

Author / Autor

Luiz Eduardo Lopes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Brasil

The metalinguistic scene in Paulo Leminski's Poetry

The purpose of this article is to expose, by the complete analysis of three poems by Paulo Leminski, how the author does a displacement between signifier and signified to establish a metalinguistic sense to the poems. Another objective is to show how this metalinguistic sense has an effect on the reader perception and generates an interaction between two subjects, the poet and the reader.

Keywords

Poem, Paulo Leminski, Signifier, Signified, Metalinguistic.

A cena metalinguística na Poesia de Paulo Leminski

Este artigo pretende esclarecer, por meio da análise pormenorizada de três poemas de Paulo Leminski, como o autor realiza um deslocamento da relação significante-significado para conferir um significado metalinguístico aos poemas. Busca, também, refletir sobre como este significado metalinguístico influencia na percepção do leitor e acaba por ocasionar uma interação de subjetividade entre poeta e leitor.

Palavras-chave

Poema, Paulo Leminski, Significante, Significado, Metalinguístico.

1. Introdução

A arte, particularmente a literatura, é um instrumento de comunicação. Uma comunicação diferente daquela que se faz pela fala ou pela escrita convencionais, porque esta, sim, está sujeita às injunções do sentido. “A comunicação pode dar a impressão (...) de só comportar em sua transmissão um único sentido, como se o comentário pleno de significação que lhe confere aquele que ouve pudesse, por passar despercebido àquele que não ouve, ser tido como neutralizado (LACAN, 1998)”. Ou seja, a comunicação convencional perde-se em torno do sentido atribuído à ela. Uma mesma sequência de palavras pode ser interpretada por pessoas diferentes, de forma completamente diferente.

Assim, o que há de comum em uma sequência de palavras trocadas entre duas pessoas são, pura e simplesmente, as palavras. É inegável que há momentos de sintonia entre essas pessoas em que as palavras atingem o destino. Porém, inúmeros também são os momentos em que a sintonia não ocorre, e a falta de compreensão fica explícita. Isto se dá porque cada ser humano é o depositário do seu próprio discurso, em permanente circulação.

Ao utilizar-se de palavras, despeja-se no interlocutor uma relação significante-significado que só encontra amparo absoluto no discurso daquele que fala. As possibilidades de divergências nessa relação, quer dizer, de os significantes encontrarem no interlocutor significado diverso daquele praticado pelo falante, é o que faz a fala e a escrita convencionais estarem sujeitas às injunções do sentido. A arte literária, porém, utiliza-se de palavras, mas quase sempre, seu impacto em diversos indivíduos transcende os discursos particulares e se generaliza. Isso porque

“a arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade...” (CANDIDO, 1972).

É desta atitude de gratuidade que se trata ao citar-se o “impacto da arte em diversos indivíduos”. Ainda sobre este impacto:

“A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana.” (LAJOLO, 1981).

Então, esta atitude de gratuidade, definida por Antonio Candido, poderia ser melhor caracterizada como uma interação de subjetividade, por meio da qual algo se transmite diferente “dos usos da linguagem que configuram a vida cotidiana”. O autor literário, de certa forma, transfere algo de si que acaba por ser captado pelo leitor.

Se em uma obra de arte literária, “há um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração”, um campo de estudo profícuo está exatamente na compreensão de como estas estruturas sólidas, a realidade natural ou social e a manipulação técnica, se entrelaçam para gerar este efeito de sentido, que o discurso convencional não causa.

Um ponto de partida está no fato de que a arte aumenta

a “dificuldade e a duração da percepção”. E o faz por gerar uma forma particular de discurso, “um idioleto” definido “como o código privado e individual de um único falante”. É exatamente a particularidade do código da obra que gera a dificuldade de compreensão instantânea, enfim, um “estranhamento”, responsável por prolongar a percepção. (ECO, 1971)

O estranhamento, então, não torna mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas cria uma significação particular do objeto, porque o leitor, ao deparar-se com ele, passa a reconsiderar a obra, buscando uma significação que seja coerente com seu próprio discurso em circulação. (ECO, 1971)

Porém, a geração de um estranhamento pela leitura de um texto não é o suficiente para caracterizá-lo como obra de arte, ao mesmo tempo em que a presença pura e simples de elementos da realidade natural ou social e a manipulação técnica, também não. Há algo que gera a interação de subjetividades, e este algo passa pelo estranhamento. E esse estranhamento muito provavelmente é gerado pela manipulação técnica de elementos da realidade natural e social, mais particularmente, do significante em suas infinitas possibilidades de significados.

