



Uma excêntrica contemporaneidade: recomposições metafóricas em Paulo Leminski

Robson Coelho Tinoco*

Em sociedades racionalmente estruturadas além da atual condição de espetacularização (Debord: 2004), as obras de arte, e entre elas, as literárias, representam todo um momento da vida cultural que não pode ser imaginado separadamente das realidades econômicas, sociais e políticas. Por serem inovadoras, algumas dessas obras tendem a dificultar uma apreensão ampla de seu variado conteúdo de construção poética. Um trabalho dessa natureza parte de experiências com a linguagem, atreladas a uma concepção de coerência muito particular, que cria suas próprias “leis de produção” (Santos: 2005). Para tanto, desconsidera a necessidade de se seguirem à risca formas preestabelecidas ou normas generalizantes de uma (pretensa) boa maneira de se escrever sem cometer grandes desvios linguístico-gramaticais.

Sob um contexto sociocultural em vias de posterior globalização, e depois de amenizados os multidirecionais experimentos de manifestos, revistas e grupos internacionais e nacionais, a sequência das duas primeiras décadas do século XX no Brasil cristalizou o apego à vanguarda da liberdade, ainda que vigiada. Vigiada pois parecia ser norma, desde a chamada segunda fase modernista brasileira, a produção de obras literárias estruturadas sob certos projetos prévios

* Professor associado do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB).

em que constituintes de meio social, raça, política etc. eram determinantes. Essa fase pode ser avaliada pela intenção de reaproveitar as “qualidades” – Mário de Andrade, anos depois do fogueatório poético da primeira fase, assume-se como “um tupi tangendo um alaúde” (Andrade: 1986) – de estilos característicos do século anterior (modernizando-o, é bem verdade, ao conferir um sentido de neorrealidade regional) e pela busca, um tanto quanto obrigatória, de certa homogeneidade no escrever: variavam-se os temas poéticos, variavam-se as histórias, os personagens, mas a grande estrutura do texto – antiparnasiana, regionalista, sobretudo – tendia a ser quase sempre a mesma. Imersa nessa formatação estilística, quanto mais homogênea uma produção, maior a possibilidade de os traços comuns aparecerem (Cohen: 1978) ou de “controles” serem estabelecidos na poesia por interesses variados:

o perigo para o poema situa-se menos no controle exercido pela razão, como acreditam os irracionalismos do corpo, do que na legitimação de um mimetismo fácil opondo sujeito e objeto, desfigurando a identidade em sua complexidade de agente/paciente dos processos de “troca” social ou ontológica, complexidade pela qual a troca é também entendida como “dom” e o dom como troca (Siscar: 2010, 326).

Quanto à poesia, deve-se considerar que boa parte da produção, neste século XXI em especial, se dá por meio de exagerada apropriação, citação e colagem de textos referenciais. Nesse aspecto, o poeta hoje tende também a ser um reescritor e menos um escritor à medida que se dedica a um tipo, ainda que original, de colagem de textos – esparsos e esparramados atualmente nesse digital ambiente

hiper informacional –, reorganizando-os sob novos contextos de expressão e forma (Perloff: 2013).

Comunicando novidades (a busca de uma nova recomposição metafórica)

A comunicação das novas formas de expressão surgiria como fruto de experiências em busca de linguagem individual (não confundir com linguagem individualizada, alheia ao momento cultural em que é manifestada) que valorizasse o esforço, o trabalho de pesquisa. Ela seria o oposto de uma linguagem pseudocomunitária ou, antes, diluída em normas gerais e impessoais de como “se escrever bem”, como “não se escrever mal” ou, sobretudo, sobre o que se escrever. Haveria, nesse processo, mudanças de paradigmas de criação e crítica literária, com o risco de uma repetição de valores, dada a opção dos críticos em mais escrever poesia do que propriamente análises críticas. Quanto a esses novos modelos de textos críticos,

na realidade, não são mudanças: são variações dos modelos anteriores. A imitação dos modernos esterilizou mais talentos do que a imitação dos antigos. À falsa celeridade temos de acrescentar a proliferação: não só as vanguardas morrem mal acabam de nascer, como se alastram como fungosidades. A diversidade resulta em uniformidade. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro, anulam-se as diferenças (Paz: 2013, 64).

