

Paulo Leminski e as paisagens da poesia: uma leitura de “Limites ao léu”

Fábio Santana Pessanha (doutorando, Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo: Pela leitura que fizemos do poema “Limites ao léu”, observamos que o poeta Paulo Leminski recortou olhares, teceu invenções e propôs um caminho para o sentido de poesia. Neste trabalho, interpretamos o referido poema e tentamos mergulhar nesse insondável lugar que a poesia cria em nós, a partir do olhar leminskiano.

Palavras-chave: poesia, palavra, limites.

Abstract: After reading the poem “Limites ao léu”, we observed that the poet Paulo Leminski has gathered gazes, woven inventions, and proposed a way to the meaning of poetry. In this piece, we interpret the referred poem and try to dive into this unfathomable place which poetry has created inside us, all starting from the leminskian gaze.

Keywords: Poetry, Word, Limits.

A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras.

Octavio Paz

1. Palavras ao léu: um breve início

A força que rasga o punho em palavras faz nascer poemas. Faz girar o mundo num carrossel de paisagens férteis em longevidades. O longe não é o que está afastado de nosso alcance, e sim isso que em nós não conseguimos enxergar. Um acaso perdido, uma escolha não feita, um olhar que se deixou para depois. Um poema não está ausente do corpo que o escreve, na verdade, traz consigo toda pujança da energia vital que compõe o poeta.

Um poeta assim o é por palavras. E estas não se reduzem aos códigos linguísticos. Palavras são cores, sensações, imagens, pinturas, um modo translúcido de existir para dentro da linguagem, esta que é acolhedora e não se compreende razoavelmente, como nos diz o poema de Manoel de Barros: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas / razoáveis” (2010, p. 302). Afinal, linguagem não é isso que se redonda em modos de aparição modelar, mas toda a possibilidade de qualquer aparecência, e nesta, a palavra se investe renovando-se constantemente nas maneiras de se dar a ver. Uma palavra é um encanto nascido do silêncio e tem a capacidade de reinventar realidades.

A essência do real, a realidade, são as palavras que ainda não nasceram. Estas carregam em seu ventre a ressignificação de todas as dúvidas que nos atravessam e nos dilaceram os sentidos. Não é fácil se reconhecer um ser de palavras. Não é fácil acolher a morte a cada instante, tampouco se apropriar desse destino ambíguo e mortal que nos toma a cada instância vivida na exaltação de abraços. Abraçamos o desconhecido ao penetrar sutilezas canoras no ínfimo do nosso ver. Ao ver, vemo-nos insistidos de andrajos na rota para onde nossos pés são conduzidos sabe-se lá pelo que ou por quem.

Esse quem não é um ente, não nos enganemos com a possibilidade de um guia para além de nós. Somos nosso próprio outro, nossa ilusão forjada nos escombros de nossos ombros. A ilusão de um dia não pode se atrever a desdizer isso que não conhecemos de nós. Reconhecemo-nos ao desconfiar de nossa condição vivente e, ao insistirmos em ser essa instância habitada por imprevistos, alargamos o pôr do sol com a escuta para a poesia que somos.

Nessa querência pelo poético, poetas se lançam ao precipício da palavra e, sem determinar um sentido fatídico para a poesia, experimentam olhares, paladares, cores para as quais rumam os incontáveis caminhos da linguagem. Nesse encaminhamento, Paulo Leminski experimentou uma colagem, onde, pela costura de diferentes vertigens, vislumbrou uma interessante tessitura de sentidos para o que seria poesia:

limites ao léu

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarmé), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Matthew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)... (LEMINSKI, 2013, p. 246).

A tessitura construída sem um fim determinado já está explícita desde o título do poema, quando limites são deixados “ao léu”. Assim, a esmo de uma afirmação, fica a poesia liberta para a consolidação de sua instabilidade diante da experiência de cada poeta e/ou pensador com a linguagem. Então, de Dante ao próprio Leminski, a poesia se desdobra multiplamente, errante em sua nascividade e gestante de dizeres além de mera conceituação.

Na palavra de um poeta, a linguagem – que é simultaneamente anterior e posterior à construção de um verso – dignifica o empenho de horas a fio de existência. Em seu silêncio, faz morada a inalcançabilidade de um fim e a nascividade de contínuos recomeços. Nascer num verso é a condição do poeta ser o que é. Na linguagem, sua insistência palavral se faz presente até mesmo quando está surdo de andanças.

Desnudadamente, Leminski faz sua costura. Mistura, imbrica, redonda, faz da palavra sua vida ao travar desigualdades no íntimo da escrita. Nesse poema se cria um proema,¹ onde a prosa perde a alcunha de seu termo conceitual e se verte em vertigem de falares. Na paleta de seus versos, o poeta inventa um mosaico cuja disparidade encontra harmonia nas diferenças de cada ver.

Ao colidir imagens, faz a ressalva implícita de que num poema não há meio-termo. A verdade aparece em seu mistério, é solene inclusive no que não se deixa ver de si. Como uma canção composta pelo silêncio, a verdade entoia compassos polifônicos em que presença e ausência se comprazem num mesmo um. A música da palavra ressoa nos lábios cerrados do poeta, pois seu silêncio resguarda infinitos. A composição de seus dias segue o itinerário do que em verso se traduz inacabável. Música e poesia estão no íntimo de fecundações aurais, cuja escuta prevalece incansável no corpo da palavra.

2. A poesia e 22 possibilidades de infinito

O poema se inicia com uma primeira investida do que seja poesia: “words set to music” (Dante via Pound). Em livre tradução, “palavras acompanhando música”. Numa composição, há a presença de diferentes elementos que harmonicamente se completam dentro dos limites que cada um é. Assim, uma composição é uma integração que dispõe um todo e que, nesse caso, aparece na mútua referência entre palavra e música.

