

RESUMO

No texto metapoético, é a própria poesia que se torna matéria de si mesma. Assim, o poeta, ao exercitar a metapoesia, revela sua consciência crítica da intrincada relação que a palavra mantém com o mundo. A produção poética e crítica de Paulo Leminski, escrita entre as décadas de 1960 e 1980, apresenta uma inquietação e traz para o debate a relação frequentemente problematizada na contemporaneidade entre pensamento, mundo e linguagem. A proposta deste trabalho é buscar os rastros dessa escrita autorreflexiva na confrontação entre a sua prosa ensaística e a sua produção poética.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski; metapoesia; poesia brasileira contemporânea.

LÁPIDE 1

Epitáfio para o corpo

Aqui jaz um grande poeta
Nada deixou escrito.
Este silêncio, acredito,
São suas obras completas
(LEMINSKI, 2013, p. 289)

A metapoesia deve ser entendida como obras líricas que se referem, de alguma forma, a sua existência como construções artísticas as quais sempre incluem uma avaliação ou exame da própria poesia. Sánchez Torres (1993), em *La poesia en el espejo del poema*, de maneira perspicaz na análise das variedades de metapoesia, em seu estudo sobre a poesia espanhola, afirma que o conceito de metapoesia inclui não apenas a ruptura entre texto e comentário textual, mas também um exame dos papéis multifacetados do metapoema como poética pessoal ou crítica literária.

A metapoesia, independentemente do elemento do processo poético em que se concentra sua reflexão sobre a poesia, pode não apenas se manifestar como uma investigação teórica sobre a poesia, mas também, muitas vezes, como exposição de uma poética pessoal, como

* Departamento de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade Federal da Fronteira Sul/UFFS, Chapecó, Santa Catarina, Brasil.
E-mail: massaglis@hotmail.com

manifesto ou declaração de princípios, como crítica literária ou como autocrítica (SÁNCHEZ TORRES, 1993, p.137, tradução nossa).¹

No metapoema, a poesia se deixa ver por dentro, expondo os processos de bastidores da escrita poética. Essa prática aparece na tradição desde os antigos, mas é na modernidade que ela se revela como instrumento crítico. É no contexto dos movimentos modernistas do século XX que a autorreflexividade e a autoconsciência se tornam os meios pelos quais o poeta expressa a sua necessidade de definir o seu papel e seu status social, bem como delinear sua relação com o seu público leitor.

Herdeiros da modernidade, muitos poetas, desde os primeiros tempos da revolta modernista no início do século XX, viram a necessidade de enfatizar procedimentos formais e metalinguísticos em detrimento de uma expressão poética ingênua, calcada nos sentimentos e na visão de mundo do poeta. Tornou-se central para a sua poética deixar a descoberto a relevância da linguagem como matéria-prima e o processo de construção aplicado sobre ela, para resultar em uma rede de significados, constituída da interação dos vários níveis de que se compõe a estrutura de um poema.

Essa metalinguagem teve consequências: a primeira delas foi romper com a tradição herdada e buscar novas formas, para instalar um novo paradigma estético. A segunda – decorrente da primeira – acabou por mostrar que essa ruptura, como bem veio a demonstrar Paz (1984), constituiu-se em um aspecto definidor da lírica moderna, que é a função crítica do poeta. Essa consciência crítica e a necessidade de renovação acabaram por criar uma nova tradição, que o poeta/crítico mexicano chamou de “tradição da ruptura”. Hoje, tornou-se lugar comum questionar a modernidade enquanto permanência, e o que se tem chamado de pós-modernidade, desde o início dos anos 1960, é o questionamento da modernidade enquanto tradição e dos paradoxos decorrentes desta permanência.

Perrone-Moisés (1998, p. 39-40) esclarece que “[...] mesmo os mais religiosos ou racionalistas dos teóricos sempre se viram forçados a verificar que a literatura (a arte) não progride, apenas muda”, e que, via de regra, nos poetas-críticos “há a negação explícita do progresso literário”. Perrone-Moisés ainda afirma que em quase todos há um mal-estar sobre essa questão e cita T.S. Eliot: “Ele (o poeta) deve estar atento para o

¹ La metapoesia, independientemente del elemento del proceso poético en el que se focalice su reflexión sobre la poesía, no solo puede manifestarse como indagación teórica sobre la poesía, sino también, muchas veces, como exposición de una poética personal, como manifiesto o declaración de principios, como crítica literaria o como autocrítica.

fato óbvio de que a arte nunca melhora, apenas o material da arte nunca é exatamente o mesmo” (ELIOT apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 40). Então, não há que se falar em novidade, inovação ou evolução quando se trata de literatura, mas apenas de estágios diferentes quanto aos materiais usados. Colocar a novidade como valor implica aceitar uma concepção linear e dialética da história, como têm observado os pós-modernos.