Segundo o autor mexicano, a poesia moderna não deixa de ser produto da época em que surge, sendo assim essencialmente

crítica, ainda que nem sempre progressiva. Nesse sentido, é crítica a ponto de questionar inclusive a modernidade e o ideal de progresso. Existe, para ela e nela, um passado sem datas, que flui livre entre os tempos e desrespeita a cronologia linear evolutiva, o que, a título de exemplo inicial, na poesia do próprio Paulo Leminski reflete toda uma coloridamente difusa-cadeia-concisa de linhas temáticas intercambiantes. É assim que

o poema
na página
uma cortina

na janela
uma paisagem
assassina

(Leminski: 1985, 74)

Note-se que é importante a revalorização de uma linguagem artística que procure, por meio do que se denominou “desvios” metafóricos da língua articulados às impertinências poético-sintático-semânticas, a revelação de algo novo. A partir desse “algo” deve ser proposta uma nova maneira de produzir e ler textos literários, trabalhando mais as possibilidades de criação e recepção contidas na própria língua. Importante é a utilização de uma linguagem afastada do “grau zero de escritura, de índice quase nulo de desvios” (Barthes: 2011), aliás, característica predominante de linguagens técnico-científicas, preocupadas basicamente com o aspecto dissertativo, seja expositivo e/ou argumentativo, dos textos produzidos. Nesse trabalho, de essência poética, o poeta é “poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias,

mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal. Uma sensibilidade excepcional não faz um grande poeta” (Cohen: 1978, 54).

O poético da/na mensagem

Se houvesse um tipo de imposição para reinventar a língua que utilizamos nas mais variadas circunstâncias, seria impossível pensar em linguagem. Aliás, ela pouco seria útil se, ao nos expressarmos, a imposição fosse a de copiar e repetir frases feitas. A liberdade é a marca maior de uma linguagem, o que possibilita a expressão mais verdadeira possível dos pensamentos pessoais, marcados por aspectos sociais, culturais e históricos. Na medida em que a expressão de linguagens é dada como bem individual e livre, desde que inteligível, mais se estabelece entre emissor e receptor – de uma dada mensagem – um pacto eficaz de compreensão e troca de informações. Sendo comunicação, a linguagem deve ser composta por um discurso inteligível, sem o qual nada será efetivamente comunicado nem fantasiado: “Sem a língua – disse Hegel – as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas” (Bosi: 2008, 21).

A palavra “poesia”, em seu sentido moderno, designando categoria determinada do belo, data precisamente da época romântica, e ainda que essa época não tenha criado a poesia, pode-se dizer que a descobriu. Assim, o movimento romântico constitui o momento em que a poesia – o fazer poético – desenvolveu pela primeira vez, de maneira generalizada, uma consciência de si mesma (Löwy & Sayre: 1995). Cohen considera ainda que o verso não é simplesmente diferente da prosa, opondo-se a ela; antes de

ser não-prosa, ele é antiproza. Assim, o discurso prosaico tende a exprimir o pensamento, que é “discursivo” e desliza de uma ideia a outra, como os elos de uma corrente.

Como condição primeira, o discurso tem de, em si mesmo e livre de tendências emocionais – a entonação da voz, no discurso falado, está carregada de informação –, ser claro e informativo ao destinatário. Ao falar usando de entonações e pausas, um emissor, de certa maneira, impede seu interlocutor de fazer a recepção devida. O poema tem essa “mesma função”: incumbe-se de criar uma situação carregada de teor poético, mas gera desvios de comunicação que devem ser evitados em determinadas situações. Toda linguagem escrita tende a ser um tipo de discurso estilístico-ideológico composto por índices maiores ou menores de substância metafórica.

As várias tendências de crítica literária, ao longo da história, dos formalistas aos pós-estruturalistas e desconstrucionistas, sempre incorreram em “falhas técnicas”. Muitas delas se dão pelo desejo de desvendar em um texto informações muito mais tendenciosas do que pertinentes a um estudo do que está escrito. Muitos críticos, na busca desenfreada (e metafórica) de sempre “dizer o não dito”, terminam por analisar a poesia fazendo um novo poema. Recheiam-no com deduções e inferências que, em conjunto, compõem um outro trabalho literário (por vezes, com qualidade muito questionável) superposto ao trabalho literário que deveria ser alvo de abordagem equilibrada e atenta às “várias saídas” de análise do texto.

