



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

NU COMO UM GREGO, OUÇO UM MÚSICO NEGRO – O KAIROS POLÍTICO DA DESAGREGAÇÃO POÉTICA DE PAULO LEMINSKI

Fábio Roberto Lucas¹ (USP)

Resumo: Nossa proposta é ler um haikai de Paulo Leminski – “Nu como um grego / ouço um músico grego / e me desagrego” (*La vie en close*, 1991, p. 151) – pondo-se à escuta de sua equivocidade, sobretudo aquela que ressoa a partir das diferentes expectativas em torno da pronúncia da sílaba tônica na rima final, vocalizada seja em acordo com os hábitos da linguagem cotidiana (|e| aberto, desagrégo), seja em acordo com as preferências da convenção poética (|e| fechado, desagrégo). Nesse conflito entre o convencional e o habitual, o poema – “esse sempre ressuscitado atrito entre dois (ou mais) códigos” (*Anseios Crípticos*, 1986, p. 100) – expõe sua implicação em diferentes sistemas de valor e redes significantes, restitui ao signo sua virtualidade, efetua sua sobredeterminação (Maniglier, 2005), isso não só para abri-lo a um número infinito de interpretações, mas também para conduzir cada interpretação, cada leitura, à sua infinitude e inacabamento singular.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Poesia brasileira. Poesia e política.

Boa tarde. O trabalho que será apresentado a seguir faz parte de uma pesquisa paralela ao doutorado, espécie de baixo-contínuo que começou a ressoar em 2009, ainda durante a graduação, quase se tornou o objeto de um mestrado, mas que permaneceu em latência, surgindo vez ou outra nas conversas com Roberto Zular, depois de suas aulas. Com o tempo, reunimos elementos suficientes para a escrita conjunta de um artigo, e é parte desse trabalho que começo a expor.

Nosso ponto de partida é a poesia escrita por Leminski a partir do final dos anos 1970 e durante a década de 1980. Nela, escutaríamos um deslocamento na experiência poética, pelo qual a exposição bruta de sua elaboração, antes força de indeterminação contra o regime autoritário, dá lugar à reorganização métrica e rímica dos versos, algo

¹ Pesquisador do CNPq.

que, como veremos, longe de constituir frívola intenção expressiva frente aos materiais poéticos, deixaria emergir as normatividades heterogêneas constituintes do processo de redemocratização. Ao internalizar e tensionar tais normatividades, a poesia de Leminski poria em questão tanto o estatuto político-social da produção literária (sobretudo o da noção de vanguarda, debate que não desenvolveremos aqui) quanto suas estratégias de crítica e enfrentamento: afinal, como afirma o poeta em “O último show de Rock”, um de seus ensaios anseios crípticos, saía de cena a explícita repressão da ditadura militar, entravam as extorsões silenciosas e ubíquas da ditadura da inflação (1986, p. 38-40).

Entre a mão geralmente muito pesada do Estado e a sutil dominação do mercado, notava Leminski, não sobrava espaço para a arte, cuja liberdade era ouro e tinha de ser garimpada em pequenos gestos kamikases, insignificâncias visíveis, microinstantes em que se libertava a poesia, “esse sempre ressuscitado atrito entre dois (ou mais) códigos” (ibid, p. 36-37, 100). Por isso, visando acompanhar o poeta em seu garimpo, atentemos agora nossa escuta para um haicai de *La vie en close* (1991), cujos versos acionariam um denso atrito de códigos, ressoando diferentes mundos e práticas poético-culturais:

nu como um grego
ouço um músico negro
e me desagregoo
(ibid, p. 151).

Três versos curtos que encenam em pouquíssimas palavras o encontro do mundo clássico com a cultura negra, uma articulação entre o olhar e a escuta, o plástico e o musical. A cadeia rítmica percorre os três versos, com passagem toante pelo segundo e com uma sutil inflexão na vogal tônica rimada ao final, que hesita entre a expectativa do |e| aberto (desagrêgo), habitual nos verbos de primeira conjugação, e a expectativa do |e| fechado (desagrêgo), projetada pela rima dos versos anteriores.

