

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LUCAS DOS PASSOS

**A POESIA DE PAULO LEMINSKI:
LIMIAR, HUMOR, RUÍNA**

VITÓRIA

2012

LUCAS DOS PASSOS

**A POESIA DE PAULO LEMINSKI:
LIMIAR, HUMOR, RUÍNA**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como parte dos requisitos para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Salgueiro.

VITÓRIA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P289p Passos, Lucas dos, 1989-
A poesia de Paulo Leminski : limiar, humor, ruína / Lucas dos Passos. – 2012.
100 f.

Orientador: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Leminski, Paulo, 1944-1989 – Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira – História e crítica. I. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

PASSOS, Lucas dos. *Poesia e história em Paulo Leminski: limiar, humor, ruína*.
Dissertação de Mestrado em Letras. Ufes. 2012.

Dissertação aprovada em _____ de _____ de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Salgueiro / Ufes
(Orientador)

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza / UFPR
(Membro Titular)

Profa. Dra. Fabíola Padilha / Ufes
(Membro Titular)

Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi / Ufes
(Membro Titular)

Prof. Dr. Jaime Ginzburg / USP
(Membro Suplente)

Larguei de floretes para pegar na pena, e porfiam discretos se a flor ou a pluma nos autorizam mais às eternidades da memória. Hoje, já não florescem em minha mão. Meti números no corpo e era esgrima, números nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia. Ancorei a cabeça cheia de fumaça no mar desse mundo de fumos onde morrerei de tanto olhar. Julgar dói?

(Paulo Leminski, *Catatau*)

Agradecimentos

À minha família (pais, avós, tios e irmã), pelo suporte e carinho perpétuo.

Ao Bith, *ab ovo*, pela orientação generosa.

A Fabíola, pela delicadeza viva e pela fagulha primeva.

Ao Marcelo, pela solicitude em diálogos sempre fundamentais.

Ao Raimundo e ao Guilherme, pela tradução da vida em vida, e da arte em arte.

SUMÁRIO

PERGUNTAS E ANSEIOS EM TORNO DA POESIA	10
I – CAPÍTULO UM: POESIA E LIMIAR	20
1.1 – A poesia-limiar de Paulo Leminski (uma leitura benjaminiana)	21
1.2 – Na pele, na palma, na pétala: notas sobre a fortuna crítica	36
II – CAPÍTULO DOIS: POESIA E HUMOR	49
2.1 – O verde-verdura e a dúvida interna: história e chiste em Paulo Leminski	50
2.2 – Tiros, câmera e manchete: choque e experiência sob o signo do riso	62
III – CAPÍTULO TRÊS: POESIA E RUÍNA	71
3.1 – História sem sentido? (Paulo Leminski lê um Brasil)	72
3.2 – Ame-o e deixe-o: <i>flashes</i> da ditadura em três haicais	84
ZONA DE PARADA	93
REFERÊNCIAS	96

RESUMO

As leituras comumente operadas a partir da obra poética de Paulo Leminski consideram, quase que tão somente, suas potências intertextuais – invocando as tradições que, a exemplo dos concretos, o curitibano buscou trazer para si. Quando para nesse ponto, esse tipo de interpretação pode, entretanto, escamotear a relação tensa que se estabelece entre essa poesia e seu contexto histórico, que vai do início dos anos 1960 à redemocratização conturbada dos 1980, passando pela ditadura militar. Pretende-se, portanto, rever parte da fortuna crítica leminskiana – procurando detectar com mais clareza essa lacuna interpretativa – e analisar poemas de Leminski no torvelinho de seu tempo. Para isso, virão à baila algumas noções fundamentais do pensamento de Walter Benjamin – história, ruína e limiar –, não raro articuladas com questões do estudo do texto poético e do chiste (via Freud), construindo o prisma dinâmico que a estética leminskiana exige.

ABSTRACT

The readings commonly made on the poetic works by Paulo Leminski mainly (or just) regard their intertextual potentials – claiming traditions that, as the concrete poetry, this native of Curitiba intended to convey. However, when stop in this point, this kind of interpretation can distort the tense relation established between this poetry and its historical context, set up at the beginning of the 60s, going through the military dictatorship until the turbulent re-democratization process in the 80s. The aim is therefore to review part of Leminski's bibliography – intending to more clearly detect this interpretative gap – and to analyze Leminski's poems in the midst of a time of turmoil. For that, some of fundamental notions of Walter Benjamin's thoughts will come up – history, ruin and threshold –, being nevertheless – and not rarely – interlinked with issues on the study of poetry and of wit (by Freud), building the dynamic prism that Leminski's aesthetics demands.

PERGUNTAS E ANSEIOS EM TORNO DA POESIA

Debrucei-me sobre livros ao ver passar rios de palavras. Todos os ramos do saber humano me enforcaram, sebastião flechado pelas dúvidas dos autores. Naveguei com sucesso entre a higiene e o batismo, entre o catecismo e o ceticismo, a idolatria e a iconoclastia, o ecletismo e o fanatismo, o pelagianismo e o quietismo, entre o heroísmo e o egoísmo, entre a apatia e o nervosismo, e saí incólume para o sol nascente da doutrina boa, entre a aba e o abismo.

(Paulo Leminski, *Catatau*)

I

Talvez uma maneira assaz estratégica de começar a lançar luz sobre a poesia de Paulo Leminski seja traçar um panorama, livro a livro, poema a poema, ano a ano – dos seus vastos e curtos vinte de produção mais intensa. Talvez. Contudo, parece-me especialmente enxuto e generoso o gesto de dar a palavra ao próprio poeta e a um de seus textos de cunho reflexivo, fazer as necessárias referências, traçar os paralelos solicitados¹. Digo isso porque na conferência “Poesia: a paixão da linguagem”, proferida em meados dos anos 1980 durante um evento promovido pela Funarte e posteriormente incluída no livro *Os sentidos da paixão*, podem-se vislumbrar as principais linhas de força da poesia leminskiana. De igual modo, seu complexo ideário poético é muito bem representado, creio, por muitos de seus ensaios-anseios; ainda que, em diversas ocasiões, Leminski não trate de sua poesia, não deixam os ensaios de ser uma forma de dar-se a ver. O mesmo se poderia afirmar de seu epistolário, em que reflexões ponderadíssimas se misturam a arroubos deliberadamente psicodélicos.

Não é absolutamente novidade a íntima relação entre a porção literária e a não-literária da obra de um autor. Também não se pode esquecer que essa distinção, muitas vezes, é complexificada, sendo vítima de constantes rasuras – seja ao nível linguístico, formal, ou ao nível teórico, ideológico. Sobretudo a partir do século XX, a literatura brasileira passou a exibir um grande número de nomes em que esse trânsito fundamental

¹ Esboços de percursos pela poesia leminskiana virão mais adiante, como no item 1.2 – assim como questões acerca da “formação” do poeta, que aparecerão, por exemplo, no item 3.1.

entre ensaio e arte se dá de maneira bastante explícita². Não à toa, esses casos se localizam mais propriamente em períodos que carregam uma postura vanguardista; são, assim, evidentemente importantes para a compreensão do modernismo as reflexões artísticas de Mário ou Oswald de Andrade, no mesmo compasso que a prolífica produção ensaística de Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari ilumina a poética concretista³. Nessa mesma toada, entra em cena o trabalho da tradução – tão caro aos referidos teóricos concretos –, que auxilia na formação de um paideuma literário em que se congregam as mais diversas tradições estrangeiras e temporalmente distantes. Movimento similar se encontra na obra de Leminski, poeta que, desde os anos 1960, se vinha aproximando da vanguarda paulistana – chegando até a ser, de maneira um tanto equivocada e generalizante, considerado um mero mascote dela.

Para me desvencilhar rapidamente do trabalho panorâmico, devo dizer que sua produção literária se reúne, basicamente, em cinco livros de poesia (*Caprichos e relaxos*, *Distraídos venceremos*, *La vie en close*, *Winterverno* e *O ex-estranho*), dois romances experimentais (o importantíssimo *Catatau* e o esdrúxulo *Agora é que são elas*) e uma coletânea póstuma de contos e crônicas intitulada *Gozo fabuloso* – além do infanto-juvenil *Guerra dentro da gente*. De seu trabalho como ensaísta, destacam-se, principalmente, as biografias que fez de Cruz e Sousa e de Bashô (*Cruz e Sousa: o negro branco* e *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe*) e de duas figuras que ultrapassam o meio literário (*Jesus a. C.* e *Leon Trotski: a paixão segundo a revolução*) – além dos seus instigantes ensaios-anseios, compilados em três volumes: *Anseios crípticos*, *Ensaios e anseios crípticos* e *Anseios crípticos*⁴. São dignas de menção, ainda, a já mencionada conferência “Poesia: a paixão da linguagem”⁵ e a prosa calidoscópica de *Metaformose: viagem pelo imaginário grego*.

As traduções de Leminski, embora discutíveis sob diversos pontos de vista, são variadas e consideráveis, sobretudo por, teoricamente, terem sido escolhidas por ele – e, claro, por apresentarem, no texto em vernáculo, muitas das características literárias do curitibano. São elas: a coletânea poética *Vida sem fim*, de Lawrence Ferlinghetti (1984,

² Não se esqueçam, naturalmente, já no século XIX as proximidades claras entre, por exemplo, a ensaística de Machado de Assis e sua literatura.

³ Embora poucos, os ensaios de João Cabral de Melo Neto de igual modo servem de holofote para a gama de não poucos estudiosos de sua obra.

⁴ Em 2011 a Unicamp republicou o *Anseios*, de 1986, e o *Anseios 2* no volume quase definitivo intitulado *Ensaios e anseios crípticos*. Dele, ausentam-se apenas alguns textos publicados pelo Pólo Editorial de Curitiba, em livro de título idêntico, com organização de Áurea Leminski e Alice Ruiz, em 1997.

⁵ LEMINSKI, 2009, p. 322-350. As referências a este texto virão, a seguir, apenas com a indicação das páginas das citações.

com Nelson Ascher, entre outros), o romance *Malone morre*, de Samuel Beckett (1985), os contos de *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon (1985), o romance *Sol e aço*, de Yukio Mishima (1985), a ficção científica *O Supermacho*, de Alfred Jarry (1985), o romance *Pergunte ao pó*, de John Fante (1986), a prosa poética *Giacomo Joyce*, de James Joyce (1987), o romance latino *Satyricon*, de Petrônio (1987), e *Fogo e água na terra dos deuses: poesia egípcia antiga* (1987)⁶.

II

Por ora, repito, a atenção recairá na conferência “Poesia: a paixão da linguagem” – não só pelo volume do texto, mas por expor, ainda que de maneira um bocado errática, muitas opiniões desenvolvidas com mais cuidado nos demais ensaios. O próprio autor, no início da palestra, demonstra alguma autoconsciência de sua postura teórica estranha ao meio acadêmico, dizendo:

Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o processo criador. (p. 323)

Como a motivação geral do evento é pensar *Os sentidos da paixão*, o poeta é chamado a estabelecer a ligação entre esse elemento abstrato e a linguagem, sobretudo a literária. Nesse círculo de reflexão, ele formula o título da apresentação, acreditando na ideia “de que a poesia seria uma manifestação, sobretudo, de paixão pela linguagem, por causa do próprio caráter substantivo da poesia” (p. 324). A partir desse *incipit*, o assistemático Leminski tece inúmeros comentários que tomam por base sua perspectiva acerca da literatura, não excluindo críticas bastante contundentes a algumas estéticas que vinham ganhando espaço desde os anos 1960. Embora seja inequívoca a primeira aparência de despretensão, “relaxo” ou automatismo de seus versos – coisa que, aliada ao grau de subjetividade, levou alguns estudiosos⁷ a identificarem um parentesco acríptico e anacrônico com certo romantismo –, o poeta enuncia uma noção de poesia que

⁶ A respeito do trabalho de Leminski como tradutor, leia-se o artigo de Guilherme Gontijo Flores, intitulado “O raro rele: um latim de bandido” (FLORES, 2010, p. 102-139).

⁷ Segundo Marcelo Paiva de Souza, sobre observações de Flora Süssekind e Vinicius Dantas, a crítica acusa o poeta de “hipertrofia do ego, mistificação, narcisismo, infantilidade e fantasia compensatória”. Ou seja, “no entender dos estudiosos mencionados, a vizinhança entre a poesia de Leminski e o romantismo não deu em coisa muito boa” (SOUZA, 2006, p. 213).

leva em conta também um considerável nível de cerebralismo – herança, quiçá, da verve cabralina dos concretos: “Vamos fazer um verso, tudo bem, mas tem que saber fazer um verso, uma unidade musical imagética. Se não, vai fazer jornalismo, vai fazer teses de sociologia. Poesia tem o seu específico.” (p. 335). Essa “unidade visual imagética”, ressonância dos elementos identificados por Ezra Pound na poesia, que deve ser trabalhada com uma parcimônia não necessariamente parnasiana leva-o, ainda, a asseverar: “A ideia de que a poesia possa ser puro transbordamento de emoções conflita com esse dado de que ela vai ter que ter uma forma e as formas são sociais. Não existe transbordamento em estado puro.” (p. 337).

Na linha dessa noção leminskiana mais geral acerca da literatura e, mais especificamente, da poesia, merece ser citado, na íntegra, o segundo poema do póstumo *La vie en close* – que deslinda uma espécie de paideuma conceitual⁸:

LIMITES AO LÉU

POESIA: "words set to music" (Dante via Pound), "uma viagem ao desconhecido" (Maiakóvski), "cernes e medulas" (Ezra Pound), "a fala do infalável" (Goethe), "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jákobson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry), "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger), "a religião original da humanidade" (Novalis), "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge), "emoção lembrada na tranquilidade" (Wordsworth), "ciência e paixão" (Alfred de Vigny), "se faz com palavras, não com ideias" (Ricardo Reis / Fernando Pessoa), "um fingimento deveras" (Fernando Pessoa), "criticism of life" (Matthew Arnold), "palavra-coisa" (Sartre), "linguagem em estado de pureza selvagem" (Octavio Paz), "poetry is to inspire" (Bob Dylan), "design de linguagem" (Décio Pignatari), "lo imposible hecho posible" (Garcia Lorca), "aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost), "a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski)...⁹

⁸ A relevância do poema o leva, por exemplo, ao título da dissertação de mestrado de Letícia Queiroz de Carvalho: *Limites ao léu: uma análise da poesia reflexiva de Paulo Leminski* (2004).

⁹ LEMINSKI, 1991, p. 10.

III

Valeria a pena observar mais detalhadamente as vozes elencadas por Leminski – além de notar, na autocitação derradeira, uma evidente referência à palestra já citada. Entretanto, dando continuidade a este percurso pessoal, é igualmente imperioso partir para alguns aspectos mais específicos da ensaística leminskiana. Noutro trecho de sua conferência sobre paixão, poesia e linguagem, o autor traz à baila uma perspectiva que permite enxergar a literatura pelo viés do erotismo – estabelecendo, freudianamente, uma relação entre ela e o “princípio de prazer”:

Ser poeta é ter nascido com um erro de programação genética que faz com que, em lugar de você usar as palavras pra apresentar o sentido delas, você se compraz em ficar mostrando como elas são bonitas, têm um rabinho gostoso, são um tesão de palavra. O poeta é aquele que deglute a palavra como objeto sexual mesmo, como um objeto erótico. Pra mim, a poesia é erotização da linguagem, o princípio de prazer da linguagem. (p. 347)

Guardada a alta voltagem de comicidade, não se pode deixar de visualizar a conexão entre essa passagem e outro ensaio, dessa vez do primeiro *Anseios crípticos*, em que o poeta postula, simplesmente, que, “Sem sexo, neça de criação”:

As sociedades centradas no trabalho, como a nossa, são sociedades cheias de problemas sexuais. Negado, reprimido, tendo suas energias canalizadas para outras finalidades, o sexo se vinga em impotência, frigidez, inibição, insuficiências. Sim, mas o que é que tudo isso tem que ver com criatividade artística, perguntará o leitor. E eu responderei: tudo. Simplesmente tudo.¹⁰

Em sua obra poética, não são escassos os momentos em que Leminski coaduna explicitamente linguagem e erotismo. E é, no mesmo nível, cara a relação que estabelece entre criação, sexo e sociedade – para não dizer “saciedade”. Exemplo notável disso é o poema a seguir, sem título, onde são colocados num arranjo muito peculiar a página-vagina e a língua-falo – seja pela proximidade gráfica e sonora do primeiro par ou pela relação imagética e trocadilhesca de ambos, que merecem, noutra oportunidade, ser explorados com mais vagar.

A vagina vazia
imagina

¹⁰ LEMINSKI, 1986a, p. 78.

que a página (sem vaselina)
a si mesma se preenche
e se plagia

Essa língua que sempre falo
(e falo sempre)
e distraído escrevo
embora não tão frequentemente
massa falida
desmorona no papel

quando babo

e acabada em texto
eu acabo¹¹

IV

Ao lado dessa ideia mais ampla que Leminski tinha sobre a literatura, há também salutareos momentos em que lança mão de um olhar – não menos rigorosamente crítico – sobre a produção poética a ele contemporânea. Embora tenha ganhado mais notabilidade nos anos 1980, a obra leminskiana já se vinha construindo desde os 1960 – e o poeta acompanhou, portanto, momentos cruciais da vanguarda concretista, assistiu a algumas movimentações dos Centros Populares de Cultura e até teve certo contato com figuras da poesia marginal carioca (Cacaso, por exemplo). É justamente sobre duas tendências poéticas da década de 1970 que são feitas as seguintes considerações¹²:

Vi, por exemplo, aparecer nos anos 1970, em particular, uma tendência poética brasileira generalizada que ainda não acabou, a chamada poesia marginal, alternativa, uma poesia, como é que eu vou dizer, de manga da camisa, poesia feita assim sem nenhuma aparência de rigor formal, uma poesia que queria a contestação de todo um rigor formal. Mas isso sozinho não resolve. (p. 338)

A poesia participante [dos anos 1960] queria chegar ao povo, queria *participar* da vida das pessoas. Mas não era bem participar da vida das pessoas que ela queria. Ela queria dizer para as pessoas como é que as coisas são. [...] Nesse sentido, a poesia participante foi, profundamente, elitista, aristocratizante e *vertical*. [...] Em suma: a poesia participante não conseguiu sair da literatura, arte de elite num país de analfabetos e vidiotas. [...] Isso a poesia alternativa conseguiu.¹³

São curiosas essas afirmações principalmente porque Leminski nunca se filiou a nenhuma dessas correntes. No entanto, embora não haja absolutamente a possibilidade

¹¹ LEMINSKI, 1983a, p. 29.

¹² Outro aspecto poético dessa década é desenvolvido no ensaio “O veneno das revistas de invenção”, de *Anseios crípticos 2*: “Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas” (LEMINSKI, 2001, p. 89).

¹³ LEMINSKI, 1986a, p. 43.

de situá-lo na massa da poesia participante, muitas vezes ele é colocado indistintamente por certa crítica entre os poetas marginais¹⁴. Problematizando essa questão, vale citar um poema de *Distraídos venceremos*:

Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.¹⁵

No ensaio “O *boom* da poesia fácil”, Leminski diria: “Nos anos 70, estive muito em voga um certo tipo de prática poética, poemas curtos, ‘flashes’ instantâneos, registros-relâmpago de mini-experiências, estalos líricos, de breve duração e efeito imediato”¹⁶. Vale notar que a estética aparentemente frouxa da poesia marginal¹⁷ encontra certa correspondência com uma forma que em muito influenciou a poesia leminskiana: o haicai. E o próprio autor estabeleceu essa correlação, em “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”:

Nos anos 70, por fim, a garotada da *poesia marginal* ou *alternativa*, crescida com manchetes de jornal, frases de “out-door” e grafittis nas paredes das cidades que inchavam, começou a fazer “hai-kais”, até sem querer. Waly, Chico Alvim, Chacal, Régis, Ana Cristina Cesar, Alice Ruiz, todos o fizeram. Fazem. E farão. Hai-kai é o nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo “clip”, um tempo “bip”, um tempo “chips”. Essas brevidades lembram aquelas árvores japonesas, as árvores “bonsai”, carvalhos criados dentro de vasos minúsculos, signos e seres vivos, produtos da arte e da paciência.¹⁸

Porém, do haicai, nem só da concisão Leminski se aproveitou; os jogos sonoros e rítmicos apreendidos com a poesia oriental enriqueceram bastante sua estética – contribuindo, inclusive, para sua ideia do verso como “unidade musical imagética”. Um

¹⁴ Além dessa pasteurização oferecida muito comumente entre os livros didáticos de Ensino Médio, em recente antologia da poesia dos anos 1970 (*Destino: poesia*, 2010), Italo Moriconi parecia Leminski a, inusitadamente, Cacaso – caracterizando ambos de uma só vez, como se houvesse mais convergências entre suas obras do que há na verdade. Ressalto que não pretendo, com essa observação, menosprezar a poesia marginal, apenas estabelecer as necessárias distinções.

¹⁵ LEMINSKI, 1987, p. 70.

¹⁶ LEMINSKI, 1986a, p. 41-45.

¹⁷ Além disso, o evidente cacófato do título, arrisco, pode ser compreendido como decorrente do próprio desbunde marginal.

¹⁸ LEMINSKI, 2001, p. 113.

Mais adiante, esta questão – e mesmo este poema – merecerão um olhar mais cuidadoso, já que meu foco principal é aproximar a obra poética de Leminski ao momento histórico. Por meio desse exercício, que se visualizem, também, na unidade de sua concepção de poesia, todos esses aspectos delicadamente imbricados.

VI

Nessa pequena apresentação, foi fácil notar como a produção ensaística de Paulo Leminski se coloca (assim como sua poesia) num local de intersecção que se recusa a classificações rápidas e redutoras. Trafegam, assim, muitas vozes em seus textos, chamando a atenção do leitor para inúmeras discussões. Sobre a poesia e a história ou a prosa documental e o Brasil, o curitibano não se furtou a opiniões muito singulares e reveladoras de sua postura estética. Como última nota, toma lugar mais do que um anseio, um poema publicado num de seus livros de ensaios. Bastante distinto do primeiro “Minifesto”, de *Distraídos venceremos*, o segundo proclama:

MINIFESTO 2

A literatura de um país pobre
 não pode ser pobre de ideias.
 Pobre da arte de um país
 pobre de ideias.
 Pobre da ciência de um país
 pobre de ideias.
 Num país pobre,
 não se pode desprezar
 nenhum repertório.
 Muito menos
 os repertórios mais sofisticados.
 Os mais complexos.
 Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.
 Lembrem-se de Santos Dumont.
 Sempre haverá quem diga
 que num país pobre
 não se pode ter energia nuclear
 antes de resolver o problema
 da merenda escolar.
 Errado.
 Num país pobre,
 movido a carro de boi,
 é preciso pôr o carro na frente dos bois.²³

Parece no mínimo urgente incluir essa leitura da realidade nacional vivida pelo poeta na crítica de sua obra. É a essa empresa, para além de qualquer panorama, que me

²³ LEMINSKI, 1997, p. 15.

dedico nos capítulos seguintes, guiado pelos poemas e por uma noção de história – emprestada por Walter Benjamin – que forneça o olhar solicitado: um que conheça, quiçá, o parentesco e a distância entre a merenda escolar e a energia nuclear.

