UMA VIVÊNCIA DE DESPAISAMENTO

Fabício Marques de Oliveira
UFMG

RESUMO

Este ensaio tem por objetivo evidenciar a concepção poética de Paulo Leminski, a partir de uma reflexão sobre a condição atópica do poeta na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE

poesia brasileira contemporânea, Paulo Leminski

SENTIMENTO DE NOT-BELONGING

Para tentar apreender a visão que o poeta Paulo Leminski (1944-1989) tinha da poesia, de seu próprio fazer poético, é necessário recorrer, além dos poemas (reunidos nos livros *Caprichos & Relaxos*, *Distraídos Venceremos*, *La Vie en Close* e *O Ex-estranho*), a três outros textos: *Uma carta uma brasa através*, cartas de Leminski a Régis Bonvicino, escritas entre 1976 e 1981; "Poesia: a paixão da linguagem", escrito especialmente para o livro *Os sentidos da paixão*; e *Anseios crípticos*, que reúne ensaios produzidos entre 76 e 86, reflexões em forma de ensaios/anseios, livro assim definido pelo poeta:

é um texto sobre a angústia da distância entre a poesia (e a produção de objetos artísticos) e a realidade social e econômica de um país subdesenvolvido do 3º mundo, submetido a um estatuto colonial. E concluo que a única saída começa a terminar na linguagem, na consciência da linguagem e, a partir daí, na produção de know-how autônomo.¹

A partir desses textos, é lícito estender a pergunta de Davi Arrigucci Jr. sobre Manuel Bandeira² ao poeta curitibano: como Leminski concebeu a poesia? Que visão teve dela um homem que a ela dedicou a vida? "EU VIVO PARA FAZER POESIA", grito que salta de uma das páginas de *Uma carta uma brasa através*, mais do que denotação de franco vínculo entre existência (biografia) e produção de objetos poéticos, é sobretudo uma declaração apaixonada de alguém a quem todas as coisas interessavam, mas sempre em função da poesia.

¹ LEMINSKI. *Uma carta uma brasa através*. Cartas a Régis Bonvicino, p.177.

² ARRIGUCCI JR. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, p.123.

A primeira observação que se pode fazer, a partir da leitura desses textos críticos, é da coerência entre teoria e poesia advinda da intensa e profunda relação entre ambas. O que ressalta sempre e com paixão crítica é a busca do sentido, pois “ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação”.³

“Princípio do prazer no uso da linguagem”, “a função da poesia é a função do prazer na vida humana”, “manifestação da rebeldia na linguagem”, “amor entre som e sentido”, “a liberdade da minha linguagem”, “manifestação de paixão pela linguagem”, “produção de informação nova” são tentativas de definição para o que seja a poesia, encontráveis nos livros citados. De permeio, a poesia de Leminski pode ser vista como a mescla de elementos que privilegiam a possibilidade de se dar maior margem ao acaso no ato da elaboração estética, paradoxalmente ao lado de um rigor formal, traduzido na plena consciência dos meios, códigos e mensagens.

Chama a atenção, de imediato, nos textos citados, a presença de palavras como *prazer, rebeldia, liberdade, informação nova, amor, paixão*. De certo modo, nessa concepção poética estão envolvidos valores que se opõem radicalmente ao mundo contemporâneo, “lucrocêntrico”, onde impera o princípio da utilidade, ou seja, a idéia de que todas as coisas têm determinada serventia, tudo e todos devem produzir e toda produção se coloca mediatizada pelo consumo. A busca dos valores expressos por aquelas palavras é uma forma de resistência representada, no plano da linguagem, pela poesia.

Em todas essas tentativas de definição, parece bem clara a visão de poesia como um inutensílio, no sentido de ser um objeto transcendente à utilidade (inútil), coisas “que não servem para nada que não seja ser elas mesmas”, ou que se recusam a se transmutar em mercadoria. O “lucro” da poesia, quando verdadeira, conforme diz Leminski, seria “o surgimento de novos objetos no mundo”.⁴

A primeira consequência dessa postura em relação à poesia tem como resultado o alto teor metalingüístico dos poemas. Dos exemplos, em profusão, podemos citar alguns dos poemas sem título de *Caprichos & relaxos* (p. 21, 22, 23, 28, 29, 50, 88 e 91); “Aviso aos naufragos”, “Distâncias mínimas”, “Iceberg”, “Proema”, “Desencontrários”, “Sem budismo”, “Diversonagens suspensas”, “Ler pelo não” e “M, de memória”, de *Distraídos venceremos*; além de “Limites ao léu”, “Quem sai aos seus”, “Estrelas fixas” e “Ao pé da pena”, pertencentes a *La vie en close*.

