

## Limiar e História na Poesia de Paulo Leminski (Uma Leitura Benjaminiana)

**Lucas dos Passos**

*Universidade Federal Espírito Santo*

**Resumo:** As leituras comumente operadas a partir da obra poética de Paulo Leminski consideram, quase que tão somente, suas potências intertextuais – invocando as tradições que, a exemplo dos concretos, o curitibano buscou trazer para si. Quando para nesse ponto, esse tipo de interpretação pode, entretanto, escamotear a relação tensa que se estabelece entre essa poesia e seu contexto histórico, que vai do início dos anos 1960 à redemocratização conturbada dos 1980, passando pela ditadura militar. Pretende-se, portanto, observar a poética de Leminski no torvelinho de seu tempo. Para isso, virão à baila algumas noções fundamentais do pensamento de Walter Benjamin – história, ruína e limiar –, não-raro articuladas a questões do estudo do texto poético e da psicanálise (via Freud), construindo o prisma dinâmico que a estética leminskiana exige.

**Palavras-chave:** Paulo Leminski, Walter Benjamin, limiar, poesia brasileira

**Abstract:** The readings commonly made on the poetic works by Paulo Leminski mainly (or just) regard their intertextual potentials – claiming traditions that, as the concrete poetry, this native of Curitiba intended to convey. However, when stop in this point, this kind of interpretation can distort the tense relation established between this poetry and its historical context, set up at the beginning of the 60s, going through the military dictatorship until the turbulent re-democratization process in the 80s. The aim is therefore analyze Leminski's poems in the midst of a time of turmoil. For that, some of fundamental notions of Walter Benjamin's thoughts will come up – history, ruin and threshold –, being nevertheless – and not rarely – interlinked with issues on the study of poetry and of Psychoanalysis (by Freud), building the dynamic prism that Leminski's aesthetics demands.

**Keywords:** Paulo Leminski, Walter Benjamin threshold, brazilian poetry

Thus we can say that what occurred in Poland was an encounter of an European poet with the hell of twentieth century, not hell's first circle, but a much deeper one. This situation is something of a laboratory, in other words: it allows to examine what happens to modern poetry in certain historical conditions. [Então, podemos dizer que o que ocorreu na Polônia foi o encontro de um poeta europeu com o inferno do século XX; não com o primeiro círculo, mas com um muito mais profundo. Essa situação é algo como um laboratório, em outras palavras: ela permite examinar o que acontece com a poesia moderna em certas situações históricas. (Tradução livre)]

(Czesław Miłosz, *The witness of poetry*)

Dos poetas que se firmaram depois da vanguarda concretista, talvez quem, mantendo ainda certo vínculo com o grupo paulista, tenha ido mais longe do ponto de vista estético e de alcance público seja o curitibano Paulo Leminski. Já aos 19 anos, em 1963, Leminski sentiu-se atraído pela tríade dos concretos na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, vindo a publicar, nos anos seguintes, poemas de cunho visual na famosa revista *Invenção*. Entretanto, à medida que desenvolvia seu fazer literário, acabava por estabelecer algum distanciamento crítico daqueles que outrora o apadrinharam – como se pode ver mais explicitamente nalgumas das cartas ao amigo Régis Bonvicino<sup>1</sup> –, ocupando, assim, um espaço peculiar na poesia brasileira nos anos 1970 e 1980, distinto daquele onde se situa a poesia marginal, que recusou absolutamente a erudição da referida vanguarda – embora, por vezes, lance mão de algumas de suas inovações. Em 1975, por exemplo, Leminski estreava fora das revistas com seu épico *Catatau*, uma “leminskiada barrocodélica”, no dizer de Haroldo de Campos, que marcaria terminantemente a prosa brasileira pós-rosiana e o faria em certa medida celebrado pela crítica. Ensaísta, publicitário, contista ou romancista, não há dúvidas, contudo, de que o escritor paranaense fez da poesia o oásis onde explorou ao máximo as potências da língua, da experimentação vanguardista à comunicação mais imediata, fazendo convergir valores da Tropicália e da poesia visual, da contracultura e do haikai. É justamente essa possibilidade de identificar inúmeras ascendências para a convergente poética leminskiana que fez Bonvicino denominá-lo de “poeta das fronteiras” (Bonvicino 1999: 9). Todavia, mais do que fronteira, creio, por outro lado, ser possível compreender a obra de Leminski como *limiar* – zona de transição entre Oriente e Ocidente, erudição e música popular ou, até, entre estética e política. Aliás, muitos dos títulos de seus

livros dão testemunho do espaço instaurado por sua poética: *Caprichos e relaxos, Distraídos venceremos* e, mais notadamente, o epíteto-valise *Winterverno*.