CAPÍTULO I

POESIA E LIMIAR

1.1 – A POESIA-LIMIAR DE PAULO LEMINSKI (UMA LEITURA BENJAMINIANA)

Thus we can say that what occurred in Poland was an encounter of an European poet with the hell of twentieth century, not hell's first circle, but a much deeper one. This situation is something of a laboratory, in other words: it allows to examine what happens to modern poetry in certain historical conditions.²⁴

(Czesław Miłosz, *The witness of poetry*)

Dos poetas que se firmaram depois da vanguarda concretista, talvez quem, mantendo ainda certo vínculo com o grupo paulista, tenha ido mais longe do ponto de vista estético e de alcance público seja o curitibano Paulo Leminski. Já aos 19 anos, em 1963, Leminski sentiu-se atraído pela tríade dos concretos na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, vindo a publicar, nos anos seguintes, poemas de cunho visual na famosa revista *Invenção*. Entretanto, à medida que desenvolvia seu fazer literário, acabava por estabelecer algum distanciamento crítico daqueles que outrora o apadrinharam – como se pode ver mais explicitamente nalgumas das cartas ao amigo Régis Bonvicino²⁵ –, ocupando, assim, um espaço peculiar na poesia brasileira nos anos 1970 e 1980, distinto daquele onde se situa a poesia marginal, que recusou absolutamente a erudição da referida vanguarda – embora, por vezes, lance mão de algumas de suas inovações. Em 1975, por exemplo, Leminski estreava fora das revistas com seu épico *Catatau*, uma “leminskiada barrocodélica”, no dizer de Haroldo de Campos, que marcaria terminantemente a prosa brasileira pós-rosiana e o faria em certa medida celebrado pela crítica. Ensaísta, publicitário, contista ou romancista, não há dúvidas, contudo, de que o escritor paranaense fez da poesia o oásis onde explorou ao máximo as potências da língua, da experimentação vanguardista à comunicação mais imediata, fazendo convergir valores da Tropicália e da poesia visual, da contracultura e do haicai. É justamente essa possibilidade de identificar inúmeras ascendências para a

²⁴ “Então, podemos dizer que o que ocorreu na Polônia foi o encontro de um poeta europeu com o inferno do século XX; não com o primeiro círculo, mas com um muito mais profundo. Essa situação é algo como um laboratório, em outras palavras: ela permite examinar o que acontece com a poesia moderna em certas situações históricas.” (Tradução livre)

²⁵ Na carta 17, por exemplo, o poeta revela: “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. acho que estou chegando.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 63). Não se pode esquecer, também, o que diz logo na segunda carta: “caríssimo régis /// penso que o plano piloto / virou plano pirata” (idem, p. 36).

convergente poética leminskiana que fez Bonvicino denominá-lo de “poeta das fronteiras”²⁶. Todavia, mais do que fronteira, creio, por outro lado, ser possível compreender a obra de Leminski como *limiar* – zona de transição entre Oriente e Ocidente, erudição e música popular ou, até, entre estética e política. Aliás, muitos dos títulos de seus livros dão testemunho do espaço instaurado por sua poética: *Caprichos e relaxos*, *Distraídos venceremos* e, mais notadamente, o epíteto-valise *Winterverno*.

Em termos teóricos, a noção de limiar perpassa, de modo especialmente relevante, a obra de Walter Benjamin. Pensador cioso de um conceito de história capaz de abarcar as singularidades também dos derrotados pela avalanche embrutecedora do Progresso, Benjamin faz suas atenções recaírem sobre figuras bastante emblemáticas, que, de variadas formas, encarnam ou impedem as transições sensíveis, limiares: o *flâneur*, o poeta trapeiro (simbolizado por Charles Baudelaire), as passagens de Paris, o tradutor e, de maneira mais ampla, a modernidade do início do século XX. O termo, não por acaso, é brevemente esmiuçado num trecho lapidar – que merece transcrição integral – sobre jogo e substituição do importante e incompleto trabalho das *Passagens*:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. *Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares*. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações da figura do sono, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças²⁷. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. *O limiar é uma zona*. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho.²⁸

Embora, como venho dizendo, essa noção seja basilar para o pensamento benjaminiano, a maneira como está incrustada em seus escritos fez com que não recebesse a mesma atenção que se dá a suas postulações acerca da perda da aura –

²⁶ BONVICINO, 1999, p. 9.

²⁷ Lembro, aqui, a relevância do signo “porta”, como limiar, para a lírica romana, sobretudo para os poetas elegíacos, como Propércio e Tibulo – além de Horácio.

²⁸ BENJAMIN, 2007, p. 535, grifos meus. Preferiu-se esta tradução por, em vernáculo, estampar a palavra-chave com que lido aqui, mas é igualmente significativo observar a tradução de Hemerson Alves Baptista no terceiro volume das obras escolhidas de Benjamin publicadas pela Brasiliense, principalmente por, em vez de “limiar”, usar “umbral” (BENJAMIN, 2000, p. 243).

talvez intimamente ligada à perda da sensação limiar –, da experiência, das ruínas e, claro, de um particular conceito de história. Felizmente, porém, veio a lume em 2010 um importante compêndio – *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*, fruto de um colóquio promovido pelo Núcleo Walter Benjamin, da UFMG – que procura dar a necessária relevância a esse elemento. “Entre a vida e a morte”²⁹, ensaio de Jeanne Marie Gagnebin que encabeça o volume, discute pormenorizadamente a passagem supracitada, tratando, logo de início, de focalizar a importante diferença estabelecida por Benjamin entre *fronteira* e *limiar*: segundo a autora, a primeira daria conta de designar mais especificamente a linha, o limite, cuja transposição seria um movimento de agressão, enquanto o segundo seria uma metáfora espaço-temporal mais ampla, em que se inserem também as ideias de movimento, passagem, transição. Gagnebin ainda informa que a etimologia do substantivo alemão *Schwelle* ligada ao verbo *schwellen* é fantasiosa, num gesto tipicamente benjaminiano, e colabora para a inclusão do apontamento num trecho que se referiria, originalmente, à excitação sexual (“inchar, entumescer”); mas essa aproximação com os “limiaries das portas do sonho” das prostitutas é também imagem interessantíssima, pois o espaço onírico – ou melhor, sua entrada e sua saída – dá a ver mais do que um limite, uma vez que “também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que, podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida”³⁰. A análise dessa zona – mantendo os significados possíveis em bom português –, não sem motivos, sofre resistências do Historicismo positivista, contra o qual, aliás, Benjamin insurgiu-se nas teses “Sobre o conceito da história”.

A modernidade estudada por Walter Benjamin mostra-se, desde o princípio, inimiga das individualidades, fazendo com que a figura do *flâneur* – contraponto do basbaque – vire importante exceção e com que o poeta, numa atitude baudelaireana de despojamento material, se refugie nas ruas, catando as excrescências da cidade: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar.”³¹ Assim, do mesmo modo que se põe a perder a transmissão clássica da experiência [*Erfahrung*] com os eventos traumáticos da Primeira Guerra Mundial, os choques e o automatismo instaurados em larga escala pela modernidade obliteram os espaços e situações limiaries,

²⁹ GAGNEBIN, 2010, p. 12-26.

³⁰ GAGNEBIN, 2010, p. 14-15.

³¹ BENJAMIN, 2000, p. 78.

tornando-nos “muito pobres” desse tipo de experiência. Como lembra o ensaio de Gagnebin, atualmente “transições devem ser encurtadas ao máximo para não se ‘perder tempo’” – como na televisão, com o advento do controle remoto, que anula as transições sem se “demorar *inutilmente* no limiar”³².

Outro texto que encorpa o livro sobre a questão em pauta é o de Roger Behrens, intitulado “Seres limiáres, tempos limiáres, espaços limiáres”, e começa se referindo precisamente a uma parábola situada entre a história e o mito, entre o sonho e a realidade: “Diante da lei”, de Franz Kafka, escritor que despertou a atenção de Benjamin por ter sua obra povoada de limiáres. O artigo de Behrens discute de maneira bem ampla a noção benjaminiana, observando na literatura kafkiana a conjuração de um “mundo intermediário, entremundo, talvez também semimundo – não se trata de um aqui e agora, nem de um *u-topos* (no sentido do não lugar), mas antes de um lugar nenhum que oscila entre o *now-where* e o *no-where*”³³. Entretanto, notando a ambivalência do termo, Behrens traz uma ponderação necessária: “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível”³⁴. A natureza fluida do limiar também provoca, para muitos, sua invisibilidade; ao passo que há portas sólidas, nada metafóricas, há soleiras mais sutis, muitas vezes relegadas ao segundo plano pela história. Nesse sentido, o aviso de incêndio em que culminam as mencionadas teses “Sobre o conceito da história” seria também um pedido desesperado de atenção para o limiar histórico, pelo qual se passa, num primeiro momento, impunemente. Se o último século foi simbolizado pelas catástrofes, foi também marcado por processos de transição a cada dia mais difusos e indiscerníveis; nivelar-se na marcha inexorável do Progresso significa, para Benjamin, embarcar no presente levemente, como numa transição que não se sente como limiar: a imobilização do presente, a apreensão “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo”³⁵, é o que permite que o materialista histórico fixe uma imagem do tempo enquanto mônada, saturada de tensões, despertando, portanto, as centelhas redentoras da esperança. A aparente transição é, desse modo, vista pelos olhos do materialista histórico como “zona de

³² GAGNEBIN, 2010, p. 15.

³³ BEHRENS, 2010, p. 96.

³⁴ BEHRENS, 2010, p. 102.

³⁵ BENJAMIN, 2008, p. 224.

pontos de parada, uma zona limiar”³⁶, fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história”³⁷.

Atento a essas questões, Wolfgang Bock retoma os primeiros esboços do trabalho das *Passagens* para lembrar que essa transição instaurada pelo fluxo da vida no limiar “não faz parte da apercepção do homem moderno”³⁸. No entanto – e isso se coaduna à primeva arte *Pop*, ou ao *New wave*³⁹, que Behrens considera holofote para o limiar –, Bock também observa que, para perceber essas zonas cotidianas de virada, “há necessidade de uma predisposição específica do sujeito, que pode ser vista como um tipo de atenção particular”⁴⁰. Não à toa, o ensaio se intitula “Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiarias em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin”: essa possibilidade de um sujeito ter a percepção aguçada o suficiente para se destacar na multidão e sentir os solavancos da corrente está intimamente ligada à ideia de salvação (ou redenção) – que, por sua vez, encontra correspondência na fuga, relacionada etimologicamente ao limiar. Talvez isso encontre par no emblema poundiano dos poetas como antenas da raça, ou mesmo na afirmação de Leminski de que o povo ama os seus poetas; não se esqueça, porém, que esse papel não concerne apenas à arte – tem seu lugar, ainda, na crítica. Afinal, é precisamente da sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* que Benjamin tira parte do fundamento para a noção agora burilada. Márcio Seligmann-Silva, em “Walter Benjamin e a renovação da crítica”, recorda que o pensador alemão ambicionava tornar-se o primeiro crítico da literatura alemã e, para isso, teve de recriar a crítica como gênero; sua reflexão transitava, desse modo, “tanto no sentido de uma teoria das formas como de uma teoria da história”⁴¹. Esse projeto apresenta, segundo o estudioso, cinco movimentos simultâneos sobre o objeto analisado: autorreflexão, leitura detalhada da obra, considerações sobre a história da arte e da literatura, observações críticas acerca da sociedade e, por fim, articulações em torno da teoria da história.

De outro lado, a competência literária do autor produziu ainda uma obra como *Rua de mão única*, espécie de coleção de aforismos de tamanhos variados e motivações as mais diversas que ilustra a contento a atenção ao particular solicitada por Benjamin.

³⁶ BEHRENS, 2010, p. 104.

³⁷ BENJAMIN, 2008, p. 231.

³⁸ BOCK, 2010, p. 77.

³⁹ No contexto tupiniquim, parece-me que a Tropicália seria um exemplo especialmente feliz de produção artística que visa ao limiar.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

⁴¹ SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 47.

No meio da barafunda registrada pelo colecionador benjaminiano, é possível relacionar, por exemplo, “tendências estéticas da arte moderna com a vida cotidiana”⁴²; a dimensão política funde-se então, necessariamente, à estética, sobretudo para aqueles capazes de reconhecer essas tendências⁴³. O conhecimento das transições, contudo, só pode ser alcançado de uma maneira: interrompendo o *continuum* fictício pregado pelo Historicismo. Nisso, a noção de limiar se aproxima visivelmente de outras que são fundamentais para a filosofia benjaminiana – a saber, a cesura e, especialmente, a mônada.

Sobre essa imobilização do pensamento, Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, identifica uma passagem da XVII tese “Sobre o conceito da história”⁴⁴; no entanto, muito antes desse que seria o último fruto da perspicácia do autor, no “Prólogo epistemológico-crítico” de sua tese de livre-docência sobre a *Origem do drama trágico alemão* viria um trecho-chave para o conceito de mônada:

A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, pré-estabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta for a ordem das ideias, tanto mais perfeita será a representação nela contida. E assim o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. Se pensarmos nesse problema e nesse mergulho, em nada nos surpreende que o autor da *Monadologia* tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo.⁴⁵

À medida que se explode o *continuum* da História, a atenção às fagulhas, enquanto fragmentos, ruínas, pode ser, ao mesmo tempo, uma atenção ao particular – um olhar para a soleira. Interrompe-se, pois, o fluxo que impede a sensibilidade humana de perceber as transições e de atuar efetivamente sobre elas. De igual modo, o tempo do limiar – imobilizado, feito em cacos – pode ser articulado a outros instantes cruciais da História: permite-se, portanto, a perspectiva comparatista, tão cara aos estudos literários,

⁴² BOCK, 2010, p. 78.

⁴³ Wolfgang Bock vai ainda mais longe, afirmando: “Em Benjamin, a atenção, assim como a fuga e a salvação medial são vinculadas a um determinado modo do trabalho intelectual, que consiste num novo tipo de ligação de relaxamento e rigor. Se, no começo, falamos de faro para descobrir extremos, então é justamente esse faro que deve ser estudado.” (BOCK, 2010, p. 87).

⁴⁴ GAGNEBIN, 2007, p. 104.

⁴⁵ BENJAMIN, 2004, p. 35.

pois se firma um “processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseado em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta”⁴⁶.

É assim que, durante uma ditadura militar, a poesia se transfigura em mira telescópica ou janela quebrada, por onde atira um poeta ou espia uma criança:

mira telescópica
de rifle de precisão
ou janela quebrada
onde uma criança se debruça
pra ver as coisas que são
cenas da revolução russa?⁴⁷

A mônada, como um poema, funciona, dessa forma, como alegoria (“imagem abreviada”) do mundo⁴⁸; mas a crítica fundada na monadologia, ou a interpretação alegórica, com os olhos direcionados para os choques do cotidiano, se faz acompanhar ainda por um outro discurso: a psicanálise. Algumas noções fundamentais do pensamento benjaminiano, quando não são referência direta às descobertas psicanalíticas, tomam como amparo observações, no mínimo, muito comparáveis. Sérgio Paulo Rouanet não se furtou à tentação de traçar paralelos entre as obras de Benjamin e Freud, do que resultou um trabalho valioso – *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin⁴⁹. Existem pelo menos três pontos dos vários levantados por Rouanet que circundam essa discussão em torno do limiar: o parentesco entre a interpretação alegórica, monadológica, e a psicanalítica; a relação entre a teoria freudiana do trauma e a degradação da experiência na metrópole moderna; e a proximidade entre o trabalho associativo na psicanálise e as correspondências históricas propiciadas pela teoria benjaminiana da história.

Logo de início, num capítulo intitulado “Do lapso à salvação do particular”, o estudioso brasileiro lembra uma passagem do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua

⁴⁶ GAGNEBIN, 2007, p. 106.

⁴⁷ LEMINSKI, 1980, s/p.

⁴⁸ João Adolfo Hansen, em estudo fundamental (*Alegoria: construção e interpretação da metáfora*), cita, *en passant*, a importância da alegoria para o pensamento benjaminiano: “Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o *outro* da História.” (HANSEN, 2006, p. 19).

⁴⁹ É digna de nota a ministração de um curso, em 2012, pela importante psicanalista Maria Rita Kehl, intitulado “O que a psicanálise tem a aprender com Walter Benjamin?”. Dividido em quatro aulas, o curso apresenta, nas duas primeiras, recortes muito caros aos trazidos à baila aqui: “A criança, o inconsciente, a família e a cidade” e “Melancolia e perda da experiência: os efeitos da aceleração da temporalidade sobre o psiquismo”.

reprodutibilidade técnica”, em que Benjamin usa os termos *inconsciente ótico* e *inconsciente pulsional*. Esses termos merecem ser retomados mais à frente, por ocasião da análise da teoria do choque na modernidade; por ora, Rouanet destaca justamente o método que se vem mencionando aqui – método este que permite a chamada crítica redentora. A redenção, ratifica o autor, vem de uma redução do mundo às ruínas, da interrupção, da cesura: necessariamente, da atenção ao particular, enquanto mônada. Diz-se: “O particular tem que ser extraído de suas articulações temporais e espaciais, para tornar-se objeto de saber.”⁵⁰ A micrologia da análise freudiana toma como ponto de partida também a quebra da ordem, a ruptura. Na *Psicopatologia da vida cotidiana*, por exemplo, presta-se atenção àquilo que destoa mas é ignorado no fluxo do dia a dia. Isolando e tornando analisáveis os atos falhos ou os esquecimentos, outrora considerados periféricos, a interpretação de Freud revela um trabalho associativo que remonta a mecanismos inconscientes, do mesmo modo que a análise de Benjamin prevê a construção de um mosaico inédito, uma constelação ainda não vista⁵¹. A transgressão da ordem, colocada em perspectiva pelo psicanalista, é, a um só tempo, significativa, se se realizam as aproximações necessárias – aponta para um antes e um depois –, e um discurso híbrido, anárquico: uma fragmentação discursiva que insinua um outro discurso, fruto de uma dinâmica pulsional. Afinal, é agindo por deslocamento, jogando com a contiguidade, que o inconsciente (ou a “astúcia do Id”, segundo Rouanet), em busca da satisfação de suas pulsões, traz o centro para a periferia. A atenção ao particular do método psicanalítico é, assim, uma análise das formações – irrelevantes, à primeira vista – do inconsciente (sonhos, sintomas, atos falhos e chistes): e há espaço mais ideal para se debruçar sobre esse tipo de observação? Leem-se, na técnica clínica da psicanálise, traços desdenhados, detritos da observação; na crítica redentora benjaminiana, a contemplação recai sobre o rejeitado, o desprezível. Em ambos, uma atenção ao inobservado, uma luz sobre o limiar.

O segundo ponto que merece ter lugar aqui é a degradação da experiência coletiva [*Erfahrung*] na modernidade. Como já se adiantou, a perda das sensações limiares se relaciona intimamente com a substituição da experiência pela vivência

⁵⁰ ROUANET, 1981, p. 15.

⁵¹ No primeiro capítulo, Freud trata especificamente do esquecimento de nomes próprios, ilustrando a argumentação com um episódio autobiográfico: quando, num diálogo travado no trem, procurava lembrar o nome Signorelli, só afluíam na memória Botticelli e Boltraffio. Uma das explicações para este esquecimento é o assunto de que a conversa se ocupava anteriormente; desse modo, o lapso, a transgressão da ordem, imobilizado, permite o trabalho associativo muito bem esquematizado no texto (FREUD, 1976a, p. 18-26).

individual [*Erlebnis*]. No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin apreende de Freud, de acordo com Rouanet, a formulação de que “a consciência nasce onde acaba o traço mnêmico”⁵². Ou seja, o sistema percepção-consciência receberia as excitações externas que, na medida em que recebem o contrainvestimento de um para-excitações [*Reizschutz*], só se gravam na memória caso não sejam percebidas conscientemente. No mundo moderno, esse tipo de movimento seria levado ao paroxismo, segundo o autor, de modo que é produzido um novo tipo de percepção, pela neutralização do choque – é a percepção ótica trabalhada no cinema, ou a percepção tátil diante da arquitetura moderna. Reduzido a um autômato, um esgrimista pelas ruas da cidade, o indivíduo moderno perde a fusão entre a memória individual e a coletiva, que é emblematizada pelo rito. Ora, é exatamente num trecho sobre ritos de passagem que Benjamin traça suas observações basilares acerca do limiar; e é em Proust que ele encontra a oposição entre a memória voluntária e a involuntária, oposição que não existiria em sociedades mais antigas. É mimetizando o funcionamento da *mémoire involontaire* que o romancista francês reage, indo “em busca do tempo perdido” – foi por meio de uma associação, mormente sensorial, que forjou uma afloração do inconsciente. Baudelaire, por outra via, confrontou a mesma atrofia da experiência na modernidade com o *spleen*, seu *taedium vitae*, consciência catastrófica da perda.

A dispersão de que dá testemunho a arte pós-aurática, em contraponto ao recolhimento promovido pela aura, também se aproxima do caminho tomado pela arquitetura. O edifício, assevera Sérgio Paulo Rouanet, “é objeto de uso e ao mesmo tempo de percepção”; ou seja, “sua percepção é simultaneamente ótica e tátil”⁵³. Entretanto, ambas as percepções ganham a característica de hábitos, e, talvez, o conforto do lar seja precisamente fruto da pequena despesa com a atenção, ao passo que a distração do autômato nas ruas é desencadeada pela neutralização do choque: “é por isso que o desaparecimento da aura não é em si um fato estético, mas um fato político”⁵⁴.

Embora pareçam muito coerentes, os argumentos de Benjamin revelam uma inexatidão na sua leitura de Freud. Atesta Rouanet que, sim, são realmente incompatíveis memória e apreensão consciente (daí a comparação freudiana da fugacidade da consciência com o “quadro mágico”); contudo, as excitações aparadas

⁵² ROUANET, 1981, p. 44.

⁵³ ROUANET, 1981, p. 57.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

pela *Reizschutz* não teriam como produto nenhum choque, por ser uma forma comum de funcionamento do Ego. O choque só surgiria propriamente de excitações traumáticas que vencem a proteção do psiquismo e desencadeiam a neurose traumática – que, por sua vez, faria o indivíduo, no lugar de esvaziar-se, sofrer de reminiscências, como indicado no mesmo *Além do princípio de prazer* lido por Benjamin⁵⁵. A contradição primordial reside no fato de que, para Benjamin, o sujeito se protege do choque desviando-o da memória, neutralizando-o, ao passo que, para Freud, o apelo à memória permite identificar o momento do perigo, evitando novos traumatismos⁵⁶. Porém, existe outro momento do pensamento freudiano que fornece lastro para os apontamentos do filósofo alemão – impossíveis de serem descredenciados apenas por essa imprecisão. Diante disso, atesta Rouanet: “A prevalência das situações de choque ocorre num momento em que a psicologia individual está a ponto de ser abolida, em benefício da psicologia coletiva”⁵⁷. Com a falta de iniciativa que Freud detecta no indivíduo-massa, quando a introjeção do objeto substitui o Ideal do Ego – *imago* paterna –, põe a esvaziar-se a experiência e a capacidade crítica, como se o objeto ocupasse o lugar do Superego. Num outro momento do trabalho das *Passagens*, o filósofo indica um “confronto entre o ‘inconsciente visceral’ e o ‘inconsciente do esquecimento’, sendo o primeiro predominantemente individual, e o segundo predominantemente coletivo”⁵⁸. Entendendo, assim, “coletivo” como “massificado”, se o indivíduo-massa deixou de ser marcado pelo mundo, talvez seja por conta da perda de sua capacidade de se aperceber da história – e, sobretudo, dos tão sutis limiares, nesse turbilhão da modernidade.

Um último aspecto comentado por Sérgio Paulo Rouanet que concatena a obra de Walter Benjamin e a Psicanálise vai um pouco além da semelhança entre o método da associação livre – numa tentativa de reconstituir a lógica do inconsciente – e a interpretação alegórica operada pelo filósofo alemão a partir da apreensão de fagulhas históricas como mônadas. A condensação metafórica ou o deslocamento metonímico apresentado pelo conteúdo manifesto dos sonhos pode levar, segundo Freud, a um

⁵⁵ FREUD, 1976b, p. 24.

⁵⁶ Outra contradição que tange à teoria psicanalítica, já indicada por Adorno, se revela na rápida análise do cinema feita por Benjamin. Sobre ela, menciona Georg Otte: “ao invés de levar em conta o efeito distanciador desses recursos [do cinema], Benjamin os considera como meio de aproximação, como se a câmera fosse uma espécie de microscópio coletivo que revela aos espectadores de cinema detalhes até então desconhecidos, contribuindo assim para superar as barreiras que os separavam do seu próprio mundo” (1994, p. 70). Nesse ponto, Benjamin se trai ao referir-se a uma “conscientização do inconsciente”.

⁵⁷ ROUANET, 1981, p. 80.

⁵⁸ BENJAMIN, 2007, p. 441.

conteúdo latente; mas como esses processos psíquicos tomam forma no mundo histórico? De acordo com a ótica marxista, a estrutura econômica da sociedade, chamada infraestrutura, teria, conforme a época, uma superestrutura (formas jurídicas e políticas) – cuja função, lembra Terry Eagleton ao comentar a crítica marxista, “é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica”⁵⁹. A consciência social deturpada que a superestrutura oferece à sociedade é justo aquilo que Marx entende por *ideologia*: uma “falsa consciência”⁶⁰, portanto. E a arte, seguindo este raciocínio, participa da ideologia de uma sociedade – ainda que haja, em sua pauta, uma relação indireta, na qual o domínio artístico não é mero reflexo do ideológico. As instituições que ganham forma na superestrutura revelam, assim, uma representação da base econômica; existe, pois, um complexo processo de metaforização envolvido no pensamento marxista – e esse processo, sob o olhar de Benjamin, dá a ver semelhanças com o funcionamento da psique humana. Diria prontamente Rouanet: “Como o inconsciente, o mundo histórico é atravessado por processos reais de metaforização, que permitem o trânsito da infraestrutura para a superestrutura, e de um elemento da superestrutura para outro”⁶¹. Enfim, num pensador como Walter Benjamin, as correspondências múltiplas apreendidas pelo método psicanalítico se coadunam com as teorias marxistas, configurando uma interpretação da História cada vez mais ampliada pela possibilidade de focalizar as mais simples singularidades. E, se a poesia realiza – mesmo com a mediação da estética – um movimento especial com o inconsciente, seu envolvimento com o mundo histórico é patente. A dinâmica poética de um autor como Paulo Leminski, situado num conflito de escolhas literárias e políticas, solicita, desse modo, uma leitura que abarque esses fluxos – unidos, talvez, pelo signo da vida.