Deve-se avaliar o verso como elemento linguístico antigrámatl, tipo de desvio¹ em relação às regras do paralelismo entre

1 J. Cohen considera ainda que “a diferença entre prosa e poesia é de natureza linguística, vale dizer, formal. Não se acha nem na substância ideológica, mas no tipo particular de relações que o poema institui entre o signifiante e o significado” (1978, 161).

som e sentido. Elemento que se configura parte integrante do processo de significação do poema, não podendo, pois, ser considerado fora do mundo textual em que foi originariamente imaginado, com uma função poética a cumprir. A mesma preocupação deve garantir o significado como substância discursiva que estrutura o discurso poético, na medida em que o poema, enquanto linguagem, tem a função de remeter seu sentido para um dado conteúdo. Sentido e conteúdo devem se articular compondo o todo poético, considerado como substância de expressão de uma mensagem, ou seja, como coisa que existe em si mesma, resultado de expressão verbal ou não verbal.

O poeta e uma poesia para (re)ocupar espaços novos

Paulo Leminski Filho nasceu em Curitiba, Paraná, em 24 de agosto de 1944. Em 1956 ingressou como oblato no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, onde permaneceu até os 14 anos. Participou, em 1963, do I Congresso Brasileiro de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, e a partir de 1964 começou a publicar trabalhos, alguns literários, no jornal *Última Hora* (sucursal de Curitiba).

Leminski expandiu as técnicas pós-modernistas de trabalho com a linguagem para os novos poetas dos anos 70, fossem eles marginais ou construtivos. Traçou, nessa abertura, um arco de ligação entre a poesia concreta e as novas sensibilidades não especializadas, optando por uma linguagem de rendimento comunicativo mais imediato. Leyla Perrone-Moisés o considera, como a todo artista, um tipo de formalista que, todavia, nunca foi poeta de gabinete. Para ela, suas vivências de “beatnik caboclo” e sua filosofia de “malandro

zen” são aprimoradas no uso preciso da linguagem “até chegar à cifra certa” (*apud* Góes & Marins: 2001).

Cumprida bem, sem se prender a nenhuma escola ou fórmula literária, o papel-personagem de poeta incomodado em um país tricampeão de futebol, saindo de um período ditatorial, ainda às margens da comunidade global, em que outros países se nutriam dos novos ventos tecnológicos, e da política pós-guerra. Nas décadas de 50 e 60, acontecera a súbita ascensão do Japão e da Itália como potências exportadoras de manufaturas. Da mesma forma que as telecomunicações e a informática atualmente, estava em curso uma evolução nos transportes, ao lado da introdução dos plásticos e materiais sintéticos. O Brasil iniciava seus passos globalizantes na arte e na economia, por exemplo. Esse período em que todos os países avançados, e não apenas Japão e Itália, se expandiam aceleradamente foi chamado de “anos gloriosos” e durou até 1973.

Era nessa situação mundial, marcadamente bipolar e já neoliberal, que os governantes brasileiros procuravam se espelhar, ainda que não houvesse um direcionamento autônomo. Sem espelhos que usar – sendo talvez um pouco samurai e um pouco malandro –, Leminski sempre ganha a aposta do poema, ou por golpe de lâmina – sua estrutura é cortante –, ou por jogo de cintura – seu conteúdo propõe a ideia antes da afirmação (Góes & Marins: 2001). Crítico em relação ao momento, Leminski, reaplicando a “dialética da malandragem”,² busca com suas multiproduções um novo cami-

2 Em “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*”, Antonio Candido (1970) apresenta profunda interpretação da vida social brasileira, com base histórica num comércio duplo de interesses estabelecidos entre a ordem e a desordem, entre o permitido e o proibido.

nho de reconhecimento do país em que vivia. Reconhecimento que, desde os anos 70, frente ao modelo da agora ensaiada “dialética da marginalidade”, pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais.