Em termos teóricos, a noção de limiar perpassa, de modo especialmente relevante, a obra de Walter Benjamin. Pensador cioso de um conceito de história capaz de abarcar as singularidades também dos derrotados pela avalanche embrutecedora do Progresso, Benjamin faz suas atenções recaírem sobre figuras bastante emblemáticas, que, de variadas formas, encarnam ou impedem as transições sensíveis, limiares: o *flâneur*, o poeta trapeiro (simbolizado por Charles Baudelaire), as passagens de Paris, o tradutor e, de maneira mais ampla, a modernidade do início do século XX. O termo, não por acaso, é brevemente esmiuçado num trecho lapidar – que merece transcrição integral – sobre jogo e prostituição do importante e incompleto trabalho das *Passagens*:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. *Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares*. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações da figura do sono, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças.<sup>2</sup> As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. *O limiar é uma zona*. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho. (Benjamin 2007: 535, grifos meus)<sup>3</sup>

Embora, como venho dizendo, essa noção seja basilar para o pensamento benjaminiano, a maneira como está incrustada em seus escritos fez com que não recebesse a mesma atenção que se dá a suas postulações acerca da perda da aura – talvez intimamente ligada à perda da sensação limiar –, da experiência, das ruínas e, claro, de um particular conceito de história. Felizmente, porém, veio a lume em 2010 um importante compêndio – *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, fruto de um colóquio promovido pelo Núcleo Walter Benjamin, da UFMG – que procura dar a necessária relevância a esse

elemento. “Entre a vida e a morte”, ensaio de Jeanne Marie Gagnebin que encabeça o volume, discute pormenorizadamente a passagem supracitada, tratando, logo de início, de focalizar a importante diferença estabelecida por Benjamin entre *fronteira* e *limiar*: segundo a autora, a primeira daria conta de designar mais especificamente a linha, o limite, cuja transposição seria um movimento de agressão, enquanto o segundo seria uma metáfora espaço-temporal mais ampla, em que se inserem também as ideias de movimento, passagem, transição. Gagnebin ainda informa que a etimologia do substantivo alemão *Schwelle* ligada ao verbo *schwellen* é fantasiosa, num gesto tipicamente benjaminiano, e colabora para a inclusão do apontamento num trecho que se referiria, originalmente, à excitação sexual (“inchar, entumescer”); mas essa aproximação com os “limiares das portas do sonho” das prostitutas é também imagem interessantíssima, pois o espaço onírico – ou melhor, sua entrada e sua saída – dá a ver mais do que um limite, uma vez que “também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que, podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (Gagnebin 2010: 14-15). A análise dessa zona – mantendo os significados possíveis em bom português –, não sem motivos, sofre resistências do Historicismo positivista, contra o qual, aliás, Benjamin insurgiu-se nas teses “Sobre o conceito da história”.

A modernidade estudada por Walter Benjamin mostra-se, desde o princípio, inimiga das individualidades, fazendo com que a figura do *flâneur* – contraponto do basbaque – vire importante exceção e com que o poeta, numa atitude baudelaireana de despojamento material, se refugie nas ruas, catando as excrescências da cidade: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar.” (Benjamin 2000: 78). Assim, do mesmo modo que se põe a perder a transmissão clássica da experiência [*Erfahrung*] com os eventos traumáticos da Primeira Guerra Mundial, os choques e o automatismo instaurados em larga escala pela modernidade obliteram os espaços e situações limiares, tornando-nos “muito pobres” desse tipo de experiência. Como lembra o ensaio de Gagnebin, atualmente “transições devem ser encurtadas ao máximo para não se ‘perder tempo’” – como na televisão, com o advento do controle remoto, que anula as transições sem se “demorar inutilmente no limiar” (Gagnebin 2010: 15).

Outro texto que encorpa o livro sobre a questão em pauta é o de Roger Behrens, intitulado “Seres limiães, tempos limiães, espaços limiães”, e começa se referindo precisamente a uma parábola situada entre a história e o mito, entre o sonho e a realidade: “Diante da lei”, de Franz Kafka, escritor que despertou a atenção de Benjamin por ter sua obra povoada de limiães. O artigo de Behrens discute de maneira bem ampla a noção benjaminiana, observando na literatura kafkiana a conjuração de um “mundo intermediário, entremundo, talvez também semimundo – não se trata de um aqui e agora, nem de um *u-topos* (no sentido do não lugar), mas antes de um lugar nenhum que oscila entre o *now-where* e o *no-where*” (Behrens 2010: 96). Entretanto, notando a ambivalência do termo, Behrens traz uma ponderação necessária: “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível” (*idem*: 102). A natureza fluida do limiar também provoca, para muitos, sua invisibilidade; ao passo que há portas sólidas, nada metafóricas, há soleiras mais sutis, muitas vezes relegadas ao segundo plano pela história. Nesse sentido, o aviso de incêndio em que culminam as mencionadas teses “Sobre o conceito da história” seria também um pedido desesperado de atenção para o limiar histórico, pelo qual se passa, num primeiro momento, impunemente. Se o último século foi simbolizado pelas catástrofes, foi também marcado por processos de transição a cada dia mais difusos e indiscerníveis; nivelar-se na marcha inexorável do Progresso significa, para Benjamin, embarcar no presente levemente, como numa transição que não se sente como limiar: a imobilização do presente, a apreensão “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (Benjamin 2008: 224), é o que permite que o materialista histórico fixe uma imagem do tempo enquanto mônada, saturada de tensões, despertando, portanto, as centelhas redentoras da esperança. A aparente transição é, desse modo, vista pelos olhos do materialista histórico como “zona de pontos de parada, uma zona limiar” (Behrens 2010: 104), fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história” (Benjamin 2008: 231).