O poeta cantarola as palavras no desenrolar de versos que sucumbem à instância de chão. No trajeto entre boca e terra acontece o intermédio da canção onde nascimentos são forjados por verbos incandescentes. Eis a definição que se espera de um poema, cuja origem é a palavra silenciada na linguagem e “é uma viagem ao desconhecido”, conforme continua Leminski em sua construção poemática, agora com um trecho de Maiakóvski.

O desconhecido é isso de que não sabemos o nome, está no fortuito momento em que saber e não saber retroagem à condição de silêncio. Querer saber é nomear, e dessa curiosidade o homem não escapa, pois quer o porquê das coisas, quer saber-se. Então, dar nome é um nascimento mútuo, tanto de quem nomeia quanto de quem é nomeado,

¹ Mistura de prosa e poema.

acontecendo uma coexistência na pertença dessa nomeação. Desconfiamos de que nesse jogo mora a referência à realidade, quando esta permeia os acontecimentos que nos roubam a atenção. Daí, podemos considerar que nomear a realidade é um querer humano: “a primeira coisa que o homem faz com uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. O que ignoramos é o inominado” (PAZ, 2012, p. 38).

A viagem ao desconhecido do poético nos lança ao obscuro que somos. Quando acordamos, olhamo-nos no espelho e nos deparamos com um outro de nós. O olhar na infinita reflexão especular conjuga existências pertinentes ao semblante de quem se perde no próprio ver. O poema é necessário. Faz-nos cúmplices dos assaltos cometidos à realidade e nos quais nos apossamos desse outro que desconhecemos em nosso próprio nome. Nesse movimento especular, continuando com Leminski na voz de Ezra Pound, imergimos em “cernes e medulas” de nossa condição aforismática.

Reconheçamos, somos aforismos em nossa natureza errante por margens, e nos perdermos quando pensamos ter certeza de quem somos. Por essa frase de Pound se busca a essência do poético, o inalcançável enigma da criação poética que, embora seja inacessível, está presente na consagração da palavra em música e poesia.

Como um artesão da linguagem, Leminski teceu horizontes. Nessa constatação onde o enfadonho lógico não tem vez, a cada costura feita o poeta mais se aprofunda no paradoxo criado ao tentar agarrar aquilo que se esvai. Então, quando junta a “fala do infalável”, de Goethe, à composição poemática em questão, desenha a contradição do que é genuinamente homem-humano, portanto, uma elaboração corporal do que seja a poesia a partir do empenho da linguagem. E assim dizemos por acreditarmos que homem e poesia se contradizem no rigor entre pele e letra, onde a canção redundante em versos intangíveis à escrita. No escrever, erguem-se colunas que sustentam a arquitetura dos possíveis devires criativos. Epopeias são fundadas onde a história, o tempo, o sabor da palavra quente ainda nos lábios se arremetem em extensões gestuais na alma do corpo, que é também o corpo da alma.

Nenhum poeta consegue fugir do destino de se aumentar em palavras. A cada verso nascido, a realidade se desdobra em incontáveis modos de existir, e cada qual faz nascer um novo poeta naquele que outrora fora outro nele mesmo. Afinal de contas, seguindo com a edificação leminskiana, poesia é “linguagem voltada para a sua própria materialidade”, conforme Jakobson formulou tão dentro de seu destino linguístico. E poesia aceita tudo,² inclusive o que dela não faz parte. Contudo, o que não faz parte da

² Aqui fazemos referência ao poema de Manoel de Barros, apenas trocando “palavra” por “poesia”: “Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).” (2010, p. 339).

poesia, já que a incontável vontade de ser é o que fomenta a nascividade da ação originária do poético?

Com questões irrespondíveis como esta acima, prosseguimos neste labiríntico quebra-cabeças. E ainda com Leminski-Jakobson, pensamos que voltar-se para a própria materialidade da linguagem nos diz apropriar-se da fala que somos ao nos imbuirmos de nosso singular ventre. Somos completamente útero no percurso de nosso existir e nos desdobramos em vários outros, escritos ou não, pela linguagem que nos dá fôlego para insistir no erro ao qual viemos. Esse erro redesenha os porvires de uma língua afeita a pinceladas de ocaso, onde o pôr do sol de uma palavra alimenta o corpo do poeta.

O poeta vive um estado de agitação frente à realidade que o atravessa. Medita as palavras em seu corpo, inteiramente, e é conduzido à antessala de seu próprio outro. Essa agitação, não nos confundamos, não tem a ver com a velocidade da ocorrência dos fatos cotidianos, e sim com a imersão na criatividade que o leva à pertinência com o caráter sinfônico da linguagem. Esse caráter sinfônico significa a reunião das diferentes nuances de timbre e presença que uma palavra carrega em seu silêncio, uma vez que uma composição fônico-verbal leva nos ombros o princípio de criação do mundo, da realidade. No instante em que o poeta se percebe nesse fluxo criativo, ele vacila e se torna sua irrefutável poesia, também entendida como a “permanente hesitação entre som e sentido”, conforme percebe Leminski pela fala de Paul Valéry. Pela proposição deste último, a poesia é uma tensão permanente, um estado em que se congrega a sonoridade com sua legitimação inercial no vazio do silêncio. E não nos esqueçamos da epígrafe deste nosso texto – “A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras”, segundo enuncia Octavio Paz. Daí, se aumentarmos os limites desses dizeres e os juntarmos à fala de Valéry, poderemos cogitar que poesia é o próprio homem. E este, portanto, vigora na hesitação entre sonoridade e sentido, ação e repouso, fala e silêncio.