O que estaria em jogo nessa hesitação? Tendo em vista a *persona* poética de Leminski, exposta em entrevistas e performances multimídia, é possível que o nu do primeiro verso evoque a liberação comportamental dos anos 1960, processo que o poeta chama pomposamente, em outro de seus anseios crípticos, de “Grande Reforma de Costumes do Ocidente” e que “não alterou as relações de poder nem as de propriedade, mas subverteu tudo o mais: sexo, casamento, ética, religião, música, aparência,

vestuário, objetivos da vida...” (1986, p. 38). Na escala global que então começava a se abrir, essas mudanças trouxeram consigo, já desde os *beatniks* dos anos 1950, uma postura contracultural muito ligada à experiência da música negra norte-americana, do jazz ao rock, passando pelo blues. Vale lembrar, como notou Manoel Ricardo de Lima, a tradução de Lawrence Ferlinguetti feita por Leminski, na esteira de algumas frentes de diálogo com a poesia *beat* (2002, p. 73-83).

Por isso, seria razoável fazer coincidir a desagregação do sujeito do enunciado com a tênue desagregação da rima, relaxada pela pronúncia habitual da fala cotidiana (desagrêgo), criando desse modo uma grande celebração contracultural, em cujo êxtase a imagem grega e a melodia negra se dissolveriam. Mas, com isso, nosso procedimento interpretativo declinará a rima do último verso conforme o suposto dessa relação entre eu intradieético e contracultura, que assim se manteria impensada.

Ora, haveria também um discurso a justificar a tensão inversa na pronúncia desse último verso. Afinal, seria possível sugerir que a composição da rima com o |e| fechado (desagrêgo), desviando-se da pronúncia da linguagem cotidiana, conduz à consonância musical, aproxima o locutor da musicalidade, deixando para trás ou em segundo plano suas relações com o paradigma plástico grego. Com isso, o poema talvez indicasse, como diz Ricardo Aleixo, as mudanças no percurso poético de Leminski, aquelas que o teriam afastado gradativamente da poesia visual dos concretos e o levariam à música, à tropicália, às composições de canção popular, influenciando sua produção poética:

Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página... Agora eu poeto no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida... Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos (LEMINSKI apud ALEIXO, 2004, p. 291).

Essa fala, extraída de uma conversa de poetas feita em 1985, poderia ser lida como uma confirmação dessa mudança na poética de Leminski, a exploração do olhar sobre a página em branco sendo substituída pelo ritmo temporal, desdobrado na música, na voz. A rima estaria então entre os embalos que o poeta recupera. E essa musicalidade / vocalidade, reconstituída como eixo de execução do poema, seria parte do gesto pelo

qual o poeta curitibano se afastaria da poesia visual e da cultura erudita a ela associada, para então buscar o diálogo mais amplo com elementos da cultura popular.

Ora, como o próprio Aleixo nota, o amor de Leminski pela erudição clássica, bem como suas explorações da página em branco seriam muito fortes para que um poema ou mesmo uma declaração como as citadas acima pudessem desenhar um gesto de ruptura definitiva. Vale lembrar aqui a escolha de alguns poemas visuais para o próprio livro *La vie en close*, feita em 1988 junto com Alice Ruiz (apud LEMINSKI, 2013, p. 405-406), bem como a produção, nos anos 1980, da prosa poética e mítico-experimental de *Metaformoses* (1998), texto no qual Leminski passeia livremente pela mitologia grega. Parece-nos, portanto, que as apostas interpretativas feitas até aqui se perdem no “perspectivismo múltiplo” da “dicção singular” do poeta curitibano, sempre à vontade na rota que vai do modernismo oswaldiano à canção, dançando por entre a vanguarda concreta e a poesia marginal, para usar os termos de José Miguel Wisnik (apud LEMINSKI, 2013, p. 387).

É que nessa tensão entre olhar e escuta, nu grego e música negra, tanto a leitura que afirma a desagregação como êxtase contracultural quanto aquela que, invertendo os polos, afirma uma mudança na poética de Leminski se sustentam declinando a rima em conformidade com representações definidas de antemão, supostas beneficiárias da retórica construída pela forma. Nos dois casos, a enunciação se perfaz, inteira, e articula todos os recursos poéticos, atribuindo-lhes lugar e necessidade no processo de produção do significado. Nos dois casos, o poema é lido como um texto *sobre* alguma coisa, seja ela a influência da contracultura, o vai e vem entre concretismo e música ou outra.

