

Engenho e gesto: a poética de Paulo Leminski

Elisa Helena Tonon

Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC

Percurso

Paulo Leminski nasce em Curitiba em 24 de agosto de 1944. Interessado em literatura desde cedo, estudou algum tempo no Mosteiro São Bento, em São Paulo. Em 1963 viaja para a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, neste evento estabelece contato com os criadores da poesia concreta, a quem muito admirava, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. No ano seguinte, publica alguns poemas no número 4 da revista *Invenção*. Ingressa nos cursos de graduação em Direito e em Letras, mas não conclui nenhum deles. Em seguida, atua como professor em cursos pré-vestibulares, publica poemas em algumas revistas, realiza composições musicais com alguns grupos, estabelece contato com Caetano Veloso, Gal Costa, entre outros artistas. Só em 1975 que é lançado seu primeiro livro, a chamada “prosa experimental” *Catatau*, a que tinha se dedicado desde 1968. Cinco anos depois, em 1980, Leminski publica em edições artesanais *Não fosse isso e era menos/Não fosse tanto e era quase* e *Polonaises*. Nesse início de década, o artista recebe certo destaque da crítica, que comenta com entusiasmo o *Catatau* e também suas composições musicais. Em 1983 publica *Caprichos & relaxos*, pela editora Brasiliense, com apresentação de Haroldo de Campos e texto da contracapa assinado por Caetano Veloso. Nesse mesmo ano publica duas biografias, uma sobre Cruz e Sousa (*Cruz e Sousa – O negro branco*) e outra sobre o poeta japonês Bashô (*Bashô – A lágrima do peixe*). Em 1984 publica, ainda pela Brasiliense, a biografia *Jesus a. C.* e o romance *Agora é que são elas*. Além disso, publica as traduções de *Pergunte ao pó* de John Fante e, em colaboração com Marcos A. P. Ribeiro, Nelson Ascher e Paulo Henriques Brito, a tradução de Lawrence Ferlinghetti, *Vida sem fim - as minhas melhores poesias*.

No ano seguinte, ainda pela editora Brasiliense, são publicadas várias traduções feitas pelo autor de *Catatau: Um atrapalho no trabalho* de John Lenon; *Sol e aço* de Yukio Mishima; *O supermacho* de Alfred Jarry; *Giacomo Joyce* de James Joyce e *Satyricon* de Petrônio.

Em 1986 publica uma pequena coletânea de ensaios, *Anseios crípticos*, pela Criar edições. Publica também sua quarta e última biografia, *Leon Trotsky – a paixão segundo a revolução*; e a tradução do texto *Malone morre*, de Samuel Beckett, pela Brasiliense.

Em 1987 lança a coletânea de poemas *Distraídos venceremos*, pela Brasiliense; e *Fogo e água na terra dos deuses – poesia egípcia antiga*, pela editora Expressão. Em 1988, morando em São Paulo, publica pela editora Scipione o livro infanto-juvenil *Guerra dentro da gente*. Em junho de 1989 o poeta falece em decorrência de uma cirrose hepática. Nos anos seguintes são publicados os volumes *La vie en close*; *Metaformose – uma viagem pelo imaginário grego*; *Winterverno* e *O ex-estranho*.

Como se pode ver, através da sucinta trajetória de publicações apresentada, estamos diante de uma produção elaborada em um breve espaço de tempo e que se lança em direções variadas, como evidenciam as referências tão díspares a que o poeta se dedicou em suas traduções e biografias, como pelas variadas esferas de trabalho –poesia, prosa, crítica, música, docência, artes marciais, tradução, propaganda.

Esse conjunto de trabalhos que –por hora tratarei como “obra”, mas que sugerem e suscitam, mais uma vez, a discussão do conceito– combinam essas múltiplas influências, e seduzem boa parte dos leitores através de uma linguagem simples, muito próxima da coloquial, e ao mesmo tempo, trabalhada e rigorosa.

Aproximações

Apesar de iniciar sua produção na década de 70 e ser contemporâneo daquela que ficou conhecida como a “poesia marginal”, a poesia de Paulo Leminski mantém alguns pontos de contato com ela – a linguagem simples, o texto enxuto, uma proximidade com a cultura de massas, alguma publicação artesanal. Devemos lembrar que a chamada “poesia marginal”, que sucedeu o concretismo, foi o último movimento de vanguarda poética ocorrido no Brasil, e falo aqui em “movimento” para me referir a um grupo de trabalhos que defendiam e partilhavam os mesmos pressupostos estéticos.

