

A POESIA COMO NUUVENS DE EQUÍVOCOS – A UTOPIA DE PAULO LEMINSKI

Edson Luiz André de Sousa
Roberta Pires

...Mas falo. E, ao falar provoco nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?)
Sim, inverno, estamos vivos”
Paulo Leminski em *Iceberg*

Um curitibano, por alguns chamado de bandido, por outros de professor, que consagrou-se como poeta, será o disparador para tecermos possíveis relações entre literatura, psicanálise e utopia. Trata-se de Paulo Leminski.

Leminski foi radical na busca voraz e radical da palavra que expande a linguagem, do ato que amplia a vida, do movimento que desorienta o percurso expandindo, portanto, nossos mapas de navegação. Em seu poema “Aviso aos naufragos” traz a eloquente imagem da página do poema como um “pedra onde alguém deixou cair o vidro” (LEMINSKI, 2006, p. 78). Estilhaços de vidro capazes ainda de abrir cortes e feridas no cenário asséptico da vida regulamentada, onde para tudo existe um código de condutas e um programa mínimo de saneamento. Leminski sempre conduziu sua vida contra esta realidade e com um desespero comovente que, como sabemos, o levou a uma morte precoce, aos 44 anos, com cirrose hepática. Sua poesia vem assim abrir uma brecha utópica em um cenário de nevoeiro espiritual. Como sublinha Manoel Ricardo de Lima na abertura de seu livro sobre Leminski, que sentido tem esta poesia em um mundo “cada vez mais insensível, desigual e iletrado. Mundo onde a arte tem se tornado, cada vez mais, um desarranjo para o fácil.” (LIMA, 2002, p. 12)

A palavra captura o poeta, quando de forma total se entrega ao ato da escrita, unindo letras, criando palavras, dando forma, transgredindo o contorno formal – o que na obra de Leminski aparece como marca. “Um conto, um romance, são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia, não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras” (LEMINSKI, 1987, p. 285). O poeta, capturado como uma espécie de vítima da linguagem, corta, reinventa, tortura e quebra as palavras, como num ato de rebeldia. Leminski sabia disso, assim como fazia.

Um Fernando Pessoa, um Maiakovski, um Pound, um Cummings, um Cabral, um Khlebnikov, um Augusto de Campos são poetas que conduzem sua língua aos extremos limites de expressão dela, quase assim na fronteira, no abismo do incomunicável. Então, as línguas amam seus poetas como se fossem seus filhos mais atrevidos, e os poetas devolvem, evidentemente, aquele amor de filho pela mãe, dá vontade de estrangular, não é mesmo? (LEMINSKI, 1987, p. 287)

Ao longo de sua obra, ele apontou a dimensão de inutilidade da poesia, dentro da lógica deste mundo em que vivemos, implicando-se numa luta de guerrilha cultural contra um cenário de formas estanques, o que concede à sua obra, além de “necessidade fisiológica” (como ele dizia), uma dimensão política e social de crítica à alienação e às formas de poder vigentes. Assim, insistir na poesia, apostar na poesia, viver da poesia, é, antes de mais nada, colocar em prática a utopia de uma paixão.

Inutilidade que coloca justamente em cena o que entendemos por utopia como um radical não ao presente. Não se trata, evidentemente, de desenhar um mundo ideal com um programa de ação passo a passo. Antes, instaurar um descompasso, um avesso onde a “nuvem de equívoco” ainda possa provocar a chuva que tanto precisamos na aridez de uma vida sem esperança. A utopia funcionaria, neste ponto, como um espaço do ainda não pensado, do que ainda não pode ser nem sequer imaginado. Aciona nossa responsabilidade com o futuro e um desejo de novos futuros. Como lembra Jean Servier em seu livro *História da Utopia* “toda visão do que deveria ser descortina um exame crítico daquilo que é”. (SERVIER, 1967 p. 24)

