

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ALEXANDRA VALÉRIA LINHARES FIGUEIREDO DE ANDRADE SANTOS

A CONSCIÊNCIA POÉTICA EM PAULO LEMINSKI

RIO DE JANEIRO

2016

Alexandra Valéria Linhares Figueiredo de Andrade Santos

A CONSCIÊNCIA POÉTICA EM PAULO LEMINSKI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientadora: Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani

Rio de Janeiro
Junho de 2016

A CONSCIÊNCIA POÉTICA EM PAULO LEMINSKI

Alexandra Valéria Linhares Figueiredo de Andrade Santos

Orientadora: Anélia Montechiari Pietrani

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani

Professor Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz – UFRJ

Professora Doutora Sonia Monnerat Barbosa – UFF

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ, suplente

Professora Doutora Danielle Corpas – UFRJ, suplente

Rio de Janeiro

Junho de 2016

CIP - Catalogação na Publicação

S237c Santos, Alexandra Valéria Linhares Figueiredo de Andrade
A consciência poética em Paulo Leminski /
Alexandra Valéria Linhares Figueiredo de Andrade
Santos. -- Rio de Janeiro, 2016.
96 f.

Orientadora: Anélia Montechiari Pietrani.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2016.

1. Poesia. 2. Consciência poética. 3. Paulo
Leminski. I. Pietrani, Anélia Montechiari,
orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

A CONSCIÊNCIA POÉTICA EM PAULO LEMINSKI

Defensor da liberdade na linguagem, Paulo Leminski se apoiou na premissa de que “a poesia está em toda parte”. Criou textos que suscitam reflexões sobre o que é a poesia, defendendo a tese de que ela não *serve* para nada. Percebendo no desenvolver da escrita do poeta a paixão pela palavra e a consciência do dizer, esta pesquisa considera o poeta a partir da perspectiva de sua consciência poético-crítica. Nesse sentido, os estudos sobre poesia segundo Walter Benjamin, com destaque para a sua teorização sobre o pensamento dos românticos alemães de Jena, bem como os de Hugo Friedrich, Alfonso Berardinelli e Michael Hamburger são os pontos de partida para a leitura de poemas de Leminski que refletem sobre o ato da escrita sob três pontos de vista: o da poesia marginal, o do próprio poema, e o de um tom intimista.

Palavras-chave: Paulo Leminski, metapoesia, consciência poética.

ABSTRACT

THE CONSCIOUSNESS IN PAULO LEMINSKI'S POETIC

Defender of liberty in language, Paulo Leminski relied on the premise that “poetry is everywhere”. He created texts which cause reflections on what poetry is, supporting the thesis that it serves no purpose. Realizing in the writing of the poet a passion for the word and the awareness of the poetry, this research considers the poet from Curitiba by the perspective of his poetic-critical consciousness. In this sense, the study of poetry according to Walter Benjamin, highlighting his theorizing concerned to the thinking of the German romantics from Jena, as well as Hugo Friedrich's, Alfonso Berardinelli's and Michael Hamburger's studies are the starting points for reading Leminski's poems which reflect on the act of writing from three points of view: the marginal poetry, the poem itself, and the intimate tone.

Keywords: Paulo Leminski, metapoetry, poetic consciousness.

À Vera Alice (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao meu esposo Vitor Hugo, companheiro de sonhos e de realizações.

A Laís Valéria e Jeronimo, meus pais, e aos familiares, incentivadores de perto e de longe.

A Anélia Pietrani, orientadora competente e atenciosa.

Aos professores da UFRJ, em especial ao Eucanaã Ferraz, Godofredo de Oliveira Neto e Sofia Maria de Sousa e Silva.

A professora Sonia Monnerat, tão generosa, da UFF.

A Nilma Lacerda, professora que acreditou e que semeou literatura em mim.

Aos amigos da especialização cursada na UFF, em especial ao Carlos Benites, cujo apoio foi fundamental em todas as etapas.

A Elizabeth Serra e aos amigos da FNLIJ.

Aos amigos do grupo de pesquisa Leitura, Literatura e saúde (LELIS-UFF).

Aos amigos que perguntavam “e o mestrado?”, em especial a Marlene Nunes e Vanessa Christini.

Aos amigos e alunos da Escola Municipal Alba Cañizares do Nascimento.

Ao Paulo Leminski, por ter escrito, pensado e vivido poesia.

Depois de hoje
a vida não vai mais ser a mesma
a menos que eu insista em me
enganar
aliás
depois de ontem
também foi assim
anteontem
antes
amanhã

Paulo Leminski

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. Introdução: Bom dia, poetas velhos _____ | 10 |
| 2. Marginal é quem escreve à margem _____ | 17 |
| 3. Um bom poema leva anos _____ | 38 |
| 4. Quem sabe ainda não acabei de escrever _____ | 68 |
| 5. Considerações finais: Adeus, coisas que nunca tive _____ | 89 |
| 6. Bibliografia _____ | 92 |

1. INTRODUÇÃO – BOM DIA, POETAS VELHOS

Paulo Leminski Filho, o caboclo-polaco, nasceu em Curitiba, cidade do estado do Paraná no ano de 1944 e faleceu aos 44 anos, em 1989. Filho de Áurea Pereira Mendes e do sargento do exército Paulo Leminski, Paulinho teve uma infância saudável ao lado do irmão Pedro, ambos bem cuidados também pelas tias.

Por conta de algumas transferências militares do pai, o menino passou por diferentes escolas, mas, possivelmente, foi a matrícula no Internato Paranaense, colégio de prestígio na cidade, além de próximo à casa da família Leminski, que fomentou o gosto pelo aprendizado de línguas. O contato com o latim e o francês, em 1956, e um ano depois com o inglês, contribuiu maciçamente para despertar nele o interesse pelos estudos da linguagem. Adulto, chegou a ter noção de 14 idiomas. Segundo o biógrafo Toninho Vaz, o menino apresentou desde cedo grande inquietação cultural e existencial, e a estada de um ano no mosteiro de São Bento, por volta dos 13 anos, alicerçou a construção de uma personalidade estudiosa e autônoma.

Jovem, passou entre os primeiros candidatos para cursar as faculdades de Letras e de Direito, no entanto, segundo Vaz, além de se desentender intelectualmente com os professores, acadêmicos conservadores, e por estar envolvido com outras atividades, Leminski nunca foi um aluno de frequência regular em ambos os cursos. Fato é que a paixão pela palavra lhe possibilitou trabalhar como biógrafo, compositor, contista, poeta, publicitário, romancista, tradutor e professor de Redação, de História e de Literatura em curso pré-vestibular.

A ida à Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963, alavancou a vida profissional do jovem Paulo Leminski. Lá, conheceu, dentre outras personalidades, Décio Pignatari, então porta-voz da poesia concreta paulista e que veio a ser o diretor da revista *Invenção*, veículo no qual Leminski publicou cinco poemas, estreando no meio literário um ano depois. O contato com a poesia concreta também lhe serviu de impulso, pois foi o movimento que se pôde chamar de ponto de partida de sua jornada.

Foi casado com Nevair Maria de Souza, conhecida como Neiva, mas foi com a também poeta Alice Ruiz S com quem viveu por quase vinte anos. Foi ela que atuou na seleção dos poemas para todos os seus livros, incluindo os póstumos. Juntos, construíram gostos e definiram seus estilos. Viveram o auge da contracultura, do pop, do Tropicalismo na música popular brasileira, da ditadura, da poesia concreta, da poesia marginal. Experimentaram a fundo as tendências culturais disponíveis na década de

1970, paradoxalmente tratada como a de um “vazio cultural”, talvez para justificar as ações paralisantes do regime militar no Brasil.

A ditadura civil-militar no país durou de 1964, com a derrubada do governo do presidente João Goulart, até 1985, quando José Sarney assumiu a presidência e instaurou a Nova República. Durante esse período de 21 anos, a literatura, sentindo o impacto do golpe, expressou a mudança nos rumos do país. Assim, os poetas da década de 1970 optaram por um estilo que partia da transgressão, conforme aponta o historiador Frederico Coelho no ensaio “Quantas margens cabem em um poema? – Poesia marginal ontem, hoje e além”, que compõe o livro *Poesia marginal: palavra e livro*, organizado por Eucanaã Ferraz, a partir de uma exposição sobre o tema no Instituto Moreira Salles, em 2013: “Num país que atravessava um período marcado pelo excessivo controle político, poetas das mais variadas idades e origens constituíram um espaço de atuação cujo ponto em comum foi a não adequação” (COELHO, 2013, p. 17).

Frederico Coelho afirma que a poesia baseada na transgressão – do mercado editorial oficial, da linguagem poética estabelecida, dos cânones estéticos do período, do comportamento reservado do poeta, da lei e da ordem, da luta política “comprometida”, contra a ditadura etc. – como ponto comum de partida torna-se *marginal* devido à recusa dos poetas em se alinhar passivamente: ao cânone literário das vanguardas e das tradições brasileiras pós-1945; à impossibilidade de eles adotarem os modelos oficiais de produção editorial e à recusa recíproca do cânone e do mercado editorial em aceitar aquela poesia que estava sendo produzida:

A transgressão aqui é afirmativa. Consiste em fazer sua arte no descompasso da expectativa normativa de seu tempo, - seja ela textual, editorial, ou comportamental. O que estava em jogo para uma série de aspirantes à poesia era a busca de uma voz própria e de um espaço entre a produção literária brasileira (2013, p. 19).

Partindo da poesia concreta e respirando o mesmo ar transgressor que os marginais, Leminski criou uma dicção própria. A Regis Bonvicino, disse, certa vez: “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, 1999, p. 63). Pelas beiradas, encontrou o tom singular que buscava e, conforme as palavras de Aurora Fornoni Bernadini no prefácio ao livro de Elizabeth Rocha Leite, *Leminski: o poeta da diferença*, seria mais fácil dizer o que poeta não foi: “Com seu engajamento radical com a linguagem,

[Leminski] não foi concretista, não foi marginal, não foi tropicalista, não foi gratuitamente dado à poesia social” (In: LEITE, 2012, p. 17). Esse não saber localizar ou definir o poeta foi um dos primeiros desafios desta pesquisa, que teve início após a leitura de sua menos conhecida narrativa *Guerra dentro da gente*, escrita em 1986.

O contato com essa obra ocorreu no curso de pós-graduação *lato sensu* na Universidade Federal Fluminense, no ano de 2008, na aula da professora Dra. Nilma Gonçalves Lacerda. A proposta de ler histórias contemporâneas que abordassem a construção da identidade dos jovens permitiu o encantamento com o livro, que se tornou um dos objetos de estudo da monografia concluída em 2010. Até aquele momento, conhecia de modo raso seus outros textos, incluindo a poesia.

Ao retornar ao meio acadêmico no início de 2013, participando do grupo de estudo “Leitura, Literatura e Saúde: inquietações no campo da produção de conhecimento”, na UFF, senti-me motivada a tentar outra vez o ingresso no mestrado. Pesquisadas as linhas que se aproximavam dos temas com os quais a identificação era maior, movimento feito equivocadamente em tentativas anteriores, optei pelas disciplinas disponíveis na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante todo esse processo, a obra do poeta foi se tornando mais próxima, mais íntima, o que deixou claro para mim que deveríamos ter um novo e aprofundado encontro. Uma conversa, agora no mestrado.

A poesia, assim como o próprio Paulo Leminski, ultrapassa rótulos e definições. André Dick e Fabiano Calixto, organizadores do livro *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, contribuem com essa visão de um Paulo múltiplo ao afirmarem que ele agiu de modo amplo não apenas no meio literário, mas no panorama cultural do país, chegando a ganhar prêmios na área da publicidade, por exemplo.

Recentemente, essa natureza multifacetada foi apresentada ao público na exposição “Múltiplo Leminski”. O evento, que de 2012 a 2016 percorreu oito cidades do país, foi organizado por Alice Ruiz S e suas filhas Áurea e Estrela. No Rio de Janeiro, o material, que incluiu manuscritos, exemplares de primeiras edições, parte do acervo da biblioteca pessoal do poeta, entrevistas e vídeos, ficou exposto no espaço da Caixa Cultural por pouco mais de 2 meses.

A exposição foi dividida em seções, num espaço amplo, de modo a proporcionar ao visitante a dimensão das atividades de Leminski. Assim, era possível viajar para o universo do poeta, lendo painéis com informações sobre as etapas: Linha da vida; Poesia; Música; Escritório; Prosa; *Catatau*; Tradução; Biografias; Espaço Nipônico;

Publicidade e Jornalismo; Cadernos e Manuscritos; Espaço Infantil; Repercussão; Quadrinhos Eróticos; Graffiti. Segundo as organizadoras da exposição, em catálogo de mesmo nome, as duas últimas atividades, talvez despercebidas do grande público, “ajudam a compor a personalidade do curitibano como um sujeito extremamente curioso, interessado em tudo que diz respeito ao ser humano como ser dotado de linguagem” (RUIZ S et al, 2015, p. 66).

No artigo “Artilharia ligeira para um kamiquase ou dribles curtos e passes longos para um craque da poesia”, Ademir Assunção afirma que o “judoca zen-budista” desconfiava da neutralidade das palavras e remetia seus leitores à experiência concreta: a experiência com o próprio texto (Cf. ASSUNÇÃO 2004, p. 36) e a impressão deixada pelo evento é semelhante a essa, no sentido de ter proporcionado aos que por lá passaram a experiência com o próprio Leminski.

Em meio à pluralidade de material disponível, o principal objeto desta pesquisa são os poemas do autor e, para melhor compreendê-los, recorreu-se ainda a ensaios e cartas de sua autoria que com eles conversam, bem como à narrativa *Guerra dentro da gente*. Com interesse no que o poeta dizia sobre o fazer poético, mas principalmente no que realizava em seus poemas, esta dissertação busca compreender a poética de Leminski na medida em que ele se apresenta crítico de seus textos e da arte literária. A consciência intertextual e poética que demonstra funciona como guia para os comentários sobre os poemas, que suscitam reflexões acerca da poesia e da arte.

O poema que dá título a esta introdução consta na seção “(saques, piques, toques & baques)” de *caprichos & relaxos*¹, de 1983. Ele é analisado sob o ponto de vista da consciência poética e sugere um tom de humor e sarcasmo na saudação aos poetas canônicos. Do mesmo modo, o cumprimento funciona aqui como um convite também àqueles que leem os poemas leminskianos com desconfiança. A proposta é tentar apresentar, por meio da leitura dos metapoemas, reflexões mais profundas sobre a arte poética e as inquietações do ser humano. Um convite a um novo olhar.

O caminho escolhido para percorrer alguns poemas de Leminski divide este trabalho em três capítulos. Eles foram intitulados com versos leminskianos com o propósito de estar em sintonia com estudiosos anteriores: *Marginal é quem escreve à margem*; *Um bom poema leva anos*; e *Quem sabe ainda não acabei de escrever*. Na tentativa de compreender o contexto social em que viveu Paulo Leminski, é realizada no

¹ Respeitamos neste estudo a grafia dos livros de Leminski apresentada na obra *Toda poesia*, publicada no ano de 2013 pela editora Companhia das Letras.

primeiro capítulo uma análise de poemas seus tendo em vista a frutífera e polêmica “poesia marginal”.

A reflexão sobre o que foi a poesia marginal e como surgiu é ponto de partida para acompanhar um jovem Leminski que, afeiçoado também às propostas da poesia concreta, absorve tendências e publica seus primeiros livros na década de 1970. Dono de uma escrita experimental, a poesia do curitibano começa a ser nacionalmente conhecida na década seguinte, juntamente com as letras de suas canções.

Busca-se apresentar um panorama no qual ele descobre-se poeta, desenvolve suas atividades no campo da linguagem e amplia seu conceito sobre o que é poesia: “sua poesia extravasa da literatura para a música e as artes visuais” (RUIZ S et al, 2015, p. 30). Sob esse mesmo prisma, o *release* da banda “Estrelinski e os Paulera” diz, acertadamente, que nada permanece tanto ao invisível quanto a genialidade do artista. De acordo com o texto, a multiplicidade de Leminski continua a reverberar sobre as clássicas e modernas mídias de difusão da linguagem. Por isso, o poeta, desbravador dos temas da natureza humana e das relações escritas e vividas em seu universo de migrações de culturas e de artes, continua perene em sua essência, inegável na história e necessário inspirador ao novo².

O novo suscitava reflexões do artista, que procurava, por meio de cartas e telefonemas a amigos escritores, conhecer os últimos acontecimentos culturais das capitais do Rio de Janeiro e São Paulo. Consciente do crescimento dos meios de comunicação de massa, por exemplo, em carta a Regis Bonvicino disse que sua passagem para a música popular estava para se completar, pois buscava alcançar o grande público com sua letra/poesia. Chegou a escrever e compor mais de 110 músicas e, em um vídeo exibido na exposição já mencionada, ele afirmou que “[m]úsica é o lugar onde a poesia está viva”.

Leminski se mostrou um grande estudioso. Pode-se dizer que mergulhava com profundidade nos assuntos que lhe interessavam. Aprendeu a aprender ainda menino e esse modo autodidata contribuiu para que seu trabalho com a palavra se tornasse consciente, isto é, escrevia *com-a-ciência* do que fazia. A consciência sobre o fazer poético é o foco do segundo capítulo. Nessa parte, serão analisados metapoemas nos quais é possível perceber a linha crítica seguida pelo caboclo-polaco. Inúmeras

² Documento disponível em <www.leminski.com.br>; Acesso em 14/04/2016.

referências sugerem um homem culto e de sensibilidade aguçada, aberto a assuntos que estivessem influenciando a cultura de seu tempo.

No início de sua carreira, já com atenção à forma e à sonoridade, considerou na poesia concreta um caminho que propiciasse a comunicação com o leitor moderno. Leminski queria que sua poesia chegasse a todos, e esse exercício de reflexão sobre o fazer poético resultou na criação de poemas que falam sobre poemas. Esses elementos abordados na segunda parte da pesquisa contribuem para entender alguns conceitos propagados pelo poeta, como a inutilidade da poesia, por exemplo. Ele também abordava em seus artigos temas relacionados à obrigatoriedade da novidade na literatura, sobre a função poética e sobre metalinguagem, dizendo ser esse um “jargão técnico” em uma das cartas a Régis Bonvicino.

Portador de uma “ideologia poética”, expressão comentada por Fabrício Marques na obra *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, Leminski torna-se um poeta crítico e, em certo sentido, dialoga com as ideias do romantismo alemão, referência sobre o estudo do pensamento crítico-poético. Sua trajetória reflexiva pode ser acompanhada por meio da leitura de alguns poemas que supostamente manifestam: primeiro o que o poeta não queria escrever, os estilos dos quais discordava; depois o não saber como escrever tão bem quanto poetas de referência na história da literatura; e por fim, o saber o que e como escrever, isto é, alcançar o estilo pretendido.

Percebe-se que, em Paulo Leminski, estão juntas a paixão pela palavra e a consciência do dizer, um dizer que expressa reflexões de um sujeito inquieto e questionador. Assim, no terceiro e último capítulo, é estudada a contemporânea retomada do “eu”. Em alguns poemas de Leminski, uma viagem intimista é empreendida por esse “eu” e pela própria “poesia”, em que se evidencia uma imagem de desconforto. Continuar a escrever, ou mesmo deixar escritos corrobora, deste modo, o ato da escrita como resistência, como permanência. Nesses textos, compreende-se tanto a poesia como meio de reflexão, quanto a reflexão realizada no próprio ato de escrever poemas.

Distante da ideia de buscar vestígios biográficos do poeta, a seleção e análise dos poemas se guiaram pelo conflito interior manifestos nos textos. Um eu que escreve, que sofre e que pensa sua existência e sua produção poética é inventado pelo dessacralizador Paulo Leminski, que consegue se ficcionalizar e se fazer presente na própria linguagem dos textos. A essa realização, a qual Michael Hamburger (2007)

explica como sendo a forma poética atuando como máscara, denominaremos máscara do estilo, um estilo de pensamento, como afirmou Leminski.

Deste modo, ao propor uma reflexão sobre a poesia pensante de Paulo Leminski, este trabalho procura mostrar que, tanto sua figura, quanto seus poemas, promoveram um (re)pensar da poesia brasileira. Sua obra poética suscita o olhar para um novo dia, sugerindo outras possibilidades de configurar conceitos, como se dissesse em cada verso, provocando o leitor: “Bom dia, poetas velhos”.

2. MARGINAL É QUEM ESCREVE À MARGEM

Na década de 1970, a poesia estava na pauta de discussões. Um novo olhar sobre a linguagem poética surgia de autores que não tinham espaço no mercado editorial. Sobre esse momento, Heloisa Buarque de Hollanda, autora da antologia ícone do período, *26 poetas hoje*, publicada em 1976, afirmou na introdução da obra:

Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poesia. Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez. (...) Mesas-redondas e artigos de imprensa discutem o acontecimento. O assunto começa – ainda que com alguma resistência – a ser ventilado nas universidades. Trata-se de um movimento literário ou de mais uma moda? E se for moda, foi a poesia que entrou na moda ou foram os poetas? O fato é que a poesia circula, o número de poetas aumenta dia a dia e as segundas edições já não são raras (HOLLANDA, 1976, p. 9).

O livro de Heloisa Buarque de Hollanda causou exaltação na crítica da época e até hoje é peça-chave para a análise de poesia naquele período. Em artigo no livro-catálogo *Poesia marginal: palavra e livro*, sobre a chamada poesia marginal, publicado pelo Instituto Moreira Salles em 2013, o historiador Frederico Coelho comenta que a antologia de Heloísa foi o primeiro “empurrão” dos marginais para o “centro”; uma espécie de retrato sem moldura da poesia da época, já que não havia, exatamente, uma “escola literária”.

Na apresentação do referido livro, Eucanaã Ferraz explica que, naquela época, os autores inventaram um meio de editar sem precisar das editoras, em geral pouco receptivas ao gênero poesia. Utilizaram mimeógrafos para reproduzir as obras, além de elementos como grampos no lugar de costura, envelopes em vez de sacos de encadernação, papéis de baixo preço ou considerados toscos, impressão em no máximo duas cores, carimbos. Tais procedimentos barateavam o livro, tornando-o acessível para mais leitores e era uma forma de oposição ao livro caro publicado pelo mercado editorial “oficial”.

Esses livros impressos por meio de mimeógrafos não eram vistos com valor artístico ou literário. Entretanto, analisados sob o ponto de vista da linguagem e tendo recebido atenção da crítica ao longo do tempo, são hoje, sem dúvida, “ricos, porque carregam diversos significados espelhando graficamente seus conteúdos: o verso veloz, insolente, próximo à fala cotidiana, com o *humour* e a ironia vizinhos à confissão áspera ou a certa sensibilidade romanesca” (FERRAZ, 2013, p. 8).

Para Frederico Coelho, *marginal* era a pessoa contrária ao que era tido como oficial sem, no entanto, ter obrigatoriamente um engajamento político. Em seu ponto de vista sobre poetas e poesia no período da década de 1970, deixar a poesia ao alcance do leitor para ser lida era tão ou mais fundamental do que demarcar algum tipo de posição política ou estética. Assim, o historiador garante que utilizar o mimeógrafo não foi uma ideologia, foi uma saída prática de uma poesia que tinha pressa, em busca de uma voz própria e de um espaço entre a produção literária brasileira:

Não havia, portanto, uma guerra aberta ou a vontade de ser ideologicamente contra as editoras. A precariedade e o artesanato eram etapas inovadoras na libertação da poesia e do poeta, mas não eram necessariamente um princípio dogmático (2013, p. 27).

Em artigos escritos de 1973 a 1983 e reunidos em 1993 na obra *Escritos do Rio*, a poeta Ana Cristina Cesar parece ir de encontro ao que afirma Coelho. Em “O poeta fora da república”, Ana C. justifica a “opção marginal” como uma das respostas de escritores frente às dificuldades das relações entre escritor, editor e distribuidor. Para ela, os autores foram se unindo na medida em que, participando de todas as etapas de produção, num circuito paralelo ao das grandes editoras, passaram a recusar esquemas de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro e a escalada da fama incentivada por essas *empresas*. Sob essa ótica, Ana C. afirma que se percebe “a emergência da edição marginal como escolha consciente”:

Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora, vê no entanto na opção marginal maior significado político. Esse significado parece se concentrar não só na intervenção direta do escritor no processo global de produção da obra (...), mas também num descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural (CESAR, 1993, p. 102).