Isto posto, o presente artigo tem como objetivo principal rastrear na escrita do poeta paranaense Paulo Leminski os traços de uma escrita autorreflexiva e autoconsciente, cotejando a sua produção poética com a sua prosa ensaística, no intuito de mostrar como esse poeta praticou ostensivamente a metapoesia enquanto forma de assegurar uma relação ética e estética com o seu público dentro do contexto cultural em que escreveu. Para tanto, num primeiro momento, é preciso traçar um paideuma de Leminski, afiliando-o a alguns autores a partir da modernidade até o momento em que teve início a sua produção, para mapear na sua produção poética as marcas de sua autoconsciência explicitadas na sua produção ensaística teórico-crítica.

QUANDO O MENOS VALE MAIS: PAULO LEMINSKI, UM POETA-CRÍTICO NA PERIFERIA DA MAIS-VALIA

A produção poética e crítica de Paulo Leminski, escrita entre as décadas de 1960 e 1980, apresenta uma atitude de experimentação que traz para o debate a relação frequentemente problematizada na contemporaneidade entre pensamento, mundo e linguagem. Como um poeta-crítico, produziu uma obra marcada pela autoconsciência sobre o próprio fazer literário, deixando sempre, na sua escrita, traços dessa reflexão por meio do recurso à metalinguagem, como fica claro neste trecho de um ensaio de *Anseios crípticos (Anseios Teóricos)*:

Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 60, senti, braba, a necessidade da reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas reflexivos, *re-poetas, digamos. De alguma* forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e “puro”: o bardo “puro” seria apenas a vítima passiva, o inocente útil de algum automatismo, desses que Pavlov explica... o mero continuador de uma rotina lítero-hipnótica. (LEMINSKI, 1986, p. 12)

Não obstante tenha escrito muitos ensaios e proferido palestras sobre questões teóricas relativas à literatura, arte, filosofia, etc., é na metapoesia que se encontra o seu assunto predileto: a própria poesia, o fazer poético e a sua vocação. O poeta curitibano sabia que essa autorreflexão é uma das marcas da poesia moderna e se inclui numa linha de ascendência com poetas como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto e outros, a quem chamou de “ [...] poetas críticos, capazes do verbo lírico, e muito capazes de falar sobre sua prática” (LEMINSKI, 1986, p. 11). Daí a necessidade de buscar, nos rastros dessa escrita autorreflexiva e na confrontação entre a sua prosa ensaística e a sua produção poética, a afiliação de Paulo Leminski a essa categoria de “poeta crítico”.

Segundo Perrone-Moisés (1998, p. 12), estas seriam as características que compõem o retrato falado do “Escritor-crítico”: 1) A crítica não é, para eles, uma atividade esporádica e ocasional, mas constante, ocupando em suas obras um lugar tão importante quanto da escrita de criação; 2) Todos esses escritores pertenceram, de uma forma ou de outra, ao que se convencionou chamar de “vanguardas” do século XX; 3) Todos eles manifestam uma preocupação pedagógica ou programática, que se exprimiu ou se exprime, para uns no próprio ensino de literatura, para outros, na redação de manifestos e/ou na publicação de revistas dotadas de um programa; 4) São todos políglotas, cosmopolitas, escreveram sobre autores e obras de várias épocas e de vários países; 5) Todos exerceram, em algum momento, a atividade da tradução, ligada ela mesma à preocupação pedagógica e à busca da universalidade da literatura.

Cada uma dessas categorias aplica-se tranquilamente a Paulo Leminski, e todas naturalmente extravasam para a sua produção poética. Lembrando que se trata de um escritor-crítico vivendo em uma época em que, após os problemas oriundos da linguagem, apontados por Ludwig Wittgenstein no começo do século passado, ganharam impulso a “virada linguística” e o conseqüente movimento do pós-estruturalismo. A partir de então, tudo que ao longo da história havíamos entendido como “realidade” passou a ser tomado na verdade uma convenção de nomes e características, de formas de discurso fora dos quais nenhuma “realidade” é pensável. Em outras palavras, o mundo dos objetos não pode existir como realidade ontológica *per se*, completamente independente de nossos esquemas conceituais, práticas linguísticas, crenças e outras construções culturais. Ou se existe como tal, é por

definição inconcebível (sem nome e significado) e, portanto, não pode invadir ou entrar na realidade humana, pelo menos não sem ser imediatamente apreendido e articulado pela linguagem. A preocupação com a linguagem é constante nos ensaios de Leminski:

O meu livro anseios é um texto sobre a angústia da distancia entre a poesia (e a produção de objetos artísticos) e a realidade de um país subdesenvolvido do Terceiro Mundo, submetido a um estatuto colonial. E concluo que a última saída começa a terminar na linguagem na consciência da linguagem e, a partir daí, na produção de know-how autônomo. (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 206-207)

Consequentemente, sua poesia, constrói-se sobre uma mescla de artifícios de linguagem que incorpora elementos da alta e da baixa cultura, realizando uma síntese entre, de um lado, o rigor da construção formal, resultante de uma formação erudita e eclética que vai de Bashô aos concretistas, passando por Mallarmé, Pound, Joyce, entre outros, e de outro, a tradição das formas populares, visível na influência melódica da canção popular, dos recursos visuais da publicidade, dos provérbios, trocadilhos, gírias e palavras do universo coloquial. Essa incorporação se dá inclusive mediante o criativo procedimento da colagem, como se pode ver neste haicai presente em *La vie em rose*:

MALLARMÉ BASHÔ

um salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço
(LEMINSKI, 1991, p. 104)

Pode-se dizer que sua arte se funda na ideia do trabalho com a linguagem antes de tudo, mas que também abrange uma gama imensa de interesses da vida cotidiana: do político ao existencial, do humorístico ao amoroso, do circunstancial ao metafísico.