Entretanto, é preciso manter essa constatação em suspenso. Daqueles considerados “poetas marginais”, a crítica já retirou alguns, como por exemplo, Ana Cristina Cesar. Mais do que um “movimento” no sentido, por exemplo, utilizado para denominar “movimento modernista”, talvez seja o caso de um acontecimento, de uma coincidência em alguns procedimentos. É muito sabido que a denominação de “poesia marginal” foi uma leitura feita pela crítica, motivada, claro, por elementos poéticos comuns em grande parte dos trabalhos. A antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Holanda, teve um papel fundamental na identificação e reconhecimento dessa produção chamada “marginal”.

Na introdução, datada de novembro de 1975, a organizadora já se colocava em jogo ao reconhecer que

Esta mostra de poemas não foi feita sem arbitrariedade. Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao alcance de meu conhecimento. Assim, a grande maioria dos poetas apresentados são residentes ou publicados no Rio de Janeiro. (1976: 11)

E aponta como principal aspecto comum entre os trabalhos reunidos, a informalidade:

Como princípio, não quis que esta antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas a reunião de alguns dos resultados mais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica. Portanto, as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui o seu lugar. O que orientou a escolha e identificou o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. (1976: 4)

Ou seja, apesar de não haver projetos coletivos, era possível identificar traços compartilhados, que conferiam alguma unidade às produções do período.

A revista *José* em agosto de 1976, no seu segundo número, publica o debate intitulado “Poesia hoje”, no qual estiveram presentes a antologista; os poetas Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro, Eudoro Augusto e os membros do conselho editorial do periódico: Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley. Esta conversa ficou marcada por um embate sobre a possibilidade ou não de se identificar um conjunto na produção dos 70. Sobre isso, Uchoa Leite nota que “não existe uma proposta estética comum, mas sim uma proposta existencial comum” (*José*, 1976: 12), que Luiz Costa Lima relaciona a uma “rebelião da literatura contra a própria literatura”. Para Jorge Wanderley a antologia não representa algo unitário: “é muito mais uma antologia-arquipélago do que uma antologia-ilha”. (*Idem.*: 13)

Wanderley, nessa fala, demonstra uma percepção da questão aqui discutida. A poesia marginal já não era um “movimento” e já antecipava, em muitos aspectos, a configuração da poesia feita nas décadas seguintes – não “ilha”, mas “arquipélago”.

Paulo Leminski não foi incluído na antologia *26 poetas hoje*, mas aparece em um volume mais didático, organizado dez anos depois, *Poesia jovem 1970*, organizado por Heloísa Buarque

de Hollanda e Carlos Messeder Pereira. Contudo, ele é um dos poetas que, com o passar do tempo, a crítica retira desse conjunto dos “marginais”. Se por um lado, sua poesia contém a simplicidade da linguagem e a dicção coloquial, ela não se reduz a isso e expõe fortes vínculos com a “biblioteca”, o espaço recusado pela “marginalidade”. Ao contrário, Leminski possuía um referencial vasto e diverso, incluía desde Padre Antônio Vieira e seus sermões, até a poesia concreta, a poesia japonesa, o simbolismo do seu conterrâneo Dario Vellozo, a literatura latina com o *Satyricon*, a geração *beat* norte-americana, e outros mais.

Em poemas como:

eu ontem tive a impressão
que deus quis falar comigo
não lhe dei ouvidos

quem sou eu para falar com deus?
ele que cuide dos seus assuntos
eu cuide dos meus
(1987: 54)

Ou:

Arte do chá

ainda ontem
convidei um amigo
para ficar em silêncio
comigo

ele veio
meio a esmo
praticamente não disse nada
e ficou por isso mesmo
(1987: 32)

ameixas
ame-as
ou deixe-as
(1983: 91)

Parece difícil tecer comentários sem ser redundante. Há uma aparência de “obviedade”, de clareza total em poemas tão simples e diretos como esses. Essa aparente transparência do poema de linguagem simples, que comunica rápido, como se estabelecesse um vínculo imediato com o leitor, acaba por se tornar uma opacidade e, em alguns casos, conduz o crítico ao caminho mais visível: relacionar o poema com a figura e a vida de Leminski.

