

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ANA ÉRICA REIS DA SILVA KÜHN

ANSEIOS DE UM PENSAR CRÍTICO:
TENSÕES ENTRE ENSAIO E POESIA EM PAULO LEMINSKI

GOIÂNIA
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Ana Érica Reis da Silva Kühn

Título do trabalho: Anseios de um pensar crítico: tensões entre ensaio e poesia em Paulo Leminski

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Ana Érica Reis da Silva Kühn

Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

[Assinatura]

Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 16 / 02 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

ANA ÉRICA REIS DA SILVA KÜHN

ANSEIOS DE UM PENSAR CRÍTICO:

TENSÕES ENTRE ENSAIO E POESIA EM PAULO LEMINSKI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

GOIÂNIA
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Reis da Silva Kühn, Ana Érica

Anseios de um pensar crítico [manuscrito] : Tensões entre ensaio e poesia em Paulo Leminski / Ana Érica Reis da Silva Kühn. - 2018.
CCLV, 255 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Apêndice.
Inclui lista de figuras.

1. Paulo Leminski. 2. Crítica. 3. Ensaio. 4. Poesia. I. Fiuza Cardoso Yokozawa, Solange, orient. II. Título.

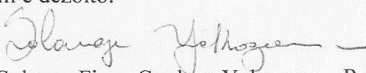
CDU 82



ATA Nº 09/2018

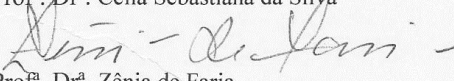
ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA ANA ÉRICA REIS DA SILVA KÜHN

Aos vinte dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "ANSEIOS DE UM PENSAR CRÍTICO: TENSÕES ENTRE ENSAIO E POESIA EM PAULO LEMINSKI". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Paulo Elias Allane Franchetti (PPGTHL/UNICAMP), Professora Doutora Célia Sebastiana da Silva (PPGEEB/CEPAE/UFG), Professora Doutora Zênia de Faria (PPGLL/FL/UFG) e Professor Doutor Wilson José Flores Júnior (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Vice-Diretor da Faculdade de Letras. Goiânia, vinte dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito.


Prof.^a. Dr.^a. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa - Presidente


Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti


Prof.^a. Dr.^a. Célia Sebastiana da Silva


Prof.^a. Dr.^a. Zênia de Faria


Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Visto:


Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

DEDICO

A Vinícius, pela companhia, paciência e carinho incondicionais durante essa jornada.

Aos meus pais, José Nery e Erica, pelo amor e por me incentivarem a realizar os meus sonhos.

Às minhas irmãs, Gabriela e Ana Carolina, e ao meu sobrinho, Vicente, por iluminarem a minha vida.

AGRADEÇO

À Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, pela orientação e leituras deste trabalho, por aclarar as minhas dúvidas e me guiar durante o processo de escrita com ternura. Agradeço pela amizade construída e que levarei por toda a vida.

Aos professores Zênia de Faria, Célia Sebastiana Silva, Paulo Elias Allane Franchetti e Wilson José Flores Júnior, por aceitarem o convite para participar da banca de defesa e pelas contribuições para a escrita do meu texto.

Aos professores Adalberto Müller Junior e Wilson José Flores Júnior, quando da participação no exame de qualificação. Agradeço pela leitura atenta deste trabalho e pelos direcionamentos que me ajudaram a dar a forma final desta tese.

Aos professores da Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, que compartilharam comigo do seu conhecimento, enriquecendo o meu saber, em especial, aqueles com quem cursei disciplina durante o doutorado: Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, minha orientadora, Heleno Godoy, Zênia de Faria e Jamesson Buarque.

À coordenação do PPG, na pessoa do Prof. Wilson José Flores Júnior, e aos funcionários da secretaria acadêmica, Consuelo de Lourdes e Bruno Calassa, pelos préstimos diversos.

À Gildete Reis, minha avó, pelas orações que me fortalecem.

À Lidiane Alves, minha amiga e par intelectual, com quem dividi angústias e alegrias durante o processo de escrita, e pela leitura deste trabalho.

À Claudine Faleiro Gill, amizade que se solidificou durante essa jornada. Agradeço pelas caronas, conversas e risadas, e por me receber em seu coração.

À Francília Oliveira, Carolina Kühn, Vítor Kühn e Juliana Alves, por me acolherem em suas casas e partilharem comigo essa caminhada.

À Frida e Dylan, que proporcionam felicidade ao meu dia a dia.

Aos amigos de Goiânia, que conheci durante o doutorado e com os quais compartilhei momentos significativos para vivenciar esse período com leveza: Cloves da Silva Junior, Kelly Beatriz do Prado, Ludmila Santos, Cristyane Leal, Fabiana Valadão, Nayara Cristina, Maria Aparecida Barros, Gilson Vedoin e Analice de Sousa.

À Alice Xavier, Guilherme Sapiência, Luís Felipe Xavier, Tiago Xavier, Edelson Santana e Andréia Mols, pela amizade que continuava viva apesar da distância.

Aos meus amigos, família escolhida pelo meu coração: Roberta Miller e Daniel Miller, Bruna Costa, Henrique Brito, Rodrigo Augusto, Marilda Paim, Juliana Ribeiro, Ivanice Benedita, Caroline Rocha, Paulo Ricardo, Mário Neto, Carla Machado, Karla Dionéia e Leonice Gonçalves.

A Elson Froés e Renata Moreira, pela amizade e por terem concedido diversos ensaios que vieram a compor meu *corpus* de pesquisa.

À CAPES, pelo financiamento que foi essencial para a realização desta pesquisa.

entro e saio

dentro

é só ensaio

Paulo Leminski

RESUMO

A presente tese, *Anseios de um pensar crítico: tensões entre ensaio e poesia em Paulo Leminski*, analisa o ensaísmo do poeta curitibano, sua crítica e poesia. Pretendemos, a partir desse escopo, mapear e analisar as tensões que ocorrem nessas produções, como forma de compreender se elas constituem uma contradição no discurso crítico leminskiano, bem como se suscitam “metaformoses” na sua obra poética. Este estudo está dividido em três momentos, o primeiro, em que procuramos situar Leminski numa tradição de poetas-críticos brasileiros, como Mário de Andrade e a tríade dos poetas concretistas, formada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Ainda, realizamos um levantamento do conjunto de ensaios do autor que foram publicados em jornais de circulação nacional, em revistas conhecidas como “nanicas”, além dos livros organizados pelo próprio autor, por suas herdeiras ou por editoras. No segundo momento, tecemos algumas considerações acerca do gênero ensaio, resgatando as suas origens a partir do ensaísta francês Montaigne, como forma de compreender porque Leminski teria optado por realizar a sua crítica através do ensaio e não por outro gênero. Entendemos que o ensaio, considerado gênero híbrido por excelência, possibilitou ao autor dialogar com outras formas e linguagens. De modo que o seu ensaísmo acabou sendo estendido para a sua obra criativa, dando origem a uma expressão reflexiva que culminou em poemas-críticos e em ensaios poéticos, correspondente às epístolas que Leminski enviou a amigos como forma de discutir as ideias em torno do seu processo inventivo. No terceiro momento, nos ocupamos de investigar o diálogo que o autor estabeleceu com seus predecessores, dentre os quais escolhemos três vertentes que consideramos fundamentais para o delineamento da sua dicção, o Concretismo, a “várzea” contracultural e o haicai. Nos interessou debater aquilo que Leminski profere na sua crítica acerca dessas estéticas, uma vez que suas afirmações, por vezes, divergem do que realizou na poesia. As análises realizadas mostraram que o seu ensaísmo é pautado em tensões. Estas, são referentes ao seu anseio sobre o leitor e também aos preceitos que norteiam as tradições eleitas pelo poeta para orientar a sua expressão, pois aquilo que demonstra conhecer sobre elas não é o que aplica na própria poesia. Ainda, verificamos que a relação de Leminski com os antecessores também está pautada pelo viés da negação e da desleitura, aspectos que contribuíram para o poeta forjar uma dicção poética que não estivesse filiada permanentemente a nenhuma estética.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Crítica. Ensaio. Poesia.

ABSTRACT

The present thesis, *Yearnings of a critical thinking: tensions between essays and poetry within Paulo Leminski*, analyses the essays of this poet from Curitiba, its critic and poetry. We aim, from this scope, to map and analyze the tensions that occur in these productions. As a way to understand if they constitute a contradiction in Leminski's speech, as well as if they bring "metamorphoses" to his poetic work. This study is divided into three moments, the first, in which we seek to place Leminski in a tradition of Brazilian critic-poets, such as Mario de Andrade and the triad of the concretists poets, formed by Augusto and Haroldo de Campos and Décio Pignatari. In addition to that we carried a survey on the collection of essays from the author that were published in national circulation newspapers, in magazines known as "nânicas", besides the books organized by the author himself, by his heirs or by publishers. In the second moment, we built some considerations towards the essay genre, rescuing its origins from the French essayist Montaigne, as a way to understand why Leminski had chosen to develop his critic through the essay and not another genre. We understand that the essay, considered a hybrid genre par excellence, enabled the author to dialogue with other forms and discourses. In a way that his essay development ended up being extended to his creative work, originating a reflexive expression that culminated in poems-critics and into poetics essays, corresponding to the epistles that Leminski sent to friends as a way to discuss the ideas surrounding his inventive process. In the third moment, we turned ourselves to investigate the dialogue that the author established with his predecessors, from whom we chose three components that we consider to be fundamental to the modeling of his diction, the Concretism, the countercultural "várzea" and the haikai. It interested us to debate what Leminski says in his critic towards these aesthetics, once his statements, sometimes, diverge from what he performed in his poetry. The analyses carried out show that the essay production is guided by tensions. These are related to his yearning for the reader and also to the precepts that guide the traditions chosen by the poet to guide his expression. Because what he demonstrates to acknowledge about them is not what he applies in his own poetry. Moreover, we verified that Leminski's relation with his predecessors is also guided by the veil of denial and misreading, aspects that contributed for the poet to forge a poetical diction that was not permanently affiliated to any aesthetic.

Keywords: Paulo Leminski. Critic. Essay. Poetry

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	“Toda poesia”177
Figura 2	“Quem tem Q. I. vai”189
Figura 3	“Essa idéia [sic] ninguém me tira”190
Figura 4	“Acabou a farra”190

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	11
CAPÍTULO 1	19
1.1 Sobre poetas-críticos: apontamentos iniciais.....	19
1.2 Paulo Leminski, um “re-poeta” contemporâneo.....	27
1.3 O percurso crítico de Leminski: um inventário do seu ensaísmo	58
1.3.1 Revista Veja – a publicação de um “Ponto de vista”	59
1.3.2 Jornal <i>Folha de São Paulo</i> – o colunista engajado	61
1.3.3 <i>Nicolau</i> – a expressão independente	67
1.3.4 “Nanicas” e outras publicações.....	71
1.3.5 Das publicações em livro	77
CAPÍTULO 2	84
2.1 O gênero ensaio: algumas considerações.....	84
2.2 Um ensaísta de vanguarda: questões sobre o leitor.....	90
2.3 O aspecto híbrido do ensaísmo leminskiano.....	102
2.3.1 Poemas-críticos.....	105
2.3.2 Ensaios poéticos.....	111
CAPÍTULO 3	122
3.1 A construção de um pensamento errante: “metaformoses” e tensões na poesia leminskiana	122
3.2 O legado da poesia concreta.....	134
3.3 A expressão poética da “várzea”	160
3.4 A reinvenção do haicai	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS	226
REFERÊNCIAS	230
APÊNDICE	239

PALAVRAS INICIAIS

O conjunto da obra do poeta Paulo Leminski é assinalado pela pluralidade. Reúne não só tendências estéticas e vozes canônicas da literatura universal, como também elementos dos *mass media*, da MPB e do *rock'n roll*. Sobre essa particularidade da sua poesia, André Dick e Fabiano Calixto (2004), no texto “A linha que nunca termina”, publicado no livro homônimo, organizado por eles, comentam:

Leminski conciliou o erudito e o popular, o carnaval e a bossa-nova, a Tropicália e a poesia concreta, o ruído do rock-‘n’-roll e o silêncio do pensamento zen. Provocador dos mais elétricos, conseguiu conduzir seu trabalho em várias direções, aproveitando bem o caminho e a paisagem em cada uma delas. (DICK; CALIXTO, 2004, p. 13)

A influência dessas vertentes estéticas é perceptível em diferentes realizações da linguagem – poemas, cartas, traduções, ensaios e biografias – nas quais é possível acompanhar o modo como o poeta se relacionou com a tradição que escolheu para si. Contudo, podemos observar que Leminski não se filiou exclusivamente a nenhuma delas, aproveitou de cada uma elementos que estavam afinados com o seu estilo e com o propósito comunicativo da sua poesia, perfilando, assim, uma expressão *sui generis* consoante com a sua irreverência.

De personalidade inquieta e errante, Leminski se interessou por outras formas de expressão além da poesia, como a tradução e a crítica. Essa última nos interessa sobremaneira, uma vez que o seu ensaísmo constitui uma atividade tão produtiva quanto a sua obra poética. Como ensaísta, atuou como colunista em jornais e periódicos de grande e pequena circulação, a exemplo das “*nanicas*”, como eram denominadas as revistas alternativas que mantinham uma tiragem de exemplares reduzida. Opondo-se à produção acelerada de notícias do grande jornalismo, as “*nanicas*” quase sempre eram organizadas por escritores e artistas que tinham certo engajamento político, cultural e social. Dentre os diversos veículos em que Leminski colaborou, podemos citar o jornal *Folha de São Paulo* e a revista *Veja*, entre os que possuem circulação nacional, e as revistas *Raposa Magazine* e *Código*, entre as “*nanicas*”.

Temas de escopo diverso integram os ensaios de Leminski, como música, questões sociais e política. O ensaísta também se interessou em discutir a prática inventiva de outros escritores, sobretudo, daqueles pelos quais nutria admiração intelectual e que, de alguma forma, o influenciaram, a exemplo de Yukio Mishima, John Lennon, João Guimarães Rosa, Haroldo

de Campos, entre outros. Assim realiza um julgamento que é seletivo, trata de certos autores e não de outros. Vale ressaltar que essa escolha é guiada por um viés subjetivo, pois os poetas elegem obras e até mesmo épocas ou estéticas que estejam afinadas com o seu projeto criativo, para que, com elas, possam dialogar e definir a sua própria tradição, a sua linhagem poética. Essa relação que o poeta mantém com o seu passado é abordada por T. S. Eliot (1989, p. 39), para quem a significação de um artista implica a apreciação da sua relação com os poetas mortos, por meio dos quais ele será comparado e situado no seu tempo.

Outrossim, Leminski se interessou pela crítica porque compreendia que a reflexão era um modo de não ser um “poeta ingênuo”, como ratificou no ensaio “Teses, tesões”. O sentido que emprega para designar o que seria um “poeta ingênuo” é, para nós, diverso do utilizado no Romantismo alemão, que condizia com o poeta que tem uma relação direta com a natureza, sendo que a sua poesia seria uma expressão desse vínculo. Entendemos, portanto, que o modo expresso por Leminski diz respeito ao poeta que se ocupa apenas de escrever poemas sem necessariamente refletir sobre a sua prática.

Sendo assim, o discurso crítico para o poeta curitibano é uma forma de problematizar a poesia, o que permite discorrer sobre a própria criação e o seu modo de produção. Para realizar isso, Leminski elege poetas que associaram a reflexão à poesia, seja utilizando o poema como espaço de discussão num viés metalinguístico ou escrevendo textos de viés crítico paralelos à obra de criação. Dentre aqueles que considera como parâmetro de poetas-críticos, ou “re-poetas”, como os denominou, estão Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e os herdeiros dessa tradição, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

A tradição dos poetas-críticos é acirrada na modernidade, quando os poetas sentem a necessidade de escrever sobre as suas próprias obras ou sobre aquelas que consideram relevantes, tendo como fundamento uma escolha individual, particular. Esse tipo de texto servia como um direcionamento de leitura para o leitor, mas também era uma forma de instituir novos valores às obras porque não havia uma crítica que dispusesse de critérios estáveis para atender às necessidades dos poetas. Por isso, passaram, eles próprios, a forjar critérios de avaliação e julgamento condizentes com o seu tempo, reivindicando o livre-exame, como afirma Leyla Perrone-Moisés (1998) ao discutir a consolidação do exercício crítico entre poetas:

O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação. Esse exercício particular da crítica, que é a crítica literária, se inscreve num contexto filosófico maior, de profanação da esfera dos valores, de

valorização da subjetividade, de perda de respeito pelas autoridades legiferantes e concomitante reivindicação do livre exame e do livre-arbítrio. [...] Na medida em que a modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado, ela tem de se autocriticar sem apoios fora dela mesma. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10)

Na modernidade, não há um conjunto de regras estéticas e morais mediando o trabalho criativo, como era no período clássico, de modo que há uma pluralidade de poéticas individuais, devendo, cada artista, criar critérios e regras para a sua própria obra. Esse tipo de prática remonta ao Romantismo alemão, que surge no final século XVIII, quando o grupo de *Jena*, formado por Novalis e os irmãos August e Friedrich Schlegel, transgrediu as regras clássicas que orientavam a escrita poética e passou a utilizar a poesia como um espaço para a reflexão e o debate. O fragmento foi a forma mais utilizada pelo grupo, por possibilitar a expressão de um pensamento assistemático e que não segue as regras estabelecidas. Porém, apesar dessa irregularidade, deve apresentar uma coerência interna, como revela o fragmento 206, publicado na *revista Athenäum*: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1997, p. 82).

Posteriormente, a ideia de fragmento será fulcral para a forma contemporânea do ensaio, ambos se organizam como se não estivessem acabados, uma vez que não anseiam a finitude. Desse modo, o fragmento e o ensaio seriam uma espécie de rebelião contra o pensamento organizado, objetivo e sistemático, dado que, ao se constituírem, a partir da subjetividade do escritor, não teriam compromisso em afirmar verdades absolutas e imutáveis.

Partindo desses apontamentos sobre os poetas-críticos, o ensaísmo de Leminski e o seu anseio em se tornar um “re-poeta” suscitaram alguns questionamentos: Por que Leminski escolheu a forma do ensaio para exercer sua atividade crítica? Em que medida o seu ensaísmo pode servir como um direcionamento de leitura da sua obra criativa? A sua crítica e a sua obra criativa se espelham, se elucidam ou promovem um movimento de tensão, gerando uma fratura entre tais pensamentos?

Tais indagações subjazem ao argumento de leitura desta tese, que objetiva examinar o ensaísmo de Leminski, sua crítica e poesia, produções que constituem nosso *corpus* de análise neste estudo. A partir disso, pretendemos analisar as tensões existentes entre os ensaios do autor e a sua obra criativa, observando também as cartas enviadas aos amigos. Ainda, nos interessa verificar se essas tensões ocasionam alguma transformação na sua poesia.

Para alcançar tal objetivo, realizamos um levantamento dos ensaios que estão publicados em jornais e revistas, por meio de uma visita ao acervo digital desses veículos, bem como do recolhimento de material *in loco* na cidade de Curitiba, onde acessamos o material que não está disponível *on-line*, como é o caso das publicações “nânicas”. Além disso, consultamos os livros de ensaios publicados e organizados tanto pelo autor quanto por suas herdeiras e editoras. Somam-se cerca de 299 ensaios dentre aqueles que nos foi possível reunir. A obra poética, as biografias que escreveu, as traduções que realizou e as missivas que enviou a amigos serão material essencial para avaliarmos as tensões existentes entre o pensar crítico e a poesia leminskiana.

Ao passarmos em revista a fortuna crítica de Leminski, encontramos alguns trabalhos que discutem o seu ensaísmo, de modo que a sua crítica já se tornou objeto de algumas pesquisas. Dentre esses trabalhos, há o capítulo de livro “O pensamento crítico: peripécias de um poeta à procura dos sentidos”, de Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2010), que integra a obra *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*, organizada por Marcelo Sandmann. Em seu texto, Bittencourt (2010) faz uma análise das temáticas presentes nos ensaios de Leminski que estão publicados em livro. Há o artigo “Ensaio e anseios críticos, de Paulo Leminski: poesia e crítica”, publicado na revista *Letras & Letras*, de Livia Mendes Pereira e Bruno Vinícius Gonçalves Vieira (2015), que examinam algumas convicções de Leminski em sua poesia. Para isso, levam em consideração apenas os ensaios publicados na coleção *Ensaios e anseios críticos*, publicada pela Unicamp em 2011, e alguns metapoemas do livro *Distraídos venceremos*.

Há a tese “Ensaísmo de Paulo Leminski: o panorama de um pensamento movente”, de Paula Renata Melo Moreira, defendida em 2011, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Moreira (2011) propõe delinear o perfil intelectual do poeta, elevando-o à condição de erudito. Para isso analisa a grande maioria dos textos críticos publicados em livros e na imprensa. Dessa maneira, não consideramos necessário comentar, em nosso estudo, ensaio a ensaio de Leminski. Em lugar disso, iremos discutir os ensaios do autor que versam sobre o leitor. Consideramos que esse é um dos temas centrais do pensamento do autor, que tece reflexões sobre o perfil do público de poesia no final do século XX no Brasil. Na verdade, é dessa reflexão que procedem as estratégias de conquista de público que Leminski realiza na sua poesia.

Após realizarmos uma investigação acerca de pesquisas que se interessaram em abordar a ensaística de Leminski, verificamos que ainda não há um trabalho que se ocupe de realizar uma leitura da obra crítica paralela à obra criativa do autor, visando assinalar as tensões que

ocorrem entre essas produções. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa publicou, em 2014, o capítulo “Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski”, no livro *Olhares críticos sobre literatura e ensino*, em que trata sobre o que considerou ser incoerências na crítica do autor. Para Yokozawa (2014, p. 40), se trata de um “pensamento que se formula em ziguezague, com dúvidas, hesitações, angústias”. Tal assimetria pode ser verificada quando comparamos o pensamento teórico do autor, que está nos ensaios, com o que escreveu nas suas cartas e realizou na sua poesia. Tais contrassensos estariam relacionadas a uma inquietação com relação ao leitor, pois, ora Leminski defende uma poesia que seja compreensível às massas, ora advoga em favor de uma poesia que não vise ao leitor mas à palavra.

Os apontamentos proferidos por Yokozawa (2014) nos despertaram o interesse em examinar as contradições acima mencionadas, uma vez que Leminski apresenta posicionamentos diferentes com relação ao leitor nos seus ensaios e na sua poesia, o que ocasiona tensões entre essas produções. Esse foi o mote que deu origem à ideia deste trabalho organizado em três capítulos. No primeiro, apresentamos alguns apontamentos sobre os poetas-críticos, a fim de situar Leminski nesta tradição. Buscamos analisar também alguns dos critérios que norteiam a prática dos poetas-críticos. Dentre eles, podemos citar o diálogo com os escritores do passado, com um cânone eleito com base em critérios subjetivos. Por meio desse diálogo, os poetas fundam a sua própria tradição, o seu *paideuma* particular, considerando-o uma referência a ser seguida, seja como forma de se assegurar no que está validado temporal e literariamente, ou de legitimar seus próprios valores junto aos pares.

Dessa relação com o passado, surge o interesse em traduzir obras que os poetas-críticos consideram como fundamentais, sendo, por isso mesmo, uma escolha significativa. A tradução realizada pelos poetas-críticos é um processo de transcrição, no sentido cunhado por Haroldo de Campos¹, pois envolve um processo de reescrita do texto original. Ademais, é comum que os poetas escrevam ensaios, notas e prefácios para as obras traduzidas, de modo que a tradução se torna uma forma de crítica e apropriação da tradição. Perrone-Moisés (1998) comenta sobre esses aspectos da tradução realizada por poetas-críticos:

² De acordo com a concepção definida por Haroldo de Campos (1992), na transcrição, o tradutor é visto como um transformador de signos, por isso mesmo tem liberdade para recriar o texto a ser traduzido em uma criação paralela, mas que deve ser correlata com o texto original. Na tradução transcritiva, as dificuldades linguísticas encontradas pelo tradutor servem como aspectos que possibilitam a recriação do texto, o que pode ocorrer em palavras que não tenham correspondente na língua a ser traduzida. Isso ocorre porque é, justamente, nas passagens em que há intraduzibilidade que o tradutor pode atuar, criando e recriando signos, mas é preciso que a tradução esteja no mesmo nível do original. Desse modo, a tradução passa a ser considerada um processo criativo em que o tradutor atua como um copartícipe do texto.

a tradução é, primeiramente, consequência de uma escolha significativa; e, em seguida, trabalho compreensivo e seletivo de desmontagem e remontagem do texto original. A dimensão crítica da tradução efetuada por escritores se evidencia no fato de estar acompanhada de um ensaio crítico, sob a forma de introdução ou de notas; outras vezes, a tradução constitui uma longa citação demonstrativa de um ensaio crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 14)

Para discutir as questões supracitadas a respeito dos poetas críticos, além de Perrone-Moisés, nos baseamos nos pressupostos teóricos de T. S. Eliot e Maria Esther Maciel. Ainda nesse capítulo, tratamos sobre as considerações de Leminski acerca dos poetas-críticos, “re-poetas”, e sobre a necessidade imperiosa da crítica para ele. Discutimos também o cenário do Modernismo no Brasil, pois foi neste que se intensificou a crítica entre os poetas-críticos brasileiros. Leminski assinala esse período como uma referência para a sua escrita crítica. Contudo, foi preciso abordar alguns casos que não são mencionados pelo ensaísta, como o de Álvares de Azevedo e Machado de Assis, que são anteriores ao Modernismo, e que se destacam por terem desenvolvido a crítica a partir da própria criação ou sobre a obra de outros escritores. Como outros casos exemplares, abordamos a crítica realizada por Mário de Andrade e pelos poetas concretos, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, por entendermos que eles colaboraram para a consolidação da crítica na modernidade brasileira. O grupo de poetas concretos faz parte do *paideuma* leminskiano; eles influenciaram o poeta em sua poesia e na prática da tradução.

Realizamos ainda um levantamento do ensaísmo de Leminski, citando todos os veículos (jornais e revistas) que tiveram a sua colaboração e elencando os ensaios publicados em cada um. Também analisamos a postura que manteve em cada meio, se tinha liberdade para escolher os temas e autores abordados ou não, e como procedia com o seu processo de escrita. Esse levantamento nos possibilitará, no decorrer desta tese, mapear as tensões existentes no seu pensar crítico acerca do leitor. Para isso, consideramos as datas originais de publicação de cada texto, a fim de cotejar, posteriormente, o discurso desenvolvido nos ensaios com o que Leminski realiza na sua obra criativa. Dessa forma, buscamos compreender as mudanças realizadas pelo poeta na feitura da sua poesia.

No segundo capítulo, realizamos uma breve discussão a respeito do ensaio, forma escolhida por Leminski para estabelecer a sua crítica, além de tecermos algumas considerações sobre o contexto histórico do gênero e suas características. A partir dessas considerações, discutimos alguns textos críticos de Leminski que versam sobre o leitor. É possível constatar que nos seus ensaios, o autor se apresenta como um escritor que fala do lugar da vanguarda e

que argumenta em favor de uma poesia sofisticada e, por isso, de difícil compreensão ao leitor mediano.

Desse modo, o Leminski que publica na grande imprensa, e que marca o seu lugar como pertencendo ao lado vanguardista, diverge daquele que escreve cartas para o amigo Bonvicino e que defende um poesia comunicativa. Em seu discurso epistolar, o poeta demonstra uma preocupação com o público horizontal, que seria aquele que lê um poema sem o interesse de adentrar nos seus aspectos estéticos e estilísticos. Para esse público a leitura seria apenas um instrumento de deleite. Auferimos que esse anseio se estende por todo a correspondência que Leminski enviou a Bonvicino, sendo, em decorrência dessa inquietação, que o poeta redirecionou a sua poesia para um viés *pop*, oriundo da cultura de massa, como forma de proporcionar comunicabilidade a sua dicção e, assim, conquistar o leitor menos cultivado. Consideramos que esse anseio, em realizar uma poesia acessível, representa um projeto ético e estético empreendido pelo próprio poeta e a serviço do qual colocou a sua poesia.

Analisamos também o aspecto híbrido do ensaísmo de Leminski, pois o ensaio, gênero híbrido por excelência, possibilitou ao autor amalgamar outros gêneros à sua crítica em prosa. Para investigar essa questão, analisamos poemas-críticos e ensaios poéticos, que são as cartas enviadas aos amigos Antonio Risério e Régis Bonvicino, a configurar também um modo particular de ensaísmo. Nesses tipos de textos, foi possível observar como o híbrido se tornou o elemento fundador do procedimento crítico e criativo do autor em estudo.

No terceiro e último capítulo, examinamos as “metaformoses”² pelas quais a poesia de Leminski está delineada. Nosso intuito é compreender porque o poeta não se filiou a nenhuma estética, sendo a sua obra uma reunião de tendências diversas que foram fulcrais para que o poeta forjasse uma expressão própria. Contudo, será imprescindível analisarmos o diálogo que Leminski estabeleceu com seus predecessores, como forma de discutirmos as tensões existentes nesse diálogo.

A fim de observarmos mais atentamente essa questão, elegemos três estéticas que consideramos como fundamentais na obra do poeta. Sendo assim, investigaremos o Concretismo, a partir do grupo *Noigandres*; a “várzea”, oriunda da Contracultura e dos elementos que integram a indústria dos *mass media*; e o haicai, tendo como parâmetro a poesia de Bashô. Para averiguar as tensões existentes, as missivas que Leminski enviou a amigos serão

² Entendemos “metaformoses” no sentido de transformação. Essa palavra foi retirada do título de um livro de Leminski, intitulado *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. Entendemos que ela é representativa da expressão poética do autor.

fundamentais. Isso porque, nas suas correspondências, aborda os aspectos em torno do seu processo de criação, e isso inclui a relação com o *paideuma* que elegeu para si.

Ademais, a análise dessas tensões nos possibilitará compreender as “metaformoses” pelas quais vai passando a poesia leminskiana, bem como os motivos que ocasionaram em uma negação ou mesmo em uma desleitura das tradições com as quais o poeta dialogou. É possível que o encaminhamento que Leminski outorgou à sua poesia esteja relacionado com certa inquietação acerca do leitor, um anseio que consideramos ser o primordial dentre aqueles que integram o seu pensar crítico.

CAPÍTULO 1

1.1 Sobre poetas-críticos: apontamentos iniciais

Ao escrever textos de viés crítico, os poetas abordavam não só questões condizentes ao poético, mas também sobre suas próprias obras, discorrendo a respeito do próprio processo de composição, ou mesmo esclarecendo aspectos do texto ao leitor. Era comum os poetas se dedicarem a tratar sobre as obras pelas quais nutriam estima intelectual, uma vez que elas serviam como guia para a sua própria escrita. Consideramos esse gesto como uma homenagem, ou mesmo uma reverência à tradição que fora eleita pelo próprio autor, e que seria embasada em critérios concernentes ao seu gosto pessoal. Maria Esther Maciel (1999, p. 19) comenta sobre as razões que instigaram muitos poetas a conciliar poesia e crítica, transformando suas produções em um espaço de debates e reflexões:

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo também suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e obras que lhe são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

Pode-se dizer que essa prática, fundada na aliança explícita entre criação e reflexão, marcou pelo menos metade da história da poesia moderna ocidental e ainda vigora, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo, remontando inegavelmente a uma das vertentes poderosas do Romantismo: a dos alemães de Jena, em fins do sec. XVIII. (MACIEL, 1999, p. 19)

A partir da citação de Maciel (1999), é possível inferir que o par poesia-crítica é consolidado no Romantismo, mais precisamente no alemão, quando os escritores passam a utilizar a poesia como um espaço para reflexão. Entre os escritores podemos destacar os poetas Novalis, August e Friedrich Schlegel, que compunham o grupo de *Jena*. Este grupo inaugurou um modelo poético inovador, que tinha como princípio a reflexão crítica realizada por meio do fragmento literário.

Vale ressaltar que o fragmento não é uma concepção criada pelos alemães. Essa forma já havia sido utilizada pelos moralistas franceses do século XVII, que elegeram o pensamento, a máxima e o aforismo como formas breves para expressar o espírito da sua época e criticar os costumes e a moral.

O fragmento 24, publicado na revista *Athenäum*, criada pelos irmãos Schlegel, aponta o fragmento como um aspecto imposto às obras antigas e como princípio criativo presente na concepção das obras modernas: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51). Dessarte, o que confere o caráter de novidade ao fragmento, no Romantismo alemão, é a finalidade concedida pelo grupo de *Jena*, que o associa como forma de expressão filosófica e literária, e como instrumento de crítica e polêmica a combater qualquer forma de pensamento apresentado em um sistema enrijecido. Os fragmentos escritos por Novalis e Schlegel representam um lugar de confluência da teoria com a palavra poética e de construção do conhecimento científico-filosófico a partir da autorreflexão.

Situado em uma cadeia de tensões, o fragmento é assinalado pela ironia. Para Schlegel (1994, p.21): “Irônico é quem percebe o paradoxo – a intuição do absoluto e do infinito”. A ironia passa, então, a definir o sujeito que é consciente da sua própria cisão. Consoante Maciel (1999, p. 20), a ironia não é mais entendida apenas como figura de retórica, ela se torna um artifício literário que consente ao poeta manter um distanciamento crítico da própria obra. Por esse aspecto, é possível realizar uma distinção entre o sujeito empírico e o poético, e o que seria o exame crítico e a criação. É a consciência poética que passa a ser privilegiada pelos românticos alemães em detrimento da inspiração, o que fará com que a poesia seja um espaço aberto à reflexão crítica sobre ela mesma.

A crítica associada à poesia foi estabelecida pelos românticos alemães e se tornou uma prática cada vez mais frequente entre os poetas da modernidade, que encontraram, nessa associação, uma forma de compreender a poesia do seu tempo. Isso teria ocorrido porque não haveriam mais valores estéticos compartilhados a guiar a criação, tampouco as obras se adequavam a uma estética comum. O que se verifica na modernidade é o surgimento de projetos de poéticas individuais, por isso mesmo, foi preciso que cada poeta forjasse seus próprios valores ou que os buscasse na obra de outros poetas, considerando-as uma referência a ser seguida.

Charles Baudelaire, considerado o pai da modernidade literária, foi o primeiro poeta a teorizar sobre os aspectos dessa época, ao assinalar suas características peculiares, como se pode observar no seguinte fragmento: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Conforme Maciel (1999, p. 22), a associação poesia-crítica proposta pelos românticos é consumada com Baudelaire. O poeta francês também foi responsável por consolidar o surgimento da poesia moderna, em que estaria presente a crise de valores metafísicos que

caracterizaram a corrente idealista do Romantismo. Há outros nomes essenciais para o estabelecimento do par poesia-crítica, como Edgar Allan Poe, que publicou “Filosofia da composição” a respeito do poema “O corvo”, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul Valéry, Haroldo de Campos, João Cabral de Melo Neto, e muitos outros, que instituíram o pensar crítico como *leitmotiv* das suas obras criativas.

O intuito desses poetas, inicialmente, era o de oferecer ao leitor um direcionamento de leitura da sua própria obra ou daquelas que elegeram como fundamentais para si. A partir disso, conceberam um tipo de crítica baseada em escolhas subjetivas. Depreendemos que esse tipo de crítica não tem como única finalidade orientar o leitor, mas também estabelecer critérios que possam orientar uma ação – a própria escrita do autor. É o que afirma Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 11) em *Altas literaturas*:

A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios de leitura para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores.

As obras escolhidas pelos poetas para embasar a sua crítica justificam-se pelo pressuposto do sim, pois tratam apenas de autores que lhes interessam, por isso elegem produções que estejam em consonância com o seu método inventivo. É o que se pode perceber nos ensaios de T. S. Eliot sobre Dante Alighieri, Baudelaire, John Dryden, William Blake, por exemplo; ou a crítica de Paul Valéry sobre Stéphane Mallarmé. Consoante Perrone-Moisés (1998), os escritores passaram a se interessar pela crítica devido à necessidade de escreverem eles mesmos sobre literatura, principalmente, acerca das obras que apreciavam, o que ocorre porque

Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11)

Maciel (1999, p. 37), em seu estudo “Poéticas da lucidez”, distingue alguns aspectos observáveis na modernidade e contemporaneidade que serviriam para caracterizar os poetas-

críticos, independentemente das suas diferenças nacionais, distâncias temporais e peculiaridades subjetivas:

é possível indicar um rol mais ou menos coerente de princípios por eles sustentados, como a defesa e a supervalorização da poesia (tomada como uma espécie de “religião estética”), a negação de procedimentos críticos tradicionais, a conquista da universalidade, a adoção da visão simultaneísta do tempo, a ênfase na leitura e na tradução como vias para se reler a história da poesia moderna e a reflexão sobre o conflito tradição/modernidade; estes dois últimos evidenciados a partir do início do século XX. (MACIEL, 1999, p. 37)

Tais aspectos são recorrentes entre os poetas-críticos, porém não permitem agrupá-los em um conjunto homogêneo, dado que cada um adota valores e princípios que estão em conformidade com a sua individualidade. É válido observar que a autora elenca tais atributos a partir das *práxis* de alguns poetas-críticos, entre os quais estão Baudelaire, Valéry, Eliot, Pound e Octavio Paz. A partir de tais aspectos, seria possível distinguir o ato crítico praticado por poetas e não-poetas.

Eliot (1991, p. 145) qualifica a crítica de poesia elaborada por poetas de “crítica de oficina”. Isso porque boa parte das obras que elegem para empreender um ensaio crítico está em consonância com seus próprios processos criativos. O próprio autor admite que o melhor da sua crítica literária abrange ensaios sobre poetas e dramaturgos que influenciaram o seu verso, a sua composição poética, e com os quais ele havia se familiarizado muito antes de escrever sobre eles. Desse modo, esse tipo de crítica é proveniente de uma oficina poética particular; por isso, diz Eliot (1991, p. 145) que os “méritos e limitações só podem ser plenamente apreciados quando considerados em relação à poesia que eu mesmo escrevi”.

Contudo, Eliot (1991, p. 145) aponta que a “crítica de oficina”, como ele denomina a crítica elaborada por um poeta, possui certas limitações. Essa afirmação se refere ao fato de o poeta escolher tratar de determinados autores e não de outros. Tal aspecto implica em uma escolha que condiz com critérios particulares. Logo, ele elege discorrer sobre aqueles com os quais está familiarizado e que, de certo modo, exercem certa influência na sua obra, excluindo-se, assim, os outros com os quais não possui afinidade. Outrossim, Eliot (1991, p. 145) considera que aquilo que não possui qualquer relação com a própria obra do poeta está fora da abrangência da sua competência. À vista disso, o julgamento crítico pode ser pouco confiável, se analisado fora da sua arte, o que é considerado outra limitação da “crítica de oficina”.

A crítica desenvolvida por poetas parte daquilo que foi ou que está sendo experimentado na própria obra, pois é mais favorável utilizar o que conhece e domina a simular algum

conhecimento. Logo, é possível afirmar, conforme explicita Eliot (1989, p. 57), que o trabalho do escritor é, por excelência, um trabalho crítico, pois envolve escolha, peneiramento, combinação, construção, correção, expurgo e ensaio. Portanto, essa árdua atividade seria tanto crítica como criadora. Para Eliot (1989, p. 58), a atividade crítica encontra sua soberana e autêntica plenitude quando unida ao trabalho de criação do artista, sendo, pois, o resultado do labor que realiza com a linguagem. Por isso mesmo, considera os poetas-críticos como mais criativos, devido à discussão crítica que realizam na própria obra, como se pode observar no excerto a seguir:

Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior. (ELIOT, 1989, p. 57)

De modo geral, o que se observa, comumente, é que os poetas-críticos refletem sobre aqueles que os agrada e com os quais possuem afinidades criativas. Possivelmente, por isso se tenha criado uma supervalorização da “crítica de oficina” em detrimento da crítica-crítica, aquela realizada por escritores que não são poetas. No entanto, observamos que o próprio Eliot, que chegou a considerar a crítica realizada por poetas como superior, reconheceu posteriormente as limitações da crítica realizada por poetas:

Há tempos atrás inclinei-me a assumir a posição radical que somente os críticos dignos de serem lidos eram aqueles que exerciam, e o faziam bem, a arte sobre a qual escreviam. Mas ampliei a moldura, para fazer alguns importantes acréscimos; e desde então tenho procurado uma fórmula capaz de englobar tudo o que nela eu pretenda incluir, mesmo que aí se inclua mais do que cogitei. E a mais importante qualificação que fui capaz de encontrar – e a que atende à peculiar importância da crítica exercida por profissionais – é a de que um crítico deve possuir um acuradíssimo sentido do fato. (ELIOT, 1989, p.59)

Na verdade, o que Eliot (1991, p. 145-146) também observa é que a crítica feita por poetas aborda apenas casos específicos: é o poeta retratando a sua condição de leitor, dos leitores e obras pelas quais possui estima intelectual. Contudo, o que o autor reavalia é que a crítica legítima não deve tratar apenas de uma interpretação, da visão do poeta, mas deve proporcionar ao leitor da obra aspectos importantes que ele poderia deixar escapar em sua leitura. Assim, o escopo da crítica literária estaria relacionado com a própria literatura, sua apreciação e entendimento.

Com relação à crítica realizada por poetas, Maciel (1999) assinala que, geralmente, são atribuídos a esses textos críticos em prosa a função de espelho com relação às obras poéticas dos autores:

Através deles, o poeta desenvolve o seu conceito de poesia, justifica a sua própria criação e lê – movido pelo duplo intento de se auto alimentar poeticamente e definir a própria tradição a que pertence – obras de outros poetas antigos e contemporâneos. (MACIEL, 1999, p. 27-8)

Para a autora, uma das diferenças pontuais entre os textos críticos escritos por críticos e por poetas está no fato de que, nos textos destes, teoria e prática se refletem, elucidam, dialogam. Dessa maneira, os textos críticos em prosa se convertem em um espelho reflexivo do poético. Contudo, esse espelhamento entre criação e crítica nem sempre pode ocorrer; em lugar de confluência pode haver também tensão.

A respeito do jogo de espelhamento, que pode ocorrer entre crítica e obra criativa, não podemos deixar de aludir à imagem do *uroboros*³, que, segundo Maciel (1999, p. 29), Valéry associa “À imagem do poeta que, através do pensamento levado às últimas consequências, se volta criticamente sobre si mesmo”. A metáfora da serpente, presente em toda a obra valéryana, é representativa da atividade empreendida pelos poetas-críticos, porque ilustra o gesto do poeta que se volta para seu método inventivo e reflete sobre sua própria ação de escrever, sobre o seu ofício e a função da poesia. Sobre isso, “o fato de se voltarem reflexivamente sobre a própria obra de criação é suficiente para que sejam igualmente emblematizados pela figura narcísica e paradoxal da serpente valéryana” (MACIEL, 1999, p. 30). Para Augusto de Campos (1984, p. 10), a imagem da serpente devorando a si mesma, conforme o sentido que adquire na poesia valéryana, está associada ao “ícone do pensar”, a sua forma representa o pensamento como algo ininterrupto, que está em constante movimento.

Outro aspecto comum entre os poetas-críticos é o fato de elegerem escritores do passado como forma de sinalizar e referenciar sua prática com relação ao seu tempo. Em “Tradição e talento individual”, Eliot (1989, p. 39) aborda a importância do passado, ao considerar que o autor deve apreender esse tempo como referência a guiar sua escrita no presente. O passado é entendido como a tradição de escritores que possuem relevância artística e intelectual. Nesse sentido, o passado não implica caducidade, tendo em vista o seu sentido histórico, mas presença.

³ Figura mítica representada por uma serpente que engole a própria cauda. Sua representação também está associada ao símbolo da eternidade.

Sendo assim, Eliot (1989, p. 40) expõe como deve ser a relação do poeta com seus predecessores:

ele não deve tomar o passado por uma massa, um mingau indiscriminado, nem concebê-lo inteiramente a partir de uma ou duas admirações particulares, nem organizá-lo totalmente com base num período de sua preferência. O primeiro caminho é inadmissível; o segundo, uma importante experiência da juventude; e o terceiro, uma prazerosa e altamente desejável complementação.

Desse modo, entendemos que o autor não deve ter uma relação ingênua com os autores do passado, não deve eleger como referência apenas aqueles que cultua ou aqueles que fazem parte de um período pelo qual tenham predileção. Os autores do passado não servem para ser apenas contemplados. Eliot (1989, p. 39) afirma que essa tradição não deve ser herdada, mas sim conquistada, é preciso que o autor estabeleça com ela um diálogo criativo e crítico. Nesse caso, o passado deve ser como uma referência a guiar a escrita do autor.

Perrone-Moisés (1998, p. 11-2) também discute a relação dos escritores com seus precursores, apontando que o diálogo com o passado consiste em uma escolha. Os escritores-críticos optam por abordar apenas certos escritores do passado. Com isso estariam realizando um primeiro julgamento, pois elegem aqueles que estão em consonância com o seu procedimento criativo, o que é uma forma de orientar a sua própria escrita e de buscar legitimar a sua prática junto àqueles que reverenciam. Assim sendo, os poetas estabelecem para si a própria tradição, os seus pares intelectuais, ao mesmo tempo em que procedem com uma reescrita da história da literatura. Conforme Perrone-Moisés (1984, p. 06), o passado surge como uma escrita de referência:

No caso do escritor-crítico, é a permanência de uma escolha e de um julgamento que o leva a enfrentar os “factos” passados; é a necessidade de situar, orientar e valorizar sua própria acção, num dado momento da História, que o obriga a ler o passado de determinado modo. O passado é por eles convocado ao momento presente, com vistas a uma práxis presente e futura.

Vale ressaltar que o estudo empreendido por Perrone-Moisés, sobretudo em *Altas literaturas*, tem como base a prática de alguns escritores-críticos, como Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Haroldo de Campos e Philippe Sollers. A autora faz um levantamento das leituras valorativas para esses escritores com a intenção de realizar um mapeamento do cânone pessoal de cada um.

Perrone-Moisés (1998, p. 12) aponta algumas características que seriam comuns aos escritores-críticos eleitos para compor o seu estudo. Para todos, a crítica não seria uma atividade eventual, e sim contínua, uma vez que ocupa um espaço tão fundamental quanto o da escrita criativa; todos eles estiveram vinculados, de um modo ou de outro, às vanguardas do século XX; manifestaram uma preocupação pedagógica, que resultou em ações no próprio ensino da literatura, ou na composição de manifestos, e ainda na publicação de revistas; são todos políglotas, escreveram sobre autores de épocas e países distintos; e, por fim, todos, em algum momento, traduziram obras como forma de difundir a literatura.

Entretanto, deve-se observar que a autora apresenta apenas uma amostragem para definir o que seja um escritor-crítico com base na prática de um grupo de escritores. Perrone-Moisés (1998, p. 154) declara que o *corpus* selecionado para compor o seu estudo é significativo, porque tem base no consenso de uma comunidade transnacional de criadores literários, formadores de opinião em sua área. Vale considerar que outros escritores-críticos podem apresentar aspectos que não foram contemplados por Perrone-Moisés (1998). Por isso mesmo, inferimos que é preciso avaliar a prática de cada escritor, pois cada um pode apresentar valores que estejam em conformidade com o seu próprio projeto de criação.

A discussão aqui proposta, a respeito da categoria dos poetas-críticos, servirá para pensarmos Paulo Leminski como um poeta-crítico ao longo deste estudo, levando em consideração, sobretudo, os elementos que norteiam as práticas desses poetas.

Os textos escritos por poetas-críticos também são um meio de discorrer sobre questões que os inquietam. Tais textos se configuram na forma de ensaios, cartas ou artigos, nos quais é possível ampliar uma discussão que tem o seu cerne na obra criativa do autor. Outrossim, a crítica pode se realizar na própria poesia, pois, quase sempre, os poetas não distinguem a sua obra criativa dos aspectos que norteiam o seu pensar crítico. Nesse sentido, tornam a poesia um espaço para pensar e discutir sobre o poético. As cartas trocadas com outros poetas, muito frequentemente, assumem a forma crítica-teórica-ensaística, pois escrevem a pares sobre assuntos que os inquietam como forma de esclarecer e discutir ideias.

A tradução, considerada uma atividade crítica, também pode ser outra forma de realização do pensar crítico do autor, na medida em que este lê outros escritores e se debruça sobre a obra a ser traduzida. A tradução é um aspecto comum entre os poetas-críticos porque é um exercício de crítica e, ao mesmo tempo, de (re)criação. Nesse sentido, a tradução adquire um *status* de transcrição, no sentido haroldiano do termo, no qual o autor não é apenas mero intérprete de palavras, pois se envolve no processo de tal forma que imprime, na sua tradução, aspectos condizentes com o seu estilo, sem, contudo, descaracterizar a obra traduzida. Sendo

assim, nos interessa analisar em que medida Leminski se realiza como poeta-crítico. Para isso, pretendemos observar como os elementos aqui observados estão presentes no seu fazer de poeta e ensaísta.

1.2 Paulo Leminski, um “re-poeta” contemporâneo

É a partir do Modernismo que a crítica se intensifica entre os poetas brasileiros. E é esse cenário que Leminski (1986) irá debater em “Teses, tesões”, um dos ensaios de abertura de *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, primeiro livro de crítica do autor. Neste, Leminski apresenta os motivos que o conduziram à reflexão, pontuando quais seriam os pares intelectuais que elege como referência para essa prática.

Dessa maneira, o diálogo com a tradição será imprescindível quando Leminski percebe o inevitável anseio de realizar uma reflexão crítica que estivesse aliada ao seu fazer poético. Para tanto, elege, primeiramente, como referência, os poetas-críticos do Modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Esses poetas discorriam sobre a sua prática, através de textos críticos em prosa, de forma tão intensa que, por vezes, tais textos adquiriam relevância maior do que a obra poética. Leminski (1986, p. 11) considera que Oswald e Mário de Andrade não se limitaram apenas a refletir sobre poesia, mas sobre cultura em geral, uma vez que teriam uma meta além da própria linguagem, ao perscrutar em busca de uma “meta-linguagem”, ou seja, a linguagem associada ao pensar, por isso mesmo crítica. Outros poetas eleitos por Leminski (1986, p. 12), são Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, por incorporarem, explicitamente, a crítica às suas obras criativas. Há outros poetas que não são apontados por Leminski em seu ensaio, mas que compõem no Brasil uma tradição de poetas-críticos, a exemplo dos poetas concretos e de Mário Faustino, que, assim como Leminski, foi influenciado pelo grupo concretista.

Dessarte, para Leminski (1997), criação e crítica são entendidas como linguagens, em que uma serviria para pensar a outra. A atividade crítica se tornou uma necessidade dos poetas, pois seria uma forma de discorrer acerca do seu objeto de interesse, a poesia. Vejamos o conceito estabelecido por Leminski (1997) sobre criação e crítica:

criação
é poesia

linguagem primeira
nova
inovadora
inaugurante

crítica
é meta-linguagem
linguagem segunda
interpretadora
geradora de contextos
de redundâncias
de EXPLICAÇÕES
(sobre-linguagens). (LEMINSKI, 1997, p. 66)

Aqui, criação passa a ser apreendida como uma linguagem de inauguração, fundadora do ato da palavra. A crítica seria, então, uma segunda linguagem, voltada para a interpretação do que foi engendrado na criação, seu papel seria o de suscitar significações. Sendo assim, com base no que aponta Leminski (1997), é possível supor que exista uma dupla movimentação entre a criação e a crítica, uma vez que é preciso recorrer à linguagem inaugural (criação) para, sobre ela, tecer explicações. Por isso a crítica, linguagem segunda, se torna “meta-linguagem”.

No entanto, ao observamos o conjunto da produção leminskiana, constatamos que há nela um claro descompasso, ou mesmo uma tensão, pois essas linguagens mencionadas no poema não suscitam um movimento dialógico. O próprio Leminski promove um desarranjo com essas concepções por ele propostas, de modo que, na sua obra, essas formas de produção, de pensar a poesia e de realizá-la, não são feitas distintamente. Em alguns momentos, ele realiza uma crítica poética, e em outros, uma poesia crítica. O poeta combina essas linguagens a fim de atender aos seus anseios com relação à discussão acerca do que seja o poético, da sua relação com a tradição e também sobre o leitor. Logo, consideramos que a afirmativa de Maciel (1999) acerca da metáfora do espelho, na qual a crítica e a obra do poeta estariam em confluência, não funciona para Leminski, pois aquilo que o poeta discute na sua crítica não é necessariamente o que irá praticar na poesia.

Ao descrever o que seria criação e crítica, consideramos que Leminski vai ao encontro do que diz Roland Barthes (2013). O teórico francês afirma que a crítica consistiria em um discurso sobre o discurso do outro, sendo considerada uma segunda linguagem, ou metalinguagem. O papel da crítica seria tecer significações, discurso, sobre uma linguagem primeira que é a literatura. Outrossim, o próprio Barthes (2013) propõe uma crítica que incorpore a linguagem do seu objeto. À vista disso, a sua reflexão é permeada por um discurso notadamente literário. Vejamos o que afirma Barthes (2013) sobre qual seria o objeto da crítica,

e quanto o pensamento de Leminski e o do teórico estão concatenados a respeito do conceito de criação e crítica:

O objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*). (BARTHES, 2013, p. 160 – destaques do autor)

Logo, é possível afirmar que, quando o poeta mantém, paralelamente à sua atividade poética, o exercício crítico da palavra, cria-se aí um universo amplo de significações que ecoa em ambas as produções, uma vez que a crítica se volta para a criação. Como apontou Barthes (2013, p. 160), é um discurso que se apoia no discurso do outro para existir e, nesse sentido, funciona como um espelhamento de linguagens, discursos, sendo geradora de “EXPLICAÇÕES”. Vale ressaltar que, às vezes, crítica e criação estabelecem uma relação tensa e contraditória, ocasionando uma tensão entre pensamento e prática poética.

De volta ao texto “Teses, tesões”, Leminski (1986), buscando mapear o contexto que consolida a crítica realizada por poetas brasileiros com relação à sua própria criação, realiza uma comparação entre o Modernismo brasileiro de 22 e o período que o antecede, como se pode verificar na seguinte passagem: “Até 22, os poetas brasileiros seguiam, sonâmbulos, os automatismos da tradição herdada, das escolas, dos modismos [...] Em 22, a melhor da poesia brasileira acorda do seu sonho, e começa a raciocinar” (LEMINSKI, 1986, p. 11). Sobre o período que antecede o Modernismo no Brasil, o autor certifica que havia uma distinção entre o que era considerado trabalho do crítico e do poeta. Ambas, crítica e poesia, eram consideradas atividades distintas, a serem realizadas por indivíduos com habilidades peculiares. Vejamos:

No século passado, o poeta brasileiro poetava, o crítico criticava e teorizava. Nenhum poeta significativo do século XIX acumulava, com o uso da lira, o exercício da reflexão teórica sobre o fazer poético. Vigorava a mais rigorosa divisão do trabalho: poesia quem faz é Castro Alves, Sousândrade, Bilac, Augusto dos Anjos, Cruz e Souza. Pensar, isso é com os Silvio Romero, os José veríssimo, os Araripe Júnior. (LEMINSKI, 1986, p. 11)

Observamos a partir dessa citação, que, para Leminski (1986), as atividades concernentes ao crítico e ao poeta eram bem demarcadas, o poeta apenas engendrava poesia e o crítico discorria sobre essa produção. O autor se refere a um contexto em que não era comum no Brasil os poetas refletirem sobre sua própria escrita, por isso entende que eles eram dependentes das teorias e críticas formuladas, principalmente, por pensadores europeus, “caras-

pálidas” (LEMINSKI, 1986, p.11). O autor afirma que a mudança nesse cenário só irá ocorrer com o Modernismo no Brasil. Isso porque, durante esse movimento, os poetas teriam conquistado uma espécie de independência, passando, eles mesmos, a pensar sobre suas obras de criação, deixando de ser o que o Leminski (1986, p.11) julga como “bom selvagem”:

Com o Modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele “bom selvagem”, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos “críticos”.

Contudo, o Modernismo de 22 não se caracteriza por um grupo homogêneo, nem todos vão se destacar por sua atividade crítica. Possivelmente, Leminski (1986) se refere a poetas como Mário de Andrade, que assumiu para si o perfil de poeta pensador da cultura do seu tempo, expressando isso nos textos de cunho teórico-crítico que publicou.

Vale ressaltar que Leminski (1986) se limita a discutir a dimensão crítica da poesia brasileira a partir do Modernismo que aqui ocorreu em 22, desconsiderando que haja uma produção reflexiva anterior. No entanto, ainda que a partir desse período se acirre no Brasil o ato crítico entre poetas, não podemos perder de vista práticas anteriores como a de Álvares de Azevedo e a de um ficcionista como Machado de Assis, que também foi poeta, embora essa não seja a sua faceta mais expressiva. Ambos escreveram textos em que revelam uma consciência crítica relacionada à concepção de criação das suas obras, além de contestarem os padrões estéticos vigentes em suas épocas. Desse modo, é possível inferir que esses escritores se aproximam do mundo moderno, no qual a arte interroga a si mesma.

No Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo é um dos poetas que mais se destaca, e não somente por tratar de temas relacionados a uma acentuada melancolia e à morte, mas, por ter escrito textos de viés crítico. Nestes, através de uma visão subjetiva, Álvares de Azevedo abordava a poesia do seu tempo, oferecendo uma visão da vertente romântica à qual sua produção esteve vinculada, a do “mal do século”. Sérgio Alves Peixoto (1999, p. 110), em estudo que versa sobre a consciência criadora dos poetas brasileiros, assegura que, com Álvares de Azevedo, a linguagem crítica do Romantismo alcança níveis quase nunca atingidos na poesia brasileira. Para o autor, isso ocorreu porque, com Álvares de Azevedo, essa poesia foi demasiadamente tematizada e o fazer poético seriamente questionado. É um poeta cômico dos problemas formais da poesia, discute não só a obra de outros autores, a exemplo da crítica que fez sobre Dante Alighieri e William Shakespeare, como também a sua própria obra. Para Peixoto (1999, p. 120), ao discorrer sobre a sua criação, Álvares de Azevedo se propunha a

“dissecar e desmistificar a própria poesia”. Assim sendo, *A lira dos vinte anos* pode ser considerada bem mais que uma produção poética, pois é uma obra em que Álvares de Azevedo se dedica a criticar o Romantismo no qual está inserido. Por isso mesmo, a sua *Lira* é romântica, sendo uma obra que se insere em um movimento literário e sobre ele apresenta reflexões.

Os prefácios escritos para as duas partes da *Lira* constituem parte do exercício crítico realizado por Álvares de Azevedo, na medida em que o autor se volta reflexivamente para a própria obra e para a sua condição de poeta. O texto de abertura da primeira parte está associado a um ideal de poesia romântica idealizada, fruto de uma inspiração melancólica, arraigada aos valores cristãos do bem e da esperança. O prefácio da segunda parte contraria os princípios abordados no primeiro, estando assinalado pela ironia e pelo riso. Álvares de Azevedo desconstrói o mundo romântico idealizado e expõe o poético a um jogo de contrastes entre o bem e o mal, que pode ser claramente observado em cada parte da *Lira*. A obra é idealizada sob as faces de Ariel e Caliban, uma referência aos personagens shakespearianos de *A tempestade*. Esses personagens, por sua vez, aludem à dubiedade de que é feito o poeta e a sua obra, e também podem ser representativos dos paradoxos que constituem o Romantismo brasileiro.

Álvares de Azevedo incorpora à sua produção uma crítica à faceta do Romantismo do Brasil que é demasiadamente lírica e submissa a regras e padrões estéticos que visam ao belo e ao bom. Sua obra constitui, então, um modelo de ruptura com esses padrões. A crítica escrita para os prefácios e os poemas que compõem a *Lira dos vinte anos* podem ser lidos como espelho um do outro, uma vez que o poeta torna a sua criação um exemplo do que almeja como ideal. Logo, expõe as imperfeições que fazem parte do poético, por isso o emprego de um prosaísmo mundano e da própria figura do poeta como elementos que destoam do ideal de perfeição romântico. Sendo assim, crítica e criação encontram-se em perfeita harmonia na sua obra, funcionando como complemento de leitura uma da outra. Para Peixoto (1999, p. 135), Álvares de Azevedo foi o poeta romântico que mais se aproximou do mundo moderno, pois demonstrou uma consciência crítica perante o seu tempo, ao questionar os preceitos estabelecidos na estética Romântica brasileira, que tinham como base a *Poética* e a *Retórica clássica*. E essa consciência lhe possibilitou assumir a liberdade como essência criadora da sua poesia e da sua condição de poeta.

Além da crítica que está esboçada n’*A lira dos vinte anos*, é possível encontrar em outras obras de Álvares de Azevedo o retrato de um poeta-crítico que se dedicou a refletir não somente sobre os aspectos em torno da sua criação, mas também sobre o Romantismo. Em *Macário* – texto em prosa que se aproxima do drama, embora o autor tenha afirmado que não

o escreveu para o teatro – Álvares de Azevedo trata sobre alguns temas que são emblemáticos na sua obra, dentre eles o amor sublime e o profano, a juventude sem perspectivas futuras, a crença e a descrença na religião, conflitos existenciais e o pessimismo.

Em *Macário* encontramos uma discussão acerca da validade de uma poesia macabra, relacionada à dor e à morte. Essa é também uma forma de o autor pensar acerca da produção poética do seu tempo. Porém, em *Macário*, a crítica não está presente em um prefácio, como ocorre na *Lira*, mas sim nos diálogos proferidos pelos personagens que se propõem a refletir sobre suas inquietações literárias em torno da própria concepção de criação. A poesia será um tema constante nas conversas dos personagens, como exemplifica o seguinte diálogo entre Penseroso e Macário:

PENSEROSO

Li o livro que me deste, Macário... li-o avidamente. [...] Aquele poema é frio como um cadáver. É um copo de veneno. Se aquele livro não é um jogo de imaginação, se o ceticismo ali não é máscara de comédia, a alma daquele homem é daquelas, mortas em vida, onde a mão do vagabundo podia semear sem susto as flores inodoras da morte.

MACÁRIO

E o ceticismo não tem a sua poesia?... O que é a poesia, Penseroso? Não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo e doloroso?... A poesia será só a luz da manhã cintilando na areia, no orvalho, nas águas, nas flores, levantando-se virgem sobre um leito de nuvens de amor e de esperança? Olha o rosto pálido daquele que viu, como a Níobe, morrerem uma por uma, feridas pela mão fatal que escreveu a sina do homem, suas esperanças nutridas da alma e do coração... e dize-me se no riso amargo daquele descrito, se na ironia que lhe cresta os beijos não há poesia como na cabeça convulsa de Laocoonte. [...] Não maldigas a voz rouca do corvo: ele canta na impureza um poema desconhecido, poema de sangue e dores peregrinantes como o do bengalim é de amor e ventura!. (AZEVEDO, 2011, p. 122-3)

Assim, cada um dos personagens representaria a dualidade da poética romântica, Penseroso seria uma referência à poesia sentimentalista, idealista e nacionalista. Macário, por sua vez, defende uma poesia irônica e cética, e até mesmo de viés satanista vinculada a uma concepção byroniana. Na sua visão de poesia, a relação entre homem e natureza está em desequilíbrio, simbolizando um nacionalismo incrédulo. Antonio Candido (1987, p. 13), em *Educação pela noite e outros ensaios*, considera que cada um desses personagens simboliza aspectos dicotômicos do Romantismo, discutidos na crítica azevediana. Dessa forma, Penseroso seria o patriota nacionalista, e Macário, o antinacionalista. Em *Macário*, encontramos uma discussão que serve para iluminar o entendimento da poesia azevediana.

Álvares de Azevedo propõe em sua obra uma crítica ao projeto de nacionalismo romântico que reverbera também em outro texto, *Literatura e civilização em Portugal*. Neste, o poeta reflete acerca das temáticas recorrentes na produção romântica brasileira, como o índio e a pátria. Para Álvares de Azevedo (2016), o emprego desses temas estaria relacionado a uma necessidade dos poetas em realizar uma literatura de cunho nacionalista.

A crítica do autor incide justamente sobre uma determinada gama de obras que exaltam o indianismo como símbolo nacional. O que seria uma tentativa de desvincular a literatura brasileira daquela produzida em Portugal, sendo, portanto, uma forma de proclamar certa independência da nossa arte. Contudo, Álvares de Azevedo (2016) não nega que a poesia de Gonçalves Dias seja de viés nacionalista, mas defende uma produção que seja cosmopolita e que possa se vincular a uma tradição ocidental. Logo, considera que o indianismo não poderia ser a única via para representar e pensar a literatura brasileira. De modo geral, em *Literatura e civilização em Portugal*, o autor se propõe a pensar sobre a formação da literatura e também os caminhos de formação da literatura brasileira.

Machado de Assis, por sua vez, foi crítico antes mesmo de ser romancista, embora seja por esta última atividade que ficou popularmente conhecido, e à qual dedicou boa parte da sua carreira literária. Desde jovem, aos dezenove anos, escrevia artigos críticos para jornais e revistas. Contudo, o conjunto da sua obra crítica não se restringe somente a artigos. O autor escreveu cartas a autores com observações específicas de suas obras, a exemplo da missiva escrita para Enéas Galvão com comentários sobre o seu livro *Miragens*. Como é típico de boa parte dos escritores, a abordagem da crítica machadiana incide sobre a literatura, seu objeto de criação.

Edson Bariani (2007, p. 86-87) afirma que, na poesia, Machado de Assis preocupava-se em analisar a métrica, o tipo de verso e o conteúdo; na prosa, importava-se com o enredo e os elementos da trama narrativa. Uma das suas críticas mais conhecidas é a que trata sobre *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Machado de Assis (1959) condena o modo como o enredo é construído, pois o autor português não oculta nenhum detalhe da trama, nem mesmo as passagens em que o adultério vivido entre Luísa e Basílio é consumado: “essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal” (ASSIS, 1959, p. 177-8).

Machado de Assis (1959) acusa Eça de Queiroz de escrever uma obra excessivamente minuciosa, uma vez que o autor português não suprime nenhum acontecimento ao leitor. Alguns estudiosos, como João Luís Jobim (2010, p. 86), afirmam que, ao rejeitar esse aspecto do Realismo/ Naturalismo, de não ocultar nenhum detalhe na obra, Machado de Assis opta por um

caminho diferente na feitura de suas obras de ficção, preferindo deixar espaços vazios a serem preenchidos pela imaginação do leitor. Esse tipo de estratégia permite que outras possibilidades interpretativas sejam acrescidas à obra. Casos exemplares desse tipo de postura adotada pelo autor ocorrem em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

Devido à polêmica que se envolveu em torno da crítica sobre a obra de Eça de Queiroz, o autor de *Quincas Borba* respondeu a muitos protestos relacionados ao texto que escreveu sobre *O Primo Basílio*. Observamos que, a partir desse acontecimento, Machado de Assis começa a escrever cada vez menos crítica literária, até desistir de escrever textos críticos. A estratégia do autor residirá, então, em incorporar o discurso reflexivo à sua própria obra, tornando-a uma literatura que estimula no leitor uma percepção crítica. Isso ocorre a partir da escrita de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que tece críticas de cunho social e político através das recordações do seu personagem-defunto.

Influenciado pela prosa metalinguística de Laurence Sterne, em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, Machado de Assis cria o seu próprio estilo narrativo. O autor apresenta, nas suas obras, uma consciência crítica criadora que questiona a própria feitura do romance por meio dos seus narradores. Esses estabelecem com o leitor um suposto diálogo que os faz lembrar que aquilo que leem se trata de prosa ficcional. Com isso, Machado de Assis problematiza a forma perfeita e acabada do romance tradicional, além de remodelar a participação do leitor. Este é instigado, por meio de um diálogo estabelecido pelo narrador, a assumir uma conduta crítica perante o texto que lê, de modo a refletir sobre a estrutura da obra. Haroldo de Campos (1979, p. 297) comenta a respeito dessas questões na obra machadiana, sobretudo, nos romances supracitados, como se pode observar no seguinte excerto: “São romances em crise, que já não mais conseguem se conter nos lindes do gênero, desprezando o desenvolvimento romanesco habitual em prol de uma contínua dialética irônico-crítica autor-leitor”.

Ao analisar a obra escrita por Eça de Queiroz e apontar o que não deve ser feito na ficção, Machado de Assis esboça as particularidades que vêm a constituir o Realismo brasileiro. Há uma tomada de posição do autor com relação ao que julga concernente para a produção de uma obra literária. *Memórias póstumas de Brás Cubas* parece ser realizada nesse sentido, escrita como forma de atender aos propósitos do autor com relação às estratégias que devem ser empregadas na narrativa.

Depreendemos, então, que Álvares de Azevedo e Machado de Assis escrevem textos críticos em prosa por sentirem necessidade, em suas épocas, de uma abordagem que abarcasse os princípios que ambos projetavam em suas produções. Observamos que, ao tecer críticas

judicativas, ambos condenam certos aspectos das estéticas predominantes no seu tempo. Álvares de Azevedo e Machado de Assis exercem o ato crítico em um país no qual não era comum uma crítica literária realizada por escritores.

Se anteriormente, no Brasil, a crítica não era comum entre os escritores, no Modernismo de 22 será uma atividade praticada por muitos. Há alguns nomes emblemáticos que escreveram textos críticos em paralelo às suas obras de realização, ou mesmo incorporaram o discurso crítico às suas obras criativas. Dentre esses destacamos Mário de Andrade, que, por sua vez, unido a outros artistas, empreendeu um projeto estético com vistas a revolucionar as manifestações artísticas brasileiras.

Mário de Andrade é um dos poetas-críticos mais representativos da sua época. A importância do seu legado reverbera até os dias de hoje, pois nos possibilita pensar a literatura e a cultura brasileira do passado e também deste tempo. O autor de *Macunaíma* se destaca não somente por sua poesia e romance, mas também por seus escritos críticos em torno do literatura e da música. Mário de Andrade assumiu para si uma missão quase pedagógica de se tornar um poeta-crítico que buscou conhecer e escrever acerca da cultura brasileira, trouxe à tona em seus texto aspectos, até então, desvalorizados ou mesmo desconhecidos pelos brasileiros.

Outrossim, Mário de Andrade trabalhou em prol de um projeto voltado para a construção de uma literatura brasileira. A sua crítica foi uma forma de pensar e esboçar tal projeto. Em *Pauliceia desvairada*, publicado em 1922, o “Prefácio interessantíssimo”, que abre o livro, constitui uma forma de o próprio autor discutir acerca da poesia modernista que ele mesmo escrevia, e também sobre o Modernismo que ganhava forma no Brasil. Vejamos um excerto no qual se dirige ao leitor:

Você perceberá com facilidade que si na minha poesia a gramática às vezes é desprezada, graves insultos não sofre neste prefácio interessantíssimo. Prefácio: rojão do meu eu superior. Versos: paisagem do meu eu profundo. [...] Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever o moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, 2017, p. 22)

O prefácio escrito para *Paulicelia* constitui uma espécie de manifesto para se pensar o movimento modernista. Os apontamentos feitos pelo autor, como a tensão com a tradição, expressa na frase “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir” (ANDRADE, 2017, p. 23), a defesa em prol de uma poesia que prima pela espontaneidade e o emprego do verso livre, serão aprofundados em *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências*

da poesia modernista. Neste, o autor discorre sobre algumas tendências da poesia modernista. Não se trata de uma receita ou uma fórmula, mas de argumentar acerca dos critérios que embasaram o surgimento dessa poesia. É a busca por um novo lirismo, contido na seguinte expressão: “Lirismo puro + crítica + palavra = poesia” (ANDRADE, 1925, p. 20). Assim, a poesia seria entendida como resultado do trabalho crítico com a linguagem.