Nesse contexto, não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a assumir “a promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos” (Rocha: 2004, 132). Entenda-se que aqueles anos de arbítrio, que partilhamos com os outros povos da América Latina, não podiam ser considerados como tempos de isolamento cultural. Pelo contrário, coincidem com a explosão de maio de 68 na França, que, dentre os vários desdobramentos, atingiria em cheio as formas de conduta individual. Atingiria, ainda, os modos de expressão entre as gerações dos países que sofreram seu impacto. No Brasil, por exemplo, “a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu” (Bosi: 2008, 431).

Leminski possuía uma visão de linha evolutiva da literatura e considerava que, assim como a técnica ou a ciência que evoluem, o texto, o fazer literário e o ato de escrever também deveriam evoluir. A ele não interessava mais a ideia de literatura como algo preestabelecido em si mesmo ou como processo de continuidade literária. Nesse sentido, era importante que suas “coisas” não tivessem nenhum padrão dessa continuidade em relação a “isso que se chama literatura” (Leminski *apud* Vários autores: 1994, 18). Colocava-se, e à sua produção, numa perspectiva histórica, profundamente marcada pela composição joyciana de mundo e de narrativa.

Assim, apocalíptico, composto de material pronto para a combustão intelectual e de essência poética romântico-oriental, Leminski foi um marco. Poeta, filósofo, humorista, professor de

literatura, judoca, artista gráfico, fazedor de quadrinhos, compositor e tradutor de inglês, grego, hebraico, tupi, japonês, latim e russo, foi desses personagens imperdíveis pelos bares de Curitiba, cambaleando sem norte e sem porte clássico pelos trilhos de uma literatura mercantil, também submetida ao multiembate russo-norte-americano do bem contra o mal, do comunismo contra a democracia. Nesse contexto, o conto e a poesia, avalia o poeta, terminaram por representar, no Brasil, a mesma coisa que o Volkswagen representou, pode-se dizer, em termos viários. Este colocou a classe média sobre rodas e aqueles deram a todos a ilusão da possibilidade de uma carreira literária que, para Leminski, seria uma coisa bem mais complicada.

De espírito profundamente irrequieto e hiperativo, Leminski era um tipo de “zenlórico” imerso na contemporaneidade das vanguardas multimídias necessitadas de autoafirmação e reconhecimento. Transitava impassível por um irregular feixe expressivo de códigos, signos e linguagens, comunicando-se com variadas faixas etárias e processos de informação de massa ou de grupos específicos. Quanto ao citado sentido de “autoafirmação e reconhecimento”, Haroldo de Campos, em entrevista exclusiva para Ricardo Araújo (1999, 79), afirma, sobre a poesia contemporânea (em especial, sua experiência com a poesia computadorizada), que esse tipo de experiência já estava contido nas premissas históricas da Poesia Concreta. Quando esta foi lançada e elaborada, por volta da década de 50, pretendia-se, com o que se fazia, em termos de vanguarda, nas artes plásticas e na música, tanto sair do círculo fechado do beletrismo acadêmico e ligar a poesia às outras manifestações, como colocar a poesia em sintonia com o que havia de mais novo e fundamental na pesquisa científica.

A certa altura de seu “Manifesto antropófago”,³ Oswald de Andrade anuncia que “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (Telles: 2000, 346). Também oswaldiano em sua produção, mas ampliando-a em temas e estruturas, Leminski defendia uma lógica-em-duplicidade: ao mesmo tempo modernista, portanto “alógica”, e individual, “ilógica” pela cartilha do verso/poema bem composto. Quanto aos primeiros modernistas, Leminski não valorizava muito Mário de Andrade, encontrando nele o que chamou de “algumas das coisas chatas da cultura brasileira: ufanismo, ‘macumba para turistas’ e, principalmente, sentimentalismo barato” (Melo: 1998). Da obra de Mário, gostava de *Macunaíma* (romance escrito em apenas sete dias, segundo o próprio autor), mas nem tanto.

Se insistissem em sua filiação modernista, Leminski defenderia Cartesius (um dos personagens de seu “romance-ideia” *Catatau*, produzido em sete anos) como o herói de caráter demais, cuja “mui-raqitã” seria a Europa e o passado, o teorema de Pitágoras. Ainda sobre sua relação com o modernismo e a literatura brasileira que o influenciou, em depoimento de 1978 – como sempre, marcado por boa dose de humor irônico –, afirmou: “Drummond, só uma dose simples para saber que barato que dá. Cabral, por dever de ofício. Oswald, já muito tarde para alterar rumos”. É interessante perceber que esse “muito tarde” foi dito por um poeta de apenas 34 anos.