Hesitar nos remete ao breve instante em que habitamos o tempo do surpreendimento com as realizações do real; e nesse infinito-efêmero-milímetro-de-segundo, somos a presença do aórgico na contemplação do que não depende apenas de nossa vontade. Regidos pela força do poético, alçamos voo junto às palavras lançadas à linguagem, desde a linguagem, promovendo um círculo de existência e experiência poéticas. Há nessa circularidade o empenho por viver o ser, por habitar a instabilidade real da vida, que não pede passagem para acontecer. O que nos leva a considerar a outra colagem que Leminski fez, dessa vez de uma passagem de Martin Heidegger: “fundação do ser mediante a palavra”.

Tal passagem coloca o ser na mesma instância que a da palavra, o que nos leva a cogitar que palavra é algo muito mais do que código linguístico, por estar presente na criação do que se entende por realidade. Difícil não pensar na famosa passagem bíblica em que o apóstolo João diz:

No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.
Ele estava no princípio com Deus.
Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.
(João 1:1-4).

Verbo e palavra se confundem na originariedade que desempenham e são. Evidentemente que cada um desses vocábulos tatua no tempo a história de seu nascimento, contudo, o sentido que propagam deixam marcas indeléveis, cuja linha divisória de significados se oblitera pelo arvorar poético de uma semântica feita do interstício entre céu e chão. Deus é uma possibilidade de tratar do ser, do real, do indivisível gestual que um pardal leva para bater asas numa tarde de outono. E o verbo, aquilo que enaltece o sentido actante da palavra, trilha sua trama em diálogo íntimo com o “lançar-se no entre”, considerando o que a formação de “palavra” (do grego *parabállein*) nos acena.

A fundação do ser por intermédio da palavra também diz respeito ao que lemos na passagem bíblica quando enseja que tudo que existe foi feito pelo verbo e que “sem ele nada do que foi feito se fez”. A magnitude dessa constatação é de uma força insondável, pois nos aponta que uma palavra carrega a essência do real. Portanto, é a própria realidade abrindo suas margens para a irrefreável correnteza do destino, uma vez que este é tudo aquilo que se dá no entrelaçamento entre tempo, espaço, linguagem e homem. O destino é o que acontece na apropriação do que somos. O que recebemos como legado em nossa singular história é o enredo de cujo drama somos protagonistas. Contudo, é um protagonismo que não nos coloca no auge da subjetividade, e sim que nos localiza no íterim da intermitência existencial. Queremos dizer com isso que compomos a paisagem do tempo pela interlocução do que realizamos enquanto potentes de linguagem. Somos na linguagem e por ela insistimos em ser cada palavra que proferimos, na medida em que nos damos conta da nossa instância verbal.

O limite reúne na tensão das diferenças a simultaneidade das realidades, interagindo no interior do real, de Deus e dessa instância inominável que acontece pelo poético. E tal constatação nos leva a pensar na próxima colagem feita por Leminski: “a religião original da humanidade”, dita por Novalis.

Poesia como religião original da humanidade, podemos pensar ser o lugar onde a palavra ainda não foi desencantada pela retórica coercitiva da salvação. Enquanto o

poeta é apossado pela palavra, reinventando-se no útero da linguagem, o sentido que o poema destrava é o da religião cultivada no sacramento da voz em tinta e rascunhos. A humanidade se revela como princípio de andrajos ao se ocupar da solenidade de seus cânticos; e canta, e lava, e irriga a palavra de suas próprias ausências na sacralidade originária do verbo.

A poesia dá novas cores ao que se entende por religião, pois se faz afeita a chão, e este pede reza quando nele joelhos são fincados em destinos de orações. E toda palavra lavrada nesse mérito se designa a desconcertos, onde a trama de conceitos é revista e desfeita da monogamia levada a fio para manutenção das certezas de toda ordem. Toda ferramenta que se preza ao fim de obstáculos divide a dúvida de um futuro e, conseqüentemente, se põe a reinventar a comunhão entre pés e caminhada. Por esse mote, somos levados à outra colagem que Leminski fez, agora trazendo Coleridge: “as melhores palavras na melhor ordem”.

A recriação dessa comunhão entre passos, caminhos e caminhadas sugere uma reordenação de confins. Todas as vezes que um verso é escrito, a realidade muda com ele. Um poema rediz o mundo a cada vez que é lido, pois ler um poema significa um gesto de entranhamento naquilo que temos de sagrado, já que nele habita a essência de cada palavra: a linguagem.

As melhores palavras não são as que mais se destacam de outras em função de algum caráter específico, e sim as que se renovam no que elas são, trazendo ao vocabulário uma nova e sempre singular maneira de se dizer o que já se pensava ter sido dito. Como diz Manoel de Barros, as palavras amanhecem diferentes e o poeta desperta com elas: “Palavra que eu uso me inclui nela” (2010, p. 311). E, melhor ainda, mais à frente em *Poesia completa*, o poeta mato-grossense concorda com Leminski/Coleridge: “Só as palavras não foram castigadas com / a ordem natural das coisas” (Idem, p. 373). Então, podemos pensar que essa “melhor ordem” não tem a ver com comparações para se medir palavras que sejam melhores ou piores umas em relação a outras. Na verdade, há a constatação da palavra como referência à nascividade da realidade, uma vez que esta acontece como um horizonte aberto aos nossos olhos, cujo processo de virginização é ininterrupto. E por mais que não se precise dizer, mesmo assim ratificamos: os olhos não são uma parte do organismo, e sim todo corpo lançado naquilo que se vê.

Passando para citação seguinte, de Wordsworth vem a passagem: “emoção relembra na tranquilidade”, e com ela pousamos em silêncio. Pela quietação, acessamos camadas profundas de nossas vivências e nelas repousamos ausentes dos rótulos de nossa identidade.