Atento a essas questões, Wolfgang Iser retoma os primeiros esboços do trabalho das *Passagens* para lembrar que essa transição instaurada pelo fluxo da vida no limiar “não faz parte da percepção do homem moderno” (Iser 2010: 77). No entanto – e isso se

coaduna à primeva arte *Pop*, ou ao *New wave*,<sup>4</sup> que Behrens considera holofote para o limiar –, Bock também observa que, para perceber essas zonas cotidianas de virada, “há necessidade de uma predisposição específica do sujeito, que pode ser vista como um tipo de atenção particular” (*ibidem*). Não à toa, o ensaio se intitula “Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiarias em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin”: essa possibilidade de um sujeito ter a percepção aguçada o suficiente para se destacar na multidão e sentir os solavancos da corrente está intimamente ligada à ideia de salvação (ou redenção) – que, por sua vez, encontra correspondência na fuga, relacionada etimologicamente ao limiar. Talvez isso encontre par no emblema poundiano dos poetas como antenas da raça, ou mesmo na afirmação de Leminski de que o povo ama os seus poetas; não se esqueça, porém, que esse papel não concerne apenas à arte – tem seu lugar, ainda, na crítica. Afinal, é precisamente da sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* que Benjamin tira parte do fundamento para a noção agora burilada. Márcio Seligmann-Silva, em “Walter Benjamin e a renovação da crítica”, recorda que o pensador alemão ambicionava tornar-se o primeiro crítico da literatura alemã e, para isso, teve de recriar a crítica como gênero; sua reflexão transitava, desse modo, “tanto no sentido de uma teoria das formas como de uma teoria da história” (Seligmann-Silva 2009: 47). Esse projeto apresenta, segundo o estudioso, cinco movimentos simultâneos sobre o objeto analisado: autorreflexão, leitura detalhada da obra, considerações sobre a história da arte e da literatura, observações críticas acerca da sociedade e, por fim, articulações em torno da teoria da história.

De outro lado, a competência literária do autor produziu ainda uma obra como *Rua de mão única*, espécie de coleção de aforismos de tamanhos variados e motivações as mais diversas que ilustra a contento a atenção ao particular solicitada por Benjamin. No meio da barafunda registrada pelo colecionador benjaminiano, é possível relacionar, por exemplo, “tendências estéticas da arte moderna com a vida cotidiana” (Bock 2010: 78); a dimensão política funde-se então, necessariamente, à estética, sobretudo para aqueles capazes de reconhecer essas tendências.<sup>5</sup> O conhecimento das transições, contudo, só pode ser alcançado de uma maneira: interrompendo o *continuum* fictício pregado pelo Historicismo. Nisso, a noção de limiar se aproxima visivelmente de outras que são fundamentais para a filosofia benjaminiana – a saber, a cesura e, especialmente, a mônada.

Sobre essa imobilização do pensamento, Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, identifica uma passagem da XVII tese “Sobre o conceito da história” (Gagnebin 2007: 104); no entanto, muito antes desse que seria o último fruto da perspicácia do autor, no “Prólogo epistemológico-crítico” de sua tese de livre-docência sobre a *Origem do drama trágico alemão* viria um trecho-chave para o conceito de mônada:

A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, pré-estabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta for a ordem das ideias, tanto mais perfeita será a representação nela contida. E assim o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. Se pensarmos nesse problema e nesse mergulho, em nada nos surpreende que o autor da *Monadologia* tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo. (Benjamin 2004: 35)

À medida que se explode o *continuum* da História, a atenção às fagulhas, enquanto fragmentos, ruínas, pode ser, ao mesmo tempo, uma atenção ao particular – um olhar para a soleira. Interrompe-se, pois, o fluxo que impede a sensibilidade humana de perceber as transições e de atuar efetivamente sobre elas. De igual modo, o tempo do limiar – imobilizado, feito em cacos – pode ser articulado a outros instantes cruciais da História: permite-se, portanto, a perspectiva comparatista, tão cara aos estudos literários, pois se firma um “processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseado em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta” (Gagnebin 2007: 106).

É assim que, durante uma ditadura militar, a poesia se transfigura em mira telescópica ou janela quebrada, por onde atira um poeta ou espia uma criança:

mira telescópica  
de rifle de precisão

ou janela quebrada  
onde uma criança se debruça  
pra ver as coisas que são  
cenas da revolução russa?  
(Leminski 1980: s/p)

A mônada, como um poema, funciona, dessa forma, como alegoria (“imagem abreviada”) do mundo;<sup>6</sup> mas a crítica fundada na monadologia, ou a interpretação alegórica, com os olhos direcionados para os choques do cotidiano, se faz acompanhar ainda por um outro discurso: a psicanálise. Algumas noções fundamentais do pensamento benjaminiano, quando não são referência direta às descobertas psicanalíticas, tomam como amparo observações, no mínimo, muito comparáveis. Sérgio Paulo Rouanet não se furtou à tentação de traçar paralelos entre as obras de Benjamin e Freud, do que resultou um trabalho valioso – *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*.<sup>7</sup> Existem pelo menos três pontos dos vários levantados por Rouanet que circundam essa discussão em torno do limiar: o parentesco entre a interpretação alegórica, monadológica, e a psicanalítica; a relação entre a teoria freudiana do trauma e a degradação da experiência na metrópole moderna; e a proximidade entre o trabalho associativo na psicanálise e as correspondências históricas propiciadas pela teoria benjaminiana da história.