Já no texto “Literatura marginal e o comportamento desviante”, Ana C. declara que um comportamento desviante também configura um nível de contestação política. Para a poeta e estudiosa, a marginalidade era tomada não como saída alternativa, mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. Ela vê a contestação ser assumida de modo consciente a partir do movimento chamado Tropicalista (1967-68):

O Tropicalismo introduziu na nossa cultura uma *consciência crítica* em relação a um tipo de arte panfletária, rígida, centrada na denúncia social, e manifestou uma relação concreta entre arte e vida, uma vez

que seus participantes testemunhavam um comportamento desviante nas suas apresentações (1993, p. 133, grifo nosso).

Embora as perspectivas sejam antagônicas, além de distinguirem-se, principalmente, por um olhar que reflete o passado – Coelho – e outro que pensou o presente – Ana C. –, elas destacam a riqueza daquele momento histórico. O panorama comentado pela poeta demonstra o olhar crítico daqueles autores rotulados como artistas desbundados, libertinos, alienados. Tendo percepção sobre as fases necessárias para a publicação de um livro, visto pelas editoras como produto dentro de um mercado que visa o lucro, eles manifestaram a seu modo o engajamento que lhes cabia. Por isso, parece simplório justificar que as atitudes e publicações dos poetas marginais ocorreram apenas por pressa de fazer chegar a poesia ao grande público. Ela talvez tenha sido o primeiro motivador, mas não resume a essência da iniciativa.

Em depoimento ao jornal *Movimento*, em julho de 1976, o poeta Cacaso já havia percebido que a circulação de publicações independentes apresentava bons ingredientes para crescer, uma vez que era de seu conhecimento a dificuldade em se publicar poesia. Ele comenta que o número de escritores e poetas crescia numa velocidade muito maior do que o número de vagas tolerado pelo sistema editorial. Para ele, houve uma marginalização que resultou numa espécie de transbordamento que fez surgir um circuito cultural paralelo, com características que ainda estavam em processo de definição. De fato, houve crescimento em virtude de uma série de fatores, destacados por Carlos Alberto Messeder Pereira, no início da década de 1980, na obra *Retrato de época: poesia marginal anos 70*:

(...) percebe-se, claramente, uma articulação entre a vivência desta experiência editorial paralela como algo dotado de um sentido e outros elementos que caracterizam a prática destes produtores – p. ex., a própria linguagem atualizada nos textos, o tratamento dado aos temas e questões, o acabamento gráfico dos livros, a organização dos lançamentos, as concepções do que seja poesia, arte, poeta, artista etc. e assim por diante. Nesse sentido é que o rótulo “poesia marginal” vai ganhando alguma densidade, isto é, nomeando uma realidade com uma razoável especificidade, especialmente quando comparada a outras formas de produção de poesia (PEREIRA, 1981, p. 63).

Pereira assinalou ainda a importância de se refletir de modo articulado sobre todos os elementos envolvidos na constituição da poesia dita marginal: forma de produção e distribuição, temática, linguagem, maneira de abordar as questões, acabamento gráfico. Ele afirmou que só assim se poderia pensar a poesia marginal, como um fenômeno específico e inovador. Além dessas características práticas, no

livro-catálogo já mencionado, Frederico Coelho ressalta que passou a ser usual nos textos a utilização de verso livre, poemas-piada, oralidade, rejeição aos cânones normativos do verso e falta de rigor formal.

Ao mesmo tempo, segundo Coelho, a ideia de marginalidade foi tornando-se maior do que a transgressão de editar livros independentes, e recebia o título de “marginal” o jovem usuário de drogas, o pobre, o negro, o gay, a prostituta, a mulher e a criança que vivem nas ruas e favelas. Tornou-se um rótulo que tinha como sinônimos o “alternativo”, o “desbundado”, o “maldito”. Pereira confirma essa percepção generalizada do marginal ao alegar a existência de “inúmeras outras incompatibilidades institucionais” vividas por algumas pessoas na época, tais como:

a recusa de certos empregos considerados “burocráticos” (ou a insatisfação diante deles) e, portanto, com pouco espaço para o exercício da “criatividade”, a recusa de uma separação excessivamente rígida entre trabalho e lazer, ou mesmo a não-aceitação de um regime de trabalho metódico, inalterável e assim por diante (PEREIRA, 1981, p. 55).

Se a palavra “marginal” continua sendo um termo pejorativo, ao longo do tempo, porém, houve o desenvolvimento de um significado positivo para “margem”. O 19º Congresso de Leitura do Brasil, realizado em julho de 2014, na cidade de Campinas – São Paulo, por exemplo, incentivou a leitura de textos de uma suposta terceira margem, isto é, daquilo que não estivesse “enquadrado” entre margens, entre o já conhecido, mas o que chega pelo intangível, pelo silêncio. A utilização de letras minúsculas no tema do congresso, *leituras sem margens*, foi um dos recursos mais utilizados por Leminski e por outros poetas da década de 1970. Eis um trecho de apresentação do evento:

O 19º Congresso de Leitura do Brasil, sob o tema: “leituras sem margens”, quer dar vez e voz aos dizeres que habitam terceiras margens – palavras, sopros, sussurros, sibilos, ventanias, líquidas superfícies, películas-pele – que se fazem (in)visíveis, (in)tangíveis silêncios. Deseja encontros com palavras-remo, palavras-tora, palavras-rio nas possibilidades de (mul)triplicar margens da leitura.³

Percebe-se que as margens são vistas como limitação e estar fora dela é indicativo de liberdade. O evento foi planejado para oferecer espaço às diversas formas nas quais a palavra se faz presente (sopros, sussurros, sibilos) e, aliada a outros elementos (vento, líquido, superfície; arte), proporcionar leituras diversificadas. A

³ Disponível em <<http://blog-alb.blogspot.com.br/p/18-cole.html>> Acesso em 13/10/2015.

abordagem parece, portanto, estar em consonância com o que se propagava na poesia dos anos 1970. Nesse sentido, o que está à margem pode ser compreendido como algum tesouro que esteja sendo deixado de lado, ao passo que a palavra “marginal”, empregada tanto como substantivo quanto adjetivo, permanece no rol de termos depreciativos.

Segundo Frederico Coelho, a poesia marginal é compreendida como uma espécie de “estágio antes do ‘contemporâneo’, ou de uma poética sem escolas que vem dos anos 1980 até hoje” (2013, p. 23) deixando vestígios definidos dentro e fora do cânone. Os poetas marginais influenciaram a arte da dramaturgia jovem em programas televisivos, revistas ilustradas, moda, gírias; em suma, oxigenaram o clima das artes visuais favorecendo uma renovação cultural do país. Por suas práticas inovadoras e por ainda causar debates impactantes no cenário da literatura, Coelho, em análise do contexto histórico, afirma que a poesia marginal já é tema solidificado na literatura brasileira, ao passo que será cada vez mais apreciada como a força central de um vitalismo poético que atravessa calendários e gerações.

No ensaio *Literatura e vida literária*, escrito em 1985, Flora Süssekind considera que a poesia brasileira da década de 1970 e 1980 constituiu-se, principalmente, de fatos corriqueiros vividos pelos poetas. A linguagem, bem como os temas, estaria próxima do instante, do minuto, do registro do que está “no ar”: “[u]m pouco como se os textos se escrevessem de passagem, obedientes aos jogos fortuitos do acaso” (2004, p. 116). Nesse sentido, Paulo Leminski carregava o espírito da época, pois, segundo Toninho Vaz, Leminski afirmava a uma colega de trabalho que os poemas “deveriam nascer quase por acaso” (Cf. VAZ, 2009, p. 253).

Apesar da morte prematura, aos 44 anos, Leminski teve a oportunidade de ver a aceitação pública de seus trabalhos e de debater criticamente sua obra, chegando a refletir teoricamente sobre ela. Sendo um poeta pensador e consciente de seu tempo, viu na poesia dita marginal algo além de um movimento numeroso e confuso; enxergava a democratização da poesia e o surgimento da figura de um poeta mais palpável. Em ensaio intitulado “O *boom* da poesia fácil”, Leminski tenta demonstrar a autonomia daquele “poetar alternativo” em relação tanto às vanguardas quanto à poesia engajada, a respeito da qual afirma que “[o] alternativo poetar dos anos 1970 não queria nada” (2012, p. 61):

Seguindo a deixa de Leminski em um ensaio crítico em 1986, a poesia brasileira, após o advento da produção independente, artesanal, transgressora, tornou-se, finalmente, horizontal. Ela descartou, ao

menos momentaneamente, a verticalidade do cânone e das vanguardas (COELHO, 2013, p. 38).

Logo se percebe que o poeta trazia um viés crítico forte, na medida em que escreve ensaios analisando o período no qual também escrevia. Leminski consegue pensar aquele tipo de poesia numa prosa singular – chamados por ele de “textos-ninja” (Cf. Leminski, 2012, p. 174) – e no próprio poema:

Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.
(LEMINSKI, 2013, p. 213)

Sobre o tema, o poeta chegou a afirmar no mesmo ensaio da “poesia fácil” que “[a] poesia dos anos 1970, inconsequente, irresponsável, despretensiosa, recuperou a dimensão lúdica” (LEMINSKI, 2012, p. 61). O poema, publicado em *distraídos venceremos*, de 1987, aborda satiricamente o conceito “marginal”. O primeiro verso, que intitula este capítulo, sinaliza outro tipo de marginalidade além daquela concepção segundo a qual poetas publicavam à margem de grandes editoras, de forma independente. Numa leitura isolada do verso “Marginal é quem escreve à margem”, é possível compreender o poeta marginal como aquele que escreve num “limite”, numa “fronteira” espacial ou linguística. A ordem direta da frase desse primeiro verso traz mais ambiguidades do que a aparente simplicidade da explicação de “o que é marginal”.

No seguinte, “deixando branca a página”, é ampliado o sentido de “marginal”. Pode-se depreender ainda que o poeta marginal é o que escreve “na” margem da folha, deixando-a em branco para que a “paisagem passe” – a paisagem vista, descrita, observada – e continue deixando a folha em branco, clara, sendo o espaço em branco o lugar em que o leitor assume papel fundamental. Assim, escrever à margem da página é deixar subentendido, é não escrever tudo que se sabe, é deixar pistas para o leitor. Marginal para Leminski seria o poeta que não diz tudo. Sob esse viés, todo poeta não deveria ser marginal? O emprego de palavras com semelhança gráfica e fonética (“paisagem”, “passe” e “passagem”) resulta num forte eco e evidencia a palavra principal do poema, “margem”, com a qual “paisagem” e “passagem” rimam.

Na segunda e última estrofe, é estabelecida uma relação entre a questão do que é ser marginal com a dúvida universal sobre quem veio primeiro, se o ovo ou a galinha. Por analogia, ambas as dúvidas podem parecer banais, mas não têm respostas. A quebra de expectativa do poema, que a princípio definiria o poeta marginal, é em si um composto marginal, e a aporia à qual se remete chegar sugere a impossibilidade de se definir tal questão, provocando humor.

Apesar de inserido nesse contexto, a poesia de Leminski é dúbia quando se fala em poesia marginal. Ele não está entre os 26 poetas selecionados em 1976 por Heloísa Buarque de Hollanda e, no catálogo mencionado do Instituto Moreira Salles, é citado apenas em referência ao seu artigo “O *boom* da poesia fácil”. Assim como os colegas, Paulo Leminski esteve fora do mercado editorial oficial. Seu primeiro livro, *Quarenta clics em Curitiba*, de 1976, por exemplo, embora independente, não fora mimeografado e sequer conhecido pelo grupo dito marginal e majoritariamente carioca da época. Publicado sob o formato de portfólio, o livro combinava poemas prontos com fotos do fotógrafo Jack Pires. Alice Ruiz S, companheira de Leminski por 20 anos, conta que as fotos foram espalhadas pelo chão e que eles procuraram, entre os poemas curtos, quais conversavam ou rimavam com aquelas imagens.

Por outro lado, talvez Leminski seja incluído por alguns estudiosos no grupo de marginais por apresentar parte das características que uniam aqueles poetas, tais como o descontentamento com o sistema vigente, ou mesmo a linguagem concisa e coloquial. Ao descrever o surgimento de um novo tipo de poeta, Frederico Coelho toma a *não adequação* como ponto de partida e, em certo sentido, parece descrever Leminski:

Uma não adequação, enfim, de um poeta que trouxe dilemas para a crítica literária do período, que reivindicou uma revisão de práticas e saberes acadêmicos nas universidades, que embaralhou filiações históricas e promoveu a abertura de caminhos ainda não trilhados. (...) Se a poesia marginal não nos deu um estilo definido no âmbito do poema, sem dúvida definiu para a posteridade um estilo de poeta (2013, p. 17).

Numa abrangência maior, poderia se recorrer às palavras de Alfonso Berardinelli para dizer que, nos textos do século XX, “a linguagem e o comportamento de vanguarda se fundam sobretudo na provocação” (BERARDINELLI, 2007, p. 139). Todavia, o caboclo-polaco se distancia do grupo de marginais por não se mostrar de todo avesso ao cânone. Ele partiu da tradição, inspirado nos grandes poetas e na busca de comunicar-se com o leitor, para trilhar um caminho diferenciado dos demais poetas do seu tempo.

Alessandra Squina Santos, no artigo “‘O que quer dizer diz’: Paulo Leminski ao norte do Equador”, destaca que Leminski embarcou num caminho de vanguarda indefinido, sem bússola, sem certezas, mas com um estilo próprio que, paradoxalmente, definiu sua trajetória (2004, p. 324).

Linguagem concisa, presença de ironia e humor, além do contexto de vigilância da ditadura são tópicos recorrentes em poemas que constam no livro de 1976, isto é, *Quarenta clics em Curitiba*, de onde foram transcritos os poemas comentados a seguir. O estilo dos versos “Uma vida é curta / para mais de um sonho” (LEMINSKI, 2013, p. 15) remete a um *slogan* publicitário e ao tema da passagem do tempo, assim como ocorre em vários outros textos do referido livro. Soava diferente que palavras aparentemente dispersas pudessem “ser poesia”. O poeta parecia zombar do leitor, ainda preso a estruturas passadas e compreender “isso? / aqui? / já? / assim?” (2013, p. 21) como literatura era desafiador naquele momento.

Segundo Frederico Coelho, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e o modernismo eram as balizas para se debaterem influências e possíveis filiações dos poetas marginais das décadas de 1970 e 1980. Dentre os críticos, a posição era mais radical, porque para eles aqueles versos curtos não apresentavam “substância literária”:

Levemos em conta que esse era justamente o período em que a teoria estruturalista, a semiótica e outras perspectivas formalistas circulavam com desenvoltura no nosso debate intelectual. Era também o período em que os primeiros estudos do que viria a ser chamado de pós-estruturalismo francês (representado por Jacques Derrida, principalmente) passavam a ditar um novo norte para alguns pesquisadores. Nesse espaço com alto nível de exigência, a poesia marginal e seus poetas eram (ainda) corpos estranhos, e seus versos eram desprovidos de maior substância literária (COELHO, 2013, p. 14).

Embora mantivesse uma admiração pelo trabalho de João Cabral, declarando que a poesia de “aço” era a mais forte da nossa língua (Cf. DICK, 2004, p. 64), o curitibano não almejou fazer poesia como Cabral ou como Drummond: “A trajetória do poeta foi tocada por uma despreensão de fazer o que se julgaria providencialmente tradicional. Leminski não quis ser a poesia vigente” (2004, p. 65). Ele lê diversos autores, inspira-se em todos simultaneamente e cria o seu estilo, dentro dos conceitos que entende como literatura, poesia e arte: “Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes” (LEMINSKI, 1999, p. 194).

Ao analisar outros poemas do livro *Quarenta clics em Curitiba*, é possível perceber, entremeada à ironia, ao humor e aos jogos de palavras, a constante repressão vivida no período do regime militar no país. Como a maioria dos poetas marginais, Paulo Leminski traz, de forma aparentemente sutil, sua insatisfação para as letras:

o critério
 “atitudes estranhas”
 não dá
 para condenar pessoas
 criaturas
 com entranhas
 (LEMINSKI, 2013, p. 15)

As aspas da expressão “atitudes estranhas” assumem significação fundamental na obra como um todo, uma vez que a eterna busca em dizer o máximo no mínimo não deixa o poeta se valer de acessórios. O ser humano em si (“criaturas / com entranhas”) seria instável por natureza; sempre passível a atitudes consideradas estranhas. O contexto parece sugerir a arbitrariedade subjetiva a que todos eram submetidos naquele momento histórico.

A figura da aliteração se destaca na utilização das palavras “critério”, “atitudes”, “estranhas”, “criaturas” e “entranhas”. O jogo entre “estranhas” e “entranhas” igualmente sobressai. A repetição dos fonemas /t/ e /r/, consoantes oclusiva e vibrante, respectivamente, parece provocar certa dificuldade para a leitura do leitor. Essa sensação reforçaria o incômodo de ser vigiado.

Sobre a percepção aguda de Leminski sobre a sociedade, Mário Alex Rosa esclarece que analisar os poemas estabelecendo conexão com declarações do poeta, ou mesmo com fatos de sua vida, é refletir sobre seu modo de olhar a vida; o de alguém que quer “desentranhar poesia do cotidiano, da fala do dia a dia e, por isso, aproximar-se da vida de uma maneira mais geral” (ROSA, 2004, p. 82). O trabalho comparativo, de fato, auxilia a leitura do poeta e de sua obra, pois em alguns casos é possível compreender a lógica de seu pensamento, que se concretiza, solidifica-se concisamente no próprio poema, o “xeque-mate”. Leminski, contudo, faz questão de deixar à mostra o desenvolver de seu pensar, e o leitor acompanha o processo pelo qual o poeta aprofunda reflexões. Ele muda de opinião sem reescrever o antes dito, de modo a apresentar o “panorama de um pensamento mudando”, conforme declara no texto “Teses, tesões”, publicado nos *Ensaio e anseios crípticos*:

Repeli, desde o início, a hipótese de “atualizar” teorizações e posturas de textos de cinco anos atrás. Não me interessou mostrar apenas um estágio determinado de homogeneidade teórica. Preferi apresentar, no espaçotempo (*sic*) de um só livro, o panorama de um pensamento mudando. Me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo (LEMINSKI, 2012, p. 18).

De volta aos textos selecionados para as fotos de Jack Pires, o eu poético, apesar de quieto, não se mostra resignado. Sabe que corre risco apenas por pensar:

Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.
(LEMINSKI, 2013, p. 24)

Seguindo um ritmo narrativo, além das rimas entre “principalmente” e “gente”, a melopeia parece evidenciada em todos os versos, dada a intensa repetição de sons nasais (“ain”; “ão”; “me”; “ma”; “numa”; “an”; “em”; “in” – 2 vezes; “en” – 3 vezes). A palavra “parte” aparece compondo o sintagma verbal “faço parte” e na função de predicativo do sujeito “rua”. Ao que indica, ela é a chave para a descoberta de algo que o eu lírico está “aprontando” porque é dito que existe a possibilidade de o matarem quando descobrirem que ele faz parte de determinado grupo que pensa.

Publicado postumamente no livro *la vie en close*, em 1991⁴, cujo título faz referência à célebre canção, de 1946, “La vie en rose”, da cantora francesa Édith Piaf – vale ressaltar que a troca de “rose” (francês) por “close” (inglês) apresenta valioso significado se compreendermos que Leminski descarta “a vida em cor-de-rosa”, fictícia, perfeita, ideal, e opta por acompanhar a vida real, de perto – o poema a seguir parte da antítese vazio x cheio, tanto no visual quanto no conteúdo, para apresentar outros jogos entre palavras.

A relação entre “meio” e “tudo” indicando, talvez, um processo de esgotamento do eu lírico (expressão popular: “de saco cheio”) é reforçada pelos espaços em branco, que podem representar o sentimento de “vazio”:

⁴ Primeira edição publicada pela editora Brasiliense; reúne textos selecionados por Leminski e Alice Ruiz S, em 1988, e outros escritos até a sua morte, em 1989. Fonte: *Toda poesia*, 2013.

vazio agudo

ando meio

cheio de tudo

(LEMINSKI, 2013, p. 310)

O poema está estruturado com versos aparentemente simples que, ao congregarem espaços e palavras, formam única imagem. O poeta apresenta algo novo como o produto dessas linguagens. Os vazios da página também passam a pertencer ao poema, uma vez que a disposição das palavras sugere a participação dos espaços. Por isso, não é à toa que as palavras são dispostas no *meio* da página, pois, analisando o poema como uma imagem no centro, haverá um vazio à sua direita e outro à sua esquerda, realçando a leitura da contraposição: vazio, cheio, vazio.

Tal característica remete a Mallarmé, um dos poetas diversas vezes mencionado por Leminski e que tinha o branco da página como um de seus principais temas. Em poemas do francês, o vazio não é o nada, nunca é vazio de fato porque abrange o pensamento no silêncio. Nesse sentido, o branco, o vazio, o espaço detém em si o pensamento silencioso do poeta e do leitor.

A assonância predominante do [u] é perceptível nas seis palavras que compõem o texto e reforça o sentido da antítese “vazio” x “tudo”. Ocorre uma flutuação categorial entre as palavras, pois dependendo da leitura seguida, a mesma palavra pode pertencer a classes gramaticais diferentes: “vazio” e “agudo” podem ser substantivos ou adjetivos; “ando” pode funcionar como verbo de ligação ou verbo intransitivo; significando “metade”, “meio” pode ser numeral, se não, advérbio; resta a “tudo” ser pronome indefinido.

Conforme aponta Leila Perrone-Moisés, após a leitura de poemas de Leminski, como o supracitado, por exemplo, o leitor sente-se surpreso. Golpe certo do poeta-judoca:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápidos que nos pegam de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo (PERRONE-MOISÉS, In: LEMINSKI, 2013, p.398).

A estratégia sonora parece ser rapidamente identificada em muitos versos, frustrando os leitores que, segundo críticos, enxergam um “poema-coisa”, pronto, que não instiga o leitor. Essa suposta previsibilidade com algumas palavras, dentro da dosagem de facilidades que Leminski disse saber controlar, enfraqueceu sua figura perante alguns teóricos. Dizia:

Não é minha intenção fazer poesia voltada radicalmente para a construção, a produção de matrizes novas para uma sensibilidade nova. No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de “facilidades”, cuja dosagem controlo e regulo (LEMINSKI, 1999, p. 194).

Em artigo sobre o *haikai* de Leminski, Paulo Franchetti diz: “A dosagem de redundância e ‘facilidades’, que talvez fosse eficaz no seu tempo, face ao desafio de conquistar público para a poesia, hoje parece cada vez menos consistente” (2010, p. 73). Por trás disso, entretanto, é possível compreender em parte a maneira como Leminski trabalhava: “(...) percebemos que, por trás dessa suposta ‘facilidade’, está um poeta culto, em conflito com a linguagem e tendências estéticas da época, sobretudo o Concretismo” (ROSA, 2004, p. 82). Nessa perspectiva, o lado agradável da comunicabilidade fácil, numa espécie de “achado”, é também considerado, por alguns, o lado fraco da poesia de Leminski.

Devidamente reconhecidos no cenário crítico literário, os poemas de Paulo Leminski promovem reflexão acerca da história da poesia no Brasil. Um deles, “Sintonia para pressa e presságio”, publicado em *la vie en close*, e que será analisado no terceiro capítulo, consta na antologia dos cem melhores poemas brasileiros do século XX e, desde o início da década de 1990, textos seus foram publicados em outros seis países além do Brasil. Alessandra Squina Santos salienta que “na medida em que a poesia brasileira contemporânea vem sendo mais divulgada no exterior, nota-se um interesse pela inclusão e discussão da obra de Paulo Leminski” (2004, p. 329), vindo a consolidar de forma mais intensa a importância do poeta na história da literatura brasileira.