Quanto à questão “Leminski e vanguardas”, deve-se retomar a noção de vanguarda como “desvio da norma”, na reveladora

3 O poeta Oswald de Andrade e a artista plástica Tarsila do Amaral lançam, em 1925, o “Manifesto da poesia pau-brasil”, em que enfatizam a necessidade de se criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro, “canibalizando” a crítica da modernidade europeia. Em 1928, com o “Manifesto antropófago”, Oswald leva ao extremo tais ideias, propondo “devorar” a modernidade para, então e definitivamente, impor o caráter brasileiro à arte e, em especial, à literatura.

expressão de Viktor Chklovski (1973). Esse sentido de “desvio” pode ser aplicado tanto a vanguardas estéticas quanto a vanguardas que, além do componente estético, são formadas por questões políticas, religiosas etc. Tais vanguardas possuem, em sua composição básica, um forte elemento desviante, que promove desde suas manifestações públicas até sua condição existencial de grupo(s) social(is). O desvio concerne a uma postura frente à norma social vigente (das décadas de 70 e 80), à crítica em relação a um determinado cânone estético. Assim, a vanguarda estética representaria um desvio em relação a um “mundo artístico-intelectual”, tal como o definiu Howard S. Becker. No caso de uma vanguarda como a contracultural, com seu ápice na década de 70 – composta por elementos estéticos, industriais, políticos, econômicos, ecológicos, psicofísicos etc. –, o sentido de desvio extrapola o nível de produção de obras, ou pensamentos, e se instaura no dia a dia do indivíduo.

A contracultura, nesse sentido, pode ser definida como manifestação esteticopsicossocial em que – e isso é evidente – vida e obra surgem como elementos por vezes conflitantes, mas inseparáveis, em qualquer situação (Risério: 1990). No caso de Leminski, aqueles dois desvios agem concomitantemente, estruturando-se um no outro, e sua trajetória literária, ou multiartística, é resultado do intercâmbio desse desvio duplo, às vezes até ambíguo.

A expressão da metáfora como língua comum

“Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS”.

João Guimarães Rosa

A metáfora, ou mudança de sentido, é a transmutação do sistema ou paradigma. A figura é um conflito entre o sintagma e o

paradigma, entre o discurso e o sistema, de conformidade com suas leis e nada mais faz que atualizar suas virtualidades. O discurso poético inverte o sistema e, nesse conflito, é o sistema que cede e aceita se transformar, o que vai ao encontro do conceito de poesia, na expressão de Paul Valéry, da “linguagem dentro da linguagem” – o novo reescrito sobre o velho. Em sua expressão de elementos sensoriais, como sentido, visão, tato, cores, a poesia moderna, em tese, usaria de metáforas para possibilitar a passagem do abstrato para o concreto, quando, na verdade, muitas metáforas promovem uma substituição do concreto pelo concreto:

Corusca a lâmina jalde do grande sol carrasco
Ante a guarda régia
Dos girassóis guerreiros escamados de ouro.

(Menotti del Picchia: 1978)

A metáfora pressupõe trabalho intelectual caracterizado pelo exercício de pesquisa que busca na construção de imagens a criação/veiculação do inusitado, sendo “basicamente, subjetividade criada no trabalho mental de apreensão” (Câmara Jr.: 2004, 181). A metáfora se baseia no pressuposto da alternância de duas séries de representações, uma da realidade nominada em sentido próprio e outra da realidade nominada em sentido metafórico.

Paulo Leminski trabalha a presença dessa “alternância” como característica marcante de suas obras. Trabalha-a com a intenção de revelar a capacidade da língua de gerar construções linguísticas novas e, com tais construções, buscar, sem nenhuma preocupação se tal processo vai se estabelecer ou não, a possibilidade do leitor de se integrar à obra lida de maneira mais participativa e receptiva. No

conjunto dessa integração obra x leitor, revela-se a intenção de uma comunicação efetiva promovida pelas experiências mundo-vida do autor, contando com as experiências do leitor. Seus poemas dificilmente serão compostos por deslocadas “metáforas fossilizadas” porque, mesmo quando “metáforas comuns”, essas criações estarão recompondo um todo textual metafórico que tende a ser abrangente e revela criativamente o contexto em que estão inseridas como forma de integração entre texto imaginado, ideias do autor, texto produzido, leitura do autor e leituras/apreensões do leitor.