O problema de pesquisa que ampara esse artigo é, portanto, o seguinte: a construção literária, calcada na manipulação técnica de relações significante-significado de uso corrente na língua falada, ao ser estruturada segundo uma estratégia para conferir um significado cênico e ao mesmo tempo, metalinguístico (relativo ao ato de representar poeticamente), é capaz de provocar, no leitor, a necessidade de produzir, com seu próprio discurso, a significação, colocando-o no mesmo plano do poeta e proporcionando uma interação subjetiva, característica da arte?

O objetivo, então, deste trabalho é delinear, na poesia de Paulo Leminski, uma característica da arte que é a de afrouxar o tecido do significante explorando suas próprias características e possibilidades para expor os seus furos. E como, para o ser pensante, o furo no significante é insuportável, precisa ser preenchido, as pessoas que observam a arte acabam por produzir sentidos.

Para atingir este objetivo, serão analisados três poemas de Leminski. A escolha de Paulo Leminski como autor abordado dá-se pela simplicidade de sua representação, buscada pela interseção da poesia concreta com a linguagem coloquial. Essa simplicidade, em muitos poemas, deixa claro o movimento esperado do leitor corroborando com alguns dos aspectos apenas esboçados na introdução.

2. Desenvolvimento

Observe-se como exemplo o poema abaixo:



(LEMINSKI, 2013, p. 148)

A presença do círculo, como significante, ao centro do círculo gráfico e como significado, ao redor do texto gera um jogo em que estão representadas as duas instâncias do signo linguístico (SAUSSURRE. 2004). A presença de ambas incomoda porque desobriga o leitor a buscar no seu sentido a equivalência da palavra círculo, fato realizado de forma instantânea e inconsciente por qualquer falante normal da língua.

Quando isto ocorre, o leitor, desobrigado da busca do sentido, vê os círculos e as letras distribuídas dentro deles, com um formato que em muito se assemelha a minúsculas formigas. Já estão, então, poeta e leitor a imaginar o traçado do círculo em torno do caminhar do inseto, em momentos diferentes de construção, o primeiro, ao criar e o segundo ao recriar, durante sua leitura a cena inicialmente imaginada.

“Só o círculo existe” fecha a cena, como a aprisionar o inseto da imaginação de ambos, leitor e poeta, como a despertar o leitor de sua “viagem” de traçar círculos em redor de insetos inexistentes. Assim, o poema empurra o leitor a imaginar, “estar a imaginar” – sensação do ser real, para mostrar-lhe, ao fim, que a cena é fictícia, para fazer-lhe cair em si e perceber que tudo isso é função do próprio poema. O poeta transfere com isso a sensação de “estar a imaginar” para o leitor.

Dentro da estratégia do poema, poder-se-ia dizer que o poema responde pelo inseto, no formato e disposição das letras e enquanto ideia imaginada e responde pelo círculo como tentativa de capturar uma ideia (“traço um círculo em volta”) e como aquilo que permanece (“só o círculo existe”). Assim, ao criar um antagonismo “inseto-círculo” e ao preencher o antagonismo com apenas um significado, o próprio poema, Leminski expõe o furo, a falha de sentido da linguagem convencional, falha de sentido no texto do narratário, daquele imaginado para receptor da mensagem, usuário dessa linguagem convencional (PRINCE, 1982).

A falha de sentido, no caso do poema, se dá pela plasticidade da palavra em poder assumir diferentes significados através da metáfora, que condensa o sentido que melhor responde ao problema imposto. A construção da imagem inicia a abertura do tecido do sentido, enquanto sua súbita demolição corta o tecido para deixar o furo exposto, furo este, no formato de círculo.

O mesmo jogo de representação se dá, ainda com menos palavras e menos recursos gráficos em:

duas folhas na sandália
o outono
também quer andar
(LEMINSKI, 2013, p. 113)

A implosão de sentido dessas poucas palavras, característica do haicai, expõe toda uma cena e imagina muito mais do que diz. O primeiro verso situa o leitor na cena, como aquele que olha para a sandália com as folhas.

O espaço, em um poema curto como esse, também diz, e precisa dizer, já que as palavras são poucas. Assim, o intervalo de uma linha entre “duas folhas na sandália” e “o outono” é uma pausa de sentido, pausa que visa realmente colocar o leitor em seu lugar, sobre a sandália, observando as folhas. Da mesma forma, a quebra da frase, o encadeamento (enjambement) (BRASIL, 2012) entre “o outono” e “também quer andar”, particularmente o primeiro verso da sequência, situa o leitor em um “ambiente outonal”, naquilo que o outono significa para o leitor.

Por fim, após colocar o leitor sobre as sandálias e situá-lo no outono, o autor une todos os sujeitos no “também quer

andar”. Que sujeitos são esses? O poeta, o leitor, suas projeções: o eu-lírico (CONDE, 2009/2010) e o narratário - e o próprio outono, por estar representado também sobre as sandálias, nas folhas. A aproximação das duas pontas da metonímia: folhas e outono – traça o mesmo paralelo entre o poema mínimo e a cena, ou seja, o poema está para as folhas como a cena para o outono, ou seja, as folhas são uma mínima representação do outono, como o poema, uma mínima representação da cena.