Sua qualidade como poeta-crítico fica patente quando se lê a sua prosa ensaística. Ali ele reflete abertamente e com bastante clareza e precisão sobre os fundamentos teóricos de sua prática e revela sua familiaridade com a teoria literária, bem como seu lado “filólogo”, de profundo conhecedor da matéria-prima de seu trabalho: a linguagem.

Obviamente, essa preocupação com o teórico e com o linguístico extravasa para a sua poesia, sob a forma da ânsia em conjugar técnica e experiência vivencial no afã de

resolver o grande dilema entre a expressão e a comunicação.

Mandei a palavra rimar,
ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,
e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,
para conquistar um império extinto.
(LEMINSKI, 1995, p. 26)

Como o Drummond de *Segredo*: “A poesia é incomunicável. / Fique torto no seu canto. / Não ame.” (ANDRADE, 1967, p. 94), Leminski também sugere que a poesia é incomunicável, ou então que o poeta não deve ceder à demanda por referência de uma sociedade cada vez mais utilitária, a cobrar um sentido positivo de todas as coisas. Essa convicção também se mostra na sua concepção da poesia como *one-way poetry* ou *poesia-curtiu-acabou*. No paradoxo entre existir para dizer e a incomunicabilidade, Leminski opta por distanciar-se da referencialidade da palavra, com o intuito de transcender a mera comunicação cotidiana e estender os limites da linguagem até esse “império extinto”, missão da “sílaba silenciosa”.

Dito de outra maneira, o poeta demonstra estar consciente de que a poesia não visa à comunicação em sentido estrito e deve, necessariamente, recusar qualquer utilidade prática. Uma consciência que não o deixa imune a certa angústia; muito pelo contrário: “[...] duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na idéia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (LEMINSKI, 1986, p. 13).

Em um ensaio intitulado “Inutensílio”², o poeta tece uma crítica a nossa sociedade, imersa na pressa e no utilitarismo, em que tudo tem de ser útil, dar lucro –

² “Inutensílio” e “Arte in-útil, arte livre?” compõem o texto “A arte e outros inutilensílios” de Paulo Leminski, publicado no jornal Folha de S. Paulo, caderno Ilustrada, p. 92, em 18/10/1986, e apresentado como primeira aula do curso POESIA 5 LIÇÕES, ministrado por Leminski na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, em 20/10/1986. Sob esse título, ele reuniu esses dois ensaios que já haviam sido publicados no livro *Anseios Crípticos* (Ed. Criar, 1986. p. 29-34 e p. 58-60) e que sofreram pequenas modificações na versão para o jornal.

“Tudo tem que ter um pra quê” (LEMINSKI, 1986, p.68). Ele aponta a poesia como uma “in-utilidade”, que tem como função nos dar prazer, e que o ganho, obviamente não material, que ela nos dá é “o surgimento de novos objetos no mundo” (LEMINSKI, 1986, p. 69).

Paulino, Walty e Cury (1995) refletem sobre o texto poético e o lugar que ele ocupa na sociedade ocidental, ocupada basicamente com a produção e com a mais-valia, na qual a poesia “[...] é coisa para desocupados, loucos ou apaixonados; é para quem vive com a cabeça nas nuvens ou para um tipo especial de homem – o poeta” (p. 86). Na verdade, essa noção é antiga. Desde Platão, o poeta é visto como alienado, pois não produz para sua sobrevivência, “[...] e é acusado de subversivo porque propõe outras formas de ver o mundo, que não a imposta pelo sistema” (p. 90).

Portanto, o ganho a que se refere Leminski, diferentemente do lucro, tão essencial ao capital, não depende da mais-valia na relação com o trabalho nem tampouco com a racionalidade subjacente à lógica produtiva capitalista.

a vida varia
o que valia menos
passa a valer mais
quando desvaria
(LEMINSKI, 1983, p. 78)

A LINGUAGEM COMO BASE NA RELAÇÃO DO SUJEITO COM O MUNDO E A RAREFAÇÃO DO REFERENTE

A questão do sujeito é um dos aspectos mais curiosos das principais teorias surgidas a partir dos anos 60, tais como a crítica de Lévi-Strauss (1976) às ciências humanas, quanto mais humanas menos científicas; o predomínio de uma lógica do significante na concepção do inconsciente de Lacan (1999); o tema da morte do autor (BARTHES 2004; BLANCHOT, 2011; FOUCAULT, 1992); a importância da escrita na desconstrução feita por Derrida (1973) ao logocentrismo, ligado, segundo ele, à categoria metafísica de sujeito; a concepção produtivista do desejo em Deleuze (1976), em que fluxos desejantes determinam a mobilidade dos sujeitos; a ideia do processo sem sujeito, que Althusser (1973) ia buscar em Hegel para definir o processo da história.