Poesia é emoção, sim, e fazemos menção à emoção como força capaz de nos mover à procura da nossa insubstituível maneira de ser. Afinal, etimologicamente tal palavra está ligada a movimento, pois no latim *movere* – que significa mover-se, pôr-se em movimento – encontramos sua origem. É muito fácil tender a considerar uma palavra pela poeira já tão entranhada em significados usuais, criando nela uma falsa e imunda pele. Nesse âmbito, emoção é lida apenas como frivolidade ou, mais densamente – contudo sem perder o caráter abstrato – como oposição à razão. Mas não nos enganemos, porque de acordo com o que nos fala o poema “Procura da poesia”, de Drummond, a palavra comete travessuras em sua eclosão, por desdobrar-se em muitos sentidos. Assim, é preciso que estejamos sempre próximos a elas, e atentos:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
[...]
(1983, p. 177).

Desse modo, a legítima ambiguidade faz parte do voo da palavra. Está em sua constituição e, conseqüentemente, em nossa genética verbal, considerando que dissemos sermos – os seres humanos – um intangível contorno de absurdos e imprevistos, fadados a dúvidas e abismos. Por isso, pensamos que no verso leminskiano a emoção executa seu circular movimento aparente no auge da agitação ao ser “relembrada”, uma vez que faz sua morada no repouso. Portanto, na tranquilidade (no silêncio, na serenidade), a ação originária do poético se ressignifica com outras vestes, ou seja, emotivamente.

A próxima colagem que Leminski faz é de Alfred de Vigny e também nos coloca diante de uma tensão. Poesia como “ciência e paixão” reúne extremos que se ambigüizam durante a exaltação do poeta tanto em se desdobrar em palavras quanto em ser com elas. Se por ciência somos levados a crer na forte referência racional em que os elementos poemáticos são organizados com fins elucidativos; por paixão podemos considerar a chama que inflama a palavra do poeta quando, ao ser tomado pela linguagem, ele se plurifica verbalmente. Neste trânsito de forças aparentemente díspares, encontramos a harmonia da unidade onde tais ímpetos são reunidos e onde a poesia exerce sua ação originária ao atuar no pleito entre antagonismos e cumplicidades, vigendo no pacto pelo qual se equilibra a energia vital do mundo criado por essas chispas e da realidade que não cessa de se dar a ver.

Numa perspectiva em que o pensamento está mais aliado ao âmbito científico, notamos como esses dois patamares – ciência e paixão – se chocam e alimentam pesquisas, ainda que muitas vezes sobre uma visão imediatista ou retórica no que diz respeito à crítica poética. E sobre isso, temos este esclarecimento:

A primeira tarefa do pensamento consistiu em fixar um significado preciso e único para os vocábulos; e a gramática se tornou o primeiro degrau da lógica. Mas as palavras são rebeldes à definição. E até hoje não cessa a batalha entre a ciência e a linguagem (PAZ, 2012, p. 37).

As palavras são insanidades que repercutem lógicas em desassossego de tragédias, onde a sanidade que as aguarda habita a incontornável margem da vida, do real. Essa batalha entre ciência e linguagem mencionada por Octavio Paz pode também ser considerada entre ciência e paixão, haja vista a linguagem ser extremamente patológica no sentido mais profundo possível, que não tem a ver com doença, e sim com o *páthos* enquanto o lugar onde se cravam o pensar e o amar como um só. Nesta reunião, qualquer lógica se esvai, ficando as palavras como desvendamentos súbitos da verdade, conforme nos diz Roland Barthes:

é a Palavra que alimenta e cumula como o desvendamento súbito de uma verdade; dizer que essa verdade é de ordem poética é apenas dizer que a Palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis (BARTHES, 2004, p. 42).

Considerar uma ordem poética para “uma” verdade significa reduzir a questão da verdade a um residual conceito dela mesma. Mas, apesar da colocação, percebemos que o semiólogo francês pega na cauda do sentido poético da palavra quando coloca tal vocábulo em maiúscula e, independente do caminho que trilhe, concebe o naufrágio teórico que seria esse de engarrafar palavras num panorama fixo, irreduzível. Tal encaminhamento nos leva à próxima passagem do poema de Leminski, quando este cita Mallarmé ao dizer que poesia “se faz com palavras, não com ideias”.

A palavra dá as caras independente de ser convidada, o que significa que também está na boca de teóricos, os mais diversos possíveis, e nenhuma teoria é verdadeira ou falsa, apenas condiz com o itinerário intelectual de quem as cunhou. Desse modo, sabemos que Mallarmé tentou corromper o limite dos suportes físicos do livro, assim como alargar as demarcações formais da palavra. Por tentar trabalhar num modo de dizer mais pleno, sem os entraves linguísticos assinalados pela tensão entre forma e conteúdo, abriu-se como um caminho para a palavra acontecer, e o modo que encontrou para tal feito se deu na procura de uma obra singular onde a palavra foi sua matéria de poesia. Como nos diz Augusto de Campos sobre Mallarmé:

Ninguém se aproxima tanto quanto ele do Poiètes, do que faz: seus poemas são atos e são coisas – não apenas celebrações, elogios, louvores ou censuras, ou lamentos. São novas maneiras de ser das palavras e das coisas (CAMPOS, 1991, p. 26).

O que aqui nos interessa é o empenho de Leminski/Mallarmé em se meter nesse lugar tão explorado e ao mesmo tão desconhecido: a linguagem. Assim, a poesia aguerrida com palavras na boca mallarmeana nos leva a crer que o foco desse poeta

estava na matéria poética verbal, onde o que importa é a materialidade daquilo que o labor versejante desencadeia em sua experiência poemática. Dizer que poesia se faz com palavras e não com ideias, ainda que encontremos aí uma sugestiva oposição, não necessariamente significa uma coisa em detrimento de outra, um antagonismo, e sim muito mais a concentração naquilo que se revela: o verso.