Ainda no ensaio, “Isaura” é entendida como uma metáfora para designar a própria poesia, nome retirado da obra *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. A alusão feita por Mário de Andrade é bem sugestiva, serve para expressar a concepção de uma poesia que não irá se submeter às regras clássicas de composição. No trecho a seguir, o autor explicita a concepção de verso e rima para os modernistas:

O verso continua a existir. Mas corresponde aos dinamismos interiores brotados sem préestabelecimento de métrica qualquer. E como cada transformação é geralmente traduzida num juízo inteiro (tomo juízo na mais larga acepção possível) segue-se que na maioria das vezes o verso corresponde a um juízo.

Nem sempre.

O entrocamento ainda é empregado. Mas não significa mais pensamento que exorbita de tantas sílabas poéticas, sinão ritmos interiores dos quais o poeta não tem que dar satisfação a ninguém; e algumas vezes fantasias expressivas, pausas respiratórias, efeitos cósmicos, etc.

Quanto á [sic] rima... nem se discute.

[...] E assim mesmo os poetas modernistas utilizam-se da rima. Mas na grande maioria das vezes da que chamei “Rima livre”, variada, imprevisível, irregular, muitas vezes ocorrendo no interior do verso. (ANDRADE, 1925, p. 51-52)

De modo geral, nesse ensaio, Mário de Andrade (1925) apresenta e discute as concepções em torno da poesia modernista e as orientações que regem a sua feitura. Outro texto essencial para se pensar a crítica andradina é “O movimento modernista”, em que o autor faz uma avaliação dos acontecimentos que marcaram a Semana de Arte Moderna: “O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p. 03).

Esse texto, escrito para uma conferência feita por Mário de Andrade em comemoração aos vinte anos da Semana de Arte Moderna em São Paulo, mostra um escritor mais crítico, que olha o passado e procede a uma reflexão em torno do movimento que ele próprio ajudou a criar. Mário de Andrade (1974) sintetiza, em três princípios fundamentais, o que o Modernismo teria proporcionado à arte e ao artista brasileiro: o direito à pesquisa permanente, a atualização da inteligência brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Este último possibilitou ao poeta a prática reflexiva em torno da sua própria obra e também sobre a arte

produzida no seu tempo, uma vez que a partir do Modernismo de 22 a crítica entre escritores se tornará cada vez mais frequente.

Mário de Andrade não só se destaca em uma tradição de poetas-críticos brasileiros, como também a sua atuação é interessante para pensarmos Leminski como um poeta-crítico. Ambos apresentam algumas semelhanças em suas práticas reflexivas, pois assumem para si uma espécie de missão, um projeto nacional empreendido em suas produções, que têm como desígnio pensar o Brasil. No caso de Mário de Andrade, a sua inquietação converge para a transformação da arte produzida no país, além de um trabalho de pesquisa que realizou em torno de um (re)conhecimento do folclore nacional. Já Leminski direciona o seu pensar para as questões referentes à leitura de poesia, demonstrando uma preocupação com a carência do leitor mediano, “o qual normalmente prefere ler com a atenção frouxa” (YOKOZAWA, 2013, p. 06). Nesse sentido, a obra de Leminski é redirecionada para atender a essa demanda, que é tanto pessoal, porque atende a um anseio do próprio poeta, quanto social, porque representa uma problemática vivida no país.

Ao relacionarmos Leminski a uma tradição de poetas-críticos brasileiros, além de Mário de Andrade, podemos mencionar a influência dos concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos no exercício crítico do autor curitibano. O grupo que criou a Poesia Concreta assumiu para si o papel de escrever os textos teóricos e críticos acerca do próprio movimento, como forma de definir o que era essa poesia e também apontar os caminhos para a sua produção.

O “plano-piloto para poesia concreta” foi publicado para explicitar aos leitores e produtores de poesia em que consistia essa nova vertente estética de vanguarda. No “plano-piloto”, há apontamentos acerca do que é a Poesia Concreta e quais são os precursores que guiaram a sua criação, esclarecendo, assim, os fatores de originalidade que essa poesia tinha em relação às outras até então produzidas no país. Vejamos o seguinte fragmento: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...], a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (A. DE CAMPOS; PIGNATARI; H. DE CAMPOS, 2006, p. 215).

Noigandres, como foi conhecida a tríade dos poetas concretistas, se destaca não somente pelos textos em que discute a Poesia Concreta, mas também pelas publicações de viés crítico, que os poetas publicaram separadamente e que pensam acerca da literatura e temáticas afins. Em Augusto de Campos, há o interesse pela música, em Pignatari e Haroldo de Campos, pela teoria e crítica da literatura. Todos eles se dedicaram a traduzir textos, incorporando a essa atividade uma consciência crítica sobre o texto de outros autores e seus procedimentos de

criação. Nesse sentido, a tradução não é entendida apenas como reprodução de um texto para outra língua, mas um processo de transcrição, termo cunhado pelo próprio Haroldo de Campos com base no *make it new* poundiano.

No processo transcriativo, o tradutor é entendido como um transformador de signos. A tradução transcriativa sempre parte de textos criativos, em que as dificuldades encontradas servem como aspectos que possibilitam a recriação do texto. Isso ocorre porque é, justamente, nas passagens nas quais há intraduzibilidade, que o tradutor pode atuar, criando e recriando signos, mas é preciso que o texto esteja condizente com o original. Desse modo, a tradução passa a ser considerada um processo criativo.

A prática crítica empreendida pelos concretos servirá como um guia para o próprio Leminski, que, mirando-se em seus predecessores, realiza também uma crítica que visa pensar a poesia do seu tempo, dentre outros temas. Além disso, o poeta passa a realizar traduções das obras que reverencia e que considera essenciais, seguindo o princípio da transcrição propagada por Haroldo de Campos, como discutiremos adiante nesta tese.

Ainda em “Teses, tesões”, Leminski (1986) considera escritores como Mário Andrade e João Cabral de Melo Neto como parâmetros de poetas-críticos. E, na esteira desses predecessores, também vai transformar as suas inquietações acerca do poético em textos críticos contidos nos seus ensaios, poemas e cartas. À vista disso, considera a si mesmo um poeta-crítico, passando a empregar a denominação de “re-poetas”, qualificação que sugere um amálgama entre a reflexão e a poesia.

É levando em consideração a prática exercida pelos poetas-críticos, a partir do Modernismo brasileiro, que Leminski (1986) sente a necessidade de desenvolver um pensamento reflexivo não somente sobre o poético, mas acerca da cultura em geral. O poeta reivindica para si uma tradição de poetas-críticos, e, reconhecendo-se nela, sente que é imperativo não ser mais um poeta ingênuo. Para alcançar a condição de crítico, é preciso problematizar, sobretudo a respeito da própria concepção de criação, colocando em questão até mesmo a sua posição de poeta. Nesse sentido, declara:

Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 1960, senti, braba, a necessidade de reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas re-flexivos, *re-poetas*, digamos. De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e “puro”: o bardo “puro” seria apenas a vítima passiva, o inocente inútil de algum automatismo. (LEMINSKI, 1986, p. 12 – destaque do autor)

Aqui, Leminski aponta para duas categorias de poetas, a dos ingênuos, “bardo puro”, e a dos críticos. Entendemos que a ingenuidade está relacionada ao poeta que apenas escreve versos e não reflete sobre a sua prática poética. Enquanto o poeta crítico seria aquele que problematiza e reflete sobre a sua condição de poeta, a poesia e o seu lugar perante o cânone, de modo que seus questionamentos resultem em textos que possibilitem pensar acerca da própria poesia, e também da poesia do seu tempo.

Dessarte, a poesia passa a ser considerada uma incerteza, um ambiente a ser perscrutado e transformado pelos poetas por meio da reflexão: “Desde então, poetar, para nós, virou *um ato problemático*. Algo a ser pensado, *desautomatizado*, algo a ser inventado, desde a base. Incógnita, enigma, não é mais uma certeza. Não se sabe mais onde a poesia está. Nem aonde vai” (LEMINSKI, 1986, p. 12 – destaques do autor). Sobre os poetas da sua geração, que se tornaram críticos, Leminski (1986, p. 12) confessa:

A maldição de pensar fez suas vítimas: em minha geração, vi muitos poetas se transformarem em críticos, teóricos, professores de literatura. Sempre os invejei, confesso, a esses trânsfugas. Eles lá no bem-bom da análise, enquanto a gente aqui nas agruras das sínteses...

Nesse excerto está presente uma ironia, pois o ensaísta aponta justamente o lugar que não deseja ocupar, o da crítica acadêmica/universitária, realizada pelos “críticos, teóricos, professores de literatura”. Ao mesmo tempo, Leminski (1986) condena aqueles que abdicaram da poesia, “esses trânsfugas”, para se dedicar a esse tipo de crítica. A inveja declarada por Leminski (1986) tem sentido inverso: na verdade, está defendendo a crítica realizada por poetas em detrimento daquela feita apenas por quem fica apenas no “bem-bom da análise”. Nesse sentido, aponta mesmo é o caminho de crítica que não vai percorrer. Para nós, essa afirmação de Leminski é muito semelhante ao que Eliot (1991) pensou acerca da “crítica de oficina”, ao valorizar somente a leitura das obras que eram feitas por poetas, embora, posteriormente, o autor tenha reconhecido as limitações desse tipo de crítica. A reflexão leminskiana também tem suas limitações nesse sentido, o poeta vai tratar apenas das obras e assuntos que são do seu interesse, deixando de fora aquilo que não o apraz. Por isso, a sua crítica tem uma visão parcial acerca do que seja o poético, uma vez que condiz apenas com o seu gosto pessoal.

No ensaio “Teses, tesões”, Leminski justifica ao leitor a razão que o teria motivado a tornar-se um poeta-crítico, além de se situar ante uma tradição e apontar qual é o tipo de crítica que não vai exercer. Nessa perspectiva, o título do ensaio é muito sugestivo, pois o poeta usa um termo que tem conotação sexual para expressar a sua aspiração de reflexão. É, portanto, um

tesão intelectual. No ensaio, Leminski (1986) apresenta “teses” de poetas que se tornaram críticos e são essas “teses” que desencadeiam nele o “tesão”, o desejo de também conduzir o seu pensamento pelo caminho da crítica e fazer do poeatar um ato a ser repensado e discutido.

A necessidade da reflexão inquirida por Leminski (1986) é uma forma de não continuar na repetição, seja de temas, de formas ou de discursos. É o meio encontrado para conquistar a novidade e garantir a outras gerações, assim como uma tradição legou à sua, um caminho para novas formas inventivas. É essa a ideia que está contida não somente no título do ensaio, mas também na epígrafe de abertura: “‘Quem não reflete, repete’ (provérbio chinês, muito usado na passagem da dinastia Ming para a seguinte)” (LEMINSKI, 1986, p. 11).

Em “Teses, tesões”, Leminski (1986) dá um recado ao leitor, justificando o seu interesse em organizar um livro de ensaios. Apresenta o caminho pelo qual a sua crítica está delineada e expõe suas inquietações, “suas obsessões”, que podem ser consideradas aspectos centrais do seu ensaísmo e da sua obra criativa: a ideia de inovação como ideal para escrever poesia e o desejo de comunicação com o público leitor, demandas que são conflitantes na própria obra do autor. Além dessas questões, discute, ao longo dos ensaios selecionados, para compor *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, o princípio de (in)utilidade da arte e do fazer poético, apresentando preocupação com relação ao *status* de mercadoria que o artístico adquiriu a partir do séc. XIX, a exemplo do cinema e da canção. Nesse ínterim, a poesia seria um instrumento contra essa ditadura da utilidade imposta pelo capitalismo, em que tudo deve gerar lucro, pois sua função estaria relacionada aos aspectos subjetivos do homem, e estes não visam a ganhos financeiros. Sendo assim, a poesia seria considerada um ato de rebeldia contra as falsas benesses do capitalismo. São esses princípios que justificariam a publicação do primeiro livro de ensaios do autor:

Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis.

Ao leitor arguto, também não deve passar despercebido o conflito entre uma visão utilitária e uma visão inutilitária da arte e do fazer poético. [...] Me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo. (LEMINSKI, 1986, p. 12-3)

O ensaísmo leminskiano nasce de uma inquietação com relação a algumas questões. A problematização crítica de determinados temas evidencia, pois, um poeta brigando consigo mesmo. A “briga” sugerida diz respeito ao modo como o autor aborda os seus anseios, sobretudo, na relação da sua poesia com o público menos cultivado. Ao refletir sobre essas

proposições, Leminski expõe as tensões e transformações que perfilam seu pensamento crítico e a realização da sua poesia.

Ao se apresentar como um poeta-crítico, ou melhor, um “re-poeta”, Leminski procura trilhar alguns dos preceitos instituídos por esses poetas, o que seria uma forma de situar a sua obra perante aqueles que ele considera como parâmetro. Não se trata apenas dos poetas do Modernismo brasileiro. Também busca o método inventivo de outros autores consolidados na tradição poética e também artística universal, algo que está relacionado com o que apreendeu dos concretistas que elegeram para si uma tradição para guiar a sua criação. Sendo assim, Leminski demonstra ser um exímio leitor de poetas, procurando, nesse diálogo, valores que possam agregar o delineamento da sua crítica e criação. Nesse sentido, o fragmento 151, publicado na revista *Athenäum*, de Schlegel, pode ser representativo da postura adotada por Leminski: “cada qual ainda encontrou nos antigos aquilo que precisava ou desejava; sobretudo a si mesmo” (SCHLEGEL, 1997, p. 71). Os poetas procuram no passado algo para legitimar a própria prática, é uma busca motivada, pois seria encontrar nos predecessores aquilo que os ajude a ler e transformar o presente.

Vale destacar que a leitura que Leminski realiza de seus precursores passa, muitas vezes, pelo viés da desleitura, uma vez que não se filiou especificamente a nenhuma estética. Apesar de se declarar herdeiro do Concretismo, renunciou a alguns preceitos dessa vanguarda em prol do seu próprio estilo, assim como fez com a poesia clássica japonesa, sendo por meio dessa irreverência que se delineia a sua obra. A leitura que faz dos seus pares realiza-se por meio de um mote usado na composição de um poema ou na elaboração de um ensaio. Esse diálogo presente na sua obra pode ser percebido por meio das diversas vozes que nela ecoam.

No livro *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, é possível se deparar facilmente com menções a alguns dos autores que Leminski reverencia e que exerceram alguma influência em sua escrita. Há referências a John Fante e Samuel Beckett, por exemplo. Dentre esses ensaios, nos chamou a atenção um que discorre sobre Caetano Veloso. O fato de escrever sobre um músico e não sobre um poeta, nos faz pensar que, para Leminski, poesia e música não eram consideradas artes distintas, mas sim análogas. Por isso se torna válido recuperar aqui a discussão a fim de entendermos o que teria motivado Leminski a discorrer sobre Caetano.

No ensaio “O que é que Caetano tem”, Leminski (1986) discorre sobre o *modus operandi* de Caetano Veloso e o seu “não lugar” na literatura brasileira. O título é uma alusão a uma canção de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem?” e não deixa de suscitar um jogo entre o nome “Caetano” e o vocábulo “baiana”, remetendo ao fato de Caetano ser da Bahia. A recuperação do título sem o ponto interrogativo transforma a frase em uma declaração. No

ensaio, o autor dirá os atributos do baiano, o que ele tem. É interessante observar que, no ensaio, Leminski (1986) considera o procedimento criativo de Caetano como literário, não apenas musical.

A admiração por Caetano servirá como *leitmotiv* para a elaboração do ensaio. Ademais, o músico também era um amigo pessoal do poeta, o que implica que refletir sobre o músico baiano é, na verdade, uma escolha motivada por interesses pessoais, visto que o ensaio pode ser considerado também, nesse caso, uma espécie de homenagem. É possível constatar a influência do cantor sobre a prosa crítica de Leminski, sobretudo, nas passagens em que o ensaísta não consegue conter o seu entusiasmo, e recorre, deliberadamente, às letras das canções, ocasionando um jogo de sentidos que favorece a progressão textual. Vejamos o seguinte fragmento:

No fundo, no fundo, o que eu queria mesmo era escrever um ensaio. **Mexe qualquer coisa dentro doida, vai ver é apenas a vontade de fazer uma outra coisa.**

[...] **A influência nefasta da lógica dos textos de Caetano corrompe violentamente minha proverbial clareza.** Quem mandou ler no original? Li toda a obra de Caetano. (LEMINSKI, 1986, p. 95-96 – destaques nosso)

Não há como deixar de perceber o deslumbramento de Leminski perante o processo de criação do cantor baiano. Em algumas passagens, o autor considera a música de Caetano mais importante que a escrita do seu ensaio, e é ela que deve sobressair, como se pode observar no seguinte excerto: “A música de Caetano não passa de um pretexto para não escrever o ensaio. [...] Desta vez, quero ficar nos bastidores. O ensaio tem que prosseguir sem mim” (LEMINSKI, 1986, p. 95). No entanto, é fato comum que boa parte dos críticos consideram a obra mais importante do que a crítica, o que explica uma valorização das letras de música de Caetano em detrimento do ensaio que o próprio Leminski escreve.

O ensaísta declara que o cantor é um signo, um inventor e, a partir dessa premissa, analisa o procedimento artístico/inventivo de Caetano, relacionando-o à literatura através dos títulos e trechos da música do baiano. Tal posição permite que, ao final do ensaio, Leminski (1986, p. 96) faça um questionamento de tom provocativo a respeito da prosa brasileira produzida nos anos setenta e o lugar no qual Caetano está inserido: “Não sei onde a prosa brasileira dos anos de 1970 vai parar se continuar a se deixar passivamente influenciar pelas discontinuidades elétricas da prosa de ‘Alegria, alegria’” (LEMINSKI, 1986, p. 96 – destaques do autor). Ao utilizar esse tom irônico, reflete sobre o fato de artistas como Caetano e Gilberto Gil terem sido exilados devido aos *slogans* contidos nas letras de suas músicas. Então, para nós,

o que autor parece afirmar é que a prosa brasileira tem mesmo de se deixar influenciar por músicas que contêm cunho político como forma de criticar a ditadura imposta no Brasil de então, a exemplo de “Alegria, alegria”.

Em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, há outro ensaio em que Leminski (1986) aborda um autor da sua predileção e com o qual possui afinidade intelectual. Trata-se de “Double ‘John’ Fantasy”, dedicado ao ficcionista John Fante. O aspecto que chamou nossa atenção nesse ensaio está relacionado ao fato de que Leminski (1986) aborda não só a tradução que realizou do livro de Fante, como também analisa as estratégias empregadas pelo autor estadunidense para escrever o livro. A tradução é uma *práxis* que envolve o labor com a linguagem, com a artesanaria da palavra. Perrone-Moisés (1998, p. 12) pontua a tradução como uma atividade regular entre os escritores-críticos da modernidade, pois a tradução estaria associada a uma missão pedagógica, além de promover a universalidade da literatura. Em “Double ‘John’ Fantasy”, Leminski (1986) também procede com uma análise que diz respeito ao próprio exercício de tradução.

O livro que Leminski traduziu de Fante e que é analisado no seu ensaio é *Ask the dust*, em português *Pergunte ao pó*, publicado em 1984 pela editora Brasiliense. No início do ensaio, Leminski (1986, p. 129-130) confessa que não tem grande admiração pela ficção norte-americana, considerando-a vulgar por ser o tipo de literatura que visa alcançar apenas leitores medianos. Todavia, a literatura de Fante desfaz, parcialmente, essa má impressão. *Ask the dust* é considerada por Leminski (1986, p. 130) como uma obra complexa, por abordar o próprio ato de escrever ao revelar os mecanismos da feitura do romance.

Leminski (1986) identifica que a obra de Fante é híbrida, assinalada pelo amálgama da prosa e da poesia, e isso o encanta. Esse aspecto está, de certo modo, em consonância com o que realizou na sua produção, sobretudo em *Catatau*. Vejamos o seguinte fragmento:

Fante é um pícaro, *Ask The Dust*, um texto picarelescamente entre a prosa e a poesia, perigosamente pênsil entre a vida e o signo.

Traduzindo *Ask The Dusk*, me defrontei com um híbrido de prosa e poesia, que eu não esperava.

O fluxo verbal da prosa de Fante é afetado por aquele grau de imprevisibilidade, a que associamos o nome de poesia. Só com técnicas narrativas, aliás, não teria atingido o agudo de pungência, docemente lírico e amargamente cínico, que caracteriza sua narrativa, entremeada de ex-abruptos dramáticos, mas contidos. (LEMINSKI, 1986, p. 131)

Em vertente análoga à “Double ‘John’ Fantasy”, há o ensaio sobre Samuel Beckett, intitulado “Beckett, o apocalipse e depois”. Neste, Leminski (1986) procede com a análise do

romance que traduziu do autor, e que teve uma publicação em francês, *Malone Meurt*, e outra em inglês, *Malone Dies*. A tradução de Leminski tem o título de *Malone morre*, e foi publicada em 1986 pela Brasiliense.

No ensaio sobre essa obra de Beckett, que é, na verdade, o posfácio que escreveu para *Malone morre*, Leminski (1986) aborda quais seriam as diferenças existentes entre as duas publicações do autor para o mesmo texto, a francesa (*Malone Meurt*) e a inglesa (*Malone Dies*). A partir dessas duas traduções do mesmo romance, Leminski (1986) esmiúça toda a obra de Beckett, resgatando, inclusive, as influências que norteiam a escrita do autor, como, por exemplo, James Joyce. Contudo, o que se verifica é que não se trata apenas de um ensaio sobre o enredo dos livros de Beckett, mas uma análise da linguagem do escritor irlandês: “Convém não esquecer que Beckett é um *escritor de linguagem*, não apenas de conteúdos através de alguma fórmula bem aceita por leitores simples” (LEMINSKI, 1986, p. 137 – destaques do autor).

Assim como ocorre no ensaio sobre Fante, Leminski (1986) reconhece na escrita de Beckett certo lirismo poético. Consideramos que esse aspecto é o que une o poeta curitibano a esses escritores. No caso de Beckett, Leminski (1986, p.194) considera que o teor poético do autor está associado ao jogo de traduções que estabelece entre o francês e o inglês, o que torna a sua linguagem híbrida, como se pode verificar nas passagens abaixo:

Irlandês, inglês, francês, Beckett é um escritor de *diferenças*.

Apesar de todo o virtuosismo linguístico de Beckett em francês, há alguma coisa de duro e mecânico no francês de *Malone Meurt*. Na tradução para o inglês, as frases deslizam com joyciana elegância, e sabor inconfundível, com frequentes aliteraões. (LEMINSKI, 1986, p. 134 – destaques do autor)

Ao sabê-lo poeta, certas coisas se aclaram: Beckett não é um fabulista, algum narrador em estado puro. Sua prosa é um desses híbridos, típicos da modernidade, prosa de poetas, que só chamamos “híbridos” porque o sistema dos gêneros ainda se mantém estável na consciência de um público médio e na produção editorial a serviço desse público. (LEMINSKI, 1986, p. 135-136)

Vale ressaltar que a tradução também é considerada uma atividade crítica, pois o tradutor realiza um processo de leitura da obra a ser traduzida. Nesse sentido, a tradução prevê, conforme Leminski (1986, p. 12), reflexão, sendo considerada metalinguagem, linguagem transladada em outra linguagem, preservando-se a essência da sua significação. A tradução é crítica quando envolve labor, escolha, combinação e recombinação de vocábulos. É um processo de (re)escrita, é preciso que o tradutor não perca de vista os aspectos sonoros, conceituais e imagéticos do texto original.

Para Leminski (1997, p. 66-67), a tradução tem como objetivo ampliar o número de leitores de uma obra, que poderia ser considerada inacessível devido à língua original em que foi escrita. É, pois, uma forma de recuperar a informação além de proporcionar uma aproximação da contemporaneidade com o seu passado literário, unindo leitores a obras. No poema-crítico “Information retrieval: a recuperação da informação”, publicado em *Ensaaios e anseios críticos*, Leminski (1997) expõe o que seria a tradução e o ato de traduzir, levando em conta a sua prática e a daqueles que considera como uma referência para o desenvolvimento dessa atividade, como se pode verificar no fragmento a seguir:

TRADUÇÃO

também faz parte desta tarefa
de gerar redundância
aumentar o território da legibilidade
ampliar o número de leitores
tornar compreensíveis
coisas até então incompreensíveis

TRADUZIR

(os campos e pignatari
e principalmente haroldo de campos)
é criar
(as reflexões de haroldo de campos sobre
a tradução
são as mais profundas
amplas
e sólidas
que podemos desejar)
criar
uma co-realidade de um original
que como disse haroldo de campos
passa a ser tradução da tradução

TRADUÇÃO

a forma mais espetacular
de recuperação da informação
signo de signo
mensagem de mensagem
linguagem
de linguagem. (LEMINSKI, 1997, p. 66-67)

O ato de traduzir é considerado uma atividade de criação que antevê ações futuras, na medida em que as obras traduzidas são difundidas para outras gerações. Sendo assim, a tradução é compreendida como uma recuperação de obras em outra língua, tornando-as acessíveis a leitores que não conhecem o idioma original. Leminski (1997, p. 67-68) considera que os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, exerceram um papel fundamental na tradução de obras

canônicas no Brasil. Sobre a relevância das traduções realizadas pelos irmãos Campos, vejamos os seguintes versos de Leminski (1997, p. 68-69):

TUDO JÁ FOI TRADUZIDO?
talvez a parte essencial
de um PAIDEUMA
já esteja em português
graças ao labor dos irmãos campos

[...] com seu labor/valor/lavor
os campos já passaram
para dentro do território cultural
do brasileiro
alguns dos textos mais valiosos
do ponto de vista da invenção
da literatura mundial de todos os séculos.

Reynaldo Damazio (2004) comenta sobre a importância e a influência que os concretistas exerceram sobre o poeta curitibano, mas lembra que não há, da parte deste, um desejo de sucessão, porque Leminski não almejou dar prosseguimento ao trabalho realizado pelos poetas concretos. O grupo *Noigandres* serviu como influência para Leminski proceder com o ofício de tradutor e, a partir de então, lançar-se em busca de autores e obras que estariam afinados com o seu estilo. Vale ressaltar que a relação de Leminski com essa vanguarda é assinalada por uma tensão, pois, ao mesmo tempo em que é herdeiro direto do Concretismo, deseja realizar uma poesia diferente dessa tradição. Vejamos o que afirma Damazio (2004) sobre a relação, por vezes conflituosa, entre Leminski e o Concretismo, e a influência dessa vanguarda no seu ofício de tradutor:

A influência do ideário dos concretos é indiscutível, mas essa relação está longe de representar uma simples continuidade, sem mediações e conflitos. Leminski não se preocupou em seguir o receituário do *paideuma*, mas ao contrário, perseguiu autores e obras que tinham alguma proximidade com a experiência literária pessoal, ainda que sob os preceitos e paradigmas lançados pelo movimento concretista. Os procedimentos transcriativos e os critérios que norteiam as escolhas estão muito próximos, mas Leminski disparou em outras direções, seguindo a trilha de suas inquietações, embora preocupado com a divulgação de obras relevantes para uma tradição inventiva. Partindo da lição ultra-seletiva dos poetas de *Noigandres*, Leminski, entretanto, buscou alternativas, ao sabor das circunstâncias editoriais e dos desafios que se impôs, sem a tentativa de estabelecer um *corpus* definitivo. (DAMAZIO, 2004, p. 314 – destaques do autor)

Leminski foi um poliglota, dominou várias línguas, tendo, inclusive, aprendido algumas de maneira autodidata, a exemplo do japonês. Consoante Damazio (2004, p. 314): “A tradução estava associada ao estudo obsessivo de idiomas, à curiosidade poética de dialogar com outras vozes, distantes no tempo e no espaço”. Quase todas as obras que Leminski traduziu foram publicadas pela editora Brasiliense. O poeta havia sido contratado pela editora para escrever biografias e, como tinha proximidade com o diretor Caio Graco Prado, também passou a sugerir algumas publicações de traduções, como relembra Vaz (2001, p. 240):

A biografia de Cruz e Sousa funcionaria como um talismã. As relações com a editora se fortaleceriam com a entrada em cena de Caio Graco Prado – o principal executivo da Brasiliense – que assumiria o papel de grande incentivador do trabalho de Leminski no campo literário. Caio e Schwarcz se mostrariam receptivos às ideias do poeta, que passaria a exercer uma saudável influência em seus editores, apresentando uma safra de sugestões editoriais das quais se encarregaria também das traduções.

Nessa “safra”, Leminski traduziu para a Brasiliense as obras *Pergunte ao pó*, de John Fante; *Vida sem fim*, de Lawrence Ferlinghetti, em parceria com Nelson Ascher, Paulo Henriques Britto e Marcos A. P. Ribeiro. Essas duas obras foram publicadas em 1984, na coleção “Circo de Letras” lançada em 1983, e tinha como intuito a divulgação de autores de vanguarda, tanto brasileiros como estrangeiros. Em 1985 foram publicadas as seguintes traduções de Leminski: *O supermacho: romance moderno*, de Alfred Jarry; *Giacomo Joyce*, de James Joyce; *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon; *Sol e aço*, de Yukio Mishima, pseudônimo de Kimitake Hiraoka; e o *Satyricon*, de Petronio. Em 1986 é publicada a sua última tradução pela editora, *Malone morre*, de Samuel Beckett.

Na biografia escrita sobre o poeta curitibano, Vaz (2001, p. 240) afirma que as traduções publicadas pela Brasiliense eram indicações do próprio Leminski, a única que não havia sido escolhida pelo poeta foi *Pergunte ao pó*, de Fante. Consideramos que essa obra teria sido uma encomenda da própria editora, visando atender a um mercado consumidor de jovens leitores interessados cada vez mais pelos autores da geração contracultural. Obviamente o autor gozava de certo prestígio na editora, possivelmente, porque as obras que traduziu faziam sucesso entre o público, estando todas as edições esgotadas, como relembra Vaz (2001, p. 241-242) ao citar uma declaração de Leminski: “– Eu tenho sete livros traduzidos, todos eles esgotados, e alguns de valor enorme, como Beckett e Joyce, que considero as melhores coisas que fiz na área”.

Além das obras supracitadas, Leminski traduziu uma coletânea de poesia egípcia antiga, intitulada *Fogo e água na terra dos deuses*, publicada pela editora Expressão em 1987. Também

não podemos deixar de mencionar as diversas traduções que fez de haicais; boa parte está publicada na biografia escrita sobre Matsuó Bashô⁴, *Bashô: a lágrima do peixe*, que integra a coletânea *Vida*⁵. Além dos haicais do mestre japonês, constam ainda outros de Taigi, Issa, Buson e Shiki. Para Boris Schnaiderman (1989, p. 24), como tradutor, Leminski era, ao mesmo tempo, poeta e ficcionista, isso ocorre porque todas as traduções que realizou fazem parte do seu projeto criativo.

As obras traduzidas por Leminski possuem afinidade com o seu fazer poético: são de autores que apreciava, obras por ele cultuadas, e que julgava relevantes para as futuras gerações. A tradução passa pelo fascínio com a linguagem do outro, pelo modo como compõe e organiza a sua obra. Para ser tradutor, é preciso, antes de tudo, ser um exímio leitor, além de proficiente na língua a ser transladada.

Escolhendo obras pelas quais nutria admiração, Leminski investe no ofício de tradutor. Algumas vezes é possível que a leitura experimentada durante o processo da tradução ocasione uma simetria que ultrapassa os próprios limites da tradução, de modo que a obra do traduzido passa a inspirar a escrita do tradutor, desencadeando um processo de tradução criativa. É o que ocorre, por exemplo, com a tradução da obra *Sol e aço* de Yukio Mishima, publicada em 1985, pela Brasiliense. Essa obra é um ensaio autobiográfico, escrito no ano da morte do autor japonês, considerado um tratado essencial sobre as experiências que podem ser vivenciadas pelo corpo.

Mishima foi para Leminski uma espécie de Matsuó Bashô moderno. Samurai, em pleno século XX, encontra-se deslocado do seu tempo por não ser condescendente com a disseminação dos costumes ocidentais no oriente. Como consequência disso, o escritor japonês praticou o *haraquiri*, por não se ajustar aos novos valores que estavam sendo incorporados à tradição do seu país. Sua morte pode ser entendida como um gesto em defesa da cultura tradicional. O *haraquiri* é considerado um suicídio de honra e um ato de nobreza do samurai. Para Leminski (2013a, p. 89 – destaque do autor), o samurai: “era, ao mesmo tempo, um guerreiro e um idealista. Um atleta, um místico, um artista. Sobretudo, homem treinado a dar a vida por um código de honra de classe. Melhor: de *casta*”.

⁴ Poeta japonês, conhecido por disseminar a arte do haicai, e por conceder ao poema certo refinamento. Ademais, resgatou o haicai do momento de estagnação em que se encontrava. Por isso, também é considerado como fundador dessa forma poética.

⁵ Essa coletânea foi originalmente publicada em 1990 pela Editora Sulina, e republicada em 2013 pela Companhia das Letras. Além da biografia sobre Bashô, há outras três: “cruz e sousa – o negro branco”, “jesus a.c.” e “trótski – a paixão segundo a revolução”. Essas biografias haviam sido publicadas separadamente pela Brasiliense na década de 80.

A representação do gesto ritualístico do *haraquiri* praticado por Mishima é retratada com acentuada beleza e lirismo por Leminski no poema “Aço em flor”, escrito em homenagem ao escritor japonês e uma clara alusão ao ensaio “Sol e aço”:

AÇO EM FLOR

Para Koji Sakaguchi,
portal amigo entre o
Japão e o Brasil

Quem nunca viu
que a flor, a faca e a fera
tanto fez como tanto faz,
e a forte flor que a faca faz
na fraca carne,
um pouco menos, um pouco mais,
quem nunca viu
a ternura que vai
no fio da lâmina samurai,
esse, nunca vai ser capaz. (LEMINSKI, 1987a, p. 48)

Leminski considera (2001a) que *Sol e aço* congrega a mais intensa experiência do gesto da palavra que, posteriormente, será inscrita no corpo do poeta-samurai por meio do aço da sua espada. No ensaio “Taiyo to tetsu: entre o gesto e o texto”, publicado em *Anseios crípticos 2*, Leminski (2001a, p. 31) comenta que *Sol e aço* é a reflexão de um poeta, e também atleta, sobre a vida mental e a existência do corpo baseado em uma experiência subjetiva. Logo, está situada entre a junção de um empenho corporal e o gesto da palavra, como se pode observar no seguinte trecho:

O que Mishima apresenta não é uma generalidade. É uma experiência pessoal, intransferível como uma dor de dente, como parar de fumar, como querer ser maior que si mesmo.
Sol e aço: a luta com as palavras. A luta com as armas. A luta consigo mesmo. A luta contra o destino. O Amor pelo sol.
O texto/testamento do samurai está à altura do gesto. (LEMINSKI, 2001a, p. 36 – destaques do autor)

A obra de Mishima é uma escrita híbrida, que transita entre a poesia, o ensaio e a autobiografia: “*Sol e aço* não sabemos dizer se é poesia ou prosa, livro de memórias ou ensaio filosófico, confissões de uma máscara que traz por trás de si outra máscara, outra máscara, outra, máscaras sobre máscaras” (LEMINSKI, 2001a, p. 31 – destaques do autor).

As traduções que Leminski realizou, bem como as vidas que biografou, podem ser considerados como um conjunto que revela a composição do *paideuma* do autor. São nomes que estão relacionados ao seu gosto pessoal, aos pares intelectuais com os quais possui afinidade e pelos quais tem admiração. São aqueles que, de algum modo, estão em consonância com a obra criativa do tradutor, que está sendo escrita em paralelo a essa atividade tradutória.

Segundo Perrone-Moisés (2000, p. 237), Leminski “queimou pestana na poesia universal”. Essa foi uma forma de se tornar conhecedor da técnica de outros escritores para que pudesse definir sua dicção poética, como afirma Perrone-Moisés (2000, p. 237): “Sabe onde está pisando e com quem, queira ou não, o poeta de hoje tem de se confrontar. Diante dos faixas pretas da linguagem”. Os “faixas pretas da linguagem”, mencionados pela autora, são justamente os escritores que Leminski escolhe, seus pares intelectuais, que passam a integrar a sua tradição pessoal.

Pound (1970, p. 80) afirma que o mau crítico seria facilmente reconhecido quando discute o poeta e não o poema. Contudo, não é o que se verifica na crítica leminskiana. Ao tratar de certos autores, a exemplo de Walt Whitman e João Guimarães Rosa, observamos que o interesse de Leminski por eles não é somente uma ingênua estima intelectual. Isso porque o poeta busca, na prática de tais autores, aquilo que está em conformidade com o seu *know-how*, seja a linguagem ou os mecanismos utilizados para erigir a obra.

Vale destacar que a escolha dos poetas é guiada por um viés subjetivo, elegem obras e autores, e até mesmo épocas, com os quais possam dialogar poeticamente, e, assim, delinear sua própria tradição, sua família poética. A lista de artistas que compõem o *paideuma* eleito por Leminski é longa, abrange nomes que vão do clássico ao contemporâneo. Segundo Eliot (1989, p. 50), em “A função da crítica”, existe algo que é exterior ao poeta a que ele deve obediência, seria uma devoção que exige certo sacrifício para que possa conquistar sua posição única perante os pares. Para Eliot (1989, p. 50), o que vincularia os poetas uns aos outros seria uma espécie de causa comum, que, na maioria das vezes, é uma comunhão inconsciente. Os poetas buscam em outros poetas algo que esteja em conformidade com seu processo de criação, seja para servir como um parâmetro criativo ou para validar práticas poéticas inovadoras. É o que ocorre com Leminski na eleição de seus pares.

(Re)Conhecer o passado é um modo de empreender uma busca a si mesmo. Nele é possível ao poeta encontrar, ou traçar, sua ascendência poética. O *paideuma* pode ser considerado um modo de o escritor explicitar aos seus leitores quais seriam as escolhas com as quais dialoga. Pound (1970) utiliza esse conceito com base no estudo do etnólogo e filósofo Leo Frobenius, empregando-o a partir de uma seleção de obras que irão compor uma mini

antologia poundiana, na qual constam textos cultuados pelo autor, que estão afinados com o seu projeto poético.

Em *ABC da literatura*, Pound (1970, p. 161) apresenta o conceito de *paideuma*: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos”. Leminski (1997), seguindo o percurso poundiano, define em “Information retrieval: a recuperação da informação” qual seria a sua concepção de *paideuma*:

o conceito de PAIDEUMA
 (obrigado, Ezra Pound)
 envolve a noção de uma tradição viva
 de produção nova
 os verdadeiros inventores
 ao nível da linguagem
 se reconhecem
 ao longo de séculos
 pelo cheiro como os tigres
 há uma linhagem dos inventores
 porque houve inventores
 em todas as épocas
 salvo raras exceções
 não são os primeiros
 a chegar à glória

[...] a esse corte radical
 no tecido da História
 para determinar
 quem interessa/quem não interessa
 no processo vivo
 de uma tradição (VERTICALIDADE)
 pound chamou
 chamamos de PAIDEUMA. (LEMINSKI, 1997, p. 64-65)

Nesse poema, Leminski (1997, p. 65) reconhece que o *paideuma* envolve uma noção de tradição, na qual os poetas passam a se relacionar com seus pares, mesmo que distanciados por um período espaço-temporal considerável. Podemos perceber que, mais uma vez, crítica e poesia congregam o mesmo espaço, prevalecendo uma escrita híbrida⁶ que opera nos dois gêneros de escrita.

É importante que o poeta se relacione com seu passado procedendo com uma escolha que irá determinar “quem interessa/quem não interessa” (LEMINSKI, 1997, p. 65), o que pressupõe um julgamento baseado em inclinações pessoais. É um corte sincrônico no tecido da

⁶ O caráter híbrido do ensaísmo de Leminski será discutido no segundo capítulo deste estudo.

História, realizado de forma vertical. Isso ocorre porque o passado e a tradição são entendidos como um processo vivo, do qual é possível o poeta se aproximar e se relacionar, procedendo com o que Leminski (1997, p. 65) considerou de “recuperação da informação”. Um exemplo que contempla esse ideal de linhagem de inventores, tradição como processo vivo e de resgate da informação, está presente em “Limites ao léu”, publicado em *Ensaaios e anseios crípticos*, de 1997, e no livro póstumo *La vie en close*. Vejamos:

Limites ao léu

POESIA:

"words set to music" (Dante via Pound),
 "uma viagem ao desconhecido" (Maiakóvski),
 "cernes e medulas" (Ezra Pound),
 "a fala do infalável" (Goethe),
 "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jákovson),
 "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 idéias [sic]" (Mallarmé),
 "música que se faz com idéias [sic]" (Ricardo Reis/Fernando Pessoa),
 "um fingimento deveras" (Fernando Pessoa),
 "criticism of life" (Mathew Arnold),
 "palavra-coisa" (Sartre),
 "linguagem em estado de pureza selvagem" (Octavio Paz),
 "poetry is to inspire" (Bob Dylan),
 "design de linguagem" (Décio Pignatari),
 "lo imposible hecho possible" (García Lorca),
 "aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost),
 "a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski) ... (LEMINSKI, 1997, p. 94)

Em “Limites ao léu”, Leminski reúne um conjunto de citações para conceituar o que é poesia. Para tanto, busca na tradição que conquistou – formada por poetas, músicos, filósofos e outros – essas acepções. Os nomes elencados no poema formam o *paideuma* eleito pelo poeta, são seus pares intelectuais, aqueles que ele lê e nos quais busca valores estéticos que possam nortear o seu *modus operandi*. Ao recuperar vinte e uma definições de poesia para chegar à sua “liberdade da minha linguagem”, Leminski parece apontar para a ideia, corrente na modernidade, de que, na ausência de um conceito coletivo de poesia, cada poeta tem de forjar o seu próprio conceito. A poesia de um poeta é a sua voz, a sua linguagem, que é única.

O título, “Limites ao léu”, pode ser considerado uma máxima que será confirmada ao final do poema com uma aceção do próprio Leminski, quando declara que a poesia seria “a liberdade da minha linguagem”. Ou seja, não há limites para definir o que seja poesia; ela se adequa a cada época e ao processo de realização de cada poeta; não podem ser estabelecidas demarcações precisas, por isso tais limitações estariam ao léu, lançadas ao infinito e às suas múltiplas possibilidades de significação. Sobre o poema, Maciel (2004) aponta que o poeta apresenta diversas possibilidades de se flagrar a poesia em diferentes tempos e linhagens:

Funcionando como uma espécie de dicionário poético, organizado segundo uma lógica pouco dada às categorizações sistemáticas, o rol leminskiano aponta para várias possibilidades de se flagrar a poesia em suas configurações temporais e subjetivas. Se fôssemos agrupar, por afinidades conceituais, tais definições, teríamos um leque bem variado de propostas, algumas bem visíveis na própria obra do poeta. (MACIEL, 2004, p. 173-174)

Conforme a autora, Leminski apresenta o seu *paideuma*, mas com dizeres diversos, e, até mesmo, contraditórios a respeito do que se entende por poesia, o que faria jus ao caráter paradoxal e múltiplo do próprio poeta e da sua poesia. Leminski seleciona e transcreve várias definições de poesia, de Dante a Décio Pignatari, e conclui o poema com um conceito seu. Haveria, então, uma diferença entre o modo como Pound e Leminski concebem o seu *paideuma*. O escritor americano elabora o seu *paideuma* com vistas a criar um *corpus* com os principais autores e obras que o influenciaram para que os poetas subsequentes pudessem por ele se orientar sem perder muito tempo para encontrar bons escritores. A lista poundiana já lhes ofereceria isso. Nesse sentido, o *paideuma* de Pound tem um olhar educativo, de orientação. Já o de Leminski perde esse lado educativo, uma vez que o poeta não organizou a sua lista com o objetivo de influenciar novos poetas, mas sim apontar as vozes com as quais dialoga e que influenciaram a sua poesia.

Ao incluir a si próprio no rol dos escritores e artistas eleitos, Leminski comprova que o *paideuma* que selecionou para si não foi só herdado, mas conquistado. O diálogo estabelecido com a tradição serve para legitimar a sua própria definição de poesia. Depreendemos, que, ao sugerir não haver limites para definir o que seja poesia, e, ao “concluir” o poema com reticências, Leminski (1997) possibilita que outras definições possam ser construídas por novos poetas. À vista disso, não se pode pensar em conclusão, mas em uma possível continuidade acerca do entendimento sobre poesia.

Outro poema em que é possível verificar a presença da tradição é “um dia”, primeiramente, publicado no livro *Polanaises* e, posteriormente, compilado na edição de *Caprichos e relaxos*:

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
 que o tempo tratou como flores. (LEMINSKI, 1983, p. 50)

Esse poema é representativo da trajetória de Leminski, a medida em que elege quais são os seus precursores. O poeta convoca uma tradição, para que possa, perante ela, situar a sua voz. Porém, não é qualquer tradição; consideramos que o poeta demonstra certa ousadia ao escolher estabelecer o seu lugar perante poetas que integram o cânone da literatura ocidental. Assim, inicia com Homero, poeta da Grécia clássica, passando por Arthur Rimbaud, um dos poetas fundamentais da modernidade francesa, Fernando Pessoa, que pode ser considerado o maior poeta moderno de Portugal, Federico García Lorca, um dos principais representantes da poesia e dramaturgia espanhola, Paul Éluard, um dos nomes primordiais do surrealismo, e Allen Ginsburg, poeta representativo da geração *beat*.

Ao eleger essa tradição, o poeta se posiciona em relação a ela com ironia. Podemos perceber isso por meio das suas escolhas vocabulares pautadas em um discurso informal e despojado, presente no emprego das expressões: “a gente ia ser”, referindo-se a Homero, e “a barra pesando/ dava pra ser aí”, com relação a Rimbaud, Ungaretti, Pessoa, Lorca, Éluard e Ginsberg. A alta pretensão do poeta, em ser como aqueles que residem numa tradição cultuada por gerações, e a coloquialidade com que a expressa, por meio de dizeres típicos da oralidade, resulta em um efeito cômico, uma vez que se refere aos poetas clássicos com certa irreverência. Para Solange Rebuszi (2003, p. 36), nesse poema, Leminski revela quem são seus pares, situando o seu lugar ao lado de poetas renomados: “Esse poema trata dos precursores, na leitura

dos clássicos na poesia, mas coloca lado a lado, no coloquialismo que desmancha a ilusão, os poetas canonizados e o poeta simples de uma cidade qualquer”.

Na segunda estrofe do poema, o poeta revela o que resultou de tão altas aspirações e se reconhece como um provinciano. A leitura que faz dos antecessores consentiu ao poeta descobrir a sua própria voz e situá-la ante aos escritores do passado. É a partir da avaliação que faz da sua relação com a tradição presente no poema que encontra a sua identidade poética e se assume como “pequeno poeta de província”. Ao assumir o seu provincianismo, projeta sua poesia para fora desse cenário. Perrone-Moisés (2000) analisa essa condição:

A viagem pelos grandes textos, num primeiro tempo, reduz o poeta provinciano a sua “insignificância”, mas, abrindo o seu desconfiômetro, permite-lhe safar-se da repetição involuntária ou degradada. Ele sabe que os espaços da linguagem já estão ocupados, e onde se abre lugar para sua fala. Ao assumir seu provincianismo, o poeta deixa de ser provinciano, porque provinciano é justamente aquele que nem desconfia. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 237)

É evidente que Leminski não é um poeta provinciano, pois o provincianismo exige inconsciência dessa condição, como afirmou Perrone-Moisés (2000). A sagacidade do poeta consiste em saber que não poderia realizar uma obra da envergadura de Homero, Rimbaud, Pessoa, Lorca, Éluard ou Ginsberg, por isso mesmo investiu em uma dicção que valorizasse o coloquial, e que tornasse a sua poesia comunicativa. É justamente nesse aspecto que reside o seu melhor, a sua originalidade, ou, como afirma Perrone-Moisés (2000, p. 237), “é exatamente aí que ele ganha a parada”.

Ao eleger para si determinada tradição, o poeta descobre a própria identidade criativa e aponta quais são as suas referências, as máscaras que compõem a sua voz de “pequeno poeta”. Aqui reside ainda outra ironia, a pequenez do poeta não indica que ele está se equiparando aos escritores consagrados, e como indicou Perrone-Moisés (2000), ele sabe que os espaços prestigiados “já estão ocupados”, por isso mesmo, as suas pretensões se revelam transitórias. O que o poeta quer mesmo é a província, que representa a autonomia da sua linguagem. É ao se afirmar pequeno que ele conquista a sua grandiosidade, por trás das “máscaras”, encontra a própria faceta.

No ensaio “O tu na literatura”, Leminski discute o uso da máscara. Esse artefato, por um viés metafórico, faz com que o poeta possa assumir múltiplas identidades, como é o caso de Fernando Pessoa, uma das tradições convocadas no poema. O poeta português se destaca na tradição por ter materializado diversas “máscaras”, transformando-as em seus heterônimos,

além de admitir que o poeta é, de fato, um fingidor. Leminski também reconhece que: “O eu do poema é suscetível de todos os disfarces, de todas as fantasias, de todas máscaras” (LEMINSKI, 1986, p. 89), ponderamos inclusive até do poeta ser ele mesmo. Nessa perspectiva, o poema é um espaço que possibilita ao poeta alargar a sua subjetividade e ir ao encontro do outro, mas um outro que existe dentro de si mesmo, como sabia Rimbaud (1995, p. 16) ao proferir a máxima: “Eu é um outro”, e que tempos depois é reiterada em outra leitura por Leminski (1986, p. 12): “em mim/ eu vejo o outro”. Ao recuperar o cânone, Leminski aponta para a sua permanência e importância. Dessa maneira, compreende que seus antecessores são uma referência para a constituição da sua escrita.

Em outro poema de *Caprichos e relaxos*, Leminski (1983) explicita, mais uma vez, como se processa a sua relação com a tradição:

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

Dia vai vir que os saiba
tão bem que vos cite
como quem tê-los
um tanto feito também,
acredite. (LEMINSKI, 1983, p. 22)

O primeiro aspecto a ser observado é o diálogo expresso logo no verso inicial: “Bom dia, poetas velhos”. Trata-se de uma saudação fundamentada em uma atitude irônico-reverencial perante os que integram o *paideuma* leminskiano, e que, por sua vez, também compõem um cânone poético estabelecido. Nesse caso, o adjetivo “velho” não significa depreciação, ao contrário, revela uma relação de intimidade com os pares.

Anteriormente, Eliot (1989, p. 30) havia se referido a “poetas mortos” para abordar a relação que os poetas devem ter com os que estão inscritos no passado: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos”. Esse é um vínculo necessário, pois o poeta precisa, como abordado no poema anterior, se situar perante uma tradição. Os escritores do passado, conforme Eliot (1989, p. 39), fundaram aquilo que conhecemos, e é através deles que adquirimos uma consciência do passado, que deve continuar a ser desenvolvida ao longo da carreira do autor, o que permite que ele tenha discernimento do lugar que ocupa no seu tempo, na sua contemporaneidade.

Ao mesmo tempo em que Leminski (1983) reconhece a importância e a autoridade fundada pelos “poetas velhos”, é possível constatar que não há a pretensão de trilhar no percurso que eles instituíram, como é possível verificar nos seguintes versos: “Me deixem na boca/ o gosto dos versos/ mais fortes que não farei” (LEMINSKI, 1983, p. 22). A discussão proposta nesse poema revela a relação que Leminski possui com a tradição e o modo como se posiciona perante ela, sendo uma relação assinalada pela desleitura. No entanto, é também uma relação que passa pela admiração pelo outro. Por isso mesmo, o poeta mantém “o gosto de versos/ mais fortes”, e não desvaloriza o que está consolidado, mas entende que novos valores precisam ser estabelecidos e acrescidos à tradição: “como quem tê-los/ um tanto feito também”. É aí que a poesia de Leminski conquista certa autonomia.

A desleitura, presente no poema, condiz com aquilo que proferiu Harold Bloom (2002), ao abordar a relação do poeta com seus antecessores. O crítico denomina a desleitura, ou “leitura distorcida”, como *clinamen*. Essa palavra, que afirma ter tomado de empréstimo de Lucrécio, serve para designar o poeta que “desvia-se de seu precursor” (BLOOM, 2002, p. 64). Inferimos, que a desleitura não implica esquecimento ou anulação da tradição, ela também pode corresponder à sua afirmação, pois seria através dessa desleitura dos predecessores que o poeta cria condições para estabelecer a sua prática, legitimando-a ante os pares.

Os poemas analisados são alguns exemplos, dentre tantos outros, em que é possível constatar que Leminski foi, sobretudo, um leitor de outros poetas. A sua obra é atravessada por um conjunto de vozes que influenciaram a sua dicção. Não é uma simples leitura em que se registra impressões, é uma leitura racional, por isso crítica, pois implica escolher e apontar princípios que justificam e orientam os rumos da escrita do poeta. Em sua obra, considera a si mesmo como a “soma de todos os textos” (LEMINSKI, 1987a, p. 29), de modo a admitir que não existe criação isenta, pois é preciso partir de uma tradição, “Lugar onde se faz/ o que já foi feito” (LEMINSKI, 1987a, p. 29), para que o poeta se situe no tempo a que pertence e estabeleça com seus pares um diálogo que descontrói e institui novos valores.

O anseio em se tornar um poeta-crítico, ou um “re-poeta”, conforme a denominação do próprio Leminski, era uma forma de escapar do automatismo da linguagem e da imitação das formas e conteúdos que se tornaram lugares-comuns na poesia. O discurso crítico possibilitou ao autor adotar uma postura reflexiva para que pudesse problematizar as questões em torno do seu objeto de criação e da sua condição de poeta.

1.3 O percurso crítico de Leminski: um inventário do seu ensaísmo

Do conjunto dos ensaios de Leminski, apenas uma pequena parte se encontra em livro; outra parte considerável foi publicada em veículos de maior difusão, como a revista *Veja* e o jornal *Folha de São Paulo*, durante a década de oitenta. Há ensaios publicados em “*nanicas*”, como ficaram conhecidas as revistas de menor tiragem. Ao todo, somam-se cerca de 299 ensaios.

A partir da quantidade de textos levantados, é possível depreender que o exercício crítico de Leminski se configura como uma atividade tão intensa e criativa quanto a sua poesia. Em uma das cartas escritas ao amigo Régis Bonvicino, declara suas expectativas em torno dos textos críticos que publicava, atividade que exercia com certo ânimo, principalmente porque era um modo de divulgar suas ideias e pensamentos aos leitores:

já tenho vasta clientela de leitores q acompanham dia a dia as espirais
desvairadas do meu catatauesco pensar e escrever.
só um compromisso: surpreender SEMPRE.

(LEMINSKI, 1999, p. 127)⁷

O ensaísmo de Leminski, como mencionado anteriormente, constitui um exercício que lhe permitiu pensar sobre a sua prática, sendo um espaço para problematizar as questões que o incomodavam como criador. A fim de mapear o conjunto dessa produção, apresentamos, a seguir, um panorama dos veículos de difusão do seu ensaísmo. A representação desse cenário viabilizará, ao longo desta tese, cotejar o pensamento desenvolvido por Leminski nos seus ensaios com o que o autor experimentou na sua poesia e escreveu nas suas epístolas. Essa comparação, nos possibilitará, no terceiro capítulo, mapear e analisar as tensões existentes entre as produções do autor, e de como, a partir dessas tensões, reorientou a sua poesia.

⁷ Optamos por manter em todas as citações referentes às epístolas de Leminski ao amigo Bonvicino, a versão fac-similada da carta, para que se pudesse acompanhar as rasuras e os acréscimos à mão feitos pelo próprio remetente e que fazem parte do seu processo criativo.

1.3.1 Revista *Veja* – a publicação de um “Ponto de vista”

Os ensaios publicados na revista *Veja* são, em sua maioria, análise crítica de obras, nas quais Leminski tece comentários acerca da linguagem, do conteúdo, da estética do livro, da relevância da publicação e da técnica empregada pelo autor. Todos foram escritos para a seção “Livros”. São um total de treze ensaios, publicados entre 1982 e 1985, que se prestam a esse tipo de análise: “As oscilações de um mar de mineiro” (08/12/1982), sobre o livro *Mar de mineiro*, de Cacaso; “Poesia de raiz” (20/04/1983), discute *Mais provençais*, de Arnaut Daniel e Raimbaut d’Aurenga; “Fino desenho” (13/07/1983), a respeito de *Sósia da cópia*, de Regis Bonvicino; “Roupa velha” (31/08/1983), referente *Do grito à canção*, de Paulo Suess; “Serena loucura” (16/11/1983), sobre *Escritos*, de Antonin Artaud; “Visita a Rimbaud” (11/01/1984), a propósito de *A hora dos assassinos*, de Henry Miller; “Oriente-se” (25/01/1984), analisa três obras: *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, de Eugen Herrigel, *China, lendas e mito*, de Sun Chia Chin e Mário Bruno Sproviero e *O segredo da flor de ouro*, de autor anônimo; “Aventura mental” (04/04/1984) referente a *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville; “Vida às avessas” (25/04/1984), sobre *Autobiografia de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein; “Saga do abismo” (22/08/1984), trata de *Almoço nu*, de William S. Burroughs; “Temas variados” (29/08/1984), a respeito de *Diário da crise*, de Fernando Gabeira; “Poesia pensante” (10/10/1984), aborda *A serpente e o pensar*, de Paul Valéry; e “Prosa estelar” (31/10/1984), discute *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

De todos os textos publicados na *Veja*, apenas um destoa desse caráter analítico de obras, é o ensaio “História mal contada”, publicado em 20/11/1985, na seção “Ponto de vista”. Outrossim, é possível que a seção para a qual o ensaio foi escrito consentisse a Leminski liberdade para emitir opinião sobre um assunto que desejasse discutir.

Achamos interessante discutir esse ensaio e não os outros nos quais o autor examina obras, porque consideramos que “História mal contada” se aproxima dos textos críticos que Leminski publica em outros veículos, seja jornais ou livros. Nele podemos encontrar a ironia, típica do estilo do autor, e uma argumentação reflexiva acerca da literatura. Nesse texto Leminski (1985c) discute os rumos da ficção brasileira produzida na década de 80, critica os modos de produção dessa ficção por acreditar que, estando associada a um viés naturalista, essa literatura buscava refletir fielmente a realidade brasileira. Para Leminski (1985c), esse tipo de produção visava apenas a fins comerciais de lucro e venda e, por isso, os escritores brasileiros deixaram de produzir boa literatura. Dessa maneira, o autor classifica, ironicamente, nossa

literatura como sendo de “contabilidade”, por se render pouco à loucura e à imaginação, uma vez que foi afetada pelo que considerou ser uma “AIDS literária”:

Foi no século passado que a ficção brasileira contraiu o vírus do naturalismo, uma espécie de AIDS literária, que não deixa o escritor tirar os pés do chão. Desde então, a obsessão da narrativa brasileira é “refletir” a realidade nacional, como se a literatura pertencesse ao ramo da comercialização de espelhos.

[...] Nós raramente enlouquecemos. [...] Boa parte da nossa ficção é contabilidade. Peguem o caso do chamado “romance social” dos anos 30. Tirando o caso de Graciliano Ramos (o de *São Bernardo*, não o de *Vidas secas*), aquilo é tudo naturalismo puro, aspergido com as águas bentas do realismo socialista. (LEMINSKI, 1985c, p. 162 – destaques do autor)

Segundo Leminski (1985c), o que faltaria à nossa ficção é experimentação com a linguagem, a revolução literária parece abranger apenas a poesia e os poetas, enquanto a prosa de ficção “ficou assim sempre como um lugar onde as coisas se mantêm” (LEMINSKI, 1985c, p. 162). Para o autor, ficcionistas como Machado de Assis e Oswald de Andrade é que deveriam ser as referências norteadoras da nova produção. São escritores que inovaram suas técnicas de produção ao empregar elementos que não haviam sido utilizados na prosa brasileira, a exemplo de um personagem defunto, no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e o romance construído em mosaico, no caso de *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim ponte grande*, de Oswald de Andrade. Tais obras proporcionaram um perfil original às estéticas que estavam relacionadas e às obras subsequentes.

O autor considera que a ficção brasileira não estaria conseguindo produzir boas histórias, porque se mantém o mais fiel possível à realidade. Isso seria fruto da influência de autores como José Lins do Rego, Rachel de Queirós e Érico Veríssimo. Sendo assim, Leminski (1985c, p. 162) considera *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, publicado em 1956, como a última grande narrativa publicada no Brasil. Obviamente que, nesse referido ensaio, Leminski toma partido dos autores que cultua, desaprovando aqueles com que não tem afinidade intelectual. Essa desconfiança de Leminski em relação à prosa realista tem a ver com a sua formação vanguardista, e a rejeição desta está ligada à representação realista, por isso, é comum que exista, por parte do autor, uma supervalorização das obras que influenciaram a sua intelectualidade.

Coincidentemente ou não, esse foi o último ensaio que Leminski escreveu para a *Veja*, é bem possível que tenha dito o que disse sabendo que não continuaria escrevendo para a revista, talvez por isso tenha se sentido livre para proferir um discurso notadamente combativo. Por

outro lado, o que disse pode ter implicado na sua saída, uma vez que utiliza um tom irônico-debochado e, acentuadamente, corrosivo para se referir à literatura, e também a certos autores que produziram no Brasil durante certo período. Tal falta pode ter desagradado intelectuais e alguns literatos.

O fato é que a revista permitiu a publicação do ensaio, o que denota que Leminski tinha certo aval para escrever sobre temas que o interessavam, como se pode perceber também pela escolha dos livros analisados em sua coluna, produções que, de certo modo, parecem fazer parte de uma escolha particular, e não de uma demanda de escrita imposta pelo editor. Das obras escolhidas, apenas a de Fernando Gabeira é alvo de críticas árdas. As demais obras analisadas pelo autor na revista fazem parte da sua referência cultural e afetiva, são personalidades que colaboraram para a sua formação intelectual, como é possível observar nos ensaios que escreveu posteriormente, nos poemas e nas cartas enviadas a amigos, em que, comumente, esses escritores são mencionados.

Dessa maneira, mesmo escrevendo para um veículo de informação, no qual se supõe haver uma restrição quanto aos temas abordados, Leminski estabelece relações com o seu próprio referencial cultural. O autor demonstra que não há separação entre o ofício que exerce, como crítico da revista, e a sua criação. Ambas seriam concebidas por uma via paralela, que permite uma intersecção de informações.

1.3.2 Jornal *Folha de São Paulo* – o colunista engajado

Assim como a revista *Veja*, o jornal *Folha de São Paulo* é um veículo de comunicação de bastante influência política e social no país. Na *Folha*, Leminski atuou como colunista entre 1982 e 1987. Dentre as seções nas quais colaborou intensamente, estão “Folhetim” e “Ilustrada”, que compunham a vertente cultural e intelectual do jornal. Além dessas, também contribuiu para o caderno infantil “Folhinha”, publicando alguns poemas: “O diabo sem rabo”, de 18/03/1984, “A lua no cinema”, de 03/11/1985, e “Ovo de coelho”, de 30/03/1986.

A *Folha* foi o segundo meio de comunicação em que Leminski mais contribuiu. Reunimos um total de 105⁸ ensaios. Desse veículo, o autor selecionou boa parte dos textos que compõem o seu primeiro livro de crítica. Observamos que, dentre os assuntos mais discutidos,

⁸ Os ensaios publicados na *Folha de São Paulo* estão referenciados no apêndice desta tese. Como é um volume maior de títulos, achamos que não era conveniente citá-los um a um aqui.

predominam aqueles, sobre literatura, a função do autor, a relação entre leitor e poesia, além da análise de algumas obras.

Dentre os ensaios publicados, chamaram a nossa atenção aqueles em que o autor trata sobre assuntos que não estão diretamente relacionados com o seu ofício de poeta. São os ensaios em que estão presentes reflexões acerca da política. Neles observamos uma faceta mais versátil do Leminski crítico, engajado em pensar sobre as problemáticas do seu tempo. À vista disso, destacamos os seguintes ensaios por ordem de publicação: “Políticos e idiotas”, de 08/06/1985; “O voto dos imbecis”, de 09/10/1985; e “Medita, PMDB”, de 30/11/1985. Todos foram publicados no ano de 1985, que marca o fim da ditadura militar no Brasil e a consolidação do processo de democratização, o que tornam significativas as questões levantadas pelo autor acerca da política, uma vez que, sob a censura, não era comum tratar explicitamente sobre esse tema.

Em “Políticos e idiotas”, Leminski (1985g) reflete sobre o emprego da palavra democracia nos dias de hoje, e a percepção da sociedade e dos políticos sobre a sua aplicação. Inicialmente o autor resgata a origem desse vocábulo, constando que o seu uso ocorre na Grécia Antiga: “Das palavras políticas gregas, uma das mais em voga atualmente é ‘democracia’” (LEMINSKI, 1985g, p. 40). A partir de então, faz uma análise da aplicação dessa palavra desde a Grécia até o contexto político da sua época. Nesse seguimento, relata que, na Atenas Clássica, o panorama democrático tinha sentido díspar daquilo que conhecemos, porque o povo votante era formado apenas por homens que fossem adultos e livres em uma época que a cidade tinha uma estimativa de vinte mil cidadãos e oitenta mil escravos.

O autor observa que, no século XIX, a burguesia emprega “democracia” para se referir a uma organização política que seja conveniente aos seus negócios. Após observar essa deturpação na utilização da palavra ao longo do tempo, Leminski (1985g, p. 40) declara que ela “chegou até nós mais esfarrapada que bandeira de navio pirata”. Percebemos, nesse excerto, uma ironia por parte do autor ao cotejar a democracia a uma bandeira maltrapilha. Tal comparação é feita numa linguagem notoriamente coloquial para afirmar que a democracia não funciona, nos dias de hoje, tal e qual como sugere a etimologia desse vocábulo.

Para exemplificar a sua constatação, Leminski (1985g) cita o caso dos países que possuem um sistema eleitoral semelhante ao dos Estados Unidos, no qual a população tem o direito de eleger seus representantes, e o Brasil se encaixa nessa definição. Para o autor, é justamente nessa livre escolha que existe um risco à nação, uma vez que a ditadura teria “produzido idiotas suficientes para o consumo interno até o ano 2000. Idiotas que são hoje um Estado dentro do Estado” (LEMINSKI, 1985g, p. 40). Nessa perspectiva, compreendemos que

o “idiota” seria o resultado de um produto cultural, correspondente a uma alienação do sujeito, para que esse grupo possa continuar a eleger os mesmo políticos e dar continuidade ao mesmo sistema organizacional.

Para concluir, o autor arremata, sarcasticamente, que os idiotas produzidos pela sociedade se tornarão os políticos do futuro: “ninguém é idiota por culpa própria. São as condições do meio, as más influências, as leituras perniciosas. Precisamos fazer algumas coisa pelos idiotas. Um dia, eles também serão políticos” (LEMINSKI, 1985g, p. 40). Podemos verificar, no ensaio, que Leminski convoca o seu conhecimento de História para discutir a problemática apresentada. Vale ressaltar que ele atuou como professor dessa disciplina em cursinhos preparatórios para o vestibular.

O ensaio “O voto dos imbecis” seria uma continuidade de “Políticos e idiotas”, pois Leminski continua abordando o tema da democracia. No entanto, o seu intuito não é mais o de discutir o que seria esse sistema político, mas sim o direito que ele proporciona aos cidadãos, que é o de escolher seus representantes através do voto. Verificamos que, no texto, Leminski (1985e) realiza, na verdade, um desabafo, pois manifesta descontentamento com relação ao processo de democratização do país por meio do voto direto. O autor não acredita que existam candidatos políticos que pudessem promover uma mudança social no país. Tal insatisfação também está relacionada aos regimes políticos implementados no Brasil, como a ditadura, em que não há democracia absoluta. Para especificar esses apontamentos, vejamos o seguinte fragmento:

Durante anos, longos vinte anos, ansiei, como todo brasileiro, pelo voto pleno, crente que nele estava a essência de toda a democracia.

Cego de tanto ódio pela brutal tirania tecnocrática que nos reduziu a eunucos cívicos, cheguei a achar que o simples gesto de botar um ovo, quero dizer, um voto, dentro de uma urna lacrada, significasse o começo da instauração do mundo melhor, que todos almejamos com as mais generosas fibras do nosso coração.

Diante de umas coisas que a gente anda vendo por aí, começo a duvidar da eficácia desse gesto no sentido de melhorar as coisas. (LEMINSKI, 1985e, p. 42)

Essa incredulidade presente no discurso do autor é decorrente de uma crença pessoal, por acreditar que o voto seria um instrumento de mudança. Porém, o que se constata é que os mesmos políticos, aqueles que considera “idiotas”, seriam provavelmente eleitos. Isso seria, conforme a aceção de Leminski (1985e), o resultado de uma ação do próprio Estado, que

intercederia nas escolhas dos representantes em prol dos próprios interesses, especialmente os financeiros, como se pode conferir no trecho a seguir:

Afinal, o estado brasileiro é anterior ao povo, e já chegou pronto e inteirinho na frota que trouxe o governador geral, Mem de Sá, lá na curva dos mil e quinhentos.
 Ninguém escolheu nossos dois imperadores.
 Ninguém escolheu Deodoro da Fonseca nem Floriano Peixoto.
 [...] De 64 para cá, é o que se sabe, governar o Brasil se tornou uma arte marcial, tanto que só foi praticada por generais. (LEMINSKI, 1985e, p. 42)

Nesse ínterim, Leminski (1985e) também demonstra desconfiança em relação à democracia de outros países. Cita o caso dos parlamentares britânicos, do congresso americano, e compara o presidente Ronald Reagan a Adolf Hitler, por aquele angariar para si um grande número de votos, mesmo sendo um conservador, enquanto o déspota alemão havia conquistado milhares de seguidores, mesmo tendo um discurso fascista e antisemita. Fidel Castro estava há anos à frente de Cuba, sem ter ocorrido um processo de eleição. Enquanto no Irã, a população demonstrava devoção aos aiatolás, estando dispostos a morrer por eles, sem também sequer ter havido uma eleição. O autor demonstra certa descrença nesses tipos de governos autoritários. Ao final do seu ensaio, convoca a população a usar o voto como uma forma de protesto: “Votemos, irmãos” (LEMINSKI, 1985e, p. 42).

O outro ensaio que versa sobre política é “Medita, PMDB”, em que o autor comenta acerca da derrota do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), nas eleições daquele ano, em duas grandes cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo observa Leminski (1985d), esse resultado desfavorável repercutiu por todo o país, pois o PMDB é um partido tradicional que surgiu no ano de 1964, tendo resistido até mesmo às pressões do regime ditatorial. Com um discurso permeado pela ironia, Leminski (1985d) diz que a única saída para o PMDB é a meditação, no sentido de viabilizar uma reorganização dentro do próprio partido, fazendo com que seus representantes adotem uma nova postura, a de repensar o processo democrático e de promover políticas públicas em prol da população. Nesse sentido dispara:

E eu, que sou capaz de imaginar qualquer coisa, já aproveitei o ensejo para imaginar o Fernando Henrique e o Jorge Leite, vestidos como a bata amarela dos “Sanyasin”, na posição do lótus, entregues aos duros afazeres da meditação.
 No sentido de contribuir para o processo democrático e a recuperação do grande partido brasileiro da atualidade, estou aqui para repartir com os candidatos derrotados o pouco que sei sobre o assunto em pauta. (LEMINSKI, 1985d, p. 50 – destaques do autor)

E assim o ensaísta, de forma irônica, apresenta uma série de conselhos aos membros do partido com o propósito de que repensem as carências da população, como segurança, habitação, moradia e outros. E, mais uma vez, de modo gozador, acrescenta:

Basta nosso candidato derrotado levar pelo menos uma semana concentrando-se numa frase como: “Nem o peso da máquina administrativa conseguirá estancar no generoso coração brasileiro o sentimento de que alguma coisa tem que mudar”. Ou digamos: “Legenda democrática comprometida com as reformas estruturais que resgatem o povo sofrido das forças que representam o anti-Brasil”. (LEMINSKI, 1985d, p. 50)

Embora aponte que os políticos devem mudar a sua postura e pensar nas problemáticas do país, Leminski (1985d) reconhece que parte da culpa desse comportamento dos nossos representantes se deve à população. Por isso, destila sua irritação ao povo, atacando-o: “Quanto ao povo brasileiro, esse é um grosso. Prefere mesmo realizações” (LEMINSKI, 1985d, p. 50).