Daí também decorre caracterizar Leminski como um poeta-crítico, já que ele se vale, para articular o real, de um certo humor associado à ironia romântica (na medida em que há presentificação do autor na obra, ao mesmo tempo em que este se conscientiza do aspecto criador do fazer literário). Sem esquecer, além disso, que, se há metalinguagem e ironia romântica, há também intertexto. Ora, o olhar

³ LEMINSKI. *Anseios críticos*, p.7.

⁴ IBIDEM. p.59.

intertextual é um olhar crítico. Na intertextualidade, como argumenta Leyla Perrone-Moisés,⁵ há ganho de informação nova, há crítica e transformação irreverente, traços que, sem dúvida, podemos encontrar na obra poética de Leminski. Basta lembrar, por exemplo, as releituras crítico-criativas de alguns poemas “precursores”: “Noten Zur Dichtung 2” e “Noten Zur Dichtung 3”, de Sebastião Uchoa Leite, que trazem o tema do “morcego cego”, são retomados por Leminski em “Distâncias mínimas” (DV p.20), deslocando tal tema para uma perspectiva especular, de “ecos”; a “Poética” (“Meu tempo é quando”) de Vinicius de Moraes é redimensionada em “Profissão de febre” (LVEC p.67), o mesmo acontecendo com o “Catar feijão” de João Cabral de Melo Neto articulado em relação ao texto “minha mãe escolhia / feijão e arroz” (LVEC p.26); ou ainda “(Aus)” (LVEC p.27), um típico poema à e. e. cummings.

Aliás, todas essas qualidades permitem situar o poeta enquanto portador de uma ideologia poética, tal como definida por Décio Pignatari:

Existe uma ideologia poética, embora poética ideológica seja mais fácil de encontrar-se. Aqui, os termos não são muito precisos. Entendamos por ideologia poética a ideologia inerente ao fazer poético — aquilo que, normalmente, chamamos “beleza”. Sim, a beleza é a ideologia da poesia. Já uma poética ideológica é uma poética com endereço, programática: a ideologia da beleza posta a serviço da ideologia social, política. É isto que estabelece a diferença entre “forma” e “conteúdo”.⁶

Há só uma ideologia poética? A Pasárgada de qualquer poeta é o reino das formas, desde que se acredite no paradoxo de que poesia se faz com palavras, não com idéias, e que as palavras são “o sinal das idéias”.⁷ Esse questionamento abre espaço para um outro: quem dá nome aos seres? pergunta Alfredo Bosi, num texto que coloca a resistência da poesia (em termos políticos, sociais, éticos) como possibilidade histórica. “Este poder (*de nomear*) é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”.⁸

No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas.⁹

⁵ PERRONE-MOISÉS. Da influência ao intertexto, p.474.

⁶ PIGNATARI. *Letras, artes, mídia*, p.74.

⁷ RAMOS. *Fenomenologia da obra literária*, p.81.

⁸ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p.141.

⁹ IBIDEM. p.141-142.

Mas, sendo assim, se há defasagem entre o poder originário do poeta de nomear e a investida multinacional da tecnocracia, se há distância entre a “natureza liberada de clichês” e o mundo tal qual se apresenta, regido por mecanismos de interesses que, no mais das vezes, subtraem os valores ligados à concepção poética de Leminski; se há descompasso entre desejo da poesia e a onda neoliberal, que refuga esta mesma poesia, então só resta ao poeta resistir. Este *espírito de resistência*, por assim dizer, 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 que aqui se delinea. Afinal, fazer poesia talvez seja apenas isso,

Dar ordens a um exército,
para conquistar um império extinto. (DV, p.35)¹⁰

Tudo porque o poeta brasileiro, talvez até mais do que os demais poetas latino-americanos, se vê limitado por uma dupla condição de estrangeiro, de desterrado: ele é limitado pela língua, portuguesa; e pela linguagem que utiliza, a poética, praticamente sem lugar em qualquer sociedade na qual é produzida. A poesia é o não-lugar. Maria Esther Maciel, em ensaio sobre Octavio Paz, ressalta a condição atópica do estrangeiro:

