

Ao sabor dos limites: uma interpretação de “Limites ao léu”, de Paulo Leminski

*Ricardo Gessner*⁴

RESUMO

Este artigo pretende discutir o poema “Limites ao léu”, publicado em *La vie en close*, de Paulo Leminski. De maneira geral, a poesia de Leminski é caracterizada por estabelecer uma síntese entre recursos considerados “eruditos” e “populares”; entre efeitos sutis – anagramas, paronomásias, por exemplo – e efeitos mais imediatos – humor, jogos lexicais, sendo que “Limites ao léu” é estabelecido como uma referência em que se identificaria o repertório amplo e eclético – “erudito” e “popular” – de Leminski. Este artigo, por sua vez, propõe-se a analisar e interpretar o poema, demonstrando como Leminski manipula as “citações” e como isso gera um efeito de sentido diferente do que se disse sobre o poema, até o momento.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Paulo Leminski; Limites ao léu

Introdução: a recepção crítica de “Limites ao léu”

Vejamos o poema:

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" (Jákobson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry), "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger),

⁴ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo. Brasil. gessner.ricardo@yahoo.com.br

"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 idéias" (Mallarmé),
"música que se faz com idéias"
(Ricardo Reis/Fernando Pessoa), "um
fingimento deveras" (Fernando
Pessoa), "criticism 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" (García
Lorca), "aquilo que se perde na
tradução" (Robert Frost), "a liberdade
da minha linguagem" (Paulo
Leminski)..."

(LEMINSKI, 2004, p. 10)

Originalmente, o poema faz parte do livro *La vie en close*, de Paulo Leminski (2004). É comum ser citado como se fosse um *paideuma* ou uma evidência do repertório amplo e eclético de Leminski. Maria Esther Maciel, no ensaio “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski”, retoma o poema enfatizando o último verso, “assinado” por Leminski. A autora associa a ideia de “liberdade da linguagem” a uma característica comum na poesia leminskiana, chamada de “hibridização”. Trata-se de um termo para nomear certa mobilidade “entre a precisão da forma e a descompressão do verso, a consonância do dizer e a paixão da palavra” (MACIEL, 2004, p. 172), cujo trajeto é reinventado constantemente pelo poeta. Maciel continua:

Nele [em “Limites ao léu”] Leminski arrola 22 conceitos de poesia retirados de textos poéticos ou teóricos de vários autores de diferentes tempos e linhagens. De Dante a Décio Pignatari, passando por Goethe, Wordsworth, Coleridge, Paz, Lorca, Jakobson e outros, a lista se dá a ver tanto como um inventário de definições quanto como uma constelação de nomes modulares da história da poesia ocidental. Certamente um *paideuma* do próprio Leminski, mas com dizeres

diversos e, muitas vezes, contraditórios sobre o que se entende por poético, fazendo jus, portanto, ao próprio caráter paradoxal, múltiplice, do poeta curitibano.

Em seguida, a autora agrupa em blocos os referenciais que apresentam alguma semelhança: num extremo, identifica-se a defesa da poesia centrada na linguagem e sua materialidade – Coleridge, Mallarmé, Sartre, Jakobson, Pignatari; noutra extremidade, há o “olhar transfigurador”, aplicado em poesia como “exercício de transcendência” – Goethe, Heidegger, Robert Frost, Maiakóvski, Bob Dylan; no entremeio, há os “jogos ambivalentes” de hesitação e paradoxo, assim como perspectivas de tendência mística.

Toda essa variedade, nos termos da autora, é “deslida” no último verso:

Para ele [Leminski], a poesia pode ser (...) todas as coisas listadas no poema e, paradoxalmente, não ser nenhuma. Daí que ele lance, no final, uma frase que funciona como uma “desleitura” em contraponto de todas as definições apresentadas: “A poesia é a liberdade de (*sic*) minha linguagem”. Ou seja, ela se indefine ou se infinitiza na potencialidade que o poeta tem de ser livre, de levar às últimas consequências ou colocar a descoberto as próprias divisas da linguagem. Nesse sentido, as formas e fôrmas são lançadas ao léu, em prol da liberdade do poeta no ato de criar. (MACIEL, 2004, p. 174)

Vê-se que Maria Esther Maciel estabelece o poema como uma declaração do próprio poeta: uma espécie de “carta de intenções” ou mesmo uma “poética”, constituída através do paradoxo entre as citações. A atenção aos paradoxos deriva do olhar crítico da autora, que pretende visualizar as “hibridizações” na poesia leminskiana e, como se disse, estabelece “Limites ao léu” como síntese desse processo, pois demonstraria a amplitude e ecletismo de referenciais teóricos e literários.