Seria nesse ponto que a nossa leitura poderia adensar as relações tecidas no hiato em que as estratégias enunciativas vêm sobredeterminar os enunciados poéticos. *Seria precisamente nesse hiato que veríamos a tensão na tônica do último verso constituir não um deslocamento conforme ao suposto significado que o haicai desejaria exprimir, mas uma equivocidade enunciativa: bem, bem ali no fecho do encadeamento rímico, a enunciação para, hesita inacabada infinita, divide / partilha a voz entre a abertura e o fechamento da tônica, a expectativa projetada pela sequência de rimas e a expectativa habitual da linguagem cotidiana, diferindo reciprocamente todas as consequências – poéticas, éticas, políticas – que cada uma delas traz à leitura, então continuamente remetida ao seu próprio inacabamento.*

Em outras palavras, a equivocidade na flexão da rima do último verso conduziria ao atrito entre códigos, estabelecendo pausa nas trocas – habituais e/ou convencionais – entre eles. Essa equivocidade é instaurada pelo modo como o poema explora aquilo que Patrice Maniglier (2005) chama de sobredeterminação do signo, ou seja, sua presença em sistemas de valor variantes e concorrentes, em função dos diferentes modos de opor e diferenciar um mesmo signo na série de significantes e na de significados (p. 158). Longe de recair em dicotomias paralisantes, a sobredeterminação do signo ajudaria a compreender o que está em jogo no ritmo mesmo, e desde seu corpo social e individual, histórico e natural, que divide/partilha esses binômios. “As coisas (signos) só têm forma e fundo, significante e significado quando postas na lâmina do dissecador... Na prática, no uso, na explosão, a palavra (poema) não tem forma nem significado”, dirá Leminski no antiprojeto à poesia pau-brasil, de 1965 (apud NUERNBERGER, 2014, p. 173). Do mesmo modo, lembra Maniglier, a operação que distingue signo e significação é operação científica: “na experiência do sujeito falante, há simplesmente dupla determinação dos valores, é o mesmo valor que é determinado duas vezes, ou seja, que se produz como duplo, como essencialmente equívoco” (2005, p. 159).

Diríamos assim que o haicai efetuará uma sobredeterminação específica, singular, de *desagregação*, aberta no entrelugar em que se encontram o paradigma da fala comum e o da cadeia rímica. *Esse atrito entre a pronúncia habitual da linguagem cotidiana e a expectativa consonante da rima tônica, como observado, cria e hesita prolongadamente por diferentes pontos de viragem entre som e sentido*, desdobrando-se no encontro e na partilha de uma mesma experiência pelas diferentes temporalidades da escrita e da voz, do visual e do sonoro, pelas poéticas heterogêneas do arranjo na página em branco ou no embalo dos sons da vida, por normatividades culturais e artísticas heterogêneas, o mundo clássico e a cultura pop afro, tensões que emergem no diferimento recíproco partilhado no equívoco arranjo rímico do poema, nas variações entre e dos modos de efetuar as passagens e correlações entre os códigos.

Remetendo constantemente a enunciação ao seu inacabamento, o último verso do haicai aciona continuamente as virtualidades de cada arranjo, reverberando por seus detalhes cada vez mais sutis. Nesse sentido, diríamos que *a equivocidade aqui em jogo, menos que deixar a obra aberta a um número potencialmente infinito de interpretações diferentes, implica sim que cada interpretação do poema seja infinita, inacabada*, posta *contranarcisicamente* à prova do diferimento conflituoso das normatividades suscitadas

pelo contágio da experiência poética (2005, p. 152). Na câmara de ecos contranarcísicos da poesia de Leminski, longe de entrarem ou convergirem muitos “eus” autoidênticos, constituídos à distância do poema, é todo *eu* que se faz múltiplo, diferente de si mesmo.

Seguindo por essa vereda, veríamos que, no cruzamento do olhar pela escuta, do nu grego pela música negra, modula-se a gramática de constituição do *eu* em meio às relações que corpo, linguagem e mundo estabelecem entre si. Nesse sentido, a equívoca desagregação final implicaria uma mudança nos modos de autoafecção em jogo tanto na percepção de si objetivada na imagem grega do corpo nu, quanto na escuta da música negra, declinada a cada vez na primeira pessoa do presente do ato enunciativo.