Freud, no texto “O Mal Estar na Civilização” (1930), já ressaltava que “a vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós” (p. 83). Diante da impossibilidade de reverter este quadro, temos de adaptarmo-nos, com o auxílio de mecanismos paliativos, “construções auxiliares”. Diz ainda que “Existem talvez três medidas desse tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. Algo desse tipo é indispensável.” Fazer poesia, para Leminski, desempenhava ao mesmo tempo um pouco de cada uma dessas funções. “Aquele que tem preocupações tem também aguardente” (FREUD, 1930 p. 83). Leminski tinha, mas não bastava. Precisava “escrever” (quase como um verbo intransitivo), para manter-se vivo, acima de qualquer coisa. Assim, torna-se também possível situarmos a função política que a produção poética pode exercer. Sousa (2007), a respeito disso, destaca a potência de tocar nos limites do dizível e de contornar as fronteiras do informe, produzindo, assim, um pensar contra.

... Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco outro, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão. Daí essa coisa maluca de fazer poesia que é uma coisa que não dá nada para ninguém. (LEMINSKI, 1987, p. 284)

O que Leminski nomeia como “pensamento assistemático” poderíamos propor como uma maquinaria que aciona o limite do próprio pensamento. Aqui uma aproximação forte com o campo dos estudos utópicos já que como lembra Henri Meschonnic, a utopia pode ser definida como um pensamento sobre o impensável “e como tal não tem lugar no pensamento nem na sociedade” (RIOT-SARCEY, 2007, p. 189). Podemos pensar aqui a poesia acionando um fora de lugar, colocando em cena um tensionamento entre o possível e o impossível. É esta guerra que interessa ao poeta. Em 1988, um ano antes de sua morte, quando chega em São Paulo, acontece o lançamento do livro infanto-juvenil que escrevera vinte anos antes “Guerra dentro da gente”. No prefácio deste texto, como indica Toninho Vaz na biografia do poeta, podemos encontrar o desejo de utopia de Leminski, quando este nos diz: “Nesta vida pode-se aprender três coisas de uma criança: estar sempre alegre, nunca ficar inativo e chorar com força por tudo o que se quer” (VAZ, 2001, p. 281)

Ao longo de sua obra, Leminski afirma sua intenção de interferir em grandes contextos culturais, alterando os textos e ultrapassando os contextos, fosse através de sua atuação no jornalismo ou escrevendo letras de músicas, *haikais* ou poemas, caracterizados pela forma crítica e criativa, como no seu “Caprichos e Relaxos”, de 1983.

nunca quis ser
freguês distinto
pedindo isso e aquilo
vinho tinto
obrigado
hasta la vista

queria entrar
com os dois pés
no peito dos porteiros
dizendo pro espelho
– cala a boca
e pro relógio
– abaixo os porteiros (LEMINSKI, 1983. p. 93)

Kehl (2002) ressalta que é exatamente quando se dá o encontro com os dispositivos capilares do poder, que o sujeito tem a possibilidade de inscrever no campo do Outro sua diferença, através de algum registro discursivo que lhe seja próprio.

É nos encontros com (ou contra) o poder que o sujeito moderno, o homem comum das sociedades de massa, desgarrado dos modos de pertinência comunitária que lhe conferiam um reconhecimento e um lugar entre seus semelhantes, adquire existência pública e passa a se perceber como autor de sua história de vida. (...) a literatura moderna é o espaço simbólico em que se inscreve a vida comum dos homens comuns, em seus pequenos desajustes, sua inadaptação aos discursos do poder disciplinar. (KEHL, 2002, p.134)

Leminski, a partir da insistência dos poetas em fazer poesia, essa “que não te dá nada em troca”, os comparava com “seres dotados de erro”, e acreditava que aí reside a tradição de conceber o poeta como marginal, como bandido, como banido, como perseguido, enfim, em “condições socialmente adversas, negativas”. Assim como normal diz respeito à norma, marginal diz respeito à margem. Leminski de fato foi um poeta marginal, que nunca se deixou enquadrar de um lado nem de outro, transitando por diferentes contextos, mas voltando sempre à margem. Chegou ao limite, ultrapassou e voltou à margem, para mais uma vez ir de um lado ao outro, tomando fôlego e inspiração para esburacar as barreiras mais uma vez. Este é um recorte do retrato da não aceitação, através da qual ele se constitui, assim como da função política que sua obra contém. Para Leminski, poesia sempre foi sinônimo de liberdade:

“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 Valery), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranqüilidade” (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), “criticismo of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo impossible hecho possible” (Garcia Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski) (LEMINSKI, 1995, p. 10).