O estudo *Entre percurso e vanguarda*: alguma poesia de Paulo Leminski, de Manoel Ricardo de Lima (2002), tem como proposta principal comprovar o vanguardismo da poesia de Leminski, especialmente a do livro *Caprichos e Relaxos*. Nesse contexto o poema “Limites ao léu” é discutido no Capítulo II, intitulado “As vanguardas”, cujo principal propósito é uma discussão sobre o campo semântico e a aplicabilidade do termo “vanguarda”, assim como o mapeamento dos principais

movimentos estéticos considerados sob o referido termo. “Limites ao léu”, segundo o autor, ao longo de suas referências, apresentaria um percurso da lírica moderna.

Dinarte Albuquerque Filho (2009, p.18), em *Leminski: o samurai malandro*, tem como proposta principal

ler Leminski (...) como um autor que procurou aliar a excessiva busca pela perfeição formal – o capricho – com a displicência de um contemporâneo da geração ‘marginal’, da época do desbunde comportamental – o relaxo.

Ou seja, seu objetivo principal é discutir como se desenvolvem ambas as facetas – o “capricho” e o “relaxo”, equivalentes às categorias de “erudito” e “popular”, utilizadas por outros críticos – tendo como subsídio de base o texto de Leyla Perrone-Moisés (2000), “Paulo Leminski: o samurai malandro”. Nesse sentido, Albuquerque Filho faz um comentário sobre “Limites ao léu” no Capítulo 4, “Rigor, relaxo e acaso”, tópico “4.1 Poeta de fim de semana”. O capítulo é dedicado ao estudo “de algumas poesias leminskianas nas quais transparecem os jogos de pensamento que sempre o preocuparam, e, dessa forma, reforçam o tom de acaso, rigor e relaxo de seus escritos” (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 63). Com isso, “Limites ao léu” é estabelecido como um conjunto de citações, comentado em seguida:

O poeta que cultivava um profundo rigor, herdado da poesia concreta de Haroldo, Augusto e Décio, reduz a essa listagem a construção de seu *paideuma*, e abusa do acaso. (...) É possível encontrar todas as definições de poesia em suas tentativas de corporificá-las. Talvez tenha sido essa a intenção. Ele critica a vida, faz música, ele fundamenta a existência, ele materializa a essência, ele essencializa a matéria, ordena as palavras e as deixa livres em sua pureza (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 68)

Por um lado, o poema é compreendido na mesma perspectiva apresentada anteriormente ao concebê-lo como *paideuma*; por outro, Albuquerque Filho atribui um item a mais: cada citação equivale a uma possibilidade de manifestação da vida. Isto é, não apenas como um referencial intelectual, o poema também se refere aos possíveis modos como ele – Leminski – procurou viver sua vida: “Leminski personaliza seu

paideuma, ao mesmo tempo que nos oferece uma pista do que poderia ainda vir a escrever quando conclui: ‘a liberdade da minha linguagem’” (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, pp. 68-9). Em última instância esse gesto crítico se faz em vista da legitimação do que seria a faceta “popular” da poesia de Leminski, em que uma das possíveis formas de caracterização é justamente a aproximação (talvez caberia o termo “integração”) da poesia na vida e da vida na poesia.

Por fim, Elizabeth Rocha Leite (2012, pp. 20-1), em *Leminski: o poeta da diferença*, estrutura seu trabalho a partir de duas indagações:

Uma delas diz respeito ao processo criativo do autor. Qual o questionamento central da poética de Leminski e em que campo teórico ela se situa? A outra relaciona-se com a análise da obra. Que método de pesquisa e que estratégias de abordagem seriam compatíveis com uma produção escrita cuja proposta é ser experimental?