Se pensarmos com Platão, ideia é o que aparece durante o mostrar-se de algo, seu aspecto e fisionomia, enfim, o que o pensador grego chamou de *eidos*. Porém, se nos deixarmos levar pelas concepções platonistas,³ ideia seria uma abstração, uma oposição a algo concreto (entendido como o que possui uma porção sólida e palpável, também dentro desse ideário platonista). Não é isso que Mallarmé diz, pois ele está radicalmente mergulhado num agir que o eleva à condição de palavra, quando ao pensar um poema, inegavelmente, está pensando sua própria humanidade. Não há preocupação estética apenas, e sim com a conformação de um corpo, o qual agrega não só os limites codificados do signo, mas também as maneiras não realizadas de a palavra se dar; e nisso a música, a imagem, a cor, a pintura, o desenho, o silêncio compõem um mundo, uma realidade que não opõe, mas que congrega devires.

Interessante notar que Leminski costura passagens como um maestro no comando de uma orquestra. Um acorde executado puxa outro e o encadeamento acontece como se esses trechos tivessem nascidos para o seu poema. Se com Mallarmé evocou-se a evidência para a materialidade da palavra, e materialidade no sentido além do palpável, com Ricardo Reis/Fernando Pessoa a inauguração de limiares prossegue: “música que se faz com ideias”.

Acreditamos que música é uma redenção de silêncios onde a polifonia silente se mundifica nos tons e timbres desenhados pelas palavras. A poesia em seu ritmo conjuga metáforas, metafonias, perante o elo enaltecido por clamores. De brados em brados, os bardos são os que se deixam tomar pela flama da linguagem, arremetendo-se cabeça abaixo no abismo que a palavra encerra. E nessas ambivalências, Leminski se salva sem permanecer ileso, pois toma na cara o tapa do poema, que não sai de graça. Na disputa que se trava entre poeta e poema, prevalece a ironia como alforje lúdico para suas veias. Noutras palavras, chegamos a cogitar certo antagonismo, no caso de uma leitura feita displicentemente da passagem anterior, referente a Mallarmé. E agora, com esta, se

³ Platonismo significa o pensamento de Platão restringido a uma lógica determinista, isto é, que não dá margens para questionamentos, uma vez que se encontra legitimado por um caráter definido e aceito como canônico. Pela tradição retórica, já está mais que estabelecida uma oposição antagônica entre mundo das ideias e mundo sensível, com demarcações tão bem feitas, que não nos permitem pensar junto com Platão, mas, tão somente, adotar o que já foi estipulado. Portanto, este rígido estabelecimento de um pensar deixa de ser um pensar para ser apenas um acatar.

lêssemos superficialmente, poderíamos até pensar que houve mudança de perspectiva, pois se antes a poesia não era feita com ideias, e sim com palavras, agora a ideia é a questão central. Afinal, segundo Ricardo Reis, poesia é música e esta é feita com ideias, logo, poesia é constituída com ideias. Contudo, afirmamos: não há dualidade, mas um mergulho irônico no rio da linguagem.

Algo que deve ficar claro: Leminski é um poeta extremamente sarcástico. Seus poemas são traiçoeiros, tanto que se ficarmos apenas com as primeiras leituras, seremos levados a lugares mais que comuns. A ironia de sua escrita nos revela recantos para os quais somos atraídos e, às vezes, caímos.

Ironia diz o pensamento que se atreve a ser ambíguo em seu manifestar, pois expõe no aparecer de uma coisa o soslaio do que realmente é, uma vez que é essencial e originariamente um verbo que traz em seu corpo a ambiguidade do humano: “é a única forma de dizer que o homem é uma contradição consentida pela interação dialética do bem e do mal, do ser e do nada, da vida e da morte etc. A própria vida é uma ironia suprema, simplesmente porque morre” (SOUZA, 2000, p. 42). Como pensamento, significa dissimulação, e arriscamos assegurar que o poeta curitibano abusa dessa forma de composição poética.

Ideia é a aparência e o aparecer da palavra na música, considerando que palavra não é o seu reduzido apresentar-se codificado, e sim o salto no indizível da linguagem. Fazer música com ideias entranha a palavra no que ela não diz, e nessa apropriação do não dizer acontece o milagre da composição musical-poética: o poema é uma fala da linguagem que chega ao interlocutor pela dissimulação do poeta. A partir dessa constatação, somos jogados na próxima colagem de Leminski. Daí que poesia é também: “um fingimento de veras” (Fernando Pessoa).

Fingir e ironizar comungam da mesma origem etimológica, o verbo latino *ingere*, que também significa dar forma, modelar. O que faz muito sentido, dada a natureza do poema leminskiano, isto é, uma modelagem de sentidos que rumam todos para o mesmo lugar, independente das teorias, das fontes de pensamentos de onde são colhidos. Poesia é inegavelmente um fingimento, pois carrega no “corpo fônico da palavra”⁴ a natureza ambígua da linguagem. Na grafia de seu ser, o vate opera e é operado pela ambiguidade aparente do verso, culminando num inacessível destino sempre a ser cumprido, mas que nunca chegará a um ponto final.