A atopia, advinda desse estado de sempre não estar onde se está, ou, como diz Bachelard, de estar “num espaço equívoco, onde o espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua”, particulariza não apenas aquele que se sente deslocado e à deriva, como o que, sob o signo da estranheza e da excentricidade, é visto como o outro, o diferente. Isso, considerando-se que a própria etimologia da palavra *atopos* indica “o que não tem lugar, o que não se inscreve num discurso, o estranho, o novo, o extravagante, o inconveniente”.¹¹

O poeta é o *ex-estranho*: aquele que foi tocado pela experiência da estranheza, da “vivência de despaisamento, do desconforto do *not-belonging*, de um mal-estar fora de foco”.¹² Ex-estranho não sendo apenas o que deixou de ser alheio, estrangeiro de si mesmo, mas também o sujeito que acrescentou outra experiência à sua vida, via linguagem. Assiste-se, então, ao exílio, às vezes voluntário, do poeta: seja em outras línguas, através de traduções e também em poemas escritos em francês (“*L'être avant la lettre*”), espanhol (“*en la lucha de clases*”) e inglês (“*Hard feelings*”); seja praticando um exílio existencial, enquanto exilado de si mesmo, seja privilegiando por diversas vezes a metalinguagem, essa poesia exilada na poesia, ou até mesmo erigindo o desterro como tema recorrente:

¹⁰ A partir daqui, as citações dos poemas de Leminski serão identificadas assim: LVEC (*La vie en close*); DV (*Distraídos venceremos*); CR (*Caprichos & relaxos*); e OE (*O ex-estranho*).

¹¹ MACIEL. *As vertigens da lucidez*, p.40-41.

¹² LEMINSKI. *O ex-estranho*, p.19.

Pesa dentro de mim
o idioma que não fiz
aquela língua sem fim
feita de ais e de aquis. (DV, p.31)

Desviando o foco do poeta-crítico para o Leminski-tradutor, pode-se reconhecer, na tradução de *Malone Morre*, também uma operação de exílio. Para começar, o ato de traduzir é um pouco um exílio voluntário, o poeta se torna um turista de si mesmo. E das traduções efetuadas por Leminski, a de *Malone Meurt* ganha contornos especiais, quando se considera que este livro de Beckett foi escrito simultaneamente em francês e inglês (*Malone Dies*), esta sendo a língua materna do escritor irlandês, e “nossa língua materna é a substância de que é feita nossa alma”. Entretanto, Beckett escreveu vários livros em francês, o que faz Leminski assinalar que “não há exílio que se compare ao exílio do idioma natal”, do mesmo modo que, “sob o ponto de vista cultural, mudar de língua deve ser a dor máxima”.¹³ O que temos aqui, então? Leminski traduz Beckett que traduz Beckett, algo como uma tradução em palimpsesto.

Considerando novamente os poemas e a questão dos exílios, pode-se dizer que a postura do poeta-crítico, nos textos, aparece em posição isomórfica à Poesia e ao seu estar-no-mundo:

Onde estará meu verso?
Em algum lugar de um lugar
onde o avesso do inverso
começa a ver e ficar (DV, p.83)

Ou ainda este, num compasso sufocado:

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
(...)
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.
O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,
eu, meio, eu dentro, eu, quase. (OE, p.21)

Todo esse desconforto também foi tematizado por Nelson Ascher, ao escrever sobre o poeta francês nascido no Uruguai, Jules Laforgue (1860-1887):

Num percuciente ensaio intitulado “A Ferida Heine”, Theodor Adorno descreveu a poesia do judeu alemão como precursora de uma situação

---

¹³ LEMINSKI. Poesia: a paixão da linguagem, p.134.

que se tornaria comum não só aos poetas, mas também a grandes massas humanas do século XX, a experiência do deslocamento, do *displacement* e do exílio dentro das próprias fronteiras. Heine, um judeu que não encontrava seu lugar na sociedade em que nascera nem conseguia se reconhecer como herdeiro de nenhuma tradição, que escrevia em alemão mas morava na França (...), é o protótipo do homem moderno descrito por Walter Benjamin em seu ensaio “Experiência e Pobreza”.¹⁴

Vale ressaltar que Leminski escreveu quatro biografias, sobre Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski. Sobre este último, a poeta Alice Ruiz anotou que não foi uma escolha acidental. Para ela, além da afinidade com o pensamento político, havia algo mais que identificava o poeta curitibano com Trótski: o sentimento de exílio. “Paulo Leminski viveu nessa vida como um exilado. Como alguém que está fora de seu verdadeiro *habitat*. E precisa reinventar, através de signos, símbolos, sonhos e palavras, um simulacro mais próximo do seu conceito de vida”, ressaltava Alice Ruiz, que considera a poesia de Leminski como uma “testemunha deste estranhamento”.¹⁵