Após ler os ensaios sobre política, constatamos que eles congregam alguns apontamentos em comum, retratam a indignação do autor diante da desonestidade dos políticos e a condição apática da população com relação a essa situação. Nesse sentido, Leminski realiza uma crítica de viés jornalístico ao priorizar suas opiniões acerca de determinado assunto. A sua argumentação tem um caráter didático, pois, o autor pretende, através de um discurso notadamente irônico, que a sociedade desperte para as questões que são cruciais ao bom andamento do país.

Ao observarmos o conjunto de ensaios publicados na *Folha*, constatamos que Leminski não apenas realiza uma análise da política do Brasil, como também utiliza o espaço que tinha no jornal para tomar partido das suas concepções ideológicas. Por isso mesmo, participou de uma episódio polêmico que envolveu Philadelpho Menezes⁹.

Em 04/12/1985, Leminski publica na *Folha* o ensaio “Cenas de vanguarda explícita”. Neste, propõe uma concepção sobre vanguarda, entendendo-a como sinônimo de poesia, e comenta os conceitos apresentados no catálogo da exposição “Poesia intersignos”, organizada por Philadelpho Menezes. De modo bastante irônico, Leminski (1985b) critica a noção “infantil” que Menezes tem de vanguarda, fato que, obviamente, desagradou o curador. Posteriormente, Menezes publica, também, na *Folha*, uma réplica sarcástica, em que considera

⁹ Foi poeta, tradutor e ensaísta. Seu poema visual mais famoso estampa uma caixa de goma de mascar em que funde as palavras chicletes e clichê, criando o neologismo “Clichetes”, acompanhado pelo texto: “goma de mascarar sabor mental”. Se destacou na produção de eventos culturais-artísticos, tendo organizado a mostra “Poesia Intersignos”, em 1985, na cidade de São Paulo, e a “1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo”, em 1988.

Leminski como parte da Poesia Marginal, rotulando-a como uma geração desprovida teoricamente.

Leminski (1985a), por sua vez, escreve uma tréplica no ensaio “Preparado para o pior”. Neste, argumenta que, ao contrário da afirmação de Menezes, nunca se pretendeu teórico da poesia, seu interesse é o de refletir sobre a produção da sua obra, atentando-se para a sua repercussão, bem como para os erros e acertos cometidos. Outro aspecto contestado por Leminski (1985a) diz respeito ao fato de Menezes filiá-lo à Poesia Marginal. Tal aspecto é refutado pelo poeta, que considera a sua poesia divergente dos conceitos da geração de poetas marginais. O autor reafirma o seu vínculo ao Concretismo, estética que possui não apenas uma teoria idealizada por seus criadores, como estes se tornaram símbolos de erudição no país. Sobre isso declara:

não sei a que “geração” me vincula Philadelpho. A geração do “mimeógrafo”, à chamada “poesia alternativa” ou “marginal” dos anos 70? A geração ignorante, despreparada, a cruzada das crianças, como eu chamo? Bobagem. Impossível que Philadelpho não saiba que meus primeiros versos foram publicados na revista “Invenção” viveiro da poesia concreta, nos saudosos idos e calendas de 1963.

E, apesar de ser incluído, por razões cronológicas, em coletâneas como representante de uma “poesia dos anos 70”, meus poemas, como constam da minha seleta “caprichos e relaxos”, pouco tem a ver com a poesia sem rei nem lei que figuram naquela década, com cuja orgiástica incontinência e desleixo formal jamais compactuei. (LEMINSKI, 1985a, p. 44)

Leminski é quase sempre considerado pelos críticos como poeta marginal, devido a uma questão temporal, por ter sido contemporâneo da geração da Poesia Marginal. Algumas vezes, é até considerado como um dos representantes dessa geração. A Poesia Marginal se caracterizava pelo discurso coloquial, revestido por humor, ironia e gírias; a produção das obras era de quase total responsabilidade do poeta, que distinguia pela produção manual e a distribuição nas portas de cinema, bares e praias. Leminski (1985a, p. 44) enxerga na linguagem espontânea dessa geração uma falta de erudição, considerando a Poesia Marginal “terra sem rei nem lei”. Outro fator que contraria o poeta é que a Poesia Marginal alcançava o público universitário, considerado por Leminski como intelectual, enquanto, nessa época, já demonstrava o seu interesse pelo leitor horizontal. Ademais, a única estética a que Leminski teria explicitamente se vinculado por um tempo foi a da Poesia Concreta, e o seu vínculo com os concretos reforça aquilo que desprezou na Poesia Marginal, o “desleixo” com a linguagem. Da lição apreendida com os concretos está a valorização do conhecimento teórico acerca da poesia, aspectos que Leminski não reconhecia na Poesia Marginal.

Para Leminski (1985a), Menezes não teria compreendido as suas ironias e critica o fato de a intelectualidade brasileira só aceitar elogios. Ainda no ensaio, percebemos que Leminski sai em defesa dos próprios interesses. Aí percebemos outra limitação da sua crítica, o autor a usa como um espaço para debater questões pessoais. Ao recusar a sua filiação à Poesia Marginal, considerando-a “ignorante, despreparada” (LEMINSKI, 1985a, p. 44), o autor, por outro lado, ratifica o seu vínculo com os concretos.

É possível depreender que, na *Folha*, Leminski tinha mais autonomia para escolher os temas abordados, bem como a forma textual que desejasse escrever, pois, ora publicava textos em prosa, ora em versos. Na *Veja*, embora, aparentemente, pudesse escolher as obras que analisava, Leminski colaborava para uma coluna de temática fixa, que abordava somente livros. Provavelmente, não era possível tratar de outros assuntos do seu interesse, exceto o último ensaio que publicou na seção “Ponto de vista”, como comentado no tópico anterior.

1.3.3 *Nicolau* – a expressão independente

Sobre as revistas com as quais Leminski colaborava, destacamos a *Nicolau*, lançada em Curitiba em 1987, sob o patrocínio do governo do estado do Paraná. No total, foram sessenta números editados durante a existência da revista, que foi distribuída gratuitamente pelo país, sendo considerada uma referência literária durante os anos oitenta.

Coordenada por Wilson Bueno, a *Nicolau* tinha como finalidade suprir algumas lacunas referentes à história do Paraná e suas personalidades, funcionando como instrumento de propagação da cultura local e revelação de novos autores, como Manoel Carlos Karam e Valêncio Xavier. A *Nicolau* também publicava textos de escritores nacionais e contou com a colaboração de autores renomados, como Ferreira Gullar, José J. Veiga, Rubem Fonseca, Milton Hatoum, entre outros. Eduard Marquardt (1998), no artigo “O primeiro ano de Nicolau: ‘Nós do Paraná’”, comenta a importância que a revista teve na divulgação da produção literária paranaense:

Em *Nicolau*, no espaço reservado para a literatura, a preferência, como não poderia deixar de ser, está para os autores do Estado, carentes de espaço, editoras e, mais ainda, de leitores. São cerca de dois a três poemas por número, e uma ou duas crônicas, ou contos, sempre ocupando páginas inteiras, auxiliados por vinhetas ilustrativas ou experimentações gráficas. (MARQUARDT, 1998, p. 41)

Marquardt (1998, p. 41) aponta que, dentre os diversos poetas locais, divulgados pela *Nicolau*, Paulo Leminski e Alice Ruiz seriam os que, de alguma forma, usufruíam de certo prestígio nacional. Embora não tivessem a necessidade de publicar seus textos na revista para se tornarem “conhecidos”, o faziam como forma de fortificar e estimular a literatura paranaense.

Na *Nicolau*, Leminski se envolveu em outro momento polêmico, dessa vez, devido às acusações proferidas por Otávio Duarte no artigo “Nós na estrada”, publicado na terceira edição da revista. Otávio Duarte, jornalista da Rede Globo, e também natural do Paraná, faz críticas severas à produção artística, cultural e literária do estado, estendendo-a também ao próprio Leminski. Vejamos um fragmento que ilustra tal fato:

é sempre assim: Paraná? Dalton Trevisan, Paulo Leminski.

[...] na literatura que não existe, a brasileira, muitos batem no peito. Mas quem pode dizer que chega perto sequer de Guimarães Rosa? Qual é o grande romancista, poeta?

No entanto, *habemus* Valêncio Xavier. Ironicamente, já objeto de estudos em academias, as produtivas fábricas de semióticos e outros caolhos. Nós, que estamos na estrada, sabemos o que o Valêncio vale.

[...] Qualquer guri que já leu meia dúzia de opúsculos e segue atentamente os cadernos ilustrados dos jornais arrota grosso e se dedica aos recitais poéticos. Outros acreditam ser os cronistas de suas gerações, com a grossura e a falta de talento substituindo o que acham ser irreverência. É a epidemia de *hai-kais*, moderno *gonococcus*. (DUARTE, 1987, p. 05 – destaques do autor)

No número seguinte, Leminski (1987b) escreve uma réplica ao jornalista, intitulada “Disparates do Duarte”, defendendo não somente a literatura do seu estado como também um dos segmentos que compõem a sua poesia, o haicai. Certamente, a crítica de Duarte recai sobre os poetas que não seguem o padrão clássico do poema japonês. Nesse sentido, Leminski pode ser considerado um dos expoentes, ao lado de Millôr Fernandes e Mario Quintana, dessa geração de poetas que incorporaram ao haicai elementos que não existem no segmento tradicional do poema, como rimas, títulos e versos de medida livre.

Ao interceder por aqueles que Duarte condena, e também de si próprio, Leminski (1987b) critica o que é diverso da sua dicção, desaprovando toda poesia de natureza verborrágica e favorecendo o que é consonante ao seu projeto poético. Por isso mesmo, considera que a concisão e a objetividade, elementos da poesia tradicional oriental e do poema concreto, estariam oferecendo o vigor que a poesia brasileira necessitava para se consolidar ante o público leitor. Nessa linha de pensamento, finaliza o seu ensaio com uma provocação a Duarte que, por ser apenas crítico e não poeta, profere julgamentos sem conhecer o processo que envolve a criação poética, a *téchne*, como podemos conferir no seguinte trecho:

Paraná é Estado recente. Estamos fundando uma tradição, um passado, um repertório coletivo.

[...] Quanto a ninguém chegar “perto sequer de um Guimarães Rosa”, quem, em qualquer lugar do Brasil (ou do mundo) atualmente chega? Otávio Duarte, por acaso? [...] Ora, a prática do *hai-kai* está tendo efeito muito salutar sobre a derramada verborragia brasileira de tantos *Poemas Sujos* por aí, afluentes adiposos de Nerudas e de toda uma empolada retórica “latino-A-mérica”, de que não precisamos (temos a linhagem Oswald, Bandeira, Cabral e os concretos, enxuta, concisa, essencial, só nervos e osso).

Emitir juízos à distância é fácil.

Faça. Depois abra a boca. (LEMINSKI, 1987b, p. 10 – destaques do autor)

Observamos aqui, como ocorreu no embate com Philadelpho Menezes na *Folha*, que Leminski exerce uma crítica que toma partido dos seus próprios interesses. E, mesmo que esteja defendendo a linhagem de poetas de que faz parte, dos julgamentos proferidos por Duarte, o autor realiza, na verdade, uma reflexão acerca da produção haicaísta brasileira. Nesse segmento, faz uma crítica ao tipo de poesia defendida por Duarte, a de caráter verborrágico. Por isso mesmo, os poemas de estrutura semelhante ao *Poema Sujo* seriam considerados por Leminski como “uma empolada retórica”. Em contrapartida, defende a poesia com a qual se identifica, a de verve concretista, que considera “concisa”.

Possivelmente, a escolha de Leminski em depreciar a poesia de Ferreira Gullar se deve ao embate que o poeta maranhense teve com os concretos, quando este se posicionou contra a poesia de vanguarda do grupo paulista e fundou um outro movimento, o neo-concretismo. Gullar, assim como Leminski, também participou do movimento da Poesia Concreta, mas depois a ela renunciou devido às suas convicções políticas, como esclarece Paulo Franchetti (2017, p. 304):

depois de ter participado do movimento de Poesia Concreta e de ter abandonado o concretismo, criando o neoconcretismo; um autor que, finalmente, acabava de dar à sua vida intelectual uma inflexão marxista, e que, por isso, nos seus termos, tinha trocado a “vanguarda literária” pela “vanguarda política”.

Franchetti (2017, p. 313) explica que a relação de Gullar com o Concretismo é ambígua, ao mesmo tempo em que a ele renuncia, também reivindica para si um protagonismo na história do movimento, seja como um interlocutor, um divergente ou um opositor. Ao criticar o *Poema sujo*, Leminski não só defende seus pares dos ataques que sofreram de Gullar, como também se opõe à poesia que não seja concisa. Vale ressaltar que a crítica empreendida por

Leminski apresenta suas limitações, uma vez que o autor usa o seu discurso para advogar a favor dos preceitos que orientam o seu *modus operandi*.

Leminski colaborou com onze edições da revista. Diferentemente da *Veja* e da *Folha de São Paulo*, na *Nicolau*, suas publicações são todas direcionadas à literatura. Desse modo, analisa a obra de autores paranaenses, como Helena Kolody, trata de estéticas que influenciaram o seu processo de criação, como o haicai, e divulga seus próprios textos, demonstrando que gozava de independência para escolher sobre o que escrever e publicar. A maior parte da contribuição é de poemas, contos, ensaios e resenhas. Há uma entrevista concedida à Denise Guimarães, professora da Universidade Federal do Paraná, na qual, de modo geral, trata das influências no seu processo criativo e da publicação das suas obras. A respeito da participação dos autores na *Nicolau*, incluindo Leminski, Marquardt (1998, p. 34) constata que “parece interessante observar que tanto a poesia quanto a ficção de *Nicolau*, em sua massa de textos, constituem produtos de autores que ora aparecem publicando poemas, ora resenhas, ora dando depoimentos”.

Entre os textos que publicou estão: “Curitiba, poesia: três antologias” (n. 1, edição de junho de 1987); alguns poemas sem título (n. 2, edição de agosto de 1987); “Em busca do templo perdido (a gana de durar)” (n. 3, edição de setembro de 1987); “Disparates do Duarte” (n. 4, edição de outubro de 1987); “Ventos ao vento: rabiscos em direção a uma estética” (n. 5, edição de novembro de 1987); o poema “john e ioko” (n. 7, edição de janeiro de 1988); o poema “Andar e pensar um pouco” e o texto em prosa “Uma janela para a china” (n. 10, edição de abril de 1988); “Joyce finnegans Wake” (n. 12, edição de junho de 1988); “Quando fomos Holanda” (n. 24, edição de junho de 1989) é o último texto que Leminski escreveu para a *Nicolau*. Ainda, na 24ª edição, constam fragmentos de um texto inédito em prosa e que não possui título. A edição seguinte, n. 25 de julho de 1989, é uma homenagem ao poeta que faleceu em 7 de junho de 1989.

É possível notar que, nas edições posteriores, há contribuições de Leminski, algumas inéditas, mas outras, originalmente, já publicadas em outros veículos e que foram aproveitadas pelos editores da revista. Dentre essas publicações, está o conto “De frente para a luz”, publicado no número 32 da edição de abril de 1990, que foi retirado do livro *Gozo fabuloso*. No número 33, da edição trimestral de maio, junho e julho de 1990, há o poema “O que passou, passou?”. O número 34, de agosto e setembro de 1990, traz duas publicações: o poema intitulado “Adam Mickiewicz”, sobre o poeta polonês que introduziu o Romantismo no seu país, e o ensaio “um ‘western’ furado”, divulgado, anteriormente, no jornal *O estado do Paraná* em 28/08/1966, que trata dos filmes de faroeste americano. Os poemas inéditos “Lápide 1” e

“Lápide 2” constam no número 35, na edição correspondente a outubro e novembro de 1990. Posteriormente, esses poemas foram incluídos no livro *La vie en close*, coletânea póstuma organizada por Alice Ruiz. O último texto é o ensaio “Helena Kolody: o dom”, que havia sido publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 25/06/1988, e reproduzido no número 46 da edição bimestral de novembro e dezembro de 1992.

1.3.4 “Nanicas” e outras publicações

Leminski escreveu para periódicos e jornais de várias localidades, como Espírito Santo e Bahia. Essas produções circularam durante as décadas de 70 e 80 e são conhecidas como “nanicas”, por possuírem uma tiragem menor de exemplares e sua distribuição não abranger todo o território nacional, circulando, muitas vezes, apenas no próprio estado em que foram editadas. No ensaio “O veneno das revistas de invenção”, publicado, originalmente, no jornal *Folha de São Paulo*, e reproduzido em *Anseios crípticos 2* e *Ensaio e anseios crípticos*, Leminski (2001a, p. 91-92 – destaque do autor) define o que seriam as “nanicas” e explica que sua função estaria associada à prática de jovens poetas:

Par e passo com as nanicas de consumo [...] onde os poetas mais jovens procuraram criar novos processos e novas formas de dizer, dizendo coisas novas. Enfim, isso que chamam por aí de poesia. Com o passamento dos suplementos literários nos jornais, que marcaram os anos 50-60, a minoritária linguagem da poesia buscou novos leitões e novos leitores para fazer correr seu leite [...]

Pequenas revistas, atípicas, prototípicas, não típicas, coletivas, antológicas, representando grupo ou tendência (“formalistas”, pornô, “marginais”), onde predominou a faixa etária dos 20 aos 30 anos. Em comum: a autoedição (*samizdat*), todo mundo juntando grana para comprar a droga da poesia.

Os textos que Leminski publicou nas “nanicas” continuam tendo como temática os aspectos que norteiam a literatura, constam ensaios, poemas, novelas, contos e análise de obras. Entre as “nanicas”, está a revista *Raposa Magazine*, editada por Osvaldo Miranda, que circulou nos anos 80, na cidade de Curitiba. O que mais chama atenção na revista são as ilustrações e o *design*. Os elementos visuais são elaborados com uma ousadia estética que não era comum à época, pois ainda não havia tecnologia computacional avançada, e, por isso mesmo, ganham destaque na revista. Leminski teve importante atuação na história da *Raposa Magazine*. É de

sua autoria o texto de abertura do número zero, que, de forma crítica e bem humorada, trata sobre a raposa, tecendo um elo entre a simbologia que envolve o animal, forjada pelo próprio autor, e o surgimento da revista, como se pode perceber no texto transcrito, aqui, integralmente:

A raposa é um animal esperto isto é um animal que se faz de esperto mas não é tão esperto assim porque um animal tão esperto não ia ficar por aí dando a impressão a todo mundo que é um animal esperto quando todo mundo sabe que malandragem demais atrapalha e a raposa é esperta bastante para saber que a imagem é tudo mais que aquilo que aparenta e que quanto mais a gente fizer com que as pessoas achem graça mais as raposas vão se divertir de todos aqueles que acham graça nas raposas que apenas tentam achar um modo de sobreviver a um mundo sem graça onde o lugar que cabe às raposas é mínimo porque outros animais muito mais ferozes se dedicam a tirar a pouca graça que resta à vida das raposas e outros animais bem humorados como ela que passa a vida achando graça onde tantos acham apenas um saco viver num mundo onde tantos acham apenas um meio de sobreviver num mundo que é um saco dentro do qual cabem todas as coisas que deixam a raposa mais triste principalmente a falta de humor dos animais que caçam raposas que nada fizeram a não ser rir como hienas de todos os pedaços de um mundo que não merece mais do que uma risada coisa que a raposa toda raposa que se preza ensina a todas as raposas. (LEMINSKI, 1981, capa da revista)

Na edição seguinte, número 1, de maio de 1981, publicou duas partes da novela “Minha classe gosta. Logo, é uma bosta (la capitulação de um nuvô romã)”, e alguns poemas sem título. No número 2, de julho de 1981, escreve um texto sobre o zen e publica haicais de sua autoria e também de outros poetas, como Bashô e Issa. O número 3, de setembro de 1981, traz a última parte de “Minha classe gosta. Logo, é uma bosta (la capitulação de um nuvô romã)”. Na *Raposa* de número 4, de novembro de 1981, publicou o ensaio “Bit Bit (diálogo entre dois computadores de gerações diferentes)” e alguns poemas sem título, um deles em parceria Rettamozo e Solda. O número 5, correspondente a janeiro e fevereiro de 1982, traz o ensaio “Manual do contestador (só para dissidentes)”. Por fim, no número 6, edição de março e abril de 1982, o poema “Senryu, o pai do haikai”.

Outro periódico que contou com a colaboração de Leminski foi o *Qorpo estranho*, que teve apenas três edições. Os números um e dois foram publicados no ano de 1976, e o terceiro em 1982. O nome da revista era acompanhado de um subtítulo que ia sendo modificado a cada edição. Primeiramente foi chamada de *Qorpo estranho 1: revista de criação intersemiótica*, o segundo *Qorpo estranho 2: criação intersemiótica*, e, no terceiro, até mesmo a grafia do nome da revista é alterado para *Corpo estranho 3: revista semestral de criação*. Leminski teve muito entusiasmo com essa revista, como se pode perceber em um fragmento da primeira carta que enviou a Bonvicino em que não há uma data de referência:

caro régis
 muito feliz com tua carta
 muito feliz com qorpo

(LEMINSKI, 1999, p. 31)

Na terceira carta, de 22/12/1976, Leminski comenta a publicação da segunda edição:

caríssimo régis , o OZI CONCRETTO
 bemvindo qorpo 2
 bemvindo seja
 lindo
 veja (VIVA O QORPISMO!)

Qorpo 2 me acordou hoje
 (agora pouco)
 depois a gente comenta

(LEMINSKI, 1999, p. 37)

Parte do ânimo de Leminski também se deve ao fato de o amigo estar à frente da edição do periódico. Na *Qorpo estranho*, Leminski publicou o ensaio “Minifesto”, no primeiro número, e “Araminta em pratos limpos”, tradução de um conto de John Lennon, e o poema inédito “O milagre da consciência”, ambos no terceiro número.

Há ainda outras “nanicas” em que Leminski publicou um ou dois textos, não chegando a ser deles um colaborador assíduo. É o caso da revista *Convivium*, para a qual escreveu “Anti-projeto à poesia do Brasil”, em 1965, no volume trimestral de julho-setembro. Na *Código da Bahia*, revista criada em 1973 pelo amigo Antonio Risério e Erthos Albino de Souza, publicou o ensaio “Mais que apenas um”, em 1980. Na *Imã*, do Espírito Santo, consta o ensaio “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira” e o poema “Pela ausência”, em 1986. Para a *Gazeta do povo*, jornal de Curitiba, escreveu “Culturitiba”, em 09/03/1986. No *Correio de Notícias*, também de Curitiba, publicou “Em causa própria: para reavivar a memória de Aramis Millarch”, em 11/03/1987; “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”, em 04/07/1986; “Japão. Uma literatura que vem do útero”, em 09/01/1987; e há uma entrevista concedida a Marli Eliane Tortato, em 22/02/1979.

Na *Corpo a corpo*, de São Paulo, escreveu o ensaio “Corpo não mente”, em 1987. Em *Leite Quente*, de Curitiba, organizou todo o volume do periódico, intitulando-o de “Nossa linguagem”, sendo publicado em 1989. E para a *Leia*, de São Paulo, escreveu “Numa floresta de letras”, em 1988. No suplemento “Espalhafato”, que acompanhou duas edições da revista *Pindorama*, publicou o ensaio “A crise do papel é. E é a crise do ato de escrever”, em janeiro de 1975. Na revista *Isto é*, publicou “Brilha o cometa Caetano”, na edição de maio de 1982. Na revista *Quem*, na edição de maio de 1980, também concedeu uma entrevista. E na revista *Medusa*, foi entrevistado por Ademir Assunção, mas a publicação só aconteceu na edição agosto/setembro de 1999.

Os prefácios escritos para livros, as entrevistas, palestras, prefácios e depoimentos que Leminski concedeu, e que foram, posteriormente, publicados em livros e periódicos, também podem ser considerados uma forma de o autor apresentar e discutir as suas ideias. A revista *Escrita* publicou, em 1979, o depoimento “Sobre poesia e conto”. A Fundação Cultural de Curitiba organizou duas publicações. A primeira, intitulada “A produção literária em Curitiba”, tinha o intuito de divulgar uma conversa entre os poetas curitibanos Liberalino Estevão, Alice Ruiz, Roberto Gomes e Leminski, realizada em 05 de setembro de 1983. A segunda, denominada “Um escritor na biblioteca, de 1985, é oriunda de um bate-papo, foi promovida pela Biblioteca Pública do Paraná, entre Leminski e leitores em 24 de junho de 1985. A palestra “Poesia: a paixão da linguagem”, proferida pelo poeta em Curitiba, faz parte do Ciclo de debates organizado por Adauto Novaes, e foi publicada no livro “Os sentidos da paixão”, também organizado por Novaes em 2009. Leminski escreveu, em 1986, o apêndice “Quem foi Edgar Allan Poe?” para uma das traduções brasileiras do livro *O corvo*, do escritor norte-americano, além também de fazer as ilustrações. Para o disco “Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!”, de Itamar Assunção, quarto álbum do cantor lançado em 1988, Leminski escreveu o texto de apresentação “Por Itamares nunca dantes navegados”. Também é de sua autoria o posfácio de *Trapo*, do autor catarinense Cristovão Tezza, intitulado “O suicídio da literatura, segundo Trapo”.

Dentre outras publicações, há contribuições de Leminski no jornal *Pólo cultural*, de Curitiba, que circulou no final dos anos setenta, dirigido por Reinaldo Jardim. Na vigésima primeira carta, de 13/04/1987, enviada a Bonvicino, Leminski comenta que o jornal não seria aquilo que esperava, embora continue a enviar alguns textos:

. POLO continua sua medíocre vida (Jardim decepcionou)... não é o q podia ser: um troço radical, aberto mas crítico corrosivo cáustico VIVO!!! é uma papa de coisas daqui e dali média psd (e o lsd ?) mas sempre dá pra publicar uns troços e manter acesa a chama. (boa essa, hein ?)

(LEMINSKI, 1999, p.67)

No *Pólo Cultural*, Leminski publicou “A Inteligência provinciana” (30/03/1978); um poema sem título (04/05/1978); “Régis Hotel: Começando por cima” (18/05/1978); “Sertões anti-euclidianos”, que está dividido em duas partes – “Riverão e Sussuarana na terra do texto” e “Assim falava o Sertão” (22/06/1978); “X Poetas e uma geração possível” (12/10/1978), e “Central elétrica: projeto para texto em progresso” (sem data, 1978).

Na revista *Primeiro toque*, de publicação trimestral, Leminski escreveu a novela “Por quem os sinos dobram” (n. 8, edição jan./mar. 1984); os ensaios “Quando ler é um barato – aliás, a vida espiritual é muito material” (n. 10, edição jul./set. 1984) e “Um milhão de coisas” (n. 12, edição jan./mar. 1985); e os contos “Salomé entre os gigantes” (n. 13, edição abr./jun. 1985), para divulgar o lançamento da obra *Minha vida*, de Lou Andreas Salomé, e “Nem mais um minuto” (n. 15, edição out./dez. 1985). Na verdade, a *Primeiro toque* era um boletim informativo, que circulou durante a década de 80, publicado pela Brasiliense, e tinha como um dos objetivos divulgar algumas obras da Editora. Marcello Chami Rollemberg (2008), em estudo sobre a importância da Editora no contexto sociocultural dos anos oitenta, afirma que o boletim criado em 1982 era um instrumento de diálogo entre a Brasiliense e o seu leitor. A distribuição era gratuita e teria alcançado, no final de 1985, cerca de 60 mil leitores.

No *Diário do Paraná*, Leminski escreveu diversos textos, dentre ensaios, contos e poemas, além de conceder algumas entrevistas¹⁰. Publicou na seção “Jornal de Humor”, mas a sua contribuição mais significativa é no “Anexo”, um suplemento cultural que acompanhava o jornal *Diário do Paraná*. Leminski foi um dos editores do “Anexo”, por isso inferimos que usufruía de certa liberdade para escolher os temas que deseja escrever. Dentre os assuntos predominantes estão discussões sobre poesia, análise de obras, textos sobre música, acontecimentos sociais da cidade de Curitiba e entrevistas. Esse é o veículo no qual Leminski

¹⁰ Só tomamos conhecimento dos ensaios publicados no “Anexo” depois de a tese ter sido concluída, por isso não foi possível realizar uma análise do material coletado. Antes, só havíamos localizado alguns textos publicados nesse suplemento, um número bem reduzido (cinco textos) em comparação à quantidade encontrada posteriormente. Consideramos significativo o fato de Leminski ter publicado tantos textos nesse veículo, por isso mesmo, pretendemos realizar, futuramente, uma análise desse material. Todos os textos recolhidos estão referenciados no apêndice desta tese.

mais contribuiu. Mapeamos 108 textos, escritos entre 1971 e 1977, alguns desses vieram a integrar, posteriormente, livros de ensaios do autor, como “Information retrieval: a recuperação da informação”.

Há também uma entrevista concedida ao jornal *O Estado do Paraná*, em 09/05/1980, com o título “Vai sair outro livro do Leminski”. No jornal *Folha de Londrina*, Leminski publicou seus últimos ensaios. Havia sido convidado para escrever semanalmente nesse jornal. A morte do poeta ocorreu pouco tempo depois de ter sido contratado, tendo trabalhado na *Folha de Londrina* por três meses, de abril a junho. Publicou, nesse veículo, o total de oito textos, dentre eles: “Como era boa a nossa banda”, de 07/04/1989; “Subversive rock”, de 14/04/1989; “Vai uma mãe aí?”, 21/04/1989; “Corpo não mente”, de 28/04/1989, que havia sido publicado, anteriormente, na revista *Corpo a corpo*; “Plano dois”, de 05/05/1989; “Voz do Senhor sobre Irani”, 12/05/1989; “A hora da lâmina”, de 19/05/1989; “O espelho retrovisor”, 02/06/1989. Em 2017, esses textos foram compilados no livro *A hora da lâmina: últimos textos-ninja de Paulo Leminski*, sob a organização de Felipe Melhado, em uma edição artesanal que teve 300 exemplares.

Todo o material mencionado neste tópico encontra-se na Fundação Cultural de Curitiba e na Biblioteca Pública do Paraná. Muitas das revistas mencionadas tiveram duração efêmera e se tornaram exemplares de colecionadores. Recentemente, o governo do Paraná, em parceria com a Fundação Cultural, disponibilizou todos as edições da *Nicolau*, na *internet*, para *download* gratuito. O *site* da Biblioteca Nacional contém alguns exemplares dos jornais que Leminski publicou no Paraná. No *site* *Kamiquase*, organizado por Elson Fróes, também constam alguns ensaios, além de amplo material sobre Leminski, incluindo livros, fotos, vídeos e imagens disponíveis para *download*.

Flora Süssekind (2004, p. 07) comenta, em *Literatura e vida literária*, sobre a dificuldade em obter o material produzido na década de setenta: “Mesmo tratando de um passado bastante recente, algumas vezes foi difícil ter acesso a livros, hoje esgotados, publicações alternativas ou material jornalístico disperso”. Devido à dificuldade em obter esse material na *internet*, foi necessária uma visita ao acervo do poeta em sua cidade natal, em Curitiba – Paraná, a fim de reunir parte desses textos. Paula Renata Melo Moreira, que defendeu tese em 2011, contemplando o ensaísmo de Leminski, e Elson Froés, nos cederam parte do material utilizado para este estudo. Contudo, há a possibilidade de algum ensaio não ter sido citado, haja vista a dificuldade de localizar o material.

1.3.5 Das publicações em livro

A primeira publicação de um livro de ensaios de Leminski deu-se em 1986 a convite da Criar Edições. Nessa época o autor publicava, há certo tempo, em revistas e jornais do país. O título atribuído ao primeiro volume é *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador dos sentidos no torvelinho das formas e das ideias*. O curioso é que Leminski utiliza, no título, o termo “críptico” em lugar de crítico. “Críptico” significa aquilo que guarda um sentido oculto, que é secreto e misterioso. A opção por esse conceito, provavelmente, está relacionada ao fato de que o autor deseja, em seu livro, discutir sobre os assuntos que o incomodam como criador. O termo “críptico” diz respeito a uma demanda subjetiva do autor, condiz com as questões que, para ele, precisam ser clarificadas. A escrita ensaística seria, portanto, motivada pela busca de sentido daquilo que inquieta o próprio Leminski.

A orelha, de autoria anônima, do segundo volume de ensaios, sinaliza que, em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, Leminski afirmava ter reunido as noções “teóricas” básicas a partir das quais pensava. É possível que essa orelha tenha sido escrita pelo editor, pois Leminski havia falecido quando o livro foi publicado. Percebemos que seu pensamento é guiado por uma multiplicidade de temas, que variam entre discussões sobre poesia, criação, o papel do autor e do leitor. Desse modo, é possível delinear o perfil dos posicionamentos críticos de Leminski sobre os assuntos que aborda em seu livro, pois os ensaios que compõem esse primeiro volume são fruto de uma seleção do próprio autor. Isso nos leva a depreender que, a partir de uma intenção consciente, almejou apresentar ao leitor as nuances pelas quais o seu pensar crítico é delineado.

Dos textos selecionados para compor o livro, há o inédito “Teses, tesões”, e outros que consideramos originais por não terem sido localizados nos veículos em que Leminski publicou anteriormente. Dentre esses estão: “Buscando o sentido”, “Alegria da senzala, tristeza das missões”, “O sonho acabou. Vamos bater mais uma”, “Estado, Mercado. Quem manda na arte?”, “O último show de rock. Quem chora?”, “O boom da poesia fácil”, “O tema astral”, “Quando cantam os pensamentos (A pergunta como canto)”, “Arte = reflexo”, “Sem eu, sem tu, nem ele”, “O tu na literatura”, “O que é que Caetano tem”, “Click zen e a arte da fotografia”, “O pacote ortográfico e a poesia”, “O nome do poema”, “Duas ditaduras”, “Os perigos da literatura”, e “Comunicando o incomunicável”.

Outros ensaios foram selecionados a partir da publicação dos periódicos nos quais colaborava, sendo boa parte extraída da *Folha de São Paulo*, como “Invernáculo”, “Variações

para silêncio e iluminação”, “Tudo de novo”, “Forma é poder”, “Sem sexo, neça de criação”, “A vanguarda do ficar”, “O autor, essa ficção”, “Poesia no receptor” e “Poesia: vende-se”. “Punk, Dark, Minimal, O homem de Chernobyl” foi retirado do *Correio de notícias*. “3 línguas” havia sido publicado no suplemento “Anexo” do *Diário do Paraná*. “Culturitiba”, da *Gazeta do povo*. “Double ‘John’ Fantasy” e “Beckett, o apocalipse e depois”, são prefácio e posfácio de obras que traduziu – *Pergunte ao pó*, de John Fante, e *Malone Morre*, de Samuel Beckett – para a Editora Brasiliense.

Há ensaios que foram reformulados e reescritos, como é o caso de “Arte in-útil, arte livre?”, que foi publicado anteriormente na *Folha de São Paulo* com o título “A arte e outros inutensílios”. A diferença é que, para a versão do livro, Leminski excluiu os tópicos “A ditadura da utilidade”, “Além da utilidade”, “Poesia? Para quê?” e “O indispensável in-útil”, que constam na versão publicada no jornal. Essas seções eliminadas fazem parte do ensaio “Inutensílio”, exceto “Poesia? Para quê?”. O ensaio “A volta do reprimido” também havia sido publicado na *Folha de São Paulo*. Neste, o ensaio tem o título de “A volta por cima dos brasileiros”. A única mudança, da versão do jornal para o livro, é somente o título. “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas” é um tema presente na revista *Leite quente*, da qual Leminski organizou o primeiro número intitulado “Nossa linguagem”, que trata da cultura curitibana.

Vale observar o fato de os ensaios sobre Fante e Beckett estarem incluídos no primeiro volume e não no segundo, voltado para as questões “práticas”, pois boa parte dos ensaios de *Anseios crípticos 2* é sobre escritores e obras. A questão é que, no caso de Fante e Beckett, Leminski não se propõe a analisar apenas as obras que traduziu desses autores. Interessa discorrer sobre a maneira como cada um emprega a linguagem e a forma como a utilizam na realização das suas criações. O poeta considera que tais ensaios devem compor a parte “teórica” do seu pensar ensaístico, pois realiza uma investigação crítica a respeito da produção dos escritores.

Ao final do livro, Leminski (1986) esclarece a origem dos textos selecionados para compor sua primeira obra de ensaios. Informa quais foram os jornais e revistas que colaborou, indicando, dessa maneira, que sua trajetória como ensaísta teria surgido muito antes da publicação do seu primeiro livro:

Estes anseios/ensaios foram publicados entre 1976-1986, na imprensa curitibana e nacional (e, no Uruguai, nas revistas “Maldoror” e “Poética”). Saíram no Anexo do Diário do Paraná, no Correio de Notícias, na Gazeta do Povo e nas alternativas “Pólo Cultural” e “Raposa” de Curitiba. Outras, na Folha de S. Paulo, no “Leia Livros”, na “Arte em Revista”, em “Através”, em “Polímica”.

Os ensaios sobre Beckett e John Fante são prefácios e pos-fácios [sic] para minhas traduções para a Editora Brasiliense.
Alguns textos são inéditos. (LEMINSKI, 1986, p.142 – destaques do autor)

Ao imprimir valores judicativos e tecer comentários acerca das questões que polemizou, os “anseios crípticos” de Leminski se tornam críticos. Como o próprio autor explicitou no subtítulo do livro, seus anseios são decorrentes das “peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias”, o que também não deixa de ser uma definição de ensaio forjada pelo autor. Com isso, transmite uma primeira mensagem ao leitor, indicando que realizará incursões em busca do sentido. O sentido aqui é relacionado às questões que o preocupam e sobre as quais deseja discorrer. Para realizar essa busca, Leminski se denomina um investigador, assumindo a posição de quem lança olhares examinadores sobre as teses a analisar, o que lhe permite realizar críticas e levantar especulações.

É possível afirmar que tal subtítulo alude ao procedimento criativo do autor para escrever seus ensaios – por meio do “torvelinho das formas e das ideias”. O torvelinho é o que se movimenta em espiral, semelhante a um redemoinho. Assim, Leminski (1986) explicita o modo como realizará suas incursões em busca do sentido: através de um movimento circular que permite ao autor dialogar com linguagens e gêneros diversos, de maneira que as “formas” utilizadas nos ensaios e as “ideias”, os assuntos discutidos, estariam integrados entre si. A partir desses apontamentos, depreendemos que o autor não apresentará uma regularidade de gêneros e temas. A heterogeneidade do ensaísmo leminskiano é justificada no início de *Anseios crípticos (anseios teóricos)*: “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” (LEMINSKI, 1986, p. 13). Dessarte, essa primeira mensagem comunica que o leitor encontrará textos oriundos desse torvelinho em que o pensamento do autor está situado.

No ano de 1997, Alice Ruiz e Áurea Leminski organizaram e publicaram uma edição, pela Pólo Editorial do Paraná, intitulada *Ensaaios e anseios crípticos*, contendo vinte e dois textos. Nota-se aqui uma mudança no título do livro, que não inclui mais o subtítulo presente na primeira coletânea. O novo título atribuído, além de ser mais objetivo, tem o sabor do trocadilho concernente ao estilo leminskiano. Isso ocorre devido ao jogo entre as palavras “ensaaios/anseios” – apontado pelo próprio Leminski no primeiro volume dos seus ensaios – que, além de causar certo efeito sonoro, alude ao modo com o qual os ensaios teriam sido produzidos, ou seja, a partir de anseios, que seriam a motivação inicial para o surgimento da crítica do autor.

Os ensaios selecionados para compor essa edição foram recolhidos, tanto do primeiro livro, *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, como também de publicações em jornais e revistas. Constan também alguns textos inéditos. Dentre os originais, estão “Poesia a gente encontra em toda parte” e “Significado do símbolo”.

Todos os textos de *Ensaaios e anseios crípticos* estão, de algum modo, relacionados à literatura. Essa foi uma escolha proposital das organizadoras, que desejaram reunir, em uma única obra, alguns dos textos críticos de Leminski em torno dessa temática, apresentando, assim, uma unidade composicional. Dessa maneira, o leitor poderia perceber que esse conjunto de ensaios constituiria um guia metalinguístico, realizado em uma linguagem prosaica, que possibilitaria compreender a poesia do autor. A respeito da escolha de textos para esse volume e sobre os ensaios críticos de Leminski, Ruiz (1997, p. 10) comenta:

Alguns destes ensaios foram feitos para a imprensa jornalística e são parte do livro “Anseios crípticos” publicados pela Criar Edições, em 1986, Curitiba. Estes possuem uma fluidez mais coloquial. Outros, foram selecionados entre ensaios inéditos porque aprofundam o tema principal. Ficaram de fora as resenhas críticas ou análises sobre diversos escritores, outros sobre expressões da religiosidade, sua cidade, seu país, sua geração, os costumes e a política de sua época. Todos textos brilhantes e, como sempre, contextualizados histórica e esteticamente, mas com características várias que podem levar a formar como unidade, outro livro.

Em 2001, a *Criar Edições* publica *Anseios crípticos 2*, doze anos após a morte do escritor e quinze anos após a publicação de *Anseios crípticos (anseios teóricos)*. A princípio, o título seria *Anseios práticos*, uma vez que versa sobre obras e autores pelos quais Leminski nutria admiração, e que, de alguma forma, estão em confluência com a sua poesia, funcionando como uma referência de escrita. Os escritores mencionados vão da época clássica à moderna, demonstrando, assim, a diversidade temporal e estética que integra as preferências do ensaísta. Dentre os motivos que adiaram a publicação de *Anseios crípticos 2*, estão as condições financeiras da editora e o fato de Leminski ter perdido por três vezes os originais, decorrentes de mudanças que realizou. A editora optou por manter a organização e a disposição dos ensaios, conforme havia sido estabelecido pelo autor, optando apenas pela mudança do título.

Em boa parte dos ensaios de *Anseios crípticos 2*, Leminski se presta a analisar traduções de obras, observando a sua própria prática e a de outros tradutores. Dentre os ensaios que contemplam as traduções do seu ofício de transcriador estão “Latim com gosto de vinho tinto”, a respeito do *Satyricon*, de Petrônio; “Um texto bastardo”, a propósito de *Giacomo Joyce*, de James Joyce; “Tayo to tetsu”, sobre *Sol e aço*, de Mishima; “Lennon rindo”, que trata de *Um*

atrapalho no trabalho, de John Lennon; “Jarry, supermoderno”, sobre *O supermacho: romance moderno*, de Alfred Jarry; “Ferlinguete-se”, sobre a tradução de *A Coney Island of mind*, de Lawrence Ferlinghetti; “México”, que contém algumas traduções de poemas astecas.

Dos ensaios que contemplam as traduções feitas por outros tradutores, Leminski tece críticas a algumas obras que haviam sido publicadas e que atendem ao seu gosto pessoal. Dentre os ensaios que contemplam esse escopo, estão “Poeta roqueiro”, a respeito de *Uma temporada no inferno e Iluminações*, de Arthur Rimbaud; “Tímidos e recatados” trata da tradução de alguns poemas de Bertolt Brecht; e em “Tradução dos ventos” analisa *Tankas*, de Takuboku Ishikawa.

Há outros ensaios nos quais Leminski trata de alguns autores e analisa as características das suas obras ou aspectos do seu processo de criação. É o caso de “folhas de relva forever: a revelação permanente”, sobre Walt Whitman, considerado por Leminski (2001a, p. 66) como o primeiro *beatnik* da história, geração com a qual o curitibano se identificava. O ensaio sobre Whitman é, na verdade, o prefácio da obra *Folhas das folhas de relva*, traduzida por Geir Campos e publicada pela Brasiliense. No ensaio “Sertões anti-euclidianos”, escrito em versos, Leminski (2001a) analisa *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Em “grande ser, tão veredas”, emprega a linguagem aos moldes roseanos, para discutir a repercussão da adaptação *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, em formato de minissérie para a televisão. Em “e o vento levou a divina comédia”, trata sobre Dante Alighieri e *A Divina Comédia*. O ensaio “aventuras do ser no nada (quem tem náuseas de Sartre?)” é um amálgama entre ensaio e ficção. Esse texto traz um diálogo entre dois interlocutores que disputam sobre quem pode escrever sobre Sartre na cidade de Curitiba. Ainda, o ensaio aponta as linhas de força do pensamento intelectual do filósofo francês. Por fim, em “prosa estelar”, Leminski (2001a) aborda *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

Além de tratar sobre autores e obras, em *Anseios crípticos 2*, Leminski dedica alguns ensaios para abordar alguns aspectos que influenciaram na formação da sua dicção poética e crítica. É o caso de “significado do símbolo”, no qual argumenta que são os simbolistas que promovem uma consciência icônica inovadora, por sua vez, o ícone seria o signo, elemento que fundamenta a Poesia Concreta. Desse modo, Leminski (2001a, p. 86) traça uma conexão entre o Simbolismo e o Concretismo. Outrossim, também propõe uma relação entre o ícone e a transcrição, considerando que toda tradução reproduz apenas partes de um original, uma vez que não seria possível traduzir literalmente uma informação conforme o seu contexto original, sendo preciso realizar uma adaptação que atenda à língua traduzida.

Outro ensaio que aborda a questão da tradução é “trans/paralelas”. Neste, Leminski (2001a, p. 82) entende que o ato de traduzir se desdobraria em outras práticas, como a paródia e a paráfrase. Sendo assim, considera que a escrita de determinados autores influenciam outros por um aspecto que se assemelha à tradução, uma vez que é possível constatar técnicas empregadas por um autor na escrita de outro. O autor cita como exemplo a influência de Lawrence Sterne em Machado de Assis e do realismo socialista em Jorge Amado. Em “bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”, discute a influência do haikai no Brasil a partir do Modernismo de 22. Há, no livro, dois textos que haviam sido publicados em outros meios, o poema “m, de memória”, saído originalmente na *Folha de São Paulo*, e “história mal contada”, na revista *Veja*.

Sobre os volumes de ensaios críticos de Leminski, Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2010), no texto “O pensamento crítico: peripécias de um poeta à procura dos sentidos”, comenta que o propósito de cada livro estaria relacionado a um objetivo do autor:

Na primeira coletânea, Leminski se ocupa de noções teóricas, ensaia algumas opiniões, desenvolve análises da cultura e do comportamento numa dicção coloquial, voltada para um público amplo. Explora a variedade e a brevidade e os textos assumem, às vezes, a forma de crônicas; alguns, de manifestos – ou minifestos. Na segunda, buscando aplicações práticas, propõe análises de obras e de autores, seus preferidos, que consolidaram opções de tradução ou se tornaram foco de interesse poético. Inclui, ainda, comentários, posfácios e apresentações de textos variados. (BITTENCOURT, 2010, p. 247)

Em 2011, a editora Unicamp publica outra edição de *Ensaio e anseios críticos*, compilando, em um único volume, os livros *Anseios críticos (anseios teóricos)*, correspondente à primeira parte do livro, e *Anseios críticos 2*, à segunda. O livro reúne, integralmente, mantendo a ordem original estabelecida, os volumes publicados pela Criar Editora em 1986 e 2001, oferecendo aos leitores um material que não estava mais em circulação. São ao todo sessenta ensaios, trinta e sete na primeira parte e vinte e três na segunda.

Em 2012, a editora Unicamp lança uma segunda edição ampliada, adicionando uma terceira parte com alguns ensaios do livro que fora publicado em 1997. Foram acrescentados ao todo oito ensaios: “Minifesto 2”, “3 momentos de criação”, “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, “Poesia a gente encontra em toda parte”, “Poesia de produção e poesia de comunicação”, “Information retrieval: a recuperação da informação”, “Ventos ao vento” e “Limites ao léu”.

Em novembro de 2014, o jornal *Gazeta do povo*, da cidade de Curitiba, organiza uma coleção intitulada “Literatura paranaense”, com o intuito de promover e celebrar a literatura do

estado. O quarto volume dessa coleção, *Ensaio e anseios crípticos*, é dedicado a Leminski e reúne cerca de quinze ensaios. O volume contém textos de *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, *Anseios crípticos 2* e *Ensaio e anseios crípticos*, da edição organizada por Alice e Ruiz e Áurea Leminski.

A escolha de Leminski pelo gênero ensaio para realizar a sua escrita crítica não é gratuita. Esse gênero, por não possuir fronteiras bem delimitadas, permitiu-lhe o livre trânsito entre outros gêneros, principalmente a poesia. Isso foi possível porque, conforme Jean Starobinski (2011, p. 21): “O ensaio é o gênero mais livre que existe”, não possui normas engessadas que regem a sua elaboração. O ensaio de Leminski reside, justamente, na experiência que realizou com as formas e linguagem.

Sendo assim, será importante discutir, no capítulo a seguir, as características do gênero, buscando compreender porque Leminski se interessou pelo ensaio e não por outro gênero crítico. E abordar o que move o seu ensaísmo, qual a questão que torna o discurso crítico imperioso ao autor, uma vez que ele perpassa toda a sua obra.

CAPÍTULO 2

2.1 O gênero ensaio: algumas considerações

O ensaio como gênero textual surgiu por volta do século XVI, mais precisamente com Michael Eyquem de Montaigne, que inaugura a prática ensaística, concedendo a ela um estilo pessoal. Foi o modo como o pensador francês concebeu seus ensaios que os aproxima da forma como o gênero é utilizado nos dias de hoje, sobretudo pelos escritores-críticos. Aquilo que os críticos observaram e analisaram na obra do escritor francês nos auxiliou a pensar nas características formais do gênero – se é que se pode pensar em formalidade com relação ao ensaio –, e assim compreender porque essa foi a forma eleita por Leminski para engendrar a sua crítica.

Erich Auerbach (2009, p. 258-259), no capítulo “L’humaine condition”, que integra o livro *Mimeses* e é dedicado ao escritor francês, aponta que a origem dos *Essais* de Montaigne está nas coleções de exemplos, citações e provérbios, formas que eram estimadas na Antiguidade e na Idade Média. Starobinski (2011), no texto “É possível definir o ensaio?”, discorre a respeito da complexidade em torno da definição desse gênero, uma vez que ele se caracteriza justamente pela inconstância e ausência de regras ou pela pluralidade sugerida no título da obra de Montaigne. Starobinski (2011) buscou delinear uma definição do que é o ensaio com base na escrita de Montaigne. Ao retomar a obra do escritor francês, o autor explica que a particularidade do ensaio reside na sua multiplicidade, o que colabora para o título do livro ser *Essais*, no plural, e não no singular. Ademais, a indicação do título no plural é condizente ao aspecto diverso do gênero. Outrossim, o ensaio, por não ser sistemático, possibilita que o ensaísta incorpore ao texto características de outros gêneros. A sua estrutura é flexível, o que o torna híbrido por excelência.

Para atestar o aspecto múltiplo do ensaio, Starobinski (2011) examina as obras de alguns escritores posteriores a Montaigne, e que também foram denominadas ensaios, como Francis Bacon e seu *Essays*; John Locke, em *Essay concerning Human Understanding*; Voltaire, em *Essai sur les mœurs*; e Henri Bergson com *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Ao analisar e comparar essas obras ao ensaísmo de Montaigne, Starobinski (2011) depreende que o ensaio não possui uma unidade, as temáticas e abordagens que esse gênero compreende são as mais diversas, de modo que não há como fixar um conjunto de normas que sirvam de

orientação. Sendo assim, o ensaísmo de cada autor terá suas particularidades, identificá-las é um modo de contribuir para o entendimento acerca do gênero, mas não como forma de estabelecer critérios norteadores, e sim para compreender as suas manifestações heterogêneas.

Ao observarmos o ensaísmo de Montaigne, nos deparamos com uma exposição de argumentos e pontos de vista que condizem com a sua individualidade, havendo um claro interesse para questões como ética, filosofia, política e estética. Tal direcionamento nos leva a crer que o ensaísmo montaigniano já apontava para certa diversidade, aspecto que é peculiar ao gênero, ao proporcionar discussões sobre temáticas que versavam a respeito da moral e dos hábitos humanos. O ensaísta francês também realiza um estudo de si mesmo, ao abordar questões sobre a subjetividade e a interioridade num viés autoinvestigativo. Tais apontamentos podem ser comprovados em uma parte dos *Essais* dedicados ao leitor, intitulada “Do autor ao leitor”, na qual faz uma espécie de alerta a respeito do conteúdo que será ali encontrado, pois o autor se define como sendo a própria matéria do livro. Em tom irônico, declara: “Não somente ouse falar de mim, mas ainda só falar de mim; e quando falo de outras coisas, engano-o [o leitor] e fujo ao assunto” (MONTAIGNE, 1987, p. 257).

Starobinski (2011) reconhece que, ao dissertar sobre si mesmo, Montaigne não oferece ao leitor um diário íntimo sobre sua vida, seus ensaios transcenderiam a experiência individual e encontram eco na vivência das outras pessoas, as quais “ele não pode separar da sua” (STAROBINSKI, 2011, p. 20). Dessa maneira, Montaigne, ao tratar de si, realiza uma investigação acerca do humano, expondo temas como a vaidade, o arrependimento, a amizade, a educação e outros. O seu pensamento acerca das questões que lhe são intrínsecas é uma forma de estar atento ao que lhe é exterior, conforme assevera Starobinski (2011, p. 19-20 – destaques do autor):

No ensaio segundo Montaigne, o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior. É depois de ter abordado as grandes questões morais, escutado a sentença dos autores clássicos, enfrentado os dilaceramentos do mundo presente que, procurando comunicar suas *cogitações*, ele se descobre *consustancial ao seu livro*, oferecendo de si mesmo uma representação indireta, que pede apenas para ser completada enriquecida: *Sou eu mesmo a matéria de meu livro*.

Nessa perspectiva, Starobinski (2011) declara que o movimento de Montaigne de olhar para si mesmo é uma forma de perceber o outro. O modo como o ensaísta francês analisa a realidade exterior parte de uma observação e julgamento sobre o próprio corpo, fazendo com que o “o ensaiador’ ensaie a si mesmo” (STAROBINSKI, 2011, p. 19). Assim, Montaigne

observa o mundo a partir de um ótica subjetiva, como comenta Starobinski (2011, p. 18 – destaques do autor):

É em seu próprio corpo que Montaigne ensaia os *ataques [assaults]* da enfermidade. Às vezes a natureza, tão benevolente em sua solicitude maternal, nos recorda os limites que nos impôs. É o outro aspecto de sua lei, da lei de Deus a quem, segundo as palavras de Shakespeare (tão próximo de Montaigne), nós “devemos uma morte”. Montaigne consagrou-lhe a atenção mais aguda. Quando sofre as atozes cólicas da pedra, tenta certamente dela *divertir* o pensamento (é o método que preconiza em um de seus ensaios), mas não sem experimentar a curiosidade de afrontar a dor de frente, em seu próprio lar, ali onde ela crava seu ferrão mais pungente.

À vista disso, o ensaísmo escrito por Montaigne apresenta uma reflexão que, estando associada ao espírito livre de um sujeito pensante, se presta à experimentação de um objeto que seja alvo de reflexões, a princípio, particulares. Para Starobinski (2011, p. 19 – destaques do autor):

Em cada ensaio dirigido à realidade externa, ou ao seu corpo, Montaigne experimenta suas forças intelectuais próprias, em seu vigor e em sua insuficiência: eis o aspecto reflexivo, a vertente subjetiva do ensaio, em que a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do julgamento, que observa a capacidade do observador. Desde sua advertência *Ao leitor*, não faltam declarações em que Montaigne confere papel primordial ao estudo de si, à autocompreensão, como se o “proveito” buscado pela consciência fosse o de produzir clareza sobre si, para si.

Outra questão que consideramos relevante no ensaísmo montaigniano é com relação à linguagem utilizada pelo autor. Para discorrer acerca das indagações e subjetividades que dizem respeito a si mesmo e ao outro, Montaigne fez uso do coloquialismo, como forma de se aproximar das questões referentes à interioridade do indivíduo, abdicando de uma linguagem sofisticada. Dessa maneira, Montaigne encontrava-se na contramão dos textos escritos em sua época, que prezavam pelo beletismo. Sobre o estilo e a linguagem empregadas pelo ensaísta, Auerbach (2009, p. 259) tece a seguinte afirmação: “Montaigne é algo novo; o tempero do elemento pessoal e, precisamente, de uma única pessoa, apresenta-se, pois, penetradamente, e a forma de expressão mais espontânea e próxima da linguagem falada quotidianamente”.

Montaigne propõe, com seus *Ensaaios*, uma estética específica, baseada na própria necessidade de discorrer sobre os objetos que estão em confluência com a sua subjetividade, uma vez que é o seu olhar que prevalece em cada texto, sendo essa uma forma de representar a

si próprio, como ressaltou Auerbach (2009, p. 251). Isso também se deve porque a própria condição do ensaio, como observou Starobinski (2011, p. 22), está relacionada com a liberdade de espírito do ensaísta. O compromisso de Montaigne é que a exposição dos argumentos esteja em conformidade com o seu ponto de vista, sem, contudo, abdicar da acuidade da análise. Esta é, portanto, uma das suas contribuições para a forma do ensaio moderno.

Por vezes, o ensaio foi visto como uma forma marginal, no sentido de estar à margem dos outros gêneros, porque, conforme Theodor W. Adorno (2003, p. 37), seria mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicionalista. Seria mais aberto por negar qualquer forma sistemática, satisfazendo a si próprio, na medida em que sustém essa negação, e mais fechado por trabalhar em forma de exposição.

Adorno (2003, p. 15-6) lembra que o ensaio havia sido considerado na Alemanha como um produto bastardo, uma vez que carecia de uma tradição que fosse convincente. Starobinski (2011, p. 14) esclarece que o ensaio não é celebrado por todos, que “aos olhos de alguns, tem suas nódoas, sua indignidade”. Isso se deve em parte devido ao próprio vocábulo que sugere experimentação, ou seja, algo provisório, que está sendo elaborado. Assim o ensaio foi entendido – e ainda o pode ser – como algo amador.

A respeito dessa marginalização, Alfonso Berardinelli (2011, p. 25), em “A forma do ensaio e suas dimensões”, defende que o ensaio não é um gênero menor, por isso resalta aspectos como a versatilidade e a imediatez de seu uso prático. Possivelmente, outro fator determinante para a marginalização do ensaio diz respeito ao seu caráter experimental, que pressupõe um tipo de pesquisa baseada em questões subjetivas, que, muitas vezes, não podem ser comprovadas cientificamente, como salientou Berardinelli (2011, p. 26): “O ensaio, como todos sabemos, é tentativa, prova, experimento. E isto nos revela de imediato o espírito de pesquisa arriscada e caracteristicamente pessoal do gênero”.

Entendemos que Berardinelli (2011) se refere ao ensaio como algo arriscado porque não se trata de um texto no qual o seu autor tenha o compromisso de comprovar a sua argumentação de forma científica. Seu discurso não é baseado em uma estrutura racionalista na qual se empregam métodos e instrumentos, tampouco é preciso que o ensaísta convoque citações ou teorias para corroborar o seu discurso. Por isso mesmo, o ensaio não busca produzir uma verdade inquestionável, irrefutável, a discussão proposta pode ser revisitada e revisada posteriormente. Essa especificidade do ensaio lhe outorga um aspecto inacabado análogo ao do fragmento literário que fora concebido pelos românticos alemães. Adorno (2003, p. 35), ao observar a paridade existente entre esses gêneros, ensaio e fragmento, pontua que o ensaio é

constituído por fragmentos, uma vez que a própria realidade é também fragmentada, sendo a descontinuidade o princípio fundamental da sua essência.

A partir da afirmação de Adorno (2013), podemos entender que o ensaio seria um tipo de fragmento contemporâneo, contém a ideia do texto como semente, um grão de pólen, ainda não germinada e que está sendo experimentada. Em razão disso, não é de sua natureza emitir uma conclusão: o texto é encerrado porque o autor achou conveniente ali parar, mas isso não significa que a sua reflexão está finalizada. Consoante Adorno (2003, p. 35): “ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido”. Ambos, fragmento e ensaio, constituem um discurso assinalado pela interrupção, opõem-se às formas sistêmicas do pensamento, pois não visam apresentar uma visão total acerca do objeto analisado, mas sim parcial.

Jayme Paviani (2009), no artigo “Ensaio como gênero textual”, propõe desvendar algumas características do ensaio, não com um intuito normativo, mas descritivo e explicativo, com finalidade apenas de compreender os aspectos que o definem como gênero textual. A fim de tentar esclarecer as particularidades que compõem o ensaio, Paviani (2009, p. 03) chama a atenção para o fato de que empregará um método com duas alternativas possíveis; uma de base teórica, na qual pretende elaborar um conceito a partir do que foi definido por especialistas da área; e outra alternativa, também de base teórica, mas tendo na experiência o seu ponto de partida, ao examinar textos considerados ensaios. Logo: “Essas duas alternativas, no entanto, podem se completar mutuamente e, assim, talvez chegar a um determinado consenso sobre a natureza e as funções do ensaio como gênero textual (PAVIANI, 2009, p. 03).

Na concepção de Paviani (2009, p. 04), o ensaio seria o gênero ideal para a investigação e a reflexão, pois contém, em sua essência, o aspecto da provisoriedade. Sua natureza textual pode ser tanto filosófica quanto científica e literária, consente que suas fronteiras não estejam definidas, por isso mesmo, é considerado um gênero que transita livremente entre a crítica, a ciência e a filosofia. Conforme Paviani (2009, p. 04), o ensaio não extingue a subjetividade como ocorre no artigo científico, porque o rigor presente nesse gênero está associado ao estilo de interpretação e julgamento pessoal do autor, e não à precisão exigida por um texto que visa à exatidão. É justamente o rigor, a interpretação e o julgamento pessoal do autor que irão assegurar a liberdade de expressão típica do ensaio, não tão comum nos outros gêneros, e que permite ao ensaísta defender certa posição, estando livre para tratar de obras, autores e temas que fazem parte da sua predileção. Desse modo, é possível imprimir no ensaio o ponto de vista do autor, o seu olhar sobre determinada temática, sem que, para isso, necessite recorrer a documentos ou outros recursos metodológicos.

Vale ressaltar que Paviani (2009, p. 04) salienta que as características por ele elencadas não esgotam as variáveis de descrição do ensaio. Isso porque é um gênero aberto e que está em transformação. Tais aspectos podem ser redimensionados em novas formas de expressão, a depender do enfoque desejado pelo ensaísta e do modo com o qual procede com a investigação do seu objeto.

Paviani (2009, p. 06) esclarece que o ensaio serve tanto à escrita de autores mais experientes quanto aos iniciantes, pois é um gênero que preza pela liberdade de expressão, sem, contudo, abdicar de certo rigor que formaliza a modalidade ensaística. Ao rigor do ensaio, deve estar associada a sua argumentação, que deve ser consistente, não no sentido de precisão, como em um texto de natureza científica, mas de evidenciar a exposição de ideias do autor de forma ordenada e lógica. O ensaio realiza-se por meio da experimentação, que, diferentemente do artigo científico ou do tratado, os argumentos são desenvolvidos ensaisticamente, ou seja, tendo como base a experimentação, o questionamento, a reflexão, que permitem ao ensaísta criticar o próprio objeto eleito para estudo. Por isso mesmo, o ensaio contém em si, ainda que eventualmente, a possibilidade do erro.

Com base na perspectiva supracitada, Paviani (2009, p. 06) declara:

A possibilidade do fracasso está contida desde os ensaios de Montaigne até sua defesa como forma de expressão em Adorno. A vida do ensaio é o transitório, o qual não deve ser confundido com o aleatório, com a falta de rigor, de imaginação, de verdade.

Isso se torna possível porque o ensaio não tem compromisso com a objetividade, com a literalidade dos estudos científicos, uma vez que se limita a apresentar argumentos. Sua verdade não pretende afirmar algo imutável, por isso, não tem o seu valor negado quando novas análises surgem posteriormente.

Ademais, esse gênero textual – ao qual Montaigne imprimiu um estilo pessoal, possibilitando que, posteriormente, os poetas-críticos seguissem também por esse caminho, ao tratar de suas escolhas e questionamentos individuais – permitiu que Leminski pudesse também associar a sua concepção sobre poesia ao seu pensar reflexivo, o que também não deixa de ser uma herança da prática do grupo de *Jena*, que integrou a poesia à crítica. Por isso mesmo, o poeta curitibano não hesitou, ao organizar seus volumes de ensaios, em incluir poemas, que, em sua percepção, seriam críticos. Dessarte, a forma do ensaio passa a ter uma relação intrínseca à sua poesia, mesmo sendo possível flagrar instantes em que ocorrem tensões entre essas produções, a exemplo do que Leminski aborda na sua crítica com relação a determinadas

tradições e estéticas, como o Concretismo e o haicai, e a devida incorporação desse conhecimento, com acentuada diferença, à sua poesia, aspecto que será discutido no capítulo seguinte.

2.2 Um ensaísta de vanguarda: questões sobre o leitor

O ensaísmo de Leminski surge de uma demanda subjetiva. A reflexão sobre as questões que o inquietam será o *leitmotiv* para o surgimento do seu pensar crítico, que, comumente, se realiza na forma de ensaio. O ensaio não é uma busca por um sentido qualquer, se constitui como uma tentativa de pensar, entender e problematizar algo que incomoda o ensaísta. À vista disso, Leminski realiza incursões reflexivas movido por seus anseios, como se pode perceber em um dos textos de abertura de *Anseios crípticos (anseios teóricos)*:

BUSCANDO O SENTIDO

O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo.
 Relação, não coisa, entre a consciência, a vivência e as coisas e os eventos.
 O sentido dos gestos. O sentido dos produtos. O sentido do ato de existir.
 Me recuso a viver num mundo sem sentido.
 Estes anseios/ensaios são incursões conceptuais em busca do sentido.
 Pois isso é próprio da natureza: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado,
 numa busca que é a sua própria fundação.
 Só buscar o sentido faz, realmente, sentido.
 Tirando isso, não tem sentido. (LEMINSKI, 1986, p. 9)

A busca pelo sentido condiz com a tentativa de compreender os fenômenos, constituindo, pois, a chave das indagações leminskianas. Indagações essas que antecederiam a crítica do autor e que são fundadoras de seus “anseios/ ensaios”. Vejamos que, segundo a sua declaração, anseios e ensaios são entendidas como palavras “sinônimas”, ou seja, fazem parte do mesmo plano semântico, estão interligados, a proporcionar a mesma finalidade: “incursões conceptuais em busca do sentido” (LEMINSKI, 1986, p. 9).

O anseio é aquilo que conduzirá à escrita do ensaio, gênero que possibilitou a Leminski instituir sentido para as questões que lhe são caras. Dentre elas, consideramos uma como fulcral e que diz respeito ao leitor. Em seus ensaios, observamos que Leminski apresenta um discurso diferente daquele que está presente nas cartas enviadas ao amigo Bonvicino. Isso ocorre porque em seus textos críticos, publicados na imprensa, o autor marca o seu lugar como pertencendo à

vanguarda concretista. Já nas suas epístolas, Leminski demonstra preocupação com o leitor menos instrumentalizado, aquele lê poemas apenas por divertimento, sem interesse de aprofundar em questões estéticas. Foi em decorrência dessa inquietação que reorientou a sua obra criativa para uma vertente *pop* e comunicativa, como poderemos observar no terceiro capítulo desta tese no qual aprofundaremos essa discussão.

Não obstante, a questão acerca do leitor não é um ponto pacífico para Leminski, mas sim tenso e contraditório. Isso porque o discurso teórico-crítico do autor – presente nos ensaios, cartas e poemas – é assinalado por tensões: ora defende uma poesia de repertório sofisticado, para que se pudesse elevar o nível leitor do país; ora intercede em favor de uma poesia permeada por recursos que favoreçam a comunicação, que possa ser compreensível também ao leitor menos cultivado e não apenas aos doutos.

Há um poema, publicado em *Ensaio e anseios crípticos*, de 1997, que explicita essa dubiedade – relacionada à vanguarda e à comunicação – presente na crítica e obra criativa de Leminski. Observemos:

Poesia de produção	Poesia de comunicação
Protótipos formas mão maior repertório ruptura com a tradição estranhamento	tipos, reprodução conteúdos, temas maior auditório continuidade envolvimento emocional, cumplicidade
invenção, vanguarda, inventiva intersemiótica (multimídia) elétrica física, material anti-normativa, eventos crescimento na vertical para produtores idioleto, gíria corpo opaco “artificial” imprevisibilidade informação estrutural nova informação redundante CONSTRUÇÃO revolução	literatura verbal discursivo mecânica psíquica, catártica normativa, gêneros na horizontal para consumidores língua geral, oficial corpo transparente “natural” previsibilidade na linguagem no significado EXPRESSÃO evolução. (LEMINSKI, 1997, p. 49)

A princípio, parece que o poeta está apenas cotejando duas formas de poesia, a primeira, voltada aos produtores, está relacionada à perspectiva vanguardista da Poesia Concreta, possui uma linguagem que pode causar estranhamento ao leitor mediano. Nessa perspectiva, a “poesia de produção” propõe uma revolução das formas, constituindo uma poesia “imprevisível”, devido à ausência do verso e à incorporação do espaço branco da página no poema, tornando-o um objeto visual para ser contemplado e não apenas lido. O outro tipo, “de comunicação”, interessaria a um público menos cultivado porque é constituído por uma linguagem previsível, “geral, oficial”, para que possibilite ao leitor a compreensão da mensagem poética.

Leminski (1997) lista as características de cada tipo de poesia, observando seus critérios de produção e recepção. A forma como as concepções estão apresentadas pressupõe uma visão esquemática e simplista desses tipos de poesia, como se elas fossem fundamentadas apenas nos critérios elencados no poema. À vista disso, toda “poesia de produção” seria “artificial” e toda “poesia de comunicação” seria “natural”, e assim por diante, como consta no poema. O modo como o poema está organizado permite que façamos uma comparação verso a verso entre as formas de poesia elencadas. Essa ação nos faz perceber que há a valorização de uma, a de vanguarda, em detrimento da outra, a comunicativa, devido às expressões escolhidas pelo poeta para definir cada uma delas.

Entendemos que Leminski (1997) não trata apenas de tipos díspares de poesia como intuito de evidenciar as semelhanças e diferenças entre elas, mas aborda duas formas de realização da linguagem que pratica na sua obra, uma filiada à vanguarda e que pressupõe um público iniciado. Nessa perspectiva estaria inscrito o seu *Catatau*. A outra linguagem, de viés comunicativo, abrange os poemas nos quais há recursos comunicadores, como o coloquialismo. Sendo assim, cada poesia implica modos distintos de leitura.