Assim, a obra leminskiana, mais do que um sofisticado processo de metaforização, revela-se um meio de leitura crítica da História. E uma das motivações dessa guinada de um autor que se formou no clima vanguardista da Poesia Concreta pode ser explicada pelo tipo de apreensão do mundo instaurado por um regime arbitrário como a ditadura militar brasileira. O Estado de exceção que solapou o ambiente populista e popular do governo de Jango toma parte essencial também na

⁵⁹ EAGLETON, 2011, p. 18.

⁶⁰ A expressão é tomada de Adorno, do seguinte trecho de sua “Palestra sobre lírica e sociedade”: “Recomenda-se vigilância, sobretudo, perante o conceito de ideologia, hoje [já nos anos 50] debilhado até o limite do suportável. Pois ideologia é in verdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica” (ADORNO, 2003, p. 68).

⁶¹ ROUANET, 1981, p. 145.

relação íntima entre a produção artística e a postura política – é essa convergência, por vezes muito sutil, que se deve observar na poética de Leminski. Atestaria Giorgio Agamben, em seu imprescindível ensaio sobre “O que é o contemporâneo?”, que a contemporaneidade não é uma via de mão única com o tempo vivido; pelo contrário: “é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”⁶². Em seu constante deslocamento, seu anacronismo, sua capacidade de manter-se inatural, o verdadeiro contemporâneo apreende, mais que os outros, sua época. O século XX, era das catástrofes, só pode deslindar-se aos olhos de um poeta dotado dessa capacidade como fraturado. Afinal, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra”⁶³; ele não pode ser cegado pelas luzes de sua época, pois consegue, com sua habilidade particular, vislumbrar os pontos escuros. Ou seja, com sua sensibilidade *sui generis* para o limiar, dirige sua atenção ao que passa despercebido – o não-vivido, nas palavras de Agamben, ou não-vivenciado. Implode-se, com essa perspectiva, a homogeneidade do presente, e a escrita libera as centelhas, saturadas de agoras:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.⁶⁴

E haveria terreno tão fértil quanto a poesia para fazer germinar, desse conflito entre luzes e trevas, uma compreensão ética e estética do presente? A própria *forma* da escrita poética, arrisco, encena esse movimento de procura por uma estrada minada, pedregosa, pelo punho de uma faca só lâmina. Mais do que em jogo, na poesia, as palavras põem-se em tensão. Justo por isso, a possibilidade do *enjambement*, a individualidade do verso e a coincidência sonora entre os vocábulos forjadas pelo *fabbro* levaram o mesmo Agamben a afirmar, em “O fim do poema”, que “o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações”⁶⁵. Existe, pois,

⁶² AGAMBEN, 2009, p. 59.

⁶³ AGAMBEN, 2009, p. 61.

⁶⁴ AGAMBEN, 2009, p. 72.

⁶⁵ AGAMBEN, 2002, p. 143.

dinâmica mais propensa para incorporar o mundo histórico (sobretudo um mundo em que se anda no fio da navalha sob a vigília dos militares)? O contemporâneo Leminski é, então, a um só tempo, um explorador da língua e da vida – inclusive no que tange à História – em nome da poesia. Essa seria, em linhas gerais, a “tarefa poética” solucionada por boa parte de seus poemas, tarefa de que Benjamin fala em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”.

Buscando estabelecer, por meio da exposição da “forma interna” (o “teor” goethiano), a “tarefa poética” como condição primordial para a análise de um poema, Benjamin traz à tona um elemento que varia de feição de caso a caso: o poetificado. Essa categoria, ligada a uma visão particularizada da história e aos métodos do inconsciente, funciona “como a estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo de que o poema dá testemunho”⁶⁶. Ou seja, a compleição da tarefa artística carregaria em seu bojo a verdade da obra poética – e esta, com a unidade fundamental entre forma e matéria, se resumiria no conceito-limite do poetificado. Em termos benjaminianos: “O ‘poetificado’ é uma distensão do estreito vínculo funcional que reina no próprio poema, uma distensão que só pode surgir quando se faz abstração de certas determinações; de modo que, através disso, torna-se visível a interpenetração, a unidade funcional entre os demais elementos”⁶⁷. De maneira mais ampla, pode-se dizer que o poetificado se encontra no limiar entre a vida e a configuração artística do poema – a vida está em sua base. Contudo, numa leitura crítica que procura tornar visível a realização da tarefa poética, não se pode apelar à observação direta dessa base sem que se dê conta de analisar os estratos *construídos* do poema, já que este é uma unidade situada entre limites (quais sejam: o conceito-limite de poema e a determinação-limite de sua tarefa artística)⁶⁸. A noção-chave de poetificado surge, assim, de uma zona determinante e cabal entre a vida e a forma interna com que figura o poema – age como um limiar⁶⁹.

Na apreciação crítica que opera de dois poemas de Hölderlin, Benjamin tenta demonstrar sua elaboração conceitual expondo como esse centro constituído pelo poetificado *impõe*, no domínio intuitivo-intelectual de que lança mão o poeta, uma forma a cada verso. A partir da localização desse centro, vê-se gravitando em seu

⁶⁶ BENJAMIN, 2011, p. 14.

⁶⁷ BENJAMIN, 2011, p. 15.

⁶⁸ Do mesmo modo que a análise crua do que há da vida no poema se mostra insossa, Benjamin assevera: “São precisamente as realizações mais frágeis da arte aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida, ao passo que as poderosas, de acordo com sua verdade, referem-se a uma esfera aparentada ao mítico: o ‘poetificado’.” (BENJAMIN, 2011, p. 16).

⁶⁹ Fora desse espaço limítrofe, cabe assinalar, “o ‘poetificado’ puro cessaria de ser um conceito-limite: seria vida ou poema” (BENJAMIN, 2011, p. 18).

entorno uma unidade de funções, infinitas, que com ele mantêm identidade – a isso o filósofo chamaria “lei da identidade”. O equilíbrio, no poema, dessas funções condensadas no signo do poetificado levam, de acordo com essa lei e com a visualização da forma interna, à conclusão de que ele é idêntico à vida. Desse modo, “a energia da forma interna se mostra tanto mais poderosa quanto mais impetuosa e informe for a vida significada”⁷⁰. E de onde o poema extrai essa energia? Da repetição de sons, aliterantes ou assonantes, da topologia dos versos; enfim, da fricção entre as palavras.

A intempestividade, retoma Agamben de Barthes, seria uma das marcas do descompasso do contemporâneo com o seu tempo. Seria ela também marca dos poemas contemporâneos? Creio que sim, quando o presente a que se refere – na figura do poder oficial, por exemplo – tenta lançar uma quantidade assustadora de luzes para manter escondidos certos pontos obscuros sobre os quais prefere se calar; e, certamente, quando o natural é embarcar no fluxo do progresso, aceitando os milagres econômicos e a clandestinidade da luta social em troca do conforto burguês. O poema, limiar intempestivo, dá, assim, um testemunho enviesado – muitas vezes às avessas – e repleto de tensões sobre seu presente: e é contra esse presente que virão ladrar cachorros loucos⁷¹:

maldito
o que não deixa cantar
o canto é fraco

maldito
o que não deixa cantar
o canto é forte

maldito
o que não deixa cantar
o canto gera outro cantar

maldito
o que não deixa cantar
o canto nunca deixa de cantar⁷²

⁷⁰ BENJAMIN, 2011, p. 42.

⁷¹ A própria forma como Leminski se via e era visto por seus pares dá margem para sua aproximação ao que Agamben entende por contemporâneo: “o pauloleminski / é um cachorro louco / que deve ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique / senão é bem capaz / o filhadaputa / de fazer chover / em nosso piquenique” (LEMINSKI, 1980, s/p).

⁷² LEMINSKI, 1980, s/p.

Um mecanismo, a ser analisado de maneira mais detida, que um poeta como Paulo Leminski usou em seu gesto intempestivo contra as imposições de seu presente⁷³ é esmiuçado em detalhes pela psicanálise: em sua busca por refletir sobre e deformar a realidade, não são poucos os poemas em que a nota mais vibrante é a do humor, sob a batuta linguística do chiste. Freud dedicou parte relevante de sua obra à observação desse procedimento gerador de comicidade, chegando, entre outras coisas, a conclusões acerca da espécie peculiar de economia que gera o chiste⁷⁴. Não cabe, no momento, esquadriñar todas as facetas que o pensador austríaco detectou na construção dessa entidade que nos é cotidiana⁷⁵, mas salta aos olhos que, muitas vezes, sua característica primordial seja a abreviação, ou a condensação – do mesmo modo que a poesia, para Pound, é ditada pelo *condensare*, saturação da linguagem⁷⁶. O exercício tanto da crítica literária quanto da psicanálise passa, em textos de caráter chistoso, por um esforço associativo que procura compreender a elaboração do material linguístico apresentado na trilha do conteúdo latente, a forma interna – quiçá, o poetificado. O dizer abreviado previsto pelo chiste – e pela poesia de modo geral – ganha valor num momento de cerceamento de tudo o que é dito ou publicado; torna-se, portanto, um mecanismo de resistência por meio do humor destronador. Essa postura chega a ser uma das características mais evidentes de muitos poetas da geração submetida ao regime arbitrário de 1964 e, junto com o teor catastrófico ou alarmante de vários poemas leminskianos, pode revelar-se como mais uma estratégia de apontar para o limiar. Já a leitura dessa estratégia, como se viu, se faz naquele comprido litoral, apontado por Lacan, entre os estudos literários e a psicanálise – litoral em que caminha a leitura operada aqui.

⁷³ As imposições com que se defrontou o poeta curitibano são as mais diversas, desde a ditadura militar ao governo da inflação, que sucedeu àquela. Noutra domínio, não muito distante, Leminski também se rebelou contra formas: a da poesia social, dita engajada; a do conto, entidade em ascensão na época; a da tradição conservadora da literatura paranaense, na figura, por exemplo, de Helena Kolody etc.

⁷⁴ FREUD, 1969, p. 60.

⁷⁵ No segundo capítulo terá merecido espaço a discussão sobre os mecanismos do chiste e suas relações com a História na obra de Leminski.

⁷⁶ POUND, 2006, p. 40.

1.2 – NA PELE, NA PALMA, NA PÉTALA: NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA

Os *signos* necessariamente se confundem,
lá onde as coisas se complicam.
(Walter Benjamin)

E a crítica que não toque na poesia
(Caetano Veloso)

Em certa altura de *O prazer do texto*, burilando sua célebre distinção entre o texto de prazer e o texto de fruição, ou de gozo, Roland Barthes pergunta: “Como sentir prazer em um prazer relatado (enfado das narrativas de sonhos, de festas)? Como ler a crítica?”⁷⁷. Posto em segundo grau, Barthes oferece duas possibilidades ao leitor diante dessa situação: pode-se, num primeiro momento, escolher o papel de confidente; mas, em postura distinta, também se pode adotar a dimensão de *voyeur* que esse gesto de leitura encerra – assim, a perversidade da escrita se perpetua, duplicando-se, dobrando-se *ad nauseam*. Contudo, não é em face de qualquer texto crítico que se abre a oportunidade perversa de se observar “clandestinamente o prazer do outro”; do mesmo modo, não é qualquer crítica que consegue abarcar a insustentabilidade, a impossibilidade intrínseca ao texto de fruição, desde sempre fora do alcance – “a não ser que seja atingido por outro texto de fruição”⁷⁸. Desse modo, barthesianamente, só se pode falar de um texto dessa categoria “à sua maneira”, num “plágio desvairado” que não cessa de denunciar o vazio instaurado pelo gozo, vazio bordado pela linguagem.

Algumas tentativas foram feitas nesse sentido, burlando a fronteira entre o literário e o ensaístico. Além das buscas por se escrever rosianamente sobre Guimarães Rosa, clariceanamente sobre Clarice Lispector, uma prática digna de nota foi a adotada pelos teóricos fundadores da Poesia Concreta e por alguns de seus herdeiros: a “prosa porosa” – quase um misto de poesia e ensaio, uma crítica mais arejada. Essa modalidade de ensaio aparece, por vezes, nos anseios críticos de Paulo Leminski; e não se pode esquecer que, mesmo na sua escrita ensaística mais “linear”, o uso da linguagem é muito pessoal – permitindo, como queria Barthes, que o leitor se infiltre perversamente em suas observações. Em contrapartida, no que se escreve *sobre* Leminski – como o que se escreve sobre qualquer autor – nem sempre se encontram acionadas essas mesmas potencialidades linguísticas e, nalgumas ocasiões, o próprio crítico não parece

⁷⁷ BARTHES, 2008, p. 25.

⁷⁸ Idem, p. 29.

compactuar com o ideal estético do poeta, assumindo uma posição absolutamente negativa e, por que não, de evidente azedume. Antes de chegar, porém, à crítica que se sente “incomodada” com a poesia leminskiana, é legítima uma passagem por textos que, de certa forma, inauguraram sua recepção – mais especificamente, a recepção que teve *Caprichos & relaxos* logo após seu lançamento em 1983. Para isso, dois artigos servem de amostra: “Sem exagero, o melhor livro de poesia do ano”, de Régis Bonvicino, e “Leminski: o samurai malandro”⁷⁹, de Leyla Perrone-Moisés – ambos escritos e publicados no mesmo ano em que veio a lume o referido livro de poemas.

Caprichos & relaxos, diga-se, não se firmou como pilar fundamental para a compreensão da obra de Paulo Leminski por acaso. Ao todo, nele são apresentadas sete seções, cada qual com suas peculiaridades. *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*, por exemplo, são a republicação quase integral de dois livros homônimos de 1980, feitos em edição particular. “Invenções”, última parte da obra, traz poemas visuais publicados desde 1964 na revista *Invenção*, um dos mais importantes órgãos de divulgação do Concretismo. Reúnem-se, pois, textos que vão de 1963 – de quando se datam os primeiros poemas de *Não fosse isso* – a 1983: são vinte anos de poesia em 191 páginas. Além disso, a publicação, pela editora Brasiliense, se deu na memorável coleção *Cantadas literárias* – que trouxera a público livros de Ana Cristina Cesar e Chacal, por exemplo.

O artigo de Régis Bonvicino, poeta, amigo e correspondente de Leminski⁸⁰ não esconde, desde o título, o tom eminentemente laudatório que dedica ao colega de geração. Por ter sido publicado originalmente em jornal (no *Jornal da Tarde*, em 28 de outubro de 1983), não ocupa mais de duas páginas de livro, mas dá conta, em poucas linhas, de traçar um pequeno histórico do curitibano por nossas letras: entre o *Catatau* – acontecimento da prosa brasileira, em 1975 – e os primeiros livros de poesia, Régis menciona uma “intensa atividade de editor, polemista, resenhista, ensaísta e colaborador de todas as pequenas revistas literárias, de origem construtivista, surgidas na década de 70”⁸¹, além da abertura a um público maior permitida pela gravação que Caetano Veloso fez de “Verdura” no álbum *Outras palavras*. Segundo o articulista, Leminski teria combinado, com perspicácia, “construção e expressão” numa poesia que se funda na ideia de linguagem emprestada pelos padrinhos concretos, mas que, além do

⁷⁹ Republicado em *Inútil poesia*, com o mesmo título (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 234-240).

⁸⁰ Fruto dessa epistolografia é o valiosíssimo *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (BONVICINO; LEMINSKI, 1999).

⁸¹ BONVICINO, 1999, p. 212.

experimentalismo e da metalinguagem, não perde de vista o interesse político e o viés humorístico. Régis comenta ainda rapidamente o poema “apagar-me”⁸², indicando o jogo entre “charme” e a palavra latina *carmen*, e termina por afirmar que *Caprichos & relaxos* apresenta um “lirismo reflexivo, baseado em módulos econômicos de linguagem”, empreendendo uma “luta/leitura com a, e da, tradição” – embate de que sairia vitorioso.

O ensaio de Leyla Perrone-Moisés, por sua vez, barthesianamente incorpora em certa medida a vivacidade e a agilidade comunicadora da língua poética leminskiana, focalizando, de imediato, seu apreço pelas forças breves: para ela, o poeta “simplesmente não deixa por mais quando pode acertar no menos”⁸³. A autora assinala, ainda, a matéria viva de que se faz essa poesia: “Leminski não é [...] um poeta de gabinete. Suas vivências de *beatnik* caboclo e sua filosofia *zen* são depuradas no cadinho da linguagem até chegar à cifra certa”⁸⁴. Indicando a forma justa que o curitibano teria encontrado para temas dos mais universais – e, portanto, dos mais íntimos –, Leyla assevera que isso decorre de uma viagem cuidadosa pela tradição literária, safando-se da mera repetição. Dessa maneira, “internacional e provinciano, Leminski é brasileiríssimo”; sem contar que “Geografia e História habitam o corpo de sua poesia, sem enrijecê-la em militância”⁸⁵. Com palavras justíssimas, ela finaliza: “Sem demagogia, com amor e humor, talento e lucidez, Leminski vai abrindo caminhos na selva selvagem da linguagem, no repertório caótico de nossas cabeças cortadas. Destila tudo com sabedoria, e suas gotas de poesia são colírio para nossos olhos poluídos”⁸⁶.

Os comentários encadeados no texto de Leyla Perrone-Moisés, por mais que não tivessem essa ambição, acabaram por colaborar para a criação de uma imagem muito singular do poeta Paulo Leminski. O epíteto que intitula seu artigo (“samurai malandro”) colou e, infelizmente, teve papel importante no enregelamento da crítica diante da figura folclórica que acabou por caracterizar terminantemente não só o autor, mas também sua obra. Prolifera um sem-fim de enumerações – vazias de sentido, pois geralmente não articuladas com a obra em si – de suas faces: “mestiço, antropófago,

⁸² “apagar-me / diluir-me / desmanchar-me / até que depois / de mim / de nós / de tudo / não reste mais / que o charme” (LEMINSKI, 1983, p. 66).

⁸³ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 55.

⁸⁴ Idem, p. 56.

⁸⁵ Idem, p. 57.

⁸⁶ Idem, p. 58.

poetiza sem folclore Oxalá e o frevo, pajés e xavantes”⁸⁷. Na mesma toada se faz a caracterização que Haroldo de Campos lhe dá: “Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso”⁸⁸. A exaltação da “novidade” dos versos de Leminski nos anos 1970/80 é, evidentemente, legítima. O que não pode ocorrer é que, depois de quase trinta anos, a fortuna crítica leminskiana não tenha avançado e detonado a face cosmética provocadora dessa paralisia. Refém dessa realidade é o recente trabalho de Dinarte Albuquerque Filho, que repete de maneira acrítica o título escolhido por Leyla Perrone-Moisés: *Leminski: o “samurai malandro”* (2009)⁸⁹. Porém, a catatônica mitologia leminskiana, por criar uma série de pressupostos que nivelam as pluralidades da obra ao mero exotismo – ou à simples intertextualidade –, não impede apenas a observação mais detida de seus poemas⁹⁰: fortalece, por outro lado, a voz daqueles que procuram desvalorizá-los.

Esse é o caso de Vinicius Dantas em “A nova poesia brasileira e a poesia”, artigo publicado na revista *Novos estudos Cebrap*, de 1986. Os posicionamentos do autor acerca da poesia do início dos anos 1980 já apareciam no ano anterior, em parceria com Iumna Maria Simon, em “Poesia ruim, sociedade pior” – que ele faz questão de indicar na rubrica de seu texto. No artigo de 1985, a dupla tentou equacionar a relação entre literatura e sociedade vislumbrando um ponto negativo, por meio do breve panorama que traçou dos movimentos da poesia brasileira de então. Entre outras coisas, os pesquisadores detectaram, nessa década, as posturas estéticas da poesia marginal, sobre a qual concluíram haver uma falta de organização programática. Assim, segundo eles, esvaziada da tradição literária, a produção poética dessa época teria menos valor. O sentido dessa produção seria, pois, “regressivo” e datado, deixando uma *forma* poética que, para os autores, não apresenta contribuições significativas.

No texto aqui chamado ao debate, Vinicius Dantas não se refere com tanta veemência ao contexto social como justificativa para as escolhas estéticas dos poetas em pauta; entretanto, não perde de vista a necessidade de estabelecer uma crítica judicativa

⁸⁷ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 57.

⁸⁸ CAMPOS, 1983, p. 8.

⁸⁹ Uma boa referência para a releitura dessa parcela da fortuna crítica leminskiana, pareando-a a considerações sobre o “sangue de polaco” que o autor reivindica, é “História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski”, artigo de Marcelo Paiva de Souza (2006, p. 199-217).

⁹⁰ Felizmente, há também esparsos trabalhos que fazem o esforço contrário: libertando o poeta dessas amarras, analisam minuciosamente sua obra os estudiosos Wilberth Salgueiro (2002, p. 136-141; 2007, p. 105-122), Adalberto Müller (2006, p. 235-254) e Paulo Franchetti (2010, p. 51-74), por exemplo.

sobre os cinco autores que seleciona: Régis Bonvicino, Waly Salomão, Chacal, Paulo Leminski e Orides Fontela. Embora publicado posteriormente, o texto teria sido escrito em fevereiro de 1984 (dentro, portanto, do recorte temporal por mim proposto) para um “conhecido suplemento de certa folha paulistana”⁹¹. Diante de contratempos, acabou só vindo a público dois anos mais tarde.

A penúltima obra abordada pela balança do ensaísta é precisamente *Caprichos & relaxos*, mas os comentários são em absoluto destoantes dos veiculados nos textos de Régis Bonvicino e Leyla Perrone-Moisés. Para Dantas, na releitura que Leminski empreende da Poesia Concreta, ao dispensar o extremo zelo com a espacialização, o que se veem são “exercícios ingênuos intencionalmente relaxados”⁹², de uma comunicabilidade distinta da que previra a vanguarda paulista, pois, segundo ele, “as rupturas desaparecem nesta poesia falante e muito falastrona”⁹³. Todo o jogo de linguagem empregado pelo poeta teria fim, conforme esse pensamento, em sentenças corriqueiras e vaidosas, de uma imediatez lírica “quase brejeira”. No que tange à mencionada folclorização que cerca a poética leminskiana, o crítico considera que o haicai feito por Leminski para o Brasil contemporâneo nada mais é do que “uma atitude nada interessante e de muita mistificação”, índice de um substrato “subintelectual”⁹⁴. Vinicius Dantas se vê incomodado com o apelo popular dessa poesia, reduzindo-a a uma “sensação de alto-astral” que “escracha qualquer preocupação cultural”; seria, assim, uma postura lírica “intencionalmente mistificadora”, num “culto narcísico de Peter Pan como imagem do poeta”⁹⁵. A pena contrafeita e galhofeira do ensaísta descredencia quase que absolutamente o escritor curitibano, acusando-o de obliterar a “condição moderna da poesia e sua desimportância social” para “se tornar um poeta feliz e mediocrizado”. Das centenas de poemas do livro, o crítico salva do que chama de cabotina *persona* leminskiana, como exceções, cerca de “meia dúzia de caprichos permanentes”. No mínimo, esses impropérios são bastante questionáveis.

Escolho, por ora, me furtar à tentadora possibilidade de selecionar poemas de *Caprichos & relaxos* que desmobilizem a empáfia crítica de Vinicius Dantas, mas não posso deixar de identificar nesses equívocos de leitura acima apresentados o que subjaz

⁹¹ DANTAS, 1986, p. 40.

⁹² Idem, p. 49.

⁹³ Idem, p. 50.

⁹⁴ Idem, ibidem.

⁹⁵ Idem, p. 51.

à “fantasia compensatória de suas brincalhonas palavrinhas”⁹⁶. Se há uma linha tênue que liga essas três posturas críticas, além da veiculação em jornais⁹⁷, é a observação de uma salutar *multiplicidade* na poesia de Leminski, para lembrar uma das propostas de Italo Calvino para o atual milênio. Seja na barafunda da justaposição de termos opostos de Leyla Perrone-Moisés ou no par expressão/construção de Régis Bonvicino – e, ainda, na supostamente pequena quantidade de poemas que Dantas vê como contraponto à “infantilidade” leminskiana –, é visível a atuação do poeta nas fronteiras⁹⁸ – éticas ou formais. Talvez, no entanto, uma imagem mais adequada que a da fronteira, para o caso, seja a de *limiar* – noção benjaminiana que, quando posta em sintonia com a poesia de Leminski, produz resultados significativos.