PANORÂMICA

Para explicitar ainda mais a questão da poesia enquanto inutensílio, seria interessante uma visada que procure, historicamente, flagrar alguns dos momentos em que a poesia se torna crítica através da auto-reflexão, tomando portanto consciência de si mesma, de tal modo que “a consciência da poesia passa a ser também poesia”. Esse instante, que se confunde com a conversão da poesia em espaço de reflexão crítica, remonta ao romantismo alemão, em fins do século XVIII, conforme assinala Maria Esther Maciel.¹⁶ Aliás, é o momento de ascensão da burguesia, da revolução industrial, do desaparecimento da figura do mecenas e do surgimento de uma nova situação para o poeta, assim retratada por Octavio Paz:

Os “poetas malditos” não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não se pode assimilar. A poesia não ilumina nem diverte ao burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o em um parasita ou um vagabundo. Daí que os poetas não vivam, pela primeira vez na história, de seu trabalho. Seu labor não vale nada e este *não vale nada* traduz-se precisamente em um *não ganhar nada*. O poeta deve buscar outra ocupação — desde a diplomacia até o roubo — ou perecer de fome.¹⁷

A “arte pela arte”, “a causa alucinada dos artistas da modernidade”, a idéia de que a arte não está a serviço de nada que não seja ela mesma, proposta desenvolvida

¹⁴ LAFORGUE. *Litanias da lua*, p.166.

¹⁵ RUIZ. *Sobrevida*, p.10.

¹⁶ MACIEL. *Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade*, p.76.

¹⁷ PAZ. *Signos em rotação*, p.76.

por poetas parnasianos e simbolistas (Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire e Mallarmé) surge na França do século XIX, em contraposição, por exemplo, a Victor Hugo, para quem o poeta tem uma função, e esta é de instruir. Há ainda uma outra diferença nessas duas posturas. Enquanto aqueles entendem o objeto artístico como autônomo, nova realidade, o romantismo francês representado aqui por Victor Hugo assume “um caráter marcadamente idealista e sentimentalista” ou, como nota Maria Esther Maciel:

(...) a linguagem — com seus mecanismos de construção e desconstrução — converteu-se, para grande parte dos poetas modernos, no cerne da experiência poética e passou a ser compreendida enquanto um universo múltiplo e autônomo: a poesia foi submetida a um processo de desreferencialização e assumiu a tarefa de se auto-dizer, desmistificando, assim, a idéia de literatura como mímese da realidade.¹⁸

Nessa perspectiva, Baudelaire será considerado por Maria Esther como um marco a partir do qual se assiste à consumação da “conjunção poesia-crítica anunciada pelos primeiros românticos”, desse modo “evidenciando o surgimento efetivo da poesia moderna e a crise dos valores metafísicos que marcaram a corrente idealista do Romantismo”.¹⁹ Já Leyla Perrone-Moisés vai criticar tanto a concepção romântica quanto a defesa da “arte pela arte”, acusando a ambas de orgulhosas e auto-glorificantes. Mas aponta diferenças fundamentais entre elas: “a atitude de Baudelaire afasta o poeta da sociedade, enquanto a de Hugo firma um pacto com o público burguês, na medida em que utilitariza a função do poeta”.²⁰ E continua:

A lógica burguesa implica necessariamente a questão do “lucro”. No regime capitalista, as artes plásticas tiveram sua função recuperada (...) pelo fato de produzirem objetos com valor mercantil; (...) os poetas, porém, não produzem objetos vendáveis, que se possam trocar ou utilizar (como decoração). Victor Hugo, como bom burguês, viu que o “lucro” esperado poderia ser proposto sob forma de “lição”. Baudelaire e Poe, propriamente suicidas (como todos os artistas radicais da modernidade), recusaram à sociedade burguesa-capitalista qualquer espécie de “lucro”(...)²¹

O problema não se esgota na querela “arte pela arte” x concepção romântica à Victor Hugo. Existe todo um lado concernente à condição “atópica” do poeta na vida moderna, vivendo uma “experiência de abandono”, como Baudelaire, “em meio às hostilidades e o esplendor da sociedade burguesa do século XIX”:

Em errância, oscilando entre o mudo fascínio ante o progresso que o obriga a viver nos subsolos da história e a insubmissão aos princípios que

¹⁸ MACIEL. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade, p.78.