Todas essas teorias ajudaram a desconstruir a ideia humanista e cartesiana de

sujeito como um ser autônomo, dotado de uma personalidade coerente, lógica. Barthes, Foucault e Althusser interpretam o culto do sujeito criativo como sintoma da ideologia burguesa – a noção de pessoa humana é mero produto da civilização moderna no Ocidente. A afirmação da figura do autor na arte seria apenas um aspecto da culminação da ideologia do capitalismo.

Para Barthes (2004), a obra literária não deveria ser concebida como expressão de um sujeito criativo, mas como um jogo impessoal de signos linguísticos – a vida do texto pressupõe a morte do autor. O que se pode admirar em uma obra não é o gênio, mas apenas a performance, conclui Barthes, pois o autor é apenas “uma personagem moderna” (p. 66). Para Foucault (1992), os sujeitos humanos, responsáveis por seus discursos são pré-condicionados em sua capacidade perceptiva e imaginativa por códigos subjacentes, “os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, seus valores” (p. 10).

Em sua obra, tanto na lírica como na prosa, especialmente em seu romance experimental *Catatau*, Leminski procede a uma desconstrução do sujeito moderno, num movimento muito afinado com as ideias de alguns teóricos que estão na base do pensamento pós-estruturalista, para o qual a linguagem é um sistema que funciona independentemente das pessoas de seus interlocutores, e fornece um instrumental teórico importante, juntamente com outras teorias do discurso, nesse processo de desconstrução do sujeito.

Nessa perspectiva, a linguagem passa a ser concebida como um processo autorreferencial. Nada existe antes ou fora dela (DERRIDA, 1973). Jogo aberto de significantes, a linguagem não se refere a nenhum significado real externo. Não existe qualquer significado transcendente a ela, algo chamado verdade ou subjetividade humana. Assim, o conceito humanista de homem deu lugar ao conceito anti-humanista de jogo intertextual: o modelo autônomo desaparece na rede de operações anônimas da linguagem. Segundo essa perspectiva, o eu originário e fundador do artista funcionaria unicamente dentro dessa rede de significados já existentes.

A obra de Paulo Leminski ganha um contorno bastante singular que o torna um “poeta-síntese” dos anos 1970. Tendo vivido no contexto da pós-modernidade, sua identidade literária se dilui num denso amálgama de diferentes culturas, obliterando as oposições binárias tão caras ao pensamento ocidental moderno.

Sem desprezar a história – muito pelo contrário, consciente de que ela é o substrato do fazer poético – Leminski empreende, entretanto, a tarefa de libertar a sua poesia da referência. Em outras palavras, mesmo reconhecendo, nas suas palavras poéticas, que

um bom poema

leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto
(LEMINSKI, 1991, p. 5)

o poeta curitibano encontra na página em branco um campo fecundo, verdadeiro palimpsesto no qual toda palavra perde sua origem, um lugar de criação onde “se faz tudo o que já foi feito”. Um palimpsesto é pergaminho manuscrito no qual a primeira escrita era apagada para se escrever sobre ela uma nova. Na crítica literária moderna, para Genette (1982), esse termo designa a transtextualidade, isto é, tudo o que coloca um texto em relação com outros textos. A ideia é que as camadas inferiores rasuradas atravessam o novo texto como filigranas.

Plena pausa

.....Lugar onde se faz
o que já foi feito,
.....branco da página,
soma de todos os textos,
.....foi-se o tempo
quando, escrevendo,
.....era preciso
uma folha isenta.

.....Nenhuma página
jamais foi limpa.
.....Mesmo a mais Saara,

ártica, significa.
.....Nunca houve isso,
uma página em branco.
.....No fundo, todos gritam,
pálidas de tanto.
(LEMINSKI, 1987, p. 29)

Nessa tensão entre mundo e palavra, entre sujeito e linguagem, o eu do texto transmuda seu estatuto e altera sua estrutura, já que deve despir-se da carnalidade das referências históricas para oferecer-se ao leitor como verbo despojado, lugar de pura virtualidade, máscara para todos os papéis da grande obra/ópera a ser desempenhada pela imaginação. Tarefa hercúlea e humanamente impossível, dilema insolúvel, uma vez que, ao tentar, falha. No entanto, é nessa falência que reside o ato de dizer, como ruído a romper o silêncio das formas ideais e puras do silêncio. Como se essa falibilidade fosse a condição essencial para estar vivo. Segundo Perrone-Moisés (1990, p. 102), “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”.