Logo de início, num capítulo intitulado “Do lapso à salvação do particular”, o estudioso brasileiro lembra uma passagem do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que Benjamin usa os termos *inconsciente ótico* e *inconsciente pulsional*. Esses termos merecem ser retomados mais à frente, por ocasião da análise da teoria do choque na modernidade; por ora, Rouanet destaca justamente o método que se vem mencionando aqui – método este que permite a chamada crítica redentora. A redenção, ratifica o autor, vem de uma redução do mundo às ruínas, da interrupção, da cesura: necessariamente, da atenção ao particular, enquanto mônada. Diz-se: “O particular tem que ser extraído de suas articulações temporais e espaciais, para tornar-se objeto de saber.” (ROUANET 1981: 15). A micrologia da análise freudiana toma como ponto de partida também a quebra da ordem, a ruptura. Na *Psicopatologia da vida cotidiana*, por exemplo, presta-se atenção àquilo que destoa mas é ignorado no fluxo do dia a dia. Isolando e

tornando analisáveis os atos falhos ou os esquecimentos, outrora considerados periféricos, a interpretação de Freud revela um trabalho associativo que remonta a mecanismos inconscientes, do mesmo modo que a análise de Benjamin prevê a construção de um mosaico inédito, uma constelação ainda não vista.<sup>8</sup> A transgressão da ordem, colocada em perspectiva pelo psicanalista, é, a um só tempo, significativa, se se realizam as aproximações necessárias – aponta para um antes e um depois –, e um discurso híbrido, anárquico: uma fragmentação discursiva que insinua um outro discurso, fruto de uma dinâmica pulsional. Afinal, é agindo por deslocamento, jogando com a contiguidade, que o inconsciente (ou a “astúcia do Id”, segundo Rouanet), em busca da satisfação de suas pulsões, traz o centro para a periferia. A atenção ao particular do método psicanalítico é, assim, uma análise das formações – irrelevantes, à primeira vista – do inconsciente (sonhos, sintomas, atos falhos e chistes): e há espaço mais ideal para se debruçar sobre esse tipo de observação? Leem-se, na técnica clínica da psicanálise, traços desdenhados, detritos da observação; na crítica redentora benjaminiana, a contemplação recai sobre o rejeitado, o desprezível. Em ambos, uma atenção ao inobservado, uma luz sobre o limiar.

O segundo ponto que merece ter lugar aqui é a degradação da experiência coletiva [*Erfahrung*] na modernidade. Como já se adiantou, a perda das sensações limiaries se relaciona intimamente com a substituição da experiência pela vivência individual [*Erlebnis*]. No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin apreende de Freud, de acordo com Rouanet, a formulação de que “a consciência nasce onde acaba o traço mnêmico” (Rouanet 1981: 44). Ou seja, o sistema percepção-consciência receberia as excitações externas que, na medida em que recebem o contrainvestimento de um para-excitações [*Reizschutz*], só se gravam na memória caso não sejam percebidas conscientemente. No mundo moderno, esse tipo de movimento seria levado ao paroxismo, segundo o autor, de modo que é produzido um novo tipo de percepção, pela neutralização do choque – é a percepção ótica trabalhada no cinema, ou a percepção tátil diante da arquitetura moderna. Reduzido a um autômato, um esgrimista pelas ruas da cidade, o indivíduo moderno perde a fusão entre a memória individual e a coletiva, que é emblematizada pelo rito. Ora, é exatamente num trecho sobre ritos de passagem que Benjamin traça suas observações basilares acerca do limiar; e é em Proust que ele encontra a oposição entre a memória

voluntária e a involuntária, oposição que não existiria em sociedades mais antigas. É mimetizando o funcionamento da *mémoire involontaire* que o romancista francês reage, indo “em busca do tempo perdido” – foi por meio de uma associação, mormente sensorial, que forjou uma afloração do inconsciente. Baudelaire, por outra via, confrontou a mesma atrofia da experiência na modernidade com o *spleen*, seu *taedium vitae*, consciência catastrófica da perda.

A dispersão de que dá testemunho a arte pós-aurática, em contraponto ao recolhimento promovido pela aura, também se aproxima do caminho tomado pela arquitetura. O edifício, assevera Sérgio Paulo Rouanet, “é objeto de uso e ao mesmo tempo de percepção”; ou seja, “sua percepção é simultaneamente ótica e tátil” (*idem*: 57). Entretanto, ambas as percepções ganham a característica de hábitos, e, talvez, o conforto do lar seja precisamente fruto da pequena despesa com a atenção, ao passo que a distração do autômato nas ruas é desencadeada pela neutralização do choque: “é por isso que o desaparecimento da aura não é em si um fato estético, mas um fato político” (*ibidem*).