Para Marcelo Tápia, chegou, enfim, o dia em que tudo o que Leminski diz é poesia⁵; afinal, suas “palavras continuam por aí, despregando-se dos livros, aparentemente distraídas, relaxadamente dadas. Quem quiser que as pegue, quem puder que as capte” (2004, p. 87). “Não há dúvida de que Paulo Leminski é uma das figuras

⁵ Em referência aos versos: “vai vir o dia / quando tudo o que eu diga / seja poesia”, p. 77.

mais importantes e influentes da literatura brasileira da segunda metade do século XX”, afirmaram André Dick e Fabiano Calixto (2004, p. 12-3).

É provável que a liberdade atual da poesia brasileira tenha raízes no período marginal ou mesmo no estilo leminskiano. Para Frederico Coelho, o legado principal da poesia desse período foi o fim do medo de ser poeta de uma geração que demarcou um novo espaço-tempo para a poesia brasileira:

(...) fez com que a palavra poética fosse muito além dos livros independentes das coleções, dos debates críticos de revistas (...). A poesia tornou-se assunto de jornal, capa de revista e democratizou até o limite da precariedade o uso do poema como forma de expressão geracional (COELHO, 2013, p. 39).

Na percepção de Coelho, a literatura marginal é uma máquina de futuros e isso diz respeito ao modo como se entende poesia ou mesmo literatura hoje. Há definições a partir do produto – livros mimeografados –; da vida que os poetas levavam – relação entre poesia, vida e contracultura –; e do tema – perplexidades frente à ditadura militar. O poeta marginal seria uma reunião desses aspectos.

Alfredo Bosi diz que a poesia dita marginal é “abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterária” (2006, p. 522). Sabe-se que “a poesia marginal é uma referência para todo mundo” (FERRAZ, 2013, p. 177) e parece que a poesia da década de 1970 tem ganhado cada vez mais admiradores, num “processo de consagração do tema, de seus nomes e de suas obras” (COELHO, 2013, p. 23). De qualquer modo, ainda hoje é complexo descrever como foi exatamente a relação de Leminski com a poesia marginal. Veremos que a trajetória do poeta não combina com classificações.

Bosi aponta Leminski como “um nome à parte que evoca uma presença irradiadora” (2006, p. 522). Para o estudioso, Leminski tentou criar não só uma escrita, mas uma antropologia poética. Em linha de pensamento semelhante, no estudo *Seis poetas para o próximo milênio*, que analisa a escrita de Leminski a partir da qualidade da “rapidez” proposta por Italo Calvino na obra *Seis propostas para o próximo milênio*, Raimundo Nonato Soares explica que o poeta recria a estrutura da língua. Para ele, dentre os poetas da geração marginal, Leminski se destaca como o autor mais ligado nos procedimentos da língua e no uso da forma:

De posse do arquivo de formas de tradição, [Leminski] rompe com a noção de gênero literário, simula estilos, recicla ditos, relê mitos e provérbios recriando a estrutura da língua. Essa recriação linguística

sugere, na obra de Leminski, uma perene necessidade de mudar e alterar, parecendo ter por base o que seja rápido, movente (SOARES, 2003, p. 128).

Na apresentação da obra *Toda poesia*, de Leminski, Alice Ruiz S ratifica esse ponto de vista da recriação linguística quando destaca a experimentação como uma das principais características de sua obra. Ela credita a raiz dos livros também à poesia concreta, à síntese e ao coloquialismo e afirma que os livros de Leminski têm “[o] mesmo compromisso com duas coisas aparentemente excludentes: a inovação e o afã de comunicar, de dizer. Um dizer repleto de consciência da necessidade do silêncio” (2013, p. 11). É possível dizer, sob esse viés, que se equilibram na obra do poeta as dosagens utilizadas para se chegar à experimentação, isto é, tradição e inovação, reguladas pela sensibilidade inerente de um artista conhecedor da necessidade do silêncio.

Almejar síntese e simplicidade e expressá-las por meio de “facilidades”, como dizia, fazia parte dessa antropologia poética criada por Leminski. Tratando a poesia como alimento, aquilo que sustenta, dá vida e propicia a sobrevivência, chega a dizer em um depoimento publicado no número 28 da revista *Escrita*, da Vertente Editora, no começo de 1979, que na mesa da poesia preferia “a carne sem gordura, os ovos crus, a água na temperatura ambiente, a voz natural” (LEMINSKI, 1999, p. 194). Desse modo, a simplicidade de versos recheados de sentidos, gostos e aromas engana um leitor desavisado, que ao final precisa voltar e reler o poema como se pensasse “onde perdi alguma coisa?”.

Ao longo das análises dos poemas, nas quais prevalecerá uma leitura que destaca os subentendidos, “o que está à margem”, será possível inserir Leminski na família de poetas preocupados com a composição, conforme elucidado por João Cabral de Melo Neto, ainda em 1952, na conferência “Poesia e composição”, pronunciada na Biblioteca de São Paulo. Segundo Cabral, há aqueles para quem a composição é o momento inexplicável de um achado e, para outros, as horas enormes de uma procura. Partindo dessa compreensão, Leminski concentra ambas as características quando se coloca como poeta de busca pela composição ao mesmo tempo em que realiza “achados” em seus poemas.

Acreditando que “[a] poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem” (2012, p. 86), Leminski regozijava-se na luta com as palavras. Explicou também que a liberdade de poder escrever à maneira que se fala era a alma de sua poesia (Cf. VAZ, 2009, p. 116). Propôs um traço que fugiu do simplismo e do pretensamente culto (leia-

se acadêmico, chato, anacrônico, com linguagem pomposa), fazendo um paralelo com a melhor tradição da poesia brasileira, mas voltada para o futuro, do qual jamais abriu mão (DICK; CALIXTO, 2004). Nesse sentido, Paulo Leminski desenvolveria um projeto de escrita, deixando o processo exposto ao construir poemas a partir de inquietações relacionadas ao seu ato de escrita. Aparecem manifestas indicações sobre o que não queria escrever, ou ainda sobre o que deveria escrever depois dos grandes poetas, tudo isso aliado ao conceito do que o crítico Leminski compreendia ser poesia.

A definição "a liberdade da minha linguagem" (2013, p. 246) expressa por Leminski no poema em que traz concepções, por vezes divergentes, para o gênero poesia, resume bem seu trabalho. A liberdade dentro da língua é apreendida tanto nos poemas quanto nos demais textos que escrevia. Para ele, a criatividade consistia em compor, em um jogo com palavras, uma ideia concisa. Leminski não acreditava em obras herméticas, uma vez que, em seu ponto de vista, a poesia devia comunicar, estava em toda parte e não *servia* pra nada. Em artigo sobre a inutilidade dessa arte, declara: “Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa” (2012, p. 86). Em entrevista concedida em 1985, o poeta desenvolve seu entendimento:

(...) eu comecei por uma profissão de fé no inutensílio. Quer dizer, a poesia não tem que estar a serviço de nenhuma causa, de nenhum pressuposto. A poesia é um exercício de liberdade. (...) A função poética está presente na linguagem de um modo geral e não apenas na poesia feita pelos poetas (LEMINSKI *apud* VAZ, 2009, p. 252).

No artigo “Tudo, de novo”, declarou que “[a] única razão de ser da poesia é ela ser um antidiscurso” (2012, p. 72) e sobre o ponto de vista no qual a poesia não demanda razão de existir, numa comparação entre árvores e poema, sugerindo a inutilidade de ambos, escreveu:

a árvore é um poema
 não está ali
 para que valha a pena

está lá
 ao vento porque trema
 ao sol porque crema
 à lua porque diadema

está apenas
 (LEMINSKI, 2013, p. 45)

O poema consta na seção “(saques, piques, toques & baques)”, de *caprichos & relaxos*, e traz em seu primeiro verso uma declaração que poderia causar estranhamento.

A árvore, assim como o poema, não precisa de justificativa para existir. A natureza é posta no mesmo patamar da arte e comparar *a árvore a um poema* inverte a metáfora que soaria mais comum (o poema é uma árvore). Entretanto, a afirmação que tem como ênfase a árvore (“a árvore é um poema”) é, aparentemente, simples e os versos seguintes funcionariam como argumentação para essa premissa.

É forte a carga sonora acentuada pelas rimas assonantes, tendo variação consonântica em “m” e “n”, “poema”, “pena”, “trema”, “crema”, “diadema” e “apenas”. E as antíteses (“árvore” (terra) x “vento”; “não está ali” x “está lá”; “sol” x “lua”) reiterariam a declaração de Leminski de que a poesia está em toda parte. A árvore, assim como o poema, sofre as avarias do tempo e permanece. Está lá, fincada, e se conserva de pé apesar do vento, que a faz tremer, e do sol que a faz cremar. À lua, a árvore serve de enfeite, assim como os adornos ostentados por reis e rainhas sobre a cabeça (“diadema”).

Importante notar ainda o uso das palavras “trema” e “diadema”. A primeira está empregada de modo a sugerir tanto o verbo tremer no modo subjuntivo, quanto o substantivo que indicaria os atualmente abolidos pontos sobrepostos a uma vogal para indicar que ela deveria ser pronunciada em sílaba separada. A segunda, “diadema”, apesar de ser um substantivo, relaciona-se com “trema” e com “crema” e funciona, por associação, como um verbo: o neologismo “diademar”. Não parece ser aleatória a relação entre o vento e o trema, já que este, por ficar solto em cima da palavra, pode facilmente “soltar-se” como as folhas que, em meio ao vento, desprendem-se da árvore. Nessa leitura, a árvore-poema está ligada à língua escrita, à inutilidade da poesia e o único verso, “está apenas”, isolado na estrofe final, sugere a árvore sozinha à mercê dos caprichos do tempo e do vento.

O trabalho com a palavra levou Leminski a percorrer também o caminho da música. Pode-se dizer que o seu primeiro contato foi no mosteiro onde viveu durante um ano de sua juventude. Lá, aprendeu as melodias do canto gregoriano. Mais tarde, “sofreu em cheio o impacto das revoluções musicais dos anos 1960: bossa nova, Beatles, jovem guarda, tropicália, festivais” (RUIZ S et al, 2015, p. 34). Apesar disso, aprendeu a tocar violão somente na idade adulta, aos 26 anos, o que considerou um início tardio (Cf. LEMINSKI, 1999, p. 210). No decorrer da década de 1970, então, escreveu e compôs inúmeras canções.

Vale destacar que pela própria etimologia as palavras “música” – “que diz respeito às Musas, à poesia, às artes” – e “lírico” – “composição poética para ser

cantada com acompanhamento da lira” – interligam-se. Esse interesse e atuação mostram-se importantes na medida em que Leminski não estabelece fronteiras entre poesia e letra de música. Ele considera, inclusive, que o movimento tropicalista favoreceu o deslocamento do centro da poesia do livro para a música. Como se explicasse o princípio de sua motivação musical, diz que “bons poetas saíram no bloco da música popular”:

Acontece que, nos anos 1970, passaram a ouvir mais rádio, comprar mais discos e ver mais *shows* de TV. Acontece que em cada um desses eventos, ao lado de fenômenos musicais, ocorreram fenômenos verbais. Isto é, poéticos. Acontece que toda canção é som e palavras.

Aí, acontece um fato extraordinário. (...) Milhões de Lennon, de Dylan, de Jagger, de Roberto. Dentre os poetas, nasce, enfim, essa especialização: o letrista. Ou o poeta-compositor (LEMINSKI, 2012, p. 71).

O híbrido “poeta-compositor” surge nos fins dos anos 1950, e não por acaso a partir da Bossa Nova e de Vinicius de Moraes, conforme salienta Marcelo Sandmann no artigo “Na cadeia de sons da vida: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”. Sandmann esclarece que nomes significativos na poesia e na literatura no Brasil, no final do século XX, como Torquato Neto, Capinam, Jorge Mautner, Wally Salomão, Cacaso, Antonio Cicero, Geraldo Carneiro, Arnaldo Antunes etc., começam a aparecer ligados à produção (principalmente como letristas) de canções. A tantos se juntam Alice Ruiz S e Paulo Leminski, que em carta a Régis Bonvicino, datada de abril de 1981, escreve: “quantas milhares de vezes já conversamos sobre as relações entre a poesia papel e a canção? Aí, vão mais umas vezes. esse é o barato que estou curtindo agora. estou VIVENDO a tangência entre poesia e música popular” (LEMINSKI, 1999, p. 171).

Como citado a partir das etimologias das palavras “música” e “lírico”, esse movimento remonta à poesia como canção, o que também é apontado por Leminski (Cf. MARQUES, 2001, p. 46), e o levou a ampliar seu conceito de poesia a diversos usos da palavra, sendo o universo da música o que mais o encantou. Segundo informações da banda “Estrelinski e os paulera”, criada em 2014 por Estrela Leminski, uma das filhas do poeta, ele declarou em uma entrevista para a Rádio Brasil 104: “A questão é a seguinte: eu quero ficar semiprofissionalizado em matéria de música por uma questão inclusive de criatividade. (...) Eu quero ficar meio com um pé atrás e um pé a frente dentro desse universo da música popular”.

Em 1978, em entrevista a Almir Feijó, Leminski reitera seu posicionamento: “A associação entre poesia e música tende a se tornar cada vez maior em termos de Brasil. Os poetas mais bem dotados, mais talentosos vêm, pelo menos, prestando muita atenção na poesia dos letristas da música popular. E do outro lado é a coisa do *cartun*, quer dizer, a área plástica, a área visual onde também há uma visão curiosa. A poesia também está se manifestando sob a forma do *cartun*” (LEMINSKI, 1988. p. 28). E ainda:

A poesia está na literatura. A poesia está na letra de música popular. A poesia está no cartum e em experimentos gráfico-plásticos. A poesia está nesses três lugares. Existe tanta poesia em Drummond quanto em Caetano, Millôr Fernandes e John Lennon (LEMINSKI *apud* VAZ, 2009, p. 204).

Afirmando que a poesia alternativa foi horizontal, com a consciência de que aquele poeitar era influenciado pela publicidade, pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, pela TV, pôster, cartaz, letra de música, sendo expresso até por palavra em camiseta, Leminski aponta para uma poesia contra a mistificação literária (Cf. LEMINSKI, 2012, p. 59 a 61). Essa abrangência no olhar sobre o conceito de poesia talvez seja a essência de seu fator marginal. Ele não só afirma que a poesia está por toda parte como a *realiza* em toda parte, colocando-a na música, no poema, na propaganda, no cartum, na camiseta etc. Em uma das cartas a Bonvicino, declara:

tenho dois neutralizadores da literatura (2 anti-ambientes:
- música popular / composição
- publicidade / lay-out / arte
(LEMINSKI, 1999, p. 120).

Por “neutralizadores” entende-se que tanto a música popular quanto a publicidade fazem com que a literatura auratizada, canônica, em um pedestal inatingível perca *status* para ganhar força em comunicação. Daí, talvez, origine-se o desejo de comunicação do poeta, que aprovava a circulação da poesia “fora dos meios literários mais tradicionais” (Cf. SANDAMNN, 2010, p. 203), sendo o estar “fora do lugar tradicional” que possibilitou o crescimento e a força da poesia marginal.

Foi ao longo da década de 1970, isto é, no decorrer do seu aprendizado de violão, que o trabalho musical de Leminski se intensificou, seja em composições individuais, seja em diversas parcerias com letra e/ou música, tais como Ivo Rodrigues; Marinho Gallera; Gilberto Gil; Caetano Veloso; Gal Costa; Jorge Mautner; Jards

Macalé; Tom Zé; Lucinha Turnbull; Moraes Moreira; Pepeu Gomes; Fred Góes; Guilherme Arantes; Itamar Assumpção; José Miguel Wisnik; Edvaldo Santana etc⁶.

Marcelo Sandmann ressalta que a música popular se afigura para Leminski como estratégia clara de inserção de sua produção num contexto mais amplo. Em 1979, por exemplo, Leminski vibra com a possibilidade de Caetano Veloso gravar sua música “Verdura”, o que de fato ocorreu no LP *Outras palavras*, de 1981, aumentando a visibilidade do “poeta de província”, um dos modos pelo qual se autodenominava. Assim, a publicação de seus livros ao longo desse período ajudou a projetar o nome do músico e do escritor:

Nos mesmos anos 80, sua poesia começa a circular de modo mais amplo, agora sob a chancela da Editora Brasiliense (...). Assim, por um lado, a maior presença de material seu no rádio, no show e no disco alicerça sua visibilidade como escritor; e, em contrapartida, seu crescente prestígio como poeta, tradutor e crítico chama atenção para essa sua outra faceta criativa, numa espécie de círculo que se retroalimenta (SANDMANN, 2010, p. 205).

Chama atenção ainda a presença da música (popular) na produção literária de Leminski, pois são vários os poemas em que a sonoridade se destaca, bem como parceiros musicais são mencionados. Pode-se dizer que a consciência poética de Paulo Leminski começa na medida em que ele conscientemente escreve textos que exploram o visual, a etimologia, o som. Na concepção dele “[n]ão existe estilo de linguagem. O que existe é estilo de pensamento” (2012, p. 108), e o dele é próximo ao coloquial, com pitadas de humor intensificadas pelo jogo de palavras, em seu aspecto visual e sonoro, em sua captação tanto do sensível quanto do significado, em que linguagem e pensamento estão irremediavelmente ligados. O resultado são textos que podem ser lidos como poesia, no silêncio, ou música. O leitor escolhe:

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
Poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro.
(LEMINSKI, 2013, p. 27)

A partir da leitura desse pequeno texto, prefácio do livro *caprichos & relaxos*, entende-se que o poeta-compositor não impunha limites aos seus escritos e, sobretudo, a sua poesia. O olho (visual), o coração (sentir) e a inteligência (engenho humano) agem

⁶ Fontes: SANDMANN, 2010, p. 203 e Dicionário da MPB disponível em www.dicionariompb.com.br/paulo-leminski/dados-artisticos Acesso 19/01/2016.

conjuntamente na leitura dos poemas, da qual o leitor é intimado a participar de maneira ativa, como “parceiro”, podendo flutuar nesse texto líquido entre o silêncio, a voz alta e o canto. Escolher é ter liberdade, e poesia para Leminski é liberdade: “Pré ou post-ideológica, a poesia só pode fazer seu serviço se a deixarem ser aquilo que ela é: liberdade, de linguagem, de pensamento, de vida” (LEMINSKI, 2012, p. 73).

Sobre o trabalho com as palavras no âmbito da música, Ricardo Aleixo constata, no artigo “No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski”, a existência de quatro grupos ou blocos de canções de Leminski:

1) as que ele compôs, sozinho, letra e música; 2) as que foram escritas em colaboração (com a banda Blindagem, Moraes Moreira, Itamar Assumpção, Guilherme Arantes); 3) as que resultaram de poemas seus, musicados por outros compositores quando ele ainda vivia ; 4) as parcerias póstumas (2004, p. 294).

De acordo com essa configuração, “Verdura” seria um caso à parte porque, contrária ao grupo 3, foi musicada pelo próprio Leminski. A letra-poema consta no livro *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, de 1980, todavia, pela leitura das cartas a Régis Bonvicino, sabe-se, conforme mencionado, que em 1979 Leminski já a tinha mostrado como canção a Caetano. Por que será que a publicou como poema? Fato é que, sendo capaz de criar música, Leminski continuou privilegiando a letra, a palavra, e o número de parcerias com compositores que musicaram suas letras-poemas foi crescendo.

O relativo sucesso atingido na década de 1980 respinga nos dias atuais e, assim como naquela época, a música complementa o poeta e vice-versa. Um exemplo recente dessa reverberação foi a organização conjunta de uma exposição e de uma apresentação musical itinerantes, ambas sobre Leminski. A exposição “Múltiplo Leminski”, citada na introdução desta dissertação, destacou a potência de Leminski ao harmonizar as variadas facetas do artista. Já a banda “Estrelinski e os paulera” apresenta-se com o intuito de mostrar vinte e cinco canções compostas individualmente ou em parcerias por um artista “reconstruído de diversas formas por diferentes tempos, lugares e olhares”, segundo o *release* da banda. As ações evidenciam um legado que sempre transitou dentro e fora do meio tradicionalmente literário.

A marginalidade concretizada também nesse seu lugar incerto e o consciente trabalho com a palavra são as marcas principais do poeta Paulo Leminski. Difícil

imaginá-lo nascido e ativo em outra época que não a da ebulição da poesia marginal. Disse certa vez: “minha passagem para a MB está para se completar: operação mass-mídia” (1999, p. 156). Contudo, o trânsito poesia-música fez com que ele fosse além do que pudessem prever os instantâneos meios de comunicação em massa. O marginal deixou tudo claro à sua passagem: escreveu seu nome na margem, nas entrelinhas, com letras garrafais e em branco.

3. UM BOM POEMA LEVA ANOS

Como visto no capítulo anterior, Paulo Leminski estreou na literatura no âmbito da poesia concreta. A prática de uma poesia de caráter experimental e extremamente visual desenvolveu sua admiração por versos enxutos, o que passou a ser uma das características de sua escrita. Por meio da concisão, buscava sugerir o máximo de sentidos com o mínimo de palavras.

Tal realização o levou a apreciar a estrutura de haikai, conforme aponta Paulo Franchetti no ensaio “Paulo Leminski e o haikai” ao citar a dedicatória do poeta a Haroldo de Campos no livro sobre Bashô. Para o curitibano, Haroldo foi o inventor da poesia japonesa no Brasil. De fato, Franchetti explica que o “o haikai interessa à Poesia Concreta primeiramente como exemplo de composição ideogramática” (2010, p. 62). De acordo com o ensaísta, porém, Leminski se apropriou desse conceito inicial, mas foi além ao incorporar também à leitura e à construção dos pequenos poemas a cultura de uma arte zen.

Tendo em vista esse contexto, desde o início de sua atuação como poeta, a fim de multiplicar sentidos também por meio da forma, Leminski trabalhou arduamente com as palavras, sendo esse exercício tema recorrente em diversos metapoemas de sua autoria. Seu processo de inspiração e criação era a disciplina profissional. Afirmava não ser poeta de fim de semana, muito menos por *hobby*. Segundo o biógrafo Toninho Vaz em *O bandido que sabia latim*, Leminski afirmava escrever poesia 24 horas por dia e que, para ser poeta, era preciso ser mais que poeta. Justifica a declaração quando acentua, na obra que reúne, em 1986, diversos textos seus, *Ensaaios e Anseios crípticos*, que ser poeta é sinônimo de trabalho: “Dizer é fazer. Linguagem é trabalho” (2012, p. 108). E a dedicação à escrita em tempo integral é confirmada por todos aqueles com quem mantinha contato.

Faixa preta em judô, Paulo Leminski costumava contar que a filosofia do esporte, também ligado à cultura zen, tinha contribuído para sua poesia: “Qualquer hesitação, seja diante de um golpe ou de um poema, pode ser fatal. Pensar pode ser fatal” (LEMINSKI *apud* VAZ, 2009, p. 82). E o seu pensar, a sua consciência sobre o ato de escrever foi de importância fundamental, visto conceber a escrita a partir do próprio pensamento: “Não existe isso que se chama ‘escrever bem’. Existe é *pensar bem*. Escrever é pensar” (2012, p. 107; grifo do autor). Ele comenta o despertar para a

reflexão sobre a escrita no texto-ninja “Teses, Tesões”, cuja epígrafe é um provérbio chinês que diz: “Quem não reflete, repete”.

Com pitadas irônicas aos críticos, Leminski ressalta que, no século XIX, nenhum poeta significativo acumulava o exercício da reflexão teórica sobre o fazer poético, tendência modificada, segundo ele, no Modernismo: “Em 22, a melhor poesia brasileira acorda do seu sonho, e começa a raciocinar” (2012, p. 16). Cita Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mário de Andrade, mas destaca Carlos Drummond de Andrade como aquele que sobressai ao incorporar a reflexão ao seu fazer poético.