Tendo vivido no contexto da pós-modernidade, a identidade literária de Paulo Leminski se dilui num denso amálgama de diferentes culturas, obliterando as oposições binárias tão caras ao pensamento ocidental moderno. Sua poesia constrói-se sobre uma mescla de artifícios de linguagem que incorpora um imenso repertório da tradição, com elementos da alta e da baixa cultura, por meio de uma síntese entre: 1) O rigor da construção formal, resultante de uma formação erudita e eclética que vai de Bashô aos concretistas, passando por Mallarmé, Pound, Joyce, entre outros, e 2) A tradição das formas populares, visível na influência melódica da canção popular, dos recursos visuais da publicidade, dos provérbios, trocadilhos, gírias e palavrões do universo coloquial.

Mesmo na mais breve das formas poéticas que utilizou, os haicais, nota-se a presença da autorreflexividade, em que frequentemente o tema é o próprio código da poesia. Em muitos deles, Leminski emprega a metalinguagem como recurso para revelar ao leitor essa autorreflexão, pois, para ele, o poeta, na fatura do poema, deleita-se em mostrar ao leitor como as palavras são sedutoras enquanto significantes, isto é, na sua dimensão sensorial. No debate que segue o seu ensaio “Poesia: a paixão da linguagem, de 1986, Leminski declarou que:

[...] ser poeta é ter nascido com um erro de programação genética que faz com que, em lugar de você usar as palavras para apresentar o sentido delas, você se compraz em ficar mostrando como elas são bonitas, têm um rabinho gostoso, são um tesão de palavra.³

A literatura, afinal, leva à fruição estética, por gozar de um tipo de liberdade de construção em que as palavras geram novos significados os quais, por sua vez, se abrem em leque na polissemia dos signos, “[...] tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre” (BARTHES, 2004, p. 41). Por isso, mesmo no curto espaço de um haicai, há um universo a descobrir, começando pelo jogo sedutor e dialético em que significantes e significados estão umbilicalmente imbricados. No ato da leitura estética, esse colorido leque se abre, revelando um rico jogo entre linguagem e cultura, como, por exemplo, neste exercício de leitura de um haicai presente em *La vie em close*, de 1991:

nu como um grego
ouço um músico negro
e me desagrego
(LEMINSKI, 1991, p. 147)

Na forma extremamente concisa desses três versos, Leminski procede a uma desconstrução do sujeito moderno, num movimento muito afinado com as ideias de algumas perspectivas teóricas que estão na base do pensamento pós-moderno, como as teorias pós-estruturalistas e as pós-coloniais, que passaram a questionar as bases da noção de um sujeito autônomo, coerente, centrado em um ego cogitante do tipo cartesiano, e a desafiar as concepções racionalistas que desde a origem da modernidade predominaram nas formulações sobre o que ou quem é o sujeito na sociedade ocidental.

No haicai acima, a formulação proposta nos dois primeiros versos apontam para a configuração de um sujeito dividido entre duas matrizes de civilização e cultura: a branca e a negra. O verso “nu como um grego” simboliza de maneira muito imagética e paradigmática o homem europeu e branco, como uma figura heráldica do período helênico, mobilizando, no ato da leitura, textos imagens de figuras masculinas daquele período, que remetem a um modelo de sujeito e de cultura e civilização.

A partir desse modelo, que é o modelo eurocêntrico, pode-se refletir sobre o conflito latente na situação apresentada, quando se introduz segundo o verso: “ouço um

³ Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/poesia-a-paixao-da-linguagem/>>. Acesso em: 16 dez. 2018.

músico negro”. Tem-se aí outro modelo, o homem não branco, não europeu, simbolizando por meio da música toda a cultura de origem africana. Sabe-se que, historicamente, o branco europeu, além de impor sua cultura sobre o negro africano, não parava para ouvi-lo, assim a sua música, literatura, tradições etc. eram silenciadas devido a sua condição subalterna. Entretanto, no enunciado do poema, esse sujeito branco está nu, o que dá margem a muitas interpretações, como as de exposição, desvelamento, despojamento etc.

Em seguida, ao introduzir o último verso, “e me desagrego”, o percurso da leitura conclui com o desmonte, a desconstrução, do sujeito do enunciado, mas, sobretudo, interroga-se sobre o verbo desagregar, em cuja ação reflexiva o eu lírico se descobre outro sujeito, não mais grego (aqui chamar a atenção para a função do prefixo *des* que dá ao verbo o sentido de deixar de ser grego, num claro jogo de trocadilho), não mais branco, não mais europeu.

A METALINGUAGEM COMO PROCEDIMENTO EM *DISTRAÍDOS VENCEREMOS*

A escrita de Paulo Lemiski, produzida entre os anos 60 e 80 do século passado, revela uma atitude de constante questionamento da relação entre a teoria e a prática textual. Nesse período, em que as teorias sobre o signo e o discurso começam a dominar os estudos literários, a poética reflexiva e metalinguística de Leminski, muito presente em *Distraídos venceremos*, publicado em 1987, surge como um campo de experiências de limites pouco explorado por outros poetas.