Mais uma vez, ao reunir as folhas, o poema, o outono e a cena no verso “também quer andar”, como se todas as pontas do quadrado da representação fossem os sujeitos da locução verbal, o poema realiza seu círculo e até, pela sua estrutura curta, expõe a correspondência significante-significado, deixando em aberto exatamente o que o significante não consegue representar, expondo, novamente, o furo, o vazio da significação, aquilo do real (realidade natural e social) que não se escreve.

Na poesia de Paulo Leminski, para que haja comunicação, para que o poema transfira a sua mensagem, é fundamental o acordo ficcional, a aceitação por parte do leitor da situação fomentada pelo poema (ECO, 1994). Ou seja, o leitor precisa se colocar sobre as sandálias. Só há poema se o mesmo acordo ficcional que perpassa as narrativas, os contos, os romances, também se der com relação aos versos.

Mais uma vez, pode-se caracterizar esta alusão no poema abaixo:

Compra a briga das coisas
Gigante em vão
Contra a parede branca
Prega a palma da mão
(LEMINSKI, 2013, p. 15)

O tapa desnecessário – “prega a palma da mão” – na parede só pode ser sentido se o leitor se colocar no lugar daquele que “compra a briga das coisas”. O artifício de que o autor se utiliza para fazer o leitor sentir a execução do tapa, e repare-se que não vem a ser “sentir o tapa”, mas sentir estar a executar o tapa, é a repetição de sons oclusivos bilabiais e linguodentais: Con“t”ra a “p”arede “b”rança “p”rega a “p”alma “d”a mão. Observando-se a estrutura fônica do poema, em combinação com os “p”s e “b”s e “t”s e “d”s, verifica-se o verso “gigante em vão”. Ora, as consoantes “g” em “g”igante e “v” permitem a passagem do ar, são, portanto, fricativas. Esse fluxo de fricativas seguido da explosão das oclusivas bilabiais e linguodentais gera a ideia do movimento anterior ao tapa... Movimento e explosão. A escansão dos versos (GANCHO, 1989) vai corroborar para a tese de que o “gigante em vão” remete ao movimento rápido da mão em direção à parede, por ser o mais curto dos versos, sendo todos os demais compostos por seis sílabas, enquanto este é composto por quatro. Interessante, também, observar o início do primeiro e terceiro versos e o fim do segundo e quarto. O primeiro e o terceiro iniciam-se com a sílaba “com”. Já o término do segundo e quarto rimam uma rima rica em “ão”. A repetição desses inícios e finais gera uma simetria entre os dois primeiros versos e os dois últimos, como um compasso a marcar os dois tempos distintos; a discussão e o movimento ficam, então, encerrados no primeiro, e o tapa compõe o segundo.

Com relação ao conteúdo, observa-se a relação, nos dois compassos distintos entre “coisas” e “parede”. A compra da briga das coisas, remete a um brigar por qualquer coisa, sendo que “comprar a briga” traz embutida a ideia de brigar com veemência. Já “gigante em vão” remeterá exatamente ao fomento a uma razão ancorada no sentido par-

ticular, que extrapola, na necessidade de provar um ponto de vista – o gigante que está cheio da sua razão. Por outro lado, a “parede” é uma “coisa”, uma das coisas das quais se compra a briga, e é a coisa contra a qual o eu-lírico investe. Ao fazer isso, ao se comprar a briga de toda e qualquer coisa, não é possível não investir contra algo que não seja também coisa, deixando clara a atitude vã do gigante.

Essa sensação do desnecessário permeia as relações entre forma e conteúdo. Todo este calabouço formal de que o poema se cerca parece também vão, na tentativa de apreender o tapa, desenha-o, contorna-o, mas não o representa. Fica pregado na página branca. O poema então, como metáfora, é a palma da mão pregada na parede “branca” (como alusão ao papel). Neste momento, então, ele assume sua função de representar, por ser incapaz de apreender o real do tapa por completo, só esboçá-lo, por mais gigantesco que seja o esforço formal, ele representa aquilo que, na verdade, transfere, a sensação de esforço vão. Esforço, enfim, de significar. Mesmo esforço de comprar a briga das coisas (sendo a compra da briga das coisas uma ótima metáfora para a estrutura do símbolo), encampar-lhes com o sentido próprio a ponto de brigar por este sentido, como quem briga por si.

Este poema também exige do leitor a aceitação do acordo ficcional, sua colocação como o executor do tapa, mas a utilização da terceira pessoa o empurra para o lugar daquele que observa, que julga vã tanto as brigas sem razão quanto o esforço de significar o real. Assim, o movimento que o poeta espera do narratário é o de, em um primeiro momento, reconhecer-se estar envolvido em brigas, depois, o de aceitar serem estas brigas desnecessárias, vãs.