Embora pareçam muito coerentes, os argumentos de Benjamin revelam uma inexatidão na sua leitura de Freud. Atesta Rouanet que, sim, são realmente incompatíveis memória e apreensão consciente (daí a comparação freudiana da fugacidade da consciência com o “quadro mágico”); contudo, as excitações aparadas pela *Reizschutz* não teriam como produto nenhum choque, por ser uma forma comum de funcionamento do Ego. O choque só surgiria propriamente de excitações traumáticas que vencem a proteção do psiquismo e desencadeiam a neurose traumática – que, por sua vez, faria o indivíduo, no lugar de esvaziar-se, sofrer de reminiscências, como indicado no mesmo *Além do princípio de prazer* lido por Benjamin (Freud 1976b: 24). A contradição primordial reside no fato de que, para Benjamin, o sujeito se protege do choque desviando-o da memória, neutralizando-o, ao passo que, para Freud, o apelo à memória permite identificar o momento do perigo, evitando novos traumatismos.<sup>9</sup> Porém, existe outro momento do pensamento freudiano que fornece lastro para os apontamentos do filósofo alemão – impossíveis de serem descredenciados apenas por essa imprecisão. Diante disso, atesta Rouanet: “A prevalência das situações de choque ocorre num momento em que a psicologia individual está a ponto de ser abolida, em benefício da psicologia coletiva” (Rouanet 1981: 80). Com a falta de

iniciativa que Freud detecta no indivíduo-massa, quando a introjeção do objeto substitui o Ideal do Ego – *imago* paterna –, põe a esvaziar-se a experiência e a capacidade crítica, como se o objeto ocupasse o lugar do Superego. Num outro momento do trabalho das *Passagens*, o filósofo indica um “confronto entre o ‘inconsciente visceral’ e o ‘inconsciente do esquecimento’, sendo o primeiro predominantemente individual, e o segundo predominantemente coletivo” (Benjamin 2007: 441). Entendendo, assim, “coletivo” como “massificado”, se o indivíduo-massa deixou de ser marcado pelo mundo, talvez seja por conta da perda de sua capacidade de se aperceber da história – e, sobretudo, dos tão sutis limiares, nesse turbilhão da modernidade.

Um último aspecto comentado por Sérgio Paulo Rouanet que concatena a obra de Walter Benjamin e a Psicanálise vai um pouco além da semelhança entre o método da associação livre – numa tentativa de reconstituir a lógica do inconsciente – e a interpretação alegórica operada pelo filósofo alemão a partir da apreensão de fagulhas históricas como mônadas. A condensação metafórica ou o deslocamento metonímico apresentado pelo conteúdo manifesto dos sonhos pode levar, segundo Freud, a um conteúdo latente; mas como esses processos psíquicos tomam forma no mundo histórico? De acordo com a ótica marxista, a estrutura econômica da sociedade, chamada infraestrutura, teria, conforme a época, uma superestrutura (formas jurídicas e políticas) – cuja função, lembra Terry Eagleton ao comentar a crítica marxista, “é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica” (Eagleton 2011: 18). A consciência social deturpada que a superestrutura oferece à sociedade é justo aquilo que Marx entende por *ideologia*: uma “falsa consciência”,<sup>10</sup> portanto. E a arte, seguindo este raciocínio, participa da ideologia de uma sociedade – ainda que haja, em sua pauta, uma relação indireta, na qual o domínio artístico não é mero reflexo do ideológico. As instituições que ganham forma na superestrutura revelam, assim, uma representação da base econômica; existe, pois, um complexo processo de metaforização envolvido no pensamento marxista – e esse processo, sob o olhar de Benjamin, dá a ver semelhanças com o funcionamento da psique humana. Diria prontamente Rouanet: “Como o inconsciente, o mundo histórico é atravessado por processos reais de metaforização, que permitem o trânsito da infraestrutura para a superestrutura, e de um elemento da superestrutura para outro” (Rouanet 1981: 145).

Enfim, num pensador como Walter Benjamin, as correspondências múltiplas apreendidas pelo método psicanalítico se coadunam com as teorias marxistas, configurando uma interpretação da História cada vez mais ampliada pela possibilidade de focalizar as mais simples singularidades. E, se a poesia realiza – mesmo com a mediação da estética – um movimento especial com o inconsciente, seu envolvimento com o mundo histórico é patente. A dinâmica poética de um autor como Paulo Leminski, situado num conflito de escolhas literárias e políticas, solicita, desse modo, uma leitura que abarque esses fluxos – unidos, talvez, pelo signo da vida.