O poema “Limites ao léu” é a primeira referência à poesia de Leminski; encontra-se logo no Capítulo 1 – “Nos limites da linguagem”, cujo propósito é “estabelecer correspondências entre sua escrita e alguns postulados da filosofia da linguagem” (LEITE, 2012, p. 27). Nesse momento, como principal referencial teórico a autora estabelece Ludwig Wittgenstein, especificamente uma proposição da obra *Tractatus Logico-Philosophicus*: “os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN *apud* LEITE, 2012, p. 28). A partir daí estabelece-se um diálogo com “Limites ao léu”, levando-se em conta a semelhança com a última referência: “[poesia é] a liberdade da minha linguagem”. Sendo assim: “se os limites do mundo e da linguagem coincidem, como afirma o filósofo, então a liberdade de linguagem do poeta significa sua liberdade de ser no mundo. Sua experimentação estética transforma-se, pois, numa questão ontológica” (LEITE, 2012, p. 28).

A intenção da autora não é analisar o poema todo; no que se refere a um comentário geral, ela não foge do que outros estudos também dizem:

Como um intelectual *flanêur*, Leminski vagueia pela história da literatura colhendo *ao léu* 22 conceitos de poesia extraídos de textos de autores de diferentes tradições. Com base nessa matéria-prima,

monta um painel de citações que se sucedem até chegar à sua citação-síntese: “a liberdade da minha linguagem”. Assim, a proposta expressa no título, de deixar os *limites ao léu*, ou seja, de não limitar o conceito de poético, confirma-se na (in)conclusão do poema, marcada pelas reticências (LEITE, 2012, p. 29)

Porém sua conclusão não deixa de ser original: com outras palavras rearticula o que disse anteriormente: “sob a ótica do aforismo wittgensteiniano, pode-se ainda concluir que seu ideal poético de liberdade de linguagem seria o de ampliar seus limites do conhecimento do mundo por meio da experimentação linguística” (LEITE, 2012, p. 30). Por um lado, é uma perspectiva que se aproxima com a de Albuquerque Filho, ao aproximar poesia e vida. Porém, enquanto para o último as citações equivalem às possibilidades de manifestação na (e da) vida, para Elizabeth Rocha Leite o poema adquire importância pelo último verso que, com o suporte teórico wittgensteiniano, pode ser entendido como possibilidade de ampliação do conhecimento sobre o mundo.

Cada um dos críticos tem propósitos diferentes ao abordar o poema, porém a maneira como o concebem é parecida, ao associá-lo a uma declaração do próprio poeta com o intuito de apresentar seu repertório amplo e variado. Nenhum estudo propôs-se a analisar o poema em sua especificidade, sendo logo compreendido como uma “declaração de interesse poético”, feito por meio de “colagens” recolhidas “ao léu”, que no fundo reflete o repertório variado de Leminski. Isso implica um posicionamento de aceitação: Leminski teria lido cada autor, meditado sobre cada perspectiva, sendo que no ato da escrita do poema “citou-os” conforme e na ordem em que lembrava. Até o momento não houve um questionamento sobre o lugar de onde o poeta poderia ter retirado cada excerto, ou sobre o que o poema, em sua totalidade, pode demonstrar, para além de um referencial de autores.

Segundo Antoine Compagnon (2007, p. 13), em *O trabalho da citação*, no capítulo “Ablação”, “o fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido”, isto é, gera-se uma ressignificação e independência do excerto, transformando-o em outro texto. Por outro

lado, aplicar categorias como “contradição” ou “concordância” limita, de imediato, o posicionamento interpretativo, pois atomiza o olhar para as citações, estabelecendo-as como pequenas totalidades, e relega a totalidade do poema a um lugar secundário.

“Limites ao léu”: análise e interpretação

Até o momento, supõe-se que o poema agrupa diferentes definições de poesia, para estabelecer “limites” conceituais. A escolha e o encadeamento dos segmentos parecem ter sido feitos “ao acaso”, como sugere a expressão “ao léu” do título, assim como alguns dos estudos críticos. Porém, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, “ao léu” é uma expressão que pode denotar “à vontade de, à toa, a descoberto, a mostra, nu; ao sabor de, ao capricho de” (FERREIRA, 2009, p. 1200), acepções diferentes daquela pensada, de imediato.

“À vontade de”, “ao sabor de”, “ao capricho de”, implicam a ação de um sujeito que, no caso do poema, escolhe e organiza as citações segundo sua própria vontade. Contudo ela não se restringe a isso; também pode se manifestar na reescrita de alguns excertos, modificados pela “vontade” de um indivíduo. O segmento atribuído a Bob Dylan, por exemplo – “poetry is to inspire” –, se encontra, originalmente, em resposta de uma entrevista para a revista *Rolling Stones*, de 1978. Indagado sobre “o que é arte”, o músico responde: “Art is perpetual motion of illusion. *The highest purpose of art is to inspire. What else can you do? What else can you do for anyone but inspire them?*” (grifo nosso). Se contrapostos o verso e a entrevista, evidencia-se a manipulação do poeta, que modifica o referencial de origem – a arte, de maneira geral – para uma definição de “poesia”.