A questão com relação à inovação e à comunicação é contraditória e tensa em Leminski, pois ora defende uma arte de invenção – como consta nos seus ensaios –, considerando que o leitor deve ter acesso a textos com um nível de linguagem elevado, dado que sua competência de compreensão não deve ser posta em dúvida. Em contraparte, sai em defesa de uma arte de difusão, considerando que é necessária uma linguagem acessível ao leitor, e que a literatura deve estar presente nos veículos de comunicação de massa – aspecto presente em parte da poesia e epístolas do autor.

O ensaísmo de Leminski se tornou, para o seu autor, um instrumento que lhe possibilitou debater assuntos que são de uma esfera coletiva, mas que, ao mesmo tempo, correspondem a um anseio individual. Na entrevista intitulada “Paulo Leminski desconta tudo” – concedida ao jornal GAM do Rio de Janeiro, em 1976, e republicada em *Envie meu dicionário* –, o autor

comenta sobre a proposição dos seus ensaios estarem relacionadas a uma apreensão particular: “Meu livro *Anseios* é um texto sobre a angústia da distância entre a poesia (e a produção de objetos artísticos) e a realidade social e econômica de um país subdesenvolvido do Terceiro Mundo” (LEMINSKI, 1990, p. 210). Essa declaração retrata as implicações sociais relacionadas à leitura, a distância existente entre o leitor e a poesia produzida no Brasil.

Contudo, observamos que essa declaração se refere à aproximação do público leitor à poesia de vanguarda, uma vez que em seus ensaios Leminski se propõe a elogiar a poesia difícil e a arte para artistas. Ademais, os textos críticos publicados na imprensa anteveem um leitor informado, uma vez que não tratam de assuntos acessíveis ao público mediano. Temas relacionados à Semiótica de Peirce, à Psicanálise de Freud e ao Estruturalismo, comparecem na crítica do autor. Já nas cartas que escreveu a Bonvicino, observamos uma postura diferente, uma vez que Leminski demonstra preocupação em se aproximar de um “público maior”, possivelmente aquele que não é leitor da poesia de vanguarda. Vejamos o seguinte trecho da carta de 10/07/1979, enviada ao amigo Bonvicino:

o didatismo pedagógico é talvez inevitável, na medida em q eu quero realmente ensinar umas coisas, uns raciocínios, uns conceitos, para um público maior e não sofisticado... enfim, um sofrimento isso tudo...

(LEMINSKI, 1999, p. 144)

Com base no exposto até aqui, consideramos que o pensar teórico-crítico que Leminski apresenta nos seus ensaios, quando comparado às suas cartas, é fundado em contradições, e estas geram tensões que refletem na poesia do autor. Isso porque Leminski direciona a sua poesia, cada vez mais, para um viés comunicativo, afastando-se assim dos preceitos que regem a Poesia Concreta.

Como forma de analisar as tensões entre as obras de Leminski – que são o resultado de um pensamento que sofre hesitações, sendo, portanto, irregular e assimétrico –, nos interessa neste tópico discutir os seus ensaios críticos que versam sobre o leitor. Para tanto, levaremos em consideração a data original das publicações, explicitá-las é uma maneira de compreendermos as metamorfoses que o poeta empreendeu na sua poesia em favor do leitor horizontal. Para proceder com essa análise, levaremos em consideração os ensaios publicados em livros, principalmente na primeira coletânea – *Anseios críticos (anseios teóricos)*, de 1986

– uma vez que a mesma fora organizada pelo próprio autor, com textos inéditos e recolhidos de outras publicações.

O ensaio “Arte in-útil, artelivre?” foi publicado, originalmente, na *Folha de São Paulo*, em 18/01/1986, e, posteriormente, no mesmo ano, em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*. Há algumas modificações entre as versões do jornal e do livro, como comentado no capítulo anterior. O ensaio, como publicado na *Folha*, corresponde ao primeiro módulo de um curso promovido pela editora Brasiliense, e ministrado pelo poeta, intitulado “Poesia – 5 lições”, que aconteceu em São Paulo, na Fundação Armando Álvares Penteado. Comparando as duas versões, observamos que as mudanças propostas não alteram significativamente as ideias contidas nos textos, possivelmente, os subtópicos foram eliminados devido à sua extensão e para que outros ensaios pudessem ser contemplados no livro. A mudança no título, por sua vez, pode ser devida a essa nova “roupagem” que o texto ganhou. Mas optamos por nos orientar pelo texto publicado no livro, por considerar que ele corresponde a uma versão mais recente das ideias do autor.

Em “Arte in-útil, arte livre?”, Leminski (1986) demonstra apreço pelas obra de poetas que se destacaram pelo hermetismo da sua linguagem, a exemplo de Mallarmé, em *Um lance de dados*, considerado pelo ensaísta como um autor a ser cultuado pelas futuras gerações. Vejamos a seguinte afirmação:

a poesia mais significativa do século XX nasce da “arte pela arte”. Da arte como inutensílio. Não como veículo de princípios “superiores” ou “maiores”. Por essa razão, boa parte da melhor poesia deste século é poesia sobre poesia, poesia crítica, poesia tendo o próprio poetas como objeto de inspiração. Metalinguagem, como se diz no jargão técnico. (LEMINSKI, 1986, p. 31)

O “inutensílio”, concepção criada pelo autor, designaria uma poesia na qual há um trabalho técnico com a linguagem, em que se tem em vista a metalinguagem. O autor defende uma poesia que seja destinada a poetas e que não visa à comunicação com o leitor. À vista disso, define poesia como: “lugar onde a palavra atinge a vigência plena, máxima, substantiva” (LEMINSKI, 1986, p. 31).

No ensaio, o autor faz uma reflexão acerca do *status* de mercadoria que a arte obteve na modernidade. O estilo de vida capitalista pressupõe que tudo tenha um valor, que possa ser comercializado. Leminski (1986, p. 29) recorda que a concepção de que a arte sempre esteve a serviço do nada, a não ser de si mesma, é recente, data do romantismo do séc. XIX, quando as indústrias surgem para substituir a arte/artesanato. Nesse ensaio, traça um breve percurso da

relação da sociedade com a arte, sempre com o foco no literário, passando pela Idade Média, Renascimento italiano, o período da Contrarreforma até a Revolução Francesa, quando o escritor se encontra rendido às regras do mercado lucrativo da publicação. Posteriormente, comenta sobre a arte criada na França e na Rússia, países que exerceram influência em todo o ocidente com seus poetas e romancistas. Para finalizar, recorre ao pensamento adorniano, para o qual a nobreza da arte estaria em não assumir a forma universal de mercadoria: “a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um ‘objeto não identificado’” (LEMINSKI, 1986, p. 34).

Nesse ínterim, o ensaísta entende que a poesia não foi feita para ser vendida, e a ela não poderia ser atribuída uma função social. Desse modo, a poesia não poderia estar subordinada a finalidades educativas, por exemplo, pois seu fim é em si mesma. A poesia nunca esteve destinada ao *status* de mercadoria e, por isso, resiste a essa condição. Leminski (1986) acredita que a sua não comercialização em grande escala é algo positivo, pois não a tornaria uma arte banal:

O puro valor da palavra está na poesia. Por isso, é sempre considerada mercadoria difícil. “Poesia não vende” é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado. Mal otram e mal pensam aqueles que reclamam da renitência das casas editoras em publicar poesia. Deveriam mais é ficar alegres. A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazeirosamente [sic]. (LEMINSKI, 1986, p. 32)

O interessante é que o próprio Leminski vai sucumbir às tentações do mercado, indo na contramão das afirmações que profere no ensaio. O poeta renunciou à linguagem inventiva e apostou na coloquialidade para conquistar o público, ainda, apostou na música, por ser um veículo que está mais presente na vida das pessoas que o livro. E Leminski era o poeta que sabia vender bem, havia sido publicitário. O redirecionamento comunicativo que realizou na sua obra foi também uma forma de ser popular, de estar no mercado. Podemos observar uma contradição entre o que afirma no seu ensaio e aquilo que realiza na sua poesia.

Enquanto celebra, no seu texto, o fato de a poesia não vender, o próprio poeta trabalhou em prol de colocar a sua poesia nos circuitos comerciais, incorporando a ela aspectos dos meios culturais de massa, fazendo com que pudesse chegar a um público amplo. Nesse sentido, inseriu a sua dicção poética na música, fazendo com que sua poesia circulasse nas rádios, mesmo na

voz de outros artistas, e alcançasse, ainda que futuramente, o *status* de uma das obras mais vendidas no país.

Na linha de “Arte in-útil, artelivre?”, há outros ensaios em que é possível constatar uma argumentação em defesa de uma poesia que não necessita do leitor. Essa é a discussão presente em “Sem eu, sem tu, nem ele”, que consta em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*. Nesse ensaio Leminski (1986) defende a ideia do leitor como uma ficção, uma criação do autor, que não escreveria o texto pensando nos leitores em potencial, visto que seria a obra uma realização da e na própria linguagem:

2

Assim como não comporta um “eu”, o texto literário também não se refere a nenhuma realidade fora de si mesmo.
[...] O texto literário só tem interior.

3

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. Um texto literário é objeto sem autor, para leitor nenhum, não se referindo a nada, a não ser ele mesmo. (LEMINSKI, 1986, p. 73-74)

Em “Poesia no receptor” – publicado, primeiramente, na *Folha de São Paulo*, em 11/01/1986, e selecionado para integrar *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, de 1986 – Leminski (1986, p. 91) afirma que “poesia é feita para poetas”. O autor assume que costuma proferir essa frase em suas conferências com o intuito de causar impacto no público. Em outro momento, considera que “Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia” (LEMINSKI, 1986, p. 92). Assim, considera o próprio poeta como leitor, como aquele que identifica o elemento poético na escrita dos seus pares. Dessa maneira, Leminski (1986) institui duas categorias de poetas, a dos produtores e a dos receptores. À vista disso, arremata: “Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor” (LEMINSKI, 1986, p. 92). Se pensarmos no contexto da poesia nos dias atuais, quase sempre os poetas são lidos por outros poetas, ou mesmo por críticos de poesia, constituindo, assim, uma crítica especializada.

No ensaio “O nome do poema”, Leminski considera que não é papel do poeta facilitar a leitura ao leitor. Por isso mesmo, afirma que prefere não intitular seus poemas, por considerar que o título atua como um direcionamento de compreensão:

Já vi muito poeta sofrendo para achar o título para um poema. E eu dizendo, pra que título? O poema não funciona sozinho?

As vantagens de dar título a um poema são óbvias, facilitar o caminho do leitor, garantir uma coerência do total, inserir o poema num quadro de expectativas prontas, fornecer as coordenadas, latitudes e longitudes para os bons pilotos poderem chegar ao porto com segurança. (LEMINSKI, 1986, p. 103)

Nesse excerto, Leminski (1986), em um discurso notadamente irônico, aponta quais seriam as intenções de um poeta ao intitular o poema. Essa escolha, na visão do ensaísta, garantiria que o entendimento do texto pudesse estar conforme com o desejo do autor. Consideramos que aquilo que Leminski deseja é justamente o contrário, em lugar de apontar direções que possam esclarecer algo, o papel do poeta seria o de, justamente, incitar o leitor à interpretação. Leminski (1986) explica o motivo pelo qual não prefere intitular seus poemas e revela que o título só seria necessário se ele servisse para problematizar o texto, torná-lo misterioso:

O título empobrece, em vez de enriquecer o poema [...]
 Não acho que todos os poemas tenham que ter um título, como não acho que não devam nunca ter nenhum.
 No que me diz respeito, a maior parte dos meus não tem nome.
 O que sempre me irritou nessa coisa de títulos é um certo ar de “tema de vestibular”, que todo “título” acaba tendo. O título é a última coisa que o poeta procura. E é a primeira que se vê. O título, então, fica com cara de verbete de dicionário. Como se o poema fosse a definição léxica da palavra “Inquerito”, “Liberdade”, “Mosaico”.
 Mas percebo que é possível um outro tipo de nome, um título não explicativo, um título complicativo, um título que deixa o poema ainda mais misterioso, que o complique, o problematize, e jogue com o poema como um adversário. Creio ser possível cultivar uma arte disso, a arte de nome “impróprio”, um nome multiplicante, não redutor. (LEMINSKI, 1986, p. 104)

Um título de viés enigmático não implicaria um obstáculo de leitura, mas solicitaria uma participação, um empenho do leitor para compreender o sentido. Esse tipo de afirmação do autor diverge daquilo que praticou em sua obra criativa. Ao analisarmos os poemas de Leminski, que possuem título, verificamos que eles seguem a orientação contrária à dada pelo poeta em seu ensaio, pois, seus títulos, embora não sejam recorrentes, sugerem uma conexão com o conteúdo da poesia em lugar de problematizá-la.

Há mais dois ensaios publicados na edição póstuma *Ensaios e anseios crípticos*, de 1997, organizada por Áurea Leminski e Alice Ruiz, que expõem as contradições de Leminski acerca do leitor. O ensaio “Minifesto 2” foi publicado, primeiramente, na seção “Anexo” do *Diário do Paraná*, em 16/12/1976, apenas com o título de “Minifesto”. É provável que o próprio Leminski tenha feito posteriormente a mudança no título, uma vez que escreveu um poema com

o título “Minifesto”, que está em *Distraídos venceremos*, de 1987, e há também o ensaio “Minifesto III”, no “Anexo” do *Diário do Paraná*, em 25/01/1977. No entanto, escolhemos discutir apenas “Minifesto 2”, pois é o único dos “minifestos” que trata sobre a leitura e que integra um dos livros de ensaio do autor. O outro ensaio, “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, havia sido publicado no *Pólo Cultural* em 1978. Para a nossa análise, iremos considerar a ordem com que os dois ensaios estão dispostos no livro, e que também corresponde à sequência em que foram escritos originalmente.

Em ambos os ensaios mencionados, constatamos uma preocupação de Leminski com a consciência social formadora do crescimento e fortalecimento da cultura brasileira. Seguindo a ordem em que estão publicados no livro, o primeiro é “Minifesto 2”. Vejamos:

Minifesto 2

A literatura de um país pobre
 não pode ser pobre de ideias.
 Pobre da arte de um país
 pobre de ideias.
 Pobre da ciência de um país
 pobre de ideias.
 Num país pobre,
 não se pode desprezar
 nenhum repertório.
 Muito menos
 os repertórios mais sofisticados.
 Os mais complexos.
 Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.
 Lembrem-se de Santos Dumont.
 Sempre haverá quem diga
 que num país pobre
 não se pode ter energia nuclear
 antes de resolver o problema
 da merenda escolar.
 Errado.
 Num país pobre
 movido a carro de boi,
 é preciso por [sic] o carro na frente dos bois. (LEMINSKI, 1997, p. 15)

Contrariando as expectativas do leitor, Leminski não escreve um manifesto, mas um “minifesto”. No entanto, seu texto preserva algumas características referentes a um manifesto, como a identificação e a análise de um problema, além de manter o tom elocutório de caráter belicoso. O autor apresenta aspecto combativo de quem não se conforma com determinada situação, a exemplo do que se verifica nos seguintes versos: “A literatura de um país pobre/ não pode ser pobre de ideias/ Pobre da arte de um país/ pobre de ideias” (LEMINSKI, 1997, p. 15).

Embora conciso, o texto está repleto de questionamentos sobre uma problemática social e política, por isso pode ser considerado como ato de manifestação. Leminski abre mão do formato do texto em prosa e opta por argumentar através do verso. Contudo, seu poema mantém um aspecto prosaico, que pode ser percebido durante o ato da leitura.

Em “Minifesto 2”, Leminski (1997) discorre a respeito da formação dos leitores e expressa o desejo de uma poesia sofisticada, de repertório complexo, como forma de resolver a carência de conhecimento que há no país. À vista disso, percebemos, no discurso do autor, uma indignação perante a situação apresentada, como atestam os seguintes versos nos quais é possível verificar a maneira enfática com a qual expressa o seu ponto de vista: “Num país pobre,/ não se pode desprezar/ nenhum repertório./ Muito menos/ os repertórios mais sofisticados./ Os mais complexos” (LEMINSKI, 1997, p. 15). Para que o problema da leitura seja erradicado no país, nenhum tipo de repertório pode ser desconsiderado, é essencial que todos passem a conhecer escritores de alto nível, não há ensejo para subjugar a capacidade interpretativa do leitor, tampouco é necessário produzir uma literatura de baixo teor de significação para que existam leitores.

Ao enfatizar a importância da contribuição das obras mais sofisticadas para elevar o nível do leitor e, conseqüentemente, das ideias produzidas no país, consideramos que Leminski entende a literatura como um vetor. Este, deverá conduzir os leitores à transformação do país, por isso mesmo, os conteúdos da literatura não devem beirar a mediocridade: “A literatura de um país pobre/ não pode ser pobre de ideias/ Pobre da arte de um país/ pobre de ideias” (LEMINSKI, 1997, p. 15).

Leminski é enfático em seus apontamentos, acreditamos que “Manifesto 2” expressa o sentimento de indignação do poeta ante o descaso com a qualidade da literatura produzida no país. Em razão disso, argumenta em favor de uma arte complexa, como forma de elevar a qualidade da arte, das ideias e da ciência. O autor acredita que é imperioso estarmos além das expectativas, por isso mesmo radicaliza ao afirmar que a nossa preocupação não deveria residir só em problemáticas básicas, como a merenda, mas no investimento em inovação. Conforme o autor, essa seria uma forma de nos posicionarmos à frente das nossas limitações. Para tal fim, arremata o seu “Minifesto 2” com uma metáfora significativa: “Num país pobre,/ movido a carro de boi,/ é preciso por [sic] o carro na frente dos bois” (LEMINSKI, 1997, p. 15).

Deprendemos que em seu “minifesto” Leminski sai em defesa de uma literatura erudita, sendo preciso que o leitor se esforce para entender seus significados. Nesse sentido, em lugar de oferecer ao público médio uma literatura fácil, seria preciso oferecer a ele obras bem realizadas e de boa qualidade.

Posterior a “Minifesto 2”, considerando a organização disposta no livro *Ensaio e anseios críticos*, o próximo é “Central elétrica: projeto para um texto em progresso”, que seria uma continuidade do ensaio discutido anteriormente. Organizado em forma de fragmentos, em “Central elétrica”, Leminski (1997, p. 21) tece um panorama do cenário leitor do país:

“Incompreensível para as massas” é toda literatura que se faz hoje, no Brasil. Massa analfabeta, massa ouvinte, massa telespectadora. Não é loucura radicalizar ainda mais a inovação, o experimento, a invenção? Diminuir ainda mais o já restritíssimo número de leitores, produzindo uma obra exigente, com alto teor de novidade, que pressupõe um repertório letrado, muito acima da média brasileira?

Ao questionar os aspectos que impossibilitariam o leitor médio de ter acesso à literatura produzida no Brasil, Leminski (1997, p. 21) analisa o caso de dois intelectuais, que teriam, cada um a seu modo, implementado ações condizentes à leitura no país. Vejamos:

Paulo Freire, o caso extremo do intelectual que partiu diretamente para o problema de base da alfabetização das massas do 3º mundo, aplicando toda a sua criatividade no aperfeiçoamento de métodos e recursos didáticos para ensinar e a escrever e a ler.
Haroldo de Campos, a radicalidade extrema de um radical de elite, trabalhando por uma sofisticação máxima da cultura letrada existente, colocando-a em condições de competir, em pé de igualdade, com a mais avançada tecnologia estrangeira. (LEMINSKI, 1997, p. 21)

Obviamente, se tratam de intelectuais que atuam em polos distintos. Freire se compromete com as questões sociais e com a alfabetização do povo brasileiro, volta a sua ação à pedagogia de um povo oprimido. Já Haroldo de Campos é o poeta que investe em uma linguagem culta e complexa, preocupando-se com a sofisticação da cultura brasileira. A menção a esses dois intelectuais, nos faz pensar que o ensaio de Leminski penderia para a defesa de uma literatura com uma linguagem compreensível, que pudesse atingir as “massas”, em lugar daquela produzida para a “cultura letrada”. No entanto, o que podemos constatar ao longo do ensaio é que Leminski (1997) defende a publicação de uma literatura sofisticada, uma vez que seria preciso proporcionar ao leitor obras de qualidade.

Dessa maneira, como forma de resolver a falta de leitura no Brasil, Leminski (1997) sugere no seu ensaio a elaboração de uma “Central elétrica” que seja, na verdade, uma “Itaipu poética”. A imagem da “Central elétrica”, utilizada por Leminski, serve para simbolizar uma poesia que possa chegar a um maior número de pessoas. Trata-se de uma alusão a uma

declaração do poeta russo Vladimir Maiakóvski, quando este fora acusado de que a sua poesia seria “incompreensível às massas”.

Conforme Leminski (1997, p. 22), Maiakóvski, no artigo “Operários e camponeses não compreendem o que você diz”, publicado na revista “Nóvi Lef”, diz que, se um livro for designado a um grupo de poucos leitores, ele se tornará desnecessário. Porém, se for destinado a uns poucos que tenham a energia de uma central elétrica, que alimenta a outras estações, aí, então, o livro será indispensável. Isso porque os poucos, nesse caso, equivalem aos produtores e não aos consumidores, e os produtores, na condição de criadores, guiam as massas e as sustentam intelectualmente, atuando como sementes e esqueletos.

A “Central elétrica” sugerida por Leminski (1997) está vinculada a uma poesia de vanguarda: “Uma vanguarda/central elétrica que produza matrizes novos” (LEMINSKI, 1997, p. 23). Assim, o autor reafirma aqui o seu lugar junto à vanguarda, de modo que os poetas concretos do grupo *Noigandres* seriam para ele a Itaiupu, e Leminski a distribuidora dessa energia, que visa levar “a números maiores a alta tensão dos produtos inovadores” (LEMINSKI, 1997, p. 23). Nesse sentido, estar comprometido com as “massas” não significa produzir uma poesia de baixo repertório intelectual. Por isso, “Central elétrica”, complementa a discussão presente em “Minifesto 2”, quando o autor argumenta em favor da distribuição dos repertórios mais sofisticados como forma de sanar a problemática da leitura no país.

Após analisar os ensaios citados neste tópico, ressaltamos que eles demonstram uma adesão sistemática de Leminski à poesia de vanguarda, de modo que o discurso presente nos textos críticos do autor divergem daquilo que realizou em parte da sua poesia e do que escreveu em suas cartas. Nestas, o autor discute o quão imperioso é produzir uma poesia que se aproxime do leitor horizontal. Nas cartas é explícito que o seu pensamento teórico-crítico se direciona para a comunicação, afastando-se do ideário vanguardista. Com relação à poesia, Leminski se aproxima cada vez mais a sua dicção dos elementos da cultura de massa, como a canção, que estão próximos do leitor, visando, assim, conquistá-lo. Nesse sentido, coloca em prática as discussões propostas em suas epístolas. Leminski foi movido pela inquietação de fazer com que a poesia chegasse a um público maior, num país com as desigualdades do Brasil. Para isso, empreende um projeto que é tanto ético, quanto estético, e a serviço do qual colocou a sua poesia.

2.3 O aspecto híbrido do ensaísmo leminskiano

Com a diluição das fronteiras existentes entre os gêneros literários e a ruptura com o caráter prescritivo das normas estéticas clássicas, promovida pelos primeiros românticos do grupo de *Jena*, o amálgama entre os mais distintos tipos de categoria textual tornou-se possível. A junção entre o literário e o científico possibilitou que os poetas incorporassem à sua prática uma expressão que não era considerada como parte do seu ofício. Desde então, segundo aponta Maciel (1999, p. 25): “Os escritos críticos em prosa também foram e continuam sendo exercidos sem parcimônia pelos poetas da reflexão”.

Os poetas-críticos demonstram preferência por gêneros que estejam em consonância com sua verve crítica e que admitem experimentação com a linguagem, a exemplo do ensaio, que tem sido uma das formas escolhidas pelos poetas para exercer a crítica. Além desta, modalidades como o fragmento, a carta, o manifesto e o depoimento são também utilizadas pelos poetas como meio de expressar a sua crítica em prosa.

O ensaio comporta um tipo de escrita espontânea, como empregou Leminski, mas que pode ser, ao mesmo tempo, sofisticada. A escolha do tipo de linguagem utilizada, se coloquial ou formal, dependerá dos objetivos do ensaísta e da finalidade a que se presta o seu texto, bem como o público a que será destinado. Por ser um gênero que possui uma estrutura aberta, ou seja, não possui regras fixas a regular a sua estrutura, e que se baseia na experimentação, o ensaio possibilita ao autor incorporar ao texto traços de outros gêneros textuais, o que ocorre porque suas fronteiras não são delimitadas. Assim, a poesia, o manifesto, a crônica e outros gêneros podem integrar o discurso ensaístico.

Starobinski (2011, p. 15) comenta que ao incorporar características de outros gêneros, o ensaio perde em sua substância. No entanto, o autor verifica que, ao se realizar com atributos relacionados a outras formas textuais, o ensaio não perde de vista a sua condição crítica. Consideramos que essa transmutação ocorre devido ao aspecto híbrido do ensaio. Vejamos o que diz Starobinski (2011, p. 15 – destaques do autor) sobre esses apontamentos:

E é verdade que, perdendo às vezes em substância, o ensaio pôde se transmutar em crônica de jornal, panfleto polêmico, conversa variada. Não que algum desses subgêneros do ensaio mereça ser desdenhado por si mesmo! A crônica pode se tornar *pequeno poema em prosa*; o panfleto, se é Constant quem o escreve, pode intitular-se *De l'esprit de conquête*; a conversa pode falar com a voz de Mallarmé.

Alexandre Eulálio (1989), por sua vez, considera que essa versatilidade é própria do gênero ensaístico. Observemos o que comenta o autor:

Cercado por todos os lados pela atividade interessada, o ensaio literário enquanto ensaio e enquanto literário é uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes, anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria. (EULÁLIO, 1989, p. 9)

Essa possibilidade de flexibilidade do ensaio permitiu a Leminski incorporar ao seu ensaísmo, como também ao conjunto da sua obra, aspectos referentes a outros gêneros, de maneira que seu procedimento inventivo se funda no hibridismo, como afirma na quinquagésima epístola, de 10/08/1979, enviada a Bonvicino:

3) não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante

(LEMINSKI, 1999, p. 142)

O hibridismo dos gêneros ocorre, conforme Haroldo de Campos (1979, p. 285), no contexto da revolução industrial, na segunda metade do século XVIII, na Inglaterra. Atinge o seu auge na segunda metade do século XIX, quando o hibridismo dos gêneros é confundido com o dos *media*, passando a deste se alimentar. Inspirado nessa fusão, do hibridismo dos gêneros e dos *media*, Stéphane Mallarmé, conforme cita Haroldo de Campos (1979, p. 285), cria a sua obra exemplar *Un coup de dés*, baseando-se nas técnicas de espacialização visual e titulação da imprensa cotidiana, bem como nas partituras musicais. Com base em uma tradição de obras fundadas no híbrido, a rarefação dos limites estabelecidos entre gêneros, torna-se, segundo Haroldo de Campos (1979, p. 294), uma herança pacífica para o escritor contemporâneo.

Leminski é um dos herdeiros desse legado. Muitos dos escritores que influenciaram a sua dicção utilizaram o aspecto híbrido dos gêneros para conceber suas produções, como James Joyce e Guimarães Rosa. Ademais, a própria Poesia Concreta, uma das estéticas fundadoras da poesia leminskiana, fez uso da hibridização entre os gêneros, apontando, assim, para uma nova concepção de poesia que une palavra, som e imagem. Sobre essa versatilidade do Concretismo, Haroldo de Campos (1979, p. 302-303 – destaques do autor) diz:

A poesia concreta brasileira originou-se de uma meditação crítica de formas. Procurou-se sintetizar e radicalizar as experiências da poesia internacional e nacional.

[...] Ela se proclama “espácio-temporal” e “verbi-voco-visual” (recorrendo a uma expressão de Joyce). Não apenas o problema dos gêneros, então, é posto em questão, mas o da própria literatura e o da linguagem verbal.

[...] Desbordando voluntariamente do campo da literatura; apresentando seus primeiros manifestos em uma revista de arquitetura; organizando o livro como um objeto visual, inteiramente planejado, uma exposição portátil de ideogramas que funcionam como *kakemonos* japoneses; passando ao poemacartaz e retomando o exemplo de Maiakóvski, da época do *agit-prop* e das “janelas Rosta”; propondo-se, enfim, uma arte geral da linguagem, a poesia concreta passa a exercer sua influência não apenas na evolução literária, mas paralelamente, nas técnicas de *layout* e redação do jornal, da revista e do livro, bem como nos textos de publicidade. (CAMPOS, H., 1979, p. 302-303 – destaques do autor)

O caráter híbrido dos gêneros, na obra de Leminski, ocorre por meio das experimentações que o poeta realiza com a linguagem, ao tornar o poema um espaço crítico para responder aos questionamentos acerca do seu objeto de criação e da sua condição criadora. Sobre esse aspecto, Haroldo de Campos (1979, p. 297) comenta: “a linguagem do ensaio e da especulação teórica-filosófica [...] passa a integrar-se no poema, que se faz metalinguagem de sua própria linguagem objeto”. Essa experiência que Leminski realiza com a linguagem é intensificada na sua crítica. Aventamos que o poeta integra ao conjunto da sua obra, seja aos poemas ou à sua correspondência epistolar, o discurso crítico, o que lhe permitiu (re)pensar os valores da sua arte.

A escolha de Leminski pelo ensaio não é aleatória. Esse gênero, que seria, conforme Adorno (2003, p. 30), “metodicamente sem método”, não possui uma forma estabelecida. Tal característica, possibilitou a Leminski explorar as fronteiras dos gêneros, e, assim, forjar uma dicção delineada no trânsito entre ficção, poesia e crítica. Para Maciel (2003, p. 11-12):

Leminski experimentou e mesclou todos os gêneros, num movimento de abertura ao híbrido, ao mutante. Experimentações e mesclagens que não se efetuaram apenas nos campos da poesia, da narrativa, da letra de música e do ensaio, mas também em outras formas textuais menores, como os escritos ocasionais, as notas, os fragmentos, as cartas.

Dessa maneira, sua escrita está situada na cadeia de uma “metaformose” de ideias que se realizam em poemas-críticos e em ensaios poéticos, a exemplo das cartas que trocou com Bonvicino e Antonio Risério.

2.3.1 Poemas-críticos

O ensaio é um gênero que possui um formato variável e, portanto, não há regras que estabelecem um padrão fixo de escrita. Cada autor pode adequar a forma do ensaio ao conteúdo que deseja abordar. É possível constatar que esse aspecto era ressaltado nos ensaios de Montaigne. O ensaísta francês entendia que a forma deveria ser consoante ao conteúdo presente nos ensaios. Adorno (2003, p. 18) afirma que é a tendência positivista de pensamento que propõe uma separação entre a forma e o conteúdo, sendo o conteúdo indiferente à sua forma de apresentação, o que não ocorre no ensaio.

Leminski não abdica da sua veia lírica para tecer o seu ensaísmo, escreve uma prosa crítica em uníssono com o seu objeto de criação, a poesia, a linguagem primeira ou “linguagem-objeto”, como indicou Barthes (2013, p. 160). Boa parte dos conteúdos dos ensaios do autor contemplam aspectos sobre a poesia, indicando que a elaboração do seu pensar reflexivo está associado ao modo com o qual concebe a sua obra criativa. O formato indefinido do ensaio possibilitou a Leminski mesclar esses dois gêneros, constituindo assim um texto híbrido, que resulta em poemas-críticos, nos quais o autor se debruça sobre questões que lhe permitem pensar sobre o poético.

Consideramos como poemas-críticos, os poemas que versam sobre aspectos da poesia, e que contém um viés metalinguístico, e aqueles que Leminski dialoga com a tradição que integra o seu *paideuma*. Esses poemas estão publicados nos livros de poesia e de ensaios do autor. Alguns deles já foram analisados nesta tese, a exemplo de “Limites ao léu”, “um dia”, “Bom dia, poetas velhos”, “poesia de produção poesia de comunicação”, para mencionar alguns. Neste tópico, nos interessa analisar, sobretudo, alguns poemas-críticos que estão nos livros de ensaio ou que foram publicados em revistas e jornais e, assim sendo, assumidos como tal.

Consideramos que, para Leminski, a poesia é um ponto de partida para a sua crítica, uma via pela qual o seu pensar é delineado. Por isso, a escolha de um poema para inaugurar o seu primeiro livro de ensaios não pode ser entendida como ingênua. Desse modo, entendemos para o poeta a reflexão pode se realizar tanto na prosa quanto no verso.

Na esteira de textos que contemplam esse aspecto híbrido, podemos destacar o poema-crítico “Invernáculo”, selecionado por Leminski para a abertura de *Anseios críticos (anseios teóricos)*. O título, “Invernáculo”, pode ser considerado um neologismo, ou uma palavra-valise aos moldes joyceanos, a partir da junção do prefixo “in” com a palavra “vernáculo”. Leminski

criou diversas palavras-valise, unindo vocábulos da língua inglesa e portuguesa, como o título do livro *Winterverno*, que segue o mesmo princípio criativo da palavra “Invernáculo”. Vejamos:

Invernáculo

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.

Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim, me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.

Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.

O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me luza,
eu, meio, eu dentro, eu, quase. (LEMINSKI, 1986, p. 7)

Este poema trata do modo como o poeta se posiciona, como poeta, perante o português, que é entendida como a língua do outro, do colonizador: “Esta língua não é minha/ qualquer um percebe”. Esse entendimento está posto implicitamente no título, pois o prefixo “in”, que significa uma oposição ao sentido original de uma palavra, se refere à negação do vernáculo, do idioma materno. Ao repelir a herança transmitida pelos portugueses, o poeta revela qual a sua relação com essa língua: “Quem sabe mal digo mentiras,/ vai ver que só minto verdades”, apontando a constituição do seu dizer poético, que é, na verdade, uma alusão aos famosos versos de Fernando Pessoa em “Autopsicografia”: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sentes” (PESSOA, 2006, p.164). Sendo assim, estabelece um diálogo com o poeta português, que fez das máscaras não apenas um desdobramento do sujeito, mas um discurso poético.

No ensaio “3 línguas”, Leminski (1986) considera que a língua portuguesa tenha causado danos aos brasileiros, vítimas do processo de colonização. O português, como herança linguística, é desprezado pelo poeta, que o considera um idioma menor em relação aos demais idiomas europeus, sendo, por esse motivo, alvo de duras críticas: “A última flor do Lácio é um desastre [...] escrever em português e ficar calado é mais ou menos a mesma coisa. [...] A língua

portuguesa é um desterro, um exílio, um confinamento” (LEMINSKI, 1986, p. 112). O autor utiliza a expressão “flor do Lácio”, metáfora cunhada por Olavo Bilac, para se referir, de forma irônica, à língua portuguesa, também denominada como a “língua de Camões”. Em outro poema, profetiza o fim do idioma português, a “última flor do Lácio”:

no campo
em casa
no palácio
está nas últimas
a última flor do lácio

cretino
beócio
palhaço
dê o último adeus
à última flor do lácio

a fogo
a laço
ninguém segura
a queda da última flor do lácio. (LEMINSKI, 2013b, p. 381)

No ensaio “A volta do reprimido”, Leminski (1986, p. 117) defende uma língua brasileira em detrimento da língua portuguesa. Em prol dessa crença, profere afirmações equivocadas, atravessadas por um tom corrosivo, como se pode verificar no seguinte trecho:

Graças a Portugal que nos colonizou e explorou durante quatro séculos, falamos nós, a sexta potência econômica do planeta, uma língua que em nível mundial, é apenas um “patois” do espanhol, um dialeto obscuro que ninguém, no mundo, lê nem entende. É a última sacanagem de Portugal. Estamos enclausurados numa língua insignificante. Se um dia, ela tiver que ser alguma coisa, nós, brasileiros, é que temos que fazê-lo. Só preconceitos arqueológicos-necrófilos ainda nos fazem chamar essa língua de “portuguesa”.
Está na hora de Portugal começar a falar brasileiro. (LEMINSKI, 1986, p. 117)

Contudo, em outro momento desse mesmo ensaio, se contradiz e reconhece que é preciso fortalecer o uso da língua portuguesa entre os falantes brasileiros, pois ela representa a sua identidade, mesmo que tenha sido uma herança de um processo de colonização: “Nós, brasileiros, temos que dar um jeito de tornar a língua portuguesa mais forte [...] Embora a língua portuguesa seja o idioma dos nossos ex-dominadores e colonizadores, é dela que é feita a substância da nossa alma” (LEMINSKI, 1986, p. 112). Assim, entende que a sua função, como poeta, é de valorizar a língua, que guia o seu processo de criação e na qual ela se realiza.

Voltando ao poema “Invernáculo”, depois de realizada essa digressão para observar o que Leminski diz acerca da língua portuguesa em outros textos, percebemos que a fala do poeta, sua poesia, como um dialeto à margem esquerda da frase, como algo que desvirtua o vernáculo, é, ao mesmo tempo, o que o luza, o que o integra ao idioma lusitano e faz da língua do outro a sua língua: “O dialeto que se usa/ à margem esquerda da frase/ eis a fala que me luza” (LEMINSKI, 1986, p. 7).

“Invernáculo” também fora veiculado no jornal *Folha de São Paulo*, em 07/09/1986. Em 1996 passa a integrar o livro póstumo *O ex-estranho*, organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski. No entanto, há uma diferença entre essas versões, pois a palavra “luza” aparece, no livro, grafada como “lusa”, o que reforça a associação do poema com o lusitano. Na versão publicada no jornal, “luza” é empregada no sentido de iluminar. Porém, em ambas as formas, “luza” e “lusa”, a associação com o vernáculo luso é inevitável, uma vez que é entendida como a língua que guia/ “luza” a criação do poeta. Abaixo do título do poema publicado em *O ex-estranho*, consta o numeral três entre parênteses, podendo indicar que se trata de uma outra versão.

Além de “Invernáculo”, outro poema-crítico que integra *Anseios crípticos (anseios teóricos)* é “Variações para silêncio e iluminação”, que havia sido publicado, originalmente, em 27/07/1985 na *Folha de São Paulo*. Nesse poema-crítico, Leminski (1986) analisa e caracteriza, tendo como parâmetro o silêncio, o método de criação de alguns teóricos, escritores, políticos e filósofos. À vista disso, considera a prática de Buda como: “doutrina da meditação silenciosa/ da concentração distraída” (LEMINSKI, 1986, p. 15); a de Pitágoras: “ouvir nas noites estreladas/ a sinfonia vinda das esferas/ o silêncio dos astros” (LEMINSKI, 1986, p. 16); Pascal: “ouve nos céus/ o tremendo silêncio” (LEMINSKI, 1986, p. 17); Hermes: “é o silêncio hermético/ o silêncio dos sinais difíceis de ler/ o silêncio da poesia de vanguarda/ o claro silêncio de mallarmé” (LEMINSKI, 1986, p. 17); Hitler: “é o silêncio dos tiranos/ o silêncio ditado pelo medo” (LEMINSKI, 1986, p. 18); Graciliano: “é o silêncio das memórias do cárcere” (LEMINSKI, 1986, p. 18); Webern: “o silêncio plenitude do som” (LEMINSKI, 1986, p. 18); e Spengler: “o silêncio depois que tudo já foi dito” (LEMINSKI, 1986, p. 19).

O título do poema-crítico é uma alusão à “variação”, uma técnica musical típica da música erudita na qual o compositor apresenta algumas variantes sobre o mesmo tema, o caso, sobre o silêncio e a iluminação. Logo na abertura, em uma espécie de epígrafe, anuncia: “muitos são os silêncios/ poucos serão ouvidos” (LEMINSKI, 1986, p. 15). Para compor a sua “variação”, o autor elege personalidades que são representativas para a humanidade e também para si próprio, seja pela criação de uma obra, de uma teoria, de gestos em benefício da

humanidade, como os de Buda, ou pelas ações que despertaram medo e temor, como os feitos de Hitler.

No poema, o silêncio de cada uma das figuras ilustres mencionadas está associado a um momento de reflexão, que, por sua vez, antecipa o momento da criação, da iluminação, como sugerem os seguintes versos: “um toque de silêncio/ um minuto antes da iluminação” (LEMINSKI, 1986, p. 19). Ao final, o silêncio suscitado a partir das “vozes silenciosas/silenciadas”, que permeiam todo o poema, originará o silêncio representativo de toda a humanidade:

o silêncio da maioria

a voz da maioria silenciosa é silêncio
 cúmplice
 o silêncio de quem
 compactua com o silêncio de Hitler
 e deixa prosseguir o silêncio de Graciliano
 o silêncio comodista
 dos que dançam conforme a música
 o silêncio dos que fingem que não sabem
 o silêncio dos que fazem de conta
 que não têm nada com isso
 o silêncio comprado
 com a boa vida
 o silêncio que dizem
 viva
 e deixe viver

um toque de silêncio
 um minuto de silêncio antes da iluminação. (LEMINSKI, 1986, p. 19 –
 destaques do autor)

A temática sobre o silêncio será retratada também em um poema publicado no livro *La vie en close*:

LÁPIDE 1

epitáfio para o corpo

Aqui jaz um grande poeta.
 Nada deixou escrito.
 Este silêncio, acredito,
 são suas obras completas. (LEMINSKI, 1992, p.82)

A partir do exposto, tanto no poema quanto no ensaio, podemos perceber que Leminski considera o silêncio como um momento propício ou uma condição para as ideias aflorarem.

Outros poetas também buscaram no silêncio o elemento fundador dos seus versos, reconhecendo nele um aspecto de originalidade. É o caso dos concretistas, que, inspirados em Mallarmé, utilizaram o silêncio da página como componente do poema, tornando-o um agente que organiza a disposição das palavras na mancha tipográfica, possibilitando leituras distintas.

A temática do silêncio também será abordada no ensaio “Fala, frei Boff”, publicado na *Folha de São Paulo* em 18/05/1985. Pela data da publicação, é possível inferir que esse texto foi escrito antes de “Variações para silêncio e iluminação”, sendo que este pode ser considerado uma continuação da discussão proposta.

Em “Fala, frei Boff”, Leminski (1985h) relata a difícil missão que terá de realizar ao entrevistar o Frei Leonardo Boff: “me mandaram conseguir o impossível: uma entrevista com o frade condenado ao silêncio” (LEMINSKI, 1985h, p. 50). Naquela ocasião, o Frei havia sido sentenciado a ficar um ano em silêncio obsequioso, uma pena da Santa Sé imposta aos religiosos que apregoam conceitos divergentes daqueles propagados pela Igreja Católica, por ter publicado o livro *Igreja: carisma e poder*, que contrariava os preceitos do catolicismo. Por isso, ficou proibido de lecionar ou mesmo fazer quaisquer tipos de declarações públicas. Em razão disso, essa entrevista era um grande desafio a Leminski, que teria de investir em técnicas mirabolantes para conseguir violar o silêncio do Frei. Para conseguir tal proeza, Leminski se inspira no silêncio dos “mestres”, que encontraram no silêncio uma fonte de expressão. Vejamos:

Silêncio!, pensei no caminho.
E tentei rapidamente me lembrar dos vários tipos de silêncio que eu conhecia.
O silêncio dos grandes mestres da música, de Webern, de João Gilberto, virtuosos do intervalo, senhores do vazio entre som e som, domadores do nada.
O silêncio cósmico de Pascal “o silêncio desses espaços infinitos me apavora”.
[...] De um silêncio de Buda, nasceu o Zen.
[...] Para o filósofo grego Pitágoras tudo é número, tudo é harmonia, tudo é música. (LEMINSKI, 1985h, p. 50)

Ao final do seu ensaio, Leminski (1985h) chega à conclusão de que todo o silêncio de que possuía conhecimento, de Pascal, Buda e Pitágoras, era insuficiente para romper o silêncio do Frei Boff, que respondia às suas perguntas apenas com gestos. Assim, a entrevista dialogada, como pretendia o entrevistador, não se realizou, como revela no seguinte trecho: “Mas tudo isso era frescura comparado com o silêncio ‘por tempo indeterminado’ imposto pelo Comitê Central do Vaticano, ao autor de ‘Jesus Cristo Libertador’” (LEMINSKI, 1985h, p. 50).

Em outro ensaio, “Enfim, nu, como vim”, também publicado na *Folha de São Paulo*, em 31/08/1985, Leminski (1985f) dá continuidade à temática do silêncio, entendendo-o como

uma representação dos espetáculos vivenciados pelo homem. Porém, o intento agora é se despir de toda linguagem, até que reste apenas o silêncio e, depois, o nada, até alcançar o nirvana, o estado completo de libertação:

E, um dia, quem sabe, oh sonho máximo, nos despir também de todo o silêncio. Essa síntese e simulacro de todos os espetáculos.
Então, seremos livres, livres como deuses, livres como coisa alguma dissolvendo além, além de todo o espanto. (LEMINSKI, 1985f, p. 46)

Ao optar pela temática do silêncio como uma das temáticas de abertura do seu primeiro livro de ensaios, Leminski busca uma expressão que lhe favoreça a reflexão, o momento em que o pensar se tornar verbo, palavra. Ademais, o silêncio é um assunto que perpassa toda a obra do autor, como podemos observar nos ensaios e poemas supracitados.

Os poemas-críticos de Leminski são um gênero híbrido, que expandem a função e o uso dessas formas textuais. O resultado está disposto em forma de poema ou mesmo de ensaio em prosa.

2.3.2 Ensaios poéticos

A correspondência entre escritores sempre foi algo comum no âmbito literário, sobretudo, em função de não haver instituições destinadas a formar poetas, como há para músicos, artistas plásticos, atores e outras categorias. Em suas missivas, trocam ideias, revelam angústias, discutem conceitos acerca do seu objeto de criação, comentam sobre as próprias obras e também as de outros escritores, tecendo uma crítica a seus pares intelectuais. Ademais, esse material deixa de ser visto apenas como correspondência entre amigos, a circular na esfera privada, e se torna um material crítico a revelar aspectos em torno do processo de criação desses autores.

As cartas dos escritores são um espaço para desenvolver a reflexão, e são comumente publicadas em livro, como aconteceu no Brasil, por exemplo, com as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles; entre João Cabral de Melo Neto e Bandeira e Drummond, para citarmos alguns casos exemplares. Entre estes, Mário de Andrade merece um destaque especial, pois foi o maior poeta epistoleiro do Brasil, trocando missivas também com outros artistas como Anita

Malfatti, Tarsila do Amaral e Candido Portinari. Leminski também enviou cartas a amigos, merecendo destaque as destinadas a Bonvicino. O conjunto dessas cartas, que foram publicadas em livro, constitui objeto de nosso estudo.

Consideramos que as cartas de Leminski se filiam a uma tradição epistolar, isto é, àquelas correspondências em que poetas mais experientes ou consagrados dão lições de poesia aos mais iniciantes e comentam sobre seus processos criativos. Nesse tradição, o caso mais conhecido é o de Rainer Maria Rilke e as missivas que escreveu ao jovem Franz Xaver Kappus, entre 1903 e 1908, que estão reunidas na obra *Cartas a um jovem poeta*. Vejamos, por exemplo, um excerto da carta escrita em 05/04/1903, que Rilke enviou para Kappus:

Quero falar-lhe hoje apenas de duas coisas. Primeiro, da ironia. Não se deixe dominar por ela, sobretudo em momentos estéreis. Nos momentos criadores procure servir-se dela, como de mais um meio para agarrar a vida. Utilizada com pureza, ela também é pura e não nos deve envergonhar. Ao verificar, porém, que se familiariza demais com ela, temendo uma intimidade excessiva, volte-se para os objetos grandes e graves, diante dos quais ela se encolhe desajeitada. Busque o âmago das coisas, aonde a ironia nunca desce; e ao sentir-se destarte como que à beira do grandioso, examine ao mesmo tempo se essa concepção das coisas deriva de uma necessidade do seu ser. Sob a influência das coisas graves, com efeito, a ironia o abandonará por si mesma (se tiver sido algo de ocasional) ou então se reforçará (caso lhe pertença como coisa inata) num instrumento sério, enquadrando-se no conjunto dos meios com o que o senhor deverá moldar a sua arte. (RILKE, 1989, p. 28)

De modo geral, o conteúdo das missivas que Rilke enviou a Kappus constituem lições sobre o processo criativo poético. O que torna essas correspondências interessantes, assim como outras trocadas por poetas, é que elas se tornam um meio para se pensar acerca da poesia.

No caso de Leminski, a lição é dada de um modo muito particular, pois as missivas que enviou, em especial ao amigo Bonvicino, não são apenas conselhos dirigidos a um jovem poeta. São, antes, modos de o poeta colocar as suas ideias no papel para buscar compreendê-las, sendo uma maneira de pensar a respeito do que o inquieta, dividindo com amigos seus anseios intelectuais. São também cartas afetivas, mas sem apresentar muitos momentos de intimidade, pois interessa ao poeta uma discussão que abrange poesia, política e cultura. Logo, depreendemos que o exercício epistolar leminskiano era uma forma de refletir sobre a sua criação.

Além de Bonvicino, Leminski também trocou cartas com Antonio Risério, outro amigo pessoal, das quais apenas fragmentos de três foram disponibilizadas pelo próprio Risério no ensaio “O vampiro elétrico de Curitiba”, escrito para o livro *A linha que nunca termina*:

pensando Paulo Leminski, de 2004. O próprio Leminski também publicou uma carta para Risério no suplemento “Anexo”, que acompanhava o *Diário do Paraná*, em 23/07/1977. O fato de ter publicado a carta em um meio público, o caso de um jornal, demonstra que a epístola não era particular e o assunto poderia ser do interesse dos seus leitores, uma vez que nela consta alguns poemas feitos por Leminski e pela esposa Alice Ruiz para o amigo Risério. Não sabemos se eles se corresponderam com frequência devido à escassa quantidade de missivas divulgadas, mas é possível presumir que existam mais cartas, pois, entre as que estão publicadas por Risério, a data da primeira é de 1975 e da última outubro de 1979, devendo ter havido uma comunicação epistolar nesse ínterim.

Interessante observar que Leminski (2004) manifesta certo receio ao utilizar a carta como um veículo comunicativo, demonstrando desconfiança com relação à eficácia desse gênero. O autor duvida que a mensagem, contida na carta, pudesse ser compreendida pelo destinatário da maneira como deseja o seu remetente. Por essa razão, Leminski (2004) afirma preferir o encontro pessoal. Na primeira missiva enviada para Risério, escrita em 1975¹¹, descarta a possibilidade desta como envio de uma mensagem. Por isso, passa a considerá-la como uma forma de contato, metaforizada na imagem de um abraço a selar o encontro de duas pessoas que se conhecem, como se pode verificar no seguinte excerto:

detesto toda forma artificial de contato/comunicação (tipo carta, telefonema, telex, xerox), mas **isto não é uma mensagem, é uma tangência uma coincidência um atrito e sobretudo um abraço**
do Leminski. (LEMINSKI apud RISÉRIO, 2004, p. 364 – destaques nosso)

Já em outro momento dessa mesma carta, confessa que possui experiência em se comunicar por esse meio: “tenho muito treino no diálogo com ausentes” (LEMINSKI apud RISÉRIO, 2004, p. 363). Isso se deve, principalmente, porque Leminski quase sempre esteve deslocado da efervescência cultural-literária São Paulo/Rio de Janeiro, com a qual se identificava, por morar em Curitiba¹². Sendo assim, a correspondência epistolar se tornou uma

¹¹ Nas cartas que Antonio Risério disponibilizou, não constam referência de data, apenas o ano. Há apenas uma com a indicação do mês que foi escrita. Não sabemos se Leminski escreveu dessa maneira ou se Risério ocultou essas informações.

¹² Segundo consta na biografia sobre o poeta, escrita por Vaz (2001), além de Curitiba, cidade onde passou a maior parte da vida, Leminski também viveu em São Paulo e Rio de Janeiro. Ainda jovem, aos 13 anos, estudou no mosteiro de São Bento em São Paulo. Anos mais tarde, depois do primeiro contato com os poetas concretos em Belo Horizonte, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963, Leminski voltará algumas vezes a São Paulo para encontrar os concretistas e outros amigos poetas, como Bonvicino. Na década de 80, Leminski é contratado pela Brasiliense, tendo que ir à capital paulista para entregar as traduções de obras que realizou, as

forma de manter contato e proximidade com os escritores que influenciaram o seu fazer poético e para os quais prestava reverência intelectual. Vejamos um fragmento que ilustra essa afirmação:

se consegui me manter incontaminado pela praga dos contos que grassa aqui (o literatismo de Curitiba só encontra paralelo em Belo Horizonte) foi graças a uma ponte mágica e epistolar que mantenho há anos com o pessoal do concreto, em particular, Augusto, a quem devo grande parte da formação de meu paladar e características do meu fazer. (LEMINSKI apud RISÉRIO, 2004, p. 362)

No poema “uma carta uma brasa através”, publicado em *Caprichos e relaxos*, Leminski (1983) trata sobre a importância da correspondência como forma de suprimir a distância daqueles de quem deseja estar próximo:

uma carta uma brasa através
por dentro do texto
nuvem cheia da minha chuva
cruza o deserto por mim
a montanha caminha
o mar entre os dois
uma sílaba um soluço
um sim um não um ai
sinais dizendo nós
quando não estamos mais. (LEMINSKI, 1983, p. 30)

Nesse poema, diferentemente do que relatou a Risério, Leminski (1983) considera a carta como uma possibilidade de comunicação entre duas pessoas que estão longe. Por isso, a correspondência epistolar serve para o envio de uma mensagem, de modo a estreitar não só a distância, metaforizada no poema pela imagem do mar, mas a necessidade de conversa entre duas pessoas “quando não estamos mais” (LEMINSKI, 1983, p.30). O poeta considera que a carta possa substituir a sua presença e, portanto, transfere a ela esse sentido de comparecimento, como se pode observar nos versos: “nuvem cheia da minha chuva/ cruza o deserto por mim” (LEMINSKI, 1986, p. 30).

As missivas enviadas a Risério e também a Bonvicino são permeadas por aspectos típicos da poesia. Boa parte dessa correspondência está estruturada em versos e estrofes e,

biografias que escreveu e divulgar os seus próprios livros. Em 1969, mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de trabalho, tendo residido no “Solar da Fossa”, famoso na década de 60 como sendo uma moradia contracultural. Em 1988, ano do seu falecimento, Leminski, já separado de Alice Ruiz, esteve em uma temporada no apartamento da amiga cantora Fortuna, no bairro Higienópolis, em São Paulo, onde escreveu diversos poemas que teriam integrado a obra póstuma *La vie en close*.

muitas vezes, prevalece uma linguagem lírica, constituindo uma “prosa porosa”, como sugeriu Leminski. Sobre esse aspecto das cartas, Maciel (2003, p. 12) comenta que

Leminski transformou em verdadeiros poemas híbridos, ao dispô-las ora em versos (rimados ou não), ora em uma prosa descontínua e ritmada, enlaçando-as a notas prosaicas, retalhos de conversa, apontamentos críticos, rabiscos e sinais gráficos.

Vale ressaltar que a correspondência publicada por Risério não está disponível em *fac-símile*, de modo que não podemos comprovar se Leminski fez adendos ao texto primeiro da carta, como anotações, rasuras e desenhos.

Além do aspecto híbrido apontado por Maciel (2003), as cartas de Leminski também podem ser consideradas como ensaios poéticos, pois estão situadas na fronteira entre o poético e o didático. Sendo, portanto, um veículo para o autor expor suas ideias, críticas e reflexões em torno da sua prática inventiva e de temas que são do seu interesse. Desse modo, o missivista apresenta o projeto de construção da sua poesia, argumenta sobre as questões em torno da própria obra criativa e de outros autores e artistas, além de comentar sobre projetos que estão em andamento e os futuros. Assim como fez nos poemas-críticos, nas cartas, Leminski também investe na hibridização dos gêneros como meio para engendrar o seu pensar crítico.

Dentre as missivas enviadas a Risério, que estão publicadas, constatamos que nelas prevalecem elementos que Leminski costumava empregar na sua poesia, como a ausência de pontuação, o emprego das letras minúsculas, as metáforas e os neologismos. Vejamos um fragmento de uma carta escrita em 1979:

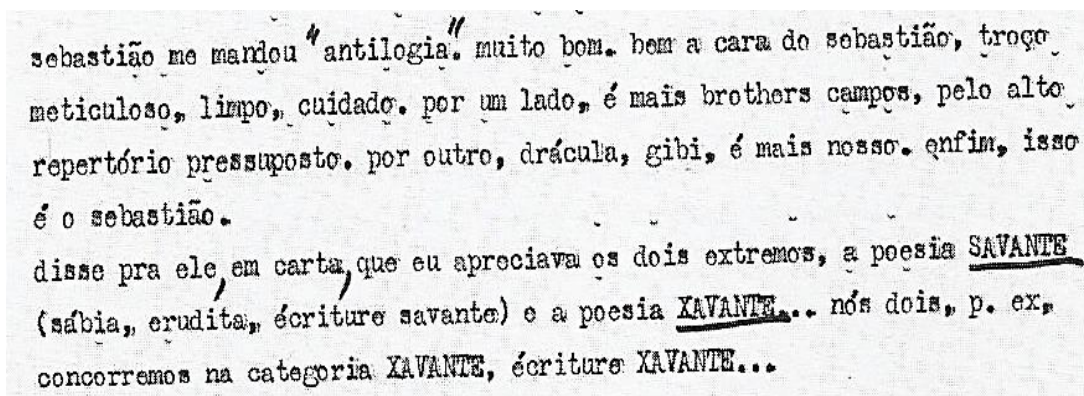
mano riso:
imensa alegria tua carta (a alta iconicidade das letras da sua carta!)
aqui a barra pesada (Miguel, agora, é erê)
mas a gente vai levando
trabalho é saúde
estamos trabalhando muito

[...] mas continuo achando que só tem dois tipos de poesia legais
a poesia savante
e a poesia xavante
a tua é savante-xavante. (LEMINSKI apud RISÉRIO, 2004, p. 375-377)

Como a carta constitui uma escrita de si, aqui, Leminski aborda questões pessoais, como a morte prematura do seu filho com a poeta Alice Ruiz, Miguel, que faleceu aos dez anos de idade, vítima de um linfoma. Também comenta aspectos da carta que recebeu do amigo, o que

comprova que a troca de correspondências era algo frequente entre eles. Ainda, menciona alguns tipos de poesia, com termos que foram cunhados pelo próprio Leminski e, a partir deles, analisa a poesia de Risério, qualificando-a como “savante-xavante”.

Na verdade, Leminski utiliza termos já existentes na língua portuguesa, mas concede a eles um novo significado. Esses termos também aparecem na carta de número cinquenta, escrita a Bonvicino, em 10 de julho de 1979, na qual Leminski os emprega para qualificar a obra de Sebastião Uchoa Leite, que, na época, havia enviado uma “antilogia” para o curitibano:



sebastião me mandou "antilogia" muito bom. bom a cara do sebastião, troço meticoloso, limpo, cuidado. por um lado, é mais brothers campos, pelo alto repertório pressuposto. por outro, drácula, gibi, é mais nosso. enfim, isso é o sebastião.

disse pra ele, em carta, que eu apreciava os dois extremos, a poesia SAVANTE (sábia, erudita, écriture savante) e a poesia XAVANTE... nós dois, p. ex. concorreremos na categoria XAVANTE, écriture XAVANTE...

(LEMINSKI, 1999, p. 145)

Leminski (1999) considera que a obra de Uchoa Leite está situada em um ponto de tensão. Por um lado se aproxima da vertente “savante”, por ser uma poesia erudita e de alto repertório, estando também próxima do projeto dos concretistas, mencionados pela expressão “brothers campos”. Por outro, também se relaciona com a categoria “xavante”, por utilizar elementos que estão distantes da alta literatura, como o gibi, por exemplo. E, nesse aspecto, a obra de Uchoa Leite conversa com a de Leminski e Bonvicino, que investem na hibridização dos gêneros, de modo a promover uma “écriture xavante”. E assim como a poesia de Uchoa Leite, a de Risério também é qualificada na categoria “savante-xavante”, por se aproximar do rigor formal da Poesia Concreta, ao mesmo tempo em que dialoga com outras linguagens, como a música, os quadrinhos e a publicidade, o que confere à sua obra um aspecto intersemiótico.

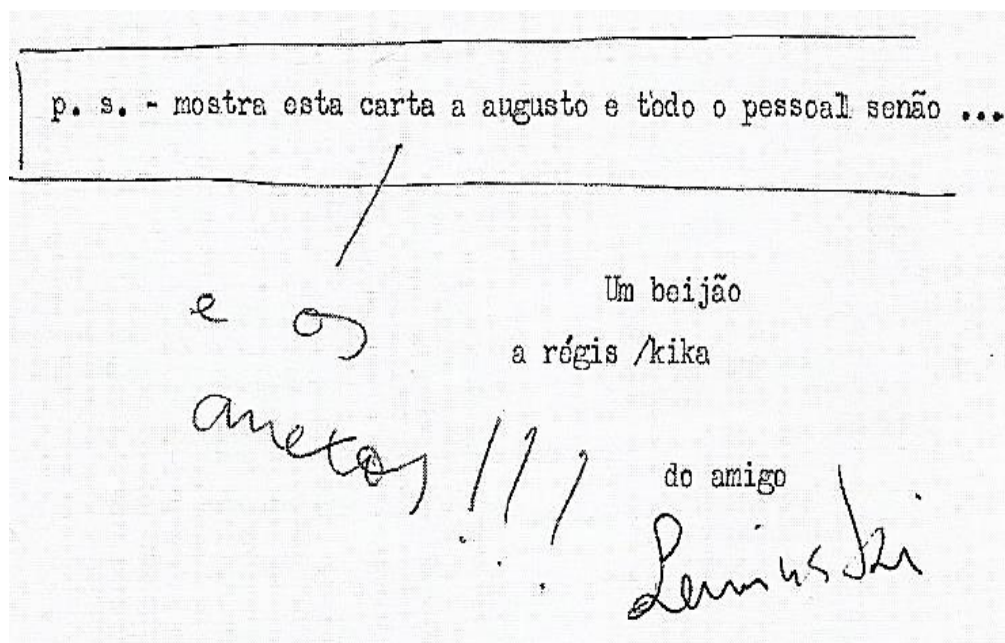
As cartas enviadas para Bonvicino compreendem o período de 1976 a 1981, e abrangem uma época significativa da vida do “cachorro louco”, como Leminski também ficou conhecido. Nelas é possível acompanhar boa parte da sua trajetória, os dramas em torno da formação da sua poesia e discussões sobre novos projetos. As cartas a Bonvicino são mais volumosas. Talvez tenha sido também uma opção do próprio destinatário divulgar as cartas integralmente aos leitores, uma vez que elas se tornaram fundamentais para compreender a obra leminskiana. Por

outro lado, é possível que o curitibano tenha trocado realmente mais cartas com o amigo paulista, possivelmente, pela afinidade crítica que tinham e por ser um amigo com o qual Leminski se sentia à vontade para desabafar suas angústias intelectuais.

Dentre as principais apreensões que o missivista apresenta nas cartas, podemos destacar as discussões sobre o Concretismo. Percebemos que Leminski almeja subverter esse legado por desejar uma poesia comunicativa, que dialogasse com outras linguagens, como a canção. A Contracultura será outro assunto de interesse do autor, pois entende que esse movimento viabilizou a aproximação entre poesia e vida, favorecendo também a liberdade de criação.

As cartas marcam um processo de elaboração da poesia leminskiana. O poeta repensa o seu procedimento de criação, ao mesmo tempo em que constrói a sua identidade enquanto artista plural. Em suas epístolas, Leminski mescla assuntos pessoais a interesses poéticos e profissionais. Em várias passagens, solicita a Bonvicino que mostre as cartas aos amigos em comum, demonstrando que os assuntos abordados não são da esfera íntima e, portanto, podem e devem ser compartilhado entre os pares.

Bonvicino, o jovem poeta paulista, se torna, então, a ponte de ligação entre Leminski e os escritores de São Paulo, a exemplo do próprio *Noigandres*, Antonio Risério, Pedro Tavares de Lima, Julio Plaza, entre outros, como se pode observar no *post scriptum* da oitava carta, de 11/07/1977:



(LEMINSKI, 1999, p. 45)

E em fragmento da nona carta, de 28/08/1977:

por favor
 MOSTRE O MATERIAL A TODO O PESSOAL
 patriarcas riso pedrinho plaza
 SENÃO EU VOU DE NOITE
 TRANSFORMAR TODOS OS TEUS SONHOS
 CONCRETISTAS
 EM PESADELOS PARNASIANOS

(LEMINSKI, 1999, p. 51)

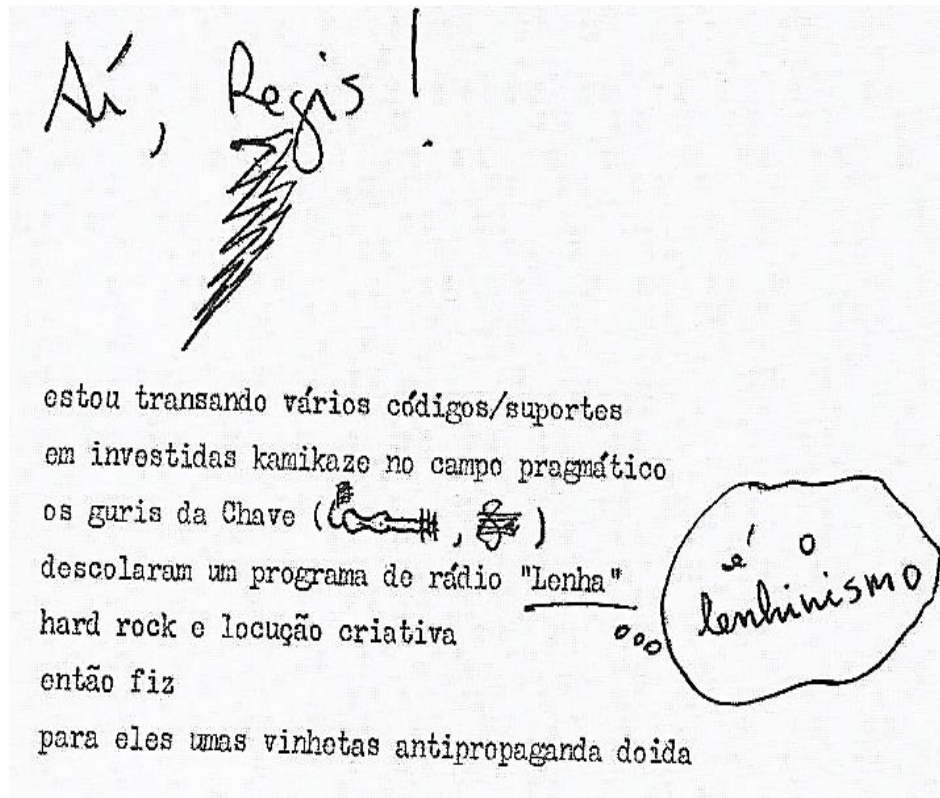
O poeta usa um tom ameaçador, caso o destinatário não circule a carta entre os amigos, as letras em maiúscula reforçam a ideia de intimidação. Por outro lado, é possível inferir que há também certa ludicidade expressa pela proposição de vingança em transformar os sonhos concretos do amigo em pesadelos parnasianos. Só quem tem um grau de intimidade com outra pessoa poderia conversar com ela utilizando esse tom, sabendo que outro relevaria e entraria na suposta “brincadeira”.

As cartas, hoje transpostas para o suporte do livro e consideradas objeto literário, nos permitem captar a essência do pensamento leminskiano, o modo como enfrentou os seus dilemas pessoais e inventivos, na busca de fundar a sua própria expressão poética. Sobre os aspectos que contemplam a correspondência de Leminski para Bonvicino e que estão relacionados à feitura da sua poesia, Marcelo Sandman (1999) comenta:

As cartas contidas em *Envie meu dicionário* documentam as preocupações artísticas e o dia-a-dia do escritor Paulo Leminski justamente no momento em que sua produção está prestes a se tornar mais amplamente conhecida. Captam o poeta na iminência de sair do relativo anonimato curitibano em direção a uma popularidade dentro do círculo dos leitores de poesia e literatura no Brasil que se mantém viva até hoje. Explicitam ainda os dilemas poéticos enfrentados por Leminski na tentativa de lidar com elementos dificilmente conciliáveis como "experimentação" e "comunicação", "informação culta" e "cultura popular e de massa". (SANDMAN, 1999, p. 139)

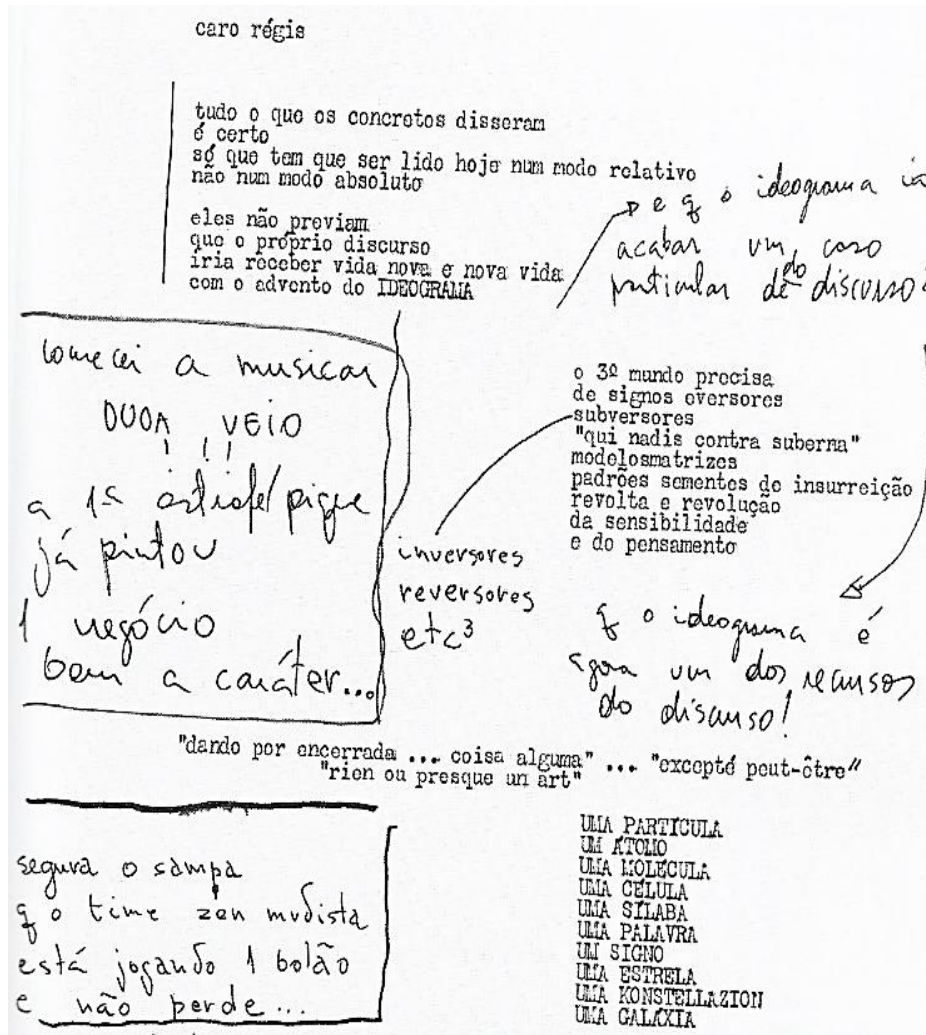
Nas epístolas trocadas com Bonvicino, é possível ao leitor acompanhar o modo como Leminski organiza o seu pensamento, uma vez que essas cartas estão disponíveis em formato fac-similado. A escrita errante do poeta vai sendo construída aos olhos do leitor, através de rasuras, anotações, desenhos, esquemas, de modo que essa correspondência está situada em um

lugar de fronteira entre a prosa crítica e a poesia, como observou Júlio Castañon Guimarães (1999, p. 14 – destaque do autor): “Acima de tudo, há um desenvolvimento da carta, entre o relato e a reflexão, que várias vezes acaba se resolvendo, entre síntese e *insight*, num ritmo à beira da composição de um poema”. Vejamos esses aspectos em trecho da nona carta, de 28/08/1977:



(LEMINSKI, 1999, p. 46)

Essa composição em fragmentos rompe com a possibilidade de uma leitura linear e revela uma escrita composta pela intersecção de outros textos e pensamentos do autor, que se complementam à primeira mensagem escrita na carta. Surgem acréscimos escritos à mão, anexos poéticos, desenhos, rasuras e rascunhos que passam a integrar a discussão. Estando, pois, à margem da escrita da carta, essas anotações posteriores não são avulsas, se assemelham a um link que deve ser acessado durante o ato da leitura. Outrossim, entendemos que não devem ser compreendidos como desorganização, e sim como um suplemento informativo, de modo a ampliar e aperfeiçoar a discussão proposta. Como se pode observar na vigésima quinta epístola, de 27/07/1978:



(LEMINSKI, 1999, p. 73)

O modo como as cartas estão estruturadas e apresentadas revela um aspecto de inacabamento, como se estivessem sempre para serem concluídas, o que possibilita ao missivista incluir um adendo, algo que ainda está para ser dito, discutido e reelaborado pelo seu pensamento errante. O inacabado é algo próprio do fragmento, como fora esboçado pelos românticos alemães de *Jena*, algo que favorece a elaboração do pensar crítico por não se adequar a um sistema organizado por regras. A sua incompletude possibilita que o sentido do fragmento não se esgote, sendo lançado às múltiplas possibilidades de significação. O ensaio, por sua vez, busca no fragmento essa concepção de criação, o que possibilita ao ensaísta forjar o seu pensamento por uma via assistemática, uma vez que não há um estilo definido, este será delineado conforme a proposta individual de cada autor.