Essa obra divide-se em três partes: “Distraídos venceremos”, “Ais ou menos”, e “Kawa cauim”, compreendendo um total de 109 textos. As duas primeiras partes trazem 79 poemas, dos quais 38, ou seja, praticamente a metade, são metapoemas. A metalinguagem é a marca da poesia moderna, que antes de qualquer coisa, volta-se para si própria, revelando a matéria com que trabalha o poeta, isto é a palavra na sua forma mais corpórea – signo plurissignificante. Um dos grandes traços marcantes da poética de Paulo Leminski é justamente a autorreflexão, o pensar sobre a poesia dentro da própria poesia através da prática frequente da metalinguagem.

Como outros poetas da tradição, Leminski também converteu a poesia em espaço de reflexão crítica sobre si mesma, propondo-se também a suplementar seu

trabalho criativo com textos teórico/críticos sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

Deste modo, além da *poesia*, que praticou na forma de uma produção de poemas versados em uma dicção singular, tendendo às formas breves, com a evidente intenção de dizer o máximo com o mínimo, chegando a muitos momentos a flertar com um silêncio “ártico”, é possível falar de uma *poética* de Paulo Leminski que extravasa para as suas teorizações como crítico, para o barroquismo de sua prosa e para a *trans-criação* de suas traduções. Leminski inclui-se na linhagem dos poetas-críticos, aqueles como Mallarmé, Valéry, Eliot, Pound, entre outros, que, tanto no intuito de orientar teoricamente o seu fazer poético quanto no de refletir sobre a tradição crítica, fundaram uma nova abordagem da história literária, sustentada na ideia de invenção e na experimentação com os materiais disponíveis ao poeta.

Essa angústia já tinha sido formulada como um problema da poesia moderna por João Cabral de Melo Neto, no Congresso de 1954⁴, ao agudizar a oposição entre “expressão” e “construção”, em que o poeta modernista acaba concluindo pela tendência da poesia moderna, em face dos novos meios de comunicação, a recusar o verso tradicional e a valorizar radicalmente o polo da construção, na busca por economia, objetividade e rapidez, conceitos tão caros à modernidade e que estão na base da formulação de uma nova lírica, ou uma antilírica, proposta pelos integrantes do movimento concretista, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Na esteira do movimento da poesia concreta, Leminski buscou realizar essa proposta de uma antipoesia, uma antilira, a partir de um estilo que recusava qualquer tom confessional ou piegas, concentrando-se na construção do material poético, depurando-o de toda fonte de sentimentalismo. Essa busca vã aparece formulada de maneira irônica no poema Iceberg.

Iceberg

Uma poesia ártica,
claro, é isso que desejo.
Uma prática pálida,
três versos de gelo.

⁴ Conferência “Da função moderna da poesia”, proferida em 1954, no Congresso de Poesia de São Paulo.

Uma frase-superfície
onde vida-frase alguma
não seja mais possível.
Frase, não. Nenhuma.
Uma lira nula,
reduzida ao puro mínimo,
um piscar do espírito,
a única coisa única.
Mas falo. E ao falar, provoco
nuvens de equívocos
(ou enxames de monólogos?).
Sim, inverno, estamos vivos.
(LEMINSKI, 1987, p. 13)

Para Leminski, o elemento político e mesmo revolucionário da poesia, ao contrário do que pregavam os adeptos da poesia engajada, reside na sua “inutilidade”, representando uma contestação da visão utilitarista da sociedade burguesa.

A burguesia criou um universo onde todo o gesto tem que ser útil. Há trezentos anos, pelo menos, a ditadura da utilidade é unha e carne com o lucrocentrismo de toda nossa civilização. E o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro. Vida é dom dos deuses, para ser saboreada intensamente até que a Bomba de Nêutrons ou o vazamento da usina nuclear nos separe desse pedaço de carne pulsante, único bem de que temos certeza. (LEMINSKI, 1986, p. 58)

Segundo essa sua poética, a da poesia funcionando como um “in-utensílio”, bastante afinada com o conceito adorniano de negatividade, a poesia na modernidade tornou-se um bastião de resistência ao processo de reificação desencadeado pela ordem capitalista, ao abandonar a primeira prescrição horaciana contida no seu célebre “docere cum delectare”, isto é, de que a arte deve ao mesmo tempo *instruir* e *agradar*. Um fundamento da poética de Leminski é justamente o reconhecimento de que a poesia deve abdicar de qualquer função pedagógica, recusando o papel de instrumento para veiculação de princípios morais ou valores ideológicos e afirmar-se como atividade desinteressada.