A mudança de “art” para “poetry” promove uma generalização no campo de aplicação do segundo termo. Etimologicamente, “arte” – *art* – deriva do termo latino *ars*, que é equivalente ao *techné*, em grego; este, por sua vez, originou a palavra “técnica”. Dessa forma, em sua aplicação etimológica, “arte” significa “técnica”, e “técnica” não pressupõe, necessariamente, inspiração.

No diálogo *Íon*, de Platão, o interlocutor indaga a Sócrates como é possível que teça bons comentários a respeito da poesia de Homero, porém não logra o mesmo feito em relação a outros poetas. Eis a explicação:

Isso que há em você – falar bem sobre Homero – não é arte (...) mas uma capacidade divina que o move, como na pedra que Eurípedes chamou de “magnética”, e a maioria de “heracleia”. Pois essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas ainda põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz – atrair outros anéis –, a ponto de às vezes uma cadeia muito extensa de ferros e elos ficar articulada; e para todos eles, a partir daquela pedra, a capacidade fica toda articulada. Assim também a Musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados (...) uma cadeia se articula. *Pois todos os poetas dos versos épicos – os bons – não por arte, mas estando inspirados e tomados, falam todos esses belos poemas* (PLATÃO, 2007, pp. 32-3, grifo nosso)

Na mitologia grega, as Musas eram as entidades que possuíam a capacidade de inspirar a criação artística ou científica. Os poetas dedicavam-lhes as primeiras estrofes, pedindo inspiração e perspicácia para o bom desenvolvimento da obra. A origem da poesia, portanto, se faz pela inspiração – o poeta é um inspirado. A partir daí, quando o espectador tem acesso à obra artística e por ela sente algum tipo de empatia, isto é, ao identificar-se com ela por meio de uma afinidade, diz-se que também se tornou inspirado. Dessa forma se configura uma “cadeia de inspiração” – as Musas inspiram o poeta e este, através da obra, inspira o espectador. Todos entram em “sintonia”.

Sócrates associa esse processo a uma cadeia de argolas de ferro, ligadas por um imã; as Musas equivalem ao imã; a atração magnética, à inspiração; e a primeira argola de ferro, ao poeta. A partir daí, as demais argolas equivalem aos espectadores – caso tenham afinidade, são incorporados nessa cadeia, interligados pela inspiração.

Desse modo, explica-se a dúvida de Íon – ele discorre com facilidade sobre Homero, porque compartilha da mesma “corrente magnética”; a inspiração faz com que teça comentários perspicazes. Como Íon não compartilha da mesma inspiração com outros poetas, não logra a mesma diferentemente do que acontece em relação a outros

poetas, Íon não é inspirado e não logra a mesma argúcia. Se o “bom falar” proviesse de uma “técnica”, bastaria aplicá-la para comentar outros poetas.

Uma vez, portanto, que poetam e falam muitas e belas coisas sobre os fatos – como você sobre Homero – não por arte, mas por uma porção divina, cada um é capaz de poetar belamente só isto – aquilo para o que a Musa o lançou: um ditirambos, outro hiporquemas, outro versos épicos, outro jâmbicos... No resto cada um deles é banal, pois não falam essas coisas por arte, mas por uma capacidade divina; porque se soubessem falar belamente, por arte, a respeito de um, a respeito de todos os demais também saberiam (PLATÃO, 2007, p. 34)

Essa perspectiva é compartilhada pelo próprio Leminski (2012b, p. 132-33), no ensaio “Poesia no receptor”:

que dizer de uma frase assim: a poesia existe para satisfazer a necessidade de poesia dos poetas?

Escândalo, loucura e anátema!

Quando, em minhas palestras, chego nesse ponto, instala-se o tumulto, que deixo desenvolver-se um pouco para valorizar a frase que vem a seguir.

– Um momento. Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia. Mesmo que nunca tenha arriscado um verso. Quem não tem senso de humor, nunca vai entender a piada.

E concludo:

– Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor.