Sendo assim, depreendemos que as cartas de Leminski podem ser consideradas como um exercício teórico-crítico. Nelas o autor não só discute as questões que o aflige, como

também elabora e revisa conceitos, procede com julgamentos e teorizações acerca, principalmente, do poético. As cartas possuem uma função teórica-crítica-criativa, pois, na medida em que o autor as relê, pontua-as com rasuras, esquemas e anotações posteriores e complementares ao texto primeiro. Assim, vai compondo uma escrita fragmentária-híbrida, que conversa não só com outros textos, mas também com outras linguagens, como grafite, traduções, montagens e desenhos.

Leminski mescla a poesia a uma prosa reflexiva no mesmo espaço comunicativo. Logo, podemos considerar suas cartas como ensaios poéticos. É possível que a carta se aproxime do ensaio devido ao caráter crítico que pode adquirir. Além disso, é possível apresentar uma argumentação sistematizada sobre determinado assunto. Muito frequentemente, as cartas trocadas entre os poetas assumem essa forma crítica-ensaística, pois escrevem a pares sobre assuntos que os incomodam como forma de esclarecer e discutir ideias. A correspondência que Leminski enviou aos amigos, sobretudo a Bonvicino, será imprescindível para entendermos como os anseios do poeta, descritos no texto epistolar, o fizeram realizar transformações na sua poesia. Consideramos que tais transformações são geradas a partir de uma tensão com as tradições que influenciaram o poeta. São essas questões que nos propomos a discutir no próximo capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO 3

3.1 A construção de um pensamento errante: “metaformoses” e tensões na poesia leminskiana

Paulo Leminski foi um experimentador, transitou por tendências e manifestações artísticas diversas, a exemplo do Concretismo. Foi influenciado pela Contracultura, pelos elementos da cultura *pop*, da MPB, do *rock'n roll*, e também pela filosofia zen. A partir desses erigiu a sua própria dicção, pautada na absorção e subversão de tais tendências.

Tal peculiaridade revela a errância com a qual o pensamento de Leminski está fundamentado, considerando ser esta uma qualidade do indivíduo que é errante, que não se fixa em nenhum espaço e, por isso, se desloca de uma tendência a outra no intuito de encontrar e definir o seu lugar perante o que está instituído. Os seguintes versos são uma referência desses apontamentos: “de ramo/ em ramo/ meu pensamento/ de rima em rima/ erra” (LEMINSKI, 1983, p. 17). Estes, equivalem, para nós, à arte do poeta por aludir ao modo com que erigiu a sua poesia “de rima/ em rima”, errando entre as tradições e as manifestações artísticas com as quais dialogou. A temática do erro também comparece em outro poema publicado em *La vie en close*, como podemos conferir:

ERRA UMA VEZ

nunca cometo o mesmo erro
duas vezes
já cometo duas três
quatro cinco seis
ate esse erro aprender
que só o erro tem vez. (LEMINSKI, 1992, p. 46 – destaques do autor)

O título, um trocadilho com a típica expressão que inicia os contos de fada “Era uma vez”, sugere uma valorização do erro, e, por isso, o sujeito lírico solicita o desejo de errar. Nesse poema Leminski apresenta uma espécie de método para utilizar o erro, que não é entendido como algo negativo e fruto de um engano, mas sim um aspecto que possibilita liberdade inventiva, por isso o sujeito lírico se permite errar uma, duas, três vezes.

O erro representaria o processo de criação pelo qual passa o artista, constituído de falhas e acertos. A obra seria, então, o resultado desse processo, como podemos observar no trecho da

quadragésima segunda epístola, de 06/11/1978, que Leminski (1999, p. 114) enviou a Bonvicino, na qual assume o erro como parte do seu engenho:

produzo muito (meu projeto é de desrepressão), desovo, quero attingir algo, ergo, erro muito... mas sei q quando acerto é de foder ... eu já sei q várias vezes eu disse coisas nunca ditas, vitais, carne gorda e forte... para cada dez poemas, um mais ou menos... para cada 50, um definitivo...

Em outro trecho dessa mesma epístola, Leminski (1999, p. 114) considera que o erro é uma espécie de treino, faz parte da construção da escrita, sendo o caminho para se chegar ao que deseja realizar:

jogador q não treina todo dia atrofia...

O poema “Erra uma vez” nos permite inferir que o erro não é uma imperfeição, um defeito, nele também está contido o sentido de errância, que indica movência e fluidez. É sair da posição em que se está e partir em busca de novos caminhos. E é, justamente, através do gesto de errar, associado à errância e liberdade criativa, que Leminski forja a sua poesia, buscando no erro os aspectos que lhe permitiram experienciar formas e linguagens.

O erro seria também algo intrínseco ao poeta, como declarou Leminski (2009) na palestra “Poesia: a paixão da linguagem”, proferida em Curitiba em 1987. Para o autor, o poeta é um ser proveniente do erro porque essa particularidade estaria presente em sua própria programação genética. Desse modo, o poeta seria considerado um produto que saiu falhado ou com defeito, como explana Leminski (2009, p. 323-324):

Aquele produto que saiu com falha, assim, entre dez mil sapatos um sapato saiu meio torto. É aquele sapato que tem consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é direito. Então, o poeta seria mais ou menos, um ser dotado de erro.

Leminski considera o poeta como um ser fadado ao erro, porque a sua consciência da linguagem lhe possibilita não só desestruturar essa linguagem via poesia, submetendo-a a diversas experimentações, como também perceber as nuances da língua, as transformações que

ela sofre com o tempo para se adequar à vivência humana, com as suas gírias e expressões. Na palestra, “Poesia: a paixão da linguagem”, Leminski (2009, p. 324) entende que a paixão do poeta pela linguagem o leva a um estado de movência, de desejar ir a lugares que não foram explorados. Essa busca seria uma forma de encontrar a novidade, e, assim, realizar uma poesia que seja inovadora em meio ao cenário existente.

O desejo pelo novo tem a ver com a errância do poeta em encontrar novas formas para se expressar e em explorar os territórios nos quais a linguagem artística se manifesta. O anseio de errar em Leminski está vinculado a algumas transformações que repercutem no modo como encaminhou a sua obra. No seu caso, essas transformações podem ser consideradas e entendidas como “metaformoses”¹³, expressão criada pelo próprio poeta e que representa o modo como cunhou e transformou a sua palavra em uma intersecção entre a ficção, a poesia e a crítica, a exemplo do que realizou em seus ensaios, cartas, romances etc. Para Leminski (1998, p. 67), o tema da metamorfose constitui uma obsessão no imaginário grego em transformar pessoas em animais, flores, pedras, constelações etc. Outrossim, a “metaformose” – empregada pelo poeta em lugar de metamorfose, mas com sentido análogo – seja da palavra, das formas ou da linguagem, será o caminho que possibilitará a Leminski fundar a sua dicção.

Devido às “metaformoses” que Leminski realizou, classificar a sua obra pode ser uma tentativa de reduzir o trabalho do poeta com a linguagem. Ele almejou e se esforçou para criar uma escrita híbrida/“mutante”, como se referiu em carta ao amigo Bonvicino, resultante das experimentações realizadas com a linguagem e com as estéticas que dialogou. Fabrício Marques (2001, p. 25) comenta sobre essas experimentações na obra leminskiana, que seriam decorrentes de:

uma mixagem entre poesia de produção (ruptura com a tradição, vanguarda inventiva) e poesia de consumo (continuidade, literatura); entre o ordinário e o extraordinário, entre cotidianos reles e raros; desierarquização e hibridização de discursos (o poético e o factual), entre materiais pobres e nobres, alto e baixo repertórios; troca de sinais entre Ocidente e Oriente.

¹³ Como mencionado na nota que se encontra na introdução desta tese, “metaformose” é o título de um livro do autor (*Metamorfose: uma viagem pelo imaginário grego*) que teve sua primeira edição publicada postumamente em 1994. Vale ressaltar que a palavra “metaformose” aparece originalmente em um poema escrito na década de 60 e publicado em *Caprichos e relaxos* no ano de 1983. Nesse poema, Leminski brinca com a palavra metamorfose, que não é mencionada sequer uma única vez, mas que serve para criar sentidos imprevistos ao servir como uma espécie de “molde” para originar novas palavras, aludindo à ideia de mutação da palavra poética. Dessa maneira, o poeta forja a ideia de “metaformose” para o poema, mas que pode ser ampliada para toda a sua produção inventiva, por estar situada na fronteira entre formas e linguagens.

A reunião de todas as vertentes citadas acima por Marques (2001) reforça a hipótese de que a obra de Leminski não pode ser vinculada terminantemente a nenhuma delas, porque a sua verve inventiva é consequência da mescla ou da “mixagem” de todos esses elementos. Desse modo, a sua produção, que tem característica plural, segue na esteira da indeterminação e da descontinuidade, estando assim designada a não ser classificada conforme padrões ou modelos poéticos estabelecidos. A respeito desse tipo de criação, Maciel (2007), em “Poéticas do inclassificável”, analisa e define o que seria essa modalidade, que não pode ser definida e enquadrada em nenhuma categoria, por isso mesmo, considerada inclassificável, como podemos observar a seguir:

O “inclassificável” pode também ser associado à ideia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável aquilo que é passível de ser inserido – mesmo que provisoriamente – em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços. Nesse caso, todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários *topoi*, não se deixa aprisionar em nenhum. (MACIEL, 2007, p. 156 – destaque da autora)

Podemos inferir, a partir da citação, que o inclassificável é concomitante a várias categorias, mas que só pode a elas ser relacionado provisoriamente porque congrega traços de diversas procedências. A autora aponta a alteridade como uma condição que demarca a diferença entre o que é proposto com o que está consolidado mediante modelos fixados por regras e padrões. Aqui, o sentido de alteridade é consoante a algo que se constitui a partir de uma relação de contrastes. É preciso que haja o reconhecimento e a interação com o outro, mas é, a partir dessa interação, que as distinções serão engendradas.

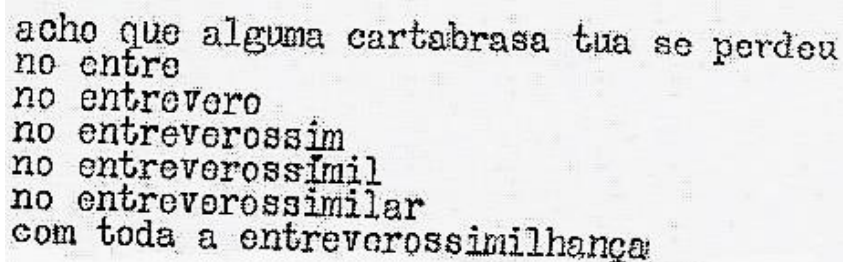
Maciel (2007), tendo como base o estudo de Umberto Eco na obra *Kant e o ornitorrinco*, comenta o símbolo emblemático daquilo que é indefinido, o ornitorrinco, uma vez que este “não é feito de um amálgama de todos os animais, mas todos os outros animais são feitos a partir de uma parte do ornitorrinco” (MACIEL, 2007, p. 158). Sendo assim, o ornitorrinco é considerado uma figura híbrida e seria, portanto, a que melhor representa uma poesia que está em convergência com diversas expressões.

Inclassificável pode ser considerado algo que não obedece a parâmetros estabelecidos, sendo considerado um desafio aos sistemas classificatórios. Conforme Maciel (2007, p. 156), a existência do inclassificável ocorre “porque os sistemas de classificação disponíveis e legitimados são insuficientes e não dão conta de acomodar a complexa diversidade e

multiplicidade do mundo”. Por discrepar das descrições normatizadoras, o inclassificável pode ser considerado algo original ou insólito, porque poderíamos não o reconhecer como pertencente a nenhum sistema. A tendência da sociedade será sempre de criar novas definições para tentar enquadrar o que causa estranhamento em algum grupo, essa seria uma forma de manter a ordenação das coisas no mundo. Para Maciel (2007), tal atitude está relacionada a certo fascínio de categorização da sociedade.

Na esteira do inclassificável, a obra de Leminski é reconhecida por dialogar com diversas estéticas que lhe foram contemporâneas. A respeito dessa hibridização, Maciel (2004, p. 179) comenta: “Apostando, assim, em espaços-tempos heterogêneos, Leminski perfila uma escrita sem fronteiras, porosa e insubmissa aos modelos cultuados. Com um repertório vasto e mestiço, em intersecção com vozes e formas diversas”.

Desse modo, a sua obra só pode ser melhor compreendida se levarmos em consideração a atuação híbrida do poeta, que se dissemina em um amplo repertório de produções composto por cartas, biografias, ensaios, poemas, contos, romances, traduções e letras de música. Tal conjunto, somado aos lugares fronteiriços pelos quais Leminski perpassou para engendrar a sua dicção, faz com que a sua produção não possa ser vinculada permanentemente a nenhuma vertente estética, por isso pode ser considerada sem-lugar, se pensarmos em agrupamentos poéticos e projetos coletivos de criação. Por outro lado, está em consonância com a produção contemporânea, que elege as poéticas individuais como formadoras de novas poéticas. Um exemplo dessa poesia que mantém uma similitude de formas e linguagens, pode ser percebido em alguns trechos da vigésima sexta carta, que não está datada¹⁴, escrita a Bonvicino, na qual Leminski transmuta a convencional narrativa epistolar em uma linguagem poética que congrega aspectos do Concretismo, como a (des)construção das palavras, do haikai, apoiando-se na espontaneidade e brevidade, e até na releitura da cantiga popular infantil:



acho que alguma cartabrasa tua se perdeu
no entre
no entrevero
no entreverossim
no entreverossimil
no entreverossimilar
com toda a entreverossimilhança

¹⁴ Pelas datas das cartas anteriores e posteriores à vigésima sexta, presumimos que ela foi escrita em 1978.

vamos fazer um haikai com isto aqui

pegadas
picadas

o fim das pegadas
no fim
as picadas

enfim
qualquer coisa
assim

vamos dar a meivolta
volta e meia

(opa, pintou uma cantiga danigo folkpopkonkret)

vamos dar a meivolta
voltameia vamos dar
o anel que tu me deste
era vidro e se quebrou-se
o amor que tu me tinhas
voltameia vamos dar

(LEMINSKI, 1999, p. 75-76)

Nesses excertos é possível conferir exemplos de como ocorre a intersecção de linguagens na obra de Leminski, que cria, na verdade, uma escrita “entreverossimilar”, fruto do diálogo do poeta com diversas expressões artísticas.

A dicção leminskiana é fundada em uma “pororoca” de linguagens, como o poeta se referiu ao encontro entre o Concretismo paulistano e a Tropicália da Bahia que resultou no “mais importante acontecimento da cultura brasileira, dos últimos dez anos” (LEMINSKI, 1999, p. 206-207). Derivada do tupi, a palavra “pororoca” significa estrondo e se refere ao encontro entre o rio Amazonas com o oceano Atlântico, que pode ser caracterizado como violento devido às fortes ondas que provoca. Para Leminski (1999, p. 207), esse fenômeno simboliza o choque entre as “águas” do Concretismo e as da Tropicália: “A poesia concreta é cartesiana. A Tropicália é brasileira. O atrito entre essas duas realidades revelou-se riquíssimo”.

Ambos podem ser considerados movimentos que revolucionaram a poesia, a música e a cultura brasileira.

Catatau, publicado em 1975, é uma obra que descende da riqueza desse encontro, que congrega e potencializa essa “pororoca” de linguagens. O poeta fez uso de aspectos concretistas e tropicalistas e, dessa mistura, elaborou outra elocução, denominada por Carlos Ávila (1999, p. 241) de “construtivo-tropical”. Isso só se torna possível porque Leminski utiliza a liberdade como ferramenta criativa, como declarou ao amigo Bonvicino na trigésima sexta epístola, de 29,09/1978:

liberdade para que ? liberdade é um instrumento uma ferramenta
 não um lazer do espírito uma disponibilidade gideana um em-si

(LEMINSKI, 1999, p. 97)

É esse entendimento que irá possibilitar a Leminski trafegar por vertentes diversas, para que delas possa subtrair os elementos indispensáveis para a formação da sua poesia. Uma poesia que, consoante Maciel (2004, p. 179), é “sempre um convite ao exercício da alteridade”, pois é, no diálogo estabelecido com os pares, que buscou referências para construir e definir o próprio estilo.

A obra de Leminski, estando repleta de referências a escritores, artistas e obras, nos indica o modo como se relacionou com seus precursores e como se pronuncia criticamente sobre eles, revelando um poeta leitor de poetas e prosadores. Vale ressaltar que essa nem sempre é uma relação pacífica, porque também apresenta momentos de tensão, uma vez que a dicção do autor é elaborada a partir de uma complexa rede de influências que não são absorvidas passivamente, pois a leitura que faz dos que estima intelectualmente é realizada por um viés irônico que é, ao mesmo tempo, de afirmação e negação. Isso ocorre porque, apesar da admiração, Leminski não deseja seguir o curso delineado pelos antecessores e dar continuidade ao legado herdado. Ao contrário, quer estabelecer uma voz própria, o que consiste em uma negação assinalada por uma desleitura dos preceitos que norteia a criação dos pares. Por outro lado, busca junto a eles convalidar seus próprios valores, afirmando assim a tradição à qual se filia, como forma de conquistar seu lugar perante esse cânone.

A identidade poética de Leminski nasce da relação tensa com o legado dos seus predecessores. Podemos observar, principalmente, ao longo do que declarou nas suas cartas a Bonvicino, que o maior embate vivido pelo poeta foi mesmo com relação ao Concretismo e aos

mestres Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que denominou como “patriarcas”¹⁵ (LEMINSKI, 1999, p. 44). Embora Leminski reconheça a importância do Concretismo na sua formação, tendo associado a essa vanguarda uma das suas mais notáveis obras, o *Catatau*, sente a necessidade de trilhar seu próprio caminho, e, num gesto de completo desbunde, preconiza que o plano piloto se transformou em “plano pirata” (LEMINSKI, 1999, p. 36).

O desbunde representa um gesto crítico com relação à vanguarda, de modo que a poesia que Leminski realizou se tornou uma crítica aos preceitos do Concretismo, ao relativizar alguns aspectos que orientavam o processo de construção do poema concreto, como a planificação. Dessa maneira, mantém com a vanguarda uma relação assinalada por um aspecto dúbio, que oscila entre a reverência e a renúncia, como se pode verificar nesse excerto da segunda carta, de 03/12/1976, escrita a Bonvicino:

transformarmo-nos sem mudar
aufhebung: o conceito hegeliano que quer dizer
ANIQUELAR & MANIER

(LEMINSKI, 1999, p. 36)

Trata-se de um conceito complexo, pois é paradoxal, ao mesmo tempo que aniquila, mantém o que foi anulado. E é justamente essa imagem complexa que representa a tensão existente na obra leminskiana e o modo como procurou lidar com essa tradição em relação à busca por sua voz.

Ao comentar sobre o teor das missivas que recebia do amigo, Bonvicino (1999, p. 19) afirma que um dos assuntos predominantes estava relacionado à “angústia da influência” e ao anseio de conquistar a sua própria expressão. Bonvicino (1999) retoma o conceito cunhado por Bloom (2002) e discutido na obra *A angústia da influência*. Para o crítico, a influência não consiste em uma mera transmissão de imagens e ideias de poetas para seus sucessores, mas condiz ao relacionamento entre textos, pois um poema sempre estaria relacionado a outro poema: “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação de angústia, mas é essa angústia” (BLOOM, 2002, p. 142).

¹⁵ Como podemos verificar nas missivas de Leminski, esse era o modo como se dirigia aos membros fundadores da Poesia Concreta. Era uma forma de demonstrar o seu respeito, admiração e também filiação ao grupo.

Conforme a teoria de Bloom (2002), nem todo escritor aceita bem a influência dos poetas do passado. Com base nesse apontamento, observamos que Leminski trava uma luta com o cânone que elegeu para si, sobretudo com a Poesia Concreta. É através da desleitura, do enfretamento da tradição, que a sua individualidade poética. No entanto, vale ressaltar que os antecessores servem como um guia que conduz o poeta à elaboração da sua própria linguagem, de modo que não há como compreender a poesia leminskiana sem levá-los em consideração.

Poemas como “um dia/ a gente ia ser homero” e “Bom dia, poetas velhos”, analisados na primeira parte desta tese, são representativos da desleitura que o poeta realiza do cânone. Nesses poemas é possível observar que o poeta se aproxima daqueles que constituem o seu *paideuma* pessoal, no intuito de convalidar a sua prática criativa junto a eles. Entretanto, é válido observar que Leminski não possui, com o cânone que escolheu para si, uma relação de subserviência, e sim de luta, o que lhe permite realizar uma leitura irônica, que resulta em uma negação dessa tradição. Por isso mesmo, ocorrem tensões entre as suas próprias concepções e das vertentes estéticas que o influenciaram. Esses conflitos podem ser observados na sua poesia, seja com relação à renúncia de determinadas concepções em prol de uma voz autônoma e autêntica, seja por um receio em incorporar aspectos que poderiam ocasionar em um aviltamento da sua poesia.

O modo como Leminski se relacionou com a tradição também é tema do poema “Ler pelo não”, que aborda essa que é uma das questões caras ao autor:

LER PELO NÃO

Ler pelo não, quem dera!
 Em cada ausência, sentir o cheiro forte
 do corpo que se foi,
 a coisa que se espera.
 Ler pelo não, além da letra,
 ver, em cada rima vera, a prima pedra,
 onde a forma perdida
 procura seus etcéteras.
 Desler, tresler, contraler,
 enlear-se nos ritmos da matéria,
 no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
 navegar em direção às Índias
 e descobrir a América. (LEMINSKI, 1987a, p. 87)

No título, o poeta já apresenta algo inusitado, realizar uma leitura pelo viés do não. Apesar de não haver referência explícita a nenhum autor ou obra, entendemos que esse poema é representativo do modo como Leminski leu os seus pares; leitura essa assinalada por uma

tensão criativa que teria possibilitado ao poeta instituir sua dicção. O ato de negar, expresso no primeiro verso, seguido de um anseio, “quem dera!”, revela um sujeito que deseja manter certo distanciamento das suas referências, da sua família poética, por isso, a proposição de uma leitura pelo viés da negação.

O ato de negar, por sua vez, implica a busca por novas possibilidades de realização da poesia, a procura pelos “etcéteras”, em fazer algo diferente dos predecessores, por isso “além da letra”, ou seja, além do que eles fizeram. Obviamente, um modo de ler pouco convencional, mas, à medida que prosseguimos com a leitura do poema, percebemos que o ato de negar não invalida o diálogo que esse sujeito estabelece com o seu passado, em cada tentativa de anulação, é possível sentir “o cheiro forte/ do corpo que se foi”.

Para Tarso de Melo (1998), “ler pelo não” indica uma leitura à deriva, empreendida por alguém que não está preocupado em seguir o caminho comum, mas sim, por acaso, descobrir novos caminhos e possibilidades, “seus etcéteras”. Ao cotejar o modo de ler pelo não com uma leitura à deriva, Melo (1998) busca a relação que há entre o verbo “derivar” com a acepção náutica “deriva”, que além de indicar algo que é desviado do seu curso, também está relacionado ao ato de dar origem, provir ou formar a partir de. E são exatamente essas ações que Leminski institui na sua relação com a tradição, uma vez que não deseja seguir o curso que foi por ela delineado. À vista disso, podemos afirmar que a leitura pelo não sugerida por Leminski é referente à afirmação do seu projeto poético, que não anula a tradição, mas pretende, a partir dela, legitimar o seu lugar.

Nesse poema, Leminski não só aclama seus antecessores, evocados por meio da “prima pedra”, como reconhece que é preciso ir adiante, além do que eles fizeram para que possa encontrar a própria expressão, “a rima vera”. Contudo, não perde de vista os traços das estéticas que lhe possibilitaram fundar a sua própria voz. Elas permeiam a sua obra, pois o poeta não se distancia delas completamente ou mesmo as anula da sua escrita. O que ocorre é o anseio de seguir em frente e isso ecoa no modo como redirecionou a própria obra, pois implica desviar-se das referências que orientavam a sua criação.

No poema “Ler pelo não”, são apresentadas algumas propostas de leitura presentes no nono verso: “Desler, tresler, contraler”, e que podem ser consideradas concepções inusitadas, oriundas de neologismos que precisam ser aclarados ao leitor. Todas são formas de leitura que indicam a busca por novos sentidos no texto – seja uma desleitura; a realização de leituras várias, a ponto de “tresler” o texto quantas vezes forem necessárias; ou de “contraler”, negando o que está escrito.

Leminski precisou desler, tresler e contraler a tradição para buscar novas possibilidades de realização para a sua poesia, que, não estando atreladas a uma concepção de leitura/criação, guiada pelos padrões instituídos pelo cânone, permitisse “enlear-se nos ritmos da matéria”. Essa atitude lhe permitiu incorporar à sua poesia elementos da indústria cultural, como a música e a publicidade, que, por sua vez, possibilitam ao texto outras maneiras de ler, pois há poemas que podem ser musicados ou serem considerados um *slogan* publicitário.

Há outro poema que versa sobre a tensa relação de Leminski com seus precursores, no qual podemos observar o seu anseio em erigir uma nova expressão. Esta surge de um movimento ambíguo situado entre a incorporação da tradição e a sua dissipação em uma nova linguagem:

apagar-me
 diluir-me
 desmanchar-me
 até que depois
 de mim
 de nós
 de tudo
 não reste mais
 que o charme. (LEMINSKI, 1983, p. 66)

Assim como em “Ler pelo não”, em que a conquista de uma nova expressão é obtida através de movimentos que indicam uma desleitura da tradição, em “apagar-me”, essa proeza é alcançada por meio do que foi apagado, diluído e desmanchado, para dar lugar a uma nova expressão, metaforizada pelo vocábulo “charme”. Embora, na nossa concepção, o poema também aponte para um possível desligamento da referencialidade, a poesia leminskiana sempre traz, seja de maneira implícita ou explícita, as vozes que a compõem e que possibilitaram o seu florescimento.

Ainda que reconheça a importância dos escritores que influenciaram a sua dicção, Leminski sabe que é preciso evitar a repetição para não incidir no lugar comum. Por isso, tem como meta os ensinamentos do mestre haicaísta Bashô, como apontou no seguinte excerto, da quadragésima segunda carta, de 06/11/1978, que enviou a Bonvicino:

bashô disse: não siga as pegadas dos antigos.
 procure o que eles procuraram.

(LEMINSKI, 1999, p. 111)

E continua a escrita afirmando que é preciso percorrer um caminho diferente dos pares para buscar um novo modo de se pronunciar:

eles procuraram a poesia, vamos procurá-la, a nossa moda.

(LEMINSKI, 1999, p. 11)

Desse modo, entres “saques” e “soluções”, a sua poesia está consolidada sob um aspecto dúbio, entre o diálogo com a tradição que elegeu para si e o desejo de estabelecer o seu próprio estilo, como se pode perceber no excerto a seguir, oriundo da entrevista que concedeu à revista *Escrita* em 1979¹⁶:

Minha poesia aventureira tem um passado de freira e de puta.
 No ponto de origem, a empolgação pelo legado heleno-latino. Horácio, Ovídio, Catulo. Clareza e saúde mediterrânea.
 A descoberta do haiku. Síntese e vazio zen.
 O encontro com a poesia concreta, a vanguarda, o espaço, o ideograma, as linguagens industriais. O impacto de Maiakovski. Caetano, Gil, tropicália.
 A mutação para letra de música popular. O coloquial. O cantabile. Humor/cartum.
 Da poesia brasileira, menos.
 Drummond, só uma dose simples para saber que barato que dá.
 Cabral, por dever de ofício.
 Oswald, já muito tarde para alterar rumos.
 Com os demais, só contactos didáticos.
 [...] Poetas me interessam na medida da sua originalidade e coerência estrutural. Faço questão de não me repetir, nem em saques nem em soluções.
 (LEMINSKI, 1999, p. 193)

No excerto acima, Leminski (1999) expõe as vozes e estéticas que influenciaram o seu fazer poético e que integram o seu repertório intelectual de leitor. À vista disso, aponta os poetas que conheceu durante a juventude no mosteiro São Bento, quando era seminarista, e que fazem parte do seu “passado de freira”, a exemplo de Horácio e Catulo. O termo “freira” também pressupõe certa obediência ao cânone clássico. Posteriormente, ao incidir na condição de “puta”, o poeta passa a flertar com referências e estéticas contemporâneas do seu tempo, como a Tropicália, a Poesia Concreta e os elementos da cultura *pop*. Assumindo, assim, a sua

¹⁶ Algumas das entrevistas concedidas por Leminski às revistas “nanicas” foram resgatadas por Bonvicino e republicadas em *Envie meu dicionário*, é também uma forma de os leitores do poeta curitibano darem a conhecer do seu método criativo através dos depoimentos que concedeu a veículos que, hoje, não temos mais condições de resgatar por serem considerados material raro.

condição de errante. Ao se aventurar nesse mosaico multifacetado, o poeta forja o seu *modus operandi*, buscando sempre não incorrer na repetição, ou seja, não dar continuidade ao que fizeram seus predecessores. Neles, Leminski buscará critérios e valores que pudessem orientá-lo na feitura da sua poesia. Porém, esses aspectos serão ressignificados na sua obra, a exemplo do que fará com os princípios norteadores do Concretismo e do haicai.

Essa ressignificação, que constitui também um modo de ler e de se apropriar dessas estéticas, não ocorre de forma tranquila na obra do autor. Podemos observar que ela se estabelece a partir de uma tensão que é também criativa. Por isso, a fim de compreender mais atentamente o modo como Leminski se relacionou com o seu *paideuma*, resgataremos o que discorre no seu pensar crítico sobre a tradição, observando suas cartas e ensaios, a fim de analisar como ocorre a sua incorporação e as tensões que esta suscita na poesia leminskiana. Essa será também uma forma de sabermos se aquilo que Leminski pronuncia teoricamente nos seus ensaios é o que realiza na sua obra criativa.

Para tanto, elegemos o que consideramos ser os três pilares fundadores da obra do poeta: o Concretismo, a partir do grupo *Noigandres*; a “várzea”, oriunda da Contracultura e dos elementos que integram a indústria cultural dos *mass media*; e o haicai, tendo como parâmetro a obra de Bashô, considerado como mestre do poema clássico japonês. Essa proposição, a ser realizada nos tópicos subsequentes, também nos possibilitará entender as “metaformoses” presentes na poesia de Leminski, que passará por uma reorientação a fim de atender aos anseios pessoais do poeta com relação à comunicabilidade da sua obra.

3.2 O legado da Poesia Concreta

Leminski surge no cenário poético brasileiro na década de 60 como um poeta concreto. Ainda jovem, com apenas dezessete anos, viajou para encontrar aqueles que considerava os “patriarcas” da sua poesia, Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que, como mencionado anteriormente, compunham o grupo *Noigandres*, responsáveis por inaugurar a vanguarda do Concretismo no Brasil. A ocasião que marca o primeiro encontro do curitibano com seus precursores ocorre em um evento sobre poesia de vanguarda em Belo Horizonte. Vaz (2001) recorda o episódio:

quando Leminski leu num jornal a notícia sobre um encontro de poesia marcado para Minas Gerais. Era a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, que prometia reunir em Belo Horizonte a fina flor da *intelligentsia* brasileira. Ele decidiu ir para conhecer de perto o grupo paulista de Poesia Concreta, editores da revista *Noigandres*, com os quais tinha profundas afinidades — sobretudo pelos poemas e as traduções dos *Cantos*, de Ezra Pound, feitas por Haroldo de Campos. Falava da produção poética dos “irmãos Campos” como a descoberta do “fio da meada”. (VAZ, 2001, p. 68 – destaques do autor)

Segundo Vaz (2001, p. 69), Leminski já apresentava certa tendência para as artes de vanguarda, e o encontro com *Noigandres* pode ser considerado uma consolidação dessa tendência. Por isso mesmo, a partir de então, declarava ser mais concretos que os próprios concretos: “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei” (LEMINSKI, 1999, p. 208-209). Seguindo o percurso esboçado por *Noigandres*, mesmo antes de conhecê-los pessoalmente, Leminski buscou conhecer quais eram os seus antecessores, os autores e obras que serviram de guia para a elaboração da Poesia Concreta: “Influenciado pelo repertório do grupo, seu livro de cabeceira era *ABC of Reading*, de Pound, considerado o manual das “antenas da raça”, ou seja, de artistas e intelectuais” (VAZ, 2001, p. 68 – destaques do autor).

É via escola teórico-prática do Concretismo que Leminski conhece vários poetas de importância para sua formação, a exemplo de Mallarmé, poeta que aboliu a concepção tradicional de verso e concebeu as palavras como constelações dispostas na página; Pound, que instituiu o conceito de *paideuma* e da tradução como um exercício de recriação, o *make it new*, e utilizou o ideograma chinês como instrumento de composição poética; Joyce e a concepção do neologismo, na qual fundiu palavras de língua inglesa a outros idiomas na intenção de criar novas palavras e, assim, novos sentidos e significados; e. e. cummings, com seus *designs* poéticos e o emprego pouco usual das letras minúsculas e da pontuação. Leminski não se restringiu apenas a ler esses autores e suas obras, assimilou o labor inventivo de cada um, de modo que também passaram a orientar a elaboração da sua criação, como sinalizam os seguintes versos: “Finnegans Wake à direita,/ un coup dés à esquerda” (LEMINSKI, 1992, p. 19), uma clara referência às obras de Joyce e Mallarmé.

Leminski passa a considerar de grande relevância a opinião dos “patriarcas” acerca da poesia que produzia. Tais opiniões serviam não apenas como orientação, mas também era uma forma de se manter alinhado com os princípios de realização da Poesia Concreta, como podemos constatar no fragmento da primeira carta, que não está datada¹⁷, escrita a Bonvicino:

¹⁷ Pelas datas das cartas posteriores à primeira, a segunda é de 22/12/1976, presumimos que a correspondência entre Leminski e Bonvicino começou por volta de 1976.

mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele
 e o dácio
 com certo dedo
 apontou o provincianismo em que eu estava caindo
 aproveitei a oportunidade para ter uma crise
 bebi horrores
 entrei em pânico
 mandei gente à merda em público
 dei vexame na conferência do dácio
 mas corrigi a trajetória
 e voltei disposto a só produzir
 o mais radical que eu pudesse
 só o meu melhor

(LEMINSKI, 1999, p. 33)

A convite de Augusto de Campos, Leminski estreia¹⁸, em 1964, com cinco poemas no quarto número da *Invenção*, revista criada para divulgar assuntos relacionados à vanguarda, como poesia e textos teóricos, e considerada uma espécie de porta-voz do Concretismo. Também colaborou com mais quatro poemas no quinto e último número da revista, correspondente a dezembro de 1966 e janeiro de 1967. Leminski (1999) considera que a revista antecipou o movimento das publicações independentes que eclodiram na década de 70, a chamada imprensa “nanica”, sendo a pioneira dessa imprensa alternativa: “Mas a primeira nanica, a super-nanica, foi a revista *Invenção*, órgão oficial do movimento nos anos 60” (LEMINSKI, 1999, p. 209).

Vale considerar que, mesmo publicando em *Invenção*, o primeiro livro de poemas de Leminski, *Quarenta clics em Curitiba*, só será publicado em 1976. Fruto de uma parceria com o fotógrafo Jack Pires, essa obra é assinalada por uma aproximação entre poesia e fotografia. Anteriormente, em 1975, havia publicado o seu *Catatau*. Seu primeiro volume de poemas, que pode ser considerado mais relevante, é editado em 1980 com o título *Não fosse isso e era menos/ Não fosse tanto e era quase*, uma seleta da sua produção poética desde 1963. Mas é com *Caprichos e relaxos*, coletânea de poemas publicada em 1983, que o poeta ganha notoriedade

¹⁸ Nos referimos a esse momento como a estreia de Leminski, porque é a primeira vez que o autor publica em uma revista que circula no meio cultural e literário do país, em especial no eixo Rio-São Paulo, fato que projetou a sua poesia e a si próprio na cena poética nacional, fazendo com que fosse notado por outros poetas situados fora do seu estado natal, o Paraná.

nacional. Esse livro, considerado sucesso de vendas, teve, na época, três edições e seus mais de dezoito mil exemplares foram esgotados em dois anos.

Alguns dos poemas publicados em *Invenção* – posteriormente republicados em *Caprichos e relaxos* na seção “Invenções”, numa alusão ao nome da revista de verve concretista – mostram-nos o quão arraigada estava a vanguarda ao *modus operandi* do poeta curitibano na época em que estabeleceu contato com os Concretistas. Leminski incorpora aos poemas publicados em *Invenção* os aspectos condizentes à realização da Poesia Concreta. No poema a seguir – publicado primeiramente na revista *Invenção*, no número 4 de 1964, e reproduzido em *Caprichos e relaxos*, na seção “Invenções” – podemos verificar a influência do Concretismo na poesia do jovem Leminski:

materesmofo
 temaserfomo
 termosfameo
 tremesfooma
 metrofasemo
 mortemesafo
 amorfotemes
 emarometesf
 eramorfetem
 fetomormesa
 mesamorfeto
 efatormesom
 maefortosem
 saotemorfem
 termosefoma
 faseortomem
 motormefase
 matermofeso
 metaformose

(LEMINSKI, 1983, p. 149)

Aqui está presente o processo de montagem de palavras, ou melhor, de desmontagem, pois o poeta brinca com o processo de formação dos vocábulos. Leminski, ao se aventurar nesse exercício de criação, propõe o surgimento de novas palavras, ao testar os limites semânticos e sintáticos da língua. Todos os vocábulos escritos são oriundas do signo-matriz metamorfose,

que não é mencionado no poema, estando, implicitamente, aludido através das palavras criadas pelo poeta.

Depreendemos que metamorfose é o movimento que Leminski realiza ao criar novas palavras. O poeta brinca com esse exercício de combinação/recombinação e explora a capacidade de transformação da própria palavra, que, ao metamorfosear-se em outras, passa a representar a dinamicidade daquilo que é passível de mutação. Para Bonvicino (1999, p. 219), nesse poema, “as letras da palavra metamorfose vão se recombinaando para – ao forjar sentidos imprevisíveis – traduzir a ideia dinâmica de mutação”. O resultado é um conjunto de palavras impensáveis na nossa língua portuguesa brasileira, a exemplo de “mesamorfeto” e “efatormesom”. Ao realizar uma desintegração semântica, o poeta cria uma linguagem *nonsense*, uma vez que ela não possui um sentido com o qual o leitor possa relacionar a um elemento concreto do mundo.

Segundo Marques (2001), em seu livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, esse poema estabelece um jogo não somente com a linguagem, mas também com as figuras que ele suscita. Conforme o autor, é como se as palavras dançassem no poema, cada verso é o resultado de uma experimentação, o da transformação da palavra em outras. Sobre tais apontamentos, Marques (2001) comenta:

Leminski praticou, também, as lições dos concretos no momento em que o concretismo vivia uma fase mais ortodoxa. [...] O poema sem título é um texto em movimento, onde “tudo dança/ hospedado numa casa/ em mudança”. (MARQUES, 2001, p. 53)

Algumas palavras podem ser identificadas no poema, pois são existentes na língua portuguesa, elas funcionam como um fio condutor do raciocínio do poeta, a exemplo de: “mofo”, “tema”, “treme”, “amor”, “feto”, “termo”, “meta” etc. Para Bonvicino (1998, p. 9), algumas palavras seriam essenciais para a estruturação do poema, pois representariam o ciclo dinâmico da vida para a morte, são elas: “mãe”, “mater”, “feto”, “ser” e “morte”.

O poema é concluído com a emblemática palavra “metaformose”, que, depois, serviu de título para o livro *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. Dessa maneira, “metaformose” adquire um sentido que reverbera na obra do poeta, que “metaformoseou” a sua dicção criativa, ao explorar os limites e as fronteiras de diversas linguagens.

Depreendemos, então, que esse poema está em consonância com os aspectos teóricos da Poesia Concreta, pois implica uma relação dinâmica de progresso e movimento no qual é possível perceber que o seu vetor de desenvolvimento advém da construção de palavras. Tal

processo está em acordo com a elaboração e a estrutura interna do poema, segundo Haroldo de Campos (2006a, p. 133).

No poema concreto, é a forma que vale por si própria, sendo entendida como objeto artístico. Além disso, o poema é considerado uma realização que pode ser mais ou menos perfeita e acabada, conforme define Haroldo de Campos (2006a, p. 133). Podemos perceber que Leminski, no poema “metaformose”, recorre a um procedimento semelhante ao que Décio Pignatari empregou no poema a seguir, ao decompor a palavra “terra” e, a partir dela, criar outras:

**ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra**

(PIGNATARI, 2004a, p. 126)

Há, no poema, um núcleo gerador de sentidos a originar expressões que constituem um eixo temático em torno da palavra “terra”. Dentre essas podemos destacar: “araterra”, “raraterra”, “erraterra” e “terraraterra”. É possível perceber o uso do espaço branco da página como parte integrante do poema, fazendo emergir uma figura que se assemelha a uma terra cultivada com palavras. Tal procedimento faz com que o aspecto visual seja a primeira coisa a

chamar atenção do leitor, uma vez que o poema passa a ser concebido como um objeto artístico. A imagem também passa a ser um veículo de comunicação de mensagem tal como o conteúdo.

Dentre as inúmeras leituras que esse poema pode suscitar, nos concentraremos apenas no que possui de semelhança com a técnica empregada por Leminski. É a partir da palavra “terra” que os outros vocábulos do poema surgem, formando, assim, um conjunto relacional no qual as palavras se articulam e desarticulam, dando origem a significados diversos; o mesmo procedimento ocorre com “metamorfose”.

No entanto, diferentemente do que ocorre no poema de Pignatari, no qual o signo-matriz “terra” está explícito no poema, no de Leminski, a palavra metamorfose não é citada uma única vez. Ao final do poema, em lugar da palavra metamorfose, surge, contrariando as perspectivas do leitor, o neologismo “metaformose”. Podemos considerar as palavras “metamorfose” e “terra” como uma espécie de matriz, ou molde, pois uma única palavra origina diversos outros vocábulos. O poema, conforme a concepção concretista, passa a constituir um organismo vivo, sendo uma máquina produtora de sentido.

Em outro poema de filiação concretista – publicado originalmente no número 5 de 1967 da revista *Invenção*, e, posteriormente, incluído em “Invenções” – podemos constatar que Leminski emprega, de forma lúdica, o princípio do isomorfismo da Poesia Concreta:

o	a	o	o	a	e
cor	jib	gat	vac	chu	est
v	b	é	c	v	e
voo	boi	tão	cuo	uva	mes
é	a	l	é	é	m
neg	com	ent	ond	mai	smo
r	m	o	e	o	m
ati	ome	qua	vac	aio	mes
v	u	n	c	e	a
viv	hum	nto	cas	que	esm
o	m	l	v	o	m
	boi	end	vão	gua	smo
		o	b	r	n
			ber	rda	est
				c	a
				chu	mes
				v	m
				uva	sma
				a	m
					esa

(LEMINSKI, 1983, p. 148)

O isomorfismo faz com que a criação esteja associada à racionalidade, pressupondo, no poema, um movimento estrutural e dinâmico. Na Poesia Concreta, essa seria a fase em que predomina a forma geométrica ou matemática e em que deve prevalecer um conflito forma-fundo, que nada mais é que o isomorfismo, como afirma Pignatari (2006, p. 128 – destaque do autor): “Ao conflito de fundo-e-forma-em-busca-de-identificação, eu chamo de *isomorfismo*”.

Observamos que o poema supracitado tem aparência semelhante a outros de verve concretista, como “tensão”, de Augusto de Campos; “fala clara”, de Haroldo de Campos, e “um movimento”, de Pignatari. Todos aludem à disposição espacial da sintaxe do verso, as palavras se relacionam no espaço da página, e é nele que o poema se realiza a partir de uma movimentação que ocorre no espaço-tempo. Ainda, a forma do poema remete ao ideograma e à sua organização na página em sentido vertical. Para Pignatari (2006, p. 128), “a etimologia do ideograma chinês se baseia na associação de formas: é uma etimologia pictográfica, etimologia figurada”, enquanto as línguas ocidentais tem como base a associação entre ideias. Desse modo, no poema concreto, o que deve contar primeiramente é a forma e não a ideia: “O artista não associa ideias, associa formas” (PIGNATARI, 2006, p. 128). É ela, a forma, que chama inicialmente atenção para o poema, o espaço branco da página, por sua vez, atua como elemento estruturador da forma.

O poema de Leminski, atendendo à estruturação dinâmica concretista, está organizado em seis colunas que aumentam gradativamente no decorrer do poema. Assim, a primeira contém 11 vocábulos e a última 20. O poema lembra a forma de um móvel, pois cada coluna parece estar suspensa, o que nos permite depreender que as palavras dispostas na página são móveis. Isso ocorre porque os significados não estão aparentes ao leitor, que pode brincar com a sua construção ao conceber o poema como um jogo de palavras cruzadas. Desse jogo, algumas palavras, muito sugestivas, podem ser pinçadas do poema, a exemplo do trocadilho “vão/gua/rda”, presente na quarta e quinta coluna.

Um poema que parece ser incompreensível, tem seu sentido construído a partir de uma leitura na vertical, algo que alude ao modo de ler o ideograma. Dessa maneira, temos em cada coluna: 1- “o corvo é neg(r)ativo”, 2- “a jiboia come um boi”, 3- “o gato é tão lento quanto lendo”, 4- “o vácuo é onde vacas vão beber”, 5- “a chuva é maior que o guarda-chuva”, 6- “este mês mesmo a esmo mesmo nesta mesma mesa”. Podemos observar que cada coluna apresenta sentidos independentes, e que, quando “descobertos” pelo leitor, se assemelham a trava-línguas.

Em meio a essas frases que devem ser decifradas pelo leitor, há algumas sílabas e letras “soltas” no poema, a exemplo de “com/m/ome/u/hum/m” e “esm/m/smo”, elas geram um eco ocasionado pelo emprego das aliterações. Tal recurso, que poderia ser até entendido como

dispensável, faz parte do princípio isomórfico que é de verve concretista. Além disso, ele também ocasiona uma leitura mais vagarosa, de modo a pressupor que o leitor deve se perder nessa construção labiríntica do poema para que possa desvendar seus significados.

Domingos Pellegrini (2014), em suas lembranças sobre o velho Lema¹⁹, comenta o quanto o Concretismo foi essencial para a constituição da identidade poética de Leminski, que projetou a sua dicção primeira na esteira dos princípios orientadores do grupo *Noigandres*:

O trio concretista Augusto/Haroldo de Campos/Décio Pignatari repetiram feito mantra a “fenomenologia ‘verbivocovisual’” como receita poética, que muitos conceituaram, mas pouco poetaram. Mas parece definição sintética perfeita para a poesia de Leminski, que é *verbi*, palavra e ideia; é *voco*, voz, sonoridades espertamente exploradas; e é visual, sempre graficamente atenta, usando várias tipologias e tamanhos de letras, explorando grafismo. (PELLEGRINI, 2014, p. 147 – destaques do autor)

Após o encontro em Belo Horizonte, Leminski, como aponta Vaz (2001, p. 73), funda, em sua própria casa, o Núcleo Experimental da Poesia Concreta de Curitiba, que tinha como um dos membros Carlos Alberto Sanches. Juntos traduziram escritores diversos, como John Donne, Mallarmé, Robert Browning e Edgar Allan Poe. O procedimento de tradução empregado pelos amigos estava em consonância com a concepção de transcrição dos concretos, que, por sua vez, se baseavam no método de Pound, o *make it new*.

Depois do retorno a Curitiba, Leminski passa a se corresponder com *Noigandres*. As cartas foram ou parecem ter sido uma maneira de estreitar os laços, de manter proximidade, considerando que o poeta morava no sul do país e o grupo em São Paulo. As missivas eram destinadas principalmente a Augusto de Campos²⁰. Nelas Leminski pretendia uma troca de experiências, discutia sobre a obra de alguns autores e seus métodos de criação, comentava sobre os eventos literários que estava organizando em Curitiba, a fim de divulgar a Poesia Concreta. Mas, principalmente, informava sobre *Catatau*, a obra que estava escrevendo e que descendia da linhagem concreta, como podemos observar no seguinte excerto de uma carta enviada a Augusto de Campos: “O nome da Obra vai ser (quase certo) CATATAU” (LEMINSKI apud VAZ, 2001, p. 110). Essas cartas serviam para Leminski tecer comentários acerca do procedimento linguístico utilizado na concepção da sua obra. Como todo aprendiz, aspirava à aprovação da própria criação junto aos “patriarcas”:

¹⁹ Epíteto utilizado por Pellegrini para se referir a Leminski.

²⁰ Vaz (2001), na biografia *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, reproduziu alguns trechos das cartas que Leminski enviou a Augusto de Campos. Também, nas cartas enviadas a Bonvicino, o poeta comenta que enviou carta a Haroldo de Campos, porém não tivemos acesso a nenhuma delas, pois não se tornaram públicas.

meu diálogo mental com você/vocês é corrente corriqueira. Noigandres é o único olho que me acompanha criando vê pensando me julga sartreanamente. tento praticar uma realidade quixotesca porq [sic] me reporto ao armed look arm lock de você. não é pequena vaidade minha não querer louvores de novatos e amadores.

[...] Prossigo meu trabalho de formiga das letras treinando para o grande salto: cataqual? Continuo extraindo as séries estocásticas (estoxicásticas, melhor melhorando) da língua. Olho a fala na rua. (LEMINSKI apud VAZ, 2001, p. 353)

Havia certa preocupação de Leminski em saber o que *Noigandres* pensava a respeito de *Catatau*, sobretudo porque se tratava de uma obra de verve concretista. Na oitava carta que escreveu a Bonvicino, de 11/07/1977, Leminski levanta hipóteses sobre a opinião do grupo e se mostra decepcionado por não ter recebido uma avaliação contundente de qualquer um dos pares, como se pode observar no fragmento abaixo:

a reação dos patriarcas em relação ao Catatau
foi curiosa

estranha isomórfica ao livro

não sei dizer bem se eles gostaram ou não
enfim, o que é gostar ?

tenho certeza q para o paladar weberniano-joão gilbertesco
de Augusto
o Catatau deve ter parecido bagunçado demais
irregular demais
entrópico demais

Augusto nunca foi muito claro comigo acerca do q ele achou do
Catatau produto final
o saque cartésio x trópico a anedota eu sei q ele adora

décio se refere ,o Catatau falando em "monolito", "é uma boa",
coisas assim

haroldo, de haroldo nunca ouvi nem uma palavra

mas eu sei tenho certeza que era O MEU MELHOR
o mais fundo mais rápido mais forte q eu podia fazer

(LEMINSKI, 1997, p. 44)

Se Leminski reclamou das poucas considerações que *Noigandres* atribuiu ao seu *Catatau*, após a sua morte o grupo paulista irá fazer declarações que demonstram

reconhecimento ao poeta. Na biografia escrita por Vaz (2001), Augusto de Campos declara que considera Leminski o maior poeta da sua geração e Décio Pignatari comenta: “Sua grande obra é o *Catatau*, um trabalho de fôlego que ainda aguarda uma edição crítica e aprofundada para ser definitivamente desvendado. A história é magnífica e muito criativa” (PIGNATARI apud VAZ, 2001, p. 323). E Haroldo de Campos, de quem Leminski afirma nunca ter escutado sequer uma palavra, dedica o artigo “Uma leminskiada barrocodélica”, que integra *Metalinguagem e outras metas*, para esmiuçar o *Catatau*. O “patriarca” irá se tornar um admirador da prosa experimental leminskiana, tecendo também comentários que abrangem outras obras, como se pode constatar em uma das suas conversas com Wladimir Kryszinski, que foram recordadas pelo escritor polonês e publicadas em livro:

Recordação: eu o vejo agora num ônibus para Belo Horizonte. Estamos no mês de agosto, 1990, e o inverno brasileiro nos aquece com seu sol estival. Esse ônibus deve levar os participantes do congresso da Abralic ao campus da Universidade. De repente, para me agradar e lembrar que os imigrantes poloneses têm sua parte de grandeza na cultura brasileira, Haroldo se põe a falar de Paulo Leminski. Recordando que Leminski nasceu em Curitiba e que era “mestiço de polaco com negro”, ele fala da comunidade polonesa estabelecida no Brasil. Chama Paulo Leminski de “poeta japa-polaco-brasileiro”. A voz de Haroldo atravessa um espaço fascinante de suas reflexões no seu discurso, ele fala também do barroco polonês e brasileiro, da concisão japonesa e da ironia inclassificável. Lembra que Leminski escreveu um romance louco e bizarro, cujo imaginário literário é fortemente irônico em relação aos formalistas russos (Jakobson, Chklovski, Tynianov), tão populares e tão ardentemente estudados no Brasil. Esse romance se intitula *Agora é que são elas*. E nele Leminski joga constantemente com as ideias de Vladimir Propp sobre a narrativa. Haroldo se lembrava bem do fim desse romance. O narrador e protagonista diz a derradeira frase: “Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO”.

Haroldo, ainda nesse ônibus para Belo Horizonte, resume um outro romance de Leminski, *Catatau* (prosa experimental), dando gargalhadas enquanto lembra as aventuras de Descartes no Brasil que o imaginário de Leminski situou nesse romance tresloucado. (KRYZINSKI, 2005, p. 76 – destaques do autor)

Levando em consideração o conteúdo das epístolas escritas para Bonvicino e suas respectivas datas de envio, é, em meados da década de 70, que Leminski começa a viver uma tensão com os ideais propostos por *Noigandres*. Isso vai ocorrer, sobretudo, devido à ortodoxia construtivista e à planificação a que estava submetida a Poesia Concreta, aspecto que a afastava cada vez mais de um grande público. Nessa época, Leminski demonstra o desejo de comunicar-se com um público maior, e essa se tornará uma das questões imperiosas ao poeta. À vista desse anseio, sente que não se adequa mais às concepções norteadoras do Concretismo, e encontra

entre jovens poetas paulistas o entusiasmo para fundar uma nova expressão, como indicam as seguintes passagens da oitava carta, de 11/07/1977, enviada a Bonvicino:

houve um momento
antes de eu conhecer você risório e pedrinho (e agora outros)
em que eu cheguei a me sentir
um fóssil vivo por ainda me preocupar com poesia concreto
plano piloto e quejandos

↳ VIRA

(LEMINSKI, 1999, p. 42)

ao conhecer vocês e o trabalho de vocês
me senti salvo redimido gratificado confirmado

(LEMINSKI, 1999, p. 43)

Podemos perceber que, a partir de então, Leminski começa a questionar se os princípios instaurados por *Noigandres* realmente estavam afinados com a poesia que ambicionava estabelecer. Essa poesia tinha como propósito buscar ou mesmo resgatar o afeto e a sensibilização do público leitor. Nas primeiras cartas destinadas a Bonvicino, é possível constatar que Leminski já dissocia a sua prática criativa dos princípios concretistas. Na oitava epístola, de 11/07/1977, aponta para o surgimento de uma nova proposta poética:

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá

(LEMINSKI, 1999, p. 45)

Leminski era cômico de que não podia se abster completamente dos preceitos concretistas, pois eles faziam parte da sua formação poética e intelectual. Então promove uma reorientação da sua poesia, tornando-a uma crítica à vanguarda à qual se filiou e na qual estreou como poeta. Nessa nova reorientação, a poesia leminskiana não possui um lugar definido, como até hoje não possui, estando situada em um lugar intermediário entre a Poesia Concreta e aquilo que designou como “não sei o que lá”. Entretanto, há a necessidade de superar essa instabilidade e exceder o que seria essa poesia “não sei o que lá”. Para isso, Leminski institui uma espécie de mini manifesto – presente na oitava carta, de 11/07/1977 – no qual determina quais serão os

parâmetros norteadores que sustentarão esse novo projeto poético que está a esboçar em seus diálogos com Bonvicino:

a música popular é a escola
o cartum é a escola

sem abdicar dos rigores de linguagem
precisamos meter paixão em nossas constelações

(LEMINSKI, 1999, p. 45)

Leminski passa a se interessar por outras linguagens, como a música e a publicidade, que serão essenciais para erigir a sua poesia. Ainda, na oitava carta, há uma passagem na qual descreve a Bonvicino um episódio que ocorreu na casa de Antonio Risério, em que Pignatari anuncia que é preciso acabar com o Concretismo. Leminski (1999) comenta ironicamente que sente esse momento como uma espécie de “transmissão da lâmpada”:

existe um livro chinês A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA se chama
é a história dos 47 patriarcas zen
a começa do 1º Mahakasiapa discípulo de Buda
os chineses chamavam "transmissão da lâmpada"
ao ato de transmissão de poderes de patriarca
de um patriarca a outro

a última vez q estive com décio
aí no riso
nós todos na sala
quando o décio me disse:
- é preciso acabar com o concretismo. e quem pode fazer isso são
você,
e apontou para você para riso para mim para pedrinho
senti algo assim como A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA

nós já estamos chegando lá
isto é
em muitos momentos do nosso trabalho
às vezes mais às vezes menos
já consegui ver a fímbria de algo
q já não é mais concretismo

(LEMINSKI, 1999, p. 43)

A história da transmissão da lâmpada, narrada por Leminski é uma metáfora, tem o mesmo sentido de passar o bastão adiante. E é exatamente assim que o poeta entende as palavras ditas por Pignatari. O seu comentário sobre a “transmissão da lâmpada” é irônico, pois quando Pignatari anuncia que é preciso pôr fim ao Concretismo e que quem pode fazer isso são os seus próprios herdeiros, Leminski diz a Bonvicino que essa é uma ação que eles já estavam buscando realizar.

Todos os jovens poetas com que Leminski estabeleceu contato, entre eles Risério, Pedro Tavares de Lima e o próprio Bonvicino, se orientavam pelos ensinamentos que regem a Poesia Concreta. Porém, todos eles estavam dispostos a empreender uma proposta que fosse na contramão dos princípios concretistas, e Leminski, ao assumir a condição de “guia” desses poetas, os estimula a realizar essa mudança, como podemos verificar nos excertos a seguir da segunda carta enviada a Bonvicino, de 03/12/1976:

nosso negócio
 é gerar uma ecologia
 um meio ambiente nosso
 de trocas de mensagens
 metalinguagens mútuas e recíprocas
 (deixe que chamem de panelinha máfia autofagia etc)

força para fazer do nosso gesto
 um gesto só de muitos gestos
 e a energia coletiva que isso representa

(LEMINSKI, 1999, p. 36)

Pela data do fragmento dessa carta, verificamos que o desejo de realizar uma poesia diferente dos poetas concretos é anterior ao encontro, acima supracitado, de Leminski com Pignatari na casa de Risério. No entanto, apesar de demonstrar certa aspiração por desenvolver uma proposta coletiva, o que percebemos nas cartas enviadas a Bonvicino é que Leminski investe mesmo em um projeto poético individual. Isso pode ter ocorrido devido à distância dos jovens poetas que moram em São Paulo – e esse fator dificulta encontros habituais para discutir os rumos dessa nova poesia –, ou porque a expressão que anseia erigir, mais comunicativa, estaria relacionada a interesses individuais. De modo geral, Bonvicino (1999, p. 22) declara que iremos encontrar nas cartas a constituição de Leminski como um poeta que almeja se

desvincular da vanguarda concretista. Assim, entre confissões e angústias, engendra o seu projeto poético.

É nas epístolas enviadas ao amigo paulista que podemos constatar a relação tensa entre Leminski e o Concretismo, sendo esta assinalada por momentos de hesitação e oscilação entre a afirmação e a negação da vanguarda. Em algumas passagens, é notório o anseio de Leminski de se desvincular dos “patriarcas”, como consta nesses trechos da oitava carta, de 11/07/1977:

passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
 para o grupo Noigandres
 para Augusto, principalmente
 escrevendo para eles
 preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

 nessa época eu era "concretista"

(LEMINSKI, 1999, p. 44)

Em outra passagem, a da décima sétima carta, o poeta considera a vanguarda como guia, que, metaforizada na forma de um cavalo, o conduzirá à poesia que ambiciona forjar para si. Vejamos um excerto da décima sétima carta, que não está datada²¹, sobre esse apontamento:

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)

Mas o que podemos confirmar ao longo de outras missivas enviadas a Bonvicino é que Leminski quer mesmo reprimir quaisquer resquícios do Concretismo na sua dicção, como consta na quadragésima segunda carta, de 06/11/1978:

o q a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus
 q a poesia concreta instalou.

(LEMINSKI, 1999, p. 109)

²¹ Pelas datas das cartas anteriores e posteriores à décima sétima, presumimos que ela foi escrita entre 1977 e 1978.

Apesar de manter com a Poesia Concreta uma relação que ocorre pela negação, uma “desleitura”, Leminski percorrerá o caminho delineado pelos concretos para erigir a sua poesia. Desse modo, aproveita da vanguarda os aspectos que poderiam favorecer a sua aproximação com o leitor, como os elementos do *mass media*. Franchetti (1982), em seu estudo de mestrado intitulado *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, aponta o interesse de *Noigandres* em adotar métodos análogos aos utilizados no âmbito cultural do *mass media*, como a propaganda, a imprensa, o rádio, a televisão e o cinema. A proposta era fazer uma arte de alcance rápido, que pudesse ser assimilada instantaneamente pelo olhar, como ocorre na relação entre o espectador e os meios de comunicação de massa. A intenção dos concretos era se basear nessa estrutura dinâmica de movimento dos *mass media* na feitura dos seus poemas.

O fato é que a vanguarda e a comunicação andaram de mãos dadas, não eram opostas, nos primeiros tempos da Poesia Concreta mencionados acima. De fato, ela surgiu como uma proposta de integração na vida moderna. Não por acaso, alguns de seus textos fundadores foram publicados numa revista de decoração. A integração na arquitetura era um dos objetivos iniciais.

Segundo Franchetti (2010, p. 53) – no texto “Paulo Leminski e o haicai”, publicado no livro *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski* –, o Concretismo surgiu como um vasto programa de intervenção na cultura literária do Brasil em resposta à preocupação cabralina relacionada ao abismo que se formou entre o poeta e o leitor²². À vista disso, Franchetti (2010, p. 53) aponta que a Poesia Concreta

reconhecendo a importância dos novos meios de comunicação, buscava a apropriação e o aproveitamento dos recursos tecnológicos disponíveis como único caminho para escapar ao solipsismo denunciado por Cabral e afirmar a poesia no mundo dos objetos industriais.

Conforme o autor, após os instantes iniciais e bem antes de anunciado o “plano-piloto para poesia concreta”, já não se evidencia “a utilidade do poema como veículo de propaganda comercial ou objeto decorativo integrado à moderna arquitetura” (FRANCHETTI, 2010, p. 53). Para Franchetti (1982, p. 82), em *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, a proximidade da Poesia Concreta com as técnicas empregadas nos meios de comunicação de massa, a exemplo da diagramação dos jornais e dos anúncios publicitários, é apenas mimética, não havendo mais a pretensão em utilizar esses procedimentos para conquistar um público mais amplo.

²² A discussão apresentada por João Cabral em “Função da poesia moderna” será abordada no tópico a seguir deste capítulo.

Ao longo dos anos, porém, a comunicação que era definida de modo amplo, passou a ser definida de modo estrito como “comunicação de formas”, e a Poesia Concreta foi assumindo o lugar típico da vanguarda: ou seja, desprezando a integração no presente e investindo no futuro. Isto quer dizer: produzindo uma poesia não para o leitor real do presente, mas a ser construído no futuro, por meio do trabalho de futuros criadores aos quais a Poesia Concreta se dirige num primeiro momento.

Haroldo de Campos (1979, p. 302) confirma o interesse dos concretistas em utilizar técnicas semelhantes às empregadas nos meios de massa em seus procedimentos criativos: “o jornal, o cartaz, a propaganda, o mundo da comunicação não-verbal e audiovisual. Desse entrecruzamento dos *media* se alimenta a poesia concreta”. Todavia, embora estivesse presente no cerne do Concretismo aspectos de viés comunicativo, essa vanguarda não produziu uma poesia acessível ao leitor mediano, uma vez que se destacou, sobretudo, pelo discurso teórico em torno da própria poesia.

Leminski, por sua vez, sintetiza na sua poesia duas vertentes que são aparentemente díspares: a erudita e a popular. E é aí que reside a discrepância existente entre a sua criação e a dos “patriarcas”. Leminski realiza uma poesia comunicativa, mas sem perder de vista as referências que influenciaram o seu fazer poético. Para tanto, manterá, na sua poesia, apenas os elementos presentes na vanguarda que favoreçam a comunicabilidade, como a concisão, os jogos sonoros com a linguagem e a estrutura gráfico-espacial do poema. Aliado a esses aspectos, o poeta investe na coloquialidade, no humor e na ironia. Dessa maneira, redimensiona os princípios inerentes ao Concretismo, como se pode constatar no fragmento da carta quadragésima segunda, de 06/11/1978, enviada a Bonvicino:

tirando os momentos em que utilizamos, visivelmente, alguma conquista
meramente técnica da poesia concreta (assim a vejo hoje: conquistas
 técnicas, and that' s all...), nossos momentos mais agudos bem pouco ou
 nada tem que ver com...
 konkretismus está lá, na memória, ela, a memória, é pan-mnemônica, nada
 é esquecido, tudo consta, mas como tem muito mais tanta coisa q nada tem
 q ver...

(LEMINSKI, 1999, p. 109)

Ao optar por não mais realizar uma poesia de verve concreta, mas sim uma que comunicasse ao grande público, Leminski não abdica do seu repertório leitor, proveniente da

sua veia douta. Por isso mesmo, conclama em seus poemas as referências que foram fulcrais para o delineamento da sua dicção poética, nela comparecem nomes que vão da cultura clássica, como Homero e Ovídio, à modernidade, a exemplo de James Joyce e Guimarães Rosa.

Apesar da formação clássica de monge beneditino e do seu conhecimento polilíngue, Leminski não se tornou um intelectual de gabinete. As traduções e biografias que publicou são escritas em uma linguagem relativamente simples, que atendem tanto a um leitor intelectualizado quanto ao que não tem propensões acadêmicas. Consideramos que essa seria uma espécie de missão pedagógica com intenção de divulgar os escritores com os quais o poeta dialoga. Dessa maneira, Leminski não apenas faz com que seus leitores saibam quais são os seus pares intelectuais, mas também possam conhecer algumas referências importantes para a cultura ocidental, nem que seja através das menções feitas na sua poesia ou através das obras que traduziu.

Distanciando-se cada vez mais das orientações concretistas, Leminski anseia que a sua poesia seja compreendida por um público mais amplo. Para tanto, investiu na linguagem informal, no humor e em temas relacionados ao cotidiano. Assim sendo, os temas prosaicos e a obviedade das cenas comezinhas são captados e redimensionados por um olhar lírico e lúdico, como se lê nos poemas a seguir:

casa com cachorro brabo
meu anjo da guarda
abana o rabo. (LEMINSKI, 1983, p. 103)

novas telhas
à primeira chuva
a nova goteira. (LEMINSKI, 1992, p. 128)

Podemos perceber que os tercetos citados podem ser facilmente entendidos, pois tratam de situações que podem ser vivenciadas por qualquer pessoa no seu dia a dia. No primeiro, o poeta retrata o medo de passar em frente à casa que tenha cachorro bravo. No segundo, comenta sobre as goteiras que surgem no telhado, mesmo após ser reformado. Em ambos, Leminski associa a rima às suas tiradas de humor sobre essas cenas corriqueiras. A rima é, portanto, indissociável do humor presente nos tercetos, sendo o recurso que conduz o leitor durante a leitura, funcionando como a força propulsora do poema.

Embora sejam aparentemente simples, os poemas acima tem o seu valor e se justificam dentro de um projeto ético e estético elaborado por Leminski. O humor, estrategicamente gratuito, empregado pelo poeta, resgata a concepção lúdica da poesia, da qual ela é originária,

como lembra Johan Huizinga (2010, p.143 – destaques nosso): “**Toda poesia tem origem no jogo**: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, **o jogo ligeiro do humor e da prontidão**”. À vista disso, depreendemos que boa parte da poesia leminskiana, aquela formada pelos poemas rápidos, se fundamentam nesta concepção estética.

A forma breve escolhida pelo poeta, que se assemelha ao epigrama, associada à linguagem coloquial, faz com que tais poemas sejam comunicativos ao leitor menos instrumentalizado²³. Ao realizar poemas aparentemente gratuitos, Leminski faz com que a poesia alcance, de fato, um público mais amplo. Essa constitui a sua preocupação ética com o leitor. Seus poemas breves passaram a circular, nos dias atuais, nos meios que exigem maior rapidez comunicativa, que são as redes sociais. Essa poesia instantânea, de apreensão imediata, consegue corresponder atualmente às necessidades do leitor contemporâneo.