Entretanto, sua poética não se detém na autocontemplanção. Apesar de considerar a arte como um *in-utensílio*, não se deixa seduzir pelo esgotamento da arte pela arte nem pelos apelos do decadentismo, mas flerta com essas possibilidades, como

tema e como forma. Entre os caprichos concretistas da forma e os relaxos verborrágicos da poesia prosaica dos beatniks, Leminski se esguia:

Condenado a ser exato,
quem dera poder ser vago,
fogo fátuo sobre um lago,
ludibriando igualmente
quem voa, quem nada, quem mente,
mosquito, sapo, serpente.
(LEMINSKI, 1991, p. 19)

Como poeta e como crítico, Leminski reconhece que a verdadeira atividade literária não deve se circunscrever ao puramente livresco, sob o risco de condenar-se como atividade estéril. Segundo Benjamin (2010, p. 9), “[...] a atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever”, e podemos ver na poética de Leminski essa nítida confluência entre palavra e vida, oscilando entre dizer e fazer, entre a aventura linguística e o mundo, vasto mundo. Como Benjamin, Leminski retoma a concepção de que, em se tratando de poesia, não é o conteúdo que comporta uma carga política, mas sim a forma. Sendo, portanto, o afastamento da referencialidade uma característica da função poética.

O que ficou dito acima não significa que para Leminski a literatura não comunique conteúdos morais, e ele próprio é muito enfático ao dizer que a “motivação moral” da literatura é “inevitável”, já que o homem é um ser político e, logo, moral (LEMINSKI, 1986, p. 31). Ao recusar a função didática, Leminski está apenas recusando a instrumentalização da literatura, fundada no pressuposto de que deve haver uma vinculação umbilical entre as esferas da estética e da moral ou da ideologia, e negando que a poesia deva ter uma função moralizadora ou política. Quando isso ocorre, ele afirma que temos então o pior tipo de poesia, que é justamente “[...] aquela que tenta dizer, ornada ou dramaticamente, aquilo que a prosa consegue dizer” (LEMINSKI, 1986, p. 49).

Leminski opõe aqui, frontalmente, os papéis da prosa e da poesia, embora devamos nos lembrar de que ele foi exímio na realização da prosa poética, como se pode constatar em *Catatau*. Contudo, fica claro que o argumento aqui é que, ao contrário da prosa, a poesia, principalmente a contemporânea, não oferece um

significado referencial, de modo que, recusando-se a ser apreendida facilmente, ela fecha-se contra a banalidade da referencialização. Assim, o leitor não encontra um sentido objetivo na obra, antes encontra um vazio a ser preenchido através do processo que transita entre o complexo universo do leitor e o da obra. Nessa busca do poético, a poesia, por caracterizar-se sobretudo como campo de invenção e experimentação, rejeita a referencialidade característica da prosa. Não é sem razão que ele abre *Distraídos venceremos* com uma espécie de prólogo intitulado TRANSMATERIA CONTRASENSO, em que declara:

Nas unidades de *Distraídos Venceremos* (1983-1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica, calmes blocs ici-bas chus d'un désastre obscur, cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta, arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação.

Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.

Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.

*É quando a vida vase.
É quando como quase.
Ou não, quem sabe.*

Curitiba, janeiro de 1987

Nesse introito, o poeta-samurai coloca em discussão o problema da distinção ente o real e o imaginado, entre o fatural e o fictício, ao sugerir que a realidade pode, mas não deve necessariamente estar na origem do ato criativo e nem constituir-se em matéria-prima da poesia, já que pensar a matéria da poesia implica considerar a fabulação produzida pela percepção subjetiva do poeta, reservando um lugar privilegiado para o imaginário.

O célebre estudioso da arte, Pierre Francastel (1983, p. 40), diz que o “jogo combinatório sobre o qual assenta a percepção da imagem supõe a existência de três níveis: o da realidade sensível, que cria os *stimuli*, o da percepção e o do imaginário”. Portanto, como diz Leminski, seria de menos supor que a realidade seja a mãe do que

vai na sua escrita. Isso significaria limitar-se ao nível primário da percepção em que as coisas ontologicamente são tomadas como se fossem o que são, isto é, idênticas a si mesmas. Essa é uma visão ingênua, porém perigosa, que tende a naturalizar o real. Isso pode ser válido para a linguagem prosaica dos textos que não podem prescindir da referência, como o jornalístico, por exemplo. Quando esse princípio é aplicado à risca na literatura, temos a literatura naturalista, que corporifica aquela concepção da literatura como mero e fiel espelho da realidade. Segundo Leminski (1986, p. 67),

A doutrina do reflexo em arte tem como fundamento gnoseológico uma doutrina do conhecimento como reflexo, na teoria do conhecimento. Ambas são um insulto ao trabalho, este singular modo humano de estar no mundo, mudando-o, alterando-o, adaptando-o, humanizando-o, manipulando-o, inventando-o, criando, inovando, fundando a nova realidade humana da cultura e do signo.

Isso se deve porque, para além desse raso nível dos *stimuli*, há o nível da percepção que é mentalizada através da redução fenomenológica das dimensões sensíveis da realidade física, onde as coisas já não são mais o que são, uma vez que se tornam representações de fenômenos visados pela consciência do indivíduo segundo sua intencionalidade.