Como já se viu anteriormente, o trecho original de que se depreende essa ideia na obra de Walter Benjamin é uma breve reflexão, no trabalho das *Passagens*, do capítulo sobre o jogo e a prostituição que trata propriamente dos “ritos de passagem”⁹⁹. A perspicaz observação do pensador recai sobretudo no fato de, na modernidade, essas transições instauradas pela morte ou pelas cerimônias em geral terem se tornado cada vez menos sensíveis. No mesmo compasso com que vê a queda nostálgica da experiência (*Erfahrung*), a vida moderna também assiste à perda das experiências limiares. Mais do que uma fronteira, o limiar é, para Benjamin, uma zona de transição, emblematizada pelo adormecer – ou pelo amanhecer. A mudança está, assim, intimamente ligada ao termo; de modo que Roger Behrens afirma (vale retomar): “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível”¹⁰⁰. Os apontamentos de Behrens sobre o tema são cruciais para se pensar a postura estética de Paulo Leminski, pois permitem que se pensem também as figurações artísticas do limiar no mundo moderno. Segundo o estudioso, existem modalidades de arte que reivindicam um olhar para a “soleira”, para essa zona incessante de fluxo – desprendem-se, portanto, da corrente avassaladora do progresso, num gesto de resistência. Nessa arte, o ensaísta insere, por exemplo, parte do movimento *Pop*.

⁹⁶ DANTAS, 1986, p. 51.

⁹⁷ Aproveito para fazer referência ao artigo “A crítica literária no jornal”, de Silvano Santiago (2004, p. 156-166), em que são abordados vários pontos que lançam luz sobre o tipo de crítica realizado por Vinicius Dantas, por exemplo.

⁹⁸ Numa nota ao conjunto de cartas enviadas por Leminski, Régis Bonvicino chama o “samurai malandro” de “poeta das fronteiras” (1999, p. 9).

⁹⁹ BENJAMIN, 2007, p. 535.

¹⁰⁰ BEHRENS, 2010, p. 102.

Sorvedouro de inúmeras potências literárias, a poesia de Leminski, em sua busca incessante pela comunicabilidade, se revela uma “zona de pontos de parada” que, na busca pela confluência, encerra um gesto estético singular e uma escritura da história altamente significativa – se entendermos, num dizer benjaminiano, a história como ruína. Além de testemunha da fronteira, o poeta também atua sobre ela. Esse tipo de análise não só faz falta nos três principais textos já mencionados, como também constitui uma carência nos estudos de Italo Moriconi, um dos mais importantes especialistas em poesia brasileira contemporânea.

Em “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, o estudioso traça um instigante panorama dos domínios poéticos tupiniquins dos anos 1970 aos 90, focalizando, entre os autores mais representativos dessa época, o curitibano Paulo Leminski. A questão é que Moriconi, ao colocar Leminski ao lado de representantes da geração marginal, cita apenas sua prática do poema curto – o haicai – alinhavando-o com Chacal. Essa leitura interessada que o ensaísta faz da poesia leminskiana acaba por reduzi-la às características que quer identificar na geração. Curiosamente, o único nome que mereceu uma atenção mais cuidadosa do autor foi Ana Cristina Cesar, sobre quem afirma haver uma rede de refinadas alusões literárias e um uso “mais experimental” da linguagem. Ora, embora o curitibano tenha adotado de alguma forma o ideal tropicalista de se infiltrar nos *mass media* para abalá-la e conseguir algum alcance popular, esses dois aspectos da obra de Ana C. também encontram par na de Leminski.

O mesmo argumento reaparece na introdução da recente antologia feita por Italo Moriconi, *Destino: poesia*. Apesar de situar Leminski entre os cinco nomes proeminentes que escolhe para a coletânea (junto de Ana Cristina Cesar, Torquato Neto, Waly Salomão e Cacaso), quando se refere a sua obra o menciona, junto de Cacaso, como o grande praticante do poema de *insight* tipicamente marginal. O apontamento ainda serve de lastro fundamental para a afirmação (correta) de que falta uma abordagem mais sistemática da “vertente visualista da poesia marginal”¹⁰¹: de fato, a crítica pouco se deteve nessa questão, mas não é em Leminski que deve se basear. Os dois poemas visuais antologizados, por exemplo, exploram estratégias de construção de clara filiação concretista – com quem os poetas da geração 70 costumavam acender rusgas¹⁰².

¹⁰¹ MORICONI, 2010, p. 19.

¹⁰² Lembro, à parte de intermináveis discussões em artigos, o poema “Estilos de época” de Cacaso: “Havia / os irmãos Concretos / H. e A. consanguíneos / e por afinidade D. P., / um trio bem informado: /

Além desses dois, entre os dezesseis poemas escolhidos, seis se aproximam da prática do haicai e outros oito completam uma visão mais ampla da postura poética leminskiana, como o conhecido “Narájow” e o tragicômico “A lua no cinema”. Dois, contudo, apresentam certo grau de hermetismo e de sofisticação formal afastada do mero “poema de *insight*”. É especificamente uma leitura analítica do último – “Sintonia para pressa e presságio” – que alavanca uma revisão dos aspectos elencados por Italo como mais relevantes na obra de Paulo Leminski¹⁰³.

SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO

Escrevia no espaço.
 Hoje, grafo no tempo,
 na pele, na palma, na pétala,
 luz do momento.
 Soo na dúvida que separa
 o silêncio de quem grita
 do escândalo que cala,
 no tempo, distância, praça,
 que a pausa, asa, leva
 para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
 eis que a luz se acendeu na casa
 e não cabe mais na sala.¹⁰⁴

De início, o título chama a atenção pela estrutura do tipo palavra-puxa-palavra, que faz “presságio” derivar de “pressa”. A relação entre espaço e tempo – este, sempre o presente, nas conjugações verbais – permeia todo o poema, aproximando ideias opostas e indicando, por fim, uma preocupação metalinguística que pode ser estendida a toda a poética do escritor curitibano. Sua poesia, “luz do momento”, é grafada “na pele, na palma, na pétala” – vocábulos que, a exemplo dos do título, foneticamente se entrecruzam, fundindo-se numa só ideia. Ao lado da remissão à escrita, revelada na primeira palavra do poema, o elemento sonoro surge com grande importância para o assunto geral do poema, indicado, por exemplo, em “soo”, “silêncio”, “grita”, “cala”, “voz” e “fala”. O sexto e o sétimo versos (“o silêncio de quem grita / do escândalo que cala”) são feitos numa estrutura em quiasma que por si só salta aos olhos: “silêncio” e “grita”, opostos entre si, contrapõem-se simetricamente a “escândalo” e “cala”.

dado é a palavra dado. / E foi assim que a poesia / deu lugar à tautologia / (e ao elogio à coisa dada) / em sutil lance de dados: / se o triângulo é concreto / já sabemos: tem 3 lados.” (2002, p. 152).

¹⁰³ A título de curiosidade, recordo que este mesmo poema é o único representante da obra de Paulo Leminski na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, de Italo Moriconi (2001, p. 279).

¹⁰⁴ LEMINSKI, 2010, p. 93.

O fonema /p/ persegue sua trilha, desde o título, até o último verso da primeira estrofe, passando por “espaço”, “tempo”, “praça”, “pausa” (que ressoa, como eco, em “asa”), “para”, “percalço” e “espasmo”. Mas são os parônimos e as rimas, internas ou externas, o ponto mais instigante; perfilam-se, sonoramente, ao longo de todo o poema, no seguinte esquema:

PRESSÁGIO

espaço
grafo
palma pétala

separa

escândalo cala
distância praça
 pausa, asa
 percalço, espasmo

fala
casa
*sala.*¹⁰⁵

Todas essas palavras estão postas em relação pelo poeta, seja por conta da rima ora consoante, ora toante, seja pelo homoteleuto (como no caso de “pétala”, que rima apenas as vogais pós-tônicas). Espaço urbano e caseiro, tempo presente, gritos abafados e silêncios espasmódicos se espalham no poema, como num diagrama que não se contém e explode na sala, deus da voz, da luz e da fala.

Em geral, pelo zelo com a urdidura sonora e pela complexidade do emaranhamento sígnico, a poesia de Leminski pede uma análise que dê conta de enxergar amarras – frequentemente artificiais – entre som e sentido. É consabida a potência melopaica de seus versos, mas, de modo algum, pode escapar à alçada do crítico que essa musicalidade não é vazia de significado. Dispor, pois, poemas como esse em diagrama facilita detectar motivações para o pareamento de palavras aparentemente dispersas que se encontram jungidas pela rima ou pela paronímia. Já alertava o “poeta da linguística” – diria Haroldo de Campos – Roman Jakobson: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”¹⁰⁶. Lembre-se que, ao observar dois tipos de afasias, o linguista identifica, a partir do distúrbio na similaridade e na contiguidade, que a prosa – espaço privilegiado da concatenação e da metonímia – estaria para esta assim como a poesia,

¹⁰⁵ Indico termos relativos a “espaços” em itálico e verbos e palavras relacionadas – mesmo que por oposição – à “voz”, em negrito.

¹⁰⁶ JAKOBSON, 2008, p. 130.

terreno da seleção e da metáfora, se relacionaria àquela. Ora, se a equivalência, ou a similaridade, ganha papel basilar no domínio poético, cabe rastrear os estratos de significação que são acionados pelo poeta a partir do jogo com a linguagem. Trocando em miúdos, assevera o próprio Jakobson: “Pode-se afirmar que na poesia a similaridade se superpõe à contiguidade”¹⁰⁷. Nessa “gramática da poesia”, contudo, devem ter lugar também as lições tomadas por Décio Pignatari do criador da semiótica, o americano Charles Sanders Peirce. Sofisticando a ideia de que a função poética “deriva da superposição do paradigma sobre o sintagma”, conclui-se, assim, que é desencadeada também pela “operação de submeter o signo verbal a tratamento icônico”¹⁰⁸ – uma vez que se entende a iconicidade como a relação de analogia entre signo e objeto, ou, de maneira mais ampla, entre signo e signo.

Quatro das palavras colocadas em posição de rima no poema de Leminski solicitam o vislumbre do seu valor icônico: “cala”, “fala”, “casa” e “sala”. O ícone, aponta o teórico concreto, surge, no poema, com a roupagem de paronomásias e trocadilhos (mais do que de metáforas), criando *paramorfismos* – termo cunhado por Décio para nomear a paronímia no domínio da iconicidade. Já se atentou para a presença, no poema em pauta, de verbos relacionados ao som (ou à ausência de som, o silêncio) e substantivos que designam espaços. Os dois pares pinçados para servir de exemplo icônico são, cada um, exemplo dessa dualidade do poema; mas, se o poeta substitui a noção meramente espacial pela espaço-temporal logo nos primeiros versos (“Escrevia no espaço. / Hoje, grafo no tempo”), expressões como “luz do momento” revelam uma relação paradigmática clara com a equação voz/silêncio + lugar/tempo – sem contar que “voz” e “luz” são palavras de aproximação perfeitamente possível: trata-se de monossílabos tônicos, substantivos, compostos de três letras, tendo o “z” como a última. A propósito, voz, fala e luz são colocados também em situação de similaridade com outro vocábulo no terceto final: um minúsculo deus – no início, portador, dizem, do *verbum: fiat lux*. Aliás, o poema começa, excetuado o título, com “Escrevia” e termina com “sala”; palavra (dessa vez, *scripta*) e lugar, a seu turno. Entre eles, uma explosão de signos contíguos porém, sobretudo, superpostos.

Posto isso, para fazer uma alusão jocosa à semiótica peirciana, parece haver um triadismo regendo todo o poema, desde os três termos do título (sintonia, pressa e presságio) até a estrutura sintática. À parte o primeiro verso, o único que é uma frase

¹⁰⁷ JAKOBSON, 1970, p. 72.

¹⁰⁸ PIGNATARI, 2004, p. 115.

completa (de três palavras, por sinal: “Escrevia no espaço.”), podem-se ver quatro grupos de três versos:

1) Hoje, grafo no tempo,
na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.

2) Soo na dúvida que separa
o silêncio de quem grita
do escândalo que cala,

3) no tempo, distância, praça,
que a pausa, asa, leva
para ir do percalço ao espasmo.

4) Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
eis que a luz se acendeu na casa
e não cabe mais na sala.

Aparecem, também, em três ocasiões, versos que enumeram de maneira precisa três nomes comuns de algum modo relacionados entre si, a saber: “na *pele*, na *palma*, na *pétala*”; “no *tempo*, *distância*, *praça*”; e “Eis a *voz*, eis o *deus*, eis a *fala*”. Além disso, dos treze versos, sete apresentam três acentos rítmicos – e um apresenta seis.

As experiências não-lineares na poesia de Paulo Leminski são, num primeiro olhar, aquelas que reverenciam o universo concretista: poemas visuais repletos de recursos gráficos bastante explícitos. Contudo, numa leitura minuciosa, veem-se textos como o em questão, que rompem sutilmente com uma sintaxe discursiva inclusive no nível do significante – no estrato logopaico, para além do fanopaico, diria Pound. Em conferência posterior à primeira edição de *Semiótica e literatura*, intitulada “A ilusão da contiguidade”¹⁰⁹, Décio Pignatari mostra como “a paronomásia rompe o discurso (hipotaxe), tornando-o espacial (parataxe)”; desse modo, cria-se “uma sintaxe não-linear, uma sintaxe analógico-topológica” – lembrando que “a rima constitui a paronomásia vertical mais comum”¹¹⁰. No mesmo argumento, mais à frente, o teórico afirma: “Ritmo é ícone”¹¹¹. Essa sintaxe topológica, diagramática, viu-se construída em “Sintonia para pressa e presságio”, e seu ritmo ternário funciona como ícone não-

¹⁰⁹ Publicada na edição citada da obra.

¹¹⁰ PIGNATARI, 2004, p. 181.

¹¹¹ Idem, *ibidem*.

tautológico do poema¹¹². Vendo o poema como organismo baseado na percepção de limites e terminações, Giorgio Agamben levanta uma questão lapidar a esse respeito: “Pois o que é a rima senão o descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido onde nada pode encontrar além de uma homofonia?”¹¹³. Mais do que a Lógica, uma Analógica – que Décio foi buscar em Valéry – parece ser uma via fundamental para a leitura detida de poemas.

Esquadrinhado minimamente o poema, outras articulações ainda podem ser feitas, dessa vez buscando ressonâncias dentro da própria obra do autor. Além da vivacidade ágil e sonora que muitos apontam na estética leminskiana, chama atenção nos versos há pouco lidos o paradoxal “silêncio de quem grita” – que mantém salutar distância ainda do silêncio zen. Num de seus ensaios-anseios escritos em versos (“Variações para silêncio e iluminação”), Leminski faz longa referência ao silêncio, passando, por exemplo, pelo de Buda, Pitágoras, Pascal, Hermes e, inusitadamente, Hitler. O “silêncio da maioria”, um tanto análogo – talvez por oposição – ao “de quem grita”, merece transcrição na íntegra:

a voz da maioria silenciosa é silêncio
 cúmplice
 o silêncio de quem
 compactua com o silêncio de hitler
 e deixa prosseguir o de graciliano
 o silêncio comodista
 dos que dançam conforme a música
 o silêncio dos que fingem que não sabem
 o silêncio dos que fazem de conta
 que não têm nada com isso
 o silêncio comprado
 com a boa vida
 o silêncio dos que dizem
 viva
 e deixe viver

um toque de silêncio

¹¹² No ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, um Benjamin ainda muito fundado na tradição judaica afirma a contrapelo de sua formação: “A essência espiritual, portanto, é colocada desde o princípio como comunicável, ou melhor, colocada justamente *na* comunicabilidade, e a tese segundo a qual a essência linguística das coisas é idêntica a sua essência espiritual, enquanto esta é comunicável, torna-se, com este ‘enquanto’, uma tautologia” (BENJAMIN, 2011, p. 58). Benjamin conclui, dialeticamente, que “a quintessência do espírito da linguagem” está no “espírito linguístico das coisas”; na verdade, então, a essência linguística das coisas seria seu espírito linguístico. Creio poder traçar um paralelo, a partir do pensamento benjaminiano, entre o espírito linguístico como *meio* (no sentido de *medium* material, e não um “através de”, *mittel*) e o poema que lança mão da iconicidade não como uma redundância, mas como um elemento constitutivo.

¹¹³ AGAMBEN, 2002, p. 143.

um minuto de silêncio antes da iluminação.¹¹⁴

Com essa perspectiva, pressa e presságio – além de um riquíssimo onanismo verbal – ganham conotações também históricas, em possível referência ao trauma geracional que os ditatoriais anos 1970 legaram à década seguinte. Um Deus mudo, encarcerado na sala, assiste à escrita espaço-temporal de Leminski – escritura no corpo e no mundo que é própria das ruínas, imagem-tempo, sob o olhar benjaminiano. Há, portanto, singularidades demais nessa poética que foge à lei do grupo e às mistificações em geral, mantendo-se longe da pressa e da preguiça de certa crítica. Diante do acabamento preciso da construção icônica e alegórica, fica a pergunta do poeta:

das coisas
que eu fiz a metro
todos saberão
quantos quilômetros são

aquelas
em centímetros
sentimentos mínimos
ímpetos infinitos
não?¹¹⁵

Hoje, se há por que a crítica deva tocar na poesia de Paulo Leminski, que seja, sobretudo, para iluminar essas filigranas e tirá-las da latência – mostrando sua amplidão.

¹¹⁴ LEMINSKI, 1986a, p. 19.

¹¹⁵ LEMINSKI, 2010, p. 77.

CAPÍTULO II

POESIA E HUMOR

2.1 – O VERDE-VERDURA E A DÚVIDA INTERNA: HISTÓRIA E CHISTE EM PAULO LEMINSKI

minha poesia sabe que leminski
queria ser maiakóvski
minha poesia só queria ser leminski

(Nicolas Behr, *Umbigo*)

I

Durante momentos históricos em que a produção artística é cerceada por algum governo opressor, muitos artistas acabam se comprometendo com o papel de resistência. Essa resistência, no entanto, é bastante multifária: proliferam textos panfletários, engajados, legítimos libelos políticos, no mesmo compasso em que são utilizados recursos um pouco menos óbvios. Durante a ditadura militar brasileira, instaurada com o golpe de 1964, boa parte da produção literária deixou-se cair em profunda melancolia; romances pungentes e inconsolados como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, revelavam o tom, sem dúvida, mais evidente da geração. Contudo, ainda sem perder a gravidade prevista pela opressão política, não são raros os momentos em que o relato entristecido se une a uma relevante dosagem de ironia – e, por vezes, a um notável derramamento de humor politizado. A celebrada obra de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, traz certos momentos de recurso ao cômico; de igual modo, os poemas decorrentes do trauma de Alex Polari – militante da esquerda por anos torturado pela ditadura – em diversas ocasiões apelam à expressão humorada. Ainda, se a intimidade é um dos aspectos fundamentais da geração mimeógrafo, muito se deve ao caráter humorístico de seus versos – caráter que aqula a atenção do leitor e permite mais efetivamente a comunicação. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, de Wilberth Salgueiro, reserva um lugar especial para esse tipo de reflexão sobre a poesia dos anos 1970, principalmente no subcapítulo “Indo rindo, por que não? (o humor como estratégia)”¹¹⁶, mas, em geral, os estudos acerca do testemunho que essa poesia presta de seu tempo se detêm apenas em sua faceta melancólica.

Alguns dos elementos do humor que vieram a ser empregados pela poesia de autores como Paulo Leminski são trabalhados, em perspectiva historiográfica, na obra

¹¹⁶ SALGUEIRO, 2002, p. 55-60.

O riso e o risível na história do pensamento, de Verena Alberti. Por exemplo, no capítulo inicial, intitulado “O riso no pensamento do século XX”, a autora já resgata noções e conceitos espalhados nas obras de importantes filósofos, antropólogos e pensadores do último século – acatando umas e refutando outras. De começo, para ela, o negativo – a visão pessimista das coisas – é posto em estreita relação com o sério; sendo, portanto, o não-sério, o risível, responsável pelo lado positivo da apreensão do *nada*. Situado muitas vezes como desvio da ordem, o riso colocaria “em xeque as exclusões efetuadas pela razão”, propiciando uma visão diferente da realidade e evidenciando seu papel de “redentor do pensamento”¹¹⁷.

Depois de um pequeno preâmbulo, a estudiosa passa pela obra de diversas figuras: Bataille, que traz em suas reflexões a experiência do riso – resgatando o Nietzsche de *Zarathustra*, que confere à gargalhada grande valor da verdade filosófica; Freud e suas teorias a respeito do chiste em sua relação com o inconsciente, segundo o qual se realizaria uma espécie de alívio ao recordar o prazer dos jogos linguísticos que aparecem na infância; Foucault e a cômica ordenação ilógica borgeana; Lévi-Strauss, responsável por ligar o curto-circuito do riso à sua configuração corporal; e Rosset, que reflete sobre outra faceta do riso – o trágico –, que permite “sair da finitude da existência”¹¹⁸. Em seu trabalho de reunião das características dos estudos sobre o riso, Verena Alberti denota uma análise histórica e antropológica das concepções do tema, confrontando-as, diga-se, com seriedade – sem perder de vista o risível. De seu panorama, pelo caráter intrínseco à análise freudiana (que, como se viu, apresenta alto grau de parentesco com o pensamento benjaminiano), parecem as observações acerca do chiste serem uma perspectiva bem adequada para a leitura da poesia brasileira escrita durante a ditadura – particularmente a obra de Paulo Leminski.

Como transgressão da ordem, considerar o procedimento chistoso pode agregar valor ao exercício da crítica literária, e o detalhamento da descrição que Freud faz de suas técnicas de realização, seus propósitos e suas motivações – para não mencionar a relação com os sonhos e com o inconsciente – por si só justifica o emprego do método psicanalítico na interpretação aqui proposta. Assim, em sua obra, depois de fazer uma introdução sobre as lacunas e imprecisões da literatura existente à sua época em torno do chiste, o pensador austríaco passa a um minucioso percurso pelos mecanismos de que lançam mão os vários tipos de chiste. De maneira geral, chama atenção o espaço

¹¹⁷ ALBERTI, 1999, p. 12.

¹¹⁸ Idem, p. 23.

central concedido pelo estudo freudiano à *forma* de expressão do objeto em pauta. Sempre depois de citar e fazer uma leitura pormenorizada de alguns exemplos, o autor tenta teorizar sobre o assunto. Num desses momentos de parada, traz um valioso sumário das técnicas de chiste por ele observadas – sumário que, por seu caráter sintético, merece transcrição integral:

I Condensação:

- (a) com formação de palavra composta,
- (b) com modificação.

II Múltiplo uso do mesmo material:

- (c) como um todo e suas partes;
- (d) em ordem diferente;
- (e) com leve modificação;
- (f) com sentido pleno e sentido esvaziado.

III Duplo sentido:

- (g) significado como um nome e como uma coisa;
- (h) significados metafóricos e literais;
- (i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras);
- (j) *double entendre*;
- (k) duplo sentido com alusão.¹¹⁹

Grosso modo, dessa sistematização oferecida por Freud podem-se depreender alguns aspectos basilares para a construção do chiste: a tendência à economia (geralmente exemplificada pelo dizer abreviado, a condensação); a concatenação das palavras com vistas à produção de sentidos conflitantes e/ou à procura por uma terceira palavra que cubra os dois pensamentos; o jogo linguístico que abusa da similaridade sonora dos vocábulos, gerando o que comumente se chama de trocadilhos etc. No entanto, a despeito da riqueza proporcionada pelo caminho trilhado nessas páginas, ao fim desse trecho analítico, o autor desperta nossa atenção para a “necessidade de não confundir os processos psíquicos envolvidos na *construção* do chiste (a ‘elaboração do chiste’) com os processos psíquicos envolvidos em sua interpretação (a elaboração da compreensão)”¹²⁰. Dessa segunda tarefa ocupa-se a porção final do trabalho; por ora, porém, cabe um olhar mais detido sobre “os propósitos dos chistes” – reflexão que encerra essa primeira etapa do texto.

A essa altura, Freud identifica uma distinção primordial entre dois tipos mais exemplares de chiste: aquele que “é um fim em si mesmo, não servindo a um objetivo

¹¹⁹ FREUD, 1969, p. 57.