Nesse auge, a multidão prorrompe em aplausos e me carrega em triunfo até o bar mais próximo, onde beberemos à saúde de todos os poetas-produtores e todos os poetas receptores do mundo.

Saúde a vocês que fazem, saúde a vocês que curtem, pólos magnéticos por onde passa a faísca da poesia

Dizer que “poeta” não é apenas aquele que faz poesia, mas também aquele que possui sensibilidade para entender e desfrutá-la, isto é, o próprio leitor, é similar à “cadeia de inspiração”, proposta por Platão. A proposta de Leminski possui implicações diferentes das do filósofo, como ficou demonstrado na primeira parte deste trabalho, porém ressalta-se o enlace afetivo entre poeta e leitor, estabelecendo a poesia em bases “irracionais”. Dessa forma, ao reescrever a frase de Bob Dylan, Leminski a enquadra dentro dos seus “limites” de percepção – “arte” relaciona-se com “técnica”, com

racionalidade aplicada conscientemente; já poesia é inspiração. Portanto, dizer que “poesia é para inspirar” – “poetry is to inspire” – é menos uma frase de Bob Dylan do que de Leminski.

A primeira citação do poema – “Words set to music (Dante via Pound) ” – originalmente abre o ensaio “Vers libre and Arnold Dolmetsc”, pertencente ao livro *Literary Essays*, de Ezra Pound. Está do seguinte modo: “*poetry is a composition of words set to music*”. De acordo com Margaret Fischer (2000), o poeta italiano Dante Allighieri, em sua obra *Convivio*, define o poeta como aquele que interliga as palavras segundo regras musicais, sendo que Pound a rearticula sob suas palavras. A mesma frase também se encontra em *ABC da Literatura*: “Uma *canzone* é uma composição de palavras” (POUND, 2006, p. 34) – “A *canzone* is a composition of words set to music” –, porém, nesse contexto, o poeta norte-americano refere-se a Dante para estabelecer um ponto de partida confiável para suas discussões. Da mesma forma que Pound reescreve a frase de Dante, Leminski o faz em relação a alguns dos autores citados.

Processo similar pode ser identificado a partir da citação atribuída a Fernando Pessoa – “um fingimento deveras (Fernando Pessoa)”. O segmento foi reescrito a partir da primeira estrofe do poema “Autopsicografia”, do poeta português:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

(PESSOA, 1995, p. 235)

Não há no excerto um segmento igual ao que consta em “Limites ao léu”; sua reescrita é feita a partir da temática do “fingimento”. O poeta continua a ser um “fingidor”, porém “finge a citação que deveras cita”. Há uma diferença entre a “dor fingida” e a “dor sentida”. A primeira corresponde ao sentimento como é articulado na peça literária; trata-se de um *constructo* artístico, isto é, do modo literário como é retratada, que não necessariamente corresponde ao modo como é realmente sentida. Desse modo, dizer que o poeta é um “fingidor” não implica acusá-lo de dissimulação,

mas de alguém capaz de transformar em arte – isto é, de manipular artisticamente – os seus próprios sentimentos. Em “Limites ao léu” o “fingimento” incide na citação de outros autores; manipula as definições e declarações segundo a vontade do poeta. Nesse sentido, é possível entrever que as citações respondem mais à perspectiva do próprio poeta, e não necessariamente formam um repertório eclético; as aparentes contradições entre os segmentos são fruto de um olhar menos atento.

Ao respeitar-se a sequência de leitura, por exemplo, entre a citação de Mallarmé e Ricardo Reis, parece haver pontos de vista contrapostos – poesia “se faz com palavras, não com ideias (Mallarmé) / música que se faz com ideias (Ricardo Reis/Fernando Pessoa)”. Na primeira, nega-se a “ideia” como fator primário da composição poética, em função das palavras; na segunda, é estabelecida como instrumental de base para a composição da “música”, isto é, a poesia.