Outra forma lúdica resgatada por Leminski é o provérbio. No poema a seguir, o poeta faz uma releitura dessa forma popular ao propor uma brincadeira com os sentidos das palavras. Para isso, faz uso da paronomásia, como se pode verificar:

sorte no jogo
 azar no amor
 de que me serve
 sorte no amor
 se o amor é um jogo
 e o jogo não é meu forte
 meu amor? (LEMINSKI, 1987a, p. 38)

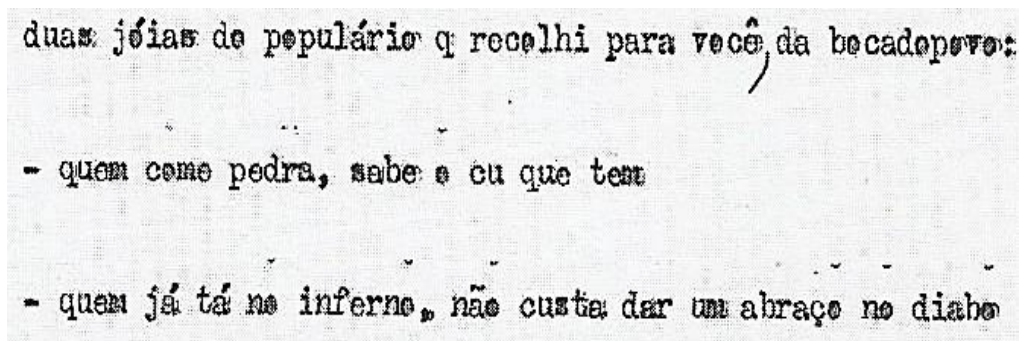
À vista disso, Leminski propõe uma “contraleitura” do provérbio e cria “contraprovérbios”. André Jolles (1976, p. 135), ao tratar sobre essa forma popular, afirma: “O provérbio ou ditado tampouco é um começo, mas uma conclusão”. Os “contraprovérbios” leminskianos são o contrário do que propõe Jolles (1976), uma vez que apontam para uma incerteza e não para uma conclusão. Em lugar de conformar, como é próprio do adágio, eles desconformam o leitor. No entanto, os “contraprovérbios” de Leminski mantêm o andamento musical, assinalado pelo ritmo e pela rima, que são típicos do provérbio:

pelos caminhos que ando
 um dia vai ser
 só não sei quando. (LEMINSKI, 1987a, p. 108)

²³ Consideramos como leitor menos instrumentalizado, nesse caso, aquele que não acessa os poemas de vanguarda, ou mesmo àquele que não possui tempo disponível para uma leitura que requer dedicação.

ano novo
 anos buscando
 um ânimo novo. (LEMINSKI, 1987a, p. 125)

Leminski não vê diferença entre a realização do provérbio e do poema, como ilustra o seguinte terceto: “a máquina em nós/ que gera provérbios/ é a mesma que faz poemas” (LEMINSKI, 1992, p. 37). À vista disso, não é de causar estranheza a proximidade dos seus poemas com essa forma popular. Tal aposta, agrada ao leitor que não tem tempo para se dedicar à leitura, e por serem curtos possibilitam que se possa memorizá-los, sabê-los de cor. Na quinquagésima carta²⁴ que enviou a Bonvicino, o poeta comenta ao amigo que está recolhendo provérbios, tornando-se, assim, um colecionador de adágios:



duas jóias de populário q recolhi para você, da becadopovo:
 - quem como pedra, sabe e cu que test
 - quem já tá no inferno, não custa dar um abraço no diabo

(LEMINSKI, 1999, p. 61)

Nas notas que escreveu sobre as cartas de Leminski a Bonvicino, Melo (1999, p. 184) diz que o curitibano, além de colecionador de provérbios, era também um estudioso e inventor dessa forma popular. À vista disso, Leminski teria recolhido alguns adágios do século XIX, de João da Espera de Deus, do *Prólogo da Comédia Eufrosina*.

É nos poemas visuais que podemos verificar o modo como o poeta se vale de recursos recorrentes nos poemas concretos – como a abolição linear do verso, o aproveitamento do espaço branco da página, tornando-o parte integrante do poema – colocando-os a serviço da comunicação. Vale ressaltar que a extração concretista desses recursos é perdida de vista nos poemas mencionados anteriormente. Vejamos um poema visual em que estão presentes alguns dos recursos concretistas citados:

²⁴ Essa carta não está datada, mas, se levarmos em consideração a data das cartas anteriores e posteriores, possivelmente, tenha sido escrita entre os anos de 1977 e 1978.

da árvore
o ó'
o U
o T
o ó'
o N
o ó'

um tombo
só

(LEMINSKI, 1983, p. 129)

Esse poema está publicado na seção “Sol-te” de *Caprichos e relaxos*, na qual predomina o trabalho com os aspectos visuais e sonoros. O espaço gráfico torna-se o elemento estruturante do poema, que deve ser apreendido como um objeto único de apreciação que congrega palavra, som e imagem. Há um jogo lúdico instituído por meio da disposição das palavras na página, o que permite a interação entre o poema e o leitor, que poderá brincar com as possibilidades de leitura que o poema suscita. De acordo com Vinicius Dantas (1986, p. 49), o ponto de partida de Leminski está calcado justamente no divertimento, em valores semânticos que sejam puramente verbais. O arranjo das palavras, a formar uma imagem que remete à queda das folhas das árvores durante o outono, é o primeiro elemento que podemos perceber. O poema está posto aos olhos do leitor. A imagem inscrita na página concretiza, ao mesmo tempo, a mensagem e os significados do poema. Sobre esse aspecto, Haroldo de Campos (2006b, p. 79) afiança: “Não há cartão de visitas para o poema: há o poema”.

A visualidade como fator preponderante favorece a realização de uma leitura imediata, permitindo “a comunicação em seu grau + rápido”, como afirma Haroldo de Campos (2006c,

p. 76). Por romper com a tradição da linearidade do verso e com os aspectos da lírica tradicional – como rimas, versos e estrofes –, os concretistas prezavam pelo arranjo visual das palavras na página, explorando os seus elementos semânticos e fonéticos. À vista disso, “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear dos versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS, A., 2006, p. 72).

Mesmo que Leminski empregue recursos típicos dos poemas concretos, o poema visual reproduzido acima difere, em alguns aspectos, daqueles produzidos pela vanguarda. O poema de Leminski remete à visualidade e, em certa medida, à uma simetria geométrica, possibilitando que o leitor possa compreendê-lo com um lance de olhar. Isso é possível porque as palavras não possuem ambiguidade, como era típico dos poemas concretos que as criavam propositalmente. Ademais, os aspectos utilizados por Leminski concedem ao poema um caráter lúdico, uma vez que as palavras, por meio de um processo de decomposição, parecem se movimentar na página.

A escolha de Leminski em produzir uma poesia comunicativa será uma demanda imperiosa ao poeta. Para atingir esse propósito, investiu em trocadilhos, na coloquialidade e em frases de impacto que parecem ter sido retiradas de um anúncio publicitário. Um exemplo é o título da obra *Distraídos venceremos*, publicada em 1987, um *slogan* que se opõe a um outro considerado clichê: “Unidos venceremos”. O poeta não só propõe uma releitura, como realiza uma jogada de *marketing*, pois a frase de impacto que cria pode funcionar para atrair o leitor. Ademais, *Distraídos venceremos* funciona como uma daquelas frases que estampam camisetas e afins, devido ao apelo de natureza publicitária que possui.

Outro fator que levou Leminski ao embate com o Concretismo se deve ao fato de a vanguarda ter se constituído bem mais por textos críticos, inacessíveis ao leitor menos cultivado, do que propriamente de poesia. E é nesse aspecto que residirá uma das suas mais árduas críticas ao grupo *Noigandres*, como consta na nona carta, de 28/08/1977, escrita a Bonvicino:

os patriarcas já teorizaram bastante por nós
foi seu martírio

(LEMINSKI, 1999, p. 50)

Sendo assim, ocorre que boa parte da Poesia Concreta é constituída por textos que discutem a sua natureza, como assevera Franchetti (1982, p. 07), de modo que até os próprios poemas também estavam envolvidos em um discurso notoriamente crítico. Contudo, Haroldo de

Campos (2006d), na introdução da primeira edição da *Teoria da poesia concreta*, aponta um dos motivos que esclarecem a publicação de textos de viés crítico sobre a Poesia Concreta: “É preciso facilitar a sua compreensão e a sua discussão nos seus termos originais, sem a mediação das divulgações esquemáticas e das interpretações duvidosas” (CAMPOS, 2006, p. 10).

A afirmação de Haroldo de Campos (2006d) nos permite inferir duas possíveis leituras. A primeira comprova que a Poesia Concreta seria realmente de difícil compreensão, o que justifica que os textos críticos seriam uma forma de “facilitar a compreensão” do leitor. E outra de que é imprescindível que o próprio poeta conceda explicações acerca do poema como forma de não haver interpretações equivocadas. Desse modo, podemos inferir qual seria o público que os concretos estavam preocupados em atingir, pois o discurso teórico não é algo que esteja próximo do leitor médio, seja por desconhecer a linguagem especializada, que está comumente presente nesses textos, seja porque é necessário dedicar um tempo maior para apreciar e estudar tais escritos. Muitas vezes, esse leitor requer textos que possam ser de rápida assimilação devido às múltiplas demandas que circundam a vida do homem moderno.

Embora houvesse um interesse de *Noigandres* em utilizar procedimentos semelhantes aos empregados nos veículos de massa, este não veio a constituir um aspecto de comunicabilidade que aproximasse a vanguarda do leitor mediano. Franchetti (1982, p. 84) afirma que a discussão sobre os meios de massa foi um aspecto secundário nos textos teóricos. Isso se deve porque os esforços dos concretistas se dirigiam para a incorporação de um número cada vez maior de referências eruditas ao repertório do Concretismo.

Não obstante, a Poesia Concreta, conforme Franchetti (1982, p. 88), parece sempre ter buscado estar associada à tradição erudita, atuando no cenário dessa cultura, embora ainda pudesse empregar recursos oriundos do *mass media*. Tal fato é possível porque “não se trataria de uma tentativa de ‘massificar’ a produção erudita, mas sim de ‘eruditizar’ a comunicação de massas” (FRANCHETTI, 1982, p. 87). Tais apontamentos não querem sugerir que a Poesia Concreta não pretendesse a comunicação. Haroldo de Campos (2006b, p. 79) profere que a comunicabilidade do poema concreto não condiz à comunicação-signo, e sim à comunicação de formas, pois o poema é entendido como um objeto verbal. Contudo, esse fator fará com que essa poesia corresponda cada vez mais apenas aos interesses de produtores e críticos literários, uma vez que a sua linguagem é inacessível ao leitor menos aparelhado.

Em 1961 os concretos vão propor o que designam de “salto participante”, como se pode observar na seguinte declaração de Pignatari proferida no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis: “A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás, para o êxito do

verso? [...] A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando - e quem - não se sabe” (PIGNATARI, 2004b, p. 117).

Nessa fase, o enfoque recai sobre temas sociais, a exemplo da fome e da greve. Há uma retomada do verso, mas a materialidade do signo continua sendo fator predominante no poema. Ao contrário do que a expressão “salto participante” pode sugerir, não se tratou de uma mudança na postura do grupo com relação à feitura dos poemas no sentido de alcançar outros leitores, mas de incorporar ao poema temas considerados revolucionários, sem, contudo, abrir mão da experimentação com a palavra. No entanto, conforme Franchetti (1982, p. 100), mesmo com o “salto participante”, a Poesia Concreta continuou a se apresentar como uma poesia produzida para poetas, aspecto que se tornará cada vez mais uma escolha pessoal do próprio Haroldo de Campos.

Sobre o questionamento de Pignatari de “até onde (a onça) pulará?”, relacionado ao “salto participante”, Franchetti (1982) declara que

Pelo menos num sentido, pode-se dizer que o pulo da onça estava dirigido para trás [...] Haroldo procura não só atribuir à poesia concreta um público concreto, mas também atribuir uma função social e um caráter revolucionário a todo esse trajeto poético que começava a ter cada vez mais questionada a sua “alienação”. (FRANCHETTI, 1982, p.100-101)

Franchetti (1982, p. 90) aponta que a fase “participante” será um aspecto quase que exclusivamente teórico. O que observamos é que, apesar da investida nos temas sociais, a vanguarda não atingiu o grande público e continuou a ser uma poesia que interessava a produtores de poesia. Tal fato resultou no que pode ser considerado um fracasso dessa fase. À vista disso, Franchetti (1982, p. 91) declara: “Não se trata, então, de um pulo para a participação social no sentido de alterar a forma ou o lugar de atuação da poesia concreta, ou seja, de atingir outros leitores que não os mesmo a que se dirigia a produção ‘não-participante’”.

Desse modo, a Poesia Concreta estava destinada a uma minoria, aos iniciados, como aponta Leminski, no excerto que segue da quadragésima segunda carta, de 06/11/1978, enviada a Bonvicino:

os concretos noigandres não fizeram nem um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: é, poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto.

(LEMINSKI, 1999, p. 112)

Nessa mesma missiva, reconhece que os concretistas nunca tiveram muita coisa a dizer. Após passada a fase de intensa influência do grupo na sua poesia, Leminski (1999) considera que a principal contribuição foi apenas com relação ao significante e nada mais, como consta no seguinte trecho também da quadragésima segunda missiva:

os concretos (dêcio, fora) nunca tiveram muitas coisas para dizer.
 tiveram uma (O SIGNIFICANTE EXISTE !) e disseram-na muito bem.
 it is over. so what ?

(LEMINSKI, 1999, p. 116)

Em outro momento dessa mesma carta, Leminski (1999, p. 112) declara o anseio de exceder a influência concretista na sua poesia para criar algo novo:

é como numa revolução. temos q montar o Estado, de novo, sozinhos, parte por parte, det alhe por detalhe... os vícios do Estado anterior persistem, são vincos/joitos da madeira... temos q combatê-los, com outras abordagens, com outras finalidades...
 afinal, os concretos queriam uma coisa que não tem nada a fazer com o que eu quero...

Os concretos são aludidos como o “Estado anterior”, considerados como uma instituição que estabeleceu preceitos e regras. Logo, somente através de um ato revolucionário é que seria possível erigir um outro e novo “Estado”, e combater os vícios persistentes do Concretismo. Assim, a poesia que Leminski ambiciona erigir seria uma forma de combater tais vícios. Miguel Sanches Neto (2003, p. 58) aponta que Leminski empreendeu “um projeto de desvinculação do elitismo concretista” em seu livro *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, de 1981, ao excluir a dedicatória que havia escrito para os irmãos Campos e Pignatari, o que teria sido uma das formas de expressar o seu desligamento do grupo paulista. Sanches Neto (2003) afirma que esse ato também constituiu uma estratégia de mercado, uma vez que o nome do grupo paulista estava associado a uma poesia hermética. Entendemos que isso ocorreu porque, já nessa época, Leminski pretendia alcançar uma boa vendagem e atingir o público que ambicionara.

Nesse ínterim, Leminski assinala uma diferença entre a poesia dos concretistas e a que almeja realizar. Esta seria impulsionada por um desejo de revolução e reforma, como se pode constatar neste outro excerto da quadragésima segunda missiva:

não buscamos a mesma coisa que eles buscaram.
 não programamos nossa coisa para produzir o mesmo tipo de efeito. é outra coisa. mudou o papo. a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas. eu posso estar buscando outros valores, através de outras categorias de pensamento e apreciação... a revolução concretista - nossa reforma agrária poética - é uma revolução já deflagrada...

(LEMINSKI, 1999, p. 110)

Com esse espírito revolucionário, Leminski estava interessado em empreender um projeto poético com vistas à comunicação. Dessa maneira, adotando uma postura contrária a dos concretistas, declara, ainda na quadragésima segunda carta, que

só uma poesia q estenda a mão e o coração para um contexto mais justo vai ser nova porq dialoga com um futuro geral, uma coisa maior do q essa jângal implosiva em q vivemos...

(LEMINSKI, 1999, p. 115)

À vista disso, passa a criticar toda poesia que se distancia do leitor horizontal. Para o poeta, um poema que não pode ser compreendido corre o risco de sucumbir à mediocridade intelectual. Por isso, defende a dimensão comunicativa da poesia, tema do seguinte poema:

um poema
 que não se entende
 é digno de nota

a dignidade suprema
 de um navio
 perdendo a rota. (LEMINSKI, 1983, p. 51)

Vale ressaltar que, assim como seus predecessores, Leminski desejou ser um poeta-inventor e também inaugurar a própria linguagem. Tal decisão não implicou em um apagamento dos preceitos da vanguarda, mas na sua absorção como forma de criar uma nova maneira de se dizer poeticamente. No entanto, essa maneira irá se constituir em uma crítica à vanguarda na qual se constituiu primeiramente como poeta. Leminski “deslê” os princípios concretistas não somente pelo interesse de fazer algo diferente dessa tradição, mas sim porque percebeu que os valores propostos pela vanguarda não estavam mais afinados com a proposta que planejara para a sua poesia, que é a da comunicação.

Dessarte, a desleitura que Leminski realiza do Concretismo é oriunda de um posicionamento que é tanto histórico quanto social; histórico no sentido de que o poeta viveu uma época posterior ao surgimento dessa vanguarda e, por isso mesmo, foi influenciado por outros aspectos culturais e tradições, como a Tropicália e a Contracultura; e social, no que diz respeito ao seu anseio em produzir uma poesia que fosse comunicativa, que se aproximasse do leitor mediano, e que pudesse circular em outros veículos que não somente o livro. Ao optar em não continuar um poeta concretista, Leminski investe em uma poesia aliada aos elementos da cultura *pop* e permeada por ironia, humor e ludicidade. Trata-se, então, de um projeto voltado à conquista de um público amplo.

3.3 A expressão poética da “várzea”

Tendo reorientando a sua poesia para um caminho outro, Leminski preservou, com modificações sensíveis, apenas estratégias do Concretismo que servissem ao seu intento comunicativo. Ao mirar em uma inflexão díspar da adotada por *Noigandres*, que manteve uma preocupação com o público mais amplo apenas no campo teórico, Leminski propôs uma poesia que atendesse às demandas do leitor mediano, buscando, dessa maneira, retomar a função pública da poesia, que é a da comunicabilidade. Diferentemente dos concretos, que, de modo geral, escreveram poesia para poetas, Leminski (1999, p. 194) almejou “Uma poesia básica. Elementar como um abc ou uma tabuada”.

Ao pretender uma poesia acessível, inferimos que Leminski retoma a preocupação cabralina da comunicação da palavra poética, inquietação essa que não foi levada a cabo pelos poetas concretos. Yokozawa (2013, p. 01), em artigo que avalia a relação da obra de João Cabral com o leitor, considera que o poeta pernambucano foi, no cenário moderno brasileiro, um dos

mais preocupados com a comunicabilidade da poesia, em um período no qual o abismo entre o leitor e a poesia se tornou algo natural.

Como forma de discutir sobre esse distanciamento, João Cabral leva esse tema para a conferência que apresentou no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, denominada “Função moderna da poesia”, portanto, trinta e dois anos anteriores a Leminski. Em seu pronunciamento, o autor ressalta que o caráter intransitivo da poesia produzida naquela época teria ocasionado um afastamento do leitor. Isso se deve porque os poetas escreveram atendendo a uma exigência do seu tempo, como esclarece João Cabral (2008, p. 737):

Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente.

Havia, portanto, uma preocupação maior com a expressão em lugar da comunicação. Para o autor, esse tipo de poesia não atende às condições do leitor moderno, que teria uma vida diária sem tempo suficiente para se debruçar na leitura e compreensão de um poema:

O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências da sua vida. O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua rotina diária. (MELO NETO, 2008, p. 736)

João Cabral (2008) também chama a atenção para o fato de a poesia se distanciar dos meios de comunicação de massa, como o rádio, que seria um veículo de difusão eficaz porque está presente na casa das pessoas, consideradas leitoras de poesia em potencial. Inferimos, ao observar a obra de Leminski, que o poeta esteve atento aos apontamentos proferidos por João Cabral. No ensaio “Central elétrica: projeto para um texto em progresso”, Leminski reconhece a importância dos veículos de massa, ao proclamar que eles poderiam ser influentes propagadores da literatura, que seriam meios mais acessíveis que o livro:

Ao grosso da população, o rádio, o disco, o cinema e a TV chegaram e chegam antes que o livro, o texto escrito. Imensos contingentes da população do país saltam diretamente do mundo rural e oral do folclore para a informação veiculada por meios eletrônicos. Calcula-se em 45 milhões o número de brasileiros atingidos pela TV.

A cultura letrada quando chegar a esse povo, não vai chegar num povo rural e oralmente folclórico. Vai chegar num público de rádio de TV. (LEMINSKI, 1997, p. 19)

É importante ressaltar que, embora a recepção seja uma preocupação comum a esses poetas, ambos direcionaram a sua obra criativa por caminhos dessemelhantes no que se refere à recepção.

João Cabral não realiza uma poesia assinalada por estratégias facilitadoras, embora manifestasse a aspiração de escrever em uma linguagem mais acessível. É o que se pode observar em um trecho da carta que escreveu ao amigo Carlos Drummond de Andrade, que acompanha os escritos do livro *Pedra do sono*: “Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícias todos os dias” (MELO NETO, 2001, p. 171). Dentre o conjunto da produção cabralina, há uma que agrada ao grande público, que é *Morte e vida Severina: auto de natal pernambucano*.

Escrita em 1954, atendendo a uma encomenda de Maria Clara Machado, diretora do teatro *O Tablado* do Rio de Janeiro, sobre um auto de natal que pudesse ser encenado, João Cabral constrói a história do personagem Severino, um retirante que aspira melhores condições de vida no Recife. João Cabral (1996, p. 25) relata que, ao receber o texto em 1955, Maria Clara Machado decide não montar mais a peça por não considerá-la um auto de natal genuíno. Ademais, *O Tablado* também não dispunha de recursos financeiros para executar a sua montagem naquele momento. A encenação que obteve sucesso, tanto nacional quanto internacional, só aconteceu dez anos após a publicação de *Morte e vida Severina* na antologia *Duas águas* em 1956, e foi realizada no TUCA – Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São em Paulo, em 1966, com adaptação de Roberto Freire e música de Chico Buarque de Holanda.

Morte e vida Severina é uma obra de cunho popular, na qual há a presença de elementos típicos do romanceiro nordestino, a exemplo do verso em redondilha maior, do folclore pernambucano e da poesia ibérica antiga. Posteriormente, além de ter sido representada no teatro, também foi adaptada em formato de minissérie na *Rede Globo* em 1981, fato que projetou a obra nos meios comunicadores de massa. Dessa maneira, podemos afirmar que *Morte e vida Severina* atende à angústia cabralina sobre a comunicabilidade, questão proferida na conferência “Função moderna da poesia”. Inferimos que a obra de João Cabral, ao ser veiculada na televisão, chega, de fato, aos telespectadores, leitores em potencial, que habitam os rincões do país.

Já Leminski direciona a sua poesia visando resgatar um possível leitor, mesmo que, para isso, tivesse que fazer concessões que agradassem ao gosto do público horizontal. Tal fato ocasionou em uma reorientação na própria dicção do poeta, que optou por relativizar a sua veia erudita, associando-a aos meios comunicadores de massa, primando pelas formas breves que requerem concisão e precisão. Esse aspecto favorece uma leitura rápida do poema, quase instantânea, fazendo com que ele possa ser apreciado em uma curta duração de tempo. À vista disso, Leminski faz com que a sua poesia possa se adequar às condições de vida do homem contemporâneo.

O direcionamento comunicativo que Leminski concedeu a sua poesia, se deve, em parte, às influências culturais do seu tempo, em especial, àquelas relacionadas a atitudes comportamentais alternativas e expressões artísticas inovadoras, como a Contracultura e a Tropicália. Na época em que Leminski define as características basilares da sua poesia, por volta da década de 70, o Brasil vivia sob o regime militar, que durou de 1964 a 1985. Esse foi um período assinalado por manifestações e tendências culturais pós-concretistas contrárias à ditadura imposta no país, e Leminski não foi indiferente a elas. Dessas, consideramos que a Tropicália e a Contracultura foram as que exerceram maior influência, não somente no seu fazer poético, como também na própria vida do poeta.

Por meio da Contracultura, Leminski se descobre um “marginal”, não no sentido de delinquência, e sim de quem não corresponde às regras sociais impostas ao optar por um desregramento social e cultural. Podemos pontuar que essa marginalidade está presente não somente no seu estilo de vida, pois sequer possuía documentos de identificação, mas também no seu comportamento transgressor, que, por sua vez, reflete na intelectualidade do poeta. À vista disso, subverteu normas e valores concernentes às estéticas com as quais dialogou, de modo que situou a sua dicção à margem de um fazer poético mais formal, de viés tradicional. Outrossim, associou a sua produção a outras artes de extrato *pop*, estando, a sua poesia, em um lugar fronteiro, a dialogar com as linguagens que agradavam a cultura de massa.

No seio da Contracultura nasce a geração *beat*, que, a princípio, se tratava de um movimento poético e boêmio, mas, no seu decorrer, foi ganhando conotações políticas e comportamentais. Leminski, consoante ao espírito libertário, criativo e subversivo dessa geração, se identifica como *beatnik*²⁵. Para isso, incorpora, na sua aparência física, o estilo dessa

²⁵ O termo Beatnik foi cunhado pela imprensa americana em 1958, sendo uma amálgama de *beat* e *Sputnik*, primeiro satélite a ser lançado no espaço em 1957. O termo *beat* e *beatnik* passaram a ser considerados como sinônimos nos dias de hoje e estão relacionados não somente a um estilo de escrita como a um modo de vida de rebelde e marginalizado, de quem vive à esquerda das convenções sociais. Carlos Alberto Messeder Pereira (1986,

geração: calça jeans, sandálias, óculos arredondados, sem deixar de mencionar o bigode que veio a se tornar o seu símbolo, servindo-lhe, no futuro, para esconder a falta de dentes. Sobre o bigode ser representativo da identidade do poeta, Pellegrini (2014, p. 65) comenta: “Para quem só conhece um poema ou outro, ou identifica a figura sem conhecer a obra, os bigodões são a marca visual da sua identidade”. O termo *beatnik* serve para designar também a multiplicidade da sua personalidade e obra. Caetano Veloso (2016, p. 396 – destaque do autor) diz: “Leminski tem um clima/mistura de concretismo com *beatnik*”. E Perrone-Moisés (2000, p. 236 – destaque da autora) o alcunha de “*beatnik caboclo*”.

Os escritores da geração *beat* também não passaram despercebidos por Leminski. No ensaio “Saga do abismo”, publicado na revista *Veja*, analisa *Almoço nu*, de William S. Burroughs. Leminski considera a obra como um delírio em forma de romance, uma imersão para o abismo, por ser oriunda da experiência com as drogas experimentadas pela personagem: “Dos mergulhos no abismo, ele volta com muitas histórias, conseguindo transformar a experiência de marginalidade do drogado em boa literatura” (LEMINSKI, 1984, p. 126). O autor considera certa a publicação da obra de Burroughs porque ela nasce justamente na década em que os jovens passam a usar e associar o consumo de drogas a uma experiência intelectual e artística. *Almoço nu* retrata questões inerentes à época em que foi publicado, em um texto permeado por críticas sociais e políticas.

No ensaio “ferlinguete-se!”, publicado em *Anseios crípticos 2*, Leminski (2001a) analisa a tradução de *A Coney Island of the Mind* e a partir dela tece considerações sobre o procedimento criativo de Lawrence Ferlinghetti, um dos poetas ícones da geração *beat*. Inicia lembrando o episódio em que viu o poeta, no filme “The Last Waltz”, que retrata a turnê de despedida da banda que acompanhou Bob Dylan, *The Band*. Dylan, cantor norte-americano que se destaca no estilo *folk music*, é considerado porta-voz da sua geração e ícone da Contracultura com suas músicas de protesto, a exemplo de *Blowin’ in the wind*. No meio do último show, Ferlinghetti surge no palco para declamar um poema em inglês arcaico. Leminski (2001a, p. 53) comenta que essa foi a primeira e a última vez que o viu: “tão irreal quanto viera”.

Tendo como foco principal do ensaio a poesia do escritor americano, Leminski (2001a) chama a atenção para a oralidade presente em seus poemas, comumente recitados em salas enfumaçadas ao som do *blues* e *jazz*. Esse é o modo como o ensaísta imagina a leitura do poema

p. 33) explica o que representavam os *beatniks*: “verdadeiros representantes de um anarquismo romântico, cujo estilo de contestação e agitação, novo e radical quando comparado à luta da esquerda tradicional, estava apoiado sobre noções e crenças tais como a da necessidade do ‘desengajamento em massa’ ou da ‘inércia grupal’”.

A Coney Island of the Wind. Entretanto, afirma que a poesia de Ferlinghetti não se trata somente de derramamento verbal, identificando labor poético nos “ecos sonoros, reflexos fonéticos, paralelismos, aliteraões alto grau de fusão do magma verbal” (LEMINSKI, 2001a, p. 54). O ensaísta analisa o trabalho que o poeta americano faz com as rimas internas do poema ao tentar ajustá-las para que emitissem a sonoridade perfeita. À luz do próprio conceito poético que cunhou, Leminski (2001a, p. 54) denomina a poesia de Ferlinghetti como “savante”, de alto repertório e também culta: “A escritura poética de Ferlinghetti é mais ‘savante’ do que ele a julgava xavante”.

O ensaio sobre Ferlinghetti serve para Leminski (2001a) pensar e discutir sobre o ato de traduzir, o que se deve também porque colaborou com a tradução de *Vida sem fim*, publicado em 1984 pela Brasiliense. Com um tom mordaz, Leminski (2001a, p. 55) parece responder a alguma crítica que tenha recebido, pois justifica as suas escolhas para traduzir o poema *Endless Life* do poeta americano. Dessa maneira, Leminski (2001a, p. 55) comenta sobre a responsabilidade que o tradutor deve ter com o texto a ser trasladado a outra língua, pois traduzir não significa facilitar o texto, ao contrário, o trabalho do tradutor consiste em conservar os aspectos originais. Observemos o seguinte excerto:

Desafio aqueles que pensam que traduzir poesia “beat” seja apenas questão de verter “sentidos”, não trans-criação, a me passar para o vernáculo coisas como estas do poema “Endless Life”,

*Brave the beating heart of flaming life
its beating and pulsing and flame-outs*

apenas (?) pelo sentido, passando por cima da fina tapeçaria harmônica no acorde de B/FL/P/PL/FL: traduzir não é deixar mais barato, nenhum original merece ser passado para um repertório mais baixo, cultura é *subir crescendo*, para o mais rico, o mais raro, o mais forte. (LEMINSKI, 2001a, p. 55 – destaques do autor)

No ensaio “o uivo e o silêncio”, que também está em *Anseios crípticos 2*, há uma clara menção, no título, ao poema *Howl*, que significa uivo em português, de Allen Ginsberg, outro poeta que simboliza a geração *beat*. Manoel Ricardo de Lima (2002, p. 77) aponta que *Howl* é um dos demarcadores do movimento *Beat* ao lado do também emblemático *On the road*, de Jack Kerouac. Nesse ensaio, Leminski (2001a) não se debruça sobre a poesia de Ginsberg, ela é o ponto de partida para a sua reflexão, servindo para que pudesse fazer um cotejamento entre *Howl*, publicado em 1956, e o “plano piloto da poesia concreta”, de 1958. Ambos, esses textos, podem ser considerados escritos contemporâneos um do outro e que representam determinada

tendência artística. No ensaio, Leminski aborda duas poéticas que influenciaram a sua dicção. O autor utiliza as categorias “uivo” e “silêncio” para tecer distinções entre a poesia *beat* e o Concretismo brasileiro. À vista disso, a poesia *beat* seria a representação do uivo, com poemas pautados na oralidade e no recital, estando associada a um estilo de vida que ficou conhecido como *beatnik*. Já a Poesia Concreta, seria a representação do silêncio e é realizada a partir de elementos visuais: “é o ‘poster’, o ‘out-door’, os anúncios luminosos, e, hoje, o vídeo-texto” (LEMINSKI, 2001a, p. 57).

O interesse de Leminski pela Contracultura é consoante com a sua inquietação acerca da comunicabilidade e, nesse sentido, a poesia *beat* atende ao poeta nesse quesito, pois os poemas dessa geração primam pela espontaneidade e oralidade. Aspectos que Leminski incorporou à sua poesia. Em meados das décadas de 60/70, o processo criativo de Leminski passará por “metaformoses” decisivas na construção e autonomia da sua poesia, uma vez que o poeta começa a se afastar progressivamente da vanguarda. Adalberto Müller (2010, p. 13) comenta o cenário dessa transformação:

Tendo iniciado sua trajetória de poeta dentro do movimento concretista, em 1964, e já com a redação do *Catatau* concluída, o poeta curitibano passaria nessa época a buscar outros ventos estéticos, que o levariam a uma gradual ruptura com a poesia de vanguarda, e à busca de algo que se pode chamar de uma *poesia de comunicação*. Centrada não mais na estética *make it new* da poesia visual (ou “verbivocovisual”, se se quiser), e distanciada do estilo barrocodélico do *Catatau*, tal poesia se articulava sobre esses princípios essenciais, como os de leveza e rapidez, que o aproximariam cada vez mais da cultura pop e da publicidade. (MÜLLER, 2010, p. 13 – destaques do autor)

É evidente na obra leminskiana a investida na música e na publicidade, aspectos que contribuíram para inovar a dicção do poeta. Para Sanches Neto (2003, p. 57), essa era uma forma de Leminski sair do circuito nanico para se projetar no cenário nacional e, assim, ser reconhecido pelo grande público. O próprio Leminski confirma essa aspiração de integrar o mercado de consumo na quadragésima nona missiva, de 17/06/1979, enviada a Bonvicino:

~~Quere sair dos circuitos abafados udigrudi-kamikaze-samizdat
para platéias mais amplas. penso em editoras, distribuição
regular, etc.~~

(LEMINSKI, 1999, p. 141)

Os recursos que favorecem comunicação com o leitor horizontal, como os jogos paronomásticos e sonoros, a brevidade e a coloquialidade, fazem parte do que Leminski considerou como “várzea” poética. Ademais, intuímos que a incorporação de tais elementos na sua poesia servirá para distinguir a sua trajetória da realizada por *Noigãndres*, que mantiveram as experimentações em um nível de construção ortodoxa. Sobre a importância da “várzea”, Leminski (1999, p. 208) declara:

descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero.
A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz Risério. Mas eles não sabem tudo.

A inserção da “várzea” na poesia leminskiana pode ser considerada um revide *pop* à literatura que só circula no âmbito intelectualizado. Leminski desejou que o poético se desvencilhasse desse reduto e se fizesse presente na vida das pessoas, estando na música, no *slogan* da propaganda e no grafite de rua. O poeta descobre a “várzea” através da Contracultura, que seria representativa de todos os aspectos que estão à margem de uma cultura douta. Nesse movimento cultural, perscrutou novas formas de se manifestar artisticamente.

Em Leminski, o “time de várzea” compete lado a lado dos grandes times, e é nesse segmento que o poeta decide jogar: “quero a vitória/ do time de várzea” (LEMINSKI, 1983, p. 81). O poeta não considera que exista uma poesia pior ou melhor do que outra. Nesse sentido, entendemos que há uma poesia acessível a um público mais horizontal, mas que pode perfeitamente dizer respeito a um público mais vertical. Vejamos alguns poemas:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia. (LEMINSKI, 1983, p. 58)

ameixas
ame-as
ou deixe-as (LEMINSKI, 1983, p. 91)

No primeiro poema, há uma visão do poeta sobre o seu processo criativo, o desejo de que todas as suas palavras se tornem poesia. No segundo, prevalece a ludicidade, aspecto evidenciado por meio das paronomásias que colaboram para a memorização do poema.

Ademais, o modo como o poeta emprega a palavra “ameixa”, supervalorizando-a, faz com que o poema também esteja fundado no humor.

Observamos que os poemas nos quais Leminski se vale de recursos que favorecem a comunicação com um público horizontal, a exemplo dos supracitados, também guardam diálogo com uma alta tradição. Além disso, há o resgate do sentido lúdico da poesia por meio dos trocadilhos e do jogo aparentemente gratuito com a linguagem. Somente um leitor instrumentalizado pode perceber esse nível de leitura mais complexo que o poema contém. Para acessar os significados implícitos é necessária disposição do leitor, isso vai depender do seu intento e também do seu nível de experiência de leitura, se pretende apenas se deleitar ou fazer uma leitura que seja crítica e reflexiva.

Em “moinho de versos” é possível identificar outro aspecto que foi bastante presente na vida do poeta e que servira como elemento desencadeador de seus versos, a boemia. Leminski levou uma vida boêmia nos bares de Curitiba, de modo que, atualmente, a cidade possui um roteiro que inclui alguns dos lugares frequentados pelo poeta. Vale lembrar que a causa da sua morte foi decorrente do alcoolismo. Na primeira estrofe, o poeta coteja o processo de feitura do poema a um moinho de versos, impelido pelas noites boêmias regadas a conversas e bebidas. O primeiro verso pode ser entendido como uma alusão ao episódio em que o personagem D. Quixote, que vive entre a lucidez e a loucura, deseja travar uma luta com gigantes que, na verdade, são moinhos de vento. No poema de Leminski a luta é com as palavras, elas é que representam o próprio moinho a desvelar versos madrugada adentro nas noites boêmias.

É de uma dessas noites, por exemplo, que surge a ideia para o livro *Winterverno*, feito em parceria com João Suplicy. Muitos poemas que compõem esta obra foram escritos em guardanapos de papel ou panfletos. A última estrofe é uma referência à maneira como Leminski compreende a feitura da sua arte. À vista disso, emprega o solecismo “vai vir”, assinalando que, em um tom quase profético, embora cometa desvios com relação à norma padrão da língua, tudo o que diz se tornará poesia. Em “moinho de versos”, Leminski integra a poesia livresca à vida, associa o seu conhecimento erudito à sua vivência. Isso é algo muito próprio da Contracultura, que associou a arte à experiência de vida.

O poema “moinho de versos” dialoga com uma alta tradição. Esse sentido pode ser acessado por um leitor mais cultivado. Na segunda estrofe, Leminski faz uma referência ao famoso verso de Ovídio: “E tudo que eu tentava dizer era verso”. Na verdade, consideramos que Leminski faz uma tradução transcriativa do verso do poeta clássico, como podemos verificar na última estrofe: “vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia”. Assim, o que a princípio pode parecer simples, contém um grau de complexidade. O poeta integra ao poema

o seu repertório intelectual, sendo esse um princípio vanguardista. A sua “sacada” reside no fato de transformar aquilo que é de vanguarda em algo de grande comunicação, pois faz com que o público mais amplo tenha contato com um conteúdo erudito através de uma linguagem coloquial. Dessa maneira, Leminski atinge o público que almeja e, ao mesmo tempo, dialoga com uma alta tradição.

No segundo poema, o uso da palavra “ameixa” está relacionado a uma brincadeira com as palavras. A partir desse vocábulo, o poeta constrói a rima: “ame-as”, “deixe-as”. O poema se assemelha a um jogo de palavra-puxa-palavra, o que contribui para uma leitura cadenciada, além de favorecer a memorização. Interessante ressaltar que esse é um dos poemas de Leminski que mais circula nas redes sociais, sendo, portanto, um dos que mais agrada ao leitor contemporâneo. Isso porque a sua forma concisa e a linguagem simples possibilitam uma leitura rápida e uma apreensão imediata do seu sentido.

Através da rima e do jogo de sentido com as palavras, Leminski resgata a construção lúdica da poesia, que é a sua essência original. Sobre a rima e outros recursos sonoros estarem associados ao aspecto lúdico da poesia, Huizinga (2010, p. 147) profere que

A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. Não é de modo algum uma metáfora chamar à poesia, como fez Paul Valéry, um jogo com as palavras e a linguagem: é a pura e mais exata verdade.

Além do jogo com a linguagem, há também uma outra possibilidade de leitura que está relacionada a aspectos políticos. E essa é uma vertente que pode ser acessada pelo leitor mais aparelhado ou por aquele que viveu determinada época política no Brasil. Em “ameixas”, Leminski faz uma releitura irônica do *slogan* que circulou no país durante a ditadura militar: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, e propõe um anti-*slogan*. Ao substituir “Brasil” por “ameixas”, o poeta recorda, de forma irônica, um período em que os brasileiros viviam amedrontados, pois era preciso decidir de qual lado se lutava, se a favor ou contra os militares. Mesmo esvaído do sentido ideológico original, o poema criado por Leminski funciona como jogo.

Leminski opta por realizar uma poesia que seja comunicativa tanto ao leitor culto quanto ao mediano. Para tanto, em lugar de almejar ser o craque, decide jogar nos campos de “várzea”, assumindo uma poesia mais acessível por conter elementos comunicativos como a coloquialidade. Possivelmente, seu êxito resida justamente nessa inclinação, em buscar agradar ao público menos cultivado, mas, obviamente, essa escolha não ocorre sem nenhuma tensão.

Interessado em contribuir para diminuir o abismo que separa o leitor do texto poético, e também porque ambicionava se tornar um poeta popular, Leminski opta por uma expressão poética proveniente da “várzea”. O seu receio inicial era que, ao tornar sua poesia comunicativa, incorresse na banalização e obviedade da linguagem, como se pode verificar no seguinte trecho da quinquagésima primeira carta, datada apenas com o ano de 1979²⁶, escrita para Bonvicino:

quero ser claro, quero ser comunicação, banal- NUNCA ! óbvio - JAMAIS !

(LEMINSKI, 1999, p. 149)

Em outro momento dessa mesma missiva, retoma a discussão do ensaio “Central elétrica” e reflete sobre o lugar do escritor como intelectual, que vive em um país de terceiro mundo e tem que lidar com as problemáticas em torno da recepção:

- nós - intelectuais do 3º mundo - vivemos desesperados por comunicação. o abismo entre as classes nos repugna e revolta, temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade. à old and good literature, essa velha puta alcoviteira da classe dominante, Proteu q toma inclusive formas “populares” (populistas, pseudo-democráticas).

(LEMINSKI, 1999, p. 148)

As questões levantadas por Leminski se referem à publicação da novela *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta*, publicada na revista *Raposa Magazine*, que é, na verdade, um projeto de ficção que não prosperou.

O autor considera que *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta* seria um anti-catatau. Consideramos que isso ocorre porque, na novela, Leminski investe em uma linguagem impetuosa e também escrachada devido à quantidade de palavras de baixo calão que são utilizadas. A narrativa possui muitos diálogos, nos quais prevalece uma abordagem aos problemas sociais do país, como a luta de classes, havendo uma evidente crítica ao regime ditatorial; aspectos presentes nos diálogos dos personagens Privada Joke e Slogan. Na

²⁶ Levando em consideração as datas das missivas anterior e posterior à quinquagésima primeira, é provável que a carta mencionada tenha sido escrita entre 10/07/1979 e 17/08/1979.

quadragésima nona missiva destinada a Bonvicino, de 17/06/1979, há um esboço que remete a criação da novela, como se pode ver na reprodução fac-similada a seguir:

personagens: PRIVADA JOKE
(o hippie contracultural)

8

SLOGAN (o bolshévique)

JOKE escreve 1 texto no livro
"GAVITA CRUZ & SOUSA ENLOUQUECEU"
s/ a mulher de Cruz & Sousa q enlouquece
c/ o texto vai se desenrolando 1 poema
de Cruz ... O Assinalado ...

(LEMINSKI, 1999, p. 134)

A princípio a novela era intitulada "Doidão de pedra", considerada pelo autor como "um spaghettiwestern contracultural", como se pode conferir em outro fragmento da quadragésima nona epístola:

O DOIDÃO DE PEDRA
um spaghettiwestern contracultural

(LEMINSKI, 1999, p. 131)

A expressão utilizada pelo poeta, para se referir ao livro, reflete a hibridização do texto, que transita entre o ensaio, a prosa de vanguarda, a memória e a novela. Era interesse de Leminski discutir as questões políticas e sociais vividas no Brasil à luz da Contracultura. Mesmo investindo na prosa, o autor não alcança o reconhecimento desejado e a sua novela se torna um projeto frustrado. Para Sanches Neto (2003, p. 58) isso ocorreu porque:

Todo o conhecimento estético acumulado em sua maneira de escrever e os vícios de quem vivia a produzir slogans publicitários não permitiram a

Leminski escrever uma prosa voltada para o mercado. Era e podia ser um prosador experimental, mas não conseguiu a naturalidade da prosa para consumo em grande escala.

Leminski se decepcionou porque, em lugar da sua novela atingir o público horizontal, aquele que consome os bens culturais da indústria do *mass media*, como rádio e TV, atendeu aos leitores de “repertório médio”, formado por intelectuais. Vejamos a seguinte declaração que consta na quadragésima nona epístola, de 17/06/1979:

- certas coisas estão óbvias. mentalizei um público mais numeroso. o nível caiu. este público "numeroso" não é o povo (q lê jornal, postor, quando lê, ouve música popular, vê tv). é apenas o "povo" das editoras de esquerda, os proprietários da esquerda (tipo Civ Brasileira, alfa ômega, etc), isto é intelectuais, universitários e escritores já aculturados num repertório médio e - por definição - medíocre (gente que fala em formalismo, acha Oswald um punheteiro, essas coisas...)

(LEMINSKI, 1999, p. 148)

Desse modo, *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta* não teria atendido ao seu propósito de comunicação em larga escala. Ao refletir sobre a recepção dessa obra, Leminski (1999) discute o fato de a literatura ainda servir à classe dominante. Embora anseie pela comunicação e em alcançar o público, que é o povo e não os “proprietários de esquerda”, reconhece o risco implicado na literatura feita para as grandes massas, que é a mediania e a banalidade presentes nas formas de massa.

Por aspirar à difusão da sua obra, sem renunciar à certa qualidade, Leminski (1999) entende que é preciso relativizar não só os elementos estéticos como também os suportes que veiculam a sua produção. Essa questão está presente no seguinte excerto da quadragésima segunda carta, de 06/11/1978, escrita a Bonvicino:

uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses...

(LEMINSKI, 1999, p. 112)

Em depoimento à revista *Escrita*, Leminski (1999) declara porque optou por uma poesia comunicativa e assinala quais são os seus propósitos:

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.

[...] Tenho horror por a qualquer palavra que obrigue o leitor normal a ir ao dicionário.

O resultado deve ser raro, os ingredientes têm que ser simples. (LEMINSKI, 1999, p. 194)

Leminski sugere que todas as particularidades que contribuíram para que a sua poesia se tornasse legível ao “leitor normal” são controladas por ele, ou seja, é algo intencional, um ato encenado. Franchetti (2010, p. 60) assevera que Leminski não irá tolerar qualquer tipo de “facilidade”, existe uma que parece recusar, aquela que “se obtém com a comunicação em curto-circuito, característica tanto da poesia marginal, quanto, no seu entendimento, da poesia engajada”. Essa recusa aconteceria porque o poeta considera que essas expressões poéticas atenderiam a um público específico, composto por universitários e escritores, que considerou como “repertório médio”.

Em prol de uma poesia que pudesse ser compreendida por um público amplo e que não atendesse apenas a um reduto intelectual, Leminski opta por incorporar à sua prática inventiva os elementos que antes considerava próprios de uma literatura mediana. Sabendo que optava por uma escolha arriscada, admite qual a sua verdadeira pretensão na quinquagésima carta, de 10/07/1979, enviada a Bonvicino. E, mais uma vez, tece uma comparação crítica entre a poesia que está a esboçar e a dos “patriarcas”:

v. tem razão: estou pisando no perigoso e liso terreno do lugar comum, quer dizer, da informação de domínio público, pois é aí que eu quero esqui... mas quero evitar o tratamento "artistique", enfim, estou preso numa teia de don'ts, não vire à direita, cuidado com o óbvio, essas coisas...

(LEMINSKI, 1999, p. 142)

pra mim, a falésia é a comunicação,
 ao contrário de gide-campos p/ quem a falésia é a obra-obelisco, ilegível,
 último lance, incomunicável (coup, FW, etc)...

(LEMINSKI, 1999, p. 142-143)

Leminski almejou uma poesia legível, contrária a “obra-obelisco” dos concretos. Essa seria uma forma de (re)encantar o leitor e instalar a “falésia” da comunicação a partir de uma poesia imediatista. Essa constitui uma expressão poética oriunda da “várzea” que está presente nos poemas concisos, orientados por uma construção epigramática e que parecem elaborados a partir de um *insight* lírico do poeta. Vejamos alguns tercetos que contemplam esses apontamentos:

confira

tudo que respira
 conspira. (LEMINSKI, 1983, p. 79)

essa vida é uma viagem
 pena eu estar
 só de passagem. (LEMINSKI, 1992, p. 134)

É possível verificar que os poemas contêm elementos típicos do meio publicitário, pois funcionam como um *slogan* poético, constituindo frases de impacto. Dentre os aspectos da publicidade há a concisão e a objetividade, que favorecem a memorização, o jogo linguístico, proporcionado pelo duplo sentido dos versos e palavras parônimas. Há traços acentuados de humor e ludicidade, que, evidenciados através da rima, tornam o poema atrativo ao leitor.

A veia publicitária de Leminski não foi apenas uma faceta da sua poesia. O poeta exerceu a função de publicitário, tendo ganhado diversos prêmios em Curitiba por seu trabalho. Atuou na agência “Múltipla Propaganda e Pesquisa”, onde encontrou pares – como Solda, Rettamozo, Mirandinha, Swain, Bellenda, Fui vai e Tiko – que o ajudaram a repensar a relação entre poesia e propaganda. O resultado dessa parceria pode ser conferido na seção “Sol-te”. Nesta, encontra-se o poema “kamiquase”, produto da invenção do cartunista Solda, vejamos:



KAMIQUASE

(LEMINSKI, 1983, p.137)

Em seu *site*, “cartunistasolda.com.br”, Solda relata a ocasião que deu origem a essa fotomontagem. Conforme o cartunista, Leminski, que estava estudando cultura japonesa, começou a falar de kamikazes com o intuito de brincadeira. Solda resolveu colar o rosto do poeta no corpo de uma gueixa vestida de quimono e escreveu embaixo a legenda “Kamiquase”²⁷, um trocadilho com a palavra kamikaze. Nessa montagem é possível perceber uma pequena disjunção entre o pescoço do poeta e o corpo da gueixa, o que deixa perceptível

²⁷ O epíteto “Kamiquase”, atribuído ao poema visual, também serviu de inspiração para o *site* Kamiquase, idealizado por Elson Fróes, e que constitui uma homenagem ao poeta curitibano. O *site* reúne imagens, canções, artigos, vídeos, além de todas as obras de Leminski em versão pdf disponível para download. O endereço criado por Fróes é: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/home.htm>.

que se trata de uma fotomontagem. Nessa, o poeta olha para a frente, quem sabe a encarar o seu leitor, enquanto o corpo da gueixa, disposto ligeiramente em posição lateral, escreve algo no papel. A mão que trabalha na escrita, sem que haja o comando do olhar, estaria, pois, a escrever a legenda em formato de *slogan* para a própria imagem, possibilitando que o poema possa ser lido por um viés metalinguístico. Conhecendo o episódio no qual a imagem foi concebida, podemos afirmar que ela é representativa da imersão de Leminski na cultura oriental, uma das influências da sua expressão.

Embora seja o resultado de um trabalho de viés publicitário, oriundo de uma brincadeira entre amigos, em “Kamiquase”, Leminski se torna um signo na própria poesia. O poeta inscreve, de fato, a sua imagem na tessitura do poema. Possivelmente essa não tenha sido a intenção de Solda, mas, muito provavelmente, tenha sido a de Leminski, ao incluir essa imagem em *Caprichos e relaxos*, na seção “Sol-te”, designada a poemas visuais. Ainda, o poema pode ocasionar certo estranhamento no leitor, que pode achar engraçado o fato de encontrar dentre as páginas do livro o próprio autor representado em uma concepção lúdica pouco convencional.

O fato é que “Kamiquase” constituiu-se como uma verdadeira “sacada”, representativa de uma poesia que se apoia no jogo e na espontaneidade, aspectos que se encontram sintetizados na imagem. Podemos afirmar que “Kamiquase” ilustra a imagem do poeta como “samurai-malandro”, denominação dada por Perrone-Moisés (2000, p. 35). Tal epíteto, estaria relacionado a habilidade do poeta em escrever poemas breves e certos, como que forjados pela lâmina precisa do samurai e pelo jogo de cintura do malandro com a linguagem.

A profissão de publicitário possibilitou a Leminski conhecer os artifícios necessários para se vender um produto, o que poderia ser feito para chamar atenção do cliente/leitor. Desse modo, investe em estratégias para promover a si e a sua obra, sendo esse um dos fatores que contribuiu para o atual sucesso de vendas dos seus livros e também na repercussão da sua imagem. O vasto bigode e os emblemáticos óculos, bem como o estilo *beatnik*, são parte da composição da personalidade do poeta. Através dessas particularidades é reconhecido por seus leitores nos dias de hoje, pois são aspectos que se tornaram um símbolo metonímico de tudo aquilo que esteja associado a Leminski. A Editora Companhia das letras, responsável por publicar atualmente os livros de Leminski, faz uso de um desses símbolos representativos da imagem do poeta para estampar a capa do livro que reúne a sua obra poética completa, intitulado *Toda poesia*. Consideramos que esse fato representa uma jogada de *marketing* da editora.

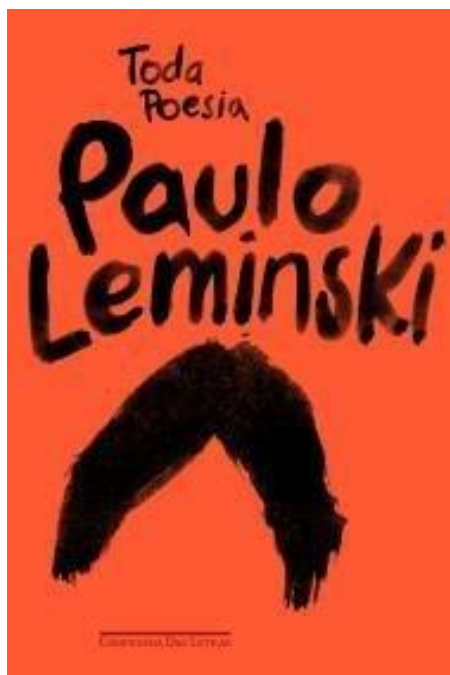


Figura 1 – Toda Poesia

Fonte: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/home.htm>

Acesso em: 11 set 2017

O estilo de vida desregrada mantido por Leminski e o desleixo com a própria aparência contribuíram para fomentar a criação de um mito poético. Atualmente, este mito alimenta o imaginário de jovens leitores e aspirantes a poeta, que veem na figura do curitibano uma espécie de mentor/guru poético. Para Sanches Neto (2003, p. 60), Leminski escolheu tornar a si próprio um signo artístico. Para isso muda a própria imagem, aspecto que fazia parte de um suposto esquema promocional do autor. Em vida, o próprio Leminski nutriu o estereótipo de “poeta maldito” ou “bandido”, como se denominava, e que atraía estudantes e também outros escritores, como recorda Vaz (2001, p. 87):

Enquanto intensificam-se as doses diárias de “birita”, Leminski deixava o cabelo e a barba crescerem e mostrava-se cada vez mais relaxado com as roupas, perdendo o aspecto bem-comportado de seminarista. Continuava evitando tomar banho e, como novidade, passaria a cometer o mesmo desleixo com os dentes, escovando-os esporadicamente. Usava óculos escuro redondo e segurava constantemente um cigarro entre os dedos. O apartamento São Bernardo transformou-se em um ponto de encontro de alunos e intelectuais que chegavam atraídos pelo magnetismo do jovem poeta, que segundo os jornais “já tinha reconhecimento nacional”.

Beatnik, boêmio, polêmico, intelectual e atuando em diversas frentes artísticas, esses foram alguns dos fatores que contribuíram para a formação da personalidade complexa do

poeta, e que funciona como um atrativo de leitores para a sua poesia. Ademais, Leminski criou uma personagem e a crítica cuidou de alimentá-la e disseminá-la. Por isso, é possível afirmar que a notoriedade alcançada por seus livros, e também pela própria figura do poeta, que conquistou um *status* lendário nos dias atuais, é fruto das estratégias, sejam elas textuais ou referentes à sua pessoa física, que Leminski se propôs a utilizar para (re)conquistar o leitor.

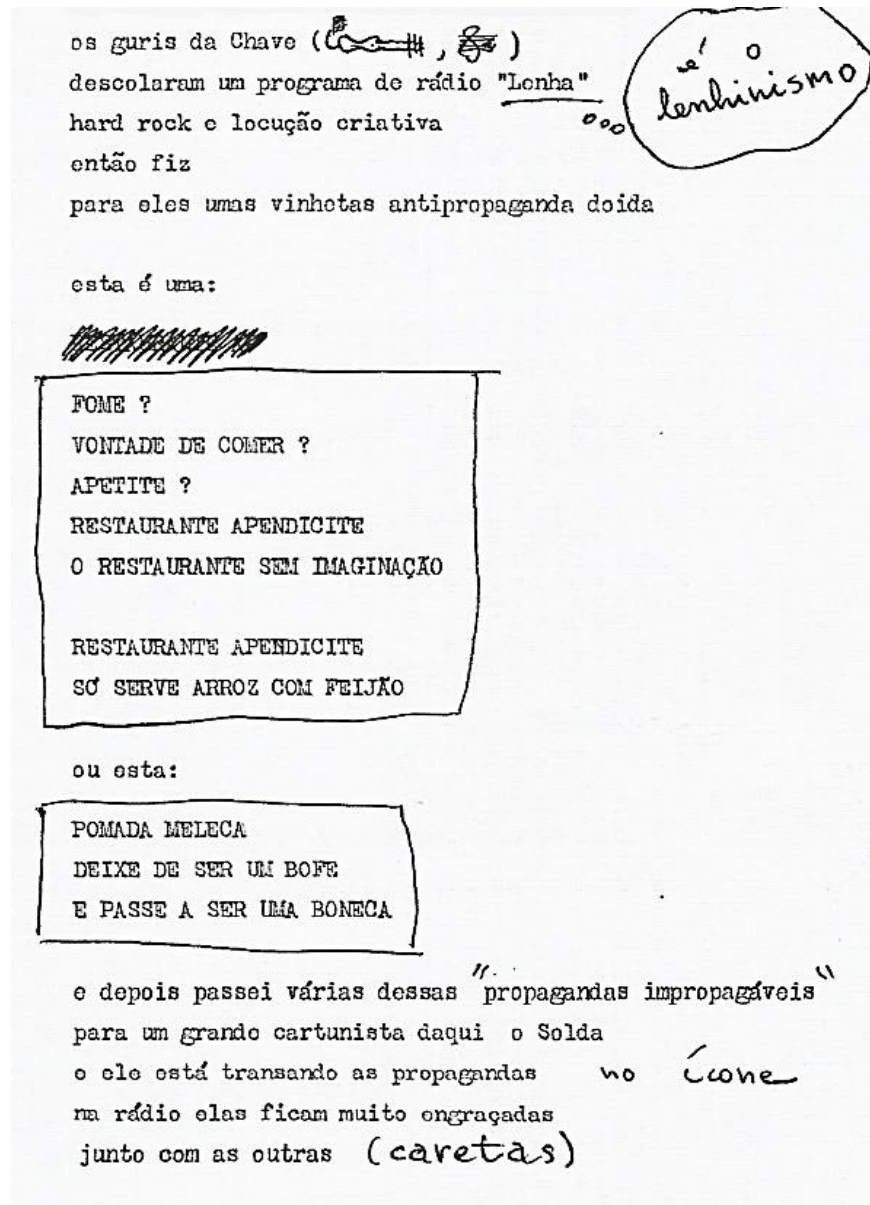
Sandmann (1999, p. 133) afiança que Leminski se interessou pela publicidade e, conseqüentemente, também pela canção popular. Tal escolha se deve porque se tratam de veículos que possibilitam a elaboração de “mensagens que funcionam”, pois chegam, de fato, ao grande público, uma vez que circulam em meios comunicativos acessíveis. Desse modo, ao almejar um “maior auditório” e redirecionar os parâmetros constitutivos da sua poesia para alcançar essa finalidade, Leminski colabora para estabelecer novas perspectivas para a poesia contemporânea. O poeta investe em uma linguagem espontânea, próxima da conversação, mas sem perder de vista a dubiedade da sua expressão, que está situada entre o erudito e o popular, o antigo e o moderno, o capricho e o relaxo com a linguagem.

Leminski recorre ao universo das mídias populares, sobretudo à música e à publicidade, como forma de se aproximar das pessoas. Seu intuito é inserir a sua poesia nos veículos que elas mais utilizam, pois são funcionais e imediatistas. Outrossim, o interesse do poeta por outros suportes está relacionado ao seu desejo de experimentação com o poético, de migrar o poema para a canção e para o corpo da voz, como está expresso em muitas das epístolas que enviou a Bonvicino, a exemplo do seguinte trecho da nona carta, de 28/08/1977:

estou transando vários códigos/suportes
em investidas kamikaze no campo pragmático

(LEMINSKI, 1999, p. 46)

Nessa mesma carta, comenta que fez algumas vinhetas para um programa de rádio a pedido de um grupo de *rock* de Curitiba:



(LEMINSKI, 1999, p. 46)

Essas vinhetas são, na verdade, uma brincadeira que Leminski faz, são "zoações". Colocadas ao lado de propagandas sérias, não apenas têm o seu lado engraçado evidenciado, como também lançam certa desconfiança sobre as demais propagandas veiculadas no rádio. As vinhetas, denominadas como "antipropaganda" ou "propagandas impropagáveis", convêm mais ao humor do que à comercialização de algum produto. Tal aspecto poderá chamar atenção do leitor-ouvinte, que, certamente, se espantará ao ouvir esse tipo de propaganda junto àquelas que são costumeiras, as "caretas". Com isso, o poeta desperta a atenção para o seu trabalho e também para si mesmo, uma vez que os ouvintes poderiam desejar saber a origem da mensagem insólita que circula no rádio.

Leminski direciona cada vez mais a sua verve criativa para o trabalho veiculado na mídia, é o que irá considerar como ação. Entre 1987 e 1989, participou do *Jornal de Vanguarda* da TV Bandeirantes de São Paulo, abordando temas culturais e atualidades. Na nona carta que escreveu a Bonvicino, de 28/08/1977, comenta sobre a sua inserção na mídia:

trabalhar nos meios de massa
é a coisa mais parecida com ação que já vi

(LEMINSKI, 1999, p. 47)

O anseio de Leminski pela comunicabilidade o conduzirá ao encontro com a música popular, em parte, devido ao alcance que essa mídia possui. Müller (2010) explica que, tanto a canção quanto a publicidade, motivarão o poeta a conquistar uma nova expressão que se distancia cada vez mais da Poesia Concreta: “lidar com os *mass media* implicava uma nova modalidade de ação, na conquista de um território que ia muito além da vanguarda em termos de revolução das formas” (MÜLLER, 2010, p. 17). Sandmann (2010, p. 205) afiança que a aproximação com a música popular será uma estratégia de Leminski para inserir a sua produção em um contexto mais abrangente, de modo que o seu interesse recai em explorar cada vez mais a relação da musicalidade de substrato popular com a poesia. Sobre o seu entusiasmo com a música, na sexagésima sexta epístola, de abril de 1981, enviada a Bonvicino, Leminski escreve:

estou VIVENDO a tangência entre poesia e música popular.
e como a poesia é imensa, meu Deus do Céu !

(LEMINSKI, 1999, p. 171)

Ademais, consideramos que o poeta encontra na publicidade e na canção uma forma de circular fora dos meios literários convencionais, reconhecendo nesses uma expressão poética autêntica.

Antes mesmo de Leminski pretender se tornar um poeta-músico, outros poetas trilharam o caminho da poesia e da canção, servindo, então, como uma referência àqueles que surgiram posteriormente. Dentre alguns nomes emblemáticos, podemos citar Vinícius de Moraes, que gravou diversas canções no estilo bossa nova e samba, a exemplo de “Garota de Ipanema” e “Canto de Ossanha”. Seu trabalho como poeta, compositor e cantor é reconhecido

tanto nacional como internacionalmente. Anterior a Vinícius de Moraes, há Catulo da Paixão Cearense, que se destaca no cenário musical nacional com a célebre canção “Luar do sertão”, composta em parceria com João Pernambuco, eternizada na voz de Luiz Gonzaga e conhecida como hino do sertanejo brasileiro.

Também destacamos Manuel Bandeira e a sua relação com a música. O poeta teve vários de seus poemas transpostos para a esfera musical, seja por musicistas de formação erudita ou popular, entre eles, podemos citar “Berimbau”, musicado por Jaime Ovalle e Francisco Mignone, e “Trem de ferro”, por José Vieira Brandão. Bandeira também escreveu letras de música para melodias já prontas, a exemplo da *Bachianas brasileiras nº 5*, de Heitor Villa Lobos; “Azulão”, de Ovalle; e “Portugal, meu avozinho”, de Ary Barroso. Na biografia *Itinerário de pasárgada*, é possível observar várias declarações do poeta a respeito do seu interesse pela música. O projeto musical idealizado por Olívia Hime para comemorar o centenário do poeta, que culminou no *long-play Estrela da vida inteira*, atesta a relação musical da poesia bandeiriana. O álbum conta com a participação de compositores aclamados – como Tom Jobim, Francis Hime, Dorival Caymmi, entre outros – que, convidados por Olívia Hime, musicaram alguns poemas, dentre eles “Belo Belo” e “Vou-me embora pra Pasárgada”.

Há também outros poetas, cantores ou não, que se destacaram no cenário nacional no final do século XX por suas composições, como Wally Salomão, Torquato Neto, Jorge Mautner, Antonio Cicero e Arnaldo Antunes, para mencionar alguns. Nessa geração de poetas, que avistaram na canção popular uma linguagem criativa, estão inseridos Leminski e Alice Ruiz, que foi sua esposa. Observando esse panorama e o interesse do poeta pela música, Sandmann (2010, p. 202) diz:

Leminski, portanto, não é exceção. Pelo contrário, confirma toda uma tendência geral da época, de ruptura de limites entre a arte culta e a arte popular e de massa, entre a poesia informada e a letra da canção, entre o experimentalismo formal e o desejo de comunicação. [...] A música popular surge como gênero da maior importância, seja como objeto de fruição e referências estéticas, seja como lugar de atuação criativa.

A incursão de Leminski pelo caminho da música é concomitante a seu interesse pela Tropicália. Este movimento artístico rompeu com os padrões da música e também da arte brasileira, indo na contramão da Bossa Nova e da Jovem Guarda, que eram os estilos aclamados no país naquele momento. Consoante a esse espírito transgressivo, Leminski encontra, no Tropicalismo, uma forma de se reinventar, uma vez que esse movimento lhe possibilitou explorar e experimentar novas nuances poéticas e também novas facetas artísticas, como a de

compositor e cantor. Para Sanches Neto (2003, p. 58): “Leminski transfere suas expectativas de sucesso para a MPB”, o que ocorre, em parte, devido à tentativa frustrada de obter algum êxito com a novela *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta*. Vale ressaltar que o poeta opta pela música popular porque ela está presente em veículos comunicadores como rádio e TV, o que a torna acessível ao público. Sandmann (2010, p. 192) comenta sobre a alcançabilidade da música popular, que é possível porque a mesma está presente nos “meios de massa, permeia o cotidiano das pessoas, integra os momentos de trabalho, lazer e celebração, emoldura o quadro dos afetos e paixões entre os sujeitos”, estando, assim, integrada ao cotidiano das pessoas.

O caminho da música parece ser o mais viável para concretizar o desejo de Leminski em se tornar conhecido, não somente porque essa mídia circula no rádio e, de fato, chega aos ouvintes, mas também porque o poeta se tornou amigo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os cantores baianos já eram prestigiados na esfera musical. Tal fato colaborou para que Leminski ganhasse notoriedade e fosse projetado no cenário nacional, passando a ser conhecido por um grande público, agora, por sua atividade de compositor de canções. Além de Caetano e Gil, Leminski também irá manter parcerias musicais com outros artistas, como Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Conforme Sanches Neto (2003, p. 59): “Ele passa a circular entre baianos, identificado a um movimento de cultura de massa sofisticado, dando assim os primeiros passos decisivos rumo ao reconhecimento”.

Embora Leminski tenha composto diversas letras de música, depreendemos que elas constituem, na verdade, poemas-canção, pois funcionam para ambos os gêneros, uma vez que poesia e melodia estão articuladas no mesmo contexto. No ensaio “Últimos dias de um romântico”, publicado na *Folha de S. Paulo*, Leminski (1982) aponta que a origem da poesia está na música, ela é a matriz, sendo a musicalidade algo intrínseco ao poema. No entanto, a invenção da imprensa, que levou a poesia a ser inscrita na página do livro, fez com que essa relação se dissipasse:

A poesia escrita é uma criação da imprensa Guttenberguiana. Afinal, até o soneto foi feito, no início para ser cantado. “Soneto” é em italiano, um “sonzinho”.

Mas a métrica, na poesia escrita, não se explica, se esquecermos que a poesia, nas origens, era “words set to music”, palavras para cantar. A ponto de Ezra Pound, poeta e músico, advertir que a poesia decaí, quando passa muito tempo afastada da música, sua matriz e destino. (LEMINSKI, 1982, p. 7)

Atento a essa relação poesia/música, Leminski deseja “que seus textos – transformados ou não em canções – transcendam a mudez da página” (ALEIXO, 2004, p. 290), que tenham a

possibilidade de migrar para outro suporte, passando do espaço mudo da página para o tempo da canção. O próprio Leminski (1985i) comenta essa mudança, ao contrapor dois momentos importantes da sua poesia, o do Concretismo, assinalado pelo uso do espaço branco da página, e o da música, no qual há uma preocupação com a transposição do texto para a voz. Vejamos a seguinte a declaração do poeta:

Em matéria de poesia, eu estava muito ligado ao espaço. Escrevia no espaço. Hoje, estou escrevendo no tempo. Cumpri meu serviço militar na poesia concreta. Então, a minha poesia pesava na página, as palavras procuravam o espaço da página. Era o valor espaço que me dirigia. Depois, com o meu contato cada vez maior com a música popular, com o fato de ter me transformado em músico, letrista, comecei a escrever no tempo, e não mais no espaço. Quer dizer, comecei a escrever na cadência da fala. A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa. Eu fazia poesia com menos palavras na época em que era espacial, mas hoje sou temporal. O próprio compromisso de massas que eu assumi, com a coluna de um jornal que circula em mais de 300 cidades do interior do Paraná, como é o Correio de Notícias, na qual ocasionalmente publico também poesia, fez com que eu tenha mudado de página, vamos dizer assim. Agora escrevo mais para o gravador do que para a página. A minha poesia está sendo escrita no tempo, e não mais no espaço. (LEMINSKI, 1985i, p. 18)

Interessante observar que, não por acaso, uma parte significativa da produção leminskiana está situada na fronteira da poesia e da música. Há canções que foram publicadas em livro, de modo que podem ser lidas como poemas e há poemas que foram transformados em canções, seja pelo próprio Leminski ou por parceiros. De *Caprichos e relaxos* podemos citar os poemas-canção “cesta feira”, escrito em parceria com Moraes Moreira, “Verdura”, “lembrem de mim” e “o velho leon e natália em coyoacán”. Ademais, esse livro está permeado por referências musicais, a exemplo do poema “desmontando o frevo”, que faz uma alusão ao ritmo musical pernambucano; outros fazem referência a Caetano Veloso, Jimi Hendrix, Gilberto Gil e Rita Lee. Há também dois poemas escritos em língua inglesa em que Leminski menciona canções que fizeram sucesso, em “business man” cita “Strawberry Fields Forever”, de John Lennon e Paul McCartney, em “it’s only life” faz uma paródia de “It’s only Rock’n Roll (But I like I)”, da banda *Rolling Stones*. Vejamos o último:

it’s only life
but i like it

let’s go
baby
let’s go

this is life

it is not

rock and roll. (LEMINSKI, 1983, p. 96)

Distraídos venceremos também contém alguns poemas que foram musicados, a exemplo de “para que leda me leia”, “Sem budismo”, “Por um lindésimo de segundo” e “A lua foi ao cinema”. O livro é dedicado a alguns pares, poetas-músicos, que pertencem à mesma geração de Leminski: “Em direção a Alice,/ cúmplice nesse crime de lesa-vida/ chamado poesia./ Para Antonio Cícero, Arnaldo ‘Titã’ Antunes/ e –sobretudo– para Itamar Assumpção” (LEMINSKI, 1987a, p. 5). Dentre os poemas gravados do livro póstumo, *La vie en close*, há “Dor elegante” e “Rumo ao sumo”. Outrossim, o próprio título do livro flerta com a esfera musical, pois trata-se de um trocadilho que alude à famosa canção francesa eternizada na voz de Edith Piaf, *La vie en rose*.