Nos escritos que não cabem dentro dos códigos enrijecidos de uma língua, encontramos preciosos fragmentos, como pedaços de vidas. Escritos

para esquecer um amor, para lembrar de outro, para dizer aquilo que não cabe em palavras, para gritar o que ultrapassa o berro, para chorar o que transborda a lágrima, para estrangular fantasmas, para nomear a angústia que sobe à garganta. Enfim, uma variedade de impossíveis possíveis que sublinham os limites trágicos de nossas existências, colorem com o preto da tinta folhas de papel. Segundo o poeta Melo e Castro, a poesia

“(...) está sempre nos limites das coisas. Nos limites do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e sobretudo do que somos capazes de pensar, sentir e entender e realizar. Estarmos no limite significa viver para lá daquilo que possamos estar preparados para aceitar como possível. Dizer e escrever o que nunca foi dito nem escrito, ou fazê-lo de um modo diferente, penso ser a única tarefa verdadeiramente poética dos poetas, isto por que: tudo o que se diz de um modo será melhor dito de um modo diferente, porque assim se aumentam probabilisticamente as possibilidades do sentido. E é nessa diferença que o leitor encontrará a razão da descoberta, sem a qual não existe a leitura.” (CASTRO, 1998. p. 156-157).

A poesia de Leminski abre o interstício entre o nomeável e o inominável. Não é justamente neste lugar que poderemos encontrar algum lugar possível para a “nuvem de equívocos” que mencionamos na abertura deste artigo? É neste ponto também que o pensamento utópico pode abrir um campo de reflexão sobre o frágil e o vulnerável, no momento em que estes são capazes de acionar a máquina do sonhar. Como escreve Geneviève Clancy em seu ensaio *O pensamento poético como utopia*, é nesta vulnerabilidade que podemos encontrar uma outra escuta do silêncio de todos aqueles ainda sem voz em nossa sociedade. (JIMENEZ, 2003, p. 192)

Assim, pode-se dizer que Leminski transgrediu os limites, transitando em liberdade e impulsionado por uma utopia. Lacan (1968-1969) contribui dizendo:

“a ideia de liberdade tem um ponto vigoroso em torno do qual ela surge, e que é a função, ou, mais exatamente, a noção de norma. A partir do momento em que essa noção entra em jogo, introduz-se correlativamente a de exceção, ou a de transgressão. É aí que a função do pensamento pode ganhar algum sentido, ao introduzir a ideia de liberdade. Resumindo, é pensar na utopia, que, como enuncia seu nome, é um lugar de parte alguma, um *não lugar*; é utopia que o pensamento seja livre para contemplar uma possível reforma da norma. (...) No tocante à norma, ao lugar real em que ela se estabelece, é apenas no campo da utopia que se pode exercer a liberdade de pensamento.” (p. 260)

O exercício de tocar os limites linguísticos é como uma prática (des) construtora, uma vez que opera impulsionando o sentido a movimentar-se e amplia os horizontes para além do já sabido. Uma imagem da língua como um labirinto, onde se caminha sem conhecer aonde se chegará, é compartilhada como algo em comum entre o filósofo Wittgenstein (1996) e o poeta Leminski, onde o primeiro diz que

“A língua é um labirinto de caminhos. Você vem de um lado, e se sente por dentro; você vem de outro lado para o mesmo lugar, e já não se sente mais por dentro.” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 203)

E o segundo diz:

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha (LEMINSKI, 1995. p. 18).