O ideia de *vida*, aliás, é um conceito movente no trabalho de Paulo Leminski e que pode ser lido através da noção de *pervivência* de Walter Benjamin. O filósofo alemão, em seu estudo sobre o drama barroco, propõe essa noção de *pervivência* como o “vir a ser e o extinguir-se” (1984: 67) das obras, ou seja, a força propositiva que determinada obra pode conter e que continua a ressoar ao longo dos tempos. Essa vida surge com a origem que, entretanto, não é uma gênese:

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por

outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma como uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinge a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (1984: 68)

Trânsito engenhoso

Em 1989, a propósito do lançamento da segunda edição do *Catatau*, Haroldo de Campos escreve a resenha “Uma leminskiada barrocodélica”, destacando as habilidades da prosa de Leminski:

Uma coisa, porém, é certa. Quaisquer que sejam as extravagâncias, anomalias ou disrupções do projeto leminskiano, trata-se, fundamentalmente, de um projeto de prosa. Um projeto ambicioso, levado minuciosamente à consecução, no qual a poesia (para falar como W. Benjamin) é apenas o método (não-cartesiano) da prosa. Uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado, mas que regurgita de vontade fabuladora, de apetência épica, de estratégias retóricas de dilação narrativa. A poesia, ao contrário, ainda quando se sirva da prosa como “excipiente”, parece dar-se melhor com a imagem, com a visão, com o epifânico. É uma distinção tendencial, ressalve-se, não categórica. As fronteiras são móveis, podendo tornar-se mais e mais rarefeitas. (1992: 217-218)

Nesse excerto, Haroldo de Campos aponta uma das características que permeia grande parte dos textos de Leminski: a mobilidade das fronteiras entre poema, prosa, carta, ensaio. E *Catatau*, empreendimento homérico a que o poeta se dedicou por oito anos, evidencia isso: a impossibilidade da épica através de uma prosa poética ou, em uma *poesia porosa*, como Leminski define no poema de *Caprichos & relaxos*:

sim
eu quis a prosa
essa deusa
só diz besteiras
fala das coisas
como se novas

não quis a prosa
apenas a idéia
uma idéia de prosa
em esperma de trova
um gozo
uma gosma

uma poesia porosa
(1983: 60)

O título que Haroldo de Campos dá a sua resenha contém essa mescla de tendências característica dos textos de Leminski: “Uma leminskiada barrocodélica”, mistura as noções do épico (uma *Ilíada*), do barroco e do ‘psicodélico’, numa operação anacrônica, um encontro de vários tempos. Operação que está nos títulos *Caprichos & relaxos* e *Distraídos, venceremos*. A convivência de contrários em uma mesma frase remete ao procedimento barroco da antítese. Mas o que se opera nesses casos, mais do que um confronto entre termos que remetem a significados opostos, mais do que a elaboração de um paradoxo, é um movimento de oscilação, um *trânsito*.

Um título como *Caprichos & relaxos*, à primeira vista pode indicar uma leitura sintética: ele conjuga o labor e a simplicidade presentes na linguagem dos poemas de Leminski, sintetiza o rigor e a coloquialidade de seus versos unindo dois vocábulos que remetem a sentidos opostos. Entretanto, quando lemos o título como uma síntese, próximo do *slogan* publicitário, deixamos de ver nele o movimento incessante, de ida e vinda, do capricho ao relaxo e do relaxo ao capricho. O título é emblemático, mas esse movimento pode ser encontrado em outros textos:

tão doce, tão cedo,
tão já
tudo de novo vira começo
(1991, p.168)

vezes sem conta tenho vontade
de que nada mude
meiavoltavolver
mudar é tudo que pude
(1991: 42)

O movimento e a metamorfose que operam na poesia de Leminski podem ser lidos como um procedimento barroco e, portanto, enigmático. Mario Perniola, em seu estudo *Enigmas. Egípcio, barroco e neo-barroco en la sociedad y el art* aproxima o pensamento do barroco e a cultura contemporânea. Perniola retoma o pensamento do Seiscentos através do espanhol Baltazar Gracián, cujos textos (especialmente *La agudeza y el arte el ingenio*, de 1648) permaneceram esquecidos por muito tempo devido à avaliação negativa com que foram lidos até recentemente quando deixam de ser considerados apenas como uma antologia de textos do período seiscentista para “convertirse en un vivo fermento para la meditación contemporánea sobre el arte y la poesía” (2003: 134).