Tal estrutura textual leminskiana – como novidade involuntária de criação – tende à singularidade de associação de ideias/imagens que geram/despertam a atenção do leitor, integrando-o ao texto lido, à linguagem nele proposta. Linguagem que não se esgota no que diz, nem no como se diz:

o p que
 no pequeno &
 se esconde
 eu sei por q

 só não sei
 onde nem e

(Leminski: 2013, 33)

Os estudos sobre a escritura poética de Leminski devem levar em conta, como ponto central de análise, a discussão de que nele as metáforas não se limitam ao nível meramente lexical. Assim posto, estabelece-se para o poeta que essa figura não é simples construção gramatical realizada por palavras de significados diferentes gerando “associação inusitada”. É importante, assim, reaplicar criativamente o conceito de construção metafórica como elemento básico na pró-

pria estruturação da “coerência marginal” de um texto, revelando em cada imagem a intenção criadora do poeta.

As metáforas reinventadas em uma poética difusamente centrada

Leminski desenvolvia uma sintaxe metafórica que, ao mesmo tempo que era televisiva, descontínua, focada em núcleos de imagens rápidas e bombásticas, era composta por uma lógica subjetiva e neorromântica: cantava a pessoa *da-modernidade* falando da pessoa *de-sempre* – ser sentimental, por condição existencial. Com muita facilidade imprimia aos poemas, no geral, uma circunstância de projeção de slides e, reduzindo-os a algumas palavras, explodia por eles toda a força lírica da emoção de ser apaixonado pela vida, pela criação e pelo ser humano. Cultuando os clássicos, “as obras-mãe em que as outras se diluem”, como dizia, desbravava o desconhecido da função poética não como marginal, mas como intelectual excêntrico, guinado a essa condição pelo seu romantismo pós-lírico, fundado em metáforas simples:

A morte, a gente comemora.
No meu peito, cai a Roma,
que caída embora,
nenhum bárbaro doma

(Leminski: 1991, 78)

não creio
que fosse maior
a dor de dante
que a dor

que este dente
de agora em diante
sente

(Leminski: 1985, 28)

dois namorados
olhando o céu
chegam à mesma conclusão
mesmo que a terra
não passe da próxima guerra
mesmo assim valeu

(Leminski: 1999, 147)

Ao comentar a poesia de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda avalia que o mundo visível pode fornecer as imagens de que é feita sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se de modo sempre imprevisito, talvez até mesmo pelo próprio poeta (Melo, 1998). Nesse sentido, Leminski legou aquilo que se pode chamar de “espontaneísmo orientado”, atingido através do completo domínio dos meios poéticos e de total predisposição ao poema. É no estranho poder metafórico de absorver o visto – processo subjetivo integrando espírito e visão – que vive a contribuição inovadora de Leminski, que nunca se privou de declarar algumas diretrizes de sua técnica. Como força ou não de sua expressão, mas ao contrário dos louvores de alguns poetas pelo dilema do “papel em branco”, Leminski propõe a revelação metafórica do poema por dentro:

motim de mim (1968-1988)

xx anos de xis,
xx anos de xerox,
xx anos de xadrez,

não busquei o sucesso,
 não busquei o fracasso,
busquei o acaso,
 esse deus que eu desfaço.

(Leminski: 2013, 256)

Ao reafirmar sua predisposição ao poema, como reação metafórica planejada ao que vê e sente, pode-se ver-ler-sentir em Leminski, como crítica poética, que “a palavra escrita é a verdadeira alma do homem que pensa em ocidentês. Ao contrário do que pensa McLuhan, ela vai mais e mais competir com a televisão” (Pignatari: 1995, 16). É nessa leitura que o poeta reafirma a necessidade do exercício poético incansável:

[...]

bashô disse: não siga as pegadas dos antigos.
 procure o que eles procuraram.

eles procuraram a poesia, vamos procurá-la. à nossa moda.