Em uma conversa sobre poesia entre Mallarmé e o pintor francês Edgar Degas, este teria dito que, no processo de composição, as ideias não seriam problema, pois as tinha aos montes; em resposta, Mallarmé teria dito que “versos não se fazem com ideias, mas com palavras”. A frase tornou-se emblemática; a partir dela desenvolveu-se toda uma tradição de práticas poéticas cuja ênfase primária é a forma. No Brasil, exemplo máximo foi o Concretismo, que estabeleceu “Um lance de dados” como poema-totem e precursor de uma poesia “verbivocovisual”, isto é, concretista. Além disso, a citação atribuída a Ricardo Reis/Fernando Pessoa parece contrapor-se a essa perspectiva, por privilegiar a “ideia”. Se resgatarmos seu contexto original, verificaremos que pertence ao ensaio “Controvérsia entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis”:

Diz [Álvaro de] Campos que a poesia é uma prosa em que o ritmo é artificial. Consideram a poesia como uma prosa que envolve música, donde o artifício. Eu, porém, antes diria que a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras (PESSOA, 1966, p. 391).

Pela afirmação “(...) a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras” vê-se que, diferentemente do que consta no poema “Limites ao léu”, a frase de

Ricardo Reis/Fernando Pessoa não opõe “ideia” e “palavra”; ao contrário, tende a igualá-las. O mesmo acontece com Mallarmé – quando o poeta disse a célebre frase, no final das contas, não defendia a dissociação da palavra e da ideia, nem a autonomia de uma instância sobre a outra; tratava-se, antes, de uma perspectiva poética, em que ideias podem ser formadas a partir de outros modos de organização das palavras, que não apenas o gramatical. No poema “Um lance de dados”, por exemplo, as palavras estão dispostas pelo branco da página, escritas em diferentes tamanhos e tipos, sendo que essas marcas mimetizam a diferença tonal em que podem ser pronunciadas. Dessa forma, Mallarmé possuía uma intenção musical ao escrever sua poesia, assim como defendeu Ricardo Reis/Fernando Pessoa. Vê-se que a contradição entre ambos os poetas deriva da manipulação consciente de Leminski, que mascara as marcas em comum e nos leva a questionar até que ponto as citações foram escolhidas e dispostas “ao acaso”. Não o foram. Situadas em seus contextos de origem, a discrepância entre as citações pode se amenizar e, com isso, demonstrar um ponto de vista específico, não tão eclético quanto se pensou, por parte de Leminski.

Através da reescrita dos segmentos e do sequenciamento consciente, Leminski transparece qual o seu limite de definição poética, estabelecendo-o “ao léu” – à sua vontade. E o seu “capricho”, mais do que estabelecer uma definição precisa sobre o que é poesia, é jogar com o leitor. Na verdade, em “Limites ao léu” não há uma definição de poesia, apenas uma disposição de várias citações – muitas delas nem sequer propõem-se a uma definição – em que, no final das contas, fica demonstrada a impossibilidade de se chegar a um denominador conceitual. Isto é, a essência poética é impossível de ser verbalizada porque ela incide em uma ação. Para Leminski, fazer poesia é jogar com o leitor – é brincar com sua percepção e desviá-la; aquilo que se diz é diferente do que se faz. “Limites ao léu” verbaliza definições de poesia, mas demonstra essa impossibilidade.

Na ocasião de um bate-papo realizado no Auditório Paul Garfunkel, Biblioteca do Paraná, em 24 de junho de 1985, perguntou-se a Leminski a respeito de sua “teoria estética do inutensílio”. Respondeu:

(...) Quer dizer, a poesia não tem que estar a serviço de nenhuma causa, de nenhuma coisa anterior a ela. A poesia é um exercício de liberdade. É a mesma coisa que dizer que a liberdade tem que estar a serviço de alguma coisa. Isso é um absurdo. *A poesia é a liberdade da linguagem de cada um.* Ela se manifesta na linguagem de todas as pessoas, e hoje nós sabemos que a nível científico existe uma função poética na linguagem, detectada pelo linguista russo Roman Jakobson. A função poética está presente na linguagem o tempo todo, e não só na poesia dos poetas. Ela se manifesta cada vez que a linguagem se volta sobre si mesma. (LEMINSKI, 1985, p. 29, grifo nosso.)