Em diálogo com as reflexões de Jean-Luc Nancy no livro *À l'Écoute* (2002), diríamos que a distância instaurada pela visão do nu no primeiro verso talvez encene o paradigma da posição sujeito que sagra um lugar vazio, punctiforme – o ponto cego por trás do centro irradiador da visão – irremediavelmente separado do mundo observado, em função, diríamos, da necessidade autotélica de pensar a cultura como instância de diferenciação deliberada (para usar os termos de Roy Wagner e de Viveiros de Castro), recorrendo, dentre outros recursos, seja à subjetividade transcendental capaz de enunciar juízos sintéticos a priori (Kant), seja à consciência de si trabalhando a contradição como categoria lógico-real a impulsionar o processamento histórico-dialético de protocolos de reconhecimento predicativo de si e do outro (Hegel etc.).

De todo modo, nessa posição vazia, o sujeito se abre ao devir, mas ao preço de manter impensado o ter-lugar desse hiato excepcional, reiterando seu monopólio como espaço de decisão e remissão da experiência às suas condições de possibilidade, sejam elas transcendentais ou histórico-dialéticas. Em outras palavras, essa abertura ao devir não se faz sem submetê-lo previamente a um horizonte de expectativas já constituído em torno de um substrato predicativo já dado, diríamos, justamente o lastro discursivo cuja ausência hoje se faz notar, o conjunto de representações em torno de uma segunda natureza, cultivada pelo costume ou positivada pelo saber, e que seria o nosso mínimo múltiplo comum discursivo, mas que atualmente opera de modo cínico ou em regime de exceção, como bem mostrou Lucius Provasse em sua tese de doutorado (2016). Não por acaso, dirá Viveiros de Castro (2015, p. 86), a estrutura política e epistemológica do “estado de exceção” se revela a regra de nossa metafísica.

Visando sair desse quadro metafísico engessado, veremos que Nancy, ao deslocar a posição do sujeito sob o paradigma da visada especular em direção ao lugar da escuta, faz dessa posição uma *expeausition* (2000, p. 31-34), o ter-lugar de um corpo, de uma pele “ao mesmo tempo dentro e fora, nem dentro, nem fora” (1986, p. 201-224), membrana que teria “a estrutura de um ser literário”, atravessado pelas normatividades heterogêneas da escrita e da leitura, suscitadas pelo enunciado e pelo estar-no-mundo do ato enunciativo que o constitui (ibid, p. 192). Daí que não seja possível ocupar, estar junto a esse ter-lugar da escuta (e da leitura) sem tocar e ser tocado, como diz o filósofo, pela escritura que a precede, ex-crevendo-a em outro lugar e nela se reinscrevendo de outro modo (2013, p. 317). Algo dessa ordem estaria em jogo no segundo verso, no qual a escuta reverbera pela música negra e pela percepção do próprio gesto, igualmente implicada desde o momento em que se diz “ouço”.

Gesto igualmente autoafetivo, tal como aquele observado no sintagma do primeiro verso, a escuta, segundo Nancy, atravessa um circuito muito diferente: aberta tanto para dentro quanto para fora, vibrando para dentro e para fora de si, ela não se põe atrás de um ponto único de irradiação, não possui uma face subsistente em si e outra aberta para o mundo, pois ela se difunde e é atravessada em todas as direções (2002, p. 33).

Ora, dizer que o ouvido não tem pálpebras, valer-se do fato de que ela se vibra e se reenvia sem tomar a forma de objeto exterior, como na reflexão especulativa (ibid, p. 26), nada disso nos autorizaria a subestimar a importância de um ponto surdo e de seus silêncios nas reverberações que expandem o espaçamento sonoro. Muito pelo contrário, para que seja possível ex-crever o “ouço” do segundo verso, é preciso que ele tensione sua disponibilidade inicial, crie resistências e desvios, amortecimentos e dissipações. “Não se trata de apagar as linhas de contorno”, dirá Viveiros de Castro, “mas de dobrá-las, adensá-las, irisá-las, difratá-las” (2009, p. 9). Sem esse ponto de inflexão surda, a escuta se tornaria presa da multiplicidade cacofônica dos discursos e da disputa que eles travam, muitas vezes por meio da força bruta financeira, publicitária e seus controles estatísticos, no campo do espaço público altamente midiático.