Desde então, segundo o paranaense, poetar virou algo a ser pensado, desautomatizado, incógnita, enigma: “A poesia era uma resposta, 22 a devolveu a seu estado original de pergunta: que é poesia?”. A pergunta passou a ser ponto de partida para a sua escrita: “Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 60, senti, braba, a necessidade da reflexão” (2012, p. 17). O jovem poeta passou a buscar, portanto, a consciência – do latim *consciens, entis*, “que tem pleno conhecimento” – de sua escrita.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, no texto “leminski, o samurai malandro”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* e mais tarde reunido com outros ensaios, além de constar no apêndice do próprio livro *Toda Poesia*, de Leminski, o poeta, *com ciência* da linguagem, isto é, com conhecimento atento e aprofundado sobre a língua, escreveu poemas que funcionavam para o leitor como um golpe de lâmina: “Tão rápido que nos pega de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo” (PERRONE-MOISÉS, In: LEMINSKI, 2013, p.398). Um golpe rápido, conciso, simples, mas cheio de complexidades que dão uma rasteira na linguagem e no leitor.

Rapidez, concisão e simplicidade se misturam a uma facilidade aparente, que é deixada à mostra, numa espécie de camada superficial do texto. Esses elementos integram o cerne de uma poesia que busca comunicar e que surpreende pela tensão trabalhada nas entrelinhas, na margem, sem descuidar da forma.

Em texto mencionado de Paulo Franchetti, ele explica que, já na conferência “Poesia e composição”, proferida na Biblioteca de São Paulo, em 1952, à qual nos reportamos no primeiro capítulo, João Cabral de Melo Neto comentava a questão da comunicação. Cabral acreditava que a modernidade em poesia era a perda do leitor como parceiro do autor, isto é, a perda do desígnio da comunicação. Segundo

Franchetti, o mesmo tema da “morte da comunicação” é retomado por Cabral dois anos depois durante o congresso comemorativo do quarto centenário da cidade de São Paulo. O autor informa que havia a intenção de reaver o contato com o leitor e que Cabral chegou a defender o combate ao abismo que separava poeta e leitor. Franchetti descreve que se buscava:

para o poema uma função na vida do leitor moderno, seja pela adaptação aos novos meios de comunicação (o rádio, o cinema, a televisão), seja pelo retorno a formas que pudessem aumentar a comunicação com o leitor, como a poesia narrativa (...), a fábula, a poesia satírica e a letra de canção (2010, p. 52).

A solução encontrada, *a priori*, foi o conceito da poesia concreta, entendida nesse momento como um projeto de integração do poema à vida moderna. Os antecedentes expostos por Paulo Franchetti são guias para a compreensão das inquietudes que contribuíram para a formação dos anseios poéticos de Paulo Leminski. As preocupações em torno da comunicação com o leitor alimentaram o panorama cultural e poético em que cresceu o poeta paranaense. Todavia, o tema da comunicação não era inédito e tem sido debatido na literatura ao longo da história.

De acordo com o clássico estudo de Hugo Friedrich sobre a estrutura da lírica moderna, o som atuou mais profundamente que o conteúdo, principalmente na poesia romântica, levantando dúvidas sobre a questão da comunicação. O conteúdo não era ignorado, mas, com a finalidade de realçar o seu significado, buscava-se destacar a sonoridade. Sob esse prisma, segundo Friedrich, a poesia não buscava comunicar, mas *soar* e passou de quadro de assuntos ou de situações costumeiras a uma linguagem rica de matizes (Cf. FRIEDRICH, 1978, p. 20).

A maior parte da poesia de Paulo Leminski sugere a recuperação dessa particularidade da poesia romântica na medida em que o apelo sonoro realça o conteúdo, sendo minoria os poemas em que o som age hegemonicamente. Além disso, seus poemas salientam a inegável ligação entre esses elementos, ratificando suas preocupações teóricas nesse sentido. Em apropriação às palavras de Friedrich, pode-se dizer que Leminski foi um astuto “operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação” (1978, p. 17).

Ainda sobre a questão da comunicação, na obra *Da poesia à prosa*, o crítico italiano Alfonso Berardinelli se aprofunda nas questões levantadas por Friedrich e contesta ainda a teoria da linguagem de Roman Jakobson. De acordo com Berardinelli,

o linguista Jakobson teria sido o último a tentar definir o que é a poesia, sendo fruto das pesquisas deste a nomeação “função poética” e “função metalinguística”, dentre outras ditas funções da língua. Ressaltando que ela não se confina à poesia, Jakobson compreende a função poética quando há uma ênfase na *mensagem*, isto é, em textos cuja principal característica seria não comunicar outra mensagem que não a mensagem de comunicar uma mensagem.

De acordo com essa teoria formalista, da qual Berardinelli vai discordar, a linguagem poética e a língua comum seriam nitidamente distintas tendo em vista que esta serviria apenas para comunicar e aquela seria tão mais poética quanto mais se subtraísse a função comunicativa. Na interpretação do italiano, o conceito proposto pelo linguista Jakobson entende que a literatura não compreenderia uma atitude comunicativa mais enérgica e viva, mas seria apenas fuga da comunicação e do significado (2007, p. 15). Para o crítico não há diferença entre a linguagem poética e a comum (ao menos não de acordo com a distinção estabelecida por Jakobson) e cita a “lei geral” de Eliot para justificar sua posição:

[...] é a lei segundo a qual a poesia não pode afastar-se muito da língua cotidiana que nós mesmos falamos e ouvimos falar. A poesia – seja ela quantitativa ou silábica, rimada ou não rimada, de forma livre ou fechada – não pode perder o contato com a linguagem cambiante das ordinárias relações humanas⁷ (2007, p. 27).

Em alusão à dificuldade de se definir poesia, no ensaio “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas”, do referido livro, Alfonso Berardinelli diz que poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser. Tal (in)definição está em consonância com os conceitos de poesia e de arte defendidos por Paulo Leminski, uma vez que o poeta direcionava às artes um olhar crítico-plural.

Em uma entrevista de 1985, ao ser questionado pelos também poetas Reinoldo Atem e Marise Manoel se teria abandonado, após tantos títulos editados, a sua principal teoria estética, a poesia como inutensílio, Leminski já punha em xeque a suposta autonomia da função poética: “A função poética está presente na linguagem de um modo geral e não apenas na poesia feita pelos poetas” (LEMINSKI *apud* VAZ, 2009, p. 252).

⁷ Alfonso Berardinelli parafraseando T.S. Eliot, “La musica de la poesia” [1940]. In: ELIOT, T. S. *Sulla poesia e sui poeti*, op. cit. p. 26 [Ed. bras.: “Musicalidade da poesia”. In: _____. *A essência da poesia*. Tradução de Affonso Romano de Sant’ Anna. Rio de Janeiro: Artenova, 1972]

Em “Arte inútil, arte livre?”, texto que também consta na obra *Ensaaios e anseios críticos*, Leminski faz um breve retrospecto sobre a posição da arte antes e após a Revolução Industrial. Em prováveis referências a autores teóricos, mas sem citá-los, ele afirma que, após a Revolução Industrial, a arte assumiu a posição de não estar a serviço de nada. Esse momento histórico, segundo Leminski comenta, vai propiciar que a arte fale sobre si mesma, desligada das ideias de lucro e de mercadoria que vigoravam em todos os setores.

Assim, para ele, a poesia mais significativa do século XX nasceu da ideia da “arte pela arte”, da arte como inutensílio, o que incentivou a poesia a pensar-se, a ter consciência, livre de compromissos com o não artístico, a moral, a política, a exaltação patriótica, a tradição nacional, o Bem, a Verdade:

Por essa razão, boa parte da melhor poesia deste século é poesia sobre poesia, poesia crítica, poesia tendo o próprio poetar como objeto de inspiração. Metalinguagem, como se diz no jargão técnico. Mesmo quando tem uma “motivação moral” por trás (o que é inevitável, já que o homem é um ser político, logo, moral) (LEMINSKI, 2012, p. 44).

Desde meados do século XIX, vários autores falam da divisão entre arte e burguesia, como indica Berardinelli no texto “Quatro tipos de obscuridade”, no qual traça possíveis caminhos da poesia moderna. Walter Benjamin, por exemplo, tratou da reprodução da obra de arte após o desenvolvimento da indústria no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Entendeu que, não somente a poesia, mas igualmente o poeta passou por mudanças. Ambos, arte e poeta, perderam sua aura, e conceitos como singularidade e autenticidade precisaram ser revistos.

A rápida ascensão da burguesia, proveniente do advento da indústria, culminou, em poucos anos, numa fratura e distância entre uma ideia de cultura e da arte mais heroica e aristocrática e a nova mediocridade burguesa, que reduz a si e aos próprios gostos, usa e falsifica a arte, a religião e a filosofia. Nesse contexto, Berardinelli esclarece que a arte autêntica sentiu a necessidade de escapar numa linguagem separatista, semiclandestina, de seita, para iniciados:

Nasce a língua com que se fala de coisas que a norma burguesa ignora, teme, despreza ou condena. Os poetas falam entre si, ou para um círculo diminuto (...). A língua da poesia se especializa. Cria um antimundo. (...) O ato poético passa a ser culto e apologia de si mesmo (2007, p. 141).

A respeito dos avanços tecnológicos, em *Semiótica & Literatura*, Décio Pignatari compreende que o crescimento da indústria e a consequente reprodução da arte forçou um novo entendimento sobre a linguagem. Para ele, a multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens criaram uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuas confrontações entre eles, “a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalinguística, mesmo no ato criativo, ou melhor, principalmente nele, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador” (PIGNATARI, 2004, p. 100). Remetendo-se ao signo linguístico, ele explica que a consciência de linguagem assumirá diversos caminhos no campo das artes, justificada por meio de exemplos também na fotografia e no cinema.

Nessa perspectiva, escrever sobre o próprio ato de escrever fez e faz parte do processo de questionamento sobre o que passou a ser arte nessas novas circunstâncias. E a metalinguagem seria um questionamento da lírica moderna e pós-moderna sobre o que é poesia, sobre o ato de poetar, e desfaz “o mito da criação, colocando a nu o processo de *produção* da obra” (CHALHUB, 1988, p. 42; grifo da autora).

Ao abordar o fazer poético com atenção à forma e à sonoridade, a poesia de Leminski traz esse questionamento e se destaca ao priorizar o retorno da comunicação com o leitor. No artigo “Artilharia ligeira para um kamiquase: dribles curtos e passes longos para um craque da poesia”, Ademir Assunção diz que Leminski não tinha interesse apenas em escrever bem, mas em desestabilizar e modificar estruturas, muitas delas perceptíveis por meio das referências que trazia.

Elizabeth Rocha Leite, em *Leminski: o poeta da diferença*, que faz uma leitura segundo a qual a desconstrução seria o principal eixo da escrita de Leminski, enfatiza o aspecto das amplas referências ao dizer que a obra de Leminski é *conscientemente intertextual*, autorreferenciada e apresenta como questão central a relação entre pensamento, mundo e linguagem, em um claro diálogo com a tradição de teóricos que se ocuparam dessa temática nas mais variadas épocas. No poema a seguir, publicado em *caprichos & relaxos*⁸, o poeta deixa as referências evidentes para, de certo modo, satirizá-las:

não creio
que fosse maior

⁸ Em sua primeira edição, pela editora Brasiliense, o livro era composto por sete seções, dentre as quais duas já haviam sido publicadas como livros (*Polonaises*, em 1980; *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, também em 1980). Os poemas da seção “Invenções” já haviam saído nos volumes 4 (dezembro de 1964) e 5 (dezembro de 1966) de *Invenção: Revista de arte e vanguarda*. Fonte: *Toda poesia*, 2013.

a dor de dante
 que a dor
 que este dente
 de agora em diante
 sente

não creio
 que joyce
 visse mais numa palavra
 mais do que fosse
 que nesta pasárgada
 ora foi-se

tampouco creio
 que mallarmé
 visse mais
 que esse olho
 nesse espelho
 agora
 nunca
 me vê
 (LEMINSKI, 2013, 48)

São citados em letras minúsculas Dante Alighieri, James Joyce, Stéphane Mallarmé e Manuel Bandeira, sendo este último sugerido pela alusão ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, onde a antiga cidade persa é tida como cidade ideal, perfeita. A menção a autores pertencentes a distintos momentos literários e nacionalidades, e a suposição de que nenhum deles, caso estivesse em seu lugar ou mesmo vivendo no seu tempo, escreveria como o eu poético o faz, deixa o poema com um tom atrevidamente marginal, além de insinuar a consciência intertextual e o amplo repertório literário do poeta.

Na primeira estrofe, o eu poético compara-se a Dante ao dizer desacreditar que a dor dele fosse maior que a sua, mesmo sendo esta apenas a dor que um dente sente. A metonímia é empregada quando se diz que a parte (dente) sente a dor pelo todo (corpo), e a linguagem utilizada ressalta as aliterações (/d/) e assonâncias (/i/) na maioria dos versos. Na estrofe seguinte, talvez com dificuldades em trabalhar uma palavra, o eu poético diz que nem James Joyce veria mais possibilidades em uma, mesmo que fosse uma “pasárgada”, isto é, uma palavra ideal. Por último, ele parece estar se olhando no espelho e nega a possibilidade de Mallarmé enxergar mais do que seu próprio olho que, apesar de refletido no espelho, não o vê.

Em estudo sobre o mesmo poema no texto “Nomes próprios em Paulo Leminski”, Olga Kempinska afirma que a busca por uma identidade a partir de outros poetas é perceptível por meio do “não credo poético” realizado pelo autor na “quase

anáfora” das expressões “não creio”, “não creio” e “tampouco creio” (KEMPINSKA, 2011, p. 240). Ela reforça que a estrutura linguística causa estranhamento e privilegia as realizações sonoras construídas, como a melopeia resultante de “foi-se” e “fosse”, por exemplo. Atentando para o trabalho realizado foneticamente a partir dos nomes próprios citados, Kempinska conclui que “[o] poema de Leminski faz muito mais. Ele opera uma inserção dos nomes de Dante, Joyce e Mallarmé no sistema fonético brasileiro, forçando sua pronúncia em eco com as palavras ‘diante’, ‘foi-se’ e ‘me vê’” (2011, p. 240).

Em qualquer poema, e em especial os de Paulo Leminski, nomes próprios são palavras que, assim como as outras, devem ser lidas, além da imediata correspondência “nome-pessoa”, em atenção a todas as suas possibilidades visual, sonora e semântica. De fato são muitos os nomes de autores na obra, estejam eles em epígrafes ou no corpo do poema. Esse dado enfatiza o diálogo constante do poeta com diversos escritores, contemporâneos a ele ou não, e torna explícita a consciência da intertextualidade.

Na obra *Ensaio e anseios crípticos*, fica evidente a consciência intertextual e crítica de Leminski, afinal, um “olhar intertextual é um olhar crítico” (MARQUES, 2001, p.59). Ele não somente escrevia suas reflexões, como pensava seu escrever, pensava o modo de ser da poesia, o percurso dela e a atualidade na qual ele atuava e estava inserido. Era consciente de sua poética, um poeta crítico, conforme assinala Fabrício Marques no livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*:

As referências encontráveis na poesia de Leminski entram num jogo de trocas e contaminações entre si. Esse retrato multifacetado revela, por sua vez, sua concepção poética: a poesia é muita coisa, mas é sobretudo concisão, informação, invenção e consciência semiótica. E isso ainda não é poesia (2001, p. 25).

Conforme abordado por Marques, faz-se necessária a pergunta de como Leminski concebeu poesia. A partir da leitura das cartas de Leminski a Regis Bonvicino, o pesquisador afirma a coerência entre “teoria e poesia advinda da intensa e profunda relação entre ambas” (2001, p. 58). Ele atesta ser possível encontrar, na obra do curitibano, informação nova, crítica e transformação irreverente, referindo-se a elementos mencionados pela estudiosa Leyla Perrone-Moisés no texto “Da influência ao intertexto”, publicado nos anais do Congresso ABRALIC, de 1990.

Segundo Marques, todas essas qualidades permitem situar o poeta como portador de uma “ideologia poética”, no sentido esclarecido por Décio Pignatari no livro *Letras, artes, mídia*, isto é, uma ideologia inerente ao fazer poético e diferente de uma

poética ideológica, com endereço, programática. Desse modo, a concepção de Leminski está ligada às ideias do romantismo alemão, e a postura do poeta, “que se confunde um pouco com aquela ideia do intelectual como consciência” (LEMINSKI *apud* MARQUES, 2001, p. 59) tem como consequência imediata o alto teor metalinguístico de seus poemas.

Os românticos alemães estão intrinsecamente ligados ao estudo do pensamento crítico. Em conhecido texto escrito entre 1917 e 1919, *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, Walter Benjamin diz: “De todas as expressões técnicas, filosóficas e estéticas, os termos ‘crítica’ e ‘crítico’ são provavelmente os mais frequentes nos escritos dos primeiros românticos” (1993, p. 58).

De acordo com a teoria do conhecimento, ligada à Filosofia, os românticos alemães entendiam o simples pensar como matéria e o pensar do pensar como sua forma. Partem do simples *pensar-se-a-si-mesmo* como fenômeno e entendem a arte como sendo o ponto central da reflexão e, por conseguinte, a crítica como um “experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é elevada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (BENJAMIN, 1993, p. 74).

Ao contrário da concepção dos dias atuais, a crítica defendida pelos primeiros românticos era encarada não como julgamento, mas antes um acabamento, complemento, uma sistematização da obra. Para os românticos a crítica era o regulador de toda subjetividade, casualidade e arbitrariedade no surgimento da obra (Cf. 1993, p. 87). Nesse sentido, o estudo crítico de uma obra era compreendido como algo positivo, já que o exercício se propunha a pensar, a ampliar o alcance de determinado texto.

Benjamin esclarece também que, ao compreenderem a obra no sentido de que a sua reflexão deve ir além dela mesma, tornando-a absoluta, os românticos alemães fomentaram a crítica poética ao mesmo tempo em que perceberam a dificuldade dessa atividade. Em fragmento sobre a questão, Friedrich Schlegel diz:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1997, p. 38).

Para Novalis, igualmente, crítica de poesia é um absurdo, pois já “é difícil decidir, a única decisão possível, se algo é ou não poesia” (NOVALIS *apud* BENJAMIN, 1993, p. 86).

Na perspectiva do conceito de poesia transcendental, isto é, determinada pela própria Ideia de Arte, a poesia romântica se apresenta como a reflexão poética absoluta e, por consequência, “poesia da poesia”:

A expressão “poesia da poesia” é a expressão condensada da natureza reflexiva do absoluto. Ela é a poesia consciente de si mesma e, uma vez que a consciência, segundo a doutrina romântica, é apenas uma forma espiritual intensificada daquilo do que ela é consciência, então a consciência da poesia é ela mesma poesia. É poesia da poesia (BENJAMIN, 1993, p. 101).

A expressão “poesia da poesia”, cunhada por Schlegel e explicada por Benjamin, parece referir-se à boa parte da poesia produzida desde o romantismo. Baudelaire já encarava o romantismo como algo que não acaba ou desaparece de repente e Hugo Friedrich corroborou a afirmação ao relacioná-lo ao modernismo:

Baudelaire escrevia: “O Romantismo é uma bênção celeste ou diabólica, a que devemos estigmas eternos” (p. 797). Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. (...) A poesia moderna é o Romantismo desromantizado (...) (1978, p. 30).

Para explicar a estrutura da lírica moderna a partir de autores selecionados, isto é, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, Friedrich chegou a assinalar que o número de temas tornava-se cada vez mais reduzido e o mundo dos objetos concretos cada vez mais sem peso, acrescentando que “[o]nde originariamente os versos contavam, descreviam, sentiam, portanto dirigiam a atenção para um conteúdo limitado, encontram-se agora versos que dirigiam a atenção para si mesmos, para a essência da linguagem” (1978, p. 109).

Tal observação indicaria que o processo de reelaboração poética iniciado pelos românticos alemães continua, possivelmente, até os dias atuais na poesia e em outros gêneros. No caso de Leminski, esse processo de reelaboração poética foi contínuo. Os metapoemas se multiplicam, conforme aponta Fabrício Marques, e fortalecem a visão intertextual e crítica desenvolvida pelo poeta ao longo de sua carreira.

No capítulo “A tradição moderna do poeta crítico”, do livro *Poesia e crítica: uns e outros*, Vera Lins explica que, desde Baudelaire, o poeta é crítico. No contexto sugerido por Alain Badiou, ela esclarece que Filosofia e poesia se juntam, e a poesia pensava e dizia aquilo que era impossível dizer de outra forma. Sobre a consciência da linguagem de alguns poetas, Lins se reporta a Novalis: “A consciência da linguagem, da palavra, para Novalis significa autoconsciência, autorreflexão: o poeta é aquele que

adquire um alto nível de consciência – passando por uma formação –, nisso é transcendental” (LINS, 2005, p. 160).

Mas adiante, Lins desenvolve seus argumentos e nota que “o poeta crítico geralmente se desdobra em crítico-poeta, aquele que, além da poesia, exerce o ensaio crítico” (2005, p. 158), e que “o crítico-poeta geralmente se desdobra também em tradutor” (p. 162). Apesar de não citar Leminski, o perfil do poeta se encaixa nessas condições, em razão de o teor dos seus ensaios seguir a mesma linha de seus poemas: pensar a poesia. Logo, a obra poética de Paulo Leminski seria mais uma a representar o contínuo pensar na (da) literatura brasileira, pois foi partindo de um olhar sobre a tradição que ele avançou do questionamento do escrever, para discutir a função da própria arte. O cerne desse argumento pode ser exemplificado pelo poema “Limites ao léu”, publicado no livro póstumo *la vie en close*. Nele, Leminski apresenta diversos e, por vezes, divergentes conceitos de poesia:

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” (Jakobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarmé), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Matthew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)... (LEMINSKI, 2013, p. 246).

Tratar sobre o que é poesia em um poema que apresenta conceitos sobre o gênero é a forma falando da forma. Dependendo da leitura que se faça, partindo das metáforas propostas para “poesia”, um tom lírico pode ser evidenciado pelas palavras que a ela se referem: som; absoluto; aquilo que constitui; essência; linguagem; emoção e tranquilidade; fingimento; liberdade. Ao mesmo tempo, outras palavras e expressões, tais como cernes e medulas; materialidade; ordem; ciência; palavra-coisa; *design*; possível (posible) conferem às definições o peso do árduo trabalho linguístico que o poeta se impunha.

A utilização do pronome possessivo “minha” no conceito proposto de forma autoral por Paulo Leminski reforça o caráter lírico de sua escrita e enfatiza sua ideologia poética na medida em que, almejando dizer além do dito, mistura concepções, apropria-se delas rumo ao seu lugar, à sua linguagem. Não é à toa que a última definição que Leminski coloca é a sua, como palavra final, ainda que possa parecer modulada pela presença das reticências.

Sobre o referido poema, Maria Esther Maciel destaca a multiplicidade do poeta nas referências. Segundo a pesquisadora, no texto “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski”, além de o poeta trazer as definições, ele desestabiliza – pela ordenação mesclada e assimétrica – a própria ideia de categorização e de limite (“Limites ao léu” = limites ao esmo, ao acaso), evidenciando a impossibilidade de se fixar para a poesia um conceito que não seja insuficiente e provisório:

Tal aposta na liberdade da linguagem se faz ver de forma explícita no poema “Limites ao léu” (...). Nele, Leminski arrola 22 conceitos de poesia retirados de textos poéticos ou teóricos de vários autores de diferentes tempos e linhagens. (...) a lista se dá a ver tanto como um inventário de definições quanto como uma constelação de nomes medulares da história da poesia ocidental. Certamente, uma *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 (MACIEL, 2004, p. 172).

Elizabeth Leite, por sua vez, ao analisar o mesmo texto, corrobora os apontamentos de Maria Esther Maciel ao dizer que Leminski vagueia pela história da literatura colhendo as 22 acepções *ao léu*. Para Leite, as reticências reiterariam a proposta expressa no título, de deixar os limites ao léu, isto é, de não limitar o conceito poético, confirmada na (in)conclusão do poema.