A princípio, “liberdade” está associada ao “inutensílio”, isto é, a poesia é livre das imposições mercantilistas e utilitaristas; é a aplicação do “princípio de prazer” na linguagem. Provavelmente foi a partir dessa fala, principalmente do excerto destacado, que se originou a última “citação” de “Limites ao léu” – poesia é a “liberdade da minha linguagem (Paulo Leminski)”. A utilização do pronome possessivo “minha” parece restringir a definição de Leminski, diferenciando-se dos vinte e um outros autores, pois cada um teria a “sua liberdade”. Porém não é o que acontece. Como demonstrado, Leminski interfere na fala dos demais e as reescreve, enquadrando-as dentro de seu ponto de vista. As reticências findando o poema é outra articulação retórica. Além de demonstrar a impossibilidade de conceituar “poesia”, tem-se a impressão de que é permitido ao leitor continuar – “ao léu” – as conceituações, tornando-se também uma autoridade no assunto e igualando-se aos demais “citados”. Mais do que isso, também passaria a ser autor do poema. Qualquer um pode delimitar ou ampliar o entendimento sobre o que é “poesia”, porém essa liberdade é aparente, fruto de uma retórica; efetua-se dentro dos “limites” estabelecidos “ao léu”, isto é, pelo “capricho” de Leminski.

Considerações finais

Apesar da variedade de autores e do aparente ecletismo, há um aspecto em comum a todos eles: pertencem todos ao período “moderno”, isto é, a partir de fins do século XVIII. Mais do que isso, todos eles se vinculam, de um aspecto ou de outro, a

uma concepção romantizada – “idealizante” – de poesia, no sentido de que pode adquirir autonomia frente à realidade. Em *Crítica da crítica*, Tzvetan Todorov (2005, p.11) atribui a origem da “noção atual de literatura” da seguinte forma:

Nossas ideias sobre a literatura e sobre a interpretação nem sempre foram as mesmas. A própria constituição da noção de “literatura”, com seu conteúdo atual, é um fato recente (do final do século XVIII). Antes, reconhecíamos os grandes gêneros (poesia, epopeia, drama), assim como os menores, mas o conjunto no qual estão incluídos é algo mais vasto que nossa literatura. A “literatura” nasceu da oposição à linguagem utilitária cuja justificativa encontra-se fora de si mesma; por contraste, ela é um discurso que se basta a si mesmo. Conseqüentemente, serão desvalorizadas as relações entre as obras e aquilo que elas designam, exprimem ou ensinam, isto é, entre elas e tudo o que lhes é exterior; por outro lado, uma atenção maior será dada à estrutura da própria obra, ao entrelaçamento interno de seus episódios, temas, imagens. Desde os românticos até os surrealistas e o Novo Romance, as escolas literárias invocaram esses princípios essenciais, divergindo, no entanto, nos detalhes ou na escolha do vocabulário.

Há dois aspectos relevantes neste excerto: um, o intuito de delimitar conceitualmente “o que é literatura” tem suas origens no final do século XVIII – período máximo que abrange os autores “citados” em “Limites ao léu”; outro, conceber o surgimento da “literatura” pela oposição entre uma “linguagem utilitária” e uma “linguagem voltada para si mesma”, que também é predominante no poema. Noutros termos: a “literatura” surge de um anseio em delimitar conceitualmente e, ao mesmo tempo, da consciência da autonomia linguagem fora de seu uso utilitário.

De uma maneira ou de outra, os autores estão interligados por essa mesma concepção poética que não necessariamente reside em cada um, mas, sim, naquele que as organizou. Maiakóvski e Jakobson, por exemplo, apesar das diferenças entre suas obras, estiveram interligados pelo mesmo contexto vanguardista, no início do século XX: o primeiro foi um poeta russo, futurista, movimento artístico de onde um grupo de estudiosos, ao qual Jakobson (o segundo) pertencia, baseou-se para construir sua concepção de literatura: “Isso porque suas especulações teóricas [do formalismo] estão

estritamente ligadas à prática contemporânea dos futuristas; eles são, ao mesmo tempo, sua consequência e seu fundamento” (TODOROV, 2015, p. 23).

Maiakóvski, Jakobson, Ezra Pound, Mallarmé, Valery, Sartre são autores que pertencem ao repertório estabelecido pelo Concretismo brasileiro, cuja concepção poética também se fundamenta na autonomia da linguagem e, nalguns momentos, até mesmo defendendo a autonomia da “forma” sobre o “conteúdo”. Uma das reivindicações mais conhecidas do Concretismo é a abolição do verso discursivo, em que a manipulação da materialidade verbal – o som, contrastes cromáticos e tipográficos, disposição espacial de palavras e excertos de palavras – levou Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari (2006, p. 220) a afirmarem no texto “Nova linguagem, nova poesia”, que o “poeta é um *designer*, ou seja, um projetista de linguagem”, cuja referência em “Limites ao léu” está reorganizada e estabelecida exclusivamente sob o nome do Décio Pignatari.