¹²⁰ Idem, p. 71.

particular”¹²¹, e o que serve a uma finalidade. O primeiro é denominado “chiste inocente”, o segundo, “chiste tendencioso”. Dessa distinção não participa, atenta o pensador, aquela entre os procedimentos chistosos de fundo verbal e os de feição conceitual – o jogo linguístico e o conceptismo podem entrar na concreção de ambos os tipos de chiste, independentemente de sua finalidade, embora possa parecer, à primeira vista, a peripécia verbal mais próxima da “inocência”. A propósito, independente também de seu propósito é o fato de a economia de energia empregada na construção do chiste gerar uma parcela de prazer; o que se verifica, entretanto, é que as “gargalhadas” decorrentes do tendencioso são muito superiores ao “riso intelectual” do inocente, e isso leva o estudioso a vasculhar que fontes de prazer mais férteis são essas de que dispõem os chistes tendenciosos.

Para isso, Freud opera nova diferenciação. Segundo ele, os chistes tendenciosos se subdividem em duas categorias – *hostis* ou *obscenos* (ou de desnudamento)¹²² –, e tem lugar a primeira em sua análise. Sobre o chiste obsceno, o pensador austríaco visualiza em sua origem o que em inglês se convencionou chamar de *smut* (de modo geral, comentários com base pornográfica); vê-se, portanto, um emprego de energia sexual. De acordo com o raciocínio freudiano, assim que o *smut* deixa de ser realizado, torna-se um chiste obsceno¹²³ que, de sua situação original, toma emprestada a necessidade do envolvimento de três pessoas: “além da que faz o chiste, deve haver uma segunda que é tomada como objeto da agressividade hostil ou sexual e uma terceira na qual se cumpre o objetivo do chiste de produzir prazer”¹²⁴. Ou seja, em sua esquematização, o chiste de desnudamento revela a mesma estrutura do hostil – o que muda é, basicamente, o objeto aludido por substituição diante do obstáculo.

Assim, no chiste hostil, a pessoa envolvida deixa de ser vista por um prisma sexual e se torna o inimigo; aquele a quem se dirige o comentário vira vítima do aliciamento pela produção de prazer envolvida na recepção do procedimento chistoso. Basicamente, “tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa [o receptor do chiste], que não despendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso”¹²⁵.

¹²¹ Idem, p. 109.

¹²² Idem, p. 116.

¹²³ Freud vê o fim do *smut* quando, num ambiente mais elitizado, a mulher vitimizada (de estrato social elevado) pelo comentário se faz presente, e, num ambiente mais popular, quando ela (por exemplo, garçonete de albergue) se ausenta.

¹²⁴ Idem, p. 120.

¹²⁵ Idem, p. 123.

Comumente, atesta Freud, as figuras satirizadas pelo chiste hostil são aquelas dotadas de alguma autoridade, de modo que o procedimento revela-se um gesto rebelde, um escape. Em relação a esses seres poderosos, fica fácil detectar os obstáculos que se inserem no ataque franco a eles: diante disso, o método da alusão, em chistes tendenciosos, permite a possibilidade de realização de prazer – em grande quantidade. Além de pessoas, os objetos desses chistes podem ser, ainda segundo o pensamento freudiano, instituições (casamento, família, religião etc.); nesse caso, chamar-se-iam “chistes cínicos”.

No contexto da ditadura militar brasileira é evidente a aparição de barreiras entre o povo e o governo, impedindo a crítica direta. Nesse Estado de exceção, o aparelho repressor um tanto metafórico que Freud vê construído socialmente nas relações humanas é concretizado pelo papel da censura – e, além disso, emblematizado e levado ao paroxismo pelos censores, constantes desencadeadores de repúdio¹²⁶. À parte isso, o autor inicia o que chama de trecho sintético de seu trabalho esclarecendo que, apesar de a busca pelo prazer parecer motivo suficiente para a realização do chiste, é preciso observar outros aspectos. Desse modo, ele trata de ressaltar que nem todas as pessoas são capazes de realizar esse “método de derivar prazer dos processos psíquicos”¹²⁷, para, em seguida, explicitar a presença dos fatores subjetivos – dizendo, inclusive, que seria importante conhecer a procedência dos inúmeros chistes proferidos anonimamente todos os dias.

Ora, no terreno da poesia aqui analisada, não só se tem conhecimento do sujeito responsável pela elaboração do chiste como é possível inferir muitos de seus propósitos: a produção de prazer encetada pelos poemas que ajudam a derrubar a imagem sisuda do governo repressor tem, ao lado do trabalho estético, uma finalidade eminentemente política. Ao tomar o leitor em estado de desatenção, esses textos lançam seus olhos a uma perspectiva histórica não-oficial e, portanto, digna de nota. O mecanismo de execução e recepção do chiste é posto para funcionar perfeitamente, segundo esse raciocínio, como uma alavanca, um alarme da locomotiva desenfreada da História. A esse propósito, já alertava Walter Benjamin: “na luta de classes essas coisas espirituais [pelas quais busca o oprimido] não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob forma da confiança, da

¹²⁶ Sobre eles, diria Augusto Boal em sua autobiografia: “não havia censores bons e maus: só ruins, péssimos e os piores!” (BOAL, 2000, p. 247).

¹²⁷ FREUD, 1969, p. 163.

coragem, *do humor*, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos”¹²⁸. Juntando ambas as teorias, vê-se como o prazer derivado por esse humor não é, de nenhuma forma, clandestino; e engana-se a esquerda que enxerga a gravidade da situação sem se dar ao luxo do riso destronador.

Fica, portanto, bem possível verificar que a obra poética leminskiana traz à tona o que Benjamin chama de “coisas espirituais”. A tradição dos oprimidos deve, sim, requerer para si os despojos dos donos do poder. Aliás, se houve um ponto em que Leminski alcançou esses elementos, foi na poesia; e, pode-se pensar, ela seria um dos pontos altos e mais refinados na luta de classes:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas¹²⁹

Por outro lado, diante da refinada construção poética peculiar à obra de Leminski, a fortuna crítica não raro passa, como venho tentando explicitar, ao largo de uma leitura de fundo histórico, participando apenas da investigação das escolhas estéticas do poeta. Esse tipo de leitura é operado por Maria Esther Maciel, que faz, em artigo intitulado “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski”, um pequeno percurso pela obra do curitibano – trilhando os caminhos de sua poesia, de seu pensamento crítico-teórico e de seu posicionamento ético-estético. Em razão disso, logo de início a autora diz que “o presente sempre foi matéria-prima da poesia de Paulo Leminski”¹³⁰. Ela deixa bem claro, no entanto, que esse presente não exclui passado e futuro: é uma espécie de ponto móvel de observação moderna da modernidade. A isso se liga, evidentemente, o fato de a realidade ser, também, uma das forças da poética leminskiana; mas não se fez, em sua obra, um mero decalque dessa realidade – sem prescindir dela, o poeta também se esquivava da exagerada referencialidade da língua. Sendo assim, a ensaísta observa no escritor uma maneira própria de compreender a poesia.

A partir desse ponto, ela segue para uma visão panorâmica do paideuma leminskiano por meio de comentários acerca do poema “Limites ao léu”¹³¹, incluído no

¹²⁸ BENJAMIN, 2008, p. 224, grifos meus.

¹²⁹ LEMINSKI, 1983a, p. 76.

¹³⁰ MACIEL, 2004, p. 171.

¹³¹ Poema transcrito integralmente na p. 13 do presente trabalho.

póstumo *La vie en close*. Nesse poema, diz a estudiosa, “Leminski arrola 22 conceitos de poesia retirados de textos poéticos ou teóricos de vários autores de diferentes tempos e linhagens”¹³². Vai-se, portanto, de definições relativas ao *design* da palavra (Coleridge, Mallarmé, Sartre, Jakobson, Pignatari) e daquelas que buscam uma perspectiva mais transcendental (Goethe, Heidegger, Robert Frost, Maiakóvski, Bob Dylan) a definições centradas no som (Dante e Ricardo Reis) e àquelas que se equilibram entre as duas primeiras – sem esquecer o caráter mítico/místico encontrado nos dizeres de Octavio Paz e Novalis. Conclui, pois, a autora que existe uma visível diversidade no elenco de conceitos, e, a essa lista, une-se o fato de o próprio Leminski ter transitado por entre muitos meios poéticos: o haicai de dicção oswaldiana, a veia concretista da poesia brasileira, a Tropicália e até a poesia marginal da geração de 1970. Ela observa, ainda, que a obra do “samurai malandro” também se ocupou de gêneros distintos (poesia, romances experimentais, contos, cartas-poemas e ensaios-anseios), sempre revelando uma *hibridação* muito relevante para a compreensão de seu pensamento literário. Depois de analisados todos esses aspectos, Maria Esther Maciel conclui que a escrita leminskiana se demonstra “sem fronteiras, porosa e insubmissa aos modelos cultuados”¹³³.

A insubmissão da poesia de Paulo Leminski vai, creio, muito além do domínio formal; revela, sobretudo, uma postura nitidamente ética diante do clima repressor dos militares ou da ditadura econômica baseada em altas e baixas da inflação. Dois poemas, frutos da tal hibridação poética identificada por Maria Esther Maciel, dão um curioso testemunho dessa última situação vivenciada pelos brasileiros no anos 1970 e 1980. É deles que vou me ocupar a seguir, ciente dos mecanismos previstos pelo chiste, na esteira de Freud, e da correnteza histórica que deve ser interrompida para a reflexão, de acordo com Benjamin – sem perder de vista as potências formais da particular estética leminskiana.

II

O primeiro poema foi publicado, pela primeira vez, na parte inédita de *Caprichos e relaxos*, de 1983. Sua conotação política e seu contexto histórico são, portanto, um pouco distantes da força avassaladora que a ditadura militar ganhou a

¹³² Idem, p. 172.

¹³³ MACIEL, 2004, p. 179.

vem acompanhado – no verso seguinte, estrategicamente – de um adjetivo no mínimo inesperado: “comercial”. Este, aliás, tem sua última sílaba, a tônica, prolongada até o início da próxima palavra – “alterna” –, que seria o arremate e ponto de convergência das ideias e sensações de que o poema lança mão.

A poesia de Paulo Leminski praticamente não faz uso da metrficação tradicional. Até mesmo entre seus haicais – forma oriental abasileirada num modelo métrico fechado – são raros aqueles que apresentam os tradicionais 5 / 7 / 5; e, quando os apresentam, parece mais obra do acaso. A despeito disso, nesse poema em que é possível vislumbrar a *transa* entre vocábulos apreendida pelo poeta de mestre Bashô – na figura do kakekotobá –, a métrica tem, subrepticamente, um papel salutar. Feitas as devidas elisões nos dois primeiros versos e um processo de ditongação no quarto, vemos sílabas poéticas sendo subtraídas verso a verso – indo de seis sílabas poéticas a duas, em procedimento semelhante ao que foi utilizado por Chico Buarque em “Vai passar”, de 1984:

Dormia
A nossa pátria mãe tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações¹³⁸

A dinamicidade sonora do poema, promovida pelo jogo fônico e semântico, encerra, pela fusão de opostos, um tom chistoso de caráter, ousado afirmar, hostil (ao mercado?; ao governo?; ao coração?). Numa ligeira olhadela no quadro sintético oferecido por Freud e citado alhures, podem ser verificados, nos versos leminskianos, procedimentos de condensação e o múltiplo uso do mesmo material linguístico, sem, contudo, partir para a formação de neologismos que desencadeassem o gracejo. Favorecido pela identidade acústica dos vocábulos, o poeta opera ligações que, pelo contexto a que alude a expressão “dívida externa”, fornecem um chiste politizado e altamente comunicativo. Por falar em comunicação, o próximo poema de que me ocuparei ganhou o coro popular ao se transformar, pelas mãos do próprio Leminski, em canção e ser gravado, com um singelo arranjo, por Caetano Veloso em *Outras palavras*, de 1981. Em “Verdura”, humor e contexto histórico são também notas fundamentais para a sofisticada configuração visualizada, com lupa, verso a verso.

¹³⁸ BUARQUE, 2006, p. 359. Devo esta arguta observação a Maria Amélia Dalvi. Coincidentemente, a temática da canção de Chico é a mesma da trabalhada no poema de Leminski.

de repente
 me lembro do verde
 da cor verde
 a mais verde que existe
 a cor mais alegre
 a cor mais triste
 o verde que vestes
 o verde que vestiste
 o dia em que eu te vi
 o dia em que me viste

de repente
 vendi meus filhos
 a uma família americana
 eles têm carro
 eles têm grana
 eles têm casa
 a grama é bacana
 só assim eles podem voltar
 e pegar um sol em copacabana¹³⁹

“Verdura” brota de maneira arrebatadora. De acordo com as próprias palavras do poeta, é de maneira repentina que se dá a ocasião poeticamente descrita. Isso confere uma agilidade inicial ao poema, cuja clareza só virá nos versos derradeiros – até lá resta a dúvida interna. De início, salta aos olhos a cor verde, “a mais verde que existe”; ocupando boa parte da bandeira nacional, é geralmente associada à esperança – quiçá, à esperança em falência dos últimos anos da ditadura, de quando se data o poema-canção. O movimento do verde revela uma grande mudança de significado entre a primeira e a segunda estrofes do poema. Na primeira, vestindo a cor, encontra-se o casal protagonista do micro-enredo de versos; o clima é predominantemente harmônico, e “verde” é repetido cinco vezes. Na segunda, a virada: os filhos são “vendidos”, “exportados”, e o verde que se vê é da “grana”, ou da “grama bacana”. É relevante assinalar que nesse período, a década de 1980, o fluxo migratório para o exterior cresceu bastante entre os brasileiros. O Brasil “a partir dos anos 80 passou a ver cada vez mais engrossadas as fileiras de seus habitantes que deixam o país à procura de melhor sorte como estrangeiros”¹⁴⁰, afirma Teresa Sales diante desse contexto. À luz dessas questões, o poema age como uma alegoria daquilo que vinha ocorrendo no país.

Tendo em vista essa demarcação decorrente do conteúdo das estrofes, cabe, ainda, analisar como esses elementos se inscrevem nas filigranas do texto. A primeira, como se viu, é regida pelo signo “verde” – que ocupa posição de destaque logo no segundo verso, no fim da primeira oração –, e é o seu som que ecoa ao longo dos

¹³⁹ LEMINSKI, 1980, s/p. Republicado em: LEMINSKI, 1983a, p. 84.

¹⁴⁰ SALES, 1991, p. 23.

versos: a vogal *e* é repetida em 36 ocasiões, e todas as rimas são, ora em *e*, ora em *i*. Os dez versos dessa porção inicial do poema apresentam uma ruptura entre o quinto e o sexto; especificamente quando se encontra a oposição “a cor mais alegre” vs. “a cor mais triste”. A partir de então, as rimas, que eram quase todas em *e*, passam a ser predominantemente em *i* – sendo que, do quarto ao sétimo verso, veem-se rimas cruzadas. A segunda estrofe, por outro lado, começa com uma oração mais longa, que termina com outra palavra em posição final e, portanto, de destaque: “americana”. Do mesmo modo que se verificou na primeira estrofe, a tessitura sonora dos versos que se seguem parece ser regida por um termo específico. Com a notável mudança de som de “verde” para “americana”, a predominância do *e* cai diante do *a* – de forma que o primeiro aparece por 23 vezes, e o segundo, em 25. As rimas são quase absolutamente em *a*, que varia entre o nasal e o não nasal, como nos pares grana/bacana e carro/casa. Essa estrofe apresenta um verso a menos que a anterior, conta apenas com nove, mas seus dois últimos versos são bem mais longos que os breves hexassílabos da primeira. Simetrias e oposições que são lidas do ponto de vista semântico também se revelam nas menores partículas linguísticas colocadas em fricção pelo poeta. É nesse sentido que “americana” rima com “copacabana”; afinal, a grama do vizinho é sempre mais verde. Um esquema geral do poema ficaria mais ou menos assim:

I

de repente	A
me lembro do <i>verde</i>	A
da cor <i>verde</i>	A
a mais <i>verde</i> que existe	B
a cor mais alegre	A
a cor mais triste	B
o <i>verde</i> que vestes	A
o <i>verde</i> que vestiste	B
o dia em que eu te vi	B
o dia em que me viste	B

II

de repente	A
vendi meus filhos	B
a uma família <i>americana</i>	C
eles têm carro	D
eles têm <i>grana</i>	C
eles têm casa	D
a grama é <i>bacana</i>	C
só assim eles podem voltar	D
e pegar um sol em <i>copacabana</i>	C ¹⁴¹

¹⁴¹ Curiosamente, tanto *e*, quando *a* e *i*, vogais em torno das quais giram as rimas do poema, estão presentes na palavra “americana”, o que a faz dividir com o verde-verdura o *status* de termo-chave para a leitura do poema.

A vertente humorística detectada em “Verdura” é um tanto distinta da observada por Freud em seu estudo sobre os chistes. No poema-canção há pouco discutido, o cômico está no jogo sonoro, na rima fácil e, principalmente, na mudança vertiginosa do enredo entre sua primeira e segunda parte. Porém, de maneira semelhante ao poema anterior, além de ter uma temática bastante parecida, a faceta crítica do poeta não se esconde. E, saindo das páginas de um livro, que mundos alcançou e lançou esse poema cantado e tocado por Caetano em alto e bom som? O poeta, dentro do mercado, ainda que à sua margem, adota o gesto tropicalista: infiltra-se no sistema e tenta fazê-lo ruir por dentro¹⁴². Ruir, pelo que sei, o sistema não ruiu; mas, sim, das ruínas, o poeta riu – ainda que não tenha sido por último.

¹⁴² Sobre as inserções de Leminski no cenário da música popular brasileira, leia-se “Na cadeia de sons da vida: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”, de Marcelo Sandmann (SANDMANN, 2010, p. 216-242).

2.2 – TIROS, CÂMERA E MANCHETE: CHOQUE E EXPERIÊNCIA SOB O SIGNO DO RISO

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada

(Caetano Veloso, “Vaca profana”)

I

Durante o século XX, o Brasil passou por algumas tentativas de modernização. Nesse sentido, sobretudo desde o período varguista, formaram-se alguns centros urbanos consideravelmente importantes para o país. Do ponto de vista econômico, portanto, é indiscutível a relevância de uma cidade como São Paulo, ou como o Rio de Janeiro. E é também precisamente nesses lugares que se germinou boa parte do espírito crítico marcante das décadas de 1950 e 1960. No entanto, essa urbanização acelerada em busca do tempo perdido não foi exatamente o que se pode chamar de sistemática. Muito pelo contrário: o desenfreado inchaço por que passaram as principais cidades do centro-sul brasileiro causou uma série de consequências relativamente negativas. E um dos fatores responsáveis por esses problemas se firma em conclusões de fundo histórico.

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda toca nesse ponto fundamental. Segundo ele, o Brasil organizou-se, desde o princípio da colonização, basicamente em torno de um mundo rural. Por exemplo, as cidades não foram o centro de nossa estrutura colonial. O que ocorreu foi o avesso disso: os centros precariamente urbanos foram se constituindo de maneira errática e desleixada, funcionando como “simples dependências do campo”¹⁴³. Assim, para ele, e isso parece ser muito sensato, o fato de os tímidos centros urbanos brasileiros serem meras ferramentas do mundo rural faz com que neles apareçam as mesmas estruturas hierárquicas estabelecidas no campo. Na cidade, são os mesmos fazendeiros patriarcas da casa-grande que detêm o poder. E isso leva, inexoravelmente, à conclusão de que a configuração citadina do Brasil se deu de forma, no mínimo, atípica¹⁴⁴. Trocando em miúdos: o brasileiro, aparentemente, não estava acostumado, até meados do século XX, com o clima atribulado das grandes metrópoles que assim se constituíram na Europa desde duzentos anos antes. Aqui, o choque urbano

¹⁴³ HOLANDA, 1987, p. 41.

¹⁴⁴ Informações mais precisas a esse respeito podem ser encontradas em *A urbanização brasileira*, de Milton Santos (2007).

foi, portanto, bem mais notável do que alhures – e até hoje se guardam visíveis discrepâncias entre algumas regiões do país.

No território europeu, ao longo das décadas que antecederam a desenfreada expansão nazista causadora da Segunda Guerra Mundial, houve um importante pensador alemão que se debruçou sobre os fenômenos decorrentes da modernização oitocentista. Walter Benjamin, a partir de sofisticadas leituras da poética de Charles Baudelaire, observou como o desenvolvimento urbano de Paris exerceu considerável influência sobre o poeta francês e, naturalmente, sobre sua obra. Essa influência, de acordo com o pensamento benjaminiano, se daria principalmente por meio dos *choques* infligidos aos indivíduos que transitavam pelas galerias parisienses; e esses eventos provocados, por exemplo, pelas multidões e pelo barulho das fábricas se inscrevem na literatura.

Em razão disso, pode-se dizer que as ocasiões experimentadas no mundo contemporâneo são extremamente relevantes para a constituição da arte feita nesse ambiente. O choque, “experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala”¹⁴⁵, vai se acumulando no decorrer dos dias e acaba por formar um dos traços mais evidentes do homem metropolitano. Para Benjamin, é justamente esse acúmulo na memória que aflui, de maneira inconsciente, na obra de Baudelaire. O cidadão possui mecanismos de defesa contra os conflitos do dia a dia – e, para evitar o trauma, assimila-os, sempre que possível, conscientemente.

Contudo, ao lado da experiência óptica e sonora, Benjamin ressalta também o caráter tátil da movimentação em meio ao tráfego urbano. Entregue aos caminhos das passagens de Paris, os indivíduos deparam com “cruzamentos perigosos, inervações fazem-nos estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria”¹⁴⁶. A continuação desse percurso progressista que ditou o ritmo da história moderna subsumiu, no entanto, as sensações individuais, limiares – do mesmo modo que praticamente extinguiu o exercício da *flânerie*. Concentrados no caminho para o trabalho, os proletários se transformaram em autômatos, e, daí, não foram necessários mais passos para se tornarem meros objetos da máquina da História. Por outro lado, é precisamente nessa massa que lampeja a qualidade privilegiada da subjetividade poética, conforme aponta Adorno: “somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos,

¹⁴⁵ BENJAMIN, 2000, p. 105.

¹⁴⁶ BENJAMIN, 2000, p. 124.

ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente”¹⁴⁷. Nessa imersão subjetiva dos poetas, sobrevém a memória involuntária, onde estão sedimentadas, e até mesmo cristalizadas – como mônadas –, as imagens apreendidas pela percepção durante o exercício, a experiência¹⁴⁸.

II

Como se viu, durante os anos 1960 e 70, em decorrência de uma avidez generalizada pela industrialização do país, alguns centros se formaram atabalhoadamente no território brasileiro. Contudo, às características observadas anteriormente se aliou um fato novo e potencialmente perturbador: a ditadura militar. Nas manifestações artísticas desse período, passaram a confluir, portanto, as experiências de choque naturais das grandes cidades e a terrível sombra da repressão ditatorial, que pretendia castrar todo pensamento crítico que se configurasse como ameaça ao poder dos generais¹⁴⁹. Ao lado do barulho dos automóveis, das luzes noturnas, da fumaça das indústrias e do movimento das multidões, situavam-se também a propaganda política militar, os desaparecimentos repentinos e os constantes exílios: a subjetividade poética parecia ainda muito mais ameaçada. Essas questões foram incorporadas por uma parcela da arte, tornando-se *topoi* de parte relevante da literatura praticada nessa época, seja na poesia marginal ou nos romances sociais hiper-realistas. De um lado desbundava-se a genuína subjetividade dos poetas marginais, e, do outro, se praticava a exposição violenta das mazelas da sociedade. Em decorrência disso, para agregar valor à leitura desses textos se torna extremamente profícuo considerar o conturbado momento histórico – consideração que, tomando-se a obra de Paulo Leminski como parâmetro, tem sido rara em sua fortuna crítica.

Vindo de Curitiba para o eixo formado por São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1970 e, daí em diante, se mantendo entre idas e voltas nas duas primeiras capitais, Leminski se firmou como um dos grandes nomes da recente história da literatura brasileira. Fazendo convergir valores dos racionalizantes concretos paulistas com

¹⁴⁷ ADORNO, 2003, p. 76.

¹⁴⁸ Alude-se aqui a esta complexa passagem: “Se chamamos de aura as imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício”. (BENJAMIN, 2000, p. 137).

¹⁴⁹ Sobre esses generais, diria o poeta: “o castelo / que o general conquistar não pôde / a sombra das árvores da tarde / pode”. (LEMINSKI, 1991, p. 113).

questões temáticas e estéticas próprias do grupo encabeçado por Cacaso e Chacal, o poeta curitibano produziu uma poesia que, por vezes, partilhou de um tom sério – deixando, inclusive, soar uma nota melancólica – e, noutros momentos, soube aproveitar muito bem sua verve humorística de toada próxima à oswaldiana.