Abordando semelhanças e diferenças entre os estilos de escrita de Torquato Neto e Leminski, Fabrício Marques traz uma declaração na qual Leminski mostra-se consciente da sua postura consciente, numa atitude de vanguarda fazendo crítica do mundo pela linguagem. O trecho consta no artigo “Arte-reflexo”, do livro *Ensaios e anseios crípticos*, e, nele, Leminski parece ter claro o trabalho a ser realizado na estrutura da linguagem a fim de mexer com os fundamentos da comunicação em todas as instâncias nas quais um poeta tem alcance:

CONSTRUIR estruturas, processos, recursos, inovadores, frustrativos às expectativas, aberturas, ciente de que mexer profundamente com os homens é mexer com os próprios fundamentos materiais em que se dá a comunicação. Indústria de base: na própria infraestrutura sígnica. (...) Função fundadora, construtiva, inovadora, heurística, da consciência. (...) Quem não entende o caráter produtor da consciência, nunca compreenderá a arte de vanguarda. (...) O poema de invenção ou experimental não reflete. Ele é um novo objeto do mundo (um Primeiro). É crítica do mundo, pela linguagem, o que só consegue ser sendo também crítica da linguagem, onde se depositam os valores da cultura, os mitos e os ideologemas vigentes (LEMINSKI, 2012, p. 49).

Desde os tempos mais remotos, a poesia é compreendida como uma linguagem que brinca com a linguagem e, sob esse aspecto, metalinguagem. Trata-se de um jogo em que a língua pode dizer outra coisa para além do que é dito. A literatura, arte da palavra, como já evidenciado por Barthes (2007), trapaceia com a língua e, por conseguinte, trapaceia a própria língua. Samira Chalhub diz, no livro *A metalinguagem*, que é marcado pela modernidade um poema que pergunta sobre si mesmo, expondo e desnudando, nesse questionar, a forma com que fez a pergunta.

É na perspectiva metalinguística de Chalhub que os poemas de Leminski se situam: perguntam mostrando como fizeram a pergunta; oferecem mensagens que indicam sua própria estrutura ou o pensar sobre essa estrutura. Ela comenta ainda que o funcionamento poético da mensagem que organiza os signos para “expor um *modo* de construção” exhibe as possibilidades de arrumação do código na própria mensagem, e salienta que cabe ao leitor o desvendamento dessas operações, isto é, a observação sobre como o código está disposto na mensagem: “*como o texto diz o que diz*” (1988, p. 26; grifo da autora). É como se o poeta, ao mesmo tempo em que afirmasse ao leitor que aquilo que ele lê é poesia, questionasse o que é poesia. Leminski parecia ter claro seu projeto de comunicação e o estilo de poesia que buscava criar:

quero fazer uma poesia que as pessoas entendam.
q não precise dar de brinde um tratado sobre a Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...
(LEMINSKI, 1999, p. 111).

TEM QUE SER UMA COISA QUE REVERDEÇA AS PESSOAS
POR DENTRO
(p. 119).

quero ser claro. quero ser comunicação. banal – NUNCA! óbvio – JAMAIS!
(p. 149)

Tem um difícil que é fácil. E um fácil que é muito difícil. Prefiro este (p. 194).

Enquanto Hugo Friedrich e Samira Chalhoub se apoiavam na premissa de que a linguagem poética é diferenciada da língua comum, tendo argumentado a estudiosa que se uma mensagem visava recortar o referente de maneira clara, sem ambiguidades, seu objetivo era comunicar (1988, p.16), Alfonso Berardinelli assegura que poetas e estudiosos foram hipnotizados por essa “autoridade teórica” que acabou por influenciar textos produzidos a partir de 1970. No âmbito da poesia, o italiano comenta que a estética formalista e as vanguardas informais, “segundo as quais tudo era possível em poesia, tudo era permitido, exceto dizer alguma coisa” (2007, p. 17), inspiraram a criação de textos herméticos.

Buscando ir ao encontro do leitor, e na esteira da poesia marginal, Leminski posicionou-se contra essa poética difícil. Muitos de seus metapoemas podem ser considerados representativos de sua jornada rumo a um estilo de linguagem comunicativo. Nessa perspectiva, seus poemas “cavalgam”⁹ a poesia concreta em direção ao futuro e passam de um questionamento sobre o já conhecido a uma reflexão sobre o que é e qual a função da poesia. Algumas dessas primeiras inquietações se transformam no que o poeta “sabe o que não quer escrever”, conforme linha de interpretação delineada a partir da leitura dos três poemas a seguir.

Os dois primeiros são da seção *polonaises*, publicada como livro em 1980 e reunida, em 1983, em *caprichos & relaxos*. O primeiro poema corrobora a consciência intertextual do poeta ao mesmo tempo em que expressa o desejo do escrever do eu lírico: ele não quer ser um poeta de província, pouco conhecido:

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras

⁹ Em referência à fala de Leminski em trecho destacado no artigo “Leminski e o haicai”, de Paulo Franchetti (2010) e citado no capítulo anterior.

que o tempo tratou como a flores
(LEMINSKI, 2013, p. 71)

A divisão em três estrofes é significativa e diz respeito a momentos diferentes do passado. Um passado mais distante seria marcado pela expressão “um dia”, comum em histórias de cunho fabuloso, além da forma composta e informal “ia ser” ao invés de “seria” (pretérito imperfeito + auxiliar no lugar do futuro do pretérito), com ênfase no que um dia foi desejo.

O advérbio “depois” marca breve passagem do tempo e colabora para a construção de sentido da segunda estrofe, na qual o eu lírico diminui suas exigências apesar de ainda mantê-las em um nível alto. Como se desistisse de escrever como Homero, o eu lírico agora se inspira em autores de diversas partes do mundo e além-se, principalmente, aos séculos XIX e XX, dadas as diferentes nacionalidades e os períodos em que viveram os escritores citados: Arthur Rimbaud, Giuseppe Ungaretti, Fernando Pessoa, Federico Garcia Lorca, Paul Éluard ou Allen Ginsberg. Há também um jogo entre clássicos e modernos e expressões como “a gente” e “barra pesando” destacam a linguagem informal, enquanto que outras, como “nada menos”, “dava aí pra ser” e “qualquer”, conferem ao texto um tom sarcástico, de um humor leve.

A letra minúscula, além de contribuir com o estilo de linguagem escolhida, banaliza e satiriza a importância dos autores citados, efeito reforçado pela utilização do artigo indefinido que os precede e os descaracteriza, tornando-os mais comuns e acessíveis a esse eu lírico que os tem como referência. Já a expressão “que sempre fomos” chama atenção para a literatura nacional. A literatura brasileira, menosprezada em muitos países, ainda carrega estigmas de “província” e não tem grande espaço internacional, tanto que o principal expoente em língua portuguesa é Fernando Pessoa, um português. A ironia no uso do pronome indefinido após o sobrenome do autor provoca humor e, num efeito contrário, dá ênfase ao português.

A terceira estrofe, iniciada com “por fim”, indicaria um passado recente, momento em que o eu lírico “caiu em si” percebendo-se menor do que suas aspirações literárias. Ao enfatizar o fonema /p/, o décimo verso destaca-se dos demais. A expressão “pequeno poeta de província” suscita no leitor o efeito de repetição, daquilo que é óbvio, chato. Paralelamente, o verbo “acabamos” ressalta o sentido de término, conclusão, como se para o poeta não houvesse um depois, outro caminho ou nova chance. Residindo fora das capitais mais badaladas do país, o rótulo “de província” registra o lado inconveniente de ser marginal. Ser um poeta de província tem um sentido

pejorativo e significa ser um artista local, menor, desconhecido em outros espaços que não a sua origem.

A tensão da última estrofe marca a insatisfação com o que é produzido ou mesmo com a repercussão desse material, cujo vilão é o tempo. Por tratar “como a flores” os desejos mais ingênuos do poeta, o tempo é responsável pelo desencanto do eu poético, que percebe na ação daquele a transitoriedade das máscaras usadas (Homero, Rimbaud, Ungaretti...). Nesse sentido, o caráter efêmero do que é relativo a flores indica o desenvolvimento crítico e consciente do poeta.

No poema abaixo, segundo exemplo relativo ao que “não se quer”, o eu lírico vai de encontro a poemas herméticos. Os versos, contudo, podem ser compreendidos tanto como contestação verdadeira, quanto deboche, sendo essa última interpretação a que exerce mais força ao fim da leitura:

um poema
que não se entende
é digno de nota

a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota
(LEMINSKI, 2013, p. 71)

Os dois primeiros versos não são claros sobre o que seria “um poema que não se entende”. Mas o terceiro induz o leitor a considerar o poema importante ao dizer que ele é merecedor de “nota”, palavra que pode significar tanto “atenção”, “admiração”, “reconhecimento”, ou ainda um “comentário escrito que valoriza ou deprecia”. Certa ironia vai tomando corpo.

Ao ser comparado a um navio, que é uma monumental embarcação, esse tipo de poema de difícil leitura vai perdendo vigor e importância. Interpretando a palavra “dignidade” como portadora de ironia, principalmente por estar ligada ao adjunto adnominal “suprema”, compreende-se que um poema que não se entende seria igual a um navio sem direção, ou seja, algo grande, bonito, porém sem rumo.

A metáfora entre poema e navio é percebida igualmente na divisão das estrofes. A primeira se refere ao poema e a segunda ao navio, e a técnica do *enjambement* exalta os dois objetos. As rimas presentes estabelecem outra relação entre os sintagmas, o que, nessa leitura, reforçaria o escárnio do eu poético (“poema” e “suprema”; “digno” e “navio”; e “nota” e “rota”). Sobressai-se, portanto, uma oposição ao hermetismo, pois o poeta, favorável à comunicação por meio da poesia, nunca pretendeu escrever versos

difíceis, em que os textos produzidos ficassem fechados aos círculos de apreciação de críticos ou de intelectuais. Esse poeta em formação quer alcançar muito além de sua província.

Publicado em 1980 na obra *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, e reunido em 1983, o poema abaixo manifesta um discurso pontuado por sentimentos de irritação:

cansei da frase polida
 por anjos de cara pálida
 palmeiras batendo palmas
 ao passarem paradas
 agora eu quero a pedrada
 chuva de pedras palavras
 distribuindo pauladas
 (LEMINSKI, 2013, p. 92)

O início com o verbo “cansei” sugere que o eu poético expressará com clareza o motivo de sua indignação. Mas não o faz. Utiliza-se de analogias para dizer o que aceita em um poema. Não quer frase polida nem palmeiras, quer pedra, pauladas, “pedras-palavras”. A expressão “anjos de cara pálida” pode estar se referindo ao estilo de escrita e de temas do período romântico, enquanto o verso “palmeiras batendo palmas” remete ao poema “a palmeira estremece / palmas pra ela / que ela merece” do próprio Leminski (2013, p. 114) e/ou aos bastante conhecidos versos do poema “Canção do exílio”, escrito em julho de 1843, em Coimbra, por Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá”.

Apesar de construído em bloco único, o poema divide-se em dois momentos: o de um passado (“cansei”) e o de um presente (“agora”; “quero”), atuando o quarto verso como um divisor temporal. O eu lírico demonstra cansaço e apresenta o novo rumo de seu ato poético. Se antes ele aceitava determinados tipos de poemas, agora ele busca uma linguagem fora desses padrões, e “distribuir pauladas” expressaria espalhar o seu novo jeito, o seu estilo de escrever, uma vez que o substantivo “pauladas” remete ao nome do poeta, Paulo.

Simultaneamente, o eu poético quer a “pedrada”. Na tese *Seis poetas para o próximo milênio*, Raimundo Soares destaca que a pedrada e as pauladas de Paulo Leminski podem ser lidas como signos de uma arte que ironiza os paradigmas políticos e os credos norteadores das estéticas do final do século XIX: “seja o romantismo – e suas formas de tatuar na pele e na página as cicatrizes da alma; ou o parnasianismo – e

suas formas de tatuar na página as cicatrizes da própria página” (SOARES, 2003, p. 130).

O discurso irônico ultrapassa a crítica de um passado – romântico, parnasiano e das demais chamadas “escolas literárias” – que não o move mais para declarar no presente, antes de um futuro, sua ideologia poética, ou o ponto de partida para ela. A estrutura fonética, que tem a aliteração como ponto de partida, torna o choque da pedra forte em todo o poema. O fonema /p/ se faz presente, às vezes mais de uma vez no mesmo verso, como se arremessasse, por meio da paronomásia, também com a incidência do fonema /r/, as pedradas, “pedras palavras”, no leitor.

Querer uma “chuva de pedras palavras / distribuindo pauladas” pode ser referência aos poetas Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto pelas já conhecidas interpretações sobre a “pedra” nos textos desses autores. Em “No meio do caminho”, de Drummond, por exemplo, a pedra, geralmente é compreendida como um obstáculo que não chega a impedir a passagem, mas atrapalha a ponto de fazer o eu lírico “nunca se esquecer desse acontecimento”:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.
(ANDRADE, 1992. p. 15)

No poema “A educação pela pedra”, de João Cabral, a pedra se destaca por ser referência para um aprendizado de uma poesia que se confunde com a vida. Por lições de dicção, moral, poética, economia, a pedra educa, desde que se aprenda a frequentá-la:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la. (...)
(MELO NETO, 2008, p. 207)

Os poemas de Drummond e Cabral, trazidos como exemplo, conversam com a proposta de Leminski na medida em que colocam a pedra em evidência. A pedra palavra, no caminho do fazer poético do poeta, funciona como metáfora para uma poesia trabalhada, dura, e ensina-o a poetar e a viver. Desse conceito de palavra com voz inefática, de resistência fria, concreta e compacta, e a ser maleada pelo poeta, o eu lírico leminskiano, bom aluno da pedra, aprende e engendra novos caminhos.

Já se sabe que esse eu poético não quer ser um poeta de província, não quer escrever poemas difíceis e está cansado de modelos antigos. Seria nesse contexto que ele questiona: o que escrever depois dos grandes poetas?

Acompanhar o desenvolvimento crítico poético de Paulo Leminski sem perder de vista o que foi realizado no poema é também uma atividade crítica. Compreender *como* um poeta está pensando num poema, segundo Michael Hamburger no ensaio “Utopia pueril e miragem brutal”, interessa ao leitor de poesia porque contribui para o entendimento de como esse modo de pensar funciona em relação à totalidade do que o poema realiza (2007, p. 27). Ao comentar as concepções literalistas do professor Erich Heller a respeito da poesia, o estudioso afirma que aquilo que um poema diz é algo diferente e passível de ser separado do que ele é, e o leitor perspicaz é quem está mais consciente dessa diferença.

O texto “Paulo Leminski: depois do acaso” está baseado numa leitura perspicaz. Nele, André Dick comenta a relação entre Leminski e Mallarmé, ressaltada por meio do acaso, da morte, do branco textual presente na produção de ambos. A inspiração no francês é sugerida pelo tema da ausência das palavras e da incapacidade de lidar com a superação do texto alheio (2004, p. 74).

O tema da superação do texto alheio permeia diversos metapoemas de Leminski, como um desassossego que tem necessidade de se manifestar. Ao citar e dedicar seus poemas a alguns autores, Paulo Leminski demonstra a reflexão advinda dessas leituras numa espécie de diálogo com o leitor. O poeta, contudo, inspira-se não os imitando ou reescrevendo-os, mas absorvendo suas ideias, numa antropofagia intelectual. Longe de ser uma *tabula rasa*, a mente de Leminski era demasiadamente povoada. Em alusão a Rimbaud, Hugo Friedrich comentou a questão do patrimônio literário absorvido e declarou a impossibilidade de ter uma “mente em branco” e que pode partir do nada (1978, p. 64).

Harold Bloom chamou de “Angústia da influência” o incômodo com autores predecessores, o que, em nosso entendimento, não parece ser o caso de Leminski. A

angústia que o crítico apresenta não destaca autores específicos e, em sua obra, apesar de citados, eles não são *encontrados* na forma ou no tema. Sugeridos, autores lidos pelo poeta se fazem timidamente presentes, como mencionado sobre a relação entre Leminski e Mallarmé. Leminski é vários, e essa pluralidade contribuiu para o tom peculiar de sua voz.

A respeito desse ponto, no que tange à formação do poeta, João Cabral de Melo Neto declarou na conferência citada no capítulo anterior que:

Primeiro, o jovem autor vai procurando-se entre os autores de seu tempo, identificando-se primeiro com uma tendência, depois com um pequeno grupo já de orientação bem definida, depois com o que ele considera o seu autor, até o dia em que possa dar expressão ao que nele é diferente também desse seu autor. E então neste momento, em que depois da volta ao mundo se redescobre com uma nova consciência, a consciência do que o distingue, do que nele é autêntico, consciência formada a custa da eliminação de tudo o que ele pode localizar em outros, que o jovem autor pensa ter desencavado aquele material especialíssimo, e exclusivo, com que construir a sua literatura (MELO NETO, 1997, p. 57).

No mesmo texto, João Cabral afirma que, ao escrever, o poeta não tem nenhum ponto material de referência, “[t]em apenas sua *consciência*, a consciência das dicções de outros poetas que ele quer evitar, a consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço” (1997, p. 66; grifo nosso). Essa interpretação parece descrever as “angústias” sofridas por Paulo Leminski, que, “procurando-se entre os autores do seu tempo”, descobriu os concretistas, “pequeno grupo de orientação bem definida”; em seguida, inspira-se em Décio Pignatari, autor do “pequeno grupo”, até conseguir dar expressão ao que o diferencia de Pignatari. Por fim, “depois da volta ao mundo”, Leminski se “redescobre com uma nova consciência”. Conhecedor do seu percurso, em carta a Bonvicino, certa vez afirmou:

bashô disse: não siga as pegadas dos antigos.
procure o que eles procuraram.
eles procuraram a poesia. vamos procurá-la. a nossa moda
(1999, p. 111).

A respeito das possíveis influências que um texto possa ter sofrido, Leminski reforça o caráter metalinguístico como sendo a mais importante característica, ou mesmo aquilo que constitui, (de) um texto literário. Assevera no artigo “Sem eu, sem tu, nem ele”:

A principal influência sobre um texto literário são os textos literários anteriores. Uma suposta “realidade” brasileira chegava de um jeito

para um romântico, para um naturalista, para um modernista ou para um concretista. Tudo dependia dos modelos de linguagem dos quais cada autor saía. Esses modelos são construções ideologicamente determinadas, históricas, jogadas ensaiadas, como se diz em futebol. (...) Só os tolos e os ignorantes imaginam que a literatura reflita alguma coisa que não seja literatura (2012, p. 109).

Segundo Leminski, um dos fatores que contribui para a inexistência de originalidade é o fato de se fazer literatura há mais de dois mil anos, em centenas de idiomas, em todos os quadrantes da terra. Ele declara que “[l]iteratura é telepatia com todo um passado. As obras são variantes de todas as obras anteriores. Não é o indivíduo quem faz literatura, é a Humanidade” (2012, p. 110). Portanto, é possível dizer que a partir do “patrimônio cultural” herdado pelo autor, utilizando aqui uma expressão do historiador francês Roger Chartier, no que se refere à leitura, o eu poético de diversos poemas pensa aonde quer chegar e que tipo de poeta busca ser. Corroborando a ideia, e referindo-se ao poeta Ezra Pound, Michael Hamburger dirá que:

Desde o início, a “busca” de Pound por uma tradição foi atormentada pelo paradoxo de que não se pode buscar a tradição, tampouco as raízes, exceto na medida em que a busca signifique uma consciência cada vez maior e um reconhecimento do que são as raízes de alguém (2007, p. 164).

É no sentido de buscar uma consciência cada vez maior que Leminski expressava nos poemas certa ansiedade em ser aceito pela crítica. Ao relatar a leitura de uma das primeiras críticas positivas sobre o livro *Catatau*, Toninho Vaz relata que Leminski vibrou tanto que chamou a atenção da companheira: “Alice percebeu que ele estava acumulando problemas de reconhecimento, ou seja, o não-reconhecimento o deixava desequilibrado” (2009, p. 174). O tormento, por outro lado, move-o e o faz continuar caminhando, escrevendo e pensando.

Os metapoemas seguintes, por exemplo, manifestam insatisfação com o que se produz, em ironia ao que é aceito pela crítica e ao que chega ao público. Há, no entanto, o vislumbre de se “chegar lá”, isto é, de ser respeitado como grande poeta. Os versos abaixo são os primeiros da seção “(saques, piques, toques & baques)”, de *caprichos & relaxos*:

um dia desses quero ser
um grande poeta inglês
do século passado
dizer
ó céu ó mar ó clã ó destino
lutar na índia em 1866

e sumir num naufrágio clandestino¹⁰
(LEMINSKI, 2013, p. 31)

Todavia, a interpretação de que esse desejo de ser grande não passa de um toque mordaz do poeta também é admissível. Nessa linha de análise, o eu poético estaria satirizando os poetas tradicionais que versaram sobre grandes feitos, dentre eles aventuras bélicas (“lutar na índia em 1866 / e sumir num naufrágio clandestino”), temas como “o céu”, “o mar”, a origem comum de todos os seres humanos (“clã”), “o destino”.

Por outra perspectiva, o eu-lírico pode estar realmente expressando o desejo de se perpetuar na profissão, de ser um poeta reconhecido pelo público tanto quanto os canônicos, e tenta reproduzir um estilo grandiloquente tal qual o dos inspirados românticos. Os mesmos versos “lutar na índia em 1866 / e sumir num naufrágio clandestino” podem remeter, por esse viés, às grandes aventuras tematizadas em obras clássicas.

Sem pontuação, o início parece induzir o leitor a ouvir uma história do passado (“um dia”), porém a expressão completa “um dia desses” faz referência ao futuro que o eu lírico projeta. Nos sete versos, as palavras que mais se destacam são os verbos, que resumiriam o desejo do eu poético em “ser”, “dizer”, “lutar” e “sumir”. O sumiço em um naufrágio clandestino é intrigante por dois motivos. O primeiro é que um naufrágio por si já denota sumiço, uma vez que significa o afundamento de uma embarcação acidentada, com o significado ampliado para fracasso, insucesso. O fato de o naufrágio ser clandestino, às escondidas, indicaria um sumiço tão notável que beira a imortalidade, desejo mor dos grandes poetas. Por isso, não despropositadamente, dentro de clandestino há a palavra destino, sendo esse jogo o segundo motivo a deixar o discurso curioso.

Em uma leitura que parte da ironia e não de uma possível homenagem, outro exemplo de metapoema que participaria do processo cronológico de pensar o ato poético é um texto picante e que demonstra simultaneamente desagrado com os poetas canônicos e um forte desejo de chegar ao “patamar” deles:

Bom dia, poetas velhos.
Me deixem na boca
o gosto de versos
mais fortes que não farei.

¹⁰ Suprimiu-se a epígrafe sobre a qual disserta Olga Kempinska em sua pesquisa sobre os nomes próprios nos poemas de Paulo Leminski.

Dia vai vir que os saiba
 tão bem que vos cite
 como quem tê-los
 um tanto feito também,
 acredite.
 (LEMINSKI, 2013, p. 42)

Publicado em *caprichos & relaxos*, a expressão “poetas velhos” remeteria aos poetas clássicos, da tradição, conjunto a que o eu poético não se considera “ainda” incluso. Almeja, um dia, citá-los como a pessoas comuns e da mesma posição de importância que ocupam no rol literário. Entretanto, os versos “o gosto de versos / mais fortes que não farei” indicam que, de fato, o poeta busca a *sua* forma de dizer. Ele não fará os versos como os poetas velhos fizeram, fará de outro jeito, algo novo e belo. Além disso, o adjetivo “velhos” poderia ser interpretado pejorativamente, reforçando a novidade que buscava trazer para a linguagem.

Inesperado é o emprego do pronome “vos”. O leitor de Leminski espera um texto diferente daquele que sempre buscou a comunicação por meio da oralidade. Contudo, a fim de se reportar aos “poetas velhos”, possivelmente pedantes, Leminski tenta se aproximar do estilo deles ao utilizar o pronome na segunda pessoa do plural, destoando de suas práticas usuais na língua, isto é, de priorizar a oralidade com o intuito de que sua poesia comunique.