Ademais, há aquele terceiro nível de que fala Francastel: o do *imaginário*, que seria o lugar privilegiado da imagem, espaço vivo da imaginação, em que é possível explorar um universo problemático no qual as coisas se desnaturalizam, ou seja, não se limitam a ser o que são, mas se abrem às virtualidades do devir, do vir-a-ser algo além do que aparentam no espelho de uma pretensa neutralidade. Em outras palavras, ganham a opacidade das imagens, demandando um esforço representacional que suplanta a capacidade de expressão da linguagem referencial, sendo isso somente possível através da comunicação intersubjetiva da linguagem poética. Apenas a linguagem poética, escreve Leminski (1987, p. 72), desautomatizada e inovadora é capaz de engajar “ativamente, a consciência do leitor, no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e colaboradora”.

É nesse processo de transmutação dessa velha senhora chamada Realidade que a literatura deixa de ser tomada como mero reflexo da realidade, isto é, como algo que

existe somente em função da realidade e nunca como um *ato de realidade*, isto é, ato pleno, que realmente faz coisas ao dizer, que interfere, e não apenas reproduz ou informa o já existente, autônomo em relação ao mundo da palavra. Ato capaz de atuar num presente performativo, negar qualquer natureza imediata e pretender chegar a outro lugar, um lugar ficcional, dada a sua natureza artefactual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, ao mapear as marcas onde a consciência crítica do poeta se revela na forma de metapoesia, fica claro que Paulo Leminski, ao longo de sua atividade como poeta e ensaísta, viu na metapoesia uma necessidade do poeta para explicitar a sua poética. Por meio do recurso à metalinguagem, foi-lhe possível, para além de seus textos ensaísticos, questionar-se também ao longo de sua obra poética sobre perguntas essenciais que rondam o universo da literatura, como, entre outras: o que é a poesia? Para quem é escrita? De que ou de quem ela fala? Quem pode explicá-la? O que a diferencia de outros textos?

Portanto, esse exercício metalinguístico não se esgota em si mesmo, ultrapassa as preocupações com a linguagem e transborda para a matéria do mundo e para a constituição do sujeito como efeito da interação entre mundo e linguagem. Nas três décadas que produziu sua variada obra, o poeta de Curitiba foi se transculturando: o polonês-caboclo foi também um japonês malandro e samurai, um provinciano cosmopolita, que jogava na várzea e falava latim. Soube mesclar, em seu estilo o rigor concretista com o desbunde *beat*, aliando recursos estruturalistas da vanguarda da época a uma dimensão informal e coloquial da língua, e, sobretudo, situou sua poesia e sua crítica no cruzamento de tendências críticas da época em que atuou.

METAPOETRY AND SELF-REFERENTIALITY IN PAULO LEMINSKI'S ANTILYRIC

ABSTRACT

In metapoetic texts poetry becomes matter of itself. Thus, in exercising metapoetry, the poet reveals his critical awareness of the intricate relationship language holds with the world. The poetic and critical production of Paulo Leminski, written between the 1960s and 1980s, presents

an uneasiness and brings to the debate the problematic relationship in the contemporaneity between thought, world and language. The purpose of this work is to seek the traces of this self reflexive writing in the confrontation between his prose essays and his poetic production.

KEYWORDS: Paulo Leminski; metapoetry; Contemporary Brazilian poetry.

METAPOESIA Y AUTORREFERENCIALIDAD EN LA ANTILÍRICA DE PAULO LEMINSKI

RESUMEN

En el texto metapoético es la propia poesía que se vuelve materia de sí misma. Así, el poeta, al ejercitar la metapoesía, revela su conciencia crítica de la intrincada relación que la palabra mantiene con el mundo. La producción poética y crítica de Paulo Leminski, escrita entre las décadas de 1960 y 1980, presenta una inquietud y trae para el debate la relación frecuentemente problemática en la contemporaneidad entre pensamiento, mundo y lenguaje. La propuesta de este trabajo es buscar los rastros de esa escritura autorreflexiva en la confrontación entre su prosa ensayística y su producción poética.

PALABRAS CLAVE: Paulo Leminski; metapoesía; poesía brasileña contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Resposta a John Lewis, a questão do humanismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2010. (v. 2).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ELIOT, Thomas Stearns. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World Inc, 1932

FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e comunicação*. Tradução Fernando Caetano. Lisboa: Ed. 70, 1983.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos (Anseios Teóricos): Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

_____. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Distraídos venceremos*. 1. ed. 6. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *La vie em close*. 1. ed. 6. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. Organização Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 736-738.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidade teoria e prática*. 2. ed. Belo Horizonte/ MG: Editora Lê, 1995.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A criação do texto literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SÁNCHEZ TORRES, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Departamento de Filología Española, Universidad de Oviedo, Oviedo [Spain], 1993.

Recebido em 24 de dezembro de 2018

Aprovado em 09 de abril de 2019

Publicado em 28 de maio de 2019