Num primeiro momento, a crítica parece tender a apreciar sobretudo os valores intertextuais e metapoéticos que se desvelam na leitura da obra leminskiana, e, paralelamente, perpetuam-se as pinceladas anedóticas em torno de sua imagem. De fato, a poesia de Paulo Leminski se abre a tais observações, mas seria demasiadamente nefasto reduzi-la a tais elementos – negando o inevitável liame que estabelece, subjetivamente, com a época em que o Brasil era dominado por um governo marcadamente autoritário. Pareado aos poetas marginais, Leminski produziu também uma literatura que funcionou como “expressão legítima da brutal urbanização da sociedade brasileira, ocorrida durante os anos da ditadura, que privilegiou a cidade e deixou o campo entregue às latifundiárias moscas que Portugal nos legou”¹⁵⁰. Exemplo disso é o poema a seguir:

grande angular para a zap

as cidades do ocidente
nas planícies
na beira-mar
do lado dos rios
feras abatidas a tiro
durante a noite

de dia
um motor mantém todas
vivas e acesas

LUCRO

à noite
fantasmas das coisas não ditas
sombrias das coisas não feitas
vêm
pé ante pé
mexer em seus sonhos

as cidades do ocidente
gritam
gritam
demônios loucos
por toda a madrugada¹⁵¹

¹⁵⁰ LEMINSKI, 1986a, p. 41-45.

¹⁵¹ LEMINSKI, 1983a, p. 93.

Esse poema, publicado inicialmente no livro *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*, que contém poemas escritos entre 1963 e 1980 – varrendo um largo período da ditadura –, permite vários ângulos de visão. Em primeiro lugar, pode ser apresentada uma dúvida em relação ao verso inicial. Como ocorre geralmente em Leminski, ele poderia ser o primeiro de um poema sem título, apenas deslocado para a direita ou, então, o próprio título, o que justificaria seu local de destaque. Independentemente disso, esse trecho rege, deliberadamente, o restante do poema. E isso é comprovado pelos seus significados possíveis. A grande-angular, por exemplo, é um tipo de lente que constitui as máquinas fotográficas em geral. Graças a ela é possível aumentar o campo de visão da imagem. Por esse motivo, é comumente utilizada para facilitar o trabalho do fotógrafo em situações em que se dispõe de pouco espaço físico. O poema, então, disporia dessa facilidade para abarcar um terreno mais amplo, mesmo de um ponto de vista abafado. Aliás, desde o começo, já é revelada a amplitude do alcance dos versos: “as cidades do ocidente”.

“Zap”, por sua vez, em língua inglesa, é verbo um tanto quanto enérgico: entre seus sinônimos, estão “despachar”, “destruir” e “correr”¹⁵² – e, para além do *zap* inglês, existe ainda um abasileiramento no verbo *zapear*. Assim, a palavra passa a ter outra conotação, pois *zapear* seria mudar de canal um tanto quanto freneticamente, numa corrida que seria mais virtual, cibernética – reflexo da sociedade eletrônica atual. Não obstante, é também possível enxergar um contraste entre o ar conturbado do poema e a última interpretação da palavra que o verso-título encerra: *zap* é um perfeito anagrama de *paz* – simetricamente, seu oposto.

Sem esquecer, por fim, que o livro onde figura pela primeira vez o poema foi confeccionado pela ZAP Fotografias Ltda., observa-se, no primeiro grupo de versos, um cenário paradoxal. O espaço descrito – planícies na beira do mar, ou do rio – denota calmaria, paz. Mas é nesse ambiente falsamente pacífico que as “feras” são abatidas a tiro durante a noite. A respeito delas, parece legítimo pensar nos militantes que abraçaram a causa e partiram para a luta física, além da ideológica. A noite, como se bem sabe, foi o horário ideal escolhido para calá-los¹⁵³. Adiante, na segunda estrofe, à

¹⁵² Tomo como referência para essas acepções o *Dicionário Larousse Inglês/Português* (2009, p. 411).

¹⁵³ “Canção para ‘Paulo’”, testemunho poético de Alex Polari sobre a tortura e morte de Stuart Angel, ilustra bem essa situação. Leia-se o trecho inicial: “Eles costuraram tua boa / com o silêncio / e trespassaram teu corpo / com uma corrente. / Eles te arrastaram em um carro / e te encheram de gases, / eles cobriram teus gritos / com chacoas. /// Um vento gelado soprava lá fora / e os gemidos tinham a cadência / dos passos dos sentinelas no pátio. / Nele, os sentimentos não tinham eco / nele, as baionetas eram de aço / nele, os sentimentos e as baionetas / se calaram.” (POLARI, 1978, p. 36).

luz do dia, elas aparecem acesas, vivas, graças a uma motivação que não é diretamente explicitada, mas que parece surgir significativamente à extrema direita desses versos: um “LUCRO” em caixa alta. Assim, em vez dos militantes, que defenderiam o lado do povo na batalha, as feras ocidentais passam a ser representadas por outros indivíduos: seriam, agora, as elites, governantes movidos pelo *lucro* – os *business men* que o poeta cita parodiando os Beatles e um John Lennon solo: “business man / make as many business / as you can / you will never know / who i am /// your mother / says no / your father / says never /// you’ll never know / how the strawberry fields / it will be forever”¹⁵⁴. Ao passo que a noite é ideal para calar os revoltosos, parece também ser esse o momento perfeito para a revolta.

O poema, dividido em quatro momentos, inicia-se no horário noturno, passa ao diurno, onde curiosamente se esclarece, e, por fim, vara a noite em direção à madrugada. Logo, as duas últimas estrofes têm papel decisivo. Na terceira, o sono é perturbado pelo não dito e pelo não feito. Aparece, desse modo, outro personagem importante no jogo monetário intensificado durante nossa ditadura: aquela parcela do povo que se manteve estática diante da repressão ditatorial (o silêncio da maioria, diria Leminski); ou, ainda, a pequena parcela da população que, mesmo sem fazer parte propriamente da elite, sobrevive do lucro num período em que muitos viviam em condições precárias. Simples instrumentos nas mãos dos detentores do poder, os cidadãos ocidentais se viam no dilema entre a luta e a apatia. No poema, inclusive, eles se fundem metonimicamente às suas cidades – que, por sua vez, se inscrevem na literatura. Desse modo, expostos às pequenas catástrofes cotidianas, são assombrados inconscientemente por suas recalçadas experiências de choque durante os sonhos. Neles configura-se, pois, um trauma em decorrência do qual *gritam* feito “demônios loucos / por toda a madrugada”.

III

A poesia de Paulo Leminski, sorvedouro de latente subjetividade¹⁵⁵ e de diversas posturas estéticas, se insere, portanto, no cenário da literatura brasileira produzida durante o período de regime arbitrário que se abre às inflexões da história – inclusive às manifestações de barbárie –, abrindo os olhos para o limiar. Em razão disso, pode ser

¹⁵⁴ LEMINSKI, 1983, p. 29.

¹⁵⁵ SÜSSEKIND, 2004, p. 114-147.

aproximada – desde que se reconheçam as diferenças em relação às obras atormentadas pela *Shoah* – da chamada literatura de testemunho, ou de teor testemunhal. Márcio Seligmann-Silva, importante estudioso dessa temática, recolhe parte de seu aparato teórico justamente da obra de Walter Benjamin e, nesse momento, recorre à noção de choque há pouco mencionada. Acontece que, para a literatura de testemunho, é muito cara a concepção benjaminiana da história – e, nela, choque, ruína, cesura, experiência e memória são traços fundamentais:

Se as lembranças surgem, como Benjamin nota, como raios, iluminações que são despertadas pelo nosso espaço/presente imediato (VI, 490), elas são, via de regra, isoladas, pois, como vimos, na modernidade a onipresença do choque impede uma continuidade narrativa.¹⁵⁶

Em “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”¹⁵⁷, Jaime Ginzburg, embasado em estudos do tema, aponta a escrita testemunhal, entre outras coisas, como “forma nova de criar literatura”, expondo constantes tensões entre a perplexidade tácita e a necessidade de comunicação, a memória e o esquecimento. A multidentalidade que essa postura abarca permite, também, a vinculação a movimentos de resistência, podendo estabelecer confluência com a antropologia. A linguagem em questão, associada ao trauma, constitui-se então como problema – o que assinala a intransponibilidade do abismo entre o impacto da catástrofe e a expressão literária.

Abre-se, com isso, espaço para a palavra dos excluídos, como no caso das ex-colônias europeias, que, geralmente, fazem uso da língua das antigas metrópoles. Mas, ao contrário do que se pode imaginar, faz parte da escrita do testemunho a elaboração linguística: o recurso expressivo pode, assim, “cumprir um papel ético”, recriando o real traumático. O impasse situado entre a impossibilidade de assimilação do trauma e a necessidade de dar voz a uma “subjetividade coletiva” é central para a compreensão dessa literatura. Na era das catástrofes resta, pois, “uma politização da estética”, assumindo que “aos excluídos cabe falar”. Na poética leminskiana, essas questões se armam, portanto, de variados recursos, chegando até as vias humorísticas – caminho impensável (ou, pelo menos, bem raro) para a literatura de testemunho propriamente dita. Mas como o humor pode ser um recurso para uma expressamente dolorosa realidade? Como pode a melancolia se manifestar por meio do gracejo, do trocadilho, do chiste?

¹⁵⁶ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 410.

¹⁵⁷ GINZBURG, 2011, p. 19-29.

manchete

CHUTES DE POETA
NÃO LEVAM PERIGO À META¹⁵⁸

Como já se viu, Freud estabeleceu, em “Os motivos do chiste: os chistes como processo social”, alguns parâmetros necessários para a configuração do chiste. Para o pensador austríaco, ele seria, a princípio, uma espécie de efeito humorístico – mormente desencadeado por um processo de economia – que tem como uma de suas modalidades a performance linguística, como o trocadilho. Sendo assim, o primeiro estágio do procedimento chistoso seria uma espécie de jogo com palavras e pensamentos. Uma ressalva deve ser feita, no entanto: os jogos de palavras não podem exigir grande esforço do receptor, pois isso prejudicaria uma das etapas essenciais do chiste – a do entendimento rápido, que o apanharia em estado de desatenção, lançando-o à reflexão. Diria Freud: “as alusões feitas em um chiste devem ser óbvias e as omissões facilmente preenchíveis; um despertar do interesse intelectual consciente usualmente impossibilita o efeito do chiste”¹⁵⁹.

Ora, as considerações freudianas encontram correspondência com uma forma de poesia que vem se alastrando pela história da literatura brasileira desde o período modernista: o poema-piada. Sobre isso, assinala o próprio Leminski: “Nos anos 70, esteve muito em voga um certo tipo de prática poética, poemas curtos, ‘flashes’ instantâneos, registros-relâmpago de mini-experiências, estalos líricos, de breve duração e efeito imediato”¹⁶⁰. E isso era tão comum que Ana Cristina Cesar, no recente livro organizado por Viviana Bosi, assinalou num manuscrito intitulado “A Lei do grupo”: “Todos os meus amigos estão fazendo poemas-bobagens / ou poemas-minuto”¹⁶¹. A esse propósito, em “manchete”, a concisão característica do poema-minuto – *insight*, chute ou algo como um epigrama satírico – se liga diretamente ao formato típico da manchete jornalística: rápido e rasteiro, de artilharia ligeira, o poeta dá a notícia rimada entre dois redondilhos, um maior e outro menor – porém, a que ela faz referência?

Além de ser o arco defendido pelo goleiro no futebol, “meta” é uma palavra muito frequentada no ambiente político. Sob uma perspectiva historiográfica, o Plano de Metas foi, no governo JK, uma tentativa de fazer o Brasil crescer cinquenta anos em

¹⁵⁸ LEMINSKI, 1983a, p. 72.

¹⁵⁹ FREUD, 1969, p. 174.

¹⁶⁰ LEMINSKI, 1986a, p. 41-45.

¹⁶¹ CESAR, 2008, p. 69.

cinco – e disso surgem algumas das nefastas consequências do desenvolvimento desenfreado. Não muito distante desse contexto, durante a ditadura dos militares, planos semelhantes foram aventados, como o famigerado “milagre econômico”. Contudo, na verdade, a meta sempre se demonstrou outra: enriquecer as elites. O poema, naturalmente, aponta para isso, mas, ironicamente, se reconhece insignificante, pobre palavra de poeta maldito. A constatação, apesar da maquiagem humorística, é melancólica e não deixa esquecer a falta de credibilidade legada à literatura. A inocuidade do poeta é o aspecto mais evidenciado pela leitura que a estudiosa Teresa Cabañas realizou do mesmo poema. Segundo ela, com “acentuada brejeirice”, apelando à rima fácil e ao tom epigramático, no poema “o fazer poético submete-se à mesma condição de existência anódina e anônima que agora é a do próprio fazedor, de modo que o que se encontra dentro da estrutura [...] chegará às vezes a dar a impressão de estar aí como que ao léu”¹⁶². O que pretendo indicar, acima disso, é como a aparente falta de credenciais da poesia não se restringe a referências estritamente literárias; aponta, sim, para um contexto mais amplo – o poema é, então, uma centelha muito perspicaz.

Movendo e sendo movida por tudo isso (ruínas da modernidade, choques citadinos e questões propriamente poéticas), a poesia de Paulo Leminski, essa paixão da linguagem, convida à apreciação estética, como se viu, sem, contudo, se isolar do meio em que sobrevive – seja entranhando um mundo cercado pelas máculas do autoritarismo ou, ciente dele, criticando-o ludicamente. Circunscrita nesse sofisticado entrecaminho, merece, pois, ser lida como tal, demônio no meio do redemoinho de choques da história – sua testemunha.

¹⁶² CABAÑAS, 2009, p. 67.

CAPÍTULO III

POESIA E RUÍNA

3.1 – HISTÓRIA SEM SENTIDO? (PAULO LEMINSKI LÊ UM BRASIL)

Vapor barato
Um mero serviçal do narcotráfico
Foi encontrado na ruína
De uma escola em construção.
Aqui tudo parece
Que era ainda construção
E já é ruína.
Tudo é menino e menina
no olho da rua.
O asfalto, a ponte, o viaduto
Ganindo pra lua.
Nada continua.

(Caetano Veloso, “Fora da ordem”)

No início da década de 1960, a cultura brasileira galgou degraus cada vez maiores no que diz respeito às manifestações culturais populares. Como apontam Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves em seu livro *Cultura e participação nos anos 60*, o pensamento crítico germinava por todos os cantos do país: cresciam os movimentos estudantis, as reivindicações do operariado ganhavam força, assim como a Reforma Agrária, e nasciam os famosos Centros Populares de Cultura (CPC’s)¹⁶³. Evidentemente, na mesma toada, as manifestações artísticas se desenvolviam vigorosamente – por exemplo, com o Cinema Novo ou o teatro de um Gianfrancesco Guarnieri.

No entanto, em 1964 o Brasil dá-se um susto: com a queda do governo Goulart, que carregava em seu bojo o gérmen para essa disseminação crítico-cultural, sobem ao poder os militares e iniciam um processo retrógrado, conservador em relação ao que vinha sendo construído. Para essa retomada conservadora do país, foram necessárias medidas drásticas, concretizadas nos Atos Institucionais, que desembocaram no AI-5. Com a consolidação, em 1968, dessas atitudes de terrorismo sócio-cultural, a arte encontrou o grave problema do impedimento de sua livre divulgação. Os gritos de alerta que brotavam com alarde das bocas e das penas dos artistas eram cuidadosamente abafados, provocando naqueles que não se posicionassem ao lado dos reacionários uma postura de resistência. Alguns dos artistas que tiveram suas vozes mais destacadas do meio dessa heterogênea resistência acabaram, nefastamente, sendo obrigados ao exílio; mas, debaixo dos olhos do governo arbitrário, ainda se mantinham vivos alguns traços

¹⁶³ HOLLANDA; GONÇALVES, 1986.

da cultura antimilitar. É nesse contexto que se desenvolveu, por exemplo, a poesia marginal. Afastados do mercado editorial, entre outras coisas, pela força da censura, os poetas dessa geração procuravam, geralmente, publicar seus livros de maneira artesanal – divulgando-os para um público restrito, seguro, ao alcance da mão. Essa literatura trazia em suas posturas estéticas, seguindo as premissas da contracultura, o arrebatamento antimoralizante que confrontava o conservadorismo governamental instaurado. O poeta, maldito, marginalizado, reagia em versos, denunciando – com humor ou sofrimento.

Em *Impressões de viagem*, a mesma Heloisa Buarque observa a coexistência de duas gerações que, ao cabo do texto, vai identificar nos grupos formados pelos poetas: a de 60, que viveu o clima intenso das vanguardas e dos CPC's, por exemplo, e a de 70, já descolada desses debates e entregue às condições estabelecidas, entre outras coisas, pela censura militar. Durante a ditadura, o tecnicismo aparece como meio fundamental para a produção artística “oficial”; desse modo, importantes nomes do Cinema Novo passam a encabeçar produções qualificadas sobretudo do ponto de vista técnico. De outro lado, com a eliminação do discurso político, ocorre “um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural”¹⁶⁴, como o show *Opinião*. A música popular desenvolve, por exemplo, um novo código capaz de burlar a repressão, e a “patrulha ideológica” critica violentamente figuras que não adotam esse papel, como Caetano e Gil. Nesse contexto, surgem os “livrinhos mimeografados” de poesia, que encerram um diálogo mais próximo do autor com o leitor, evidenciando uma faceta afetiva. A linguagem, no mesmo compasso, é usada a serviço do “registro do cotidiano quase em estado bruto”, efêmero como tal, sem quaisquer “comprometimentos programáticos”¹⁶⁵ – em oposição às vanguardas. Os responsáveis por essa “poetização da experiência do cotidiano”¹⁶⁶ são, por sua vez, situados em grupos que se imbricam: o grupo Frenesi, mais próximo dos 60, desemboca no Vida de Artista, que, por fim, chega ao Nuvem Cigana. Assim, os personagens da geração marginal, além de trazerem uma subjetividade muito evidente, diametralmente oposta ao modo de construção de sentido que os concretos desenvolveram em anos anteriores, também eram cobertos pela sombra constante da atmosfera política movediça que pairava sobre os movimentos militantes de esquerda – de que, de um modo ou de outro, se aproximavam.

¹⁶⁴ HOLLANDA, 1992, p. 92.

¹⁶⁵ Idem, p. 98.

¹⁶⁶ Idem, p. 101.

De outra perspectiva, mais ampla, via-se que o país procurava ser modernizado de acordo com os moldes do capital americano. Em razão disso, o mercado nacional era invadido por produtos estrangeiros, os centros urbanos cresciam assustadoramente, construía-se rodovias, pontes, monumentos: tentava-se, comicadamente, dar ao Brasil as feições de uma nação moderna. É preciso lembrar que, antes desse período, não só as cidades interioranas, mas até mesmo as capitais afastadas de Rio de Janeiro e São Paulo apresentavam um grau de provincianismo bastante sintomático. Curiosamente, foi numa dessas cidades, mais especificamente em Curitiba, que cresceu Paulo Leminski, um dos poetas-símbolo da literatura produzida entre a década de 1970 e 1980.

Leminski se confrontou, enquanto se construía literariamente, com inúmeras influências estéticas. Ainda jovem, em internatos tradicionais e junto aos beneditinos, conheceu o latim e o francês e, com eles, suas literaturas. Ao estudar religião, transgrediu suas fronteiras em direção ao livre-pensamento – finalizando precocemente seu ciclo na Ordem. Já aos dezenove anos, participou, em 1963, da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, criando fortes laços com o Concretismo paulista e, conseqüentemente, com os Campos e espaços de lá¹⁶⁷. Ainda viria, a partir do contato com as artes marciais, a aproximação com a cultura zen, e, depois, a convergência com alguns ideais levantados pelos tropicalistas – sobretudo Caetano e Gil, com quem teve mais contato. Nesse burburinho estético que se liga ao contexto brasileiro pré-ditatorial, Paulo Leminski constituiu boa parte das características que o acompanhariam ao longo de sua obra. Mas, de um outro lado, também teriam papel fundamental as modificações que foram impostas à cultura brasileira a partir da tomada de poder dos militares.

A respeito desse tumulto político, vale lembrar, inclusive, uma pequena anedota narrada por Toninho Vaz, em sua biografia do poeta, sobre um fato curioso ocorrido quando Leminski escrevia o *Catatau*:

Leminski foi convidado a participar de um ciclo de debates no Museu de Arte Moderna, o MAM. Ele seria visto circulando no auditório com os rascunhos do *Catatau* debaixo do braço, distribuindo cópias para os participantes. Em seguida, houve uma confusão com a polícia que quase terminou mal para o seu currículo. Alguém falava ao microfone, quando agentes do DOPS infiltrados na plateia se aproximaram e lhe deram voz de prisão. [...] Eram tempos difíceis e todos sabiam que qualquer mal-entendido poderia resultar em prisão, tortura e, até mesmo, desaparecimento e morte dos suspeitos.¹⁶⁸

¹⁶⁷ MARQUES, 2001, p. 50-52.

¹⁶⁸ VAZ, 2001, p. 122.

Felizmente, a história acabou bem. Apesar de o professor Décio Pignatari ter se recusado a sair em socorro do poeta – pensando que havia algum problema com drogas –, os policiais o liberaram, depois de terem visto o texto e, provavelmente, terem ficado meio aturcidos com seu conteúdo. Assim, embora seja relevante sua aproximação com poetas e ideais da poesia marginal, muito pouco se fala da influência da ditadura militar¹⁶⁹ – e, depois, da ditadura econômica neoliberal – na obra leminskiana. Um sintoma grave disso é a existência de um livro de ensaios e artigos dedicados exclusivamente ao poeta em que não se dá a relevância merecida às implicações do contexto político em sua poesia¹⁷⁰.

Tal evidência pode ser decorrente das sedutoras possibilidades de ler, em sua literatura, as influências que vão do Romantismo polonês a James Joyce – passando pela antropofagia oswaldiana, pelo haicai de Bashô, pela visualidade de matriz concretista e pela prosa elaborada de Guimarães Rosa; ou, então, a aparente distância entre ele e a política da época se deve ao fato de ter se dedicado exaustivamente à escritura de seu épico – o *Catatau* – durante alguns dos anos cruciais da ditadura. Não se pode, contudo, deixar de dar crédito à própria maneira como a história está imbricada na poesia de Leminski: são poucos os poemas em que a referência é direta – na maioria dos casos, suas imagens e sons devem ser lidos atentamente, considerando os diversos significados de construções alegóricas sofisticadas que, muitas vezes, encarnam a história.

Analisados por esse viés, alguns poemas do curitibano passam a carregar, também, um teor testemunhal latente do país controlado pelos militares – fator que merece ser considerado em sua apreciação crítica. Em razão disso, muitos de seus haicais, além de manterem explícita relação com a tradição oriental, revelam o sentimento de perda, de desengano ocasionado pelo governo repressor – dando a perceber, portanto, determinada nota melancólica que permeia uma parte relevante da poesia leminskiana:

noite sem sono
o cachorro late
um sonho sem dono¹⁷¹

¹⁶⁹ Porém, é possível encontrar textos que considerem essa via interpretativa. Por exemplo, “Tempos de Paulo Leminski: entre história e estória”, de Wilberth Salgueiro (2007, p. 105-122).

¹⁷⁰ DICK; CALIXTO, 2004.

¹⁷¹ LEMINSKI, 1987, p. 115.

Entretanto, há momentos em que sua postura se aproxima um pouco do desbunde dos poetas marginais – e então os poemas trazem o recurso humorístico para revelar a dor da repressão. Os acordes dolorosos do momento repressor são colocados, pelo poeta, num arranjo diferenciado, em que o humor cumpre não só sua função primeira de entretenimento, mas também de agregar valor para a crítica – uma crítica criativa, segundo o manifesto que ele assinou na Semana de Poesia de Vanguarda, de 1963. Por esse prisma, serão analisados alguns de seus poemas, a fim de gerar uma compreensão mais nítida acerca de como se realiza na obra de Paulo Leminski a tensão constante entre poesia e história. O que vem a seguir, por exemplo, traz essa marca de maneira muito relevante:

SEGUNDO CONSTA

O mundo acabando,
podem ficar tranquilos.
Acaba voltando
tudo aquilo.

Reconstruam tudo
segundo a planta dos meus versos.
Vento, eu disse como.
Nuvem, eu disse quando.
Sol, casa, rua,
reinos, ruínas, anos,
disse como éramos.