A saudação da primeira estrofe, pausada pelo ponto, pouco comum em Leminski, funciona como uma preparação para um pedido e uma promessa. O pedido “Me deixem na boca / o gosto de versos / mais fortes que não farei” soa irônico e, igualmente, pode ser percebido como um pedido de “influência”. A promessa, no entanto, paira no ar, pois não se sabe quais são os tipos de versos que o poeta se recusa a fazer porque não sabemos quem são os poetas velhos aos quais se reporta.

Buscando criar uma concepção sobre as facetas coexistentes na obra de Paulo Leminski, Fabrício Marques questiona: “Como dimensionar uma obra sem levar em conta as outras obras que ali agem e, com ela, interagem?” (2001, p. 29). Sob esse viés, importa ressaltar a consciência intertextual a partir da qual o eu lírico leminskiano mostra-se tanto à vontade como perdido para seguir em frente. Poetas velhos, poetas novos, todos se fundem e o confundem:

operação de vista

De uma noite, vim.
 Para uma noite vamos,

uma rosa de Guimarães
nos ramos de Graciliano.

Finnegans Wake à direita,
un coup de dés à esquerda,
que coisa pode ser feita
que não seja pura perda?
(LEMINSKI, 2013, p. 252)

Publicado em 1991 no livro *la vie en close*, “operação de vista” sugere uma cegueira ou mesmo o operar de uma ação (“operar” + “ação”) que começa no olhar, interpretada aqui como o ato da leitura. A imagem que salta desses versos mostra um poeta tentando se desvencilhar de autores lidos e relidos e por isso presentes, como mencionamos há pouco. O desejo seria o de tornar-se cego diante desses escritos? Noite adentro, envolto às obras de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, James Joyce (cujo último romance escrito foi *Finnegans Wake*) e Mallarmé (autor do famoso poema “*un coup de dés*”), o eu lírico busca um caminho: “que coisa pode ser feita / que não seja pura perda”, o que vale a pena ser escrito? Ou ainda, o que escrever depois deles?

Em artigo intitulado “Tudo, de novo”, Leminski defende que, para ser boa, uma obra de arte não necessariamente precisa ser nova. Questionando se novidade é tudo, o escritor comparou a obrigatoriedade da novidade com a da beleza de tempos passados. Ele argumenta que toda arte moderna foi recebida como feia, no entanto, era algo novo. Em seu entendimento, talvez após a leitura do já citado estudo de Walter Benjamin, com a indústria e a produção em série, acaba a primazia do belo. Por fim, acreditava que se aproximava o momento em que beleza e novidade se uniriam:

Começa o tempo do novo. Novas técnicas. Novos recursos. Novas exigências de mercado. Inovações. No início do século XX, com as vanguardas, a beleza da arte rende-se à evidência dos tempos, novos tempos, os tempos da novidade. Hoje, valei-me, meu relógio brasileiro, 1983, vejo que estamos no ponto de cruzamento entre as duas estéticas: beleza, novidade, aqui vamos nós (LEMINSKI, 2012, p. 68).

Entende-se que o poeta buscava, sim, o novo, o não dito, sem deixar de considerar o belo da arte poética. Samira Chalhub diz que Paulo Leminski buscava “fazer poesia diante dos grandes poetas, sem correr o risco, angustiado, de redizê-los”; e ainda, que a poesia dele é marcada pela “busca, sempre do que ainda não foi dito, marcada por quem já disse” (1988, p. 58-9).

Em 1983, ano em que Leminski tornava-se um artista reconhecido nacionalmente, também em razão das boas vendas de *caprichos & relaxos*, ele chegou a

dizer que ia deixar de lado o discurso exato e preciso da publicidade e que pretendia reconquistar o direito de ser nebuloso (Cf. VAZ, 2009, p. 243). Mas será que a afirmação sobre a suposta facilidade para se “chutar a gol”, transcrita um pouco adiante, demonstraria a chegada ao “nível” dos grandes e clássicos poetas?

Paulo Leminski, o poeta crítico, construiu aos poucos o seu projeto poético, porém realizá-lo não foi tão rápido quanto seu desejo: “Agora eu saio na Globo assim: Paulo Leminski – e, embaixo – poeta. Exatamente como eu queria. Mas leva vinte anos para se conseguir isso” (VAZ, 2009, p. 247). A declaração foi realizada em 1984, após assistir ao programa feito em parceria com o músico Guilherme Arantes, na TV Globo. A essa altura, o poeta parecia seguro de sua escrita e de seu prestígio promissor. A postura diferente em um breve intervalo de quatro anos é ressaltada em um metapoema de 1980 e no discurso de 1984, conforme transcrito, respectivamente, abaixo:

manchete

CHUTES DE POETA
NÃO LEVAM PERIGO À META
(LEMINSKI, 2013, p. 90).

Antigamente, eu trabalhava mais no sentido de adquirir aquela perícia artesanal que todo mundo tem que ter. Agora, acho que as coisas estão mais automatizadas em mim. Quer dizer, com dois toques eu estou chutando em gol (LEMINSKI *apud* VAZ, 2009, p. 252).

O título “manchete” e o restante dos versos em letras maiúsculas indicam aguda ironia. Estabelecendo uma relação entre o ato poético e o jogo de futebol, o eu lírico sugere total descaso aos poetas quando diz que os chutes desses profissionais não causam perigo à meta, ao gol. Fica subtendido que poetas não são ouvidos, quistos ou mesmo levados a sério, indicando certo pessimismo na produção desses profissionais, incluindo a sua. Na declaração quatro anos mais tarde, igualmente há a relação entre a escrita de poemas e o futebol, contudo, dessa vez, o jogo com a bola e com as palavras se tornou demasiadamente fácil. Talvez, por isso, os poemas a seguir expressem uma maior segurança do eu lírico, que já apresenta um estilo visual, sonoro e semântico bem definido, como sugere o poema a seguir:

desencontrários

Mandei a palavra rimar,
ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,
 e ela se foi num labirinto.
 Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
 Dar ordens a um exército,
 para conquistar um império extinto.
 (LEMINSKI, 2013, p. 190)

Analisando o sintagma do título, temos, para a palavra “contrário”, as definições de avesso, reverso, o que está em desacordo ou contradição com algo. Ao acrescentar o prefixo “des”, que, isoladamente, já traz a ideia de oposição, de negação, Leminski reforça o sentido negativo da palavra como se quisesse comunicar o avesso do avesso por meio de sua poesia. A marca de número amplifica seu intento.

Nos versos, a palavra é dona de si e não obedece ao poeta. No entanto, apesar de as ordens parecerem vãs, o poeta, ao *contrário* do que diz, (“Mandei a palavra rimar / ela não me obedeceu”) realiza, sim, rimas (“rimar”, “sonhar”; “rosa”, “prosa”, “silenciosa”; “labirinto”, “sinto”, “extinto”). Por outro lado, não é possível saber de qual palavra procede a desobediência (artigo definido em “Mandei a palavra”). O jogo da linguagem leminskiana consistiu em desdizer o que fez numa provocação metalinguística ao leitor.

As duas estrofes, a primeira com seis e a segunda com cinco versos, são abertas pelo verbo “mandar” conjugado na primeira pessoa do pretérito perfeito. Os seis primeiros versos destacam a palavra e a sílaba, ambas desobedientes, enquanto a segunda estrofe dá ênfase à frase e à poesia. Nesse sentido, a metonímia das partes do poema, culminando na construção do todo em “Fazer poesia”, sugere leveza e liberdade do poeta ao criar. Ordens (“Mandei”) ou regras (de rimas) já não preocupam o eu lírico, que não vê sentido em conquistar algo que só tem história (“Dar ordens a um exército, / para conquistar um império extinto”).

Todavia, dizer que apenas “sente” pode pressupor que a criação desse eu poético baseia-se somente na inspiração, não sendo necessário nenhum trabalho com a palavra. Outros poemas de Leminski, porém, vão de encontro a essa ideia e reforçam a dureza da atividade poética. Uma batalha travada entre poeta e poema é descrita por Leminski, por exemplo, em “sem budismo”. Essa luta, inclusive, foi percebida pelo jornalista Mário Sérgio Conti, da revista *Veja*, quando em 1983 vislumbrou que era “(...) na luta com as palavras no branco e preto da página que ele [Leminski] ocupa o lugar de um dos nomes mais inovadores da atual poesia brasileira” (CONTI *apud* VAZ, 2009, p. 242). Briga terminada em empate, em que nem poeta nem palavra ganham:

sem budismo

Poema que é bom
 acaba zero a zero.
 Acaba com.
 Não como eu quero.
 Começa sem.
 Com, digamos, certo verso,
 veneno de letra,
 bolero. Ou menos.
 Tira daqui, bota dali,
 um lugar, não caminho.
 Prossegue de si.
 Seguro morreu de velho,
 e sozinho.
 (LEMINSKI, 2013, p. 196)

Segundo o dicionário Houaiss, o budismo é compreendido como um sistema filosófico que parte da constatação do sofrimento como condição fundamental de toda existência e afirma a possibilidade de superá-lo através da obtenção de um estado de bem-aventurança integral. A partir do significado denotativo, o título, que remete à expressão “zen budismo”, equivalendo à prática de meditação sobre o vazio ou reflexão a respeito de absurdos, paradoxos e enigmas insolúveis na busca de um estado estático de iluminação pessoal, significaria “sem sofrimento” e reforçaria o equilíbrio do empate na “disputa” entre o poeta e as palavras. O Dizer = Fazer, explicado por Chalhoub em *A metalinguagem*, é realizado pelo menos em três momentos: quando o primeiro verso, “Poema que é bom”, não tem mesmo ponto, como é “ensinado” no quinto verso, “Começa sem .”; quando o verso “Acaba com .” termina com o sinal gráfico ao qual se refere; e quando o verso “e sozinho.” é mesmo isolado no fim.

O ensinamento sobre a feitura de um bom poema segue na linha zen e equilibrada da religião budista. Deve haver equilíbrio entre o trabalho (“Tira daqui, bota dali”) e a ideologia sobre esse trabalho, isto é, saber aonde se quer chegar (“um lugar, não caminho. / Prossegue de si”). As rimas (“bom”, “com”; “zero”, “quero”, “bolero”; “certo”, “verso”; “dali”, “si”; “caminho”, “sozinho”) ressaltariam a construção do poema, que tem a antítese (marcada pelas palavras “acaba” x “começa”; “com” x “sem”; “tira” x “bota”) como um dos pilares dessa composição poética.

O penúltimo verso, “Seguro morreu de velho”, repete ao ditado popular e indica que uma pessoa prevenida não sofrerá nenhum susto, e morrerá somente na velhice. Esse sentido é posto em xeque quando, no verso seguinte, a conjunção “e” apresenta sentido adversativo, indicando que, apesar da segurança de estar no caminho certo, o poema/poeta está sozinho.

Versos livres, ziguezague da margem e uma premeditada pontuação são alguns dos ingredientes que conferem um ritmo ágil aos textos de Leminski, que em determinado momento de sua trajetória cria poemas que expressam plenamente seu conceito de poesia. Sua ideologia poética parece chegar ao ápice quando, com humor e privilegiando jogos de palavras que realçam o som e o ritmo, Leminski compartilha com o leitor um tipo de manifesto sobre um bom poema:

um bom poema
 leva anos
 cinco jogando bola,
 mais cinco estudando sânscrito,
 seis carregando pedra,
 nove namorando a vizinha,
 sete levando porrada,
 quatro andando sozinho,
 três mudando de cidade,
 dez trocando de assunto,
 uma eternidade, eu e você,
 caminhando junto
 (LEMINSKI, 2013, p. 245)

Se o tempo é o ingrediente essencial para criar um poema de qualidade, pode-se dizer que Leminski seguiu um caminho curto, porém valioso. Em carta a Régis Bonvicino, quando diz que fazer poemas não é a coisa mais importante da vida, mas pra quem faz é, o poeta afirma que a linguagem é que está a serviço da vida, e não o contrário. Ao amigo, aconselha: “não se importe com a frequência/ a fecundidade/ a abundância. uma década pode esperar um bom poema” (Cf. LEMINSKI, 1999, 53). Nota-se que Paulo Leminski estava sempre atento ao seu ato criador, como admite em outra mensagem a Bonvicino a respeito da criação de um livro: “i need time, para fazer do carvão da vida o diamante do signo, leva tempo, para extrair o sabor da mente, leva anos e anos, disse bashô, nosso papai-haikai...” (p. 142).

No poema acima, o eu lírico já não questiona ou mesmo argumenta contra seus desgostos poéticos; agora há uma “quase receita”. Pode-se supor que o tempo, representado pela palavra “anos”, corresponda ao amadurecimento do poeta e do poema, uma vez que é com o passar do tempo que mais leitores críticos têm olhares diversificados sobre o texto, inclusive o próprio autor. A interpretação aqui delineada baseia-se em uma mistura do amadurecimento do poeta e do poema, já que no texto, como ocorre em “sem budismo”, o poema é personificado, sendo agente de suas ações.

Sob o ponto de vista do amadurecimento, poeta e poema passariam por etapas relacionadas a fases da vida. Imaturidade, estudos, trabalho duro, prazer, dificuldades,

mudança de foco e trabalho com o leitor constituiriam o percurso para tornar o poema bom. A demora qualificaria o ofício do poeta e a qualidade do texto. Por estar em verso isolado, a coloquial expressão “leva anos”, com sentido de “demora”, reforça a espera.

Analisando as etapas, é possível compreender a fase da imaturidade como aquela em que a atividade – ou texto – é banal e está ligada ao passatempo. Seria o texto *inútil*, que não *serve* para nada, aquele que não tem pretensão estética ou crítica. Quando o poeta busca ampliar seus conhecimentos, há a fase dos estudos. A etimologia do termo “sânscrito” no dicionário Houaiss indica “língua polida”, reafirmando o trabalho árduo que o poeta-poema teria que articular sobre si mesmo até chegar ao ponto almejado, ideia corroborada no verso seguinte, “carregando pedra”, do trabalho duro com a linguagem.

É necessário ainda sair de si mesmo e olhar para o outro para, no prazer desse encontro, superar as dificuldades enfrentadas durante a vida e no trabalho com a poesia. Constitui ingrediente para o bom poema “trocar de assunto”, mudar o foco, sair da trivialidade da tradição literária na busca pelo novo, pelo não-dito. Por fim, em “eu e você caminhando junto” há um convite para o leitor acompanhar o poeta nessa jornada da vida, da criação e da maturação do poema. Afinal, o poeta também é um leitor.

A elipse da expressão “leva anos”, do 3º ao 10º versos, confere ao texto um ritmo de enumeração. Além dos numerais presentes no texto, marca da passagem do tempo pela contagem dos anos, o gerúndio reforça o caráter da continuidade do aprendizado adquirido durante a vida do poeta. Nos versos finais, a eternidade também se direciona ao bom poema que fica e torna-se imortal.

Os poemas analisados trazem questões e estruturas anunciadas e desenvolvidas na tradição e no modernismo, interpretação que no mínimo justificaria o interesse e o recente crescimento nas vendas de livros do poeta, bem como estaria em consonância com os preceitos da obra *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Na publicação organizada por Stefania Chiarelli, Giovanna Dealtry e Paloma Vidal, a leitura dos pesquisadores é de que a literatura brasileira atual é constituída por reapropriações em diversos níveis de questões surgidas nos séculos XIX e XX, sendo, portanto, reelaborações do passado a partir do presente.

Compreendendo os textos de Leminski a partir do ponto de vista poético crítico, isto é, do trabalho consciente de questionar a poesia na poesia, será possível admitir que a tensão entre presente, passado e futuro faz parte da poética leminskiana. A leitura de um possível percurso seguido pelo poeta vai ao encontro dos argumentos da obra

supracitada, na qual se estuda a literatura do início de século XXI, dita contemporânea: “Se me permitem o jogo, a literatura tritura a tradição para nos dar outra perspectiva” (CHIARELLI; DEALTRY; VIDAL, 2013, p, 147). Se levarmos em consideração o caráter crítico poético dos textos, poderíamos dizer que Paulo Leminski reescreveu a tradição questionando-a, oferecendo aos seus leitores “bons poemas” para se pensar poesia hoje.

4. QUEM SABE AINDA NÃO ACABEI DE ESCREVER

A poesia brasileira nos anos de 1970 e 1980 é entendida por Flora Süssekind como um equilíbrio entre arte e vida. Na apreciação crítico-literária do ensaio *Literatura e vida literária*, já citado no capítulo 1, a estudiosa afirma que a poesia se inspirava no cotidiano e seria uma mistura de acaso e registro imediato, submetidos a uma instância todo-poderosa, o “eu” (Cf. 2004, p. 116). Segundo Süssekind, a chamada “poesia do eu” não tinha apreço pelo verossímil e parecia desconfiar dele e de tudo que parecesse lógico. Nesse sentido, não soou estranho o poeta ter se voltado às inquietações do eu. Süssekind cita Luiz Costa Lima e afirma que a expressão de uma subjetividade foi privilegiada.

A pesquisadora faz uma análise das circunstâncias que marcaram o período, em que prevaleceram anotações breves e um tom confessional no estilo de diário, e descreve que alguns textos davam a impressão proposital de terem sido escritos ao acaso. Ao realizar uma comparação com a prosa, de perfil memorialista e bases históricas, ela acrescenta: “o registro poético do cotidiano, ao contrário, parece descartar o notável, abisma-se com os sentimentos mínimos, os pequenos desejos, as mudanças milimétricas” (SÜSSEKIND, 2004, p. 127). Sentimentos, desejos e mudanças expressam que os poetas estavam mais preocupados com os aspectos mínimo, pequeno e milimétrico do interior humano.

Pouco tempo depois, ressalta a estudiosa, o expressar do cotidiano, em que se deixavam rastros para seguir o sujeito autoral, isto é, o eu que escrevia de fato deixava pistas de si, cedeu espaço à reflexão. Muitos textos se ocuparam em redefinir o literário. Uma poesia reflexiva com um pé na Filosofia, outro na Literatura:

Vira língua morta, então, o objeto central da poesia biográfico-geracional: o registro milimétrico da vida, do dia a dia. Passa-se a refletir sobre a vida, mundo, acontecimentos enquanto noções, palavras, fenômenos, e não coisas que se pretendem palpáveis (...). E num jogo quase conceitual, se passa a redefinir o “fato poético” (SÜSSEKIND, 2004, p. 144).

Nesse contexto, é possível identificar a escrita de Leminski como a que equilibra as vertentes do eu e da reflexão, sem passar de uma a outra. Seus poemas ora tratam do eu no cotidiano palpável, ora trazem reflexões sobre o tempo, a vida e, principalmente, sobre a poesia presente nessa vida, dando voz, em alguns momentos, ao ego do autor, conforme apontado por Süssekind. Todavia, é de modo mais preciso em seus últimos

livros, *distraídos venceremos*, *la vie en close* e *o ex-estranho*, que se percebe um tom mais filosófico, mais questionador e, portanto, mais intimista.

O uso da primeira pessoa é recorrente na obra do poeta, mas é, sobretudo depois de *distraídos venceremos*, de 1987, que parece haver um aprofundamento nas questões desde sempre levantadas pelo “eus” que ali se expressavam. Por “eus”, entendem-se manifestados o “eu poético” e o “eu empírico”. Não há confissão biográfica, e mesmo algumas pistas aparecem de maneira sutil, intrincadas ao discurso do eu poético criado. Por meio da análise de alguns poemas considerados representativos desse aspecto, será possível a interpretação de que esse eu poético é um poeta que expressa suas ambições e frustrações poeticamente. Nessa perspectiva, Leminski cria *um outro eu poeta*, um tipo de personagem que, assim como ele, vive para a poesia. A respeito dessa ficcionalização, o poeta admitiria: “O primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo. Só os imbecis procuram um eu atrás do texto literário. Em literatura, a própria ‘sinceridade’ é, apenas, uma jogada de estilo” (LEMINSKI, 2012, p. 106).

O tema da identidade na poesia é analisado por Michael Hamburger na obra *A verdade da poesia*, especialmente no ensaio “Identidades perdidas”. Ao traçar as limitações de poetas declaradamente confessionais, o crítico explica como eles estenderam, de algum modo, as preocupações relacionadas às experiências cotidianas ao mundo que os cercava, à vida moderna ou mesmo à vida em qualquer época (Cf. 2007, p. 79 e 82).

O estudioso ressalta que, apesar de simbolistas e românticos não permitirem que o eu empírico entrasse na poesia, exceto por uma máscara que a tornasse impessoal, as dúvidas sobre a identidade pessoal permaneciam e retornariam constantemente. A razão seria o fato de a poesia lírica estar relacionada à experiência interior: “A poesia lírica, portanto, dependia mais da unidade da experiência interior – ou seja, da consciência que tem a experiência – do que daquela série de acontecimentos exteriores que proporcionavam estrutura para a narrativa em verso ou prosa” (2007, p. 86).

Hamburger descreve o entendimento como exceção do que Hugo Friedrich (1978) parecia ter admitido como regra, isto é, o fato de o “eu confessional” da poesia romântica ser igual ao “eu empírico” do poeta, e afirma que as dúvidas acerca da coerência do eu estavam destinadas a se juntar à consciência que o poeta lírico tem de sua liberdade peculiar para escapar a ela inteiramente e “ocupar algum outro corpo” (Cf. 2007, p. 86).

Interessante Hamburger dizer que a poesia lírica depende de uma consciência que se tem da experiência e que o poeta lírico tem liberdade para escapar da coerência do eu. Tal interpretação leva a crer que, no sentido de refletir sobre a própria experiência da vida, a poesia lírica seria consciente dessa liberdade. Ler a poesia de Paulo Leminski sob esse viés potencializa o ato de pensar, uma vez que sua experiência principal, ou mesmo a coerência do seu eu, foi o próprio ato poético. Conforme apontado pelo alemão estabelecido em Londres, “a própria forma poética pode atuar como uma máscara” (2007, p. 108), isto é, a própria linguagem serve de máscara, a máscara do estilo.

Em alusão ao poeta Paulo Leminski, o Paulo Leminski – filho de militar; tendo sofrido o suicídio do irmão e a morte de um dos filhos; casado com Alice Ruiz S – não se revela confessadamente. O eu empírico do poeta pode ser rastreado em meio a pistas deixadas em alguns poemas.

Na mesma linha de pensamento de Leminski, que chamou de “imbecis” os que procuram um eu atrás do literário, Michael Hamburger adverte que a primeira pessoa num poema lírico não deveria ser identificada, em qualquer caso, ao eu empírico do poeta:

Quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos. Só quando os poetas se esquecem disso é que a primeira pessoa se torna “egoísta”, e não raro entediante (HAMBURGUER, 2007, p. 115).

Quando Leminski disse que o primeiro personagem que o autor cria é ele mesmo, sugere a existência de outros eus presentes tanto em seus textos em prosa quanto em versos. Entretanto, o poeta deixa claro se tratarem de eus diferentes dele, apesar de semelhanças com os desejos poéticos desses personagens. Em relação à poesia, Hamburger esclarece que “são os sentimentos do eu empírico que a poesia dilata, complementa ou até substitui por sentimentos fictícios, mas pelo único fato de que o eu empírico não é todo o eu, limitado que está em sua concha de convenções, hábitos e circunstâncias” (HAMBURGUER, 2007, p. 206). Assim, mesmo quando se leem nos versos informações que condizem com a vida do poeta, deve-se supor que elas estejam sob a roupagem da ficção.

Nos três poemas a seguir, nos quais reflexões sobre a vida sobressaem, e não sobre itens palpáveis, conforme Sússekind elucidou, informações biográficas aparecem.