Para ler Gracián é preciso se despojar de algumas noções da estética moderna. Gracián nos apresenta a idéia da “agudeza”, que não é uma simples oposição à noção moderna de beleza - vinculada ao liso, à suavidade e à calma – mas é uma beleza cortante:

La agudeza es una belleza aguda, punzante, afilada, picante, puntiaguda, en punta, parecida al hierro con el que se corta o se traspasa algo, a una aguja, a una espada (...). La agudeza está dentro de un campo semántico-conceptual en el que la palabra, el gesto e incluso el silencio son entendidos como arma y el hombre de letras como un combatiente, un guerrero, un héroe (*El héroe* se titula a propósito la primera obra de Gracián). La vida es milicia contra malicia; pensar, hablar y actuar agudamente son condiciones de supervivencia en un mundo en que las cosas no están consideradas pelo que son, sino pelo que parecen (...). (2003: 135)

A agudeza, para Gracián, é uma capacidade de penetrar nos espíritos, a capacidade de exercer um poder de atração e de encanto. Com isso ele se aproxima da retórica e da oratória, mas não se identifica com elas, o que ele propõe seria uma espécie de “prática da palavra”, e para essa prática

el aspecto político es inseparable del erótico: penetrar es poseer. La condición de ambos es un *hechizo políticamente cortés*, un encanto político hecho de cortesía, de galantería, de discreción, de gentileza, de *bienséance*, de *politesse*, de *Schicklichkeit*, de buena educación, de buen gusto, de equilibrio, de *no sé qué*. (2003: 136)

O conceito de agudeza nos ajuda a entender a sedução, e a atração que a poesia de Leminski exerce sobre o leitor, com sua linguagem simples e certa, ela é o que “nos permite entrar

en las cosas difíciles como si fueran fáciles y saber deslizarse entre los enredos” (PERNIOLA, 2003, p.136). A agudeza faz com que, mesmo a convivência de idéias opostas não implique em uma barreira à leitura e compreensão do poema, ao contrário, ela confere ao poema um efeito de comunicação direta, de clareza. E nos textos de Leminski vemos a atualização desse procedimento, pois se no período barroco o jogo de contrários e os excessos de linguagem geravam um efeito hermético e obscuro, aqui eles configuram um excesso de clareza, geram um efeito de transparência.

Rumo ao sumo

Disfarça, tem gente olhando.
Uns, olham pro alto,
cometas, luas, galáxias.
Outros olham de banda,
lunetas, luas, sintaxes.
De frente ou de lado,
sempre tem gente olhando,
olhando ou sendo olhado.

Outros olham pra baixo,
procurando algum vestígio
do tempo que a gente acha,
em busca do espaço perdido.
Raros olham para dentro,
já que dentro não tem nada.
Apenas um peso imenso,
a alma, esse conto de fada.
(1991: 49)

você
com quem falo
e não falo

centauro

homemcavalo

você
não existe

preciso criá-lo
(1993: 78)

Esses dois poemas nos mostram a agudeza em ação: ambos possuem a linguagem simples, iniciam com uma interpelação: “Disfarça, tem gente olhando” e “você/ com quem falo”, que confere o tom de diálogo e gera uma aproximação com o leitor – é a agulha que cutuca, o dedo apontado. Em ambos há o movimento ou o *trânsito engenhoso*, para pensar com Gracián. Em “Rumo ao sumo”, desde o título está dada a idéia de uma busca, uma caminhada que visa alcançar algo (o sumo, a essência), e no enredo dos vários olhares lançados a tantas direções, chegamos 13º verso “Raros olham para dentro” – onde prevemos estar o ‘sumo’, alguma resposta ou sentido – e a expectativa imediatamente se desfaz: “já que dentro não tem nada./ Apenas um peso imenso/

a alma, esse conto de fada”. O último verso completa o movimento diluindo o título e mostrando a fantasia da empreitada: a caminhada rumo à essência (verdade, sujeito, identidade, comunicação) era apenas fantasia, o sumo é apenas um vazio – que, entretanto, tem um “peso imenso”. No segundo poema, há também o trânsito: o diálogo com um “você” (interpelação, agudeza) que se revela ser mitológico, “centauro/ homemcavalo”, se dilui, “você/ não existe”, e se torna projeto “preciso criá-lo”. Esse último verso mostra como o movimento que existe no poema é incessante, o interlocutor se torna projeto, ao fim do poema voltamos ao plano de um começo, criação – ainda não realizada, potência.

Os conceitos de agudeza e trânsito engenhoso nos levam a perceber que, a atração e a identificação que marcam a poesia de Leminski não são indícios de uma subjetividade, ou de um desnudamento do “eu”, ao contrário: são puro artifício, prática da palavra. Não apenas técnica parnasiana, estéril, mas *engenho*, habilidade de provocar surpresa e atenção com relação ao presente.