¹⁹ IBIDEM. p.79.

²⁰ PERRONE-MOISÉS. Da influência ao intertexto, p.40.

²¹ IBIDEM.

fundamentam a sociedade, resta-lhe buscar na poesia, convertida em um universo independente, as armas contra os preceitos do mundo burguês, bem como transformá-la num refúgio para sua excêntrica condição de poeta.²²

A concepção poética de Paulo Leminski, da maneira como está-se tentando defini-la, deriva da proposta de “arte pela arte”, mas não se reduz só a ela, ganhando, ao contrário, maior amplitude. Leminski assume para si as questões colocadas por Adorno, que produziu “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”.²³ Quando fala do teórico da Escola de Frankfurt, parece que Leminski fala de si mesmo:

Para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um “objeto não-identificado”. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma “negatividade”. Ela é a “antítese da sociedade”. A antítese *social* da sociedade. Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria.²⁴

Assim, talvez seja possível compreender esta poética do inutensílio não apenas como simples oposição a um dado sistema de produção (no caso, o capitalismo, desde suas formas primitivas até as mais avançadas), mas como uma atitude de resistência que se manifesta em níveis variados (político, estético, ético): do plano da linguagem (recusa do poema em virar mercadoria) até o plano existencial (“considere a possibilidade de ir pro Japão / rejeite o projeto de felicidade / q a sociedade te propõe”).²⁵

Tal é a situação do poeta moderno, assim expressa por Leminski:

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme (CER, p.136)

Régis Bonvicino interpretou de modo preciso este poema:

²² MACIEL. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade, p.81.

²³ LEMINSKI. *Anseios críticos*, p.34.

²⁴ IBIDEM. p.34.

²⁵ IDEM. *Uma carta uma brasa através*. Cartas a Régis Bonvicino, p.46.

A palavra francesa *charme*, derivada do latim, significa “fórmula encantatória” ou, também, “poema”, “verso”. Ao rimá-la com *desmanchar-me*, Leminski indica, entre outras coisas, a condição marginal do poeta em sociedades pós-industriais: o que nada vale mas que continua nomeando. O poema aponta, mais amplamente, para a desagregação do homem, com o passar do tempo, e para a transitoriedade da poesia.²⁶

Poemas *não valem nada*. Poetas muito menos. Para ficar em um só exemplo, basta lembrar o julgamento do poeta russo Joseph Brodsky, reproduzido parcialmente na peça *Liberdade, Liberdade*, no começo da ditadura militar brasileira. Brodsky foi condenado a cinco anos de trabalhos forçados. Porque escrevia poemas. Este exemplo amplia a idéia de poesia como resistência não só às forças mercadológicas mas também às situações políticas antidemocráticas.

Como diz o poema, nada resta, a não ser o charme da poesia. O poeta moderno é o *homem invisível* de Ralph Ellison. E se escreve numa língua belíssima e morta, caso da língua portuguesa, ocorre duplo desespero: quem escreve não é visto, o que se escreve não é lido.

Por outro lado (aqui ecoa Drummond),²⁷ “o poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras (...) e outras armas / promete ajudar a destruí-lo / como uma pedreira”, pois

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas (CER, p.76)

A ironia do poema está no registro em outra língua, tentativa de exílio, desvio charmoso, fórmula encantatória: de tudo fica um pouco. Às vezes, o que resta, *ponti luminosi* nas veias abertas do texto, é a poesia. Para além da símile entre os dois poemas — *piedras / pedreira*, pode-se sublinhar a presença do poeta na sociedade — ainda que à margem, ainda que atinja poucos receptores. Pois, conforme assinala Octavio Paz,

poemas não valem nada.[...] O esforço que se gasta em sua criação não pode reduzir-se ao valor trabalho. A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que a nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo. A volatilização se opera em dois sentidos: aquilo de que o poeta fala não é real — e não é real, primordialmente, porque não pode ser reduzido a mercancia. E além disso a criação poética não é uma ocupação, um trabalho ou atividade definida, já que não é possível remunerá-la.²⁸

²⁶ BONVICINO. 1992, p.180.

²⁷ ANDRADE. *A rosa do povo*, p.31.

²⁸ PAZ. *Signos em rotação*, p.85.