Amor, eu disse como.
E como era mesmo?¹⁷²

Observando primeiramente as características formais do poema, fica logo evidenciado um trabalho sonoro bastante cuidadoso. Sabendo que a melopeia poundiana é um ponto bastante estabelecido na poesia de Leminski e é, inclusive, um dos aspectos que ele se fez herdar da longa tradição dos haicais, parece muito válido compreender como as palavras são aproximadas por meio do seu som. Os verbos conjugados no gerúndio contribuem para, na interpretação dos sentidos do poema, criar-se também a movimentação trabalhada em sua forma. A construção em ziguezague, com versos geralmente curtos, alguns com imagens e outros com jogos linguísticos, dá a dimensão do “tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’¹⁷³”, que o poeta detectou no mundo de sua época.

¹⁷² LEMINSKI, 1987, p. 77.

¹⁷³ LEMINSKI, 2001, p. 113.

Ainda sobre a utilização dos verbos, a princípio, no gerúndio, tragando o leitor para o corpo do poema, é preciso saber que seu som é aproveitado também em “Reconstruam tudo” e na presença do advérbio “quando”. Além disso, uma série de outras palavras traz, assim como o gerúndio, uma marca nasal: “mundo”, “podem”, “tranquilos”, “segundo”, “planta”, “vento”, “como”, “nuvem” e “anos”. As imagens aproveitadas pelo poeta também são muito instigantes para a análise. Aparece o cenário apocalíptico do “mundo acabando”, mas é logo desconstruído no momento seguinte por um procedimento irônico: “podem ficar tranquilos. / Acaba voltando / tudo aquilo.” Depois, é ordenada uma *reconstrução* com base na planta dos versos leminskianos. Ora, a poesia de Paulo Leminski parece ser, em muitos momentos, um reino do questionamento¹⁷⁴, um terreno despojado: um mundo de críticas e palavões, ao homem e ao mundo. Construir, ou melhor, reconstruir tudo sobre esses alicerces soa como um contrassenso, não?

Os dois versos seguintes também trazem símbolos de alguma instabilidade arenosa, ou rarefeita: “vento” e “nuvem” – duas palavras paroxítonas que partilham três sons (o *v*, o *e* nasal, e o *o* átono, que se aproxima do *u* tônico). Assim, de acordo com os dizeres do poeta, essa reconstrução à sua maneira começaria pelo vento (por natureza disperso, fugidio, instável, inaprisionável) e pelas nuvens (igualmente dispersas, instáveis e de vida breve). A esses dois elementos naturais, liga-se o “sol”, acompanhado de quatro criações humanas: “rua, / reinos, ruínas, anos”. Desse modo, é o poeta quem diz como nós, homens, éramos, desenhando com traços muito próprios o sol, cálida testemunha ocular da realidade brasileira, e as casas, as ruas e os reinos, transformados em ruína pelos anos.

Por fim, na última estrofe, composta de um dístico, encerra-se o poema com a mesma atmosfera rarefeita de antes e mantém-se o clima irônico exposto já nos primeiros versos. O título, “Segundo consta”, contribui ainda mais para esse ar de humor do texto, pois, apesar de soar como um início de proferimento de certezas, intitula, na verdade, sentenças que não têm sentido fechado – afinal, o próprio poema suspende seu pensamento em dúvida, sem nem se lembrar do que foi dito. Esse clima arenoso parece muito próximo daquele deixado pelas ruínas da ditadura que sobraram para a década de 1980 – a “década perdida”, de quando o poema é datado. Assim, a

¹⁷⁴ “É essa capacidade de formular *perguntas* que funda um mundo humano.” (LEMINSKI, 1986a, p. 55).

terra arruinada e o povo desolado surgem como consequências póstumas do governo repressor – e se inscrevem no poeta, no poema, nas casas e nas ruas, suas testemunhas.

É muitíssimo relevante, para a observação da literatura que se faz sob os escombros da história – sejam eles psicológicos ou físicos –, considerar o teor testemunhal que carrega em seu corpo. Na tessitura do poema, encontram-se, incrustados, elementos imagéticos que denunciam a realidade a que se refere. Esse tipo de leitura lembra, guardadas as distâncias, os estudos de Walter Benjamin a respeito de Baudelaire, assim como sua postura acerca da interpretação da história. Nas teses “Sobre o conceito da história”, o filósofo alemão insurge-se contra o Historicismo positivista que compreendia a história como um enorme vazio a ser preenchido cronologicamente. Benjamin toma como inimigas essas considerações e constrói sua própria postura, sua própria filosofia da história. Nesse redemoinho pensante, entram em cena novas noções¹⁷⁵; entre elas, a relação entre memória e experiência, a questão das ruínas e da alegoria.

Encontram-se no poema de Leminski alguns índices da observação das ruínas modernas decorrentes da modernização. Vale dizer, inclusive, que muito do aparecimento desse tema na obra de Baudelaire se deve a um processo semelhante ao que aconteceu no Brasil ditatorial: o remodelamento de Paris no século XIX. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a “‘reurbanização’ de Paris destrói bairros inteiros, apaga os labirintos das ruazinhas medievais, abre grandes avenidas e alamedas ‘modernas’, num gesto arquitetônico no qual ruínas e fundações se confundem”¹⁷⁶. As ruínas, é preciso que se diga, ligam-se profundamente à concepção benjaminiana de história. Benjamin considera o verdadeiro historiador aquele capaz de recolher os cacos da história, os lampejos nos “momentos de perigo”: a história, estilhaçada tal como ela é, deve ser lida em seus destroços – os quais, segundo Márcio Seligmann-Silva, “representam aqui justamente a síntese paradigmática entre o tempo e o espaço; a ruína é uma *imagem-tempo*”¹⁷⁷.

Nessa realidade arruinada, criada pela mão humana, as ruas enchem-se assustadoramente não só de novas construções, mas também das mais diversas pessoas:

¹⁷⁵ Aqui serão privilegiadas as noções da obra de Walter Benjamin que fizeram dele, segundo Márcio Seligmann-Silva, “o principal teórico do testemunho”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 410).

¹⁷⁶ GAGNEBIN, 2007, p. 50.

¹⁷⁷ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 394.

operários, vendedores, burgueses, artistas e, também, poetas¹⁷⁸. As imagens fragmentadas das grandes cidades se inscrevem de maneira sorrateira nos andaimos psicológicos desses indivíduos e podem acabar se constituindo em imagens poéticas.

COMO ABATER UMA NUVEM A TIROS

sirenes, bares em chamas,
carros se chocando,
a noite me chama,
a coisa escrita em sangue
nas paredes das danceterias
e dos hospitais,
os poemas incompletos
e o vermelho sempre verde dos sinais¹⁷⁹

O poeta curitibano, vivendo num clima muito menos ameno que aquele vivenciado por Baudelaire, deparava-se com o terrorismo cultural instaurado pelos militares e com uma súbita e atabalhoada industrialização do país – além de uma temperatura que, por si só, deflagra o corpo. O progresso, esse signo ilusório a que, com frequência, se aliaram os governos fascistas, radicalizava cada vez mais a distância entre as elites e o proletariado: Leminski, aturdido, sofria as influências desse tempo e elas se disseminaram por sua poesia. Para analisar uma obra como essa, é estratégico, portanto, estar munido da perspicácia do olhar benjaminiano, capaz de valorizar a cesura, a densidade do tempo, considerando a fragmentação sintomática da linguagem e não sua perfeita ordem – observando os lampejos.

Já afirmava o pensador: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo.”¹⁸⁰ Essas reminiscências, interrupções pontuais do galope dos eventos, propiciam, por exemplo, a aproximação entre dois episódios que podem estar distantes cronologicamente, como aponta Jeanne Marie Gagnebin¹⁸¹. Dessa forma, dependendo do caso, o passado pode ser lido ao lado do presente.

De procedimento semelhante lançou mão Wilberth Salgueiro ao analisar o haicai “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”. Em seu artigo, o estudioso

¹⁷⁸ Na cidade natal de Leminski, de onde, segundo ele, não poderia se desgarrar por completo, o *boom* populacional também foi relevante. Quando ele nasceu, Curitiba possuía 140 mil habitantes; já na década de 70, o número girava em torno de 650 mil (VAZ, 2001, p. 131). Em fins dos anos 1980, de quando se data sua morte, o salto ainda é bastante significativo: 1.024.975 habitantes (IBGE, 1992, p. 36).

¹⁷⁹ LEMINSKI, 1991, p. 17.

¹⁸⁰ BENJAMIN, 2008, p. 224.

¹⁸¹ GAGNEBIN, 2007, p. 106.

tenta dar resposta a algumas questões fundamentais, quais sejam: o interesse atual pela *Shoah*; as relações do poeta curitibano com o horror da Segunda Guerra Mundial; e, sobretudo, as implicações da leitura crítica do poema em pauta para o mundo atual. Depois de um pequeno preâmbulo, tece algumas importantes considerações sobre o teor testemunhal na literatura, estabelecendo, com o apoio de textos de Márcio Seligmann-Silva, que o testemunho costuma vir de uma vítima direta da experiência-limite. O poema de Leminski ilustraria, portanto, uma espécie de “trauma secundário”¹⁸². Desrecalcando a catástrofe, o poeta, sem se furtar de suas características estéticas ou sem se render ao mero movimento panfletário, recorda uma questão de que ele mesmo se fez parente ao afirmar sua ascendência polaca – como é assinalado em determinado momento do artigo. Assim, a lua, símbolo largamente utilizado pelos românticos e pelo próprio Leminski – podendo ser lido como a própria poesia –, é questionada sobre sua imparcialidade ascética frente aos eventos escabrosos promovidos pelos nazistas. Distante da máquina cultural do pós-guerra, o poema, adornianamente, não deixa esquecer o genocídio, sem enfeitá-lo¹⁸³.

Fica evidente, portanto, que Paulo Leminski, também um pensador de sua época, possui certa consciência dessa postura sobre a realidade deteriorada. Em um de seus ensaios-anseios, ele diz que, de todos os edifícios, a ele só interessa um: a ruína. Criando uma “urbano gramática”, ele a chama de “o maior abandonado no meio dos edifícios”. Entram nesse conjunto “cabanas, palafitas, mansões, castelos, palácios, palacetes, apartamentos, kitchenettes, privadas de quintal, quartos de empregada, qualquer caverna habitável”¹⁸⁴, que, segundo o escritor, têm, em seu sentido final, a ruína. Em sua obra ensaística, a concepção de História exibida pelo poeta passa muito perto das considerações de Walter Benjamin; como em outro momento do brilho de sua intelectualidade – a biografia de Leon Trotski, figura que também foi admirada por Benjamin¹⁸⁵ –, onde ele afirma que “não só a história traz a marca dos indivíduos que a fazem. Mas, também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem”¹⁸⁶.

Partindo dos ensaios para os poemas, merece uma leitura pormenorizada outra fagulha poética salutar que coaduna a noção de história com o tempo em que viveu o curitibano. O poema a seguir, publicado na porção mais recente da coletânea *Caprichos*

¹⁸² SALGUEIRO, 2011, p. 138.

¹⁸³ Presta-se a importante referência ao ensaio “Crítica cultural e sociedade”, de Theodor Adorno, que ajudou a encetar a discussão levada a cabo pelo estudioso (ADORNO, 1998, p. 7-26).

¹⁸⁴ LEMINSKI, 1986a, p. 120.

¹⁸⁵ LÖWY, 2005, p. 31.

¹⁸⁶ LEMINSKI, 1986c, p. 10.

& *relaxos*, une-se ao anteriormente citado não só por manter alguma relação com o momento histórico, mas, também, por trazer o elemento perturbador da incerteza, do confuso desengano.

a história faz sentido
li isso num livro antigo
que de tão ambíguo
faz tempo se foi na mão dalgum amigo

logo chegamos à conclusão
tudo não passou de um somenos
e voltaremos
à costumeira confusão¹⁸⁷

Observando os aspectos formais, percebe-se, na primeira estrofe, que o som mais reverberante é aquele entregue pelas rimas em *i* no fim de cada verso. Mas não é apenas na rima tradicional que ele ressoa: quatro das cinco palavras do segundo verso possuem a tônica em *i*. Antonio Candido, em seu *Estudo analítico do poema*, quando, baseado na teoria de Grammont, trata das vogais, diz, sobre as agudas em *i* e *u*, que podem transmitir “dor, desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácido, troça”¹⁸⁸. Ao lado disso, mesmo aquelas rimas aparentemente comuns apresentam um jogo curioso; basta observar, letra por letra, cada palavra: “sentido”, “antigo”, “ambíguo”, “amigo”. Ocorre, ainda, uma relevante aproximação de “amigo” com “ambíguo”, ou de “fazer sentido” com “antigo”.

Já na segunda estrofe, o processo se repete com outras palavras; entre elas, o jogo estabelecido de modo mais sugestivo gira em torno de “conclusão” relacionada com “costumeira confusão”. Atente-se, ainda, para a quebra da oração “e voltaremos à costumeira confusão”, nos dois últimos versos, proporcionando uma rima de “voltaremos” com “somenos”. É possível encontrar, além disso, uma nota irônica nessa estrofe. O primeiro verso (“logo chegamos à conclusão”) lembra a lógica de textos dissertativos em geral, de cunho científico; mas, em Leminski, essa seriedade é invertida para a “costumeira confusão” – gerando, desse modo, um tom humorado.

Uma vez que se consideram os fatores ocasionados pela ditadura militar já citados aqui, pode-se compreender o poema por uma perspectiva que capta o humor em sua grafia. Assim, o primeiro verso – “a história faz sentido” – já é carregado de uma evidente ironia, sobretudo quando lido pareado ao segundo, que garante a esse

¹⁸⁷ LEMINSKI, 1983a, p. 37.

¹⁸⁸ CANDIDO, 1999, p. 34.

“sentido” da história um caráter, no mínimo, obsoleto. No contexto ditatorial, por exemplo, “ambíguo” significaria muito mais do que se apreende do termo hoje. A propósito, era necessário estar constantemente atento, pois um “amigo ambíguo” sempre estava à espreita (noutro poema, diria o poeta, que também foi professor de história: “confira / tudo que respira / conspira”¹⁸⁹). Por fim, a segunda estrofe funciona como uma espécie de dispersão das ideias sublimadas na primeira, como uma maneira *falsa* de disfarçar o que foi dito, pois, na verdade, reitera a ambiguidade do poema – deixando ao leitor o trabalho de descobrir as hipóteses facilmente definíveis do que seria a “costumeira confusão”.

Interrompendo essa leitura de alguns poemas de Paulo Leminski aliada à visão benjaminiana sobre a literatura e a história – embasada em estudos de Márcio Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin –, percebe-se como as catástrofes se inscrevem no corpo da linguagem. Nela se fundem os choques cotidianos dos transeuntes ou as mais terríveis agruras de governos repressores, trazendo para a literatura um teor testemunhal. A relação entre poesia e testemunho pode e deve ultrapassar, portanto, a barreira do realismo – já que a linguagem funciona, na verdade, como um liame entre o texto e a realidade, e não como um mero decalque. Por conta disso, na experiência do corpo afrontado pelos choques do cotidiano fervilhante que se formou no Brasil a partir da década de 1970, desenham-se as ranhuras da poesia de Paulo Leminski. Sua linguagem rarefeita, fragmentada em turbilhões de imagens urbanas, é uma construção ditada pelos vestígios que saltam do tempo – principalmente para o crítico literário leitor de Benjamin. E é graças à apreensão desses lampejos que se constrói a constelação da história: “Onde o pensamento se detém numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada”¹⁹⁰. As mônadas, atesta Georg Otte, se configuram como “pequenas totalidades” autônomas, “são representações da presença de uma determinada realidade, que transcende a própria sequência cronológica da história e a contingência de um presente geralmente considerado transitório”¹⁹¹.

¹⁸⁹ LEMINSKI, 1983a, p. 79. A este poema dedico uma especial análise, a seguir.

¹⁹⁰ Preferiu-se aqui a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Muller por trazer o termo “constelação” para o português. Essa tradução se encontra no estudo *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, de Michael Löwy (LÖWY, 2005, p. 130).

¹⁹¹ OTTE, 1994, p. 29.

Ler a literatura considerando seu teor testemunhal significa, portanto, configurar os escombros do passado a fim de resgatar sua memória – valorizando, desse modo, a parcela da população submetida à arbitrariedade. Sendo assim, como pequenos destroços da insana modernização militar do país – de que participam “progresso” econômico e “atraso” social –, as requintadas pedras que formam a poesia de Paulo Leminski congelam tempo e espaço na palavra escrita: resta aos exegetas, ou aos escafandristas, recolhê-las.

3.2 – AME-O E DEIXE-O:

FLASHES DA DITADURA EM TRÊS HAICAIS

boa tarde, faça um cozido, o passarinho, meu jardim, onde sento para ler Rosenberg e penso na década de 80 que não é mais 70, quando andávamos aflitos mas também mais articulados, identidade ou impressão de identidade em projetos de grupo, e até havia a última mohicana pertencente a 60 que agregava e pensava a juventude e devia lançar o alerta do sonho acabou, o sonho de 70, a juventude ainda tinha uma inteligência que produzia projetos, e em 80 a última mohicana não está nem aí, não vai ao circo, espera um filho e estuda os mais velhos, como se estivesse entrando na maioridade.

(Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*)

A essa altura do trabalho, soa necessário resgatar alguns conceitos da monadologia benjaminiana, levando-a mais uma vez ao encontro da noção de limiar e, por fim, colocando-a pareada à poesia de Paulo Leminski. Essas questões desembocam de maneira significativa naquele que seria o último texto de Walter Benjamin, as conhecidas e incessantemente relidas teses “Sobre o conceito da história”. Em *Aviso de incêndio*, antes da leitura minuciosa que opera de cada um dos fragmentos do texto do pensador alemão, Michael Löwy trata de estabelecer alguns pontos cruciais para a compreensão do pensamento benjaminiano como escrita filosófica situada num lugar único do panorama intelectual e político do século XX.

A princípio, o estudioso traz à baila justamente o questionamento a respeito do verdadeiro caráter da escrita de Benjamin. Posicionando-se ao lado de Gershom Scholem (correspondente do pensador alemão) e Adorno, Löwy prefere situá-la no domínio da filosofia – ao contrário do pretendido por Hannah Arendt, que reivindicava seu lugar dentro da crítica literária. Conclui-se, portanto, que “sua reflexão constitui um todo no qual arte, história, cultura, política, literatura e teologia são inseparáveis”¹⁹². Num segundo momento, o pesquisador também coloca Benjamin fora dos conhecidos nichos da filosofia da história – lembrando que já atentava Adorno para o fato de ele ser distante de todas as correntes. Assim, afinado com um comunismo primitivo, que resgatasse uma espécie de verve romântica, e posicionando-se criticamente em relação ao marxismo – sobretudo ao governo de Stálin –, o pensamento benjaminiano não seria

¹⁹² LÖWY, 2005, p. 14.

nem “moderno” nem “pós-moderno” *avant la lettre*: tratar-se-ia, na verdade, de “uma crítica moderna à modernidade”¹⁹³; altamente contemporânea, diria Agamben.

Depois de relacionar a obra do filósofo alemão a outras que parecem trazer reflexões similares, distanciando-o de Heidegger, apesar de ambos partilharem da mesma fonte (*História e consciência de classe*, de George Lukács), Löwy procura entender a forma como o pensamento revolucionário benjaminiano se desenvolve nas alusivas, enigmáticas, alegóricas, imagéticas e, por vezes, herméticas teses “Sobre o conceito da história”. Assim, encontrando como pilares fundamentais dessa filosofia o Romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo, entende-se como Walter Benjamin criou uma postura muito própria – a despeito de suas bases pré-estabelecidas. Vêm à tona, portanto, a tentativa de “reencantamento” com fundos românticos, por meio de uma luta libertadora muito próxima da promessa messiânica, e um “marxismo gótico” – com vistas a fazer soar o alarme da história para as futuras catástrofes. Compreende-se, por fim, que “o objetivo de Benjamin é aprofundar e radicalizar a oposição entre o marxismo e as filosofias burguesas da história, aguçar seu potencial revolucionário e elevar seu conteúdo crítico”¹⁹⁴. É essa inquietação que move as referidas teses e insere o próprio pensador como uma figura limiar dentro da história da filosofia.

Lembro, mais uma vez, que a noção de limiar discutida no já mencionado ensaio de Roger Behrens¹⁹⁵ prevê a existência de um tipo específico de “ser limiar” que em muito se relaciona com a obra de Paulo Leminski; são artistas, muito ligados à cultura *Pop*, que realizam uma espécie de movimento limiar, identificado pelo ensaísta na Bossa Nova, por exemplo. O apelo popular que Leminski garantiu à sua obra se relaciona, pois, com a escolha estética que fez para lidar com essas experiências, sobretudo num tempo que o Brasil esteve submetido a um governo altamente repressor não só em termos estritamente políticos, mas também castrador do grande movimento crítico que a cultura brasileira – inclusive a poesia – fomentou nos anos que antecederam o golpe militar. A atuação da censura no período incidiu, de maneira mais explícita, sobre as manifestações teatrais, que garantiriam um grau de comunicação maior para a crítica realizada por boa parcela dos artistas. Foi assim que um espetáculo

¹⁹³ Idem, p. 15.

¹⁹⁴ LÖWY, 2005, p. 30.

¹⁹⁵ A saber: “Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares” (BEHRENS, 2010, p. 95-112).

valioso, a *Feira brasileira de opinião*¹⁹⁶, ficou circunscrito apenas a um livro publicado no período de abertura política. Escolha diferente foi a de alguns poetas, principalmente no Rio de Janeiro, que preferiram o desbunde ao engajamento político mais extremado, criando a chamada poesia marginal – o tema era, basicamente, o cotidiano com suas barbáries (políticas, econômicas ou amorosas), e a linguagem usada, bastante coloquial.

Em “As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970”, artigo de *O que resta da ditadura*, a historiadora Beatriz de Moraes Vieira procura refletir sobre as possíveis configurações literárias que se deram a partir do trauma histórico decorrente da ditadura militar brasileira. Para isso, a autora traz à baila, logo no início, “literato cantabile”, poema de Torquato Neto – uma das referências contemporâneas de Leminski¹⁹⁷ – que revela questões como a impossibilidade de dizer e a sensação de derrota coletiva. Em seguida, é feita uma breve explanação acerca da condição traumática, aproximando-a das soluções existentes para a dor em eventos-limite, quando os efeitos do choque acarretam a fragmentação e a desorientação psíquica: ora surgem desdobramentos subjetivantes, ora as consequências são dessubjetivantes – o primeiro caso, evidentemente, é o que permite a escrita literária em pauta. Para ligar o trauma à literatura de poetas que não teriam sofrido diretamente com a repressão ditatorial, como é o caso, a ensaísta lança mão de estudos de La Capra, que propõe a possibilidade de se pensar a questão de maneira coletiva, identificando uma “irrepresentabilidade traumática em âmbito sócio-histórico”¹⁹⁸. O testemunho poético decorrente desse “trauma histórico” se realiza, portanto, obscuro, acercando-se dos recursos de linguagem que permitem a *manifestação* do vivido; esse seria o procedimento escolhido pela geração mimeógrafo, vista no texto como fruto de um vazio sufocante provocado por esse “trauma histórico”.

A equação que Beatriz de Moraes Vieira se ocupa de realizar é bastante profícua, e a inserção da proposta de La Capra ajuda a equilibrar o conjunto, já que, como mostra a própria autora com base em trabalhos de Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind, Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, a poesia marginal seria dotada mais de uma perplexidade observadora e de uma passividade cínica em relação ao

¹⁹⁶ A *Feira* reunia pequenas peças de grande teor político de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade e Dias Gomes. Em “*Feira brasileira de opinião: o teatro sob as cortinas da ditadura*”, empreendo uma leitura mais detida do livro que ocupou o espaço do espetáculo (PASSOS, 2011, p. 215-250).

¹⁹⁷ Em *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, Fabrício Marques dedica um subcapítulo às “Convergências com Torquato Neto e a Tropicália” (MARQUES, 2001, p. 42-50).

¹⁹⁸ VIEIRA, 2010, p. 155.

momento histórico que de um papel ativo. Contudo, parece-me que, embora auxilie (e muito) na compreensão desse particular fenômeno literário brasileiro dos anos 1970, pensar o “desbunde” desses autores como mero sintoma de um “trauma histórico” pode – ainda que a autora não o faça explicitamente – colaborar para a argumentação daqueles que procuram desqualificá-los. Nesse sentido, uma observação crítica mais detida dos poemas poderia revelar um trabalho com a linguagem – eivada, sim, de coloquialidade – que se apoia em recursos literários dignos de nota; a metapoesia, diga-se, absolutamente não deixa de ser praticada, revelando uma poética que – mesmo num outro tom – não deixou de se pensar lado a lado com o seu tempo. Desse modo, a experiência histórica não teria apenas gerado esse sintoma que se quer ver na geração marginal, mas, na verdade, teria atuado na arte forçando-a a se reinventar para que fosse possível, apesar de num grau menor, um teor testemunhal.