Todavia, não implicam mudança significativa de sentido caso o leitor desconheça que Leminski, de fato, não terminou o curso de direito, ou que seu avô era polonês, ou que nasceu no Paraná:

quando eu tiver setenta anos
então vai acabar esta adolescência

vou largar da vida louca
e terminar minha livre-docência

vou fazer o que meu pai quer
começar a vida com passo perfeito

vou fazer o que minha mãe deseja
aproveitar as oportunidades
de virar um pilar da sociedade
e terminar meu curso de direito

então ver tudo em sã consciência
quando acabar esta adolescência
(LEMINSKI, 2013, p. 55)

Situado na obra *caprichos & relaxos*, o eu desses versos se remete a um tempo futuro, no qual haverá a suposta seriedade de um adulto (quando passar a adolescência), apesar dos setenta anos. As promessas iniciadas pela conjunção “quando” transmitem leve tom de ironia, reforçada por expressões coloquiais evidenciadas nos versos “vou largar da vida louca”, “vou fazer o que meu pai quer”, e principalmente na quarta estrofe, em que as expressões sugerem reproduzir o discurso de um adulto ao jovem (aproveitar oportunidades; formar-se).

Vê-se, portanto, que não faz diferença saber que Leminski não terminou o curso de Direito, única informação particularizadora do poema. O fato é superado em importância pela ironia presente em ser um “pilar da sociedade” e pelo questionamento do papel da família e da própria sociedade nessa “formação”, palavra que tem origem no latim e denota forma, configuração.

No texto abaixo, publicado em 1980 na obra *polonaises*, o primeiro verso remete diretamente à biografia de Paulo Leminski:

meu coração de polaco voltou
coração que meu avô
trouxe de longe pra mim
um coração esmagado
um coração pisoteado
um coração de poeta
(LEMINSKI, 2013, p. 75)

O pronome possessivo “meu”, empregado nos dois primeiros versos, parece dificultar uma leitura em que se esqueça da figura do poeta, que se gabava de ser mestiço chegando a traduzir alguns poemas poloneses. A palavra “coração”, ausente apenas do terceiro verso, é a chave do poema. A relação sugerida entre “coração de polaco” e coração sofrido evidencia o “eu” transbordante de sentimentos. Chama atenção também o sentimento de sofrer ligado diretamente ao poeta, sendo este aquele que é esmagado, pisoteado e, por símile, humilhado. Muito além de ser o eu empírico de Leminski, esse eu iguala-se a tantos outros eus quando se diz poeta.

Situação semelhante aparece no poema transcrito a seguir, em que é informado o estado em que nasceu Leminski, que se coloca em primeira pessoa:

Transar bem todas as ondas
a Papai do Céu pertence,
fazer as luas redondas
ou me nascer paranaense
A nós, gente, só foi dada
essa maldita capacidade,
transformar amor em nada.
(LEMINSKI, 2013, p. 182)

Embora a utilização da gíria “transar bem”, no sentido de “fazer perfeitamente”, sugira um assunto leve, descontraído, “relaxado”, o poema, publicado em *distraídos venceremos*, transmite certa melancolia. Deus parece ter funções mais sublimes do que os outros (em que se inclui “nós; gente”). Ao homem não cabe decidir sobre as ondas, a forma das luas ou mesmo o lugar onde nasce, mas a ele apenas foi dada a (in)competência, a (in)habilidade para desfazer, desmanchar, destruir, anular o amor. A ironia do paranaense, neto de polonês e não conluente da faculdade de Direito, é constante.

Há outro exemplo em que pistas do eu empírico são exploradas pelo eu poético criado por Leminski. O poema “sacro lavoro”, significando “trabalho santo” numa tradução geral das palavras que têm origem no latim (sacro) e no italiano (lavoro), enfatiza as mãos que o escrevem. Sabendo que na adolescência Paulo Leminski Filho estudou por um ano no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, a leitura do texto, publicado em *o ex-estranho*, tende, ao menos inicialmente, ao aspecto biográfico:

sacro lavoro

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte

na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto
(LEMINSKI, 2013, p. 342)

Mesmo se ignorar a veracidade das informações, o leitor pode desconfiar da existência de dados concretos da vida do poeta por se tratar de um tema pouco comum – santidade, sacerdócio, cristianismo – nos textos poéticos das décadas de 1970 e 1980, especialmente entre os ditos poetas marginais. Foi desejo de Leminski experimentar a vida monástica, e aqui ele compara o trabalho (“lavoro”) que faria com as mãos, caso tivesse concluído os estudos com os monges (transformar o pão e o vinho “na carne e sangue de cristo”) com o trabalho que pratica naquele momento: escrever, “transformar palavras”.

A segunda estrofe, condensada em apenas dois versos, é a chave para a compreensão da conexão entre as atividades, pois é nela que o eu poético expressa o que as liga: a transformação. As mãos que seriam de sacerdote hoje escrevem “isto”, o texto, e em ambas as situações uma coisa se transforma em algo novo. A transformação das palavras é o próprio ato poético de Leminski, uma vez que ele parte do “óbvio”, quando se apropria de ditados populares, por exemplo, para “o nunca visto”, em novos empregos possibilitados pela língua para velhas palavras. Assim, os eus se misturam para resultar num Leminski inventado.

No poema cujo primeiro verso é “quando eu tiver setenta anos”, havia o questionamento sobre ser a coluna que sustenta uma estrutura (“pilar da sociedade”) ou ainda sobre a imposta necessidade de formação acadêmica para tal feito. Tanto no que inicia com “Transar bem todas as ondas” como em “sacro lavoro”, o poeta parte de uma visão a princípio cristã para estabelecer comparações irônicas, dessacralizando o Deus em ambas as situações. Essas abordagens mostram um eu poético crítico em um sentido ainda mais amplo do apresentado até aqui.

Em poemas em que o poeta coloca o seu nome nos versos, a leitura a partir da perspectiva da roupagem da ficção é dificultada. O fingimento como ato poético volta a tornar-se uma questão para a crítica e traz dúvidas quanto aos limites da ficcionalização do poeta no poema:

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, 2013, p. 102)

Por ser capaz de estragar o lazer de outrem, “o pauloleminski” é visto como um ser desagradável, louco, e que deve ser morto de qualquer jeito (“a pau a pedra / a fogo a pique”). Disfarçado em terceira pessoa, o eu desse poema exemplifica as citadas análises de Hamburger, quando este assinalou que a própria forma poética pode atuar como uma máscara. Escrito em letras minúsculas e sem espaço entre as palavras, “o pauloleminski” não é o Paulo Leminski. A linguagem servindo de máscara do estilo aparece no uso de “o pauloleminski” e “o filhadaputa”, por exemplo, pois são expressões que se descolam das locuções ditas “originais” (Paulo Leminski; o Filha da puta) na tentativa de escamotear e ao mesmo tempo jogar com a inegável relação com o eu empírico do autor.

A raivosa descrição do personagem (o pauloleminski = um cachorro louco = o filhadaputa) no texto publicado em 1980, do livro *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, carrega um tom de humor porque pode ser interpretada no sentido de que o eu poético parece reproduzir um discurso alheio. Nele, pessoas se incomodam com o poeta e lhe atribuem habilidades que ele aparentemente não tem (fazer chover em um piquenique). Por isso, satiricamente, a reclamação mostra-se sem sentido.

No artigo “O autor, essa ficção”, Leminski brinca com a questão da autoria e borra até a categoria de ensaio, que se torna em suas mãos, ficcional. Conta uma história “fictícia e contraditória” (Cf. MOREIRA, 2011, p. 118) de que no século XIX era incomum o autor assinar uma obra, pois era visto como indelicadeza pelos demais colegas autores, “todos dignos de assinar a dita obra” (LEMINSKI, 2012, p. 125)¹¹. Afirma, por outro lado, que algumas obras trazem o nome do autor verdadeiro, misturando, no entanto, nomes de autores e de livros famosos. Finaliza questionando a assinatura do próprio artigo, e o atribui aos jornalistas Mazza e Wilson Bueno, pois segundo “o autor”, apesar da “assinatura simbólica”, “[n]inguém vai acreditar que o Leminski escreva tão bem” (2012, p. 126).

¹¹ A pesquisadora faz um adendo ao comentário de Leminski dizendo que o mesmo só poderia ser entendido se se levasse em conta “a tradição da escrita pré-século XIX, em que a noção de autoria não estava estabelecida e uma obra era entendida como obra em comunhão. Um exemplo é Gregório de Matos, escritor de poemas que eram modificados por seus leitores, sem prejuízo de sua assinatura” (MOREIRA, 2011, p. 118).

Pode ser que haja nesse texto uma referência sutil à “morte do autor”, conceito difundido por Michel Foucault e Roland Barthes, cujos estudos enfatizam o sentido do texto independente da figura de quem o escreveu e elegem o nascimento do leitor. Em 1969, Foucault questiona, por exemplo, “o que é o nome do autor?” “E como ele funciona?”, dizendo que a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira. Para ele, o nome do autor não é um nome próprio como os outros (Cf. 2006, p. 272-3). Na continuidade desse raciocínio, em 1976, Barthes (2004) afirma que a escrita é a destruição de toda voz e que é a linguagem que fala, não o autor.

A questão do nome do autor pode ser pura vaidade, como sugere a brincadeira de Leminski, que apresenta uma escrita experimentada no sentido de seus limites e sempre em vias de transgredir e de inverter sua regularidade, utilizando aqui definições apresentadas por Foucault.

Desse modo, poderíamos dizer que a escrita de Paulo Leminski “se desenrola num jogo que vai infalivelmente além de suas regras” (FOUCAULT, 2006), em que ele ficcionaliza, inclusive, o leitor: “O leitor, no texto literário, também é uma ficção. Nunca sabemos quem vai nos ler, nem como, nem quando. No fundo, escrevemos para nós mesmos” (LEMINSKI, 2012, p. 107). Sob essa perspectiva, seria possível dizer que, em relação ao conceito de autoria, Leminski identifica o seu eu-escritor também de modo metalinguístico, o que contribuiria para o entendimento de chistes com o seu nome. Em “com quantos paulos”, publicado em *la vie en close*, o substantivo “paulo” seria mais um indício da criação desse outro eu-paulo:

com quantos paulos

paulos paulos paulos
quantos paulos são precisos
para fazer um são paulo?

idades idades idades
quanto dá uma alma
dividida por duas cidades?
(LEMINSKI, 2013, p. 259)

A quase pergunta do título remete ao ditado popular “com quantos paus se faz uma canoa”, cujo significado corre por três direções diferentes. Numa primeira leitura, pode-se querer saber, de fato, a quantidade de material para a construção da pequena embarcação. Mas numa compreensão metafórica, a frase pode ser dita por alguém que

se exhibe pela desenvoltura de executar bem uma tarefa; ou ainda no sentido de realizar algo “pelas próprias mãos”, em tom de ameaça física ao interlocutor.

O poema, apesar de estar próximo à primeira interpretação, ao indagar a “quantidade de paulos” em alusão à quantidade de paus, madeira, concentra-se no campo metafórico justamente por querer saber a quantidade de pessoas – se considerarmos “paulos” uma pessoa (várias cópias da mesma pessoa ou vários “paulos” diferentes) – e o resultado de uma “alma dividida”.

Na primeira estrofe, temos o significado ampliado porque, além da cidade (São Paulo), a pergunta pode se referir ao Apóstolo Paulo, um dos mais conhecidos propagadores do cristianismo, no sentido de querer fazer santo um “paulo”. A segunda estrofe confirma a sugestão da primeira de se referir à maior cidade do país ao querer quantificar uma alma dividida em duas cidades. A repetição das palavras “paulos” e “idades”, no plural, enfatiza o número de pessoas nas cidades, das quais somente São Paulo é nomeada. O texto traz um viés metalinguístico por concretizar a divisão da alma dividindo as “cidades” em “c-idades”, isto é, “idades”. O trabalho com o campo lexical apresenta-se como uma constelação de significantes, de modo que dentro de uma palavra é possível encontrar outras que igualmente fazem parte do campo semântico proposto pelo poeta.

O discurso em terceira pessoa e de modo indefinido (“uma alma”) tiraria o foco do eu poético caso Paulo não se chamasse Paulo. Ao brincar com o nome e ao mesmo tempo se referir à cidade pela qual cresceu sua admiração, assim como no poema anterior, Paulo Leminski se mascara e surge na própria linguagem criada.

Há poemas em que o eu poético explora de modo mais profundo a imagem do desconforto, e a viagem intimista empreendida pelo eu funciona como um convite ao leitor. O pré-prefácio do livro *o ex-estranho*, publicado postumamente, em 1996, aponta para esse sentir do poeta:

Este livro de poemas, que ia se chamar *O ex-estranho*, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora de foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade. p. Leminski (LEMINSKI, 2013, p. 327).

A vivência de despaisamento ou mesmo o desconforto com a sensação de não-pertencimento (*not-belonging*) aponta para um conflito interno em sentido similar ao que é apresentado por Sigmund Freud em “O estranho”, de 1919. No texto, segundo o

criador da psicanálise, a palavra alemã *heimlich*, que em português foi traduzida como “estranho”, significa de forma ambígua tanto o que é familiar, pertencente à casa, quanto aquilo que está oculto, reprimido (Cf. 1976, p. 279 e 282). No título de Leminski, pela presença do prefixo “ex”, o leitor é levado a desconfiar de que os poemas ali publicados expressam o que *foi* escondido ou recalcado e que agora está superado. Todavia, assim como no estudo proposto por Freud, o sintagma “o ex-estranho” suscita sentidos de tênues contornos.

Além dos poemas, a sensação de conflito interno é perceptível em Leminski especialmente na narrativa *Guerra dentro da gente*. Publicado em 1986 e destinado ao público juvenil, o livro foi relançado vinte anos depois, quando recebeu as Menções Honrosas do Prêmio Jabuti e do Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), e pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil o selo Acervo Básico de 2007 – Categoria Edição Renovada – Criança, incluído, também em 2007, no catálogo para a Feira de Bolonha, organizado por essa mesma instituição.

Acredita-se que tanto a consciência poético-criadora, quanto a expressão dos eus criados por Leminski estão igualmente presentes nesse livro, cuja narrativa expõe a jornada interior vivida por Baita, o jovem protagonista. Poderia parecer comum àquele que teve pai e avô militares tratar sobre a guerra; no entanto, a temática se constrói mais profunda ao abordar “o desconforto”, “o despaisamento”, o conflito, a guerra silenciosa de todos os dias, dentro de cada ser humano. Nesse sentido, Leminski adverte: “[a] guerra faz parte da vida” (LEMINSKI, 2006, p. 25).

Por outro lado, de modo instigante, *Guerra dentro da gente* traz a história de Baita, um menino ansioso por aprender a arte da guerra. Ele deixa terra e pais para iniciar a instrução com um desconhecido. Durante a trajetória, Baita passa por inúmeras dificuldades, cresce e amadurece, torna-se um grande guerreiro, conhece o amor. Por meio de uma linguagem poética e simbólica, Leminski desperta no leitor imagens que transportam para *dentro*. Baita ganha várias guerras, mas a do seu interior não tem vencedor ou vencido. É guerra para a vida toda; eterno aprender, ensaio:

entro e saio

dentro
é só ensaio
(LEMINSKI, 2013, p. 88)

Metáfora do caminhar humano, a história de Baita destaca o encontro com a arte e talvez por isso, ao longo da narrativa, três poemas de Leminski aparecem, dos quais dois serão comentados. Mas há pequenas alterações nas palavras utilizadas e na forma de apresentação. O primeiro surge quando o jovem, aturdido com a figura do poeta, pergunta ao seu tutor, o velho Kutala, quem seria o homem que fala (escreve) daquele jeito. O personagem do poeta pronuncia um dos poemas publicado em *polonaises*, de 1980, e adiante se define como poeta.

Na resposta do velho a Baita, o autor deixa pistas sobre seu entendimento sobre a linguagem e sobre o ofício do poeta. Nas palavras do personagem, o poeta representa perigo, “é gente perigosa”, “[é] alguém que fala diferente”; e o velho completa: “Quando eu era general, mandava matar todos os poetas que encontrava” (2006, p. 41). A linguagem entendida como opaca, em alusão ao conceito defendido pelo linguista Ferdinand Saussure, representa perigo por ser incapaz de ser controlada; é livre.

Questionado se todos os poetas não deveriam estar mortos, por serem tão perigosos, Kutala chama atenção para o poder que eles têm, o da linguagem: “As pessoas têm medo. Eles são mágicos, feiticeiros (...) São muito espertos. Fazem o que querem com as palavras. Nunca acredite no que eles falam. Sempre dizem o contrário do que sentem” (LEMINSKI, 2006, p. 40 e 41). A intertextualidade explícita com o célebre verso “O poeta é um fingidor”, do poema Autopsicografia, de Fernando Pessoa, ou nos dizeres de Joel Rufino dos Santos em uma de suas definições de literatura: “a arte de provocar, com palavras, o gozo de fingir que se sofre” (SANTOS, 2008, p. 13) aumentaria os indícios de que Paulo Leminski criou um outro eu, um eu poeta que sofre.

Com um toque sarcástico, Leminski reproduz nas palavras do velho Kutala a ideia do senso comum a respeito do modo de vida de poetas e artistas em geral ao dizer que não trabalham; resquícios, talvez, da visão sobre os poetas ditos “marginais – “(...) ideia do escritor como ser privilegiado. Caricatura do artista: pouco prático, desajeitado, distraído, vive sonhando, vive duro mas vive nas alturas” (CESAR, 1993, p. 100). Segundo o personagem, os poetas só pensam em festas, viagens, palácios bonitos. E em troca das suas palavras bonitas, “pistolas carregadas”, expressão de Brice-Parain citada por Jean-Paul Sartre em *Que é a literatura?*, as pessoas dão tudo para eles. Sartre, inclusive, afirmava que a atividade dos poetas é *inútil*; não é nada *útil* (1989, p. 65). Conceito de inutilidade tão defendido por Leminski, conforme abordado nos capítulos anteriores.

O segundo poema publicado por Leminski em 1980 é declamado pelo poeta no navio em que Baita e Kutala viajam. É o poeta se apresentando como poeta, trabalhador das palavras. Com alterações na disposição dos versos, está presente no livro *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*:

parem
eu confesso
sou poeta

cada manhã que nasce
me nasce uma rosa na face

parem
eu confesso
sou poeta

só meu amor é meu deus
eu sou o seu profeta
(2006, p. 42)

parem
eu confesso
sou poeta

cada manhã que nasce
me nasce
uma rosa na face

parem
eu confesso
sou poeta

só meu amor é meu deus

eu sou o seu profeta
(2013, p. 106)

A “confissão” sugere um ato ilícito. A declaração, porém, não expressa um ação censurável, mas uma existência. *Ser poeta* denota aqui uma singularidade irreprimível e a sensibilidade inerente a esse artista parece nascer com ele: “cada manhã que nasce / me nasce / uma rosa na face”. Enquanto nas primeiras estrofes ser poeta pode ser motivo de condenação – em relação ao campo lexical de confessar: crime, condenação etc. – no último verso, o poeta ocupa uma posição de grandeza denominando-se “profeta”.

Contudo, há mais de uma possibilidade de leitura dos dois últimos versos, e são os pronomes possessivos que propiciam tais interpretações. A expressão “meu amor” pode ser compreendida como o sentimento de amar, ou representaria o ser amado. Nos dois casos, o amor ou o objeto de amor seria o principal norteador do poeta (“meu deus”). Com o destaque para o pronome “seu”, o último verso brinca com o interlocutor-leitor ou está nomeando-se profeta do seu próprio amor.

Talvez encantado com as rimas (“poeta” e “profeta”, “nasce” e “face”), além da aliteração marcada pelo fonema /s/ (confesso, sou, nasce, face), o menino acaba achando graça daquelas palavras e não sente medo do poeta, o qual responde de onde vem com versos de um poema que seria publicado no ano seguinte à publicação de *Guerra dentro da gente*, isto é, *distraídos venceremos*, de 1987. Este foi o último livro

publicado em vida por Paulo Leminski, que acrescentou três versos, modificou as margens e aumentou as letras minúsculas:

Vim pelo caminho difícil,
A linha que nunca termina,
A linha bate na pedra,
A palavra quebra uma esquina.
(2006, p. 44)

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha.
(2013, p. 178)

A história prossegue e o poeta é assassinado. Jogam-no ao mar para aplacar a fúria de uma tempestade. Segundo os piratas, donos do navio em que Baita e Kutala viajavam, os demônios do oceano estavam com fome. Numa provável alegoria à expulsão do poeta da República por Platão, Leminski manifesta seu posicionamento em relação à arte, à linguagem, que deve ser livre. No diálogo empreendido pelo filósofo, a poesia deveria estar a serviço da verdade e da justiça para instruir o povo; tem uma *utilidade* definida. Nessa interpretação, todos os que empregavam as palavras para o prazer, deveriam ficar fora da República, e em *Guerra dentro da gente*, do navio.

Ambos os poemas comentados manifestam um eu poético. Enquanto no primeiro o poeta se apresenta, no segundo, ele explica seu processo de criação poética. O “caminho difícil” de preencher uma “linha que nunca termina” é acentuado pelo trabalho no modo de lidar com a palavra, o que leva “uma vida inteira” para se chegar à “palavra minha”, isto é, a “sua linguagem”, em referência ao poema “POESIA” comentado no capítulo 1.

No artigo “Sem eu, sem tu, nem ele”, no qual Paulo Leminski defende que nenhum dos pressupostos de uma literatura existe (nem autor, nem conteúdo, nem estilo), ele assegura: “O texto literário só tem interior” (LEMINSKI, 2012, p. 107). Partindo desse ponto de vista, *Guerra dentro da gente* e os poemas citados, igualmente, só teriam interior. Estariam, a todo instante, referindo-se a eles mesmos, a uma luta entre as palavras (imagem, som, sentido) e o poeta. Os eus dos metapoemas poderiam ser “ex-estranhos” numa guerra dentro deles.

A dimensão dos temas abordados na narrativa remete a poemas talvez despercebidos do grande público frente a publicações mais famosas do autor. Apesar de o viés intimista de Paulo Leminski estar mais forte nos últimos livros, os eus estão

presentes em toda a sua obra, ora gritando, ora silenciosamente em guerra. A sequência dos poemas abaixo realça os sentimentos desse eu poeta:

parada cardíaca

Essa minha secura
essa falta de sentimento
não tem ninguém que segure
vem de dentro

Vem da zona escura
donde vem o que sinto
sinto muito
sentir é muito lento
(LEMINSKI, 2013, p. 203)

“parada cardíaca” foi publicado em *distraídos venceremos* e admite uma interpretação ligada a esse sentir do eu poético, que tem o coração paralisado. No primeiro verso, entende-se por “secura” a aspereza no trato, certa frieza. A palavra, todavia, apesar de estar em consonância com a ideia do verso “essa falta de sentimento”, vai de encontro ao verso “sinto muito”, que na linguagem coloquial é um pedido de desculpas, mas que também pode ser compreendido como verbo e advérbio de intensidade. Essa última hipótese ganha força na segunda estrofe, onde o eu poético diz a origem do que sente (afirmando ter sentimentos, portanto) em “Vem da zona escura”. A utilização do mesmo advérbio no último verso parece reforçar o lamento sobre a lentidão do sentir (“sentir é *muito lento*”) transbordando a intensidade da própria existência, bem como no poema abaixo, do mesmo livro:

hai

Eis que nasce completo
e, ao morrer, morre germe,
o desejo, analfabeto,
de saber como reger-me,
ah, saber como me ajeito
para que eu seja quem fui,
eis o que nasce perfeito
e, ao crescer, diminuí.
(LEMINSKI, 2013, p. 234)

Quando se nasce, há um grande desejo pelo conhecimento de si mesmo. Na morte, contudo, estrada percorrida, fim do caminho, o desejo é germe, quase nulo. Nos últimos versos, o sujeito passa a ser o “eu”, que também se percebe diminuindo à medida que cresce. As antíteses “nascer x morrer” e “crescer x diminuir” reforçariam a reflexão do poeta sobre as dúvidas do caminhar humano, pensado a partir da

consciência de si. Crescer é dor inerente ao existir. E a certa altura, o eu poético mostra apreço por essa dor, como quem aprendeu a viver com ela, conforme versos publicados em *la vie en close*:

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisa que os valha

ópios édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer vai ser minha última obra
(LEMINSKI, 2013, p. 284)

Prende a atenção do leitor o tom descritivo do texto. A imagem desse homem elegante por carregar uma dor, caminhando de lado devido ao peso da mesma, é, a princípio, melancólica. No decorrer da leitura, o homem carregando a dor é comparado a um herói (um vencedor, um ser admirável) que porta medalhas, uma coroa ou mesmo uma grande quantia financeira, isto é, carrega a dor com orgulho. A palavra “elegante”, inclusive, traz a semântica de harmonia, leveza e naturalidade para esse homem que caminha com dor.