O nome de Martin Heidegger, filósofo alemão do início do século XX, parece destoar dos modos como se propõe a discussão, porém, no texto “A moeda concreta da fala”, Augusto de Campos (2006, p.161) – um dos fundadores do movimento Concretista – a cita integralmente: “A poesia é fundação do ser mediante a palavra. HEIDEGGER”. O fato do nome de Heidegger constar em “Limites ao léu” não significa que Leminski, como poeta, tenha lido a obra de Heidegger e citado o filósofo no poema devido a alguma reminiscência dessa leitura; trata-se de uma citação “via citação”, - similar ao caso de Dante, citado “via Pound”. Essa hipótese é corroborada se lembrarmos que Leminski estreou como poeta no seio do movimento Concretista, em 1964, com poemas publicados na revista *Invenção*: “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles [os fundadores do movimento]: eles não começaram concretos, eu comecei” (LEMINSKI, 1999, pp. 208-9). Por isso é mais aceitável que Heidegger tenha sido citado “via Concretismo”, pois este é um referencial presente em sua obra, diferentemente do filósofo alemão que, mesmo acompanhando as cartas que Leminski enviou a Régis Bonvicino, não há uma referência direta à filosofia heideggeriana.

Aceitar que cada segmento de “Limites ao léu” seja uma citação pode ser um pressuposto perigoso, pois desvia o olhar do leitor daquilo que realmente está em jogo. O poema pode revelar o interesse e visão ecléticos de Leminski sobre poesia; no entanto, mais do que isso, o poema demonstra a impossibilidade de uma definição absoluta e precisa sobre a essência poética. Nesse nível, há uma contraposição entre o dizer e o fazer: poesia não se reduz num dizer, também pode se abrir para um fazer, como denota em sua origem etimológica – *poiésis*; nesse sentido, o ato de “Limites ao léu” é demonstrar a insuficiência da linguagem diante da grandeza da poesia.

Os “limites” aplicam-se na formulação de uma concepção poética. A “liberdade” consiste no modo como a “fala do outro” é apropriada: o sujeito nela se inscreve, deixa a sua marca e, ao mesmo tempo, retira-se sem ser percebido.

Pode-se dizer, por fim, que o poema se estrutura em duas instâncias: há um dizer, que é manifesto, e realiza-se pelo agrupamento de “citações” que pretendem definir “o que é poesia”; e há um fazer que demonstra os limites conceituais, os limites do conhecimento através da linguagem verbal. É válido neste momento retomar a leitura de Elizabeth Rocha Leite, quando associa a declaração de Leminski com um aforismo de Wittgenstein (*apud* LEITE, 2012, p. 28): “os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo”. Apesar da ausência de qualquer remissão ao filósofo no poema, é conveniente essa aproximação, pois toca na questão entre conhecimento e linguagem. Se Leminski diz que poesia é a “liberdade de sua linguagem”, no fundo é porque com a poesia, mais do que algo a ser dito, há algo que se realiza.

On the Flavours of the Limits: an Interpretation of Paulo Leminski’s “Limites ao léu”

ABSTRACT

The objective of this paper is to discuss the poem “Limites ao léu”, published in *La vie en close*, by Paulo Leminski. Generally, Leminski’s poetry is characterized as a synthesis between features considered “erudite” and “popular”, between the usage of keen effects as anagrams and paronomasias, and instant effects as humor and

wordplays. Therefore, “Limites ao léu” is established as a reference in which it identifies a broad and eclectic theoretical e literary repertoire used by Leminski. This paper proposes to analyze and to interpret the poem demonstrating that Leminski manipulates its quotations, generating different possibilities to understand it and allowing a different critical view.

KEY-WORDS: Brazilian poetry; Paulo Leminski; Limites ao léu

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o samurai malandro*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007.
- FISHER, Margaret. *Ezra Pound's Philosophical Opra: Cavalcanti*. Disponível em: <https://www.academia.edu/206643/Ezra_Pounds_Philosophical_Opera_Cavalcanti> Acesso: 17/02/2016.
- LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEMINSKI. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume, 2002.
- MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1995.
- _____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Paulo Leminski: o samurai malandro”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PINTO, Luis Ângelo; PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. IN: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica*. Tradução de Maria Angélica Deângell, Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2015.