Não há limites para a instauração da fala que nasce do devir de uma letra. Seu contorno reincide nos antepassados sonoros do silêncio ao expor no corpo da língua a

⁴ Inspirado no verso “Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras” (BARROS, 2010, p. 363).

imagem do poema. Um fingimento, deveras... Não há escapatória para o destino da palavra. Ela é ampla e múltipla na encruzilhada que traz ao poeta o espelho de sua alma. O bardo se refaz diverso no cultivo de faces múltiplas e dissimula horizontes nas cavidades de suas vísceras. Se o corpo empenha um sabor esquivo, é difuso, então permeia o céu na constelação de leituras que se apossam de sua exaltação. O poeta é a palavra que (se) diz, um poema de carne, osso, pele e sangue. Morre a cada fala pronunciada na cadência de seu ritmo próprio. Ser um poema que anda pelos desvios do caminho que lhe é inerente significa uma vida fundada no singular ciclo de ser, uma vida que se olha de dentro, de maneira crítica. Com esse entendimento, chegamos à outra passagem: “criticism of life”, de Matthew Arnold.

Pensamos que a “crítica da vida” (livre tradução nossa) é um ensimesmar-se do que recebemos para ser. Somos um desvio lógico durante entrevistas, e assim somos por arroubos da intensidade personativa, cuja aprendizagem nos é constante. Aprendemos a nos aprender e a nos apreender pelas crises que compõem a modelagem de nosso ver.

Crise, criticar, discernir se reúnem no verbo grego *krinein*, que traduz a tensão entre instâncias difusas na distinção do que é constitutivo à existência. Se por crítica entendemos a fala da poesia no enlaçamento entre o leitor e a obra à qual este tem acesso (Cf. CASTRO: Crítica, 1),⁵ então vingamos na mútua edificação entre linguagem e corpo, erigindo o que arriscamos chamar de hermenêutica poética apropriante. Assim, a palavra se apropria do corpo que é pela leitura das obras de arte; e leitura não é decodificação, mas sim a imersão no outro de nós que a obra apresenta e faz convergir em renascimentos múltiplos.

A palavra é uma casa de habitações contíguas, agindo por infestações linguísticas, imagéticas, concretas, dando sempre condição de margem àquele que por ela se deixa escrever. A escrita vai além do rascunho, pois enverga na curvatura do tempo a linhagem do destino para onde vão sentidos e devires. A palavra tateia as venturas de onde se inscreve e guia mãos resvalantes de semânticas. Então, por não ter definição dentro de um campo coerente, é coisa: “palavra-coisa”, como acentua Sartre, e Leminski prontamente acolhe em seu poema.

Uma coisa palavral é essa lavra de lavouras gramáticas, pois de *grámma* em *grámma* o jardim da linguagem é formado e cultivado por poetas e pensadores. Nada fica de fora dessa cultura e toda erva daninha é bem-vinda ao conjunto de labores, uma vez que a sementeira de plantações linguísticas é partilhada com propagações

⁵ Citação conforme indicada no site do *Dicionário de Poética e Pensamento*. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Cr%C3%ADtica>

perniciosas. O que foge do já posto irriga com imagens o silente berçário do verbo. Obviamente, sempre há quem se imponha aos realces coloridos das palavras, mas essas conspurcações são lavadas a sal, céu e sol pelos próprios poemas, quando estes inventam sua morada no interior da voz de um poeta. Afinal: “Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem” (BARROS, 2010, p. 219). Mais ainda, poetas são uma “espécie de vazadouro para contradições” (Ibid., p. 182). São também poemas, na confusão de suas origens; são palavras e são coisas. Poesia é palavra-coisa.

Por esses rumos de invenções semânticas, o fogo arde desde o estômago do poeta até alcançar o cume do universo, pois difíceis caminhos são trilhados para se permanecer sóbrio no elenco das tramas consonantais. Eis uma cavalgadura rudimentar para o livre aberto da liberdade, quando, na alva penugem de um dizer, tombos são frequentemente colhidos. Talvez esse seja o momento em que nos damos conta de estarmos, como coloca Leminski em sua próxima colagem, na “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz).

Tal pureza trata da intocabilidade que, no caso da linguagem, nos lança num paradoxo. Queremos dizer que ao mesmo tempo em que a linguagem é intocável, pois não se retém numa norma linguística e não se deixa limitar a um significado, ela está derramada em cada partícula do que existe e está sendo. Trata-se, portanto, da essência enquanto espriar-se, e a metáfora é interessante porque na medida em que uma onda quebra na praia, revelando-se, ela se vela na próxima que está por vir. Essa movimentação ambígua daquilo que se mostra veladamente faz referência à palavra grega *alétheia*, que diz exatamente essa dinâmica do encobrir-se mostrando-se. Estes sentidos estão muito imbricados: a verdade (*alétheia*); a linguagem (numa das possíveis traduções do *lógos*); por desdobramento, o ético (*éthos*) enquanto o lugar de aparição dessa verdade – portanto, a morada do homem; e evidentemente, a poesia (*poíesis*) em seu agir originário. Na verdade, toda palavra – por mais que se tenha um conceito muito bem definido sobre determinado significado – é essencialmente plural já que sua nascividade se dá no *lógos*.

Essa pluralidade da palavra inspira poetas a se encantarem pelo imprevisto de ser do verbo. É um intenso jogo onde incertezas se imiscuem na permanência de suas voltas. E, girando, a ciranda das inconstâncias atrai desejos por reinvenções, em que a identidade de um operar reinstala-se sempre estreante. Por essa sedução contínua em ser outros num mesmo, a inspiração se mostra no sopro da vida no corpo. E nessa infinda teia que se cria, Leminski tece mais uma linha: “poetry is to inspire” (Bob Dylan).