No limite da poesia, grita o indizível. Silêncio que carrega o poema, potência do que pode (des)conter. Nos limites da palavra, transbordam a margem os significantes. Transgressora poesia, marginal, linhas escritas do limite, na margem, nem lá, nem cá, como quem cala e fala ao mesmo tempo. Na poesia, a possibilidade da língua ser modificada pela potência de demarcar um lugar de desterritorialização. Nas palavras de Leminski:

“Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes. Um poeta, embora use palavras, está mais próximo de músicos e artistas plásticos do que de ficcionistas que usam, aparentemente, as mesmas palavras que ele [...] O negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras.” (LEMINSKI & BONVINCINO, 1999 p. 195)

Subversão do espaço. Esta imagem-margem remete-nos a topologia da Banda de Moebius, que, como Lacan destacou, direito e avesso, misturam-se numa só linha, estão na verdade no mesmo plano.

Ao traçarmos um caminho pela fita de Moebius, ficamos “perdidos”: a forma turva nossa percepção e não sabemos mais onde é dentro, onde é fora, onde começa, onde termina. Assim, como no encontro com certas obras literárias, é preciso entrar em contato com a falta de sentido imediato, para que o novo possa enunciar-se. É preciso estar dentro e fora do texto.

Leminski, tão marginal e tão erudito, como explicitado no próprio título de sua biografia, escrita por Toninho Vaz, “O Bandido que Sabia Latim” – demonstra no ato de existir, a impossibilidade de separação destas instâncias “avessas e direitas”. Assim o poeta, ser de fronteiras, que é “quem conhece os caminhos do signo (...) pode entrar no fogo sem se queimar na água sem se molhar na redundância sem se banalizar”, como escreve numa carta à Régis em 29/09/78 (1992).

Este não lugar que os poetas ocupam dentro da lógica de valores contemporânea já foi poetizado por Baudelaire, como nos lembra Walter Benjamin (1989), ao fazer dos trapeiros e dos deserdados metáfora dos poetas, pois estes “encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”. Assim, é possível situar Leminski como o trapeiro de Baudelaire. “(...) ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos (...) é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça” (BENJAMIN, 1997, p. 78-79). Lacan (1971) abordara a literatura como “acomodação de restos”, e, portanto, possível de agregar à psicanálise. Ao transcrever estes restos em recortes escritos, torna-se viável o encontro com o que anteriormente só existia enquanto inconsciente.

Tudo o que a cidade joga fora, tudo o que para ela não teve utilidade, tudo o que foi desprezado pela grande maioria, serve de material vital, tanto para o trapeiro, como para o poeta. Ambos se alimentam da mesma fonte, embora de maneiras diferentes. Ambos precisam do lixo e com ele, se misturam. Assim, é possível fazermos uma comparação ao processo analítico, onde constantemente lidamos com restos, afinal, a verdade é impossível de ser enunciada. É “operar com arte sobre esse belo lixo, confuso, multiforme, inesperado, ambíguo”, como no lembra Rosa Fischer (2005). Numa carta escrita à Régis Bonvicino, em 12 de julho de 1978, Leminski (1992, p. 78) escreve:

poesia é lixo
onde houver lixo há poesia
poesia é lixo crítico
todo lixo é crítico
poesia é lixo crítico de cultura
poesia sempre dá pó

A psicanálise aproxima-se da literatura em função de ambas terem como fundamento o trabalho com a linguagem, onde cada ato implica uma ética

do dizer. Freud (1906 [1907]), já se interessara pela potência da arte da escrita, destacando que nenhuma força mental é significativa se não possuir a característica de despertar sentimentos. A própria construção teórica de Freud se dá a partir de um lugar que ele ocupa como autor e narrador, a partir da mediação da leitura, da prática e da escrita, concebida, neste caso, como exercício do eu e como possibilidade de criação. Nadiá Ferreira (2007) afirma que “A literatura, como escrita da fala do desejo aponta para a existência de um sujeito singular, cuja insígnia é marcada por um significante que tem como função a nomeação de um autor” (p. 57). A autora ainda ressalta que “o autor, enquanto nome próprio, transforma-se em significante e vai morar no campo do Outro, tornando-se imortal”.