Seria diante do desafio de criar esse ponto de inflexão surda entre esses muitos discursos que a desagregação do último verso faria parar, interromper, nem que por um microinstante, a vigência dos poderes sedimentados sob a falsa neutralidade da prosa

jorno/naturalista, cruzando as normatividades heterogêneas nela diluídas de modo que a escuta de uma infletisse sobre a da outra, remetendo-as cada uma ao seu inacabamento e sobredeterminação.

O encontro impossível entre o |e| aberto e o |e| fechado na desagregação do último verso de nosso haicai seria esse ponto de inflexão, uma rima que, sobredeterminada por diferentes vias de passagem e correlação com os enunciados, desagrega as pretensões interpretativas que elegeriam um significado unívoco exterior ao poema; e o coloca para funcionar como atrito dos códigos e normatividades em jogo: o corpo nu (grego, visual concreto ou libertário contracultural), a música (negra, contraposta ou convergente à plástica nudez helena) e a própria desagregação do eu (como liquefação dos elementos heterogêneos ou síntese disjuntiva em que eles mútua, sutilmente se sobredeterminam).

Ao explorar esse espaço de equívocidade da experiência, a poesia de Leminski não apenas colocaria em questão a necessidade de pensar uma política do ato poético, em sua lida com as diferentes correntes estéticas e literárias em circulação no espaço social, público e midiático da assim chamada transição entre os regimes, mas também apontaria para uma poética do ato político, com seus modos de institucionalização e legiferação dos conteúdos da vida social e coletiva. Vem à tona o controverso processo de estabelecimento da assembleia constituinte e de promulgação da atual Constituição, Carta Magna que, vale lembrar, é elaborada em plena ausência das antigas formas de lastro discursivo e cujo trabalho de composição, tal como mostra Cícero Araújo (2013), não por acaso tem toda sua fase conclusiva dedicada não aos seus conteúdos, mas sim aos seus protocolos de referenciação.

A recíproca sobredeterminação entre a pronúncia *instituída* pela rima, e aquela sedimentada nos *hábitos* prosódicos; o modo como o jogo entre elas aponta para uma absorção ou tensão entre o gesto de ordenar o material e o acolhimento da singularidade que esse mesmo material em processo traz à enunciação do poema (jogo esse que vemos com intensidade ímpar nas duas estrofes dos versos de “Desencontrários”, de *Distraídos Venceremos* (2013, p. 190), no qual estariam em questão as afinidades e as diferenças entre soberania poética e soberania política): reenunciar esses elementos é adentrar aqui e agora o fluxo de suas tensões, compreender aquele momento não apenas em função dos conteúdos que foram institucionalizados, nem mesmo reduzindo nossa análise dos

modos de institucionalização à sua função expressiva, apofântica, mas como uma dobra entre as práticas habituais de enunciação e os conteúdos positivados pelo enunciado. Diante do espaço público entregue ao cinismo midiático, e da democracia representativa girando em falso, a poesia de Leminski, quando aciona o “sempre ressuscitado atrito entre códigos”, dá a pensar em uma democracia que, como diz Nancy, não seja a mera “mensurabilidade dos sujeitos em relação a alguma unidade de medida, mas a igualdade das singularidades no incomensurável da liberdade” (1988, p. 96), ou seja, não a formal igualdade diante da lei, mas a igualdade anárquica da/na própria *equivocidade* do signo.

Bibliografia

- ALEIXO, R. “No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski” In: DICK, A., CALIXTO, F. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 289-296.
- ARAÚJO, C. "O processo constituinte brasileiro, a transição e o poder constituinte". In: *Lua Nova*, 88. São Paulo, 2013 p. 327-380.
- FLORES, G. G. “O raro do reles: um latim de bandido” In: SANDMANN, M. (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 102-139.
- LEMINSKI, P. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Metaformoses*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIMA, M. R. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.
- MANIGLIER, P. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud”. In: *Savoirs et clinique*, 2005/1, nº 6, p. 149-160.
- NANCY, J-L. *La Communauté Désœuvrée*. Christian Bourgois, 1986.
- _____. *L'Expérience de la Liberté*. Paris: Galilée, 1988.
- _____. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000.
- _____. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.
- _____. “L'Excrit” in: *Alea*, vol. 15/2, Rio de Janeiro, 2013, p. 312-320.
- NUERNBERGER, R. *Inquietudo. Uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2014.

PROVASE, L. *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.