Se a poesia inexistisse para a maioria silenciosa das massas contemporâneas, ao mesmo tempo ocorre de os poetas-críticos se manifestarem no sentido de fazê-la presente num mundo pragmático e mercadológico que a ignora, de tal maneira que essa manifestação reforce o aspecto de inutilidade da poesia. Isso aparece de maneira insistente em vários depoimentos de poetas dos mais variados tempos, lugares e dicções. Tome-se como exemplo, neste sentido, a carta de Ezra Pound ao seu amigo e editor, James Laughlin, uma afirmação discutível, por sua radicalidade, mas que merece registro:

Pelo amor de Deus, medite sobre aquilo que eu lhe disse uma vez: *nada* do que se escreve por dinheiro vale sequer um amendoim; a *única* coisa que vale é aquilo que se escreve *contra* o mercado. Não existe veneno pior que o dinheiro. Se recebemos um bom cheque, pensamos imediatamente que fizemos alguma coisa, mas pouco tempo depois já não corre sangue em nossas veias, corre tinta.²⁹

Destaca-se, aqui, um conselho de Baudelaire:

Quanto àqueles que se dedicam à poesia com talento, lhes aconselho que nunca a abandonem. A poesia é uma das artes que mais produzem; mas é um tipo de investimento que só rende juros muito tarde — embora, em compensação, muito altos. Desafio os invejosos a que me citem bons versos que tenham arruinado um editor.³⁰

E, finalmente, o poeta norte-americano Douglas Messerli, contemporâneo de Leminski, respondendo à pergunta se via futuro para a poesia num mundo mercantilista:

A poesia ou qualquer atividade literária inovadora vai enfrentar dificuldades de sobrevivência em um mundo cada vez mais voltado para o consumo. Todavia, se alguma literatura inovadora conseguir sobreviver, será a poesia, pois, entre todas as artes, é a menos vinculada às mudanças monetárias.³¹

Esses três poetas com propostas totalmente diferentes, contextos diversos e importâncias de maior ou menor grau, demonstram, no entanto, a mesma preocupação de Leminski, a dissociação entre o mercantilismo e a poesia, “arte do anti-consumo” expulsa para os subterrâneos da sociedade. Entretanto, sob o ponto de vista político deve-se ressaltar, dizendo junto com Roland Barthes, que “é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o que se poderia chamar de ‘linguagem integral’ que a literatura é revolucionária”.³²

²⁹ POUND citado por PAZ. *A outra voz*, p.118.

³⁰ BAUDELAIRE citado por PAZ. *A outra voz*, p.128.

³¹ MESSERLI. *A experiência da linguagem*.

³² BARTHES. *O rumor da língua*, p.25.

Há um poema de Leminski que pode ilustrar este fato, da consciência simultânea de que a poesia é crítica do mundo e da linguagem e que muito propriamente recebeu o nome de *grande angular para a zap*, já que ele sugere um texto construído sob o signo do cinema, um poema-filme dirigido por um cineasta americano, um John Ford, um Kubrick, um Coppola. Desde a abertura, numa tomada em planos gerais, mostrando detalhes das cidades, passando por dois planos-seqüências que acentuam a ação antitética efetuada pelo par *dia/noite* em relação aos personagens que são as próprias cidades, até chegar à última cena, em cuja tragicidade a câmera subjetiva, em primeiro plano, se esmera em fixar-se:

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
sombras das coisas não feitas
vêm
pé ante pé
mexer em seus sonhos

as cidades do ocidente
gritam
gritam
demônios loucos
por toda a madrugada (CER, p.93)

Marcado pelo contraponto entre noite e dia, o poema, entre outras características, acentua as contradições do mundo ocidental. A despeito de muitos trabalhos noturnos, as atividades remuneradas são mais associadas ao dia, quando se exercem trabalhos deserotizantes, mantidos vivos e acesos pelo motor do LUCRO. Mas é justamente à noite, com o consciente desarmado, que o homem dorme, e é assaltado por sombras e fantasmas de sonhos não realizados, de uma natureza perdida, ou até mesmo nunca encontrada. (Vale lembrar que Dylan Thomas, em *In my craft or sullen art*, trabalha à noite, “pelo mero salário / de seu coração mais raro”)³³

³³ THOMAS citado por ÁVILA. Poesia e sociedade de consumo, p.116. A tradução é de Augusto de Campos.