Assim, a obra leminskiana, mais do que um sofisticado processo de metaforização, revela-se um meio de leitura crítica da História. E uma das motivações dessa guinada de um autor que se formou no clima vanguardista da Poesia Concreta pode ser explicada pelo tipo de apreensão do mundo instaurado por um regime arbitrário como a ditadura militar brasileira. O Estado de exceção que solapou o ambiente populista e popular do governo de Jango toma parte essencial também na relação íntima entre a produção artística e a postura política – é essa convergência, por vezes muito sutil, que se deve observar na poética de Leminski. Atestaria Giorgio Agamben, em seu imprescindível ensaio sobre “O que é o contemporâneo?”, que a contemporaneidade não é uma via de mão única com o tempo vivido; pelo contrário: “é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (Agamben 2009: 59). Em seu constante deslocamento, seu anacronismo, sua capacidade de manter-se inatual, o verdadeiro contemporâneo apreende, mais que os outros, sua época. O século XX, era das catástrofes, só pode deslindar-se aos olhos de um poeta dotado dessa capacidade como fraturado. Afinal, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (*idem*: 61); ele não pode ser cegado pelas luzes de sua época, pois consegue, com sua habilidade particular, vislumbrar os pontos escuros. Ou seja, com sua sensibilidade *sui generis* para o limiar, dirige sua atenção ao que passa despercebido – o não-vivido, nas palavras de Agamben, ou não-vivenciado. Implode-se, com essa perspectiva, a homogeneidade do presente, e a escrita libera as centelhas, saturadas de agoras:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (*idem*: 72)

E haveria terreno tão fértil quanto a poesia para fazer germinar, desse conflito entre luzes e luzes, trevas e trevas, uma compreensão ética e estética do presente? A própria *forma* da escrita poética, arrisco, encena esse movimento de procura por uma estrada minada, pedregosa, pelo punho de uma faca só lâmina. Mais do que em jogo, na poesia, as palavras põem-se em tensão. Justo por isso, a possibilidade do *enjambement*, a individualidade do verso e a coincidência sonora entre os vocábulos forjadas pelo *fabbro* levaram o mesmo Agamben a afirmar, em “O fim do poema”, que “o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações” (Agamben 2002: 143). Existe, pois, dinâmica mais propensa para incorporar o mundo histórico (sobretudo um mundo em que se anda no fio da navalha sob a vigília dos militares)? O contemporâneo Leminski é, então, a um só tempo, um explorador da língua e da vida – inclusive no que tange à História – em nome da poesia. Essa seria, em linhas gerais, a “tarefa poética” solucionada por boa parte de seus poemas, tarefa de que Benjamin fala em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”.

Buscando estabelecer, por meio da exposição da “forma interna” (o “teor” goethiano), a “tarefa poética” como condição primordial para a análise de um poema, Benjamin traz à tona um elemento que varia de feição de caso a caso: o poetificado. Essa categoria, ligada a uma visão particularizada da história e aos métodos do inconsciente, funciona “como a estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo de que o poema dá testemunho” (Benjamin 2011: 14). Ou seja, a compleição da tarefa artística carregaria em seu bojo a verdade da obra poética – e esta, com a unidade fundamental entre forma e matéria, se resumiria no conceito-limite do poetificado. Em termos benjaminianos: “O ‘poetificado’ é uma distensão do estreito vínculo funcional que reina no próprio poema, uma distensão que só pode surgir quando se faz abstração de certas determinações; de modo que, através disso, torna-se visível a interpenetração, a unidade funcional entre os demais

elementos” (*idem*: 15). De maneira mais ampla, pode-se dizer que o poetificado se encontra no limiar entre a vida e a configuração artística do poema – a vida está em sua base. Contudo, numa leitura crítica que procura tornar visível a realização da tarefa poética, não se pode apelar à observação direta dessa base sem que se dê conta de analisar os estratos *construídos* do poema, já que este é uma unidade situada entre limites (quais sejam: o conceito-limite de poema e a determinação-limite de sua tarefa artística).<sup>11</sup> A noção-chave de poetificado surge, assim, de uma zona determinante e cabal entre a vida e a forma interna com que figura o poema – age como um limiar.<sup>12</sup>

Na apreciação crítica que opera de dois poemas de Hölderlin, Benjamin tenta demonstrar sua elaboração conceitual expondo como esse centro constituído pelo poetificado *impõe*, no domínio intuitivo-intelectual de que lança mão o poeta, uma forma a cada verso. A partir da localização desse centro, vê-se gravitando em seu entorno uma unidade de funções, infinitas, que com ele mantêm identidade – a isso o filósofo chamaria “lei da identidade”. O equilíbrio, no poema, dessas funções condensadas no signo do poetificado levam, de acordo com essa lei e com a visualização da forma interna, à conclusão de que ele é idêntico à vida. Desse modo, “a energia da forma interna se mostra tanto mais poderosa quanto mais impetuosa e informe for a vida significada” (Benjamin 2011: 42). E de onde o poema extrai essa energia? Da repetição de sons, aliterantes ou assonantes, da topologia dos versos; enfim, da fricção entre as palavras.