Como lembra a autora,

Estavam em curso durante a ditadura civil-militar mudanças que Benjamin chamaria de catastróficas, tanto pelo que há de voragem destrutiva na vida moderna, quanto pela continuidade de diversos aspectos opressores no cotidiano e na história, como um eterno retorno do mesmo na contraface do progresso.¹⁹⁹

Pode-se argumentar, portanto, que a poesia dos anos 1970 reage, preferencialmente pela via jocosa, contra uma manutenção do ritmo do progresso pautada no autoritarismo e na violência política e social; destaca-se, pois, dessa transição brutal em que embarcou boa parte da sociedade e focaliza justamente o limiar: seja ele da alcova, da rua ou dos porões da ditadura – dos quais não se saía “sem mais nem menos”, para lembrar Roger Behrens. Leminski, como já se adiantou, na mesma medida em que não pode ser automaticamente identificado com o concretismo, manteve visível distância do grupo marginal carioca. Apesar disso, grande parte de sua produção poética permitiu, pelo uso de recursos similares aos de Cacaso e Chacal, por exemplo, que fosse confundido com esse grupo. A expressão abreviada, chistosa, altamente comunicativa e coloquial, foi talvez o ponto de mais nítida convergência; mas, para a poética leminskiana, a matriz, a pedra de toque dessa prática, não é exatamente o desbunde: é uma confluência algo esdrúxula entre a contracultura e a alta literatura, entre uma tradição clássica e oriental (exemplificada pelos epigramas e haicais) e a vivência de um Brasil ditatorial, como se pode ver no poema a seguir.

¹⁹⁹ VIEIRA, 2010, p. 170.

confira

tudo que respira
conspira²⁰⁰

Numa primeira leitura vem à memória, diretamente, o famigerado Serviço Nacional de Informações – órgão chave para a repressão militar nos anos mais sombrios da ditadura. Além disso, é preciso levar em conta que a sentença proferida pelo poema é uma ordem, ou melhor, um conselho – o que ele sugere se pretende, então, necessário, como num adágio. E essa postulação diz respeito a duas faces da mesma moeda: pode se referir tanto aos cidadãos que se opõem ao regime quanto aos militares, tão preocupados com aqueles interessados na “subversão”. Porém, mesmo quando o haikai parece adquirir um tom sério (quando é dito ao povo), deixa sobressair um toque de humor – emprestado, principalmente, pelo exagero que a mensagem denota. E o caráter humorístico é um dos pontos a serem analisados com o devido cuidado na poesia de Paulo Leminski: seu uso geralmente vem desprovido de ingenuidade, deixando frestas por onde podem ser lidas severas críticas. A expressão é, nitidamente, abreviada, mas, de modo nenhum, de sentido vazio. Tal faculdade, muito cara à poesia em geral, tem um de seus exemplos máximos no haikai – forma poética japonesa que condensa significados em pílulas instantâneas. O curitibano, conhecedor dessa cultura, traz, antropofagicamente, o haikai para a literatura brasileira. Mesmo não sendo o pioneiro dessa importação, Leminski é uma de suas vozes mais importantes, sobretudo por saber agregar um valor novo a ela, explorando, em seus versos, tanto a língua quanto a história.

Mas como nem só de História se faz o poema, pode-se atentar para as peripécias linguísticas praticadas pelo poeta. Ele mesmo, em sua biografia sobre mestre Bashô, trata de um recurso poético que ultrapassa a mera rima e que podemos conferir no haikai em pauta: o kakekotobá. Segundo Leminski, o kakekotobá seria “a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume”²⁰¹. Sabendo isso, observam-se, no poema, os três verbos escolhidos: “confira”, “respira” e “conspira”. O terceiro, matematicamente, simula uma soma dos dois primeiros, numa fusão trocadilhesca valorosa quando efetuada na língua portuguesa (pois o idioma japonês, como o biógrafo Leminski diz, estaria muito propenso a esses fenômenos). Há,

²⁰⁰ LEMINSKI, 1980, s/p. O poema foi republicado em *Caprichos & relaxos* (LEMINSKI, 1983a, p. 79).

²⁰¹ LEMINSKI, 1983b, p. 39.

portanto, como queria Pound, uma união dos fatores melopaicos, fanopaicos e logopaicos – sobretudo do primeiro e do último. No poema, o discurso antiditorial tem, em sua superfície, uma camada sofisticada de recursos formais, criando um sentido que só pode ser acompanhado em sua totalidade. Semelhante a esse, e provavelmente mais conhecido, é o seguinte haikai:

ameixas
ame-as
ou deixe-as²⁰²

Sobre ele, Wilberth Salgueiro, em “Tempos de Paulo Leminski: entre estória e história”, realizou análise certa; ciente da cuidadosa construção do chiste – com base nos estudos de Freud – e da aparição do kakekotobá, o estudioso também faz a necessária referência ao *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”, propalado pela ditadura. Em afirmação precisa, diz: “o poema de Leminski, lido na fronteira entre a psicanálise e a história, se sustenta numa rearticulação fonomorfofossintática da linguagem que surpreende ao resgatar, parodicamente, uma memória imposta pela oficialidade militar de um regime violento e opressor”²⁰³. Publicados em 1980, num livro que reúne textos desde 1963 (*Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*), esses versos são praticamente contemporâneos da tradução do *Ulisses*, colosso de James Joyce, feita por Antônio Houaiss em 1965, que já apresenta o trocadilho tomado como mote: “A ele as ameixas a mim as deixas”²⁰⁴. O verbo “amar”, de sentido invertido pelo regime arbitrário, aparece ainda em outro haikai, um tanto mais distante – temporalmente, por ser de *Distraídos venceremos* (1987), e textualmente – da referência direta à propaganda governamental, mas também digno de nota:

amei em cheio
meio amei-o
meio não amei-o²⁰⁵

Primeiro poema da seção “Desarranjos florais” (cujo título já opera uma inversão paródica da *ikebana*, arte dos arranjos florais japoneses²⁰⁶), de *Distraídos venceremos*, pode ser lida nesse haikai, ao lado do kakekotobá provocado pela

²⁰² LEMINSKI, 1980, s/p. Poema também republicado em *Caprichos & relaxos* (LEMINSKI, 1983a, p. 91).

²⁰³ SALGUEIRO, 2007, p. 117.

²⁰⁴ JOYCE, 1980, p. 433. Agradeço ao professor e tradutor João Paulo Matedi pela salutar lembrança.

²⁰⁵ LEMINSKI, 1987, p. 107.

²⁰⁶ Esta seção em particular foi publicada, explorando elementos não verbais, na revista capixaba *Ímã* (1986b), um ano antes da primeira edição de *Distraídos venceremos*.

inteligente colocação do clítico, alinhando palavras homófonas, uma referência ao *slogan* exposto acima. Com ele, Paulo Leminski retoma, já em 1987, a conturbada situação vivida pelos brasileiros a partir de 1964. Porém, ainda que possa direcionar a leitura para o doloroso contexto político ditatorial, o poema carrega uma expressão humorizada, fazendo contraponto, por exemplo, a esta declaração de Caetano Veloso em seu *Verdade Tropical*:

Nunca esqueço o momento em que, na Bahia, tendo aceitado uma carona do noivo de Cláudia, a irmã mais nova de Dedé, percebi, ao sair do carro, o adesivo no vidro traseiro com os dizeres “BRASIL, AME-O OU DEIXE-O”. Cheguei a sentir uma dor física no coração. Era o slogan triunfante da ditadura. Suponho que, copiado de uma campanha americana, o conselho se dirigia aos opositores do regime, confundindo de uma vez por todas este com o país.²⁰⁷

Comparado ao texto sensibilizado de Caetano – testemunho pessoal de quem foi perseguido e preso pela ditadura militar –, o que se encontra no poema de Leminski não pode ser considerado um toque de insensibilidade. Muito pelo contrário, ao resgatar, parodicamente, esse evento do passado brasileiro, o poeta invoca uma postura de observação crítica por parte do leitor. Assim, paradoxalmente, meio que por amar, o sujeito lírico também não ama. Trocando em miúdos: quem amasse o Brasil, de fato – não como queria o regime arbitrário –, tinha o amor dividido entre sim e o não: ficar ou partir²⁰⁸. No segundo capítulo de *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, de nome “Uma vivência de despaisamento”, Fabrício Marques rastreia certo sentimento de *not-belonging* na poética leminskiana, muito por conta de se posicionar num papel de resistência que descamba ora em poemas metalinguísticos, ora em poemas que articulam a realidade com humor, num gesto crítico. Segundo ele, “esse *espírito de resistência* [...] que define a poesia como um objeto não-identificado, fim em si-mesmo, indispensável in-útil, vai configurar-se em dado permanente da ideologia poética”²⁰⁹ que se delineia em Leminski. Esse ex-estranho, personagem central da mitologia que cerca o curitibano, encontra paralelo vivo no exílio experimentado por muitos artistas a ele contemporâneos e vem a aparecer, inusitadamente, na forma poética do haicai.

²⁰⁷ VELOSO, 1997, p. 455.

²⁰⁸ Uma vez trazido à discussão o nome de Caetano, é válida a lembrança de que os Doces Bárbaros – quarteto formado por Caetano, Gal, Bethânia e Gil – cantavam, em espetáculo no Canecão, em plenos anos setenta, uma música da autoria de Gilberto Gil cuja primeira estrofe já apresenta uma ideia geral da temática da letra de tom fúnebre, cantada mesmo em tom de melancólica ladainha: “O seu amor / Ame-o e deixe-o / Livre para amar”.

²⁰⁹ MARQUES, 2001, p. 60.

Mas não é toda a fortuna crítica leminskiana que considera um valor esse uso muito singular que o poeta faz da forma japonesa tradicional, e, de fato, merecem ser ponderadas as repetidas loas ao haicaísta Leminski – haja vista o enorme descompasso que ele apresenta entre os momentos em que discute teoricamente o haicai e quando o pratica. Esse ponto foi muito bem detectado e explorado por Paulo Franchetti em “Paulo Leminski e o Haicai”, artigo que elenca dissonâncias e consequências da apreensão que o escritor paranaense fez dessa forma oriental. Para Franchetti, os estudos de Leminski – tanto a biografia de Matsuó Bashô quanto os diversos ensaios sobre o Oriente – vão além das observações de Haroldo de Campos em *A arte no horizonte do provável*²¹⁰, onde a ênfase recai, sobretudo, na “técnica compositiva” do ideograma, deixando de lado aspectos importantes dessa arte zen: “o diálogo com o que não está dito, a modéstia como valor compositivo e a recusa ao brilho obtido apenas com o manejo de palavras. Ou seja, o haicai como caminho, como forma de aprimoramento do espírito pela prática de uma arte.”²¹¹ A leitura que Haroldo faz do haicai é evidentemente interessada, com vistas ao enriquecimento teórico da vanguarda concretista; não apresenta, pois, a menor preocupação com o zen, e sequer cita sua prática como dô (*haikudô*). Leminski, por sua vez, chama bastante atenção para esses elementos ignorados pelo erudito concreto, mas, em seus próprios poemas, apresenta tanto haicais com haimi (sabor de haicai) quanto “tercetos” – geralmente pareados pelos leitores àqueles – que tendem para o humor *nonsense*, impulsionado pela rima e por um verso final do tipo *insight*, trocando o caminho do zen pelo trocadilho. Diante dessas questões, uma pergunta deve ser feita: a presença de haicais mais “ortodoxos” ao lado de outros mais distantes da tradição japonesa não revela exatamente um traço essencial da poética limiar leminskiana? A distância vislumbrada entre prática e reflexão, nesse caso, é sinal de que a prática é consciente; não se pode apenas julgar como inconsequente um poeta que quer enxergar uma “modernidade” em Bashô, por vezes ligando-o à contracultura²¹². Afinal, a proliferação do zen no Ocidente não se deu justamente no seio da contracultura? Entre os *hippies* não transitavam os *hare-krishnas*?

O próprio Franchetti parece reconhecer esse movimento coerente da obra leminskiana de procurar conciliar o erudito e o *Pop*, buscando uma síntese inconcebível

²¹⁰ Mais especificamente em “Haicai: homenagem à síntese” (CAMPOS, 1977, p. 55-63).

²¹¹ FRANCHETTI, 2010, p. 63.

²¹² Um momento de aproximação bem emblemático: “De suas viagens, atrás de espetáculos naturais e paisagens bonitas, comparáveis às viagens contraculturais dos anos 1960, atrás de shows de rock, Bashô deixou vários diários, recheados de haikais.” (LEMINSKI, 1983b, p. 61).

“entre o experimentalismo vanguardista e a experiência de vida, entre a afirmação de uma individualidade e a construção de uma figura pública no âmbito da comunicação de massa”²¹³. O “pedaço de vida” que Leminski focaliza com seus haicais é, muitas vezes, um pedaço de vida no bar, na rua – ou, até, como se viu, um pedaço de vida diante de um campo de concentração: “lua à vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?”²¹⁴. A maneira como o curitibano lida com o haikai, reinventando-o em seus moldes, é, *mutatis mutandis*, similar às inovações constantes que sofre o soneto – de lírico com Petrarca a político e escatológico com Glauco Matoso. Não parece caber ao Ocidente repetir o Oriente, uma vez que há também uma imensa diferença de contexto entre o século XVII japonês e os anos setenta brasileiros. Aliás, como diz o estudioso, isso tudo só colaborou para fazer de “Leminski – especialmente o haicaísta – o último poeta de grande apelo popular”²¹⁵.

Com essa apropriação, a poesia de Paulo Leminski faz surgir, mais uma vez, uma experimentação de caráter limiar, causando uma fricção entre diferentes estéticas e entre a estética e a política. A compreensão moderna que ele apresenta do haikai dá a ver, assim, sua maneira de se defrontar com a história: seus “cliques de palavras” nalgumas vezes se direcionam ao cenário violento da repressão, da guerra ou do progresso. Seu gesto, seu modo de apontar para a soleira, de trazer à luz os umbrais, é por si só significativo; mesmo quando a temática não é claramente histórica, o território que tateia essa poesia é movediço – e sobre ele, de variadas formas, ela não se cala.

²¹³ FRANCHETTI, 2010, p. 71.

²¹⁴ LEMINSKI, 1987, p. 129.

²¹⁵ FRANCHETTI, 2010, p. 74. A busca pela comunicação pode ser a principal culpada desse apelo conseguido pela poesia de Paulo Leminski. Uma observação mais detalhada dessa questão está em “Poesia de comunicação”, artigo de Adalberto Muller (2006, p. 239-254).

ZONA DE PARADA

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.
Poemas para *dizer*, em voz alta.
E poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro.

(Paulo Leminski, *Caprichos e relaxos*)

Como não poderia deixar de ser, esse tipo de visão sobre a obra de Paulo Leminski, procurando relê-la, como um todo, à luz da história do Brasil contemporâneo – além da estética modernista e concretista, da tradição do haicai e da ascendência polaca –, não pode ser encerrada com a leitura de alguns poucos poemas. Afinal, é reservada ao leitor a possibilidade de reclamar da ausência de poemas mais próximos de um relaxo em princípio descolado de conotações políticas. O rótulo neorromântico que muitas vezes recai sobre essa poesia também mereceria ser abalado com mais vagar – e até o tento fazer alhures²¹⁶. Ou seja, em que pese a escolha estrategicamente tendenciosa dos textos por mim trazidos à baila, a intenção foi despertar parte da crítica leminskiana da letargia e fornecer uma perspectiva com a qual o crítico possa se debruçar também sobre a produção do curitibano que aparenta distância do momento histórico, buscando as inflexões de uma postura ética diante de seu tempo.

Sua obra-prima, o precioso *Catatau*, caberia, desse modo, num tipo de análise como a realizada aqui. Acima da situação específica da história brasileira invocada pela descrição psicodélica da estada conturbada de René Descartes – em verdade, Renatus Cartesius – em solo tupiniquim, sob o comando de Nassau, e, quiçá, para além da clara filiação roseana e joyceana, Leminski revela dados do contexto estético e político da época da confecção do romance. O tipo de interpretação que essa prosa de caráter descaradamente vanguardista lança sobre a realidade brasileira transcende os anos da colonização e alcança, alegoricamente, a atualidade – e, talvez por isso, *mantenha* essa atualidade. As assistemáticas cartas-poemas e seus ensaios ansiosos por poesia estão claramente irmanados ao momento histórico, e mesmo o atribulado *Agora é que são elas*, situado no âmbito de sua escritura, presta – quem sabe às avessas – um testemunho muito singular de seu tempo.

²¹⁶ Especificamente no artigo “Política, amor e coprologia: aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski” (PASSOS; SALGUEIRO, 2011, p. 17-29).

Mas estas são outras paragens. Essencial aqui é notar como a sofisticação estética não provoca, necessariamente, uma virtual distância entre texto literário e História. Exemplo disso é a incompleta novela *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta*²¹⁷, “nuvô romã” setentista publicado na curitibana revista *Raposa* – veículo crítico baseado em contracultura e humor (ou humor e rumor, como estampado na capa do periódico). Por meio dela, vislumbra-se um Leminski sempre galhofeiro, polemista, experimentando a fricção de forças e formas, como diz em certa altura do texto. Ali, proliferam fagulhas poéticas, *insights* e ideias que apareceriam, anos depois, no corpo de poemas muito bem-sucedidos (como “furo a parede branca”²¹⁸, antologizado por Italo Moriconi em *Destino: poesia*) e ensaios de fôlego (como *Cruz e Sousa: o negro branco*). No encadeamento acelerado da narrativa – que, nalgum momento, acerca-se das desventuras de dois heróis, Privada Joke e Slogan –, a metralhadora crítica do poeta não poupa esquerda nem direita; punks, existencialistas e *beatniks* de todos os tempos vêm e vão ao longo do enredo lacônico, e o que fica é um documento estético, por que não, da cotidiana barbárie: trata-se de Paulo Leminski exercendo como nunca sua urbano-gramática, apagando/marcando letras contra o papel segundo um alfabeto de ruínas – um colecionador benjaminiano nas ruas das metrópoles brasileiras.

Nalguma medida conhecedor da Escola de Frankfurt, num de seus ensaios mais fundamentais (“Arte in-útil, arte livre?”), o poeta demonstra, com lucidez, consciência do papel artístico que procuro detectar – mais que na figura emblemática do autor, muitas vezes fornecedor de material para o misticismo criado em torno de si – em sua obra: “Felizmente, a visão marxista da arte não parou nos maniqueísmos moralistas de Plekhânov, produzindo com Adorno uma espécie de síntese dialética entre o inutensílio da ‘arte pela arte’ e o compromisso ético e político de viver revolucionariamente uma dada circunstância histórica”²¹⁹. E não é precisamente esse movimento de síntese, ainda que sempre em tensão, que se viu nos poemas? Não é justo este o tipo de “agitação”²²⁰ que clama a urgência de um olhar mais cuidadoso ao particular da História – uma lupa

²¹⁷ LEMINSKI, 1981, s/p. Agradeço aos curitibanos do Grupo de Estudos Catatau pela valiosa fotocópia do texto, em especial a Rafael Walter, que me enviou o material, e a Élisson de Souza e Silva, coordenador da trupe.

²¹⁸ “furo a parede branca / para que a lua entre / e confira com a que, / frouxa no meu sonho, / é maior do que a noite” (LEMINSKI, 2010, p. 79).

²¹⁹ LEMINSKI, 1986a, p. 34.

²²⁰ Uso o termo em remissão ao lugar ocupado por Leminski na minieniclopédia da poesia brasileira contemporânea feita por Wilberth Salgueiro: “Dos falsos fáceis – que se agitam como loucos – Paulo Leminski” (SALGUEIRO, 2002, p. 240).

sobre o limiar? Não poderia esta lupa ser feita de uma espessa lente de humor? E não seria o vidro a própria poesia?

Palavra de Leminski:

eu queria tanto
ser um poeta maldito
a massa sofrendo
enquanto eu profundo medito

eu queria tanto
ser um poeta social
rosto queimado
pelo hálito das multidões

em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar para dois²²¹

Entre autor e leitor, o poema – a literatura – não esconde quão insosso é o caldo e como chutes de poeta não perturbam a meta; não abole, de todo, o prato sujo e rachado: mas, sobretudo, joga sal em nossos olhos. E é assim, ao cabo desta sopa rala, que suspendo (por tempo determinado e, espero, curto) a colher – a discussão.

²²¹ LEMINSKI, 1983a, p. 72.

REFERÊNCIAS

a) Obras de Paulo Leminski:

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Ed. Criar, 1986a.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Ed. Criar, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa*: o negro branco. São Paulo: Brasiliense: 1983b.

LEMINSKI, Paulo. Desarranjos florais. *Ímã*, ano 2, n. 3, p. 7-10, 1986b.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. *Jesus a. C.* São Paulo: Brasiliense, 1983c.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Leon Trotski*: a paixão segundo a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1986c.

LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô*. São Paulo: Brasiliense: 1983d.

LEMINSKI, Paulo. Minha classe gosta. Logo, é uma bosta. *Raposa magazine*. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, n. 4, nov/1981.

LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*. Curitiba: ZAP, 1980.

LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 322-350.

LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

b) Livros e artigos sobre Paulo Leminski:

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski*: o “samurai-malandro”. Rio Grande do Sul: Educs, 2009.

CARVALHO, Letícia Queiroz de. *Limites ao léu: uma análise da poesia reflexiva de Paulo Leminski*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPGL/Ufes, Vitória, 2004.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos estudos Cebrap*, n. 16, p. 40-53, 1985.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

FLORES, Guilherme Gontijo. O raro reles: latim de bandido. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 103-139.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o Haicai. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 51-74.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 171-179.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MULLER, Adalberto. Poesia de comunicação. *Contexto*, v. 13, p. 239-254, 2006.

PASSOS, Lucas dos; SALGUEIRO, Wilberth. Política, amor e coprologia: aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski. *Texto poético*, v. 11, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski: o samurai malandro. In: *Paulo Leminski* (Série Paranaenses). Curitiba: Scientia et labor, 1988, p. 55-58.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: Edufes, 2002.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto). In: _____ (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 137-151.

SALGUEIRO, Wilberth. Tempos de Paulo Leminski: entre estória e história. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p. 105-122.

SANDMANN, Marcelo. Na cadeia de sons da vida: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski. In: _____ (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 216-242.

SOUZA, Marcelo Paiva de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. *Contexto*, v. 13, p. 199-217, 2006.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

c) Obras de Walter Benjamin:

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Hemerson Baptista e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

d) Livros e ensaios sobre Walter Benjamin:

BEHRENS, Roger. Seres limiaries, tempos limiaries, espaços limiaries. Trad. Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 93-112.

BOCK, Wolfgang. Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiaries em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Trad. Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 76-92.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 12-26.

LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito da história"*. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

OTTE, Georg. Linha, choque e mônada – tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. *Teses*, Belo Horizonte, p. 65-78, 1994.

OTTE, Georg. *Linha, choque, mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 280 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Fale/UFMG, Belo Horizonte, 1994.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

e) Outras referências:

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUARQUE, Chico. *Tantas Palavras: todas as letras*. Reportagem biográfica e organização: Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CABAÑAS, Teresa. *Que poesia é essa?*. Goiânia: Ed. UFG, 2009.

CACASO. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- Dicionário Larousse inglês-português, português-inglês: avançado*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
- FREUD, Sigmund. *A psicopatologia da vida cotidiana*. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a, v. VI.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. VIII.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b, v. XVIII, p. 13-85.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Unicamp, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- IBGE. *Censo demográfico 1991: resultados preliminares*. Rio de Janeiro: IBGE, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 27. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. Trad. Cláudia Guimarães de Lemos. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MIŁOSZ, Czesław. *The witness of poetry*. Massachusetts: Harvard University Press, 1983.
- MORICONI, Italo (Org.). *Destino: poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998, p. 11-26.

PASSOS, Lucas dos. Feira brasileira de opinião: o teatro sob as cortinas da ditadura. In: MELO, Carlos Augusto de et al. *Prêmio Ufes de teoria e crítica literária*. Vitória: Edufes, 2011, p. 215-250.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar e Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

SALES, Teresa. Novos fluxos migratórios da população brasileira. *Revista Brasileira de Estudos de População*, n. 8, p. 21-32, 1991.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 156-166.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Edusp, 2007.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos estudos Cebrap*, n. 12, São Paulo, 1985, p. 48-61.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 151-176.