Lacan, ao fazer de alguns textos literários objetos de seus estudos, nos mostrou, recordando Freud, que não devemos ousar em tentar aplicar a psicanálise à arte, mas e sim, o contrário: aplicar a arte à psicanálise, de modo a considerar que o artista sempre precede o psicanalista, podendo lhe abrir caminhos. Segundo Chemama (2002), um ponto que pode sempre ser retomado é pensarmos sobre o quê o escritor nos ensina.

Mário Fleig, no texto intitulado “A máquina do mundo – O psicanalista e o poeta” (2002), referindo-se ao poeta Carlos Drummond de Andrade, diz que o mesmo “interpreta a vida de cada um de nós, sejamos seus leitores ou não” (p. 69), e avança com as seguintes questões: “podemos perguntar em que o poeta nos interpreta? Quais os mistérios que se escondem e se desvelam na operação poética? Em que isso pode interessar ao psicanalista?” (p. 75). Lacan (1977), refere que esta (a operação poética) tem a potência de ensinar ao psicanalista pontos importantes sobre a interpretação analítica e que a verdade tem estrutura do dizer poético.

“A metáfora, a metonímia não tem alcance para a interpretação senão na medida em que sejam capazes de fazer função de outra coisa, para o qual se unem estreitamente o som e o sentido. É na medida em que uma interpretação justa extingue um sintoma que a verdade se especifica por ser poética. Não é do lado da lógica articulada que se deve sentir o alcance de nosso dizer.” (LACAN, lição de 19.04.1977)¹

A literatura como arte da escrita, pode propiciar aberturas a um território de criação de novas formas de encontro com os dilemas do mundo (externo e interno), onde o ato de criação e o ato analítico podem ambos operar como uma espécie de contracorrente às formas estanques, que nos aprisionam numa lógica de inércia.

Outro ponto possível de aproximação da arte (no caso, considerando-se a literatura como a arte da escrita) e psicanálise, é sua forma imprevisível. Tempestade que invade cada palavra e transborda texto. Assim, é possível também conceber utopia como escrita, como contracorrente ao que historicamente está colocado em cena. Encontra-se a potência do movimento utópico na sua força de romper o que é instituído. O movimento utópico está na “coragem essencial do viver: aquela com a qual ainda seja possível reinventar um mundo dilatado e produzir novas configurações a partir dos desequilíbrios das formas” (SOUSA, 2007, p. 40). Na poesia, toda palavra pode ser aceita, pode tocar o poeta, pode tocar o leitor. Não há burocratização.

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA
 alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas
 os equilíbrios de poder entre classe nação e nação
 este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele meramente
 nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia
 ou como v. disse de uma ESPERANÇA
 é isso que quero dizer quando falo
 que o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta (LEMINSKI &
 BONVICINO, 1999, p. 42).

Para Ernst Bloch, onde pensar é transpor, utópico é “o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (2005, p. 22), instigando-nos a mudanças de posições, abrindo furos na opacidade do futuro. A partir deste pressuposto, pode-se afirmar que Leminski é um poeta utópico, no sentido de ter ultrapassado o seu tempo.

Nota

¹ Este trecho traduzido foi retirado do artigo escrito por Mário Fleig, intitulado A máquina do mundo – O psicanalista e o poeta, consultado no *Correio da APPOA*, ano IX, N. 108, nov. 2002, p. 72.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BLOCH, E. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ e Contraponto, 2005, Vol.1