A inspiração de que aqui se fala não tem a ver com a espera por um momento oportuno que cai no colo do poeta, e sim com o intenso trabalho de se burilar o verbo até ele ascender ao lugar onde o céu não alcança margens. Como constata Leyla Perrone-Moisés, “Leminski não caía no logro da expressividade ou da inspiração. Ostentando as insígnias da contracultura, ele era um poeta culto, que conhecia seu ofício e o levava a sério, num gabinete cheio de vida e de desordem” (LEMINSKI, 2013, p. 402). Por isso, desconfiamos de que a escolha por essa passagem do Bob Dylan diz respeito à inspiração como fôlego que adentra o peito da palavra e infla o poeta a se lançar em sua fala, esta que é um acometimento do imprevisto alinhavado ao empenho de se trabalhar o corpo da língua. O que nos leva imediatamente a pensar a próxima passagem, de Décio Pignatari: “design de linguagem”.

A inspiração é a força que leva o poeta a esculpir o verbo e se aprumar com o momentâneo resultado de um trabalho de artífice, mas momentâneo só na aparência, porque a realidade que uma obra revela em cada leitor é incomensurável e está fora do âmbito do apenas visível. Desse modo, o “design da linguagem” condiz com aquilo que se dá a ver na língua, no formato de um poema, nas linhas e cores de uma pintura etc. Estamos falando, portanto, de um trabalho técnico, onde a intenção do artista habita na aparência de sua forma num primeiro instante. Passado esse encontro inicial com a obra, o leitor ficará instigado a se deixar cair no seu outro e, claro, no outro da obra. Quando isso acontece, aquele design se ressignifica num caminho singular de busca, onde o leitor se torna ao mesmo tempo protagonista e coadjuvante de seu próprio destino, em comunhão com a abertura provocada pelo operar da obra de arte, seja ela qual for.

O extraordinário visto no ordinário é o que acontece nesse círculo criado pela obra, quando enredada ao leitor – que jamais é somente espectador. Ele participa ativamente, mesmo quando aparentemente prostrado em silêncio. Até porque a postura inercial dada ao silente é apenas uma superficial leitura do que realmente diz o silêncio, já que tal apreciação não compreende a dissimulação ou a ambiguidade do agir no calar-se de determinado movimento explícito. Essa transmutação viva entre ação e inação encontra morada na poesia, na verdade, no ético. E tal enredamento é muito bem percebido por Leminski, quando insere no meio dessa nossa fala mais uma passagem: “lo imposible hecho posible”, de García Lorca, que numa livre tradução significa “o impossível tornado possível”.

Esse “hecho” (“tornar”, considerando o contexto) é um verbo presente em toda obra de arte, pois congrega no seu agir a metamorfose do aparente no latente e vice-versa. Da mesma maneira, encontramos esse empenho na linguagem metamorfoseada

em língua; na poesia, em poema; pois enseja um intenso abalo na estrutura da realidade, como nos diz Manuel Antônio de Castro: “A metamorfose indica uma mudança profunda, estrutural. A crise é a face visível dessa metamorfose” (1994, p. 63). A estrutura do real está, arriscamos, no indizível do silêncio que, por sua vez, é projetado no aparecer da realidade. Assim, como uma fotografia captura um instante temporal e imprime essa anacronia num material elaborado pela técnica, a estrutura dessa ação de tornar-se incute na crise o não dizer de uma fala. Consequentemente, observamos aí a ambiguidade inerente ao afinco que se funda na derrota pela inalcançabilidade do indizível, do impossível: uma derrota paradoxal. É como a famosa imagem do horizonte que parece estar ao alcance de um viandante, mas que se afasta deste na mesma distância de cada passo dado ao seu encontro. Nessa dobra entre a andança em direção ao que se revela do caminho e a ocultação do próprio caminhar da estrada, seja ela qual for, a crise⁶ se mostra na pele desse constante tornar-se.

No último momento deste poema-montagem, as duas passagens finais são interessantes por encenarem questões caras ao arcabouço poético de Leminski. A primeira trata da questão da perda que ocorre numa tradução: “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost); e a segunda, fecha o poema com uma passagem do próprio Leminski sobre seu modo de ver e estar na linguagem: “a liberdade da minha linguagem (Paulo Leminski)...”, deixando o poema em aberto com as reticências.

Em atenção primeiro à passagem que menciona a tradução, é importante lembrar que Leminski também foi tradutor⁷ e nesse ofício via a metamorfose criativa da linguagem. Não cogitava a simples relação decodificadora entre idiomas, e sim um processo de intensa criação, vindo nesse exercício a cocriação:

uma tradução apenas pelo sentido é a pior das traições. Para fazer justiça ao teor de surpresa do texto original, precisa descrever e re-produzir os efeitos materiais, gerando análogos, universos sígnicos instavelmente paralelos, ora secantes, ora tangentes, à figura original (LEMINSKI, 2012, p. 248).

Seguindo nos parágrafos seguintes do livro de onde foi retirada a citação acima – *Ensaios e anseios crípticos* –, temos ainda:

⁶ Conferir acima o que observamos sobre o verbo grego *krinein*.

⁷ Leminski traduziu poemas e romances, de John Lennon a James Joyce, compondo um arsenal linguístico muito diversificado, transitando também entre o latim e o japonês, além de flertar com o grego no livro *Metaformose – uma viagem pelo imaginário grego* (1994). São estas as traduções que fez: *Pergunte ao pó* (de John Fante, 1984); *Vida sem fim: minhas melhores poesias* (de 1984, onde traduziu poemas de Lawrence Ferlinghetti com outros tradutores); *O supermacho* (romance de Alfred Jarry, 1985); *Giacomo Joyce* (de James Joyce, 1985); *Um atrapalho no trabalho* (que reúne os livros *John Lennon is his own write* e *A spaniard in the works*, de John Lennon, 1985); *Sol e aço* (prosa existencialista do japonês de Yukio Mishima, 1985); *Satyricon* (de Petronio, traduzido do latim, 1985); *Malone morre* (de Beckett, 1986); *Fogo e água na terra dos deuses* (poesia egípcia antiga reunida e traduzida por Leminski, 1987).