Entretanto, para o usuário normal da língua convencional, a mensagem mais importante do poema que é o fato de as brigas estarem atreladas exatamente à questão da significação, de o poema ser a mão que se prega na parede, de a parede ser também coisa da qual se compra a briga e de que a briga, enfim, será sempre de si contra si mesmo, esta fica transferida, talvez, mas, jamais verbalizada.

Porque apenas um leitor especializado poderia identificar o esforço feito para significar o tapa, nas aliterações, e nas rimas, para colocar em um mesmo patamar a discussão e o movimento da mão, quer dizer, os movimentos que se fazem por acreditar demais nos significados atribuídos às coisas.

Este poema, então, que pertence a uma fase mais prematura, mais inicial na cronologia das obras de Paulo Leminski, para desfrutar-se todo, exige um leitor mais consciente dos aspectos formais que a significação pode embutir. Ou seja, o autor buscava outro narratário, diferente dos dois primeiros textos abordados, ambos sob influência da Poesia Concreta.

Na Poesia, e, em especial, nos poemas estudados, o acordo ficcional existe, mas, enquanto na prosa, ele vai sendo desenvolvido e sustentado, no decorrer da trama, nos poemas de Paulo Leminski, ele é pressuposto. O que se espera, o narratário é alguém disposto a aceitar os jogos de consciência que os poemas propõem.

3. Conclusão

O poema, e em especial os abordados, não são capazes de desdobrar um imaginário ao redor de si, eles são pílulas de nonsense que só podem ser lidas a partir de um imaginário já existente, o do leitor, diferente do do poeta, mas semelhante, naquilo que os seres humanos imaginam da mesma forma – o próprio significante.

Os poemas abordados são, portanto, perguntas. Cada um, uma pergunta ao sentido de quem lê. O que se espera do leitor é que ele responda às perguntas, colocando-se no

lugar do narrador, quando houver, buscando as correspondências entre a aparência gráfica e o texto, quando houver, enfim, que, se aproximando do poeta, ele se aproprie do poema.

O objetivo desses poemas é, então, fazer sentir pelo desafio inicial e posterior compreensão, algo que não se obtém pela simples narração de um fato ou descrição de uma sensação. Ao implodir o sentido dos significantes usados, Leminski acaba por conferir um aspecto metalinguístico aos poemas. Com isso, o fazer sentir se dá por colocar o leitor diante do vazio gerado não por uma cena representada, mas pelo paralelo entre a cena representada e a própria tentativa de representação.

Assim, leitor e poeta colocam-se na mesma posição, a de representar a mesma falha de sentido presente no ato de significar, de escrever, de representar por palavras uma cena, a incapacidade de dar cabo, de forma perfeita, completa em seus pormenores. A diferença é que essa falha está exposta em momentos diferentes, o da criação e o da recriação pela leitura.

Nada, enfim, tão dessemelhante da velha poética aristotélica, que formalizava a necessidade da imitação pela mimesis e um reconhecimento para a obtenção da catarse na assistência das tragédias gregas (ARISTÓTELES, 1990). A presença inofensiva de significantes simples trazendo cenas cotidianas mimetiza a realidade do leitor, investindo-o do acordo ficcional.

Entretanto, a falha lógica daquela linguagem, ao gerar o estranhamento, extrai o leitor de seu próprio discurso. Pelo fato de que a falha não se encontra na cena, mas no ato de significar, esta falha é comum a ambos, leitor e poeta. Assim, o leitor, ao perceber-se diante da falha, inicia o seu trabalho de significar, e ao reescrever o poema de acordo com o seu próprio sentido, vê-se obrigado a colocar-se no mesmo plano do poeta, diante do poema e, em paralelo, diante da cena representada.

Assim, o poema gera um reconhecimento eu-lírico/sentido daquele que o lê e, aristotelicamente, a catarse subsequente, ancorada na relação do leitor com a cena. Está feita a interação subjetiva.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

BRASIL, Ivan Luiz. **Enjambement**. 2012. Disponível em: <https://ivanluizbrasil.blogspot.com.br/2012/06/enjambement.html>, acesso em: 10 Jun 2016.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura, São Paulo: Brasiliense, 1972.

CONDE, Dominique. **O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia**. São Paulo: Revista da USP, 2009/2010.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GANCHO, Cândida Beatriz Vilares. **Introdução à poesia - Teoria e Prática**. Col. Tópicos de Linguagem. São Paulo: Atual, 1989.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1981 (Col. Primeiros Passos).

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

PRINCE, Gerald. **Narratology: the form and functioning of narrative**. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1982.

SAUSSURRE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 26. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.