A descrição subjetiva do “homem com uma dor” é inicialmente distante, na terceira pessoa do plural. É no terceiro parágrafo, na incidência do pronome “me”, que o eu poético se revela, quando adverte aos ópios, componentes químicos capazes de amenizar ou mesmo suspender temporariamente a dor (têm ação similar à dos analgésicos), para não mexerem naquela dor já conhecida, experimentada, valorizada e que o torna “muito mais elegante”.

O pronome possessivo “minha”, do último verso, exerce papel importante, é ele a ligação entre o sofrimento e a obra, tornando um no outro. O eu poético leminskiano – poeta, consciente do seu trabalho e de sua existência – outra vez se remete ao ato de escrever e agora o relaciona a um sofrimento quase físico (“um homem com uma dor / (...) caminha assim de lado”). Ele sofre e pensa esse sofrer, aproveita-se dele para produzir e transforma-o na própria obra.

A ideia de um homem “torto”, porém, não é original. O texto de Leminski tem intertextualidade com o “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual também há “uma melancólica reflexão existencial” (CORREIA, 2002, p. 71). Em ambos a dor torna o eu poético especial e, no texto do mineiro, o questionamento sublinha a questão força x debilidade. Com a permissão da poeta Cecília Meireles, em referência aos versos “Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta” (2012, p. 20), a leitura dos textos de Leminski e de Drummond estaria sintetizada na máxima “nem forte nem fraco, poeta”.

Desilusões marcam o amadurecimento, a guerra interior de cada ser humano, e o saber-se em construção, isto é, a consciência do processo parece doer ainda mais:

luto por mim mesmo

a luz se põe
em cada átomo do universo
noite absoluta
desse mal a gente adocece
como se cada átomo doesse
como se fosse esta a última luta

o estilo desta dor
é clássico
dói nos lugares certos
sem deixar rastros
dói longe dói perto
sem deixar restos
dói nos himalaia, nos interstícios
e nos países baixos

uma dor que goza
como se doer fosse poesia
já que tudo mais é prosa
(LEMINSKI, 2013, p. 293)

A ambiguidade do título se destaca, pois a palavra “luto” funciona tanto como verbo quanto substantivo. Ambas as imagens, a de batalhar por si mesmo, reforçada no verso “como se fosse esta a última luta”, e a do sentimento de profunda tristeza pela própria morte, são fortes. A escuridão expressa nos três primeiros versos corrobora o contexto de luto, quando se usam roupas pretas a fim de expressar a perda sofrida. Em seguida, a palavra “adoecer” indica a dor como tema central do poema publicado na obra *la vie en close*.

Tratada em terceira pessoa, a sensação física do sofrimento espalha-se pelo poema. A segunda estrofe marca a intensidade por meio da repetição do verbo “doer”

conjugado no presente do indicativo (“dói”) indicando os lugares simbólicos nos quais é a dor é sentida: “nos lugares certos”; “longe”, “perto” – com destaque para o espaço proposital expressando distância –; “nos himalaia”; “nos interstícios”; “nos países baixos”. Uma dor comum em qualquer canto da terra, nos “países baixos” (a Holanda ou, em leve tom de humor, os órgãos genitais) e nos “himalaia” (cadeia montanhosa mais alta do mundo). Uma dor de estilo “clássico”, que dói, inclusive, nos pequenos espaços, nas fendas.

Além do título, em que o eu poético é realçado nas três palavras (em “luto” pela possibilidade da conjugação no presente do indicativo, na primeira pessoa do singular; pelo pronome pessoal do caso oblíquo “mim” funcionando como reflexivo; e “mesmo”, reforçando a flexibilidade), apenas quando usa a expressão “a gente” na primeira estrofe, colocando-se junto ao leitor, o eu poético se manifesta de modo mais perceptível. Na terceira e última estrofe, há a sugestão de que a dor sinta prazer (“uma dor que goza”) e a assimila à poesia dizendo que tudo que não seja dor (poesia) é prosa. Assim, em processo metalinguístico, o poema representaria a dor sobre abordada.

No poema “último aviso”, de *distráidos venceremos*, o eu poético reafirma o medo de ser esquecido e deixa no poema possível indício, prova, sinal de que “quem sabe, não acabou de escrever”. O verso que intitula este capítulo corrobora a leitura dos poemas analisados no sentido de salientar a consciência do dizer e do se dizer do poeta Paulo Leminski. O processo poético, intrínseco à jornada interior desse eu, parece ter sido de contínuo embate com a palavra:

último aviso

caso alguma coisa me acontecer,
informem a família,
foi assim, assim tinha que ser

tinha que ser dor e dor
esse processo de crescer

tinha que vir dobrado
esse medo de não ser

tinha que ser mistério
esse meu modo de desaparecer

um poema, por exemplo,
caso alguma coisa me suceder,
vá que seja um indício

quem sabe ainda não acabei de escrever

(LEMINSKI, 2013, p. 224)

Possivelmente explorando os morfemas da palavra “informar”, uma vez que a preposição que a antecede vem sem crase, a primeira estrofe sugeriria que se colocasse a família dentro de uma forma. A construção de todo o poema, além de margens diferenciadas, recorrentemente usadas pelo autor, destaca o jogo com as palavras no som, na forma e no conteúdo, intensificando o efeito poético, como em “medo” e “meu modo” e ainda a expressão “dor e dor” antecedendo a palavra “dobrado” e deixando o sofrimento ainda mais forte. A incidência do eu em “me”, “meu” e na conjugação verbal “acabei” transmite a carga lírica e quiçá melancólica do ultimato.

Mais do que abordar de maneira sutil temas como morte (“caso alguma coisa me acontecer” / (...) “tinha que ser mistério” / “esse meu modo de desaparecer”), fado (“foi assim, assim tinha que ser”), sofrimento (“tinha que ser dor e dor”) e amadurecimento (“esse processo de crescer”), o poeta propõe uma discussão ontológica no conteúdo e na forma do poema. O destaque a rimas que remetem foneticamente ao sintagma “ser” (substantivo e verbo), como em “acontecer”, “crescer”, “desaparecer”, enfatizam o questionamento da existência e a relacionam ao ato da escrita. Parece haver um incômodo com a limitação da existência humana em contraponto com a perenidade da palavra. A escritura, isto é, a ação de escrever seria a ligação entre essas duas existências, da vida e da palavra, uma ponte para a eternidade, e um poema, “quem sabe”, um vestígio desse caminho.

O último verso, que intitula este capítulo, sugere uma questão dúbia, por meio da qual o eu poético sugere o inacabamento da sua escrita, limitada pela finitude do seu ser. Esse eu poético, que sofre e escreve, parece aceitar sua condição de poeta em crescimento. Esse é o seu “processo de crescer” e o seu modo de *permanecer*, aproveitando o campo semântico criado por Leminski. Escrever para esse “bicho-homem” é natural:

razão de ser

Escrevo. E pronto.
 Escrevo porque preciso,
 preciso porque estou tonto.
 Ninguém tem nada com isso.
 Escrevo porque amanhece,
 e as estrelas lá no céu
 lembra letras no papel,
 quando o poema me anoitece.
 A aranha tece teias.
 O peixe beija e morde o que vê.

Eu escrevo apenas.
 Tem que ter por quê?
 (LEMINSKI, 2013, p. 218)

Publicado em 1987 na seção “ais ou menos” da obra *distraídos venceremos*, o poema ressalta a liberdade do ato da escrita. Sem motivações lógicas (“Escrevo porque preciso/ preciso porque estou tonto”; “Escrevo porque amanhece”; “Eu escrevo apenas”), o eu leminskiano demonstra certa irritação com prováveis questionamentos a respeito de seu ofício. Chega a comparar sua ação com o tecer da aranha e o movimento de morder dos peixes, isto é, o escrever é comparado à naturalidade das ações dos animais. Nesse sentido, para o homem, animal racional que busca a “razão de ser” das coisas e que detém o poder da linguagem, escrever é natural e não requer maiores explicações.

A aliteração de “p” e “t” em versos curtos e as rimas entre as palavras “pronto” e “tonto”; “preciso” e “isso”; “amanhece” e “anoitece”; “céu” e “papel”; “vê” e “por quê” conferem ritmo e acentuam a melodia dos versos. Tais técnicas funcionam de modo a enfatizar a pergunta final levantando o questionamento se é necessário, de fato, justificar a atividade da escrita. A ideia passada sugere que esse eu é naturalmente poético por ter a própria palavra como motivo de existência, a “razão de ser”.

O poema “sintonia para pressa e presságio”, do livro *la vie en close*, parece ser uma continuação da reflexão sobre a escrita, tendo agora como foco o espaço-tempo e as consequências desse ato:

sintonia para pressa e presságio

Escrevia no espaço.
 Hoje, grafo no tempo,
 na pele, na palma, na pétala,
 luz do momento.
 Soo na dúvida que separa
 o silêncio de quem grita
 do escândalo que cala,
 no tempo, distância, praça,
 que a pausa, asa, leva
 para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
 eis que a luz se acendeu na casa
 e não cabe mais na sala.
 (LEMINSKI, 2013, p. 251)

As duas estrofes apresentam tons diferentes. A primeira trata do lugar de uma escrita, onde o eu poético se coloca *na* dúvida, *no* tempo situado entre elementos

opostos (silêncio x grita; escândalo x cala; percalço x espasmo). A segunda parece apresentar essa voz, esse deus-poeta que fala e que não há mais como esconder ou limitá-lo a um determinado espaço, conforme os dois últimos versos. O ato da escrita exposto nesse poema, cujo título remete a um estado harmônico para acelerar (“pressa”) e antecipar (“presságio”) o tempo, se inscreve na subjetividade do eu poético leminskiano. Um eu poético iluminado (“eis que a luz se acendeu na casa”) e consciente da repercussão da sua voz.

A voz do leitor, por outro lado, também merece destaque. A leitura desses dois últimos textos em voz alta parece trazer força maior às palavras. As possibilidades de entonação, inclusive nas pausas, podem conferir ao “último aviso” uma carga de despedida em graus diferentes, por exemplo. O leitor-ouvinte, facilmente identificado com aquele “vocês” a quem o eu poético se dirige de modo imperativo (“informem a família”), deixa-se seduzir por essas palavras que o impelem a repassar a sombria mensagem. Ler alto “sintonia para pressa e presságio”, por sua vez, ressalta o caráter lírico e imaginativo do texto, além da oportunidade de saborear as pronúncias das palavras “pausa”, “asa” e “leva” no mesmo verso. Nessa perspectiva, a enunciação de um texto auxiliaria na construção do seu sentido, entendimento que ilumina a leitura de seus poemas.

Seguindo a linha de pesquisa de M. H. Abrams, interpretar um poema deve levar em consideração quatro dimensões: a do aspecto visual, dos sons, dos significados das palavras e da atividade de enunciação, considerando a grande variedade dos sons que podem ser emitidos em nossa fala ao pronunciar as palavras de um poema. O estudioso acredita que a quarta dimensão, embora importante, é negligenciada em discussões sobre poesia. Ele afirma que se acostumou a passar direto para o significado das palavras, e ressalta:

An important advantage of reading a poem aloud is that to do so helps to reembody it, by emphasizing the palpability of this material medium. And that is important, because the oral actions that body forth the words of a poem, even when they remain, below the level of awareness, may serve, in intricate and diverse ways, to interact with, confirm, and enhance, the meanings and feelings that the word convey (ABRAMS, 2012, p. 3).

Assim como outras formas de arte, a poesia possui um meio físico, um corpo material, que é a palavra. Por isso, explica Abrams, que poetas exploram, propositalmente ou inconscientemente – no caso de Leminski acreditamos ser

conscientemente, conforme temos apresentado ao longo desta pesquisa – o aspecto físico da linguagem. A quarta dimensão, segundo o crítico americano, realça a pronúncia desse corpo material pela voz humana, o que dá ênfase aos significados que as palavras suscitam.

Como visto, a instância todo-poderosa “o eu”, para usar a expressão de Sússekind mencionada no início deste capítulo, faz-se bastante presente na obra do poeta. Em um aspecto intimista, o eu poético leminskiano mostra-se inquieto, insatisfeito, em contínua transformação e a expressão desse eu manifesta esses conflitos. Conflito do que e como escrever, conflito de um eu poético inventado por Paulo Leminski, que utilizou a linguagem como máscara de estilo, um estilo que privilegiou o pensar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ADEUS, COISAS QUE NUNCA TIVE

Escrever sobre o pensamento crítico de um poeta leva a refletir sobre a nossa própria escrita. O desenvolvimento de uma pesquisa pressupõe leituras e releituras do material que está sendo produzido e que requer olhares variados. Ter consciência desse processo implica perceber limitações e superar dificuldades sem perder de vista as aspirações. O exercício da escrita, contudo, é exigente e demanda paciência, qualidade ainda mais necessária quanto se trata de pensar a partir da leitura de poemas.

Ler a poesia de Paulo Leminski permitiu refletir, junto com ele, sobre poesia, sobre o ato da escrita, sobre os conflitos inerentes aos seres humanos. Buscou-se apresentar uma leitura que, assim como o próprio Leminski, privilegiou a reflexão e o pensamento crítico, um pensamento em contínuo movimento de pensar-se a si mesmo. E, assim como ele, procurando repensar o dito e ir além do óbvio.

Ao longo da construção deste texto, ao apresentar parte do que estava sendo desenvolvido no 19º Congresso de Leitura do Brasil, no V e VI Encontros do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, ocorridos na Faculdade de Letras da UFRJ em 2014 e 2015, e no encontro Diálogos sobre poesia no Real Gabinete Português de Leitura, promovidos pela ALB, pelo setor de Literatura Brasileira da UFRJ e pelo Polo de Pesquisa Luso-brasileira, respectivamente, houve a oportunidade de refletir sobre algumas questões acerca do alcance de sua obra.

A primeira delas foi perceber a constância de estudos sobre Leminski no meio acadêmico. Desde o seu falecimento, há vinte e sete anos, debates, artigos, dissertações e teses têm ampliado a fortuna crítica sobre a obra do poeta. A seleção desse material foi importante porque desconstruiu em mim o estereótipo de que a obra dele era pouco investigada nas universidades, com exceção, talvez, dos contos e da narrativa infantojuvenil *Guerra dentro da gente*, o que nos leva ao segundo ponto de reflexão.

Duas atividades durante o ano de 2016 contribuíram para se pensar a poesia de Paulo Leminski como a de um autor que deixa à vista seu processo de reflexão para que leitores, ao experimentarem o do poeta, se tornassem conscientes do seu próprio processo. A convite da professora Larissa, de língua portuguesa do Colégio de Aplicação da UFRJ, conversei com alunos do 6º ao 9º anos do Ensino Fundamental sobre Leminski. O encontro, intitulado “5 motivos para ler Paulo Leminski”, além de aprofundar conhecimentos sobre autor e obra, marcava o fim do ano letivo de 2015.

Os jovens interagiram de forma espontânea e demonstraram interesse pelos textos, alguns já apresentados por seus professores em sala de aula. Os “motivos” – concisão, metapoemas, humor, música e inteligência – foram explicados a partir de poemas e de informações teóricas, evidenciando de forma breve: a poesia marginal; o haicai; a desautomatização da linguagem; os metapoemas e a consciência poética; o letrista-músico e a perspicácia do poeta.

Além de intensificar o desejo de ler poemas do autor de forma mais sistemática para os alunos da escola onde trabalho, o encontro com os jovens fez com que eu percebesse como os textos leminskianos destinam-se, de fato, a todas as idades. Ocorre uma rápida identificação. Não é à toa a reunião, em 2014, de vinte e seis poemas dele no livro *O bicho alfabeto*, verso de um dos poemas que compõe a obra. Ilustrado por Ziraldo, numa “roupagem” (capa, projeto gráfico, etc.) para o público infantil, a editora Companhia das Letrinhas propõe “um passeio surpreendente pela natureza, pelo humor e pela linguagem”¹². O passeio de Leminski entre leitores iniciantes e críticos talvez explique o sucesso nas vendas.

Em outra oportunidade, conversei com professores e outros interessados na temática da infância no curso Leitura literária: recortes da infância. Promovido pelo Programa de Alfabetização e Leitura (PROALE), da UFF, a aula “Infância da poesia” apresentou poemas de Manoel de Barros e de Paulo Leminski. Elisa Duque, doutoranda em Literatura Comparada naquela instituição apresentou parte de suas pesquisas expondo textos de Manoel de Barros.

Após a abordagem, por motivos similares aos dos jovens do CAP-UFRJ, os comentários sobre a obra do poeta demonstraram um misto de novidade, curiosidade e empatia. Ler os poemas criticamente estimulou um desejo pela concretude da linguagem, despertou a vontade de saboreá-los com mais gosto. Os poemas proporcionam ao leitor o desejo pela palavra, tornando o pensar, também do leitor crítico, consciente. A consciência poética em Paulo Leminski se realiza, nesse sentido, também no modo como o autor provoca a reflexão no leitor, no indivíduo que ele chama de “parceiro”.

Pensar Paulo Leminski levou a um olhar crítico para a poesia e a cultura nos dias atuais, e em como a produção literária da década de 1970 continua nos influenciando. A visão plural de que o lugar da poesia é “em toda parte”, um dos conceitos moventes da

¹² Resenha da obra. Disponível em <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=41050>>; acessado em 09/06/2016.

escrita de Leminski, é corroborada pelo uso da Internet e das redes sociais, por exemplo, ao possibilitarem a escrita e a divulgação de muitos autores, em diversos espaços. Leminski viveria muito bem no século XXI.

Sua figura multicultural e articuladora, em conjunto com poemas estimuladores do pensamento, tem favorecido a permanência dele entre nós, e o poema “último aviso” deve ser mesmo um indício de que ele ainda está por aqui: “quem sabe ainda não acabei de escrever”. A exposição itinerante “Múltiplo Leminski”, citada ao longo desta dissertação, e que enfatiza as várias atuações do artista, igualmente confirma sua presença irradiadora na cultura do país.

Não há, no entanto, a pretensão de abarcar todas as possibilidades da obra poética do autor. Ela é extensa, múltipla e ainda provoca novos olhares sobre a poesia brasileira. Entende-se que seria necessário expandir a leitura para alguns romances e contos do escritor, ou mesmo efetuar um trabalho comparativo com outro poeta.

Deste modo, em tom de breve despedida e humor, o eu poético leminskiano se despede das coisas que nunca teve, despede-se desta fábula de papel na qual ele também foi personagem:

Adeus, coisas que nunca tive,
dívidas externas, vaidades terrenas,
lupas de detetive, adeus.
Adeus, plenitudes inesperadas,
sustos, ímpetos e espetáculos, adeus.
Adeus, que lá se vão meus ais.
Um dia, quem sabe, sejam seus,
como um dia foram dos meus pais.
Adeus, mamãe, adeus, papai, adeus,
adeus, meus filhos, quem sabe um dia
todos os filhos serão meus.
Adeus, mundo cruel, fábula de papel,
sopro de vento, torre de babel,
Adeus, coisas ao léu, adeus.
(LEMINSKI, 2013, p. 223)

6. BIBLIOGRAFIA

De Paulo Leminski

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. Entrevistas de Paulo Leminski. *Paulo Leminski*. Série Paranaenses, nº 2. Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

_____. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* / Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Org. de Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Guerra dentro da gente*. Ilustrações de Gonzalo Cárcamo. São Paulo: Scipione, 2006.

_____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *O bicho alfabeto*. Ilustrações de Ziraldo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

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

Sobre Paulo Leminski

ALEIXO, Ricardo. No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

ASSUNÇÃO, Ademir. Artilharia ligeira para um kamiquase: dribles curtos e passes longos para um craque da poesia. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

ÁVILA, Carlos. Ler pelo não, além da letra. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

DICK, André. Paulo Leminski: depois do acaso. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. Leminski e o haicai. In: SANDMANN, Marcelo (org.); MÜLLER, Adalberto (et al). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*, Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.

GUIMARÃES, Nanci Maria. *Leminski, linha mínima*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas: Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2008.

KEMPINSKA, Olga. Nomes próprios em Paulo Leminski. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v.18, n.28, p. 233 a 247, jan./jun. 2011. Disponível em

<www.pgletras.uerj.br/matranga/matranga28/arqs/matranga28a11.pdf> Acesso em 10/01/2015.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: O poeta da diferença*. São Paulo: Editora da USP; FAPESP, 2012.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. Tese de doutorado em Estudos Literários. Minas Gerais, UFMG, Faculdade de Letras, 2011.

MÜLLER, Adalberto. Make It News: Leminski, Cultura e Mídia. In: SANDMANN, Marcelo (org.); MÜLLER, Adalberto (et al). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*, Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 397-403.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

ROSA, Mário Alex. Alguns caprichos de uma vida leminskiana. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

RUIZ S, Alice; LEMINSKI, Aurea; LEMINSKI, Estrela Ruiz (orgs.). *Múltiplo Leminski*. Curitiba: Whols Produções, 2015.

SANCHES NETO, Miguel. Poeta da sensibilidade adolescente. In: *Gazeta do Povo*, Curitiba, 7 jun. 1999. Caderno G, p. 8. Disponível em <miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/309/poeta_da_sensibilidade_adoslecente#.Vp6GYZorLMw> Acesso em 19/01/2016.

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular. In: *Revista Letras*, Curitiba, nº 52, p. 121 – 141, jul.dez. 1999. Editora da UFPR. Disponível em <www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio17.htm> Acesso em 19/01/2016.

_____. (org.); MÜLLER, Adalberto (et al). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*, Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.

SANTOS, Alessandra Squina. “O que quer dizer, diz”: Paulo Leminski ao norte do Equador. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

SOARES, Raimundo Nonato Gurgel. *Seis poetas para o próximo milênio*. Tese de doutorado em Ciências da Literatura: Literatura comparada. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2003.

TÁPIA, Marcelo. Valeu, meu. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

TINOCO, Robson Coelho. Uma excêntrica contemporaneidade: recomposições metafóricas em Paulo Leminski. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 13*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 179-205, 2015. Disponível em <www.forumdeliteratura.com.br/> Acesso em 31/08/2015.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Outras obras literárias

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. p. 33-102.

CABRAL, João Cabral de Melo Neto. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MEIRELES, Cecília. *Viagem*. São Paulo: Global, 2012.

MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Obras teóricas

ABRAMS, Meyer Howard. *The fourth dimension of a poem and other essays*. New York; London: W.W. Norton & Company, 2012.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. São Paulo: Summus, 1978.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Org. e apresentação Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. Org. e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

- CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna e VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: MOTTA, Manoel Barros (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense universitária, 2006.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curoni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1988.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- LINS, Vera. A tradição moderna do poeta crítico. In: _____. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 157-166.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Play it again, marginais. In: PEDROSA, Célia; MATOS Cláudia; NASCIMENTO, Evando. (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998, p. 53-68.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 51-70.
- NOVAES, Aduato (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Rio de Janeiro: 7Letras; Feira de Santana: Editora da UEFS, 2012.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.

- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. (et al). *Pós-modernidade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, p. 43-55.
- SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 209-218.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, RJ: Edições Tempo Brasileiro, 1976.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Revista. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- TÁPIA, Marcelo. A diferença da crítica. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/08/10/a-diferen%C3%A7a-da-cr%C3%ADtica/>> Acesso em 13/07/2015.

Sites consultados

- ✓ LEITURAS sem margens. Disponível em <<http://blog-alb.blogspot.com.br/p/18-cole.html>> Acesso em 13/10/2015.
- ✓ LEMINSKANÇÕES. Disponível em <www.leminski.com.br/> Acesso em 13/07/2015; e em <www.tratore.com.br/um_cd.php?id=6806> Acesso em 17/01/2016.
- ✓ MÚLTIPLO Leminski. Disponível em <www.multiploleminski.com.br/> Acesso em 13/07/2015.