Após a morte de Leminski, muitos de seus poemas foram musicados por outros cantores. A própria filha do poeta, Estrela Leminski, gravou um disco duplo, *Leminskanções*, no qual resgata canções e poemas que haviam sido musicados. O primeiro disco, “essa noite vai ter sol”, traz quatorze composições solo, como “Verdura” e “Luzes”; e o segundo, “se nem for terra, se transformar”, contém onze canções que Leminski fez com parceiros, a exemplo de “Sinais de haicais”, com José Miguel Wisnik, e “Promessas demais”, com Moraes Moreira. Dentre os poemas-canção presentes no disco, estão “Dor elegante” e “Oxalá”. Tal disco se tornou emblemático porque comprova o grande alcance público do poeta, a sua repercussão nacional.

Ao serem convertidos em canção, temos a impressão de que os poemas parecem ter sido elaborados para o suporte da voz, para o canto. Desse modo, consideramos que havia uma musicalidade intrínseca à materialidade poética. Os parceiros musicais de Leminski resgatam essa musicalidade e concedem ao poema melodia e voz. Mesmo após a morte do poeta, muitos cantores têm demonstrado interesse em musicar a sua obra. É o caso de Vitor Ramil com o poema “o velho leon e natália em coyoacán” – o poema-canção faz parte do disco *Tambong*, lançado em 2000 –, e “uma carta uma brasa através”, interpretado por Juliana Cortes no disco *Gris*, de 2016.

O exercício realizado pelo poeta em escrever/compor um poema-canção constitui um ato de experimentação com a linguagem poética, pois recupera em seus poemas elementos do âmbito musical. Tal exercício requer, de certo modo, um empenho corporal e também uma

performance vocal, como explicita o próprio Leminski em entrevista concedida a Ricardo Aleixo:

Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora, eu poeta no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida. Sobretudo, no corpo da voz, essa coisa quente que sai de dentro do corpo humano, para o beijo ou para o grito de guerra. Meus poemas, agora, são para serem ditos. Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos. Não me interessa que nome isso tenha. (LEMINSKI apud ALEIXO, 2004, p. 290-291)

Ao ser musicado, o poema não só muda de suporte como excede a mudez da página e ganha corpo em ritmo e som. É o caso de “Verdura”, publicado no livro *Caprichos e relaxos*, e gravada por Caetano Veloso no disco *Outras palavras*, de 1981:

de repente
me lembro do verde
da cor verde
a mais verde que existe
a cor mais alegre
a cor mais triste
o verde que vestes
o verde que vestiste
o dia em que eu te vi
o dia em que me viste

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa
a grama é bacana
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em Copacabana. (LEMINSKI, 1983, p. 84)

“Verdura” pode, devido ao seu aspecto híbrido, ser considerado um poema-canção, pois funciona perfeitamente em ambas as expressões artísticas. Na *performance* de Caetano Veloso, a canção passa de um tom nostálgico, correspondente a primeira estrofe do poema, para um mais alegre e festivo, condizente com a segunda. Esse aspecto, que está inscrito na materialidade do poema, pode ser facilmente observado na interpretação vocal do cantor, que modula a sua voz para outorgar ambas conotações à canção. Interessante observar que, assim como Leminski, Caetano Veloso também é um cantor de postura híbrida, transita da Bossa nova ao *rock’n roll* e incorpora performances variadas relacionadas às diversas tendências musicais

nas quais se expressa artisticamente. Não por acaso, se tornou um dos cantores que Leminski mais admirou, do qual se tornou amigo e sobre quem escreveu o ensaio “O que é que Caetano tem”, comentado nesta tese anteriormente.

Podemos afirmar que “Verdura” representa o auge de Leminski como compositor. Foi publicada em 1980 no livro *Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase*, que coincide com o regime militar no Brasil. A canção foi censurada em 1978 em um dos shows da banda curitibana Chave. Além dessa banda “Verdura” também foi gravada por Caetano Veloso, como já apontado, e também por outro grupo de Curitiba, o *Blindagem*.

O poema-canção, organizado em duas estrofes, estampa, implicitamente, uma crítica ao momento político e social vivido no país. Na primeira estrofe, há um recorte memorialístico do sujeito lírico, no qual abundam as referências ao verde, que é a cor predominante da nossa bandeira nacional. A cor verde é apresentada em nuances paradoxais, ao mesmo tempo que é a cor mais alegre é também a mais triste. Tal aspecto é evidenciado no verso de abertura do poema-canção, que pode funcionar como um jogo entre as palavras “verde” e “dura”, que, unidas, formam o vocábulo “verdura”.

Esse misto de tristeza e alegria é uma alusão aos tempos políticos do país. O verde que representa esperança também é a cor presente nos uniformes dos militares que impunham temor. A tristeza referente à cor verde pode estar relacionada ao fato de o sujeito lírico afirmar que vendeu os filhos a uma família americana. Porém, os filhos foram vendidos para que tivessem uma vida promissora, uma vez que estariam vivendo em um lar com melhores condições financeiras: “só assim eles podem voltar/ e pegar um sol em Copacabana” (LEMINSKI, 1983, p.84). Então, o verde também pode estar relacionado à cor da grana, ao dólar americano, “grama bacana”.

“Verdura” é permeada pela ironia, por conter uma crítica relacionada ao regime ditatorial implementado no país. A ironia também está relacionada à naturalidade com que o sujeito lírico trata a venda dos filhos, que, na verdade, deveria ser considerada uma situação trágica. Aliado a isso, o poema-canção tem um ritmo lúdico, festivo e alegre, tipicamente tropicalista. Tais aspectos são constitutivos dos ideais do Tropicalismo. Para Celso Favaretto (2000, p. 26), a singularidade do tropicalismo provinha da maneira como abordava a realidade social, era comum haver uma conotação crítica no processo construtivo das canções como forma de denunciar a situação política e social da época.

“Verdura” é um poema-canção que circulou nos meios de massa, e que traz, implicitamente, uma crítica política e social, que pode ser acessada pelo leitor mais aparelhado ou mesmo por aquele que viveu o contexto da ditadura no país. Além de chegar ao público mais

amplo, através do rádio, o poema-canção está associado a um movimento que é tanto popular quanto sofisticado, porque alcança o público médio e o intelectualizado que ouve Caetano Veloso.

De certo modo, a canção popular propiciou a Leminski experimentar novos modos de realização da linguagem, mas sem perder de vista o aspecto poético. Isso foi possível porque, com o Tropicalismo: "o centro da poesia se deslocou do livro para a música popular. [...] Com a geração que produziu Caetano e Chico, viu-se deslocar o polo da poesia, do suporte livro para o suporte disco" (LEMINSKI, 1994, p. 26). Ademais, Leminski não irá distinguir o papel do poeta e o do músico, considerando que ambos elaboram arte análoga. À vista disso, elege alguns músicos como poetas representativos da sua geração, como consta na seguinte declaração: "Os três grandes poetas que a minha geração (tenho 40 anos agora) produziu são para mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque" (LEMINSKI, 1985i, p. 23).

Não podemos deixar de reportar ao poema "Limites ao léu", em que Leminski elenca algumas concepções sobre o que é poesia. Para isso, convoca alguns poetas, romancistas, críticos e filósofos. Dessa lista, o único músico mencionado é Bob Dylan. Outrossim, Dylan representa o que Leminski almejou ser, um poeta-*pop*, que transita livremente entre a arte poética e a musical, ao mesmo tempo em que agrega ao seu discurso uma preocupação com as questões políticas e sociais. Em 2016, Dylan foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, algo que, não só revalida a relação entre poesia e música, como acrescenta novos valores à discussão de que um músico também pode ser considerado poeta.

Ao integrar a sua poesia ao consumo de massa, Leminski acredita ter concedido a ela uma dimensão popular, demonstra estar satisfeito com o redirecionamento da sua produção, que passa a estar situada na "rua", ao alcance de todos. É o que afirma em um trecho da epístola enviada a Carlos Ávila:

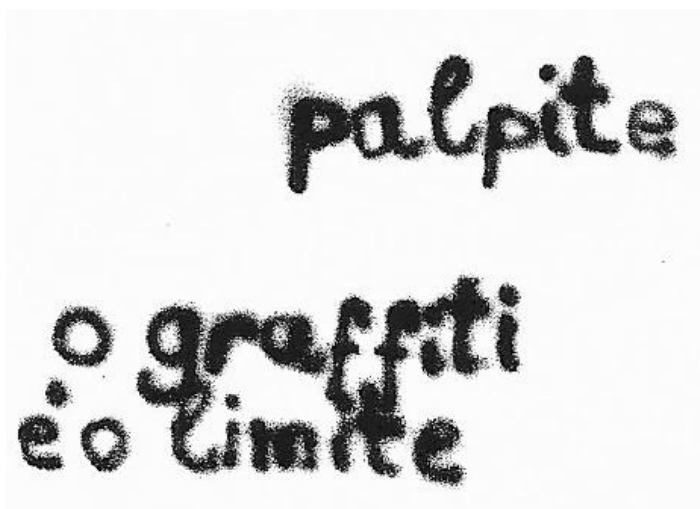
estou vivendo (minha poesia está) uma aventura de massas, via MPB. A gravação de Caetano e a de Paulinho Boca de Cantor ("valeu", já ouviu?), súbitas, me atiraram de repente no meio da rua, eu e minha poesia fomos despejados do palácio das letras. (LEMINSKI apud ÁVILA, 1999, p. 244)

A poesia de Leminski também chega às ruas impulsionada por uma outra faceta do poeta, a de grafiteiro. Essa forma artística urbana e oriunda da "várzea", considerada, até pouco tempo, marginal, torna a poesia democrática, pois a arte passa a estar ao alcance do olhar de qualquer pessoa, uma vez que está estampada nos mais diversos espaços da cidade. É um poeatar alternativo, constitui uma reação à poesia que tramita apenas no espaço do livro. O grafite tem

um alcance maior porque está à disposição de qualquer um, basta mirar o olhar e contemplar a imagem-poema. No ensaio “O boom da poesia fácil”, Leminski (1986, p. 44) comenta que a poesia alternativa atingiu o público mediano, e conseguiu porque

inovou no plano pragmático, no plano da distribuição, do consumo real do poema. Conseguiu porque a garotada que a fez assumiu completamente os modos de ser da sociedade de consumo, o mundo da publicidade da comunicação, dos grandes meios de massa.

Incluído junto a essa “garotada” que estava preocupada com a abrangência da poesia, Leminski imprime os seus poemas na rua, nos muros e paredes. O poema/grafite, a seguir, publicado em *Caprichos e relaxos*, exemplifica a discussão proposta por Leminski no ensaio:



(LEMINSKI, 1983, p. 138)

O poeta retira o poema da página do livro e o insere no espaço da rua. Dessa maneira, realiza uma intervenção artística que comunga com a cidade, como espaço, e com as pessoas que nela vivem. Esse poema é apenas um dos que foram grafitados por Leminski, nas ruas de Curitiba, na década de 80. Integra a seção “Sol-te”, do livro *Caprichos e relaxos*, e, como comentado anteriormente nesta tese, nela prevalecem os poemas visuais que seguem uma perspectiva concretista, embora sem o rigor ortodoxo característico dessa vanguarda. O poema “palpite” possui uma linguagem coloquial e estrutura que remete ao *slogan* publicitário, constituído por um texto conciso e impactante.

Em uma das suas participações no *Jornal de Vanguarda*, na TV Bandeirantes, na década de 80, Leminski declarou que o grafite era uma forma democrática de divulgar a poesia. O poeta

reconhecia o caráter marginal dessa arte, e, por isso, considerava o grafiteiro um bandido especial porque produzia letras em lugar de feridas. Nessa mesma participação no *Jornal*, faz um grafite em homenagem a todos os grafiteiros, como podemos conferir na imagem abaixo:

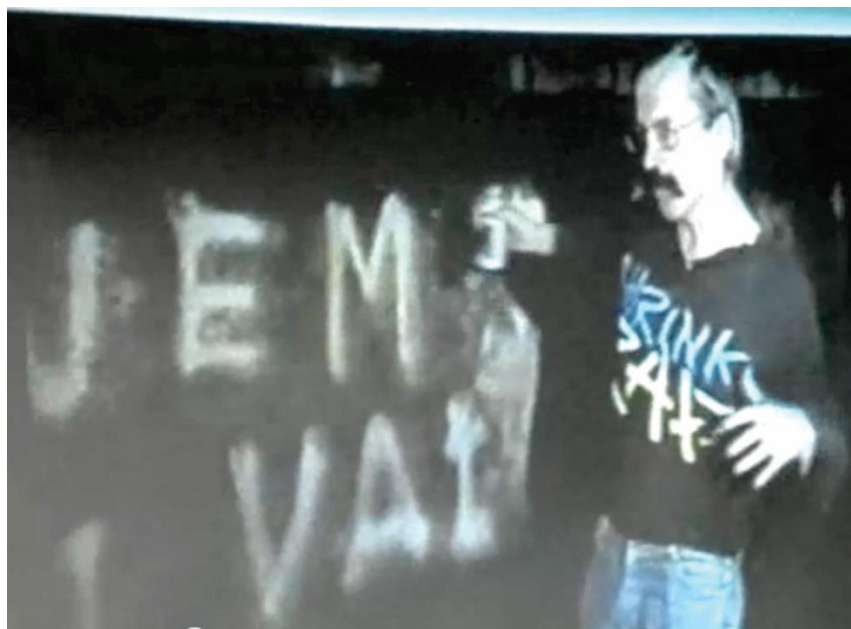


Figura 2 – “Quem tem Q. I. vai”

Fonte: <https://urbanogramas.wordpress.com/2011/07/15/quem-tem-qi-vai/>
Acesso em 30 jul. 2017

Na cena Leminski grafita: “Quem tem Q. I. vai”. A mensagem veiculada também funciona como *slogan* e está carregada de significados que são lúdicos e, ao mesmo tempo, irônicos. “Q.I.” denota nível de inteligência e, conforme o uso popular, significa uma pessoa que tem indicação de alguém importante. Nesse caso, “Q. I.” seria abreviação de “Quem Indica”. Há também outro significado que parece ser mais óbvio, se levarmos em consideração o contexto no qual o grafite foi realizado, “Q. I.” funciona também como abreviação para “Que Ir”, assim: quem tem que ir vai, quem não tem, não vai. Vaz (2001) relembra o episódio em que esse *slogan* foi criado, resultado da parceria de Leminski com Solda e Rettamozo:

o *slogan* Quem tem Q. I. vai! Seria uma criação coletiva, com a participação de Rettamozo [sic]. Alguém teria falado primeiro:
– Bem, eu tenho que ir.
O outro emendou:
– Quem tem que ir, vai.
O último teria dito:
– É isso: quem tem Q. I., vai!. (LEMINSKI apud Vaz, 2001, p. 255)

Observamos que os poemas de Leminski continuam a ser grafitados nas cidades, e, não por acaso, apenas os que são breves por possibilitarem uma leitura imediata. Assim, podem ser grafitados no muros, nos tapumes e nas calçadas. Escrita nos mais diversos espaços, a poesia leminskiana se integra ao ambiente urbano, funcionando como uma espécie de manifestação artística poética contemporânea. Como podemos conferir nas imagens a seguir:

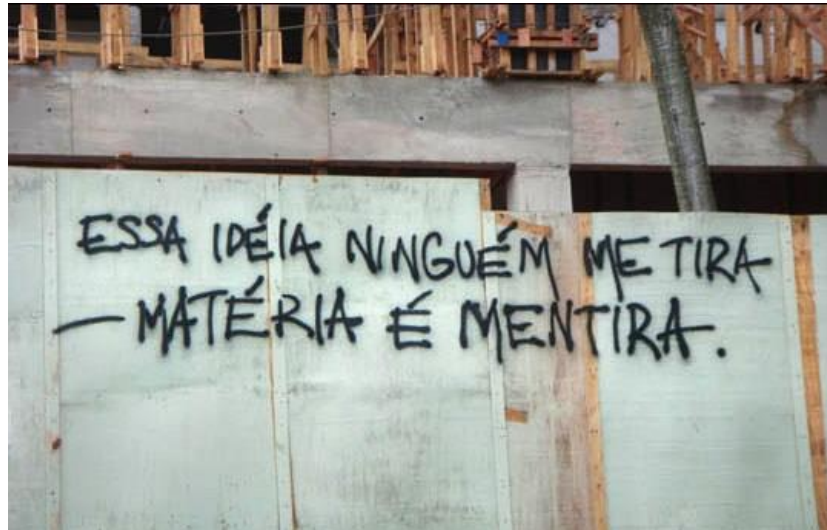


Figura 3 – “Essa idéia [sic] ninguém me tira”

Fonte: <http://bestiario-segundo.blogspot.com.br/2011/07/poesia-pichada-materia-e-mentir.html>. Acesso em 30 jul. 2017



Figura 4: “Acabou a farra”

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/63472675975420870>. Acesso em 30 jul. 2017

Se antes Leminski se inspirou e se valeu do grafite, agora são seus fãs leitores que grafitam seus poemas pelas ruas de algumas cidades brasileiras, como São Paulo e Curitiba. As imagens acima são apenas uma amostra disso. Esse é um movimento interessante, visto que vários poemas de Leminski se prestam ao grafite, porque, mais que a forma do haicai, têm a estrutura do *slogan*, que a ele se reduziria.

Dessa maneira, a poesia leminskiana assume o papel de *fast thinker*, poemas para serem lidos quase que instantaneamente, apreendidos por um lance do olhar. É como se o intuito do poeta fosse o de proporcionar àqueles que veem o poema-grafite uma fruição estética imediata. Bonvicino (1999, 224) já havia comentado sobre a característica concisa dos poemas de Leminski, ao afirmar que o poeta teria criado uma nova categoria poética, o poema instantâneo, que seria uma fusão dos poemas-minuto de Oswald de Andrade, com a estrutura concretista, a coloquialidade e anarquia da dicção de Caetano Veloso e Torquato Neto.

De fato, os poemas de Leminski proporcionam uma leitura rápida e uma apreensão imediata do seu sentido, isso fez com que migrassem para o universo virtual das redes sociais, como *facebook*, *twitter* e *instagram*, que requerem uma comunicação breve. Os poemas estão tão disseminados e integrados ao mundo virtual, que nem sempre estão referenciados com o nome do poeta, o que nos leva a inferir que se tornaram de domínio público. De tal modo, a poesia leminskiana cumpre o seu propósito de atender à demanda leitora do país, principal anseio do poeta, apesar de a defasagem de leitura ainda ser uma realidade.

A partir do exposto até aqui, consideramos que a escolha de Leminski em direcionar sua arte para os meios de massa ocorre devido ao seu descontentamento com a vanguarda que sofisticou ao máximo a poesia, tornando-a uma arte para criadores. Dessarte, o poeta passa a direcionar a sua estima aos artistas que possuem algum vínculo com o meio midiático, como ratificou nas suas cartas e entrevistas. Essa aproximação favorecerá a Leminski conhecer e explorar as diversas possibilidades de realização do poético em outros suportes: “Criativamente, prefiro a companhia de programadores visuais e de músicos. [...] Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes” (LEMINSKI, 1999, p. 194).

Müller (2010) explica qual seria a pretensão de Leminski ao adotar um novo direcionamento para a sua criação, destinando-a a um público horizontal, sem que, para isso, houvesse perda da qualidade informacional veiculada:

Leminski defende, entre outras, a tese de que a massa talvez nunca viesse a “comer a fina massa” fabricada pela vanguarda. Sendo assim, o melhor seria buscar uma forma de comunicação na qual fosse possível atingir um público maior sem que houvesse necessariamente um “rebaixamento” de nível na

informação. Por isso, escolhe os caminhos que lhe parecem, no Brasil, em Curitiba, serem os mais ágeis: a música pop e a publicidade. (MÜLLER, 2010, p. 18)

Ao escolher os caminhos da música e da publicidade, como apontou Müller (2010), Leminski é cômico das designações que podem ser utilizadas por críticos de literatura para qualificar a sua obra. À vista disso, na nona missiva escrita para Bonvicino, de 28/08/1977, reflete sobre a propagação da sua poesia nos veículos de massa, e questiona se não a tornou mediana:

então às vezes meu ego mandarínico de letrado e escriba
 me pergunta se eu não estou me atolando demais
 na ^umediocridade ^{al}das massmídias
 e cultura pop beira a bobagem (?)
 quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas
 para uns roquinhos fuleiros
 eu devia estar preparando ensaios
 pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos
 NÃO!
 já fui um erudito
 hoje - como Waly me disse
 só ataco de artilharia ligeira
 morteiros na guerrilha
 abastecer as tropas no próprio terreno inimigo
 com os frutos do local
 essa minha experiência com jornalismo cultural
 ou contracultural ANEXO
 me libertou de um monte de vícios letrados

(LEMINSKI, 1999, p. 47)

No fragmento acima, Leminski reconhece que o seu trabalho no jornalismo contracultural o livrou dos “vícios letrados” adquiridos na sua fase concreta, e declara ter sido um erudito, ou seja, um poeta de vanguarda. Podemos observar que, na carta, o poeta escreve à mão a palavra “ANEXO”, acrescentando uma informação ao conteúdo que está datilografada.

“Anexo” é o nome do suplemento que acompanhava o *Diário do Paraná*, e do qual Leminski era um dos editores. Não por acaso, o poeta associa o jornalismo “cultural ou contracultural” ao “Anexo”. Neste meio publicou diversos ensaios sobre temas relacionados à literatura. Por ser um dos editores responsáveis pelo jornal, muito provavelmente, Leminski tinha liberdade para escolher os assuntos sobre os quais desejava escrever.

Inferimos que essa aproximação não só propiciou a Leminski se libertar da ortodoxia praticada pelos concretos, como favoreceu a sua aproximação com a linguagem produzida na “várzea”, nessa esfera contracultural que era o jornalismo nanico. Embora presente, vez ou outra, alguma hesitação pela escolha feita, Leminski demonstra que prefere ser conhecido pelos versos breves e ter sua obra associada aos *mass media*, a resignar-se ao meio erudito e restrito que se tornou a poesia de vanguarda do seu tempo.

Essa investida do poeta em estratégias comunicativas para atender a um público maior fez com que a sua obra fosse muito criticada. Bruno Tolentino, um dos seus críticos mais árdus, considera sua poesia muito frouxa/descuidada e oriunda da cultura de almanaque. Segundo Tolentino (1999, p. 45), Leminski se configura como um *pocket poets*, a influenciar uma geração de poetas ingênuos e vazios cultural e intelectualmente. Para Iumna Simon e Vinicius Dantas (2011, p.117), a obra de Leminski seria a máxima expressão de uma poesia que se realiza através de jogos linguísticos, trocadilhos, paronomásias, epigramas gráfico-visuais e outros que tais, fatores que teriam contribuído para a infantilização do atual estado da poesia brasileira e conseqüente rebaixamento da complexidade do poético.

Depreendemos que a crítica feita por esses críticos à obra de Leminski está voltada apenas à poesia comunicativa, que seria constituída, sobretudo, por poemas concisos. Desse maneira, esses críticos desconsideram que essa poesia tenha qualquer relação com a tradição, com o que consideram erudito, o que redundaria naquilo que entenderam como rebaixamento do poético. Verificamos, no decorrer desta tese, que alguns dos poemas de Leminski trazem um diálogo com a alta cultura, embora não esteja explícito, como é o caso de “Bom dia, poetas velhos” e “moinho de versos”. Em outros, há subjacente uma crítica de viés político, como é o caso de “Verdura” e “ameixas”. Ainda, o jogo que Leminski realiza com a linguagem nos seus poemas breves, não pode ser entendido como gratuito, pois através dele recupera o lúdico, aspecto inerente à origem da poesia, como apontado por Huizinga (2010).

O propósito de Leminski é referente à comunicabilidade da sua poesia, que ela possa de fato ser compreendida pelo leitor mediano. Esse é o aspecto primordial do seu projeto poético, que envolve tanto uma questão ética, de levar a poesia a um público menos instrumentalizado, quanto estética, de integrar ao poema recursos comunicativos, de modo a (re)encantar o público

leitor. Em entrevista concedida a Cesar Bond, e reproduzida por Vaz (2001) na biografia sobre o poeta, Leminski discorre sobre a aproximação da sua arte com os *mass media* e com o público, abordando o que consideramos ser o seu projeto poético:

Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite de parede... qualquer negócio que trate de aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo isso me diz respeito. (LEMINSKI apud VAZ, 2001, p. 361)

Embora previsse que a sua obra estivesse exposta a críticas, Leminski parecia não se constringer com o encaminhamento que outorgou a ela, demonstrou estar cômico dos julgamentos que poderia receber. Outrossim, prefere confrontar as críticas e receber a “pedrada” em lugar das “palmas”. Esse é o tema do poema a seguir:

cansei da frase polida
por anjos da cara pálida
palmeiras batendo palmas
ao passarem paradas
agora eu quero a pedrada
chuva de pedras palavras
distribuindo pauladas. (LEMINSKI, 1983, p. 74)

Na quadragésima segunda missiva, de 06/11/1978, que enviou a Bonvicino, Leminski declara o quão imperioso tornou para si o desejo pela comunicabilidade, ao mesmo tempo em que critica os poetas concretistas:

quero fazer uma poesia que as pessoas entendiam.
q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt, ou uma tese de
jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos
os...

(LEMINSKI, 1999, p. 111)

O objetivo maior do poeta seria não mais escrever para um público seletivo, formado por poetas e intelectuais da academia, de modo que a sua poesia começa a pender num crescente para o viés da comunicabilidade. À vista desse desígnio, Leminski se afasta cada vez mais das concepções concretistas em prol do anseio de se aproximar do leitor médio, como se pode

verificar no seguinte excerto da trigésima oitava carta, de 11/12/1978, que escreveu a Bonvicino:

coloque-se na pele do leitor comum/médio... fisque-o...

(LEMINSKI, 1999, p. 103)

O interesse por “fisgar” esse leitor se torna uma questão de militância. Por isso mesmo, Leminski amplia o seu entendimento sobre poesia, estendendo-a ao leitor, ao considerá-lo um poeta em potencial.

A reorientação pela qual passa a obra de Leminski também é assinalada pela aposta nas potencialidades do leitor. Dessa maneira, o poeta buscou explorá-la em diversos momentos, a exemplo da epígrafe que consta na abertura de *Caprichos e relaxos*, em que faz algumas indicações ao leitor. Para tanto, sugere estratégias, algumas textualmente estabelecidas, que viabilizem a interação entre o leitor e os poemas, seja através da leitura silenciosa, da declamação ou do canto. Vejamos:

*Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
E poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro.* (LEMINSKI, 1983, p. 7 – destaques do autor)

Nessa epígrafe, o poeta assinala possibilidades variadas da recepção da sua obra. Todas elas ficarão a cargo do leitor, que é seduzido através dos jogos paronomásticos e sonoros inscritos na tessitura poemática. Dessa maneira, Leminski solicita um parceiro, um copartícipe, que também será responsável pela construção de sentidos: “*Quais, quais, é com você, parceiro*”.

À vista disto, a poesia leminskiana estimula a formação de um poeta-receptor, que exerce uma postura ativa ao elaborar possibilidades várias de leitura, seja cantando ou declamando. Isso é possível porque na epígrafe o poeta propõe, através de algumas sugestões, uma interação performática dos seus poemas, que podem ser acessadas tanto pelo leitor orientado quanto por aquele menos experiente. Tal expectativa desencadeia novas formas de compreensão e recepção, que variam conforme a maneira como o leitor lê cada poema.

Antevendo esse poeta-receptor, o poema “para que leda me leia” solicita o leitor a exercer um papel mais ativo, incitando-o a construir a sua própria leitura/versão:

para que leda me leia
 precisa papel de seda
 precisa pedra e areia
 para que leia me leda

precisa lenda e certeza
 precisa ser e sereia
 para que apenas me veja

pena que seja leda
 quem quer você que me leia

Esse poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes
 Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você? (LEMINSKI, 1987a, p.
 62)

Nesse poema é possível verificar o quanto o poeta almejou uma poesia que pudesse ir ao encontro do público, estimulando-o, de forma lúdica, a se relacionar com o poema, ao convidá-lo a criar sua própria versão musical, como fizeram Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Vale ressaltar que Moraes Moreira lançou duas versões para essa canção, uma que está no disco *Cidadão*, de 1991, e que tem o título de “Lêda”; e outra, em estilo de marchinha carnavalesca, que está em *50 Carnavais*, de 1997. A versão feita por Itamar Assumpção não chegou a ser incluída em nenhum disco, mas está disponível em plataformas musicais na *internet*. Há também uma gravação feita por Reynaldo Bessa no disco *Com os dentes*, de 2007.

Os recursos que possibilitam ao poema ser transposto para a esfera musical estão presentes na própria estrutura poemática por meio dos versos – quase todos em redondilha maior, como é típico das canções populares –, das aliterações em /p/ e /l/ e das assonâncias em /a/ e /e/. Esses são aspectos que garantem ritmo e agilidade ao poema, o que o aproxima ainda mais da canção. Em “para que leda me leia”, Leminski reforça o diálogo que estabeleceu com outras artes, uma aspiração do poeta: “Há anos, procuro trasladar minha poesia para outros códigos além do verbal” (LEMINSKI, 1999, p. 209).

Ao incumbir o leitor da tarefa de criar também a própria versão, Leminski reconhece nele a capacidade para desempenhá-la e, de certo modo, o estimula a realizá-la e a assumir a condição de parceiro. Desse modo, transpõe para a sua obra criativa os preceitos discutidos nas suas epístolas a respeito do leitor, ao solicitar que ele crie sua própria versão musical, assim como fizeram outros artistas renomados da música popular brasileira.

A nova reorientação pela qual passa a poesia de Leminski se deve não somente a uma mudança discursiva em relação ao papel do leitor – que será requisitado a participar dos poemas, ao atualizar seus significados com performances da sua preferência – como também ao fato de

o poeta optar por uma poesia que visa (re)conquistar o apreço do público. A escolha pela comunicabilidade representa instantes de tensão na obra de Leminski, e que podem ser flagrados nas suas cartas e no seu ensaísmo.

A partir da incorporação de elementos que outorgaram a sua poesia um aspecto comunicativo, estando também apoiada em *insights* lúdicos e *slogans* epigramáticos, Leminski parece ter encontrado a fórmula para conquistar o público e se tornar um poeta de estrato *popular*. Temos observado nos dias atuais que o conjunto da sua produção se tornou sinônimo de vendagem. Apesar disso, o poeta não almejou apenas o sucesso, “essa glória trocada em miúdos” (LEMINSKI, 1986, p. 74), que veio a ser, inevitavelmente, uma consequência dessa reorientação pela qual passou a sua dicção. Ao acompanhar a “metaformose” que Leminski promoveu na sua poesia, é possível constatar não só a consolidação do seu projeto poético, esboçado nas epístolas destinadas a Bonvicino, mas a construção da sua identidade como um poeta pós-concreto, que encontra na “várzea” contracultural e nos *mass media*, um modo de preencher o abismo que havia separado a poesia e o leitor.

3.4 A reinvenção do haikai

O haikai é outra tradição presente na poesia de Leminski. É muito provável que o poeta tenha intensificado o contato com essa forma fixa através de duas vertentes, o Concretismo e a Contracultura. Porém, não se sabe se ele conheceu esse poema clássico por meio dessas vias. Ocorre que ambas, proporcionaram, de maneiras distintas, o contato com a arte poética japonesa, embora Leminski tenha apresentado deslocamentos com relação ao que apreendeu de cada uma sobre o haikai.

Na biografia que escreveu sobre o mestre haicaísta, *Bashô – a lágrima do peixe*, Leminski faz uma dedicatória a Haroldo de Campos, considerando-o “inventor da poesia japonesa no Brasil” (LEMINSKI, 2013a, p. 81). Isso se deve, sobretudo, porque o poeta concreto não só demonstrou interesse pelo haikai, como também foi um divulgador dos preceitos dessa forma poética no Brasil, vindo a publicar dois textos que versam sobre a sua composição: “Haikai: homenagem à síntese” e “Visualidade e concisão na poesia japonesa”. Poderíamos inferir que parte do conhecimento que Leminski possuía sobre o haikai deriva do que assimilou do seu “patriarca”.

Os poetas concretos se interessaram, principalmente, pela organização do haikai, que tem como base o ideograma, o qual sugere uma relação entre as partes do poema mesmo quando elas pareçam independentes entre si. Franchetti (2010, p. 62) aponta que a organização do poema por justaposição será um dos principais aspectos que vinculará a Poesia Concreta ao ideograma. Este, se torna instrumento fundamental para a composição da poética concretista. A partir do método ideogrâmico, foi possível ao grupo *Noigandres* estabelecer uma sintaxe não-verbal, tendo o espaço branco da página como elemento estruturante do poema.

Ao se apropriar do ideograma, os poetas concretos têm como parâmetro os estudos de Ezra Pound, que publica em 1919 o ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como um instrumento para a poesia”, de Ernest Fenollosa. Nesse ensaio, Fenollosa aborda os aspectos compositivos da poesia chinesa, a exemplo da junção dos elementos visuais e sonoros. Segundo Fenollosa (2000, p.115), a poesia chinesa “fala de imediato com a vividez da pintura e a mobilidade dos sons”. Tais características serviram de orientação para a feitura da Poesia Concreta, que tem a sua estrutura poemática fundamentada em imagem, som e voz.

Franchetti (2010, p. 62-3) chama a atenção para o fato de que os concretos, em especial Haroldo de Campos, se interessaram apenas pelo ideograma, ou seja, pela parte compositiva e técnica do poema japonês. Apesar de terem escrito textos teóricos acerca do haikai, como se pode notar na produção haroldiana, nenhum dos poetas do grupo *Noigandres* teria se dedicado à produção de haicais, com exceção, como aponta Franchetti (2012, p. 206), de Pedro Xisto, que participou do movimento concretista e teria publicado alguns na obra *Partículas*.

Com relação ao processo de elaboração do haikai, o grupo *Noigandres*, em seus textos teóricos, discutiu somente o aspecto condizente à montagem ideogramática do poema. Franchetti (2010, p. 63) observa que os textos publicados por Haroldo de Campos abordam tão somente o processo compositivo do poema. Dessa maneira, o poeta concreto desconsidera outras particularidades que constituiriam a essência do haikai, sobretudo aquelas associadas ao legado de Bashô. O crítico descreve quais seriam os aspectos suprimidos por Haroldo de Campos:

Ficam de fora das suas considerações sobre o haikai aquilo que constitui a especificidade do gênero, especialmente na tradição de Bashô: o diálogo com o que não está dito, a modéstia como valor compositivo e a recusa ao brilho obtido apenas com o manejo de palavras. Ou seja, o haikai como caminho, como forma de aprimoramento do espírito pela prática de uma arte. (FRANCHETTI, 2010, p. 63)

O haikai pode ser considerado, então, não somente como um poema e sim um estilo de vida associado ao zen. É fruto da percepção do indivíduo sobre a natureza, resultado de um impulso criativo. No entanto, não se trata apenas de espontaneidade poética, é necessário ao haicáista seguir determinado esquema de sentido. Por isso mesmo, a estrutura do poema deve obedecer a alguns procedimentos.

Sobre a estrutura do poema, que deve estar disposto em uma única estrofe com apenas três versos, Leminski (2013a, p. 111) atesta: “o primeiro verso expressa, em geral, uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana, normalmente, uma alusão à estação do ano, presente em todo haikai”. O segundo verso deve apresentar: “a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual. Por isso, talvez, costume ter duas sílabas a mais que os outros” (LEMINSKI, 2013a, p. 112). Finalmente o terceiro: “representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento” (LEMINSKI, 2013a, p. 112). De modo geral, deve ser composto de um total de dezessete sílabas poéticas, sendo o primeiro verso com cinco, o segundo com sete, e o último com cinco.

Leminski (2013a, p. 112) observa que, embora o haikai corresponda a um terceto, ele não teria similaridade com o silogismo da lógica aristotélica, pois o último verso do poema japonês não contém o elemento conclusivo presente no silogismo. Além desse aspecto, o autor aponta que a sintaxe do poema é solta, seus versos não possuem uma função lógica e, por isso, nele prevalece a ambiguidade: “O terceiro verso de um haikai não é uma conclusão lógica: parte de uma obra de arte, é o membro de um poema” (LEMINSKI, 2013a, p. 113).

Além da forma estruturante, os temas abordados devem estar relacionados às estações do ano, ao *kigo*, que significa palavra da estação. Assim, as temáticas correspondem ao outono, inverno, primavera ou verão. Outro aspecto a ser levado em consideração diz respeito à alusão:

Como toda a literatura japonesa (e chinesa), também o haikai se vale frequentemente da alusão a incidentes biográficos, acidentes topográficos, versos e fatos significativos da história do Japão, além de poemas clássicos chineses e parábolas religiosas. (FRANCHETTI; DOI, 2012, p. 38-39)

Também não é comum ao haikai, como assinalam Franchetti e Elza Taeko Doi (2012, p. 28), as temáticas relacionadas ao sexo, havendo preferência por assuntos relacionados ao ambiente rústico e à vida solitária e desprovida de luxos.

Além das características mencionadas, deve prevalecer objetividade e provisoriedade, que são garantidas através do tamanho do poema, composto de uma única estrofe. Esses elementos conferem ao haikai um aspecto de inacabamento. Apesar da sua aparência concisa,

o haikai não pressupõe uma síntese poética, pois nele a significação está condensada. Sobre essa questão Franchetti e Doi (2012, p. 53) afirmam: “Haikai não é síntese, no sentido de dizer o máximo com o mínimo de palavras. É antes a arte de, com o mínimo, obter o suficiente”. Haroldo de Campos (1969, p. 55-56) também observou a concisão do poema, que possuía uma “linguagem altamente concentrada e vigorosa”. Além de não possuir título, o haikai também não contém rimas, é uma poesia em que abundam os substantivos.

Leminski é conhecedor das orientações que regem a artesanaria do poema japonês, por essa razão, o valorizou como uma arte de princípio espiritual associada ao zen. No entanto, é possível verificar que há uma disparidade entre aquilo que considera sobre o poema japonês e a percepção dos concretistas, como aponta Franchetti (2010, p. 63):

Leminski foi sensível à proposta concreta. Mas, no que diz respeito ao haikai, valorizou, nos textos em que refletiu sobre ele, justamente aquilo que não comparece na aproximação concretista do pequeno poema japonês: a leitura do mesmo como uma arte zen.

Mesmo destoando do pensamento dos concretistas acerca do poema oriental, Leminski publicou, na sua estreia em *Invenções*, revista concretista, alguns haicais. Interessante observar que os poemas apresentados não seguiam as regras tradicionais da feitura do poema, o que nos leva a deduzir que o poeta investe em uma forma poética forjada por ele próprio, mas que se aproxima, em certa medida, do haikai difundido por Bashô. Vejamos os tercetos publicados em *Invenções*:

hai-cai: hi-fi

I.

chove
na única
qu’houve

cavalo com guizos
sigo com os olhos
e me cavalizo

de espanto
espontânea oh
espantânea. (LEMINSKI, 1983, p. 147)

O título dos poemas “hai-cai: hi-fi” serve como uma indicação, ou mesmo uma referência, da forma poética que o leitor irá encontrar, o haikai. O poeta se aproveita da

sonoridade semelhante entre as palavras “haikai” e “hi-fi” e cria um trocadilho com ambas, recurso esse que será retomado, demasiadamente, ao longo de toda a sua poesia. Obviamente que tal aspecto corresponde a certa sagacidade do poeta em observar a simetria existente na grafia dessas palavras e criar esse jogo paronomástico. Porém, o sentido desse jogo está além de ser um mero trocadilho, por trás dessa composição há uma ironia. A expressão “hi-fi”, que deriva da expressão inglesa *High Fidelity*, significa alta fidelidade, ou seja, sugere uma reprodução que seja fiel ao máximo, sem distorções.

Contudo, consideramos que os haicais escritos por Leminski contrariam essa ideia, pois divergem em alguns aspectos da estrutura clássica do poema oriental. Podemos constatar que nem todos os tercetos contêm o elemento do *kigo* e tampouco estão organizados no esquema estrófico clássico de 5, 7 e 5 sílabas poéticas. O que haveria nesses poemas que se aproximam da prática de Bashô é a brevidade da forma, todos são tercetos. Além disso, aparentam terem sido elaborados a partir de uma experiência contemplativa do poeta sobre a natureza, ou erigidos da espontaneidade, como sugere o último dos poemas. Franchetti (2010, p. 65) aponta que Leminski não assimila do haikai a forma compositiva, mas sim a atitude estética e espiritual, que é a “marca própria da sua reflexão sobre o haikai”.

A contemplação é fruto de uma vivência associada ao zen, aspecto que foi difundido durante a década de 60 por meio da Contracultura, como assinala Franchetti e Doi (2012, p. 51): “O haikai conheceu recentemente ainda outra forma de divulgação e interesse, que se radica na orientalização da Contracultura dos anos 1960. Aqui, o haikai veio na esteira do grande prestígio do budismo e, mais especificamente, do zen-budismo”. Alguns autores são responsáveis por propagar o haikai no ocidente, como Daisetsu Teitaro Suzuki, que se tornou um dos principais responsáveis por disseminar a filosofia zen no ocidente. Suzuki também teria influenciado Alan Watts, um notável transmissor *beat* do zen budismo na Califórnia. Watts escreveu o livro que Leminski (2013a, 127) considerou mais popular: “O livro sobre zen mais conhecido no Ocidente, *This is it*, de Alan Watts”. Há o escritor Ronald Blyth, uma das referências mais populares quando se trata do haikai em língua inglesa e cujas obras influenciaram o processo criativo de muitos escritores da época.

Franchetti (2010, p. 64) afirma que as obras de Blyth se tornaram umas das mais influentes na segunda metade do século XX, como *Haiku, A history of haiku, Zen and Oriental Classics* e *Game Zen Masters Play*. O crítico esclarece que, apesar de difundirem o poema oriental no ocidente, Suzuki, Blyth e Watts consideraram alguns aspectos mais relevantes que outros. Se cotejarmos os estudos destes com os realizados pelos poetas concretos acerca do

haikai, poderemos constatar que Suzuki, Blyth e Watts apresentam uma abordagem que não incide sobre a valorização do ideograma:

O haikai que o Ocidente aprendeu em Blyth – e também em Watts ou em D. T. Suzuki – não foi apenas uma forma. Para esses autores, conhecedores da tradição do gênero, a estrutura silábica, a divisão em blocos, o molde do terceto, o duplo sentido e o jogo de palavras têm pouco interesse em si mesmos. O que lhes interessa, no haikai, é a atitude de linguagem e a arte de captar, numa anotação rápida, o contraste entre o transitório e o eterno, entre o singular e o repetido, o individual e o cósmico. E o que neles ganha destaque, como atitude de espírito, é aquilo que Leminski valorizou. (FRANCHETTI, 2010, p. 66)

Provavelmente, Leminski tenha apreendido da Contracultura certa tendência orientalista. No que condiz à feitura do haikai, não existia, na orientação contracultural, uma preocupação técnica com relação à estrutura do poema, pois o interesse consistia em vincular a poesia japonesa a um estado de espírito zen. E é justamente esse fator que prevalecerá nos haicais de Leminski, em lugar da fórmula técnica evidenciada pelos concretos. Sobre a influência da Contracultura no haikai de Leminski, Franchetti (2010, p. 63) aponta: “É provável que o interesse de Leminski pelo haikai tenha provindo também da onda contracultural que o vivificou no âmbito das propostas de uma vida ‘zen’”.

Leminski também foi leitor dos autores que divulgaram o haikai no ocidente, dentre eles a sua principal referência é Blyth, como declara nas suas “indicações de leitura”:

Nem sei como agradecer a existência de uma obra com o *Haiku*, de R. H. Blyth, quatro volumes, em inglês, trazendo traduções literais, comentários e originais japoneses e chineses: há mais de vinte anos, *Haiku* é o meu livro de cabeceira. (LEMINSKI, 2013a, p. 153)

Franchetti (2010, p. 63) chama a atenção para a referência temporal contida nessa declaração, pois ela indica que o interesse de Leminski sobre o haikai teria ocorrido antes mesmo da sua relação com a Poesia Concreta.

Independentemente de por qual via Leminski teria conhecido o haikai, é notório, ao ler a sua biografia e ensaios críticos, o seu crescente fascínio pela cultura oriental, especificamente a japonesa. À vista disso, aprendeu japonês e passou a traduzir haicais de Bashô, também se tornou praticante de judô e se aprimorou nessa arte marcial, chegando a conquistar a faixa preta. Leminski entendia o judô como uma arte que possibilita o encontro e uma experiência com o zen, sendo considerado um caminho, um *dô*. Sobre o zen, certifica que “não é uma fé. Nem

uma teoria. Realiza-se através de *práticas* (formas sociais) concretas, materiais e físicas” (LEMINSKI, 2013a, p. 127 – destaque do autor). À vista disso, o judô pode ser entendido como uma maneira de praticar o zen, assim como as outras manifestações artísticas japonesas, como a *ikebana*, o *chá-dô*, o teatro *Nô* e o haicai.

Através do judô, Leminski encontrou uma circunstância na qual o zen se manifesta e assevera: “Quem quiser entender de zen, matricule-se na mais próxima academia de artes marciais” (LEMINSKI, 2013a, p. 153). Vaz (2001) também comenta sobre a influência oriental na poesia e vida do poeta:

Do ponto de vista intelectual, a cultura oriental se configurou para Leminski num único movimento: conhecendo os princípios filosóficos das lutas marciais, que lhe foram apresentadas através da “grande aventura dos samurais”, e decodificando a linguagem totêmica, os ideogramas do idioma japonês. Ficou fascinado pelo poder de síntese dos ícones. Costuma dizer que o judô foi importante para a sua poesia na medida em que lhe ensinou a confiar na intuição. (VAZ, 2001. p. 81)

Ao integralizar elementos da cultura oriental na sua vida, Leminski se torna, no Brasil, um divulgador dos preceitos artísticos da tradição nipônica. Para tanto, publicou a biografia *Bashô – a lágrima do peixe*, sobre o haicaísta japonês, a quem se referia, afetuosamente, como “papai-haikai” (LEMINSKI, 1999, p. 142). Além da biografia, há mais quatro ensaios que versam sobre a arte poética japonesa e suas especificidades, dentre eles: “Click: zen e a arte da fotografia”, que consta em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, de 1986; “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”, publicado no terceiro número da revista *Imã*, em 1986, e em *Anseios crípticos 2*, de 2001; “Japão. Uma literatura que vem do útero”, publicado no *Correio de notícias do Paraná*, em 1987; e “Ventos ao vento: rabiscos em direção a uma estética”, publicado no quinto número do periódico *Nicolau*, em 1987, e republicado na coletânea póstuma *Ensaio e anseios crípticos*, de 1997²⁸.

Em razão do seu interesse em propagar o conhecimento que tinha sobre o poema nipônico e o zen, e devido aos textos que publicou, Franchetti (2010, p. 19) considera Leminski como um equivalente de Suzuki na afirmação do haicai no Brasil. Vale ressaltar, que o escritor japonês é o mais importante divulgador do zen no ocidente.

²⁸ Embora tenhamos mencionado aqui as fontes originais em que esses ensaios foram publicados, vamos utilizar como referência, nesta tese, a publicação que está em livro e que compreende “Click: zen e a arte da fotografia”, “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira” e “Ventos ao vento: rabiscos em direção a uma estética”.

Para contar a história de Bashô em *A lágrima do peixe*, Leminski (2013a) organiza a biografia a partir das estações do ano, aludindo a um dos elementos essenciais à feitura do haikai, o *kigo*. Dessa maneira, no *haru*, ou a primavera, trata da infância, adolescência e morte do poeta japonês, passando pela sua relação com o budismo, a inserção na casta dos samurais até se tornar um andarilho e instrutor de haikai. Ainda na primavera, Leminski (2013a) analisa a composição poemática de Bashô, observando a sua relação com outras manifestações artísticas japonesas, como a pintura, o teatro nô, o *ken-dô*, o *kyu-dô* e *chá-dô*. Na visão leminskiana, ao se apropriar dos signos do oriente e integrá-los à sua poesia, Bashô torna a sua arte “uma obra-prima de humor, poesia, vida e significado” (LEMINSKI, 2013a, p. 99).

Sobre o *chá-dô*, Leminski (2013a) comenta que vários poemas de Bashô têm como tema a arte do chá, que é considerada um *dô*, ou seja, um caminho de encontro ao zen. Bashô não somente a praticou, como buscou assimilar e integrar os preceitos de tranquilidade e suavidade que um mestre de chá possuía ao seu processo criativo, como lembra Leminski ao resgatar um comentário de Blyth:

Todô Shinshirô, o senhor a quem Bashô, jovem samurai, servia, era devoto da arte do chá. Com sua morte, Bashô foi para Kyoto, onde a arte estava sendo profundamente praticada.

Blyth: “o modo como um mestre do chá caminha, sua inconsistência, seu andar-como-se-não-estivesse-andando, era o que Bashô queria atingir no haikai”. (LEMINSKI, 2013a, p. 141)

Em um poema publicado no livro *Distraídos venceremos*, Leminski trata sobre o *chá-dô*, evidenciando os aspectos que o torna uma arte de preceito zen:

ARTE DO CHÁ

ainda ontem
convidei um amigo
para ficar em silêncio
comigo

ele veio
meio a esmo
praticamente não disse nada
e ficou por isso mesmo. (LEMINSKI, 1987a, p. 32)

O *chá-dô*, que significa “caminho do chá”, é considerado uma cerimônia de meditação e uma das mais importantes e tradicionais da cultura japonesa. O rito possui particularidades que promovem uma experiência com o zen, como “*Harmonia, respeito, pureza e tranquilidade*”

(LEMINSKI, 2013a, p. 141- destaques do autor). No poema acima, Leminski, ao retratar o *chá-dô*, evidencia apenas o aspecto que o torna um encontro com o zen, o silêncio. Por isso, não é abordado nenhum outro momento do rito, que engloba o momento de preparar e servir o chá. Ao convidar o amigo para partilhar da cerimônia, o poeta sugere que ele vem “meio a esmo”. Nesse verso, Leminski resgata o gesto encenado pelo mestre do chá, equivalente a “andar-como-se-não-estivesse-andando” (LEMINSKI, 2013a, p. 141).

Nos demais *kigos* retratados na biografia, Leminski (2013a) direciona a sua abordagem para o poema japonês. Na verdade, o modo como conduz o relato nos permite perceber que, em Bashô, poesia, arte e vida se confundem, tornando-se uma só expressão. O haikai seria fruto de uma experiência estética que foi a própria vida do poeta japonês. Sobre essa relação entre vida e poesia em Bashô, Franchetti e Doi (2012, p. 19) ressaltam que:

Bashô é um caso à parte entre os poetas de haikai, não só porque fosse um dos melhores. A real dimensão de Bashô não se revela na análise de seus poemas, pois reside em grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia – ou, melhor dizendo, de vida de poesia.

Vale ressaltar que Bashô não foi o inventor dessa forma poética, que existia muito antes dele: “Antes de Bashô, o terceto tinha sido isolado como forma para se transformar em estrutura autônoma, o haiku, hokku ou, entre nós, haikai” (LEMINSKI, 2013a, p. 111). Porém, o mestre japonês teria transformado “a prática frívola do haikai em caminho espiritual para a experiência zen” (LEMINSKI, 2013a, p. 136).

No tópico sobre o *nátsu*, ou o verão, Leminski (2013a, p. 101) versa sobre a dificuldade em torno da tradução do haikai original para outra língua e declara: “nenhum tipo de poema é mais traído na tradução do que um haikai japonês” (LEMINSKI, 2013a, p. 101). Isso ocorreria porque o seu sistema gráfico é uma mescla de ideograma chinês com sílabas em um processo vertical. Algo que a escrita ocidental, disposta horizontalmente na página, não consegue reproduzir.

Leminski (2013a, p. 103) comenta sobre a complexidade da língua japonesa, que seria vaga, fluida e repleta de ambiguidades, além de ser um idioma que não possui parentesco perceptível com outros. Logo, para se traduzir corretamente um haikai, seria preciso conhecer o sistema da língua japonesa. Por outro lado, o autor observa que de todas as formas poéticas do oriente, o haikai foi o que melhor se adaptou à poética ocidental, pois a sua forma breve dialoga com o epigrama, o poema curto desenvolvido no ocidente.

Em *áki*, ou outono, Leminski (2013a, p. 115), ao analisar haicais de Bashô, os compara a experiências espirituais intensas, frutos da vivência singular e da “sensibilidade à flor da pele” do haicaísta japonês, a exemplo do seguinte poema traduzido pelo curitibano: “*pulgas piolhos/ um cavalo mijal/ do lado do meu travesseiro*” (BASHÔ apud LEMINSKI, 2013a, p. 116 – destaques do autor). Com essa tradução, Leminski (2013a) quer mostrar o quão diversa é a abordagem do haicai de Bashô, que contém não apenas instantes singelos de contemplação. Trata-se de uma poesia complexa, na qual o poeta japonês procura incluir todos os seres vivos e não apenas os homens. Além da poesia, o biógrafo observa também a escrita diarística de Bashô, ressaltando o caráter poroso dessa prosa que, impregnada por uma linguagem poética, contém não só os registros de uma vida peregrina como também diversos outros haicais.

Findando a abordagem da história de Bashô, relacionando-a a um *kigo*, em *fuyú* ou inverno, Leminski (2013a) trata sobre o zen, considerando-o como o agente que moverá o poeta japonês, os seus haicais seriam a representação da força que o zen exerceu em sua vida: “A força determinante na vida de Matsuó (sua forma) era uma coisa chamada *zen*. [...]Monge zen, nascido samurai, Bashô botou em prática, no haikai, a fé que alimentou sua alma” (LEMINSKI, 2013a, p. 125 – destaque do autor). Suzuki (1973, p. 215) havia observado que o rigor aplicado por Bashô, em seu haicai, descende diretamente do zen budismo. Além de ter biografado a vida do mestre haicaísta, Leminski foi tradutor de diversos haicais de Bashô, e também de outros poetas japoneses que seriam seus descendentes, a exemplo de Issa, Taigi, Buson e Shiki. A *lágrima do peixe* está repleta dessas traduções, que Leminski (2013a, p. 144) considerou como “grande pequeno espetáculo” de poemas. Logo, a biografia tem dupla finalidade, pois também funciona como uma precisa antologia de haicais.

Além da relação entre a vida de Bashô e o haicai, Leminski discutiu em seus ensaios outras especificidades dessa forma poética. Em “Click: zen e a arte da fotografia”, publicado em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, de 1986, traça uma aproximação entre o haicai e a fotografia, e se indaga a respeito da semelhança entre ambas: “Como pode haver tanta afinidade entre uma velha forma da poesia japonesa e a mais jovem das artes?” (LEMINSKI, 1986, p. 97).

Não por acaso, em 1976, Leminski firma uma parceria com o fotógrafo Jack Pires e ambos publicam a obra *Quarenta clics em Curitiba*, que tem como característica primordial o diálogo entre haicai e fotografia, como explicita o próprio poeta ao comentar o método utilizado para a composição do livro:

Os parentescos íntimos entre o “hai-kai” e a fotografia me intrigam, desde que, por volta de 1965, comecei a me interessar por essa estrutura poética mínima que os japoneses praticam há, pelo menos, quatrocentos anos. A certeza desse parentesco me levou a realizar “Quarenta e Clics em Curitiba” [sic], com fotos de Jack Pires, mais poemas breves, álbum editado em 1976, em Curitiba, numa caixa com pranchas soltas uma foto, um hai-kai. Foram diversos os critérios de aproximação entre foto e hai-kai: fiz hai-kais para algumas fotos já prontas, mas, em muitos casos, casamos fotos e hai-kais que eu já tinha prontos. Em alguns casos, Pires fez fotos para hai-kais anteriores” (LEMINSKI, 1986, p. 97)

Na citação acima, podemos verificar um dado interessante. Nela Leminski situa quando ocorreu o seu interesse pelo haicai, em meados de 1965. Podemos observar que essa data é quase concomitante à sua aproximação com a Poesia Concreta, uma vez que em 1963 o poeta participara da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte e no ano seguinte publica seus primeiros poemas em *Invenções*. A partir da referência temporal contida na citação, poderíamos supor que Leminski teria conhecido o poema oriental através do grupo *Noigandres*. Entretanto, em um depoimento que concedeu à revista *Escrita*²⁹, em 1979, Leminski elenca, cronologicamente, os autores e tradições que influenciaram a sua poesia. Nessa ordenação organizada pelo próprio poeta, a descoberta do haicai, da síntese e do vazio zen, são anteriores ao encontro com a vanguarda concretista.

Em “Click”, Leminski (1986, p. 98) aponta que o haicai é uma forma fixa amplamente praticada no ocidente e no Brasil, mas no Japão ela está associada a um desenho, de modo que texto e imagem teriam uma relação gráfica muito próxima. Parece ser esse o objetivo de Leminski quando organiza o livro com Jack Pires, além de também evidenciar a relação entre o haicai e o zen, que pode ser identificada na valorização do cotidiano, na materialidade e imediatez da experiência.

A partir de então, no ensaio, Leminski (1986) traça as convergências entre o haicai e a fotografia, buscando encontrar no poema aspectos que estão presentes na arte fotográfica, como a objetividade e a captação do mundo exterior. Como forma de evidenciar a afinidade entre ambas as expressões artísticas e sanar quaisquer dúvidas que possam existir a respeito da semelhança entre elas, Leminski (1986, p. 99) compara a técnica composicional do poema nipônico a uma máquina fotográfica. Assim como a máquina serve para tirar fotos, a máquina do haicai serve como estrutura fixa para a escrita do poema:

²⁹ Esse depoimento foi citado no tópico 3.1 desta tese, quando abordamos os autores e estéticas que influenciaram a direção poética de Leminski. Por isso, não achamos necessário reproduzir novamente aqui a citação.

Nesse quadro de parentescos, alguém poderia objetar: mas há uma diferença, uma foto é feita com uma máquina, um hai-kai, não.

Ledo engano. O hai-kai também é feito através de uma máquina, sua estrutura formal. (LEMINSKI, 1986, p. 99)

No ensaio “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”, Leminski (2001) emprega a palavra “bonsai” como uma alusão ao poema nipônico. Ambos, o poema e arte do cultivo em vaso, se destacam pelo tamanho curto, em miniatura, que proporciona um aspecto singelo. Também requerem disciplina e técnica para se constituírem na sua forma. O autor comenta a similitude existente entre ambos: “Essas brevidades lembram aquelas árvores japonesas, as árvores ‘bonsai’, carvalhos criados dentro de vasos minúsculos, signos e seres vivos, produtos de arte e paciência” (LEMINSKI, 2001a, p. 113).

Em “bonsai”, o autor trata da influência que o oriente exerceu sobre o ocidente, e reconhece que os japoneses estiveram à frente de muitas descobertas que afetaram o mundo, o que, na nossa concepção, situa os orientais em uma posição de vanguarda. Isso porque, na visão do autor, as descobertas ocorridas anteriormente no Japão precedem àquilo que constitui uma novidade para os ocidentais, como podemos constatar na seguinte afirmação em que Leminski (2001a) encontra correspondentes na arte ocidental moderna com o que existia na arte clássica japonesa:

Estranho de tudo é que as mais recentes conquistas da arte ocidental coincidam com características da arte japonesa mais tradicional:

- *montagem atrativa* (Eisenstein): ideograma, nô, kabúki;
- *distanciamento épico* (Brecht): Nô, kabúki;
- *port-manteau-words*, montagens verbais lewis-carrol-joycianas: - “kakekotaba”, as “palavras penduradas” da literatura japonesa (Nô, *waka*, *tanka*, *senryu*, *haikai*);
- música “minimal” (Glass): música japonesa tradicional;
- miniaturização e síntese poética (e. e. cummings, Pound, William Carlos Williams, Oswald, poesia concreta) *haikai*, *waka*, *tanka*.
- linguagem analógica, ideográfica, não discursiva (Mc Luhan, poesia concreta). (LEMINSKI, 2001a, p. 112 – destaques do autor)

Além de estabelecer tais equivalências, Leminski (2001a, p. 112-113) mapeia a influência do haikai na poesia brasileira. Para tanto, traça um percurso que inclui Guilherme de Almeida, responsável por incorporar título e rimas ao poema, elementos não existentes na forma nipônica; e Oswald de Andrade, que, no entendimento do autor, teria extraído a ideia para os seus poemas-minuto da concisão do haikai. Outros nomes mencionados são: Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Mario Quintana e Millôr Fernandes.

Leminski (2001a, p. 113) assinala que teria sido Millôr Fernandes, na década de 50, quem popularizou o haicai entre nós, sendo, inclusive, “autor de inúmeros hai-kais notáveis”. Nessa mesma época, a Poesia Concreta passa a exaltar a estrutura ideogrâmica do poema, praticando o que Leminski (2001a, p. 113) considera como “poesia breve, sintética, anti-discursiva, verdadeiros hai-kais industriais”. O autor conclui o seu panorama com os poetas seus contemporâneos que se destacaram na Poesia Marginal, e que, influenciados pelas manchetes de jornal e frases de *outdoor*, teriam escrito haicais “até sem querer”, a exemplo de Francisco Alvim, Chacal e Ana Cristina César.

Ao observarmos o conjunto de escritos publicados por Leminski acerca da cultura oriental, constatamos que o poeta não se interessou apenas em abordar a poesia de Bashô. Isso porque se interessou por toda a expressão literária do Japão, tendo inclusive investigado e discutido a sua origem, tema do ensaio “Japão. Uma literatura que vem do útero”. O que mais chama a atenção de Leminski (1987c, p. 9) é o fato de a literatura japonesa ter sido fundada por mulheres, sendo uma “literatura que começa com mães, não com pais” (LEMINSKI, 1987c, p. 9). Tal fato, desmistifica a figura feminina japonesa apenas como uma gueixa que serve aos homens guerreiros, “pedindo permissão até para respirar ou implorando humildes desculpas pelo fato de existir” (LEMINSKI, 1987c, p. 9).

Leminski (1987c, p. 9) observa que, na sociedade mais primitiva, a mulher japonesa havia instituído um matriarcado, quando era uma guerreira. A mulher que existe hoje no Japão seria uma descendente de séculos de militarização. Entretanto, o autor constata que somente as mulheres nascidas em castas mais altas puderam se destacar no âmbito social, a exemplo da matriarca Murasaki Shikibu, que escreveu o romance *Guenji Monogatari*.

Leminski (1987c, p. 9) afirma ser esse um dos mais notáveis romances da literatura universal, e alerta as editoras para que publiquem uma edição no Brasil: “editores brasileiros a postos: existe uma tradução para o inglês feita por Arthur Walley. Alguém se habilita?”. No Brasil é possível encontrar a tradução com os seguintes títulos: *A história de Genji*, *O romance de Genji* ou *A lenda de Genji*. Essa obra é tida como um dos romances mais antigos da literatura mundial. Não havendo certeza em relação à sua autoria, estima-se que tenha sido escrita por várias pessoas, embora seja atribuída à Murasaki Shikibu, considerada por Leminski (1987c, p. 9) como uma das “maiores ficcionistas de todos os tempos”. Sobre o enredo da obra, composta em cinquenta e quatro volumes, comenta:

Um príncipe como personagem central, o *Guenji Monogatari* é um romance de espantosa finura de registro psicológico cujo único paralelo ocidental seria

o "A la Recherche du Temps Perdu" de Proust. Como "A la Recherche", o Guenji é todo banhado numa luz crepuscular, levemente decadente, retratando o ambiente das mais altas rodas aristocráticas. (LEMINSKI, 1987c, p. 9)

Outra obra destacada por Leminski no ensaio que faz parte da literatura de viés feminina foi escrita pela sobrinha de Murasaki, Sei Shônagon. Intitulada *Makura no Sôshi*. No Brasil a obra foi traduzida como *O livro do travesseiro*. Sobre ela, Leminski (1987c, p. 9) diz que se trata de uma “curiosa miscelânea de confissões e reflexões meio filosóficas, que fazem dela a precursora do gênero ‘ensaio’. O "Makura" é considerado pelos japoneses um clássico da mais alta qualidade artística”. Consideramos que o caráter ensaístico da obra de Shônagon, retratado por Leminski, é devido ao modo como a obra foi escrita, uma vez que não há como categorizá-la em algum gênero específico. *O livro de travesseiro* possui um aspecto híbrido, apresenta características da prosa e da poesia, sem haver uma demarcação clara entre esses gêneros. Além disso, as páginas podem ser lidas aleatoriamente, escolhidas ao acaso pelo leitor, pois não há uma organização sequencial, estando consoante à experimentação típica do ensaio.

Leminski (1987c) ressalta que a condição das mulheres como escritoras não perdurará por muito tempo. Em meados do século XII, com a estruturação da classe samurai e as guerras internas ocorridas no Japão, o mundo *Heian*, onde as mulheres eram “escritoras por excelência” (LEMINSKI, 1987c, p. 9), desaparece. O autor afirma que somente no século XVIII as mulheres voltariam a ser novamente escritoras, ficando conhecidas como *hai-jin*, as haicaístas da escola de Bashô.

Além de abordar o surgimento da literatura japonesa, Leminski se importou em discutir os conceitos estéticos que norteavam as manifestações artísticas orientais. O autor analisa, especialmente, como esses conceitos estariam em conformidade com o haicai. Esse é o assunto do ensaio “Ventos ao vento: rabiscos em direção a uma estética”, avaliado por Franchetti (2010, p. 65) como um dos textos mais notáveis de Leminski, pois

Pela primeira vez no país se procede, em português, à explicação de alguns conceitos centrais da estética japonesa do haicai, Leminski destaca o seu valor positivo, de estranhamento e contraste com a estética ocidental, como forma de ampliação de horizontes e como baliza para a prática poética.

Em “ventos ao vento”, Leminski (1997) observa a existência de uma estética japonesa que sirva a todas as manifestações artísticas existentes no Japão. O que é plausível porque na cultura oriental as artes mantêm proximidade umas com as outras, sendo possível constatar uma coerência estilística entre elas: “Parece que, por caminhos diferentes, cada artista buscava a

mesma precisa/imprecisa coisa, nessa cultura onde as artes sempre viveram muito próximas e mescladas” (LEMINSKI, 1997, p. 80). No ocidente isso seria impossível porque nossa cultura é proveniente de povos diversos, não possuímos a unidade interna das artes japonesas. Conforme o autor, os orientais conquistaram essa coerência porque viveram isolados, preservando o “caráter tribal da cultura nipônica” (LEMINSKI, 1997, p. 80) em um ambiente que integrava o campo e a cidade. Sendo assim, não eram tão afetados pelo processo de urbanização e transformação tecnológica que houve na Europa.

Leminski (1997) traduz e analisa alguns conceitos básicos que serviriam como parâmetro para a criação dos artistas nipônicos. Para tanto elucida cada uma das categorias eleitas em conformidade com haicais de Bashô e Issa, além de estabelecer uma associação com a poesia ocidental, respeitando as devidas diferenças. Outrossim, alerta o leitor para o problema da tradução dessa poesia em função de muitos conceitos não possuírem correspondente nas línguas ocidentais e propõe, então, uma tradução aproximada.

Antes de abordar cada um dos preceitos, Leminski (1997, p. 82) salienta que os atributos estéticos que norteiam o processo criativo dos artistas nipônicos divergem daqueles empregados no Ocidente. Aponta que os japoneses desconheciam o conceito de beleza, tão caro aos ocidentais, e também alguns outros como estilo, inspiração e originalidade. Até mesmo a poesia, como um conceito, não era conhecida, havendo formas poemáticas como o *tanka*, *waka*, *renga* e *haiku*.

Com base nesses apontamentos, Leminski (1997) esclarece que os orientais se baseavam em outros padrões estilísticos, compostos por conceitos complexos e de difícil delimitação, como o *fu*, traduzido como “vento e elegância”. Leminski (1997, p. 82) alerta que essa dupla significação é devido à disposição em ideograma da palavra japonesa que possibilita duas prováveis leituras, uma japonesa e outra chinesa. Em ambas, *fu* não tem apenas uma conotação associada a um fenômeno natural, estando relacionado a **“um ar, uma aparência, um jeito de ser, uma maneira pessoal de aparecer, uma tendência, uma moda, um tipo de coisa”** (LEMINSKI, 1997, p. 82 – destaques do autor). No ocidente, *fu* poderia ser traduzido como “estilo”.

Outro conceito é o *wabi*, “a simplicidade silenciosa”, que na arte condiz com o gosto pelo que é simples, “a máxima força estética, obtida com o mínimo de recursos, simplicidade austera, singeleza arduamente buscada” (LEMINSKI, 1997, p. 83). Esses seriam aspectos centrais para qualquer artista. O *wabi* orienta a realização do haikai, que, através de poucas palavras, concentra o máximo de significação, como explica Leminski (1997, p. 83):

Contém “wabi” a extrema concisão do haicai, com seu horror ao grandiloquente e ao explícito, feito mais de vazios que de presenças, privilegiando o reles e o banal, o vulgar e o cotidiano, completo/incompleto em suas dezessete sílabas.

Procurando o *wabi* nas artes ocidentais, Leminski (1997, p. 844) aponta que esse princípio estaria presente nas formas artísticas de orientação construtivista, como o Concretismo e o Minimalismo, nas quais é visível o esforço para manter a simplicidade. Nas artes orientais, o *wabi* seria um princípio que decorre naturalmente: “O ‘wabi’ contém uma astúcia: o esforço tem que ser dissimulado, diluído no resultado final” (LEMINSKI, 1997, p. 84).

Outra definição abordada no ensaio é o *yugên*, “o mistério nebuloso”. Contrário do *wabi*, está relacionado à profundidade de sentimento e inventividade. Leminski (1997, p. 84) considera Bashô mentor do *yugen*, e Issa do *wabi*. Esforçando-se para encontrar correspondente do *yugen* na poesia ocidental, o autor considera que esse elemento estaria presente na poesia moderna de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, e também em Rilke, Yeats, Pessoa, Eliot, Drummond, dentre outros nomes.

Leminski (1997) ainda cita o *shibúmi*, “o gosto adstringente”, que traduz como um estilo de um requinte severo; o *hosomi*, “o corte fino”, que seria o mínimo de matéria presente na arte, particularidade basilar nos haicais de Bashô; o *miyabi*, “a graça harmoniosa”, conceito considerado por Leminski (1997, p. 86) como de difícil transposição para a língua ocidental e entendido como elegância e sofisticação; o *karúmi*, “a leveza”, aspecto valorado por Bashô e que consiste em ocultar o processo de feitura da arte, de modo que pareça ter sido uma criação espontânea do espírito do artista; o *mu-ga*, *mu-i*, “o não-eu, o não-fazer”, são considerados como concepções religiosas e não artísticas: “são conceitos taoístas incorporados pelo Zen budismo” (LEMINSKI, 1997, p. 88). O *mu-ga* seria a despersonalização – que, na arte ocidental, equivale à “expressão do eu”, aspecto amplamente intensificado no romantismo –, já o *mu-i*, o “não-fazer”, significa a valorização da espontaneidade criativa: “a entrega ao processo, a obliteração e a anulação de um Ego que **quer fazer algo**, dando lugar a um criar que se assemelha aos processos da natureza, um deixar-se ir, uma Abertura” (LEMINSKI, 1997, p. 88 – destaques do autor).