[...]

precisamos tirar a poesia da vertigem/miragem do novo, novo, mais novo, mais, mais...

[...]

como canta roberto carlos: de que vale tudo isso,
 se você não está aqui?

[...]

desestatizar o poema: desestatizar os veículos (livros, revistas, jornais)
 e ambientes (sala, galeria, show)

(Leminski: 1999, 109-17)

O poema leminskiano, com metáforas de fundo alegórico-existencialista e ao resvalar pela linha modernista de um “parnasiano

chique”, é construído para ousadamente ridicularizar suas possibilidades (Góes & Marins: 2001), engajando-se naquilo que Sérgio Buarque de Holanda chamou de “rebelião contra as formas convertidas em fórmulas” (*apud* Melo: 1998) em Bandeira. Assim, uma situação compõe a forma, que na maioria das vezes é realizada por um conjunto de metáforas em frases bem arquitetadas, ambíguas, opacas, “vestidas” em metros comuns, com uma sonoridade profundamente presente. O poema rompe as frases/imagens que aparentemente são rasas, inequívocas, claras, e é assim que a linguagem

Parece coisa de pedra,
 alguma pedra preciosa,
 vidro capaz de treva,
 névoa capaz de prosa.
 Pela pele, é lírio,
 aquela pura delícia.
 Mas, por ela, a vida,
 a mancha horrível, desliza.

(Leminski: 2013, 219)

Acrescente-se o claro-difuso sentido neorromântico de um lirismo marginal às imposições das vanguardas, sobretudo as da década de 70 (Löwy & Sayre: 1995). Tal sentido amplia o processo de construção de base metafórica, centrado na necessidade de concentração e reflexão do eu lírico, no estrato poético de diversos assuntos, como história, religião, crítica social etc., enquanto maneira, ou variação, de enriquecimento do “material” trabalhado:

o esplêndido corcel
 vê a sombra do chicote

e corre, esplendores do cavalo
em labirintos de crina
[...]
e o coração no peito
feito um pião dormindo!

(Leminski: 1991, 55)

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
[...]
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em copacabana

(Leminski: 1985, 84)

Como já visto, no período aqui abordado da produção de Leminski – décadas de 70/80 do século passado –, em vários países do mundo, e pelo já conhecido processo de efeito-causa, também no Brasil, se instaura uma espécie de onda neorromântica, que anuncia e oferece às pessoas – talvez como marca epocal, talvez como sinal de protesto – “novidades” como, por exemplo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, a ecologia, o orientalismo, o movimento feminista e o pansexualismo, enquanto manifestações de uma crítica assumida – de maneira consciente ou não – contra os *status quo* então estabelecidos.

Leminski, marginalmente integrado a tudo isso, entrega-se às metafóricas influências concreto-líricas de Donald Keene e Haroldo de Campos, em que o método ideogrâmico é peça-chave de uma estética vanguardista que se assume como nova fé pelos conceitos e linhas estéticas mais radicalmente inovadores:

SIGNO
 SIGO
 NA NOITE
 O DESTINO

 SER AQUILO
 QUE A SOMBRA
 QUIS
 PARA NOIVO

(Leminski: 1985, 120)

simples
 como um sim
 é simples
 mente
 a coisa
 mais simples
 que ex
 iste
 assim
 ples
 mente
 de mim
 me dispo
 des
 (aus)
 ente

(Leminski: 1991, 27)

Nessa nova vertente de produção, *haikamente*, a fulminante produção poética de Leminski assimila as conquistas da poesia concreta (Franchetti: 1994), de certa maneira retomando a “brincadeira metafórica”, articulando-a a uma inspiradora noção coloquial e humorística do modernismo brasileiro da 1ª fase:

SÍ LA BA
MIM
PA LA VRA
SEM
F I M
F I M
F I M

(Leminski: 1985, 135)

se
nem
for
terra

se
trans
for
mar

(Leminski: 1985, 126)

hai-cai: hi-fi

I.
chove
na única
qu'houve
cavalo com guizos
sigo com os olhos
e me cavalizo
de espanto
espontânea oh
espantânea

(Leminski: 2013, 161)

Na poética de Leminski, o sentido metafórico de excentricidade neorromântica se reconstrói por meio de uma singular composição conteúdo x forma, em que tal poética pretende representar – sem que ele se preocupe se vai conseguir isso ou não – a literatura nacional redesenhada por temas contemporâneos, fundados em uma condição expressiva hiper-real e sempre em ebulição na forma apresentada (Moriconi: 2002).