A intempestividade, retoma Agamben de Barthes, seria uma das marcas do descompasso do contemporâneo com o seu tempo. Seria ela também marca dos poemas contemporâneos? Creio que sim, quando o presente a que se refere – na figura do poder oficial, por exemplo – tenta lançar uma quantidade assustadora de luzes para manter escondidos certos pontos obscuros sobre os quais prefere se calar; e, certamente, quando o natural é embarcar no fluxo do progresso, aceitando os milagres econômicos e a clandestinidade da luta social em troca do conforto burguês. O poema, limiar intempestivo, dá, assim, um testemunho enviesado – muitas vezes às avessas – e repleto de tensões sobre seu presente: e é contra esse presente que virão ladrar cachorros loucos:<sup>13</sup>

maldito  
o que não deixa cantar

o canto é fraco

maldito

o que não deixa cantar

o canto é forte

maldito

o que não deixa cantar

o canto gera outro cantar

maldito

o que não deixa cantar

o canto nunca deixa de cantar

(Leminski 1980: s/p)

Um mecanismo, a ser analisado de maneira mais detida, que um poeta como Paulo Leminski usou em seu gesto intempestivo contra as imposições de seu presente<sup>14</sup> é esmiuçado em detalhes pela psicanálise: em sua busca por refletir sobre e deformar a realidade, não são poucos os poemas em que a nota mais vibrante é a do humor, sob a batuta linguística do chiste. Freud dedicou parte relevante de sua obra à observação desse procedimento gerador de comicidade, chegando, entre outras coisas, a conclusões acerca da espécie peculiar de economia que gera o chiste (Freud 1969: 60). Não cabe, no momento, esquadrihar todas as facetas que o pensador austríaco detectou na construção dessa entidade que nos é cotidiana, mas salta aos olhos que, muitas vezes, sua característica primordial seja a abreviação, ou a condensação – do mesmo modo que a poesia, para Pound, é ditada pelo *condensare*, saturação da linguagem (Pound 2006: 40). São inúmeros os exemplos desse recurso na poética leminskiana:

en la lucha de clases

todas las armas son buenas

piedras

noches

poemas

(Leminski 1983: 76)

confira

tudo que respira

conspira

(*idem*: 79)

ameixas

ame-as

ou deixe-as

(*idem*: 91)

manchete

CHUTES DE POETA

NÃO LEVAM PERIGO À META

(*idem*: 72)

O exercício tanto da crítica literária quanto da psicanálise passa, em textos de caráter chistoso, por um esforço associativo que procura compreender a elaboração do material linguístico apresentado na trilha do conteúdo latente, a forma interna – quiçá, o poetificado. O dizer abreviado previsto pelo chiste – e pela poesia de modo geral – ganha valor num momento de cerceamento de tudo o que é dito ou publicado; torna-se, portanto, um mecanismo de resistência por meio do humor destronador. Essa postura chega a ser uma das características mais evidentes de muitos poetas da geração submetida ao regime arbitrário de 1964 e, junto com o teor catastrófico ou alarmante de vários poemas leminskianos, pode revelar-se como mais uma estratégia de apontar para o limiar. Já a leitura dessa estratégia, como se viu, se faz naquele comprido e tênue litoral, apontado por Lacan, entre os estudos literários e a psicanálise – litoral em que caminha a leitura operada aqui.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2002), O fim do poema, tradução de Sérgio Alcides, *Cacto*, São Paulo, n. 1: 142-149.
- (2009) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos.
- Behrens, Roger (2010), “Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares”, tradução de Georg Otte, in Otte, Georg / Sabrina Sedlmayer / Elcio Cornelsen (orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, Belo Horizonte: Editora UFMG: 93-112.
- Benjamin, Walter (2000), *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, tradução de Hemerson Baptista e José Carlos Martins Barbosa, 3. ed, São Paulo, Brasiliense.
- (2011), *Escritos sobre mito e linguagem*, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, São Paulo, Ed. 34.
- (2008), *Magia e técnica, arte e política*, 7. ed, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- (1993), *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras.
- (2004), *Origem do drama trágico alemão*, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2007), *Passagens*, tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Bock, Wolfgang (2010), “Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiares em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin”, tradução de Georg Otte, in OTTE, Georg / Sabrina Sedlmayer / Elcio Cornelsen (orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, Belo Horizonte: Editora UFMG: 76-92.
- Eagleton, Terry (2011), *Marxismo e crítica literária*, tradução de Matheus Corrêa, São Paulo, Unesp.
- Freud, Sigmund (1976a), *A psicopatologia da vida cotidiana*, in *Edição standard brasileira das obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, v. VI.
- (1976b), *Além do princípio de prazer*, in *Edição standard brasileira das obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, v. XVIII: 13-85.

-- (1969), *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, in *Edição standard brasileira das obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, v. VIII.

Gagnebin, Jeanne Marie (2010), "Entre a vida e a morte", in OTTE, Georg / Sabrina Sedlmayer / Elcio Cornelsen (orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, Belo Horizonte: Editora UFMG: 12-26.

-- (2007), *História e narração em Walter Benjamin*, 2. ed, São Paulo, Perspectiva.

Hansen, João Adolfo (2006), *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, São Paulo/Campinas, Hedra/Unicamp.

Leminski, Paulo (1980), *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*, Curitiba, ZAP.

-- (1983), *Caprichos & relaxos*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

-- / Régis Bonvicino (1999), *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, São Paulo, Ed. 34.

Miłosz, Czesław (1983), *The witness of poetry*, Massachusetts, Harvard University Press.

Otte, Georg (1994), "Linha, choque e mônada – tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin", *Teses*, Belo Horizonte: 65-78.

Pound, Ezra (2006), *Abc da literatura*, tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.