A noção de engenho teve seu sentido esmaecido pela ênfase romântica na idéia de gênio. Para o pensamento moderno, o artífice do belo, o artista é *genial* e não *engenhoso*. Enquanto o gênio se liga à liberdade, ao excepcional e espontâneo, o engenho ficou ligado à idéia de artesanato, técnica, algo mecânico e artificial – “máquina en inglés se dice a propósito *engine*” (Perniola, 2003: 138).

Contudo, para Gracián, o engenho não equivale à razão, não está dissociado das atrações e emoções externas, ao contrário, ele depende dos dias e tem seus momentos, está sujeito às contingências (*Idem*, p.138). Ele é, por isso, enigmático, porque implica tanto em uma *suspensão* estratégica – é preciso manter a atenção suspensa, não saber de antemão por onde se vai seguir, conservar *margens de decisão* e não ter domínio completo de si mesmo. Como também implica *rapidez* no seu proceder – uma prontidão e um vigor natural. E é essa característica ambígua de suspensão e rapidez que, no caso específico dos poemas de Leminski, gera o efeito de transparência e clareza, de comunicação imediata e que, ao mesmo tempo, requer uma leitura atenta e uma meditação demorada.

O engenho, por fim, equivale a uma atenção ao presente, ele significa uma habilidade de adequar-se à situação sem estar preso a qualquer programa pré-definido, e é nesse sentido que comporta a convivência entre elementos aparentemente desconexos. A mescla de dicções e de referências desierarquizadas que Leminski realiza pode ser entendida como operação do engenho:

La perfección del estilo no consiste en el atenerse abstractamente y servilmente a un único principio o a una única poética; la *Agudeza* no es un código y todo depende de la ocasión, del movimiento que ella suscita y en el interior del cual se desarrolle el tránsito ingenioso: lo que es apropiado para un epigrama no es pertinente para un sermón. (*Idem*: 140)

O engenho e o trânsito são procedimentos que atuam também nas traduções que o poeta realizou, se pensamos a tradução como um modo de criar diferenças, de modificar e mobilizar textos, de desfazer hierarquias entre original e cópia. É o que Haroldo de Campos aponta em ensaio sobre a poesia da *agoridade*: “A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico” (1997: 269). A tradução seria então, uma forma de “diálogo”, um modo de estar em *contato* com outros tempos e culturas, de *conversa* e de *metamorfose*, um *trânsito*.

Observar esse trânsito nos textos de Leminski é o que nos permite realizar uma leitura que não se restringe aos conceitos críticos já cristalizados, nos conduz a pensar a vida que há nesses textos e a série de questões que ali pulsam e nos interpe

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo; Garramuño, Florencia y Leone, Luciana de (orgs.). 2007. *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario, Betariz Viterbo.
- Benjamin, Walter. 1984. *Origem do drama barroco alemão*. Rouanet, Sérgio Paulo (trad.). São Paulo, Brasiliense.
- Campos, Haroldo de. 1984. "Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução", *Folhetim*, 9 de dezembro, p. 6.
- , 1992. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva.
- , 1997. *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro, Imago.
- Filho, Armando Freitas; Hollanda, Heloísa Buarque de e Gonçalves, Marcos Augusto. 1980. *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro, Europa empresa gráfica e editora Ltda.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. 1976. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro, Labor.
- Hollanda, Heloísa Buarque de e Pereira, Carlos Alberto Messeder. 1982. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo, Abril Educação.
- Leminski, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense.
- , 1987. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense.
- , 1990. *Vida*. Porto Alegre, Sulina.
- , 1991. *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense.
- Novaes, Adauto. (org.). 1987. *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Pedrosa, Célia; Nascimento, Evandro e Matos, Claudia (orgs.). 1998. *Poesia hoje*. Niterói, EdUFF.
- , 2006. "Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevivência", *Alea* vol. 8 N° 1 Rio de Janeiro, Jan./June,
- Perniola, Mario. 2003. *Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. García Melenchón, Francisco Javier (trad.). Murcia, Cendeac.
- Revista *José* N° 2. Rio de Janeiro, Fontana, 1976.

CV

ELISA HELENA TONON É MESTRE EM LITERATURA BRASILEIRA PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, COM PESQUISA SOBRE AS ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA DOS ANOS 1990 E 2000. ATUALMENTE REALIZA O DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA, NA MESMA INSTITUIÇÃO, COM PESQUISA SOBRE O TRABALHO DE PAULO LEMINSKI.