Essa reconstrução se dá às margens de uma diluída sensibilidade individual – super contemporânea – que se exercita na criação de um acaso de causalidades digitalizadas, na maneira como as lógicas do artístico se encarregam de transformar a controlada geração de acasos dados pela programação (Santos: 2005).

Tal expressão contemporânea se dá por meio da articulação a uma produção moderna de essência surreal e metafórica (Merquior: 1996; Assunção: 1991; Campos: 1991). Nesse recorte multifocal é latente o prazer pela estrutura lírico-poética (trans) formadora + inovadora como revelação revolucionária de si mesma.

Assim,

eu
tão isósceles
você
ângulo
hipóteses
sobre meu tesão
teses
sínteses
antíteses
vê bem onde pises
pode ser meu coração

(Leminski: 1985, 117)

quando eu vi você
tive uma ideia brilhante
foi como se eu olhasse
de dentro de um diamante
e meu olho ganhasse
mil faces num só instante
basta um instante
e você tem amor bastante

(Leminski: 1991, 122)

Leminski traz em sua produção a “manifestação de articulação” entre o moderno, já paralisado num passado próximo, e o contemporâneo, em constante movimento rumo ao futuro. É naquele “novo” contexto socioartístico dos anos 70 e 80 que explode o metafórico neorromantismo de Paulo Leminski, aqui considerado como tipo de romântico excêntrico, com seus poemas breves, mas profundos; repletos de metáforas escorregadias, mas bem plantadas no solo dos versos.

Junto a ele, compondo um grupo disforme, mas compacto, lembre-se ainda – séculos XX e XXI afora – de Murilo Mendes, Manoel de Barros, Cora Coralina, Arnaldo Antunes, entre outros. Neorromânticos excêntricos, cada um à sua maneira, em seus protolugares, com seus poemas apontando novas direções de temas românticos e(m) estruturas particulares, postados às margens fluidas de um centro canônico literário estabelecido por especialistas de várias tendências de valores e juízos – fluidos –, imersos nessa moderna sociedade líquida (Bauman: 2001). Esses poetas são – e Leminski converge para si tal conjunto de poéticas –, com sua visão metaforicamente lírico-telúrica, corrosivamente desmascaradora de arte e de mundo, com sua busca do simples dentro do com-

plexo, os perenes refundadores de uma mutante, mas verdadeira, “tradição poética” nacional, plantada na contemporaneidade deste espectro hiperfluido do século XXI.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *De pauliceia desvairada a café*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ARAÚJO, Ricardo. “Poesia visual”. In: _____. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ASSUNÇÃO, Ademir. “Leminski: dor e rigor em seus últimos poemas”. *Jornal da Tarde*. Caderno Artes e Espectáculos. São Paulo, 29 de março de 1991.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma leminskiada barrocodélica”. *Folha de S. Paulo*. Caderno Letras, p. G4, 2 de setembro de 1991.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, São Paulo: USP, 1970, pp. 67-89.
- CHKLOVSKI, Viktor et al. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- FRANCHETTI, Paulo. “Notas sobre a história do haikai no Brasil”. *Revista de Letras*. São Paulo, UNESP, n° 34, 1994, pp. 197-213.
- GÓES, Fred & MARINS, Álvaro (orgs.). *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *La vie en close*. 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.
- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MELO, Tarso M. de. “Leminski e as gerações futuras”. *O Povo*. Caderno Sábado. Fortaleza, 7 de fevereiro de 1998.
- MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo. *Entardecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1996.
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

RISÉRIO, Antônio. “Leminski e as vanguardas”. *Revista Bric a Brac*. Brasília, nº IV, 1990, pp. 11-3.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea (ensaio)”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 29 de fevereiro de 2004.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. “Condições de contorno e embates da poesia digital”. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Literatura e informática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

VÁRIOS AUTORES. *Paulo Leminski*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.