Quando Carlos Ávila, ao investigar as relações entre poesia e sociedade de consumo, afirma que o poema “já nasce ideologizado, caracterizado por uma oposição ao consumo puro e simples, com a marca da sensibilidade crítica, do olhar crítico”,³⁴ parece estar se referindo à ideologia poética do inutensílio, mas introduzindo nesse conceito a marca de uma diferença. Além de ser recusa em se transformar numa mercadoria ou ornamento, a poesia, vale insistir, é também crítica, metapoesia (e é sempre bom lembrar que a função metalingüística, explicitada na poesia, se radicaliza na modernidade, com o surgimento dos poetas-críticos). A atividade de escrever poemas, nestes tempos, envolve dois mitos: Sísifo, no inútil trabalho de rolar pedras/escrever poemas; e Narciso, considerando o poema que fala de si mesmo. Some-se a isso a imagem *valeryana* da serpente que devora a própria cauda e teremos um tríptico mítico-metafórico representativo da poesia desterritorializada desses tempos: exílio na dissociação entre o fazer poético e a sociedade moderna, daí decorrendo o exílio do poema que considera a linguagem em condição de sujeito. Mais do que mera relação de causa e efeito, esses exílios dão conta do “mal-estar fora de foco”, são retratos de vertigens onde quase sempre é uma perda que fica registrada:

metade deste poema
não sai na fotografia,
metade, metade foi-se. (DV, p.72)

Ao assumir o poema como inutensílio, a um só tempo Leminski o promove à categoria de objeto de anti-consumo, de invenção e de crítica. E pode fazer isso pela peculiaridade da imagem poética em relação à prosa:

Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa: só existe uma em poesia. A imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixaram de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. O poema é linguagem, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa.³⁵

Desse modo, a linguagem poética vai ser definida como um inutensílio. Daí, vislumbra-se a conjunção amorosa entre esta linguagem poética, entre o poema coisa-em-si e uma atitude vivencial toda ela voltada para a poesia. Dessa união, irrompe um sentimento utópico, promessa de felicidade, presente em dois poemas:

³⁴ ÁVILA. Poesia e sociedade de consumo, p.114.

³⁵ PAZ. *Signos em rotação*, p.48.

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia (CER, p.58)

E:

fazia poesia

e a maioria saía
tal a poesia que fazia

fazia poesia

e a poesia que fazia
não é essa
que nos faz alma vazia

(...)

fazia tanta poesia
ainda vai ter poesia um dia (CER, p.69)

*

Aqui cabe um parêntese. O entusiasmo de Leminski em vivenciar a poesia até as primeiras e últimas conseqüências pode dar margem a alguns equívocos. “Ao supor que a produção poética depende de vivências levadas ao extremo, estamos na verdade privilegiando o sujeito em detrimento da obra. (...) Caímos na facilidade de reduzir a essência da expressão aos horizontes da crônica biográfica”.³⁶ Na verdade, como entende Sebastião Uchoa Leite, uma das características de Leminski “é algo que vai além do objeto poético, tem a ver com a superação de uma normatividade estética até chegar a uma visão mais existencial. Ligar positivamente esse signo do poético, da criação, a um outro signo, que é a própria vida dele”.³⁷

Villon recebeu o título de mestre em artes pela Universidade de Paris, esteve preso algumas vezes, chegou a matar um padre. Gironde foi um milionário aristocrata. Rimbaud, traficante de armas. Drummond era funcionário público. Há poetas diplomatas (Vinicius, João Cabral), outros que trabalharam em banco, como Eliot.

Mas todos estes, e muitos outros, atravessaram e atravessam o tempo através de suas obras, porque guardam algo em comum: o compromisso com a linguagem poética. Para falar com Caetano Veloso, rearranjando suas palavras,³⁸ ninguém

³⁶ PAIXÃO. As duas faces da vida poética, p.3.

³⁷ LEITE. Entrevista, p.36.

³⁸ VELOSO. Utopia 2, p.12.

compõe esses universos tão particulares e tão universais sem olhar em profundidade e largueza, sem sentir com intensidade e coragem, sem querer com decisão, sem conhecer não apenas os esplendores mas também as misérias da alma humana. E tudo isso implica enfrentar os horrores de nossa condição.