O que as línguas têm de mais próprio é intraduzível, como a poesia, é a poesia dos povos, suas expressões idiomáticas, aquelas que ou você entende no original, ou adeus. Poesia, afinal, não tem sinônimo (Id., Ibid.).

A singularidade do poético faz com que cada tradução seja uma recriação da obra, independente de se tratar de poemas ou textos críticos, narrativos, filosóficos, enfim, em prosa. A palavra poética provoca nascimentos, contudo permanece intacta na sua essência originária. Durante a impressão do corpo fônico das palavras na carnadura da realidade, toda tradução condiz com o originário da linguagem, uma vez que figura sempre a inapreensão do que a linguagem manifesta na totalidade de seu não ser. O que a linguagem é se assume como presença de uma tentativa falha de dizê-la, no entanto enaltece a dicção de uma interlocução própria, uma vez que, como comenta Márcia Schuback na tradução de *Ser e tempo*, importante obra do pensador alemão Martin Heidegger: “traduzir só é possível enquanto um conduzir-se para aquilo a partir de onde fala a palavra” (2006, p. 17). E esse lugar de onde fala a palavra é o inapreensível da linguagem, paradoxalmente manifestada em cada língua nascida e inscrita no corpo de quem a pronuncia, seja oralmente ou pela escrita e seus desdobramentos.

Isso que se perde na tradução é o que se oculta nos desvios de um destino traçado. Assim, na medida em que partimos de uma língua para chegar à outra, a poesia se perde nesse itinerário, e esse perder quer dizer velar-se, manter-se esquivo. A poesia como ação originária se vela como possibilidade criativa de a linguagem se desdobrar em línguas, portanto, tem a ver com o sentido singular do modo de dizer que aparece na forma de uma língua. Como as línguas têm suas particularidades sistêmicas, então não é possível dizer algo da mesma maneira em idiomas diferentes – principalmente no caso de uma tradução poemática –, respeitando os limites dos códigos linguísticos. Contudo, ousamos dizer que essa dimensão sófica ainda é superficial, uma vez que uma língua, mais do que um arranjo retórico, é um corpo vivo, conforme nos diz Platão no livro *Fedro* (cf. 2000, p. 98). Por isso muda e se refaz continuamente. Daí, o destino da tradução é um renascimento da língua – já que esta é viva – e o poeta ou tradutor renasce com ela.

Ao darmos agora atenção à última passagem do poema, de autoria do próprio polaco⁸ – “a liberdade da minha linguagem (Paulo Leminski)...” –, percebemos um arremate no universo que o poeta curitibano fundou com essa reunião de dizeres. Aqui, ele fez jus à experiência da palavra vivida pelo Concretismo, mas não no movimento artístico que se sustém na forma, e sim na atenção à composição cosmogônica que os poetas exerceram quando fizeram da palavra uma partitura viva, trabalhando a tessitura,

⁸ Como Leminski era apelidado em sua roda de amigos, dada a origem polonesa de seu pai.

a musicalidade, a aparecência, o gosto, a textura, os vazios do poema na disposição de uma página, enfim, poetas que esculpiram a seu modo um palavrado consistente que, de tão impactante que foi, a crítica precisou reduzir essa experiência única num modelo conceitual “concretista”, sem, talvez, se ater ao que de fato o concreto (nos) diz originariamente.

A concepção de arte não pode ser baseada na forma, pois isso seria uma estagnação retórica que prenderia o poeta num arremedo de mundo. No entanto, a forma é, sim, importante tanto quanto uma tinta é para o pintor, ou a pausa para o músico, ou o barro para o escultor. E é nesse âmbito que entendemos essa liberdade da linguagem e, no caso, da linguagem leminskiana, conforme diz o poema em questão. Vemos aí uma dobra, onde, sem deixar de lado a potência incomensurável da linguagem, Leminski se traduz, revelando-se ordinariamente no extraordinário – ou vice-versa – ao assumir sua condição de margem perante a palavra, em face ao indizível do verbo.

A fim de exemplificar nossa afirmação, notemos que o pronome possessivo “minha” – em “liberdade da minha linguagem” – prefigura um limite onde se pode entender aí a linguagem num apossar-se. Mais ainda, é inegável a referência a Mallarmé, quando este compõe um dos pilares do pensar poético leminskiano, no qual se observa o trabalho com os espaços das palavras e dos vazios, com as características tipográficas, com a sonoridade, enfim, com a estrutura poemática, evidenciando tanto forte acuidade visual quanto impecável mergulho no enigma da *poíesis*.

3. Reticências após reticências...

Leminski é livre na palavra, faz dela seu itinerário, seu berço, seu muro – com o qual constantemente se choca. A liberdade do ser livre está nessas tensões que o conduzem sempre para si, para uma escuta onde palavra e verbo se imiscuem em linguagem. Nesse sentido, os caminhos percorridos por este poeta exercitaram a curiosidade de se brincar nas brincadeiras. Explorar formas, sonoridades, texturas são experiências genuínas e que valem muito a pena serem vividas sem o peso das categorias crítico-judicantes. E Leminski as viveu, às vezes até excessivamente, mas isso fica para uma outra conversa...

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia”. In: _____ (org.). *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2ª ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [Coleção Roland Barthes]

BÍBLIA SAGRADA. 35ª Impressão. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>.

_____. *Tempos de metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

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

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª ed. ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

PLATÃO. *Fedro ou Da Beleza*. 6ª ed. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. “A perplexidade da presença”. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 2ª ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. In: *Revista Linha de Pesquisa*. Volume 1, nº 1. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2000.