- CASTRO, E. M. de Melo e. *Uma transpoética 3 d. Dimensão, revista internacional de poesia*, ano XVIII N. 27. Uberaba, 1998.
- CHEMAMA, R. *Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano*. Porto Alegre: CMC, 2002.
- JIMENEZ, Marc. *Imaginaire et Utopies du XXI Siècle*. Paris, Klincksieck, 2003.
- LACAN, Jaques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968-1969 / 2008.
- _____. Seminário XXIV, *l'Insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. 1977
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Poesia: a paixão da linguagem*. In: CARDOSO, Sérgio (org). Os sentidos da paixão. São Paulo: FunArte, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. & BONVICINO, R. *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *Aviso a los naufragos*, Oaxaca, Editorial Calamus, 2006.
- LIMA, Manoel Ricardo. *Entre percurso e Vanguarda – alguma poesia de P. Leminski*, São Paulo: Annablume editora, 2002.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *A literatura como escrita e como fala*. In: COSTA, Ana e RINALDI, Doris (orgs). Escrita e psicanálise. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.
- FLEIG, Mário. *A máquina do mundo – O psicanalista e o poeta*. Correio da APPOA, ano IX, N. 108, nov. 2002.
- FREUD, Sigmund. *O Mal Estar na Civilização (1930 [1929])*. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KEHL, Maria Rita. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. RIOT-SARCEY, Michèle. *Dictionnaire des Utopies*. Paris, Larousse, 2007.
- SERVIER, Jean. *Histoire de l'utopie*. Paris, Gallimard, 1967.
- SOUSA, E. L. A. *Uma Invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski – O bandido que sabia latim*, Rio de Janeiro, Record, 2001.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G. Montagnoli. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

Resumo

Neste artigo, abordamos possíveis tessituras entre conceitos de utopia e psicanálise com o fazer artístico, no caso, a literatura, destacando-se a escrita poética. O fio condutor que nos impulsionou a pensar nesses diálogos foi a obra do poeta Paulo Leminski, presente no artigo através de citações e referências.

Palavras-chave

Paulo Leminski, poesia, utopia, psicanálise.

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

In this article, we have been focusing in possible interlocutions between utopia and psychoanalysis with the making of art, in this case, the literature, specially the poetry. The conductor-wire that brought us to think of this dialogs was Paulo Leminski's poetry work, which can be found in the article in the form of citations and as references.

Keywords

Paulo Leminski, poetry, utopia, Psychoanalysis.

Aceito em
maio de 2012

POESIA E FANTASIA: RIMAS POBRES E RIMAS RICAS

Ana Vicentini de Azevedo

A Urânia e Fernando Peres

*potamoîsi soîsin autoîsin embainousin
hêtera kai hêtera hódata éprrei*

(Para os que entram nos mesmos rios,
afluem sempre outras águas...)

Heráclito (Frag. 12)

Introdução

Nesse trabalho pretendo explorar duas vertentes da rima¹ entre poesia e fantasia, no campo da *poiesis* e no campo da psicanálise. A primeira delas, que figura no título como rima pobre, irá incidir sobre as aproximações, confluências e semelhanças entre o fantasiar poético e o conceito psicanalítico de fantasia, em alguns de seus matizes. Na segunda vertente – da rima rica –, indicarei alguns pontos nodais onde as duas noções trazem ressonâncias mais amplas que seus respectivos campos. O *locus* privilegiado dessa discussão recai sobre o filme de Federico Fellini, *Noites de Cabíria* (*Le Notti di Cabiria*), de 1957.

Essa escolha marca dois pontos de partida importantes, conceituais e metodológicos. O primeiro deles refere-se ao fato de que tomo a criação poética em um sentido para além do literário, privilegiando, com a etimologia grega, a dimensão da fabricação, da invenção. Tal dimensão revela-se particularmente relevante para os propósitos dessa discussão, na medida em que põe à margem a dicotomia “falso x verdadeiro”, fundamental quando se trata de fantasia, em especial como conceito psicanalítico.

Outro aspecto inicial que merece realce é a quebra da rima pobre entre os substantivos poesia e fantasia, bem como dos fonemas comuns, *ia*, que servem de sufixo a cada substantivo. Como pretendo demonstrar no que se segue, o cinema, em particular o de F. Fellini, perfaz rimas riquíssimas com poesia e fantasia. É dele, por exemplo, que retiro a noção de plano, de enquadre, que irá guiar, como método, a discussão da noção de fantasia tecida ao longo de *Noites de Cabíria*.