*

Considerado pelo ângulo que incorpora à concepção poética o dado biográfico, é importante retomar a noção de ideologia poética de acordo com Pignatari:

Mas, o que vem a ser a ideologia poética? É um pique, um “drive”, um mergulho, um pulso, uma pulsão, um impulso que nasce do sentimento de carnação e reencarnação da palavra em relação à vida. Quando Balzac disse que fazia parte da oposição chamada “vida”, estava definindo essa ideologia. Todos falam em vida — só o poeta fala em morte. Porque ele sabe que a palavra vida não é a vida. Mas sabe também que a vida pode ser resgatada pela palavra vida. Os signos são mortos — e a vida passa. Que é mais morto? O signo ou isto que todos nós chamamos de vida? Por que o poeta passa — e a sua poesia não? Por que uma foto-retrato vive mais do que a pessoa fotografada? Vive? Revive?³⁹

Ou seja, o reconhecimento de um discurso poético, em Leminski, que opõe à “ditadura da utilidade” (corruptora de todos os setores da vida, “nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro”)⁴⁰ uma poesia feita de uma substância rebelde à transformação em mercadoria é também a aceitação da existência de uma política na poesia, “uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida”.⁴¹

Santo Agostinho dividiu assim as coisas do mundo:

Há coisas para serem gozadas e coisas para serem usadas, e há ainda outras para gozar e usar. As coisas para serem gozadas nos fazem felizes. As coisas para serem usadas nos ajudam em nossos esforços após a felicidade, de modo que podemos alcançar as coisas que nos fazem felizes, ligando-se a elas.⁴²

A poesia, portanto, é própria das coisas para serem desfrutadas, prazer em si mesmo. “For to enjoy a thing is to rest with satisfaction in it for its own sake.” (“Gozar algo é ligar-se a ele com amor, por causa dele mesmo”). *Prazer, rebeldia, liberdade, informação nova, amor, paixão*, são valores que os plenos poderes das

---

³⁹ PIGNATARI. *Letras, artes, mídia*, p.75.

⁴⁰ LEMINSKI. *Anseios críticos*, p.58.

⁴¹ IBIDEM. p.59.

⁴² Cf. no original: There are some things, then, which are to be enjoyed, others which are to be used, others still which enjoy and use. Those things which are objects of enjoyment make us happy. Those things which are objects of use assist, and (so to speak) support us in our efforts after happiness, so that we can attain the things that make us happy and rest in them. AGOSTINHO. *On christian doctrine*, p.625.

palavras de Leminski, em seus melhores momentos, ajudam a resgatar. Coisas que não precisam de justificação nem de justificativas:

Escrevo. E pronto.
Escrevo porque preciso,
preciso porque estou tonto.
Ninguém tem nada com isso.
Escrevo porque amanhece,
e as estrelas lá no céu
lembram letras no papel,
quando o poema me anoitece.
A aranha tece teias.
O peixe beija e morde o que vê.
Eu escrevo apenas.
Tem que ter por quê (DV, p.80)

O in-útil é indispensável, sobretudo quando o horizonte que se mostra para a poesia é o de uma paisagem de neblina recobrando sua frágil e forte presença.

R É S U M É

Cet essai a pour but mettre en évidence la conception poétique de Paulo Leminski, à partir d'une réflexion sur la condition atopique du poète dans la modernité.

M O T S - C L É

poésie brésilienne contemporaine, Paulo Leminski

R E F E R Ê N C I A S   B I B L I O G R Á F I C A S

- AGOSTINHO, Santo. *On Christian Doctrine*. Estados Unidos: The University of Chicago, 1989.
- ASCHER, Nelson. In: LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. Org. e trad: Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- ÁVILA, Carlos. *Poesia e sociedade de consumo*. In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Entrevista. *Revista 34 Letras*, n. 7, mar. 1990.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- _____. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *O ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- _____. *Uma carta uma brasa através / cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, v.2, Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários, out. 1994.
- _____. *As vertigens da lucidez*. São Paulo: Experimento, 1995.
- MESSERLI, Douglas. A experiência da linguagem (entrevista a Régis Bonvicino). Folha de S. Paulo, 01 out. 1994, caderno Mais!
- PAIXÃO, Fernando. As duas faces da vida poética. Folha de S. Paulo, 18 fev. 1996.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. Da influência ao intertexto. In: Anais do Congresso da Abralic, v.2, 1990.
- _____. Literatura e Memória Cultural. Anais do Congresso da Abralic, v.3, 1991.
- PIGNATARI, Décio. *Letras, Artes, Mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.
- RUIZ, Alice. Sobrevida. In: LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- VELOSO, Caetano. Utopia 2. Folha de S. Paulo, 25 set. 1994, caderno Mais!