Rouanet, Sergio Paulo (1981), *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

Seligmann-Silva, Márcio (2009), *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

**Lucas dos Passos** é mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com dissertação intitulada *A poesia de Paulo Leminski: limiar, humor, ruína*, e professor de Literatura Brasileira e Língua Latina no Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes). Atualmente, cursa o doutorado em Letras também na Ufes, dando continuidade à pesquisa sobre a obra leminskiana.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Na carta 17, por exemplo, o poeta revela: “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. acho que estou chegando.” (Leminski/Bonvicino 1999: 63). Não se pode esquecer, também, o que diz logo na segunda carta: “caríssimo régis /// penso que o plano piloto / virou plano pirata” (*idem*: 36).

<sup>2</sup> Lembro, aqui, a relevância do signo “porta”, como limiar, para a lírica romana, sobretudo para os poetas elegíacos, como Propércio e Tibulo – além de Horácio.

<sup>3</sup> Preferiu-se esta tradução por, em vernáculo, estampar a palavra-chave com que lido aqui, mas é igualmente significativo observar a tradução de Hemerson Alves Baptista no terceiro volume das obras escolhidas de Benjamin publicadas pela Brasiliense, principalmente por, em vez de “limiar”, usar “umbral” (Benjamin 2000: 243).

<sup>4</sup> No contexto tupiniquim, parece-me que a Tropicália seria um exemplo especialmente feliz de produção artística que visa ao limiar.

<sup>5</sup> Wolfgang Bock vai ainda mais longe, afirmando: “Em Benjamin, a atenção, assim como a fuga e a salvação medial são vinculadas a um determinado modo do trabalho intelectual, que consiste num novo tipo de ligação de relaxamento e rigor. Se, no começo, falamos de faro para descobrir extremos, então é justamente esse faro que deve ser estudado.” (Bock 2010: 87)

<sup>6</sup> João Adolfo Hansen, em estudo fundamental (*Alegoria: construção e interpretação da metáfora*), cita, *en passant*, a importância da alegoria para o pensamento benjaminiano: “Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o *outro* da História.” (Hansen 2006: 19)

<sup>7</sup> É digna de nota a ministração de um curso, em 2012, pela importante psicanalista Maria Rita Kehl, intitulado “O que a psicanálise tem a aprender com Walter Benjamin?”. Dividido em quatro aulas, o curso apresenta, nas duas primeiras, recortes muito caros aos trazidos à baila aqui: “A criança, o inconsciente, a família e a cidade” e “Melancolia e perda da experiência: os efeitos da aceleração da temporalidade sobre o psiquismo”.

<sup>8</sup> No primeiro capítulo, Freud trata especificamente do esquecimento de nomes próprios, ilustrando a argumentação com um episódio autobiográfico: quando, num diálogo travado no trem, procurava lembrar o nome Signorelli, só afluíam na memória Botticelli e Boltraffio. Uma das explicações para este esquecimento é o assunto de que a conversa se ocupava anteriormente; desse modo, o lapso, a transgressão da ordem, imobilizado, permite o trabalho associativo muito bem esquematizado no texto (Freud 1976a: 18-26).

---

<sup>9</sup> Outra contradição que tange à teoria psicanalítica, já indicada por Adorno, se revela na rápida análise do cinema feita por Benjamin. Sobre ela, menciona Georg Otte: “ao invés de levar em conta o efeito distanciador desses recursos [do cinema], Benjamin os considera como meio de aproximação, como se a câmera fosse uma espécie de microscópio coletivo que revela aos espectadores de cinema detalhes até então desconhecidos, contribuindo assim para superar as barreiras que os separavam do seu próprio mundo” (Otte 1994: 70). Nesse ponto, Benjamin se trai ao referir-se a uma “conscientização do inconsciente”.

<sup>10</sup> A expressão é tomada de Adorno, do seguinte trecho de sua “Palestra sobre lírica e sociedade”: “Recomenda-se vigilância, sobretudo, perante o conceito de ideologia, hoje [já nos anos 50] debilhado até o limite do suportável. Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica.” (Adorno 2003: 68).

<sup>11</sup> Do mesmo modo que a análise crua do que há da vida no poema se mostra insossa, Benjamin assevera: “São precisamente as realizações mais frágeis da arte aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida, ao passo que as poderosas, de acordo com sua verdade, referem-se a uma esfera aparentada ao mítico: o ‘poetificado’.” (Benjamin 2011: 16)

<sup>12</sup> Fora desse espaço limítrofe, cabe assinalar, “o ‘poetificado’ puro cessaria de ser um conceito-limite: seria vida ou poema” (Benjamin 2011: 18).

<sup>13</sup> A própria forma como Leminski se via e era visto por seus pares dá margem para sua aproximação ao que Agamben entende por contemporâneo: “o pauloleminski / é um cachorro louco / que deve ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique / senão é bem capaz / o filhadaputa / de fazer chover / em nosso piquenique” (Leminski 1980: s/p).

<sup>14</sup> As imposições com que se defrontou o poeta curitibano são as mais diversas, desde a ditadura militar ao governo da inflação, que sucedeu àquela. Noutro domínio, não muito distante, Leminski também se rebelou contra formas: a da poesia social, dita engajada; a do conto, entidade em ascensão na época; a da tradição conservadora da literatura paranaense, na figura, por exemplo, de Helena Kolody etc.