Os textos publicados por Leminski acerca das especificidades presentes na arte nipônica e sua influência no ocidente, sobretudo na poesia, nos permite constatar que o seu interesse pela cultura oriental esteve presente em sua vida há muito. Como se pode mapear por meio das suas publicações, a constar os seus primeiros haicais na revista *Invenção*, em 1964, e o seu último

ensaio publicado, “Ventos ao vento: rabisco em direção a uma estética”, na revista *Nicolau*, em 1987. O conjunto dessas publicações nos permite perceber que Leminski era um exímio conhecedor dos preceitos que norteavam o *modus operandi* da arte japonesa.

Além dos textos em prosa, nos seus livros de poesia, sempre há uma seção dedicada ao haicai. Em *Caprichos e relaxos* há “Ideolágrimas”, uma alusão ao título da biografia que escreveu sobre Bashô, que, por sua vez, faz referência ao seguinte poema do mestre japonês: “primavera não nos deixe/ pássaros choram lágrimas no olho do peixe” (BASHÔ apud LEMINSKI, 2013a, p. 86). Em *Distraídos venceremos*, há a seção “Kawa cauim”. *Kawa* é uma palavra japonesa, que, conforme o próprio Leminski (1987a, p. 101- destaque do autor), significa: “O ideograma de *kawa*, ‘rio’, em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do haicai, o sangue de três versos escorrendo na parede da página”. Junto a essa explicação, que está na abertura da seção de *Distraídos venceremos*, o poeta inclui a representação do ideograma, que ilustra a sua explicação sobre o *kawa*:



KAWA

(LEMINSKI, 1987a, p. 101)

O *kawa* seria, segundo a concepção leminskiana, a representação vertical do poema tradicional japonês, contendo uma estrofe de três versos. E essa, por sua vez, é a matriz dos haicais elaborados pelo próprio Leminski, um dos aspectos que o poeta irá preservar no seu processo criativo. Associada à palavra *Kawa* está outra de origem indígena, “cauim”, que é uma bebida alcoólica feita à base de mandioca ou milho. A junção dessas duas palavras, “Kawa

cauim”, além de ser curiosa, gera um trocadilho, complementado pelo subtítulo: “desarranjos florais”.

Desarranjo significa algo que está fora de ordem. Relacionado ao substantivo “florais”, convoca ironicamente a *ikebana*, arte de arranjos florais japoneses, e nos remete ao caminho que Leminski trilhou para erigir o seu haikai. O poeta desordena os elementos constituintes do poema tradicional japonês ao não seguir o padrão que rege a sua feitura, a exemplo do esquema métrico fixo. Portanto, o subtítulo, “desarranjos florais”, é uma alusão a essa escolha, Leminski colhe os seus haicais-flores à luz do seu espírito inventivo.

Em *La vie en close*, consta a seção “Kawásu”. Leminski (1992) apresenta, primeiramente, o ideograma, depois a palavra escrita no idioma japonês. Somente na página seguinte, explica ao leitor a origem do vocábulo que tem uma relação com um dos mais célebres haicais de Bashô: “velha lagoa/ o sapo salta/ o som da água” (BASHÔ apud LEMINSKI, 2013a, p. 93). Conforme Leminski (1992, p. 107):

“Kawásu” é “sapo”, em japonês. Imagino ter relação original com “kawa”, “rio”. O batráquio é o animal totêmico do haikai, desde aquele memorável momento em que Mestre Bashô flagrou que, quando um sapo “tobikômu” (“salta-entra”) no velho tanque, o som da água.

Em *Winterverno*, livro feito em parceria com João Suplicy e publicado somente em 2001, não há apenas uma seção dedicada ao haikai, pois em toda a obra prevalecem os tercetos que remetem ao formato do poema japonês. Boa parte dos poemas publicados em *Winterverno* estão acompanhados de um desenho feito por João Suplicy, havendo uma proposição de sentido entre a imagem e o texto.

Para Josely Vianna Baptista (2001, p. 11), *Winterverno* não seria um livro, mas um álbum de *haiga*, denominação para o desenho que acompanha o poema. O intuito é de que a imagem complemente a ideia presente no poema. Para Baptista (2001, p. 11), seriam “versos e desenhos que conversam”, enquanto Leminski (2013a, p. 108) reconhece no *haiga* propriedades sonoras e visuais: “O *hai-ga* é uma unidade intersemiótica, de natureza verbi-voco-visual (palavra-som-imagem, num só gesto”. Tais peculiaridades também fazem parte do princípio criativo do Concretismo. Em *O ex-estranho* – última reunião póstuma dos poemas inéditos de Leminski, organizada por Alice Ruiz e Áurea Leminski em 1996 – não há nenhuma seção específica para os haicais, havendo diversos poemas na forma de tercetos, que lembram a forma clássica oriental.

Ao observarmos os haicais publicados nos livros acima mencionados, o que verificamos, se os cotejarmos com os que foram escritos por Bashô, é que eles se aproximam e se distanciam, em certa medida, dos ensinamentos difundidos pelo mestre japonês. Não há como considerarmos os poemas escritos sob a forma do terceto por Leminski como um haikai que segue a tradição da escola de Bashô. O que nos questionamos é: O que teria levado o poeta curitibano a destoar do caminho do haikai, que conhecia através de Bashô, e instituir o seu próprio formato de haikai? Para responder a esse questionamento é necessário observar mais atentamente alguns haicais de Leminski, a fim de analisar porque ocorre uma tensão entre aquilo que pensou teoricamente acerca da forma tradicional nipônica e o que considerou na realização dos seus poemas. Vejamos:

lua de outono
por ti
quantos s/ sono. (LEMINSKI, 1983, p. 103)

milagre de inverno
agora é ouro
a água das laranjas. (LEMINSKI, 1983, p. 104)

tarde de vento
até as árvores
querem vir para dentro. (LEMINSKI, 1987a, p. 132)

Todos os poemas estão organizados em tercetos, o que lembra a forma típica do haikai e garante a brevidade e precisão que são inerentes à forma japonesa. Não há sinais de pontuação ou rimas. Na biografia sobre Bashô, Leminski (2013a, p. 103) comenta que a harmonia acústica deve ser muito sutil, podendo-se utilizar espelhismos, aliterações, ecos ou rimas esparsas, pois “A poesia japonesa não conhece a rima, como tal, a coincidência sonora obrigatória no final dos versos” (LEMINSKI, 103, p. 103). Os poemas acima, assim como muitos haicais de Leminski, não possuem título, estimulando o leitor a encontrar o sentido do poema nos versos: “Essa riqueza de significados do haikai é garantida, ainda, por outro traço formal distintivo: os haicais japoneses *não* têm título” (LEMINSKI, 2013a, p. 103 – destaque do autor).

Os poemas parecem terem sido elaborados a partir de um instante de contemplação do poeta sobre a natureza, estando o elemento do *kigo* presente em cada um deles. Todos revelam uma experiência sensitiva. O primeiro cita claramente o outono, fazendo uma referência à lua dessa estação. A voz do poema observa que muitos não dormem para admirar a beleza da lua.

Os poetas acreditavam que o outono era uma época de introspecção, logo, ficar acordado para contemplar a lua era algo comum entre os haicaístas. Essa temática é recorrente nos haicais japoneses, além disso, contemplar a lua outonal servia de inspiração para a escrita. Tais apontamentos, podem ser percebidos no seguinte haicai de Bashô, com o qual Leminski parece estabelecer um diálogo:

Lua de outono –
 Passei a noite toda
 Andando ao redor do lago. (BASHÔ apud FRANCHETTI; DOI, 2012, p. 131)

O segundo poema supracitado, assim como o primeiro, faz uma referência explícita a uma estação, o inverno. Leminski (2013a) comenta que é muito comum nas edições japonesas os haicais serem classificados sazonalmente. No primeiro verso deve estar presente essa indicação, havendo: “haicais de primavera, verão, outono e inverno. O primeiro verso situa a intuição no interior do Tao, do cosmos, do todo” (LEMINSKI, 2013a, p. 112). O poema em análise trata sobre o inverno e as consequências ocasionadas pelas baixas temperaturas. Por ser um período frio e que deixa as pessoas mais propensas a gripes e resfriados, a laranja, uma fruta bastante popular no Brasil, é mencionada como uma importante aliada no combate às doenças típicas dessa época. Por isso, o poeta reconhece, de forma humorada, que o suco da fruta se torna “ouro” durante o inverno, sendo considerado um remédio natural: “agora é ouro/ a água das laranjas” (LEMINSKI, 1983a, p. 104).

No último haicai, o elemento presente é o “vento”, referente ao outono. Durante as tardes que ventam mais, as árvores balançam tanto que desejam entrar para dentro da casa. O substantivo “árvores” está personificado, realizando uma ação que condiz ao comportamento humano: “querem vir para dentro” (LEMINSKI, 1987a, p. 132). O terceto é um recorte bem humorado de uma situação corriqueira, constituindo o registro de uma cena captada pelo olhar lírico do poeta, revelando um instante poético de contemplação.

Podemos observar nos poemas supracitados, que eles se aproximam da tradição instituída por Bashô. Há concisão e objetividade, concentração de significados, a composição dos versos por justaposição, prevalecendo entre eles uma relação metafórica, uma vez que não há, assim como no haicai, elementos de ligação/conexão entre os versos. Leminski explora o caráter inacabado dos poemas, concedendo-lhes um aspecto de simplicidade. É como se eles tivessem sido produzidos a partir de uma experiência espiritual, ocasionada de um momento de observação da natureza, de modo que o poeta recorre à concentração e simplicidade do zen para elaborar os seus haicais.

Apesar de preservar muitas características que englobam a artesanaria do poema japonês, os versos elaborados por Leminski, nos poemas mencionados, não possuem a métrica fixa característica da forma clássica, mas uma medida variada, baseada em um processo de composição livre. Sendo assim, observamos que os seus haicais não estão em conformidade com todas as regras difundidas pela escola de Bashô, se assemelhando muito mais à forma do terceto e do epigrama do que ao haikai propriamente dito. Mesmo não seguindo à risca as normas que regem a escrita de um haikai, em alguns poemas Leminski parece se aproximar da concepção tradicional da forma devido à beleza, evidenciada pelo aspecto singelo dos versos, e à temática relacionada à natureza, como este:

lua limpa
à beira do abismo
todas as coisas são simples. (LEMINSKI, 1992, p. 171)

Os temas relacionados à natureza não são constantes nos haicais de Leminski por não haver um elemento que faça alusão a um *kigo*. As outras temáticas preponderantes são relativas a questões ontológicas, filosóficas, ou mesmo são extraídas de obviedades cotidianas. Vejamos alguns haicais que contemplam as proposições aqui apontadas:

tudo dança
hospedado numa casa
em mudança. (LEMINSKI, 1992, p. 125)

dia sem senso
acendo o cigarro
no incenso. (LEMINSKI, 1992, p. 137)

No primeiro poema, o poeta trata de uma situação corriqueira, a bagunça que ocorre quando há uma mudança, faz com que tudo fique fora do lugar. O poeta lança o seu olhar sobre algo cotidiano e dele extrai um momento de humor e ludicidade. O segundo poema aborda um aspecto relacionado ao ser, remetendo à disposição do sujeito perante um instante da sua vida. De modo geral, em todos prevalece o jogo semântico e imagético, consoante ao poema japonês. O humor e a rima também constituem elementos essenciais ao poema.

Nos tercetos acima é notório que Leminski não obedece à temática e à estrutura tradicional do poema oriental, não reconhecemos a métrica ou um *kigo*, como comentado anteriormente. Mas podemos depreender que a proximidade com a poética oriental reside na

concisão atribuída ao seu formato, três versos curtos e uma única estrofe, estando o significado condensado em um poema breve. Sobre a concisão, que é intrínseca à forma do poema, Octavio Paz (1980, p. 16) diz: “sua própria brevidade obriga o poeta a significar o muito dizendo o mínimo”. Tal particularidade requer habilidade do poeta, que tem de ser preciso nas escolhas das palavras para que possa compor um significado que exceda as palavras dispostas no poema.

No entanto, não há como definir todos os poemas curtos de Leminski como haicais, alguns foram denominados pelo próprio como haikai e outros são compostos em tercetos, aludindo ao formato do poema japonês. Se consideramos que todo terceto é um haikai, podemos incidir no risco de reduzir qualquer poema de três versos à forma poética clássica oriental.

Os poemas supracitados estão alocados nas seções dos livros que Leminski destinou aos seus haicais. Por verificarmos que eles destoam da forma clássica oriental, consideramos que há uma clara divergência entre a proposição dos haicais do poeta e aquilo que pensou teoricamente acerca do poema japonês, incluindo os ensaios que escreveu e a biografia sobre Bashô. Nesses textos, Leminski demonstra ser exímio conhecedor dos preceitos que regem a feitura dessa arte poética, porém, nos haicais que escreveu não constam os elementos característicos para a realização do poema. Os aspectos considerados como inerentes ao haicais e discutidos no ensaio “Ventos ao vento”, não comparecem nos tercetos de Leminski e essa parece ser uma escolha consciente do poeta, de não seguir à risca as regras de execução do poema clássico japonês. Sendo assim, seus poemas teriam o que Franchetti (2012, p. 208) considerou como “sabor de haikai”, devido à “grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida”.

Franchetti (2010, p. 71) já havia chamado a atenção para esse aspecto, ao explicitar que existe um descompasso entre a prática e a reflexão de Leminski no que se refere ao seu entendimento sobre o haikai. Para o crítico, esse descompasso estaria, na verdade, em conformidade com o próprio estilo irreverente do poeta, que se apropriou do poema japonês e o associou às outras linguagens com as quais dialogou. Franchetti (2010, p. 71) recupera o contexto em que o haikai de Leminski foi produzido, bem como com quais vertentes ele dialoga, como podemos conferir na seguinte afirmativa:

Esse caminho de apropriação do haikai, essa fonte formal estão em perfeita harmonia com o movimento geral da sua obra, que é de buscar uma síntese entre a cultura erudita e a indústria cultural, entre o experimentalismo vanguardista e a experiência de vida, entre a afirmação de individualidade e a construção de uma figura pública no âmbito da comunicação de massa.

No posfácio escrito para a biografia sobre Bashô, Leminski se apresenta como um haicáista, ao mesmo tempo que define qual o seu caminho ou a sua concepção de haikai. Desse modo, aponta uma espécie de fórmula que orienta o seu processo de escrita. Vejamos:

Magra é a safra de um poeta de haikai.
 Já não bastasse a extrema escassez de meios que essa forma implica, algumas palavras, alguns buracos, o haikai demanda dias e dias de brisa e mormaço, birita e desempenho, desespero e euforia, namoros e despedidas, só os piores e os melhores pedaços da vida.
 Um belo momento, pinta:
saudades desfraldadas
nunca esqueço vocês
em minhas orações subordinadas

O fenômeno pode ocorrer em papel nobre ou vil, cobre ou madeira, colomy ou sulfite, pele humana ou talão de cheque, fita magnética ou memória de namorado, não sendo raro que se dê em guardanapos de bar. (LEMINSKI, 2013a, p. 148 – destaques do autor)

Com base nessa declaração, é plausível inferir que Leminski sabe da complexidade para se escrever um haikai, reconhece que é preciso uma observação criteriosa do mundo ao seu redor, e essa acepção é consoante aos ensinamentos de Bashô. A divergência surge quando o poeta utiliza elementos na estrutura do seus poemas que não são considerados próprios ao haikai, como a rima e o trocadilho. É o caso do terceto mencionado na citação acima: “*saudades desfraldadas/ nunca esqueço vocês/ em minhas orações subordinadas*”, e também desses:

cinco bares, dez conhaques
 atravesso são paulo
 dormindo dentro de um táxi. (LEMINSKI 1992, p. 109)

– garçom, mais uma dose!,
 coração doendo
 de amor e arteriosclerose. (LEMINSKI, 2013a, p. 148)

Há poemas que Leminski considerou como haikai, mas que apresentam mais que três versos. Além disso, as temáticas não são referentes às estações do ano. Consideramos que tais poemas destoam da forma poética praticada por Bashô, atendendo apenas ao aspecto estrófico único:

pego esse mundo
 bato na cabeça
 quem sabe eu esqueça
 quem sabe ele enfim. (LEMINSKI, 1983, p. 96)

na rua
sem resistir
me chamam
torno a existir. (LEMINSKI, 1983, p. 99)

Em outros poemas, Leminski recupera deliberadamente a curiosidade infantil ante o desconhecido, ao mesmo tempo aborda o desejo da descoberta, comportamento típico de determinada fase da criança. Esse é o tema do terceto a seguir:

saber é pouco
como é que a água do mar
entra dentro do coco? (LEMINSKI, 1992, p. 115)

O poeta recorre a um tema prosaico, a uma obviedade que pode passar despercebida no nosso dia a dia. Vale ressaltar que o haikai japonês é escrito a partir do cotidiano, da vida diária do haicaísta. Atento ao que está ao seu redor, o poeta captura essa pergunta própria do universo infantil e a transforma em assunto de poesia, concedendo a esse conteúdo um teor filosófico – que diz respeito à origem das coisas do mundo não criadas pelo homem – e investigativo – a voz do poema deseja saber como a água do mar teria entrado dentro de um coco, aspecto que, no poema, é tratado como se fosse uma novidade.

Interessante lembrar que Leminski nasceu no seio de uma vanguarda que cultua a erudição, mas, por se opor a esse princípio, e buscar uma poesia comunicativa e encantatória ao leitor médio, se interessou em realizar poemas em que prevalece a matéria reles extraída das cenas mezinhas. É notório no poema o trabalho do poeta com a rima, por meio da alternância sonora: “pouco”/“coco”, que evidencia o lúdico por meio desse jogo com a linguagem.

Conforme Leminski (2013a) não há um planejamento prévio para a escrita do haikai, a ideia para o poema deve surgir ao acaso. É o que podemos conferir na seguinte declaração, que consta no posfácio de *Ideolágrimas*:

Prezado haikai, venho por meio desta entrecortada convidá-lo a participar da minha próxima festa, que terá lugar no momento e ocasião que você achar mais oportuno.
Sendo só o que se apresente no momento etc.
Uma semana, um mês, um ano dão para a saída: nada passa igual a um dia.
De repente, por dentro de um dia, passa um haikai, que acabou de roubar a alma de um instante. (LEMINSKI, 2013a, p. 149)

E, ao sabor desse acaso, alguns haicais parecem captados em “momentos” e “ocasiões” pouco convencionais para a realização do poema, se pensarmos em suas atribuições tradicionais. Estando, pois, associados ao escracho, como podemos conferir no seguinte terceto:

– que tudo se foda,
disse ela,
e se fodeu toda. (LEMINSKI, 1992, p. 160)

Nesse poema podemos perceber, com maior nitidez, a divergência entre o haicai de Leminski e o de Bashô. Na verdade, o único aspecto que torna esse poema semelhante à forma japonesa, além da classificação atribuída pelo próprio poeta, é o fato de estar organizado em terceto, o que, por sua vez, congrega os aspectos de brevidade e concisão. No haicai acima prevalece uma linguagem notadamente oral, devido às palavras consideradas de baixo calão empregadas pelo poeta, como “foda” e “fodeu”. Haroldo de Campos (1983, p. 05) havia chamado a atenção para o fato de Leminski escrever uma poesia que é, ao mesmo tempo, lírica, permeada por uma sensibilidade criativa, e destabocada, uma vez que o poeta não tem vergonha em faltar com as regras de conveniência ou com a norma culta da língua. Essa seria, portanto, uma forma de o poeta se sobressair ante as produções do seu tempo, como observa Haroldo de Campos (1983, p. 07):

Leminski vem chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoacadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfênicos, de medalhinha e braçadeiras. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique.

Ao longo deste tópico, temos observado que os haicais aqui analisados e mencionados não estão plenamente em conformidade com a tradição de Bashô, se aproximando desta apenas unilateralmente, por preservar apenas um ou outro aspecto. Para Franchetti (2010, p. 70), os poemas breves de Leminski conteriam o que considerou como “tom do haicai”:

A hipótese mais favorável ao poeta seria a de que o “tom” predominante, tanto nos tercetos quanto nos demais poemas breves e epigramáticos, se pudesse definir como o tom do haicai. Este, porém, reside principalmente segundo as referências caras a Leminski (Blyth, Suzuki, Watts), numa atitude de linguagem e disposição afetiva, quais sejam a notação objetiva e a generosidade inclusiva face aos seres do mundo. De modo que, se quisermos designar com a palavra “haicai” o tom geral da poesia de Leminski (especialmente o de um conjunto de tercetos), não há como apoiar essa decisão

na escola de Bashô, nos divulgadores do zen no Ocidente, ou no uso internacional da denominação. (FRANCHETTI, 2010, p. 70)

Com base nessa afirmativa, depreendemos que isso ocorre porque Leminski, apesar de ser conhecedor das orientações necessárias para se escrever um haicai, não desejou seguir à risca a doutrina da escola de Bashô. Segundo Franchetti (2010, p. 71), o haicai de Leminski está mais próximo da tradição fundada por Millôr Fernandes. Este poeta empregava em seus poemas título, linguagem coloquial, rima, ironia e humor, aspectos que se destacam na poesia millôriana. Outro elemento em comum com o haicai de Leminski é que os escritos por Millôr Fernandes também visavam à comunicação com o grande público e valiam-se de estratégias comunicativas.

Embora haja algumas semelhanças entre o haicai desses poetas, existe uma diferença no haicai leminskiano com relação ao que foi produzido por Millôr Fernandes. O poeta curitibano se preocupou em integrar ao seu *modus operandi* a organização ideogramática do poema japonês, ao mesmo tempo em que o entendia como um caminho de encontro ao zen. Enquanto nos haicais de Millôr Fernandes, a prioridade residia sobre o humor e não na técnica.

Franchetti (2012, p. 208) reconhece que Leminski tem importância na história da apropriação do haicai no Brasil, considerando-o, ao lado de Millôr Fernandes, um dos poetas responsáveis por popularizar o poema japonês no país. A originalidade do haicai de Leminski reside na mescla que fez com as outras tendências estéticas e que influenciaram na atualização do poema oriental, que consideramos ser uma reinvenção do haicai.

Leminski mescla o seu conhecimento acerca da poesia tradicional japonesa com a irreverência e o despojamento próprio da sua linguagem poética. A brevidade inscrita na forma do haicai, associada ao humor e ao lúdico, proporcionaram à poesia leminskiana uma comunicação imediata, o que, por sua vez, favoreceu a aproximação com o público mais amplo, que se interessou pelos poemas rápidos e certos do poeta. No entanto, muitos poemas acessados, num átimo, pelo leitor mediano, podem revelar uma significação mais complexa quando lidos por um leitor mais instrumentalizado.

Leminski enxergou no poema japonês a forma poética que se aproximaria da vivência das pessoas modernas, que preenchem o seu dia a dia com muitos afazeres e não têm tempo para se dedicar à poesia. À vista disso, o haicai estaria em consonância com o moderno, em que tudo tem de ser consumido e assimilado rapidamente, como preconizou no ensaio “bonsai”: “hai-kai é o nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’” (LEMINSKI, 2001a, p. 113).

Com base nesse entendimento, Leminski caiu nas graças do leitor que deseja ler poesia de forma rápida, sem que haja necessidade de uma leitura demorada para apreender os seus significados. Isso se deve, em parte, à proposição de um modelo de poética baseado na simplicidade da criação, como propôs Perrone-Moisés (2000), ao descrever o processo inventivo do poeta:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. 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, 2000, p. 235)

Conforme Perrone-Moisés (2000), os poemas de Leminski têm o seu significado condensado pela forma breve, mas nem por isso devem ser considerados superficiais, uma vez que o poeta acerta justamente nessa poesia de aparência “menor”: “O grande poema breve é concentração sem perda, o máximo no mínimo. Leminski conhecia essa arte e colhia o poema com o golpe certo da espada zen” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 239).

Seus poemas seriam o resultado de uma mescla entre o labor com a linguagem e a espontaneidade criativa. E é aí que Leminski “ganha a aposta do poema” e se firma como samurai-malandro. É preciso ser samurai para manipular a lâmina da linguagem e efetuar o corte certo e preciso, desprezando aquilo que não interessa, saber fazer a cesura no momento certo para que o poema tenha o seu aspecto de inacabamento, próprio do haicai. A malandragem, por sua vez, reside no coloquialismo e na escolha por temas banais, como podemos constatar nos seguintes versos:

de colchão em colchão
chego à conclusão
meu lar é no chão. (LEMINSKI, 1992, p. 161)

Nesse poema, Leminski realiza um jogo lúdico com a linguagem, evidenciado através da paronomásia presente nas palavras: “colchão”/ “conclusão”/ “chão”, que também proporcionam rima. É interessante a opção do poeta em valorizar o aspecto lúdico do poema em uma sociedade pragmática como a nossa, que acredita que todas as coisas devam ter utilidade, desprezando, dessa maneira, o que é simples. E Leminski, ao estimar o que é ignorado, proporciona um novo olhar sobre as coisas do mundo, ao mesmo tempo que busca

promover no leitor a consciência sobre aquilo que é encantatório e que, na sua poesia, conduz ao riso.

Por não seguir rigorosamente a tradição instituída por Bashô, a quem Leminski considerou mestre, podemos dizer que o poeta, na verdade, promove uma atualização ou uma reinvenção do haikai no Brasil. Por isso mesmo, não incorpora os elementos típicos da arte poética japonesa, que demonstrou conhecer tão bem nos ensaios que escreveu, mas opta por utilizar outros artifícios como o verso de medida livre, a rima e os trocadilhos. Conforme Franchetti (2010, p. 71): “Essa é a matriz formal do haikai de Leminski: um terceto em versos de medida livre, dominado pelo humor, construído sobre uma ‘sacada’ que se apoia na rima imprevista entre os versos ímpares”.

Leminski segue a forma do haikai como o praticado por Millôr Fernandes, ainda que, com uma dicção bastante própria, por ter valorizado tanto o zen quanto os jogos paronomásticos e sonoros com a linguagem. Ao analisar o caminho de haikai trilhado pelo poeta, compreendemos que ele se apropriou dessa forma com dois objetivos, um de vivenciar o zen através de uma prática poética, assim como fez com o judô, no sentido de como Bashô entendia o haikai, como uma força para a vida; e o segundo é que Leminski encontrou no haikai um tipo de poema que lhe possibilitou atrair o público horizontal. Para isso associou a forma japonesa aos elementos culturais do *mass media*, ao *slogan* publicitário, outorgando ao seu haikai um aspecto que flerta com outras formas breves, como o epigrama e os provérbios populares.

Ao se desviar dos preceitos instituídos por Bashô acerca da feitura do haikai, e reinventar uma forma consoante aos seus próprios preceitos, Leminski faz algo que nos remete à sua relação com o Concretismo, quando reorientou a sua poesia, deixando de ser um poeta vanguardista, em prol de um projeto poético comunicativo. No entanto, não se trata apenas de negar uma tradição ou “desler” suas concepções, o que Leminski almeja é fundar a própria expressão. E, nesse sentido, há um haikai de Bashô, presente na biografia escrita pelo poeta sobre o mestre, que parece orientar não somente o haikai proposto por Leminski como também o modo como o curitibano encaminhou a sua obra: “RESPEITE AS REGRAS. ENTÃO, JOGUE TODAS FORA. PELA PRIMEIRA VEZ, VOCÊ ATINGE A LIBERDADE”³⁰ (BASHÔ apud LEMINSKI, 2013a, p. 109).

É justamente esse ideal de liberdade que Leminski procurou para erigir a sua dicção, o seu modo de se pronunciar poeticamente. Obviamente isso não ocorre sem tensão, que se encontra presente na divergência entre o pensar teórico e a obra de realização. Porém, tal tensão

³⁰ Transcrevemos o poema em caixa alta porque esse é o modo como foi escrito por Leminski na biografia sobre Bashô.

foi o que possibilitou ao poeta encontrar a forma para a sua poesia, por isso se trata de uma tensão criativa. O modo como se relacionou com as tradições, seja a Poesia Concreta ou o haicai, perpassa pelo viés da desleitura, vinculado, pois, ao anseio do poeta de conquistar o seu lugar no rol dos poetas brasileiros e de fazer com que a sua voz pudesse chegar àqueles que o interessava, o “público mais numeroso” (LEMINSKI, 1999, p. 148).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta tese, buscamos investigar e analisar o ensaísmo de Paulo Leminski. Para tanto, situamos o autor perante uma tradição de poetas-críticos da modernidade brasileira. Dentre eles Mário de Andrade, que se destaca nesse cenário, e os concretistas de *Noigandres*, que influenciaram o poeta curitibano não somente com sua poesia, mas também com os autores que integravam o *paideuma* do grupo e a prática de tradução transcriativa.

Além da poesia, a produção de Leminski se revela em outra faceta, a do ensaio crítico que desenvolveu em paralelo à escrita poética. Contudo, podemos observar que, além do gênero ensaístico, o discurso crítico do poeta perpassa também pelas traduções que realizou, biografias que escreveu, epístolas enviadas aos amigos e pela poesia. De modo que toda a sua obra está inscrita sob o signo do ensaísmo. Depreendemos que o ensaísmo é representativo da produção leminskiana, uma vez que o poeta toma o conjunto da sua produção, independente da forma escolhida, como veículo para expor ideias, críticas e reflexões.

Embora consideramos que o pensar crítico de Leminski transcorre o conjunto da sua obra, vale ressaltar que se trata de uma reflexão fundada em hesitações e contradições que, por sua vez, são geradoras de tensões entre o ensaio e a poesia do autor. Isso ocorre porque nos seus ensaios críticos, Leminski assume o lugar da vanguarda, argumentando em favor da realização de uma poesia sofisticada, que tem nos poetas concretos a sua força central. Em alguns ensaios, Leminski considera que somente um repertório sofisticado seria capaz de elevar o nível leitor no Brasil. Nessa perspectiva, o autor acredita que o público deve se esforçar para compreender o conteúdo da obra.

Diferentemente do que apresenta em seus ensaios, as correspondências que Leminski enviou aos amigos se revelam um espaço de discussão acerca da comunicação da sua poesia. Em suas missivas, o poeta revela quão imperioso foi para ele atingir ou mesmo “fisgar”, como afirmou a Bonvicino, o leitor horizontal.

Se o poeta estreia no cenário poético nacional como um poeta concreto, publicando numa revista de tiragem diminuta dirigida a poetas, aos poucos, conforme o seu anseio pela comunicação se adensa, vai se reprogramando para ocupar os espaços amplos da mídia da cultura de massa, com a canção, com a assunção de um lado performático. Dessa maneira, em sua poesia, Leminski coloca em prática as questões teórico-críticas que estão presentes em suas cartas acerca da comunicação.

Ainda, como forma de conquistar o público, Leminski mantém um caráter marginal, decorrente de certa influência contracultural. Nesse sentido, investe em uma figura pessoal ao estilo *beatnik*, recolhe-se ao ambiente provinciano, onde publica livros de pequena tiragem, e vai se constituir numa espécie de guru para jovens poetas locais.

Com base no que foi apontado ao longo desta tese, depreendemos que o autor retomou e levou adiante a inquietação cabralina sobre o leitor. João Cabral havia chamado a atenção para esse aspecto, quando, na conferência “Da função moderna da poesia”, discute o distanciamento que havia se instalado entre a poesia e o leitor, uma vez que a poesia produzida na modernidade não atendia às necessidades do público que não possuía tempo para se dedicar a leitura. Entendemos também que isso se deve, em parte, ao interesse desses leitores pelos meios comunicadores de massa e que eram mais acessíveis, em lugar do livro impresso, que se tornou no Brasil um objeto caro. À vista desses pressupostos, Leminski passou a advogar em favor de uma poesia que se dirigisse ao leitor menos cultivado, redirecionando a sua criação em prol de satisfazer a sua inquietação, e, assim, conquistar o público que tanto almejou.

Para alcançar seu objetivo, o poeta empreende um projeto que é tanto ético quanto estético, e a serviço do qual colocou a sua obra criativa. Nesse sentido, opta por utilizar, na poesia, recursos que propiciassem a comunicação com o leitor horizontal, a exemplo do coloquialismo, dos trocadilhos e dos temas extraídos de cenas cotidianas. Ainda, opta pela forma breve, para que seus poemas pudessem ser lidos quase que instantaneamente. Devido a essa investida do poeta, a sua obra foi lida por uma crítica que, ora aclama o seu trabalho com a linguagem, a concisão dos versos e a hibridização dos gêneros, como é o caso de Maciel e Perrone-Moisés, ora é duramente criticado e acusado de ter conduzido a poesia a um nível banal e infantilizado, como é o caso de Simon, Dantas e Tolentino.

No entanto, quando escolheu elaborar uma poesia comunicativa, Leminski sabia que estaria exposto às críticas, mas o seu interesse já não residia em atender a críticos e intelectuais, e sim a um anseio pessoal. Ademais, muitos dos seus poemas, que parecem ser aparentemente gratuitos, guardam um significado complexa, um diálogo com uma alta tradição, que podem ser acessados por um leitor mais instrumentalizado, ou ainda, propõem a recuperação do elemento lúdico da poesia. Dessa maneira, a poesia acessível que escreveu ao público horizontal pode perfeitamente dizer respeito a um público vertical, o que irá variar é o nível de leitura de cada tipo de público.

Essa apreensão também será geradora da tensão que se instalou entre Leminski e seus antecessores, como foi o caso da Poesia Concreta. Vimos que a relação do poeta com a vanguarda se assinalou pela negação, ou mesmo pela desleitura, porque o grupo *Noigandres*

investia cada vez mais em uma linguagem ortodoxa e construtivista, aspectos que afastavam o leitor mediano da poesia por eles produzida. A essa altura, Leminski já demonstrava interesse em realizar uma poesia comunicativa, de modo que apenas seus primeiros poemas e o *Catatau* estão filiados a essa vanguarda. O poeta vai assimilar do Concretismo apenas os aspectos que estavam afinados com o seu projeto poético comunicativo, dentre eles a concisão, os jogos paronomásticos com a linguagem e a estrutura gráfico-visual do poema. Esses passam a ser redimensionados na poesia leminskiana por meio de uma vertente lúdica e encantatória. Além disso, Leminski associa a sua dicção poética aos elementos *pop* da indústria dos *mass media*, como a publicidade e a música, com o intuito de que a poesia pudesse chegar até o leitor através dos veículos que eram por ele acessados.

À vista disso, a poesia leminskiana se tornou um misto de negação e reconhecimento da Poesia Concreta, aproximação a outras formas artísticas e aos veículos de comunicação de massa. No entanto, as escolhas empreendidas pelo poeta foram feitas no sentido de se aproximar dos leitores e conferir à sua poesia uma conotação comunicativa, mesmo que, para isso, tivesse de renunciar a uma poesia orientada pelas concepções de alguma tradição.

Consideramos que o ensaio foi o gênero que possibilitou a Leminski expor os seus anseios, discuti-los é uma forma de o autor clarificar as suas ideias. Como se trata de uma forma flexível, consolidada na experimentação, é permitido ao ensaísta expressar um pensamento assistemático, expondo ao leitor as contradições nas quais estão fundadas o seu pensar. No caso de Leminski, essas tensões podem ser observadas com relação ao que o poeta realizou na sua obra criativa. Ao se aventurar na reflexão do seu objeto, Leminski se considera um pensador selvagem, por se expressar com base na irregularidade:

Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser um pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão. (LEMINSKI, 2009, p. 323)

Esse depoimento do autor se refere ao modo com o qual erigiu o seu pensar crítico, que, para nós, vai além da sua paixão pela linguagem, por revelar uma postura que é um misto de liberdade e rebeldia. Ao declarar que não é um teórico no sentido acadêmico, Leminski, na verdade, declara que a sua crítica não se orienta por regras e normas rígidas, ao mesmo tempo em que diferencia a própria prática daquela instituída pelos críticos-críticos. Observamos que

o seu ato crítico se aproxima da “crítica de oficina” explicitada por Eliot (1991) e, por isso mesmo, apresenta limitações. Leminski aborda apenas obras e assuntos com os quais possui afinidade intelectual, deixando de fora das suas reflexões aquilo que não diz respeito ao seu âmbito de atuação e interesse pessoal. No entanto, a crítica leminskiana nos permite conhecer quais são as escolhas do poeta, quais são os autores que dialoga, sendo um instrumento que nos permite compreender o encaminhamento que o poeta outorgou a sua poesia.

À guisa de conclusão, depreendemos que as tensões emergidas no ensaísmo de Leminski acerca do leitor conduziram o poeta a redirecionar a própria dicção, migrando da expressão vanguardista para uma que fosse mais *pop* e comunicativa. Essa mudança vai além do aspecto comunicacional, pois também foi uma forma encontrada pelo poeta de popularizar a si e a sua obra.

Esperamos que o estudo proposto possa contribuir com as discussões sobre o ensaísmo leminskiano, que não se encerram por aqui, visto que esse conjunto de textos, além de numeroso, reflete as tensões e contradições do processo inventivo de um autor do qual há muito a se explorar e a ser dito. Sendo assim, esperamos que esta tese possa colaborar com a leitura e análise da obra de Leminski.

REFERÊNCIAS

De Paulo Leminski

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Inventa (Coleção Gazeta do Povo: literatura paranaense), 2014.

_____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013a.

_____. *Toda poesia*. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013b.

_____. *Ensaios e anseios crípticos*. 2 ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

_____. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2011a.

_____. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

_____. *Ensaios e anseios crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2011c.

_____. Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 2009. p. 322-350.

_____. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar edições, 2001a.

_____. *Winterverno*. Ilustr. João Suplicy. São Paulo: Iluminuras, 2001b.

_____; BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997.

_____. Diálogo. In: *Série paranaenses*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

_____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____; PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Etecetera, 1990.

_____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. Disparates do Duarte. In: *Nicolau*, Curitiba, ano 1, nº 4, p. 10, out. 1987b.

_____. Japão. Uma literatura que vem do útero. *Correio de notícias do Paraná*, Curitiba, 09 jan. 1987c, p. 9.

_____. *Anseios crípticos (anseios teóricos)*: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias. Curitiba: Criar Edições, 1986.

_____. Preparado para o pior. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1985a. Ilustrada, p. 44.

_____. Cenas de vanguarda explícita. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 dez. 1985b. Ilustrada, p. 44.

_____. História mal contada. *Veja*, Ponto de vista, São Paulo, n. 898, p. 162, nov. 1985c.

_____. Medita, PMDB. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1985d. Ilustrada, p. 50

_____. O voto dos imbecis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 out. 1985e. Ilustrada, p. 42.

_____. Enfim, nu, como vim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1985f. Ilustrada, p. 46.

_____. Políticos e idiotas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jun. 1985g. Ilustrada, p. 40.

_____. Fala, frei Boff!. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mai. 1985h. Ilustrada, p. 50.

_____. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/SECE, 1985i.

_____. Saga do abismo. *Veja*, São Paulo, n. 833, p. 126, ago. 1984.

_____. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Os últimos dias de um romântico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1982. Folhetim, p. 6-7.

_____. [Texto sem título]. *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 0, capa, mai. 1981.

Traduções das obras literárias feitas por Paulo Leminski

BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LENNON, John. *Um atrapalho no trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JARRY, Alfred. *O supermacho*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PETRÔNIO. *Satyricon*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FANTE, John. *Pergunte ao pó*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERLINGHETTI, Lawrence. *Vida sem fim*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Sobre Paulo Leminski

ASSUNÇÃO, Ademir. Artilharia ligeira para um kamiquase ou dribles curtos e passes longos para um craque de poesia. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 31-48.

ÁVILA, Carlos. “Flashes de uma trajetória”. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 238-247.

ALEIXO, Ricardo. No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 289-296.

BAPTISTA, Josely Vianna. Sensus. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-13.1

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. O pensamento críptico: peripécias de um poeta à procura dos sentidos. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010. p. 244-265.

BONVICINO, Régis; LEMINSKI, PAULO. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. Notas sobre metaformose de Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 09-12.

CAMPOS, Haroldo. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 7.

DAMAZIO, Reynaldo. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 313-321.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano. A linha que nunca termina. In: _____ (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 11-14.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 50-75.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Cartas: interseções. In: BONVICINO, Régis; LEMINSKI, PAULO. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 11-16.

LIMA, Manoel Ricardo. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 171-179.

_____. Prefácio: A escrita das margens. In: REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003. p. 11-14.

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

MELO, Tarso de. Notas às cartas. BONVICINO, Régis; LEMINSKI, PAULO. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 174-200.

_____. *Tradução da tradição: anotações sobre os motores da Poesia de Paulo Leminski*. Conferência de abertura da "II Semana Paulo Leminski", promovida pelo CEPTEL (Centro de Estudos e Pesquisas em Letras Paulo Leminski) da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara/SP, entre 3 e 6 de Novembro de 1998.

MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. 2011. 278 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.

MÜLLER, Adalberto. Make it news: Leminski, cultura e mídia. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010. p. 12-30.

PELLEGRINI, Domingos. *Minhas lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração editorial: 2014.

PEREIRA, Livia Mendes; VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. Ensaio e anseios crípticos, de Paulo Leminski: poesia e crítica. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 31, n. 1, p. 406-421, jan/jun. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai-malandro. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 234-240.

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

RISÉRIO, Antonio. O vampiro elétrico de Curitiba. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 361-378.

RUIZ, Alice. Ensaio para o espetáculo da palavra. In: Leminski, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997. p. 09-10.

SANCHES NETO, Miguel. A ascensão de Paulo Leminski. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 25, p. 49-61, 2003.

SANDMANN, Marcelo. “Na cadeia de sons da vida”: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski. In: _____ (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010. p. 190-214.

_____. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. *Revista Letras*, Curitiba, n. 52, p. 121-141, jul-dez. 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris. Simbioses poéticas (Leminski tradutor). *Nicolau*, Curitiba, ano 3, n. 25, p. 24, jul. 1989.

VAZ, Toninho. *Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELOSO, Caetano. Caprichos & relaxos. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 396.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Novo Século Editora, 2017. p. 07-25.

_____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-255.

_____. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. São Paulo: Livraria Lealdade, 1925.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica Literária*. Mário de Alencar (org.). Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959.

AUERBACH, Eric. L’ humaine condition. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Dirigido por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 249-276.

AZEVEDO, Álvares. *Literatura e civilização em Portugal*. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

_____. *Noite na taverna; Macário*. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: perspectiva, 2013.

BARIANI, Edison. O silêncio do desdém: o crítico Machado de Assis. *Ícone, revista de letras*, São Luís de Montes Belos, v. 1, p. 85-92, dez. 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Teixeira Coelho (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. *Remate de males*, Campinas-SP, v. 31, n.1-2, p. 25-33, jan./dez. 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-piloto da poesia concreta. In: _____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 215-218.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta (manifesto). In: _____. PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 71-72.

_____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: _____. PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006a. p. 133-136.

_____. Evolução de formas: poesia concreta. In: _____. PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b. p. 77-87.

_____. Olho por olho a olho nu (manifesto). In: _____. PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006c. p. 73-76.

_____. Introdução à 1ª edição. In: _____. CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006d. p. 09-11.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernandez (org.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

_____. Haicai: homenagem à síntese. In: _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 55-62.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 10-22.

DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 16, p. 40-53, 1986.

DUARTE, Otávio. Nós da estrada. *Nicolau*, Curitiba, ano 1, n. 3, p. 05, set. 1987.

ELIOT, T. S. As fronteiras da crítica. In: *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 140-160.

_____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EULÁLIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: *Escritos*. Organizadores: Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas, SP: Editora da Unicamp/ São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 11-67.

_____. O ensaio literário no Brasil. *Língua e literatura*, São Paulo, (17), p. 09-54, 1989.

FAVARETTO, Celso. Surgimento: uma explosão colorida. In: _____. *Tropicália alegoria alegria*. 3 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000. p. 19-30.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica – Poesia – Linguagem*. Trad. Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 2000. p. 109-148.

FRANCHETTI, Paulo. Ferreira Gullar: notas sobre heroísmo. *Texto poético*, v. 13, n. 23, p. 301-320, jul./dez. 2017.

_____(org.); DOI, Elza Taeko. *Haikai: antologia e história*. 4ª ed. rev. São Paulo: Editora da Unicamp. 2012.

_____. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: _____. *Estudo de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê editorial, 2007. p. 253-290.

_____. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 1982. 167 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis: o crítico como romancista. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 5, p. 75-94, jun. 2010.

JOLLES, André. O ditado. In: _____. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 128-144.

KRYSINSKI, Wladimir. Pensamentos fragmentários sobre Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2005, p. 76.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do Inclassificável. *Aletria*. v. 15, p. 155-162, jan./jun. 2007.

_____. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: *Voo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999. p. 19-40.

MARQUARDT, Eduard. O primeiro ano de Nicolau: Nós do Paraná. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 40-5, 1998.

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: *Poesia completa e prosa*. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 733-738.

_____. *Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. Entrevista: Considerações do poeta em vigília. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996. p. 18- 31.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Trad. de Sergio Milliet, 2.ed. Brasília: UnB; Hucitec, 1987.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. *Anais V SIGET - Simpósio internacional de estudos de gêneros textuais*. Caxias do Sul: UCS, 2009. p. 01-06.

PAZ, Octavio. Prefácio. In: SAVARY, Olga. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980. p. 13-21.

PEIXOTO, Sérgio Alves. Álvares de Azevedo: fracasso e superação. In: *A consciência criadora na poesia brasileira*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 110-135.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. História e julgamento de valor. *Colóquio letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 77, p. 05-18, jan. de 1984.

_____. Escolher é julgar. *Colóquio letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 65, p. 05-13, jan. de 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 3 ed., 2006.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 125-130.

_____. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004a.

_____. A situação atual da poesia no Brasil. In: _____. *Contracomunicação*. 3 ed. Ateliê editorial, 2004b. p. 99-119.

POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta; A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ROLLEMBERG, Marcelo Chami. Um circo de letras: a editora brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. *Anais do 31 congresso brasileiro de ciências da comunicação – sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação*. Natal, 2008. p. 01-14.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcos Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. *Novos estudos Cebrap*, n. 91, p. 109-120, nov. 2011.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. *Remate de males*. Campinas, (31.1-2), p. 13-24, jan./dez. 2011.

SUZUKI, D. T. *Zen and japanese culture*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TODOROV, Tzvetan. A origem dos gêneros. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 43-58.

TOLENTINO, Bruno. Berimbau de barbante. *Bravo!*, n. 23, p. 45, ago. 1999.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski. In: CAMARGO, Flávio Pereira; VIEIRA, Miliane Moreira Cardoso; FONSECA, Vilma Nunes da Silva. (org.). *Olhares críticos sobre literatura e ensino*. 1 ed. São Paulo: Fonte, 2014. p. 33-52.

_____. Notas sobre poesia e leitor em João Cabral. *Anais do SILEL*. v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 01-09.

APÊNDICE

Lista dos ensaios e entrevistas reunidas:

Revista *Veja*

LEMINSKI, Paulo. Ponto de vista: história mal contada. *Veja*, Ponto de vista, São Paulo, n. 898, p. 162, nov. 1985.

_____. Prosa estelar. *Veja*, São Paulo, n. 843, p. 122, out. 1984.

_____. Poesia pensante. *Veja*, São Paulo, n. 840, p. 97, out. 1984.

_____. Temas variados. *Veja*, São Paulo, n. 834, p. 108, ago. 1984.

_____. Saga do abismo. *Veja*, São Paulo, n. 833, p. 126, ago. 1984.

_____. Vida às avessas. *Veja*, São Paulo, n. 816, p.102, abr. 1984.

_____. Aventura mental. *Veja*, São Paulo, n. 813, p. 97, abr. 1984.

_____. Oriente-se. *Veja*, São Paulo, n. 803, p. 87, jan. 1984.

_____. Visita a Rimbaud. *Veja*, São Paulo, n. 801, p. 102, jan. 1984.

_____. Serena loucura. *Veja*, São Paulo, n.793, p. 115, nov. 1983.

_____. Roupas velhas. *Veja*, São Paulo, n. 782, p. 113, ago. 1983.

_____. Fino desenho. *Veja*, São Paulo, p. 112, n. 775, jul. 1983.

_____. Poesia de raiz. *Veja*, São Paulo, p. 110, n.763, abr. 1983.

_____. As oscilações de um mar de mineiro. *Veja*, São Paulo, n. 744, p. 138, dez. 1982.

Jornal *Folha de S. Paulo*

LEMINSKI, Paulo. A visão do Tao de Chuang Tzu e o humor zen. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1987. Ilustrada. p. 46.

_____. A arte e outros inutensílios. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1986. Ilustrada. p. 92.

_____. Invernáculo; Sem budismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 set. 1986. Folhetim. p. 12.

- _____. Pelos poderes de Greyscull. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 set. 1986. Ilustrada. p. 48.
- _____. O ritmo pop do apocalipse. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1986. Ilustrada. p. 108.
- _____. “Um chien andalou” sem plumas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1986. Folhetim. p. 05.
- _____. As escolhas e as definições dos intelectuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 mai. 1986. Ilustrada. p. 90.
- _____. Já está ficando fácil ser grande escritor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1986. Ilustrada. p. 54.
- _____. Ovo de coelho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1986. Folhinha. p. 06.
- _____. M, de memória; Plena pausa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1986. Folhetim. p. 12.
- _____. A volta por cima dos brasileiros. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1986. Ilustrada. p. 41.
- _____. O direito e o dever de não gostar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1986. Ilustrada. p. 47.
- _____. Sem sexo, neca de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1986. Ilustrada. p. 21.
- _____. Aviso aos naufragos; O que quer dizer. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1986. Folhetim. p. 12.
- _____. Poesia no receptor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1986. Ilustrada. p. 48.
- _____. Para passar o vestibular. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jan. 1986. Ilustrada. p. 38.
- _____. Dartanha e Adamastor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 jan. 1986. Ilustrada. p. 36.
- _____. O pós-rir. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1986. Ilustrada. p. 22.
- _____. Fiat lumière. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Jornalismo em terceira ou em primeira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 dez. 1985. Ilustrada. p. 22.
- _____. Rouanet e a razão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1985. Ilustrada. p. 58.
- _____. Acidentes geográficos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 dez. 1985. Ilustrada. p. 48.

- _____. Estudante de esquerda. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1985. Ilustrada. p. 48.
- _____. Preparado para o pior. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1985. Ilustrada. p. 44.
- _____. O autor, essa ficção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 dez. 1985. Ilustrada. p. 52.
- _____. Cenas de vanguarda explícita. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 dez. 1985. Ilustrada. p. 44.
- _____. Medita, PMDB. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1985. Ilustrada. p. 50
- _____. Grande ser, tão veredas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1985. Ilustrada. p. 40.
- _____. Garantido no. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 de nov. 1985. Ilustrada, p. 50.
- _____. Erros e erratas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1985. Ilustrada. p. 30.
- _____. A nova ruína. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1985. Ilustrada. p. 46.
- _____. Por amor a Gil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1985. Ilustrada. p. 44.
- _____. Crimes insolúveis, uma solução. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 nov. 1985. Ilustrada. p. 50.
- _____. Chatos, um problema nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 1985. Ilustrada. p. 42.
- _____. A lua no cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 nov. 1985. Folhinha. p. 6.
- _____. Sob o signo de escorpião. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 nov. 1985. Ilustrada. p. 40.
- _____. E o vento levou a Divina Comédia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Baixo astral na reta final. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 out. 1985. Ilustrada. p. 46.
- _____. Como era boa a nossa banda. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 out. 1985. Ilustrada. p. 42.
- _____. Atacado e varejo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 out. 1985. Ilustrada p. 42.
- _____. Festa no inferno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 1985. Ilustrada. p. 44.
- _____. O voto dos imbecis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 out. 1985. Ilustrada. p. 42.
- _____. A vanguarda do ficar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 out. 1985. Ilustrada. p. 46.
- _____. Istras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1985. Ilustrada. p. 38.

- _____. O outro coração. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1985. Ilustrada. p. 58.
- _____. Vida de cachorro e outras vidas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 set. 1985. Ilustrada. p. 48.
- _____. AIDS cultural. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 1985. Ilustrada. p. 50.
- _____. Por falar em tortura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1985. Ilustrada. p. 42.
- _____. Ao escritor difícil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1985. Ilustrada. p. 54.
- _____. Vertigem das alturas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1985. Ilustrada. p. 42.
- _____. Açúcar no chimarrão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 set. 1985. Ilustrada. p. 50.
- _____. Vamos dançar?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 set. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Enfim, nu, como vim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1985. Ilustrada. p. 46.
- _____. Cento e quarenta mil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. Saber escrever é coisa do passado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1985. Ilustrada. p. 81.
- _____. Mais burrice, pessoal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1985. Ilustrada. p. 48.
- _____. Não é bem assim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. Cinema e nova república. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1985. Ilustrada. p. 52.
- _____. Chega de acontecimentos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1985. Ilustrada. p. 34.
- _____. A arte ou a vida?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1985. Ilustrada. p. 40.
- _____. Lixo para Etiópia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 ago. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. A tara do hematófago com ar circunspecto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 ago. 1985. Ilustrada. p. 79.
- _____. Poesia: vende-se. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 ago. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. Dobre a língua. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1985. Ilustrada. p. 34.
- _____. Variações para silêncio e iluminação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Meus gurus. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 jul. 1985. Ilustrada. p. 34.

- _____. O meu projeto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1985. Ilustrada. p. 32.
- _____. Gente do conselheiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. Carinhos e ternuras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1985. Ilustrada. p. 34.
- _____. Dead is beautiful: psicografitis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 1985. Ilustrada. p. 32.
- _____. Síndrome de Estocolmo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 jul. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. Quem ama Deus, ama música. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 jul. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Onze em campo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1985. Ilustrada. p. 48.
- _____. Santa Helena Kólody. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1985. Ilustrada. p. 40.
- _____. Enquanto isso... *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1985. Ilustrada. p. 50.
- _____. A morte da arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jun. 1985. Ilustrada. p. 40.
- _____. Mengeles no meu jardim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1985. Ilustrada. p. 48.
- _____. Mística imigrante do trabalho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1985. Ilustrada. p. 42.
- _____. Políticos e idiotas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jun. 1985. Ilustrada. p. 40.
- _____. Um crime cultural. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 jun. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. Adeus, doce subversão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 jun. 1985. Ilustrada. p. 52.
- _____. Minimistério da cultura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 mai. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. Curitiba, zona erógena. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1985. Ilustrada. p. 50.
- _____. Aleluia, S. Back!. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 mai. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Fala, frei Boff!. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mai. 1985. Ilustrada. p. 50.
- _____. Mais poesia, presidente!. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 mai. 1985. Ilustrada. p. 36.
- _____. O meu, o seu, o nosso umbigo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 mai. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Ouviram?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 mai. 1985. Ilustrada. p. 38.
- _____. Os melhores 21 anos das nossas sete vidas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 mai. 1985. Ilustrada. p. 40.

_____. O último a sair apague a luz. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 mai. 1985. Ilustrada. p. 36.

_____. O crepúsculo dos críticos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1985. Ilustrada. p. 36.

_____. Calma, calma, tudo vai piorar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1985. Ilustrada. p. 48.

_____. Pequeno comentário sobre a obra de John Fante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1985. Ilustrada. p. 63.

_____. Previsões para 85 correm o risco do ridículo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1985. Geral. p. 09.

_____. Repressão textual. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 jun. 1984. Ilustrada. p. 47.

_____. O diabo sem rabo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1984. Folhinha. p. 01.

_____. Drops, a poesia sem gravata. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 1983. Ilustrada. p. 55.

_____. Minha amiga; nem toda hora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1983. Ilustrada. p. 12.

_____. Tudo, de novo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1983. Folhetim. p. 06-07.

_____. [sem título]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jan. 1983. Folhetim. p. 02.

_____. Os últimos dias de um romântico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1982. Folhetim. p.06-07.

_____. O murro; de som a som; eu te fiz. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1982. Folhetim. p. 12.

_____. Forma é poder. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 jul. 1982. Folhetim. p. 05.

_____. O veneno das revistas de invenção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 mai. 1982. Folhetim. p. 03.

_____. O poder é o sexo dos velhos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 abr. 1982. Folhetim. p. 12.

Suplemento “Anexo” do Jornal *Diário do Paraná*

LEMINSKI, Paulo. Epístola aos irmãos baianos em são paulo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 ago. 1977. Anexo. p. 02.

- _____. Revolta da chibata. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. [Pequeno texto sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. De sombras e fantasmas (1). *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Régis. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Dialética (1). *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. “Arok”, uma empregada anti-crise. *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. O fácil é fraco. *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Obra de arte: um mecanismo de anti-ambiente. *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 ago. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Grandeza e misérias do mimeógrafo: plano pragmático do texto. *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 ago. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Uma questão. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Um episódio da literatura-pátria (focofas da vanguarda n.1). *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Pênalti (4). *Diário do Paraná*, Curitiba, 4 ago. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Ahahahaikais: poesia em estado de graça. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 ago. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Drummond: todo palavra. *Diário do Paraná*, Curitiba, 2 ago. 1977. Anexo. p. 03.
- _____; RISÉRIO, Antonio; BONVICINO, Régis. [Texto sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 jul. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. A responsabilidade social do artista: distância entre o texto e a prática social. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 jul. 1977. Anexo. p. 04.
- _____. Um pecado que Curitiba cometeu. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 jul. 1977.
- _____. Pop/poesia. *Diário do Paraná*, Curitiba, 26 jul. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Literatura latino-americana e literatura brasileira: diferenças. *Diário do Paraná*, Curitiba, 24. Jul. 1977. Anexo. p. 07.
- _____. mano risério. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 jul. 1977. Anexo. p. 05.
- _____. É uma sessão. *Diário do Paraná*, Curitiba, s. d. 1977. Anexo. s. p.

- _____. O belo versus o novo (útil?). *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 jul. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. 3 línguas. *Diário do Paraná*, Curitiba, 20 jul. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Pênalti (3). *Diário do Paraná*, Curitiba, 20 jul. 1977. Anexo. s. p.
- _____. Poesia e prosa: romance e conto. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jul. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Alegria, alegria: a post-literatura. *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 jul. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Responsabilidade social do artista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 jul. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Eu, pecador, me confesso. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 jul. 1977. Anexo. p. 06.
- _____. Caetano, Caetano; Alerta geral. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 jul. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Morbeza romântica. *Diário do Paraná*, Curitiba, 13 jul. 1977. Anexo. p. 07.
- _____. O humor: esse duélago. *Diário do Paraná*, Curitiba, 12 jul. 1977. Anexo. p. 12.
- _____. Família atlântica: Freud explica. *Diário do Paraná*, Curitiba, 10 jul. 1977. Anexo. p. 06.
- _____. Uma lição de patologia. *Diário do Paraná*, Curitiba, 10 jul. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Está voltando o gosto pela carne humana. *Diário do Paraná*, Curitiba, 8 jul. 1977. Anexo. p. 05.
- _____. A retribalização. *Diário do Paraná*, Curitiba, 8 jul. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. O povo sabe o que diz. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 jul. 1977. Anexo. p. 06.
- _____. E tome conteúdo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 jul. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Vanguarda já era?. *Diário do Paraná*, Curitiba, 2 jul. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Autocrítica. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 jul. 1977. Anexo. s. p.
- _____. Ascese e escassez. *Diário do Paraná*, Curitiba, 30 jun. 1977. *Diário do Paraná*, Curitiba. Anexo. p. 05.
- _____. [texto sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 28 jun. 1977. Anexo. p. 04.
- _____. O pensamento afrodionisíaco de Jorge Mautner, o filho do deus da chuva e da morte. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 jun. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Pororoca. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jun. 1977. Anexo. p. 05.

- _____. Poeta projeto: profecia. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jun. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Quem não está com Mautner, não está com nada. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jun. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Através: a supernanica. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jun. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Poesia pois é poesia: um dos maiores livros da poesia brasileira. *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 jun. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Inquérito sobre a poesia (só para poetas). *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 jun. 1977. Anexo. p. 05.
- _____. [Poema sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 9 jun. 1977. Humordança manda lenha de poema. 16.
- _____. Poema: figura geométrica de três lados. *Diário do Paraná*, Curitiba, 9 jun. 1977. Anexo. p. 06.
- _____. [Poemas sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 mai. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Antonio Risério: rumo à cidade do sol. [29 de maio, 1977]. Curitiba: *Diário do Paraná*. Entrevista de Antonio Risério a Paulo Leminski.
- _____. Waly Saylor moon, poeta da Bahia, letrista de Gal, pede passagem no frio curitibano e promete engrossar o caldo num show de lascar. *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 mai. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Poemas e anseios. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 mai. 1977. Anexo. p. 03.
- _____. Poesia: morreu a literatura, viva a música popular. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 mai. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Terror. A outrização. *Diário do Paraná*, Curitiba, 11 mai. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Tenho medo dessa matéria. *Diário do Paraná*, Curitiba, 11 mai. 1977. Anexo, p. 01.
- _____. [Texto sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 11 mai. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. A religião das mães. *Diário do Paraná*, Curitiba, 08 mai. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Arte moderna. Nossa!. *Diário do Paraná*, Curitiba, s. d. mai. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Consumidor, aqui está a propaganda, sua amiga, tirana e companheira. 4 mai. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. O contratrabalho: captor e predador. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1 mai. 1977. Anexo. p. 02.

_____. 1º de maio: paz entre o trabalho e o capital?. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1 mai. 1977. Anexo. p. 01.

_____. Os anfíbios primitivos e os atuais. [30 de abril, 1977]. Curitiba: *Diário do Paraná*. Entrevista.

_____. Anfíbios. *Diário do Paraná*, Curitiba, 30 abr. 1977. Anexo. p. 03.

_____. Zen: o fruto de um silêncio de. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 abr. 1977. Anexo. p. 02.

_____. Waly, Seami: dois casos extremos de teatro. *Diário do Paraná*, Curitiba, 28 abr. 1977. Anexo. p. 03.

_____. Hoje é dia do pai da megera domada. *Diário do Paraná*, Curitiba, 28 abr. 1977. Anexo. p. 01.

_____. Quando um homem e uma mulher se unem: o casamento como fenômeno cultural. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 abr. 1977. Anexo. p. 01.

_____. Magia: o pensamento marginal. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 abr. 1977. Anexo. p. 03.

_____. O que se esconde por trás das ciências ocultas?. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 abr. 1977. Anexo. p. 01.

_____. [Ensaio sem título sobre Oswald de Andrade]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 abr. 1977. Anexo. p. 07.

_____. O judeu na cultura do ocidente: uma contribuição fundamental. *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 abr. 1977. Anexo. 09.

_____. Israel três mil anos de cultura judaica. *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 abr. 1977. Anexo. p. 01.

_____. Anexo proposta lança projeto “pode me revistar?”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 abr. 1977. Anexo. p. 08.

_____. [Texto sobre cantor Roberto Carlos]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 abr. 1977. Anexo. p. 01.

_____. A Chave volta à luta. *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 abr. 1977. Anexo. p. 05.

_____. Quando os meios são a estrela. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 abr. 1977. Anexo. p. 03.

_____. O nariz foi feito para usar óculos?. [22 de março, 1977]. Curitiba: *Diário do Paraná*. Entrevista.

_____. [Poemas sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, s. d. 1977. Anexo. s. p.

_____. Da praça Osório à Santos Andrade (Curitiba ou a necessidade da inquietação). *Diário do Paraná*, Curitiba, 6 fev. 1977. Anexo. p. 22.

- _____. [Texto sem título sobre arte popular]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 2 fev. 1977. Anexo. p. 04.
- _____. Rigor (futebol clube) X invenção (esporte e regatas). *Diário do Paraná*, Curitiba, 1 fev. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Poeta poema poesia. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 jan. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Minifesto III. *Diário do Paraná*, Curitiba, 25 jan. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. [Poema sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 jan. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Poesia não é literatura. *Diário do Paraná*, Curitiba, 20 jan. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Poesia: boom à vista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 jan. 1977. Anexo. p. 02.
- _____. Sensei Júlio, Saravá!. *Diário do Paraná*, Curitiba, 8 jan. 1977. Anexo. p. 01.
- _____. Pajé. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 jan. 1977. Anexo. s. p.
- _____. Xadrez de estrelas: a poesia em xeque. *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 dez. 1976. Anexo. p. 03.
- _____. O conto é o soneto de hoje. *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 dez. 1976. Anexo. p. 01.
- _____. Minifesto. *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 dez. 1976. Anexo. p. 01.
- _____. 3 momentos da criação. *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 dez. 1976. Anexo. p. 01.
- _____. Poesia progride?. *Diário do Paraná*, Curitiba, 11 dez. 1976. Anexo. s. p.
- _____. Leminski explica seu concretismo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 10 dez. 1976. Anexo. p. 03.
- _____. Information retrieval: a recuperação da informação. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 dez. 1976. Anexo. p. 01.
- _____. Bobagem produções apresenta o crepúsculo de um ídolo estrelando Glauber Rocha (em seu mais comovente papel). *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 nov. 1976. Anexo. p. 01.
- _____. Caixa preta (uma poética da distância). *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 nov. 1976. Anexo. p. 03.
- _____. Público, repertório vanguarda. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 out. 1976. Anexo. p. 04.
- _____. Poema para certa canção: um desafino. *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 set. 1976. Anexo. p. 01.
- _____. [Dois poemas sem título]. *Diário do Paraná*, Curitiba, s. d. 1976. *Jornal de Humor*. s. p.

- _____. Entrevista. [sem data, 1975]. Curitiba: *Diário do Paraná*. Entrevista.
- _____. Catatau: a experiência e o texto. *Diário do Paraná*, Curitiba, s. d. 1975. s. p.
- _____. Os arquétipos da mente. *Diário do Paraná*, Curitiba, s. d. 1973. s. p.
- _____. Maiakovski: o suicídio como vanguarda. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 jul. 1973. p. 07.
- _____. Paulo Leminski dá alteração. [23 de maio, de 1971]. Curitiba: *Diário do Paraná*. Entrevista concedida a A. C. Martins Vaz.

Revista Nicolau

- LEMINSKI, Paulo. Helena Kolody: o dom. *Nicolau*, Curitiba, n. 46, p. 11-13, nov./dez. 1992.
- _____. Lápide 1; Lápide 2. *Nicolau*, Curitiba, n. 35, p. 21, out./ nov. 1990.
- _____. Adam Mickiewicz. *Nicolau*, Curitiba, n. 34, p. 08, ago./set. 1990.
- _____. um 'western' furado. *Nicolau*, Curitiba, n. 34, p. 20, ago./ set. 1990.
- _____. O que passou, passou?. *Nicolau*, Curitiba, n. 33, p. 32, mai./ jun./jul. 1990.
- _____. De frente pra luz. *Nicolau*, Curitiba, n. 32, p. 16, abr. 1990.
- _____. Quando fomos Holanda. *Nicolau*, Curitiba, n. 24, p. 10-11, jun. 1989.
- _____. Fragmentos de texto inédito. *Nicolau*, Curitiba, n. 24, p. 16, jun. 1989.
- _____. Entrevista a Denise Guimarães. [19 de janeiro, 1989]. Curitiba: *Nicolau*. Entrevista concedida a Denise Guimarães.
- _____. Joyce finnegans wake. *Nicolau*, Curitiba, n. 12, p. 20-21, jun. 1988.
- _____. Andar e pensar um pouco. *Nicolau*, Curitiba, n. 10, p. 15, abr. 1988.
- _____. Uma janela para a china. *Nicolau*, Curitiba, n. 10, p. 17, abr. 1988.
- _____. john e ioko. *Nicolau*, Curitiba, n. 7, p. 11, jan. 1988.
- _____. Ventos ao vento: rabiscos em direção a uma estética. *Nicolau*, Curitiba, n. 5, p. 22-23, nov. 1987.
- _____. Disparates do Duarte. *Nicolau*, Curitiba, n. 4, p. 10, out. 1987.
- _____. Em busca do templo perdido (a gana de durar). *Nicolau*, Curitiba, n. 3, p. 24, set. 1987.

_____. [publicação de alguns poemas]. *Nicolau*, Curitiba, n. 2, p. 28, ago. 1987.

_____. Curitiba, poesia: três antologias. *Nicolau*, Curitiba, n. 1, p. 17, jun. 1987.

Jornal *Pólo Cultural*

LEMINSKI, Paulo. X Poetas e uma geração possível. *Pólo Cultural*, Curitiba, n. 28, s. p. out. 1978.

_____. Sertões anti-euclidianos; Riverão e Sussuarana na terra do texto; “Assim falava o Sertão. *Pólo Cultural*, Curitiba, n. 14, s. p. jun. 1978.

_____. Régis Hotel: começando por cima. *Pólo Cultural*, Curitiba, n. 9, s. p. mai. 1978.

_____. [poemas sem título]. *Pólo Cultural*, Curitiba, n. 7, s. p. mai. 1978.

_____. A Inteligência provinciana. *Pólo Cultural*, Curitiba, s.p. mar. 1978.

_____. Central elétrica: projeto para um texto em progresso. *Pólo Cultural*. Curitiba, s. d. 1978, p. 341.

Revista *Raposa Magazine*

LEMINSKI, Paulo. Senryu, o pai do haikai. *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 6, s.p. mar./abr. 1982.

_____. Manual do contestador (só para dissidentes). *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 5, s. p. jan./fev. 1982.

_____. Bit bit (Diálogo entre dois computadores de gerações diferentes). *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 4, s. p. nov. 1981.

_____. [poemas diversos sem título]. *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 4, p. 19, nov. 1981.

_____. Minha classe gosta/ logo é uma bosta (capítulo III de um nuvô romã). *Raposa Magazine*, Curitiba, n 3, s. p. set. 1981.

_____. [texto sem título]. *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 2, p. 8-9, jul. 1981.

_____. Minha classe gosta/ logo é uma bosta (mais de um nuvô romã). *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 1, s. p. mai. 1981.

_____. [poema sem título]. *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 1, p. 12, mai. 1981.

_____. [texto sem título]. *Raposa Magazine*, Curitiba, n. 0, capa, mai. 1981.

Revista *Primeiro toque*

LEMINSKI, Paulo. Nem mais um minuto. *Primeiro toque*, São Paulo, n. 15, p. 8, out./dez. 1985.

_____. Salomé entre os gigantes. *Primeiro toque*, São Paulo, n. 13, p. 06, abr./jun. 1985.

_____. Um milhão de coisas. *Primeiro toque*, São Paulo, n.12, p. 02, jan./mar. 1985.

_____. Quando ler é um barato – aliás, a vida espiritual é muito material. *Primeiro toque*, São Paulo, n. 10, p. 10, jul./set, 1984.

_____. Por quem os sinos dobram. *Primeiro toque*, São Paulo, n. 8, p. 14, jan./mar. 1984.

Jornal *Folha de Londrina* (os textos publicados nesse veículo foram republicados no livro *A hora da lâmina: últimos textos-ninja de Paulo Leminski*, em 2017, sob a organização de Felipe Melhado).

LEMINSKI, Paulo. O espelho retrovisor. *Folha de Londrina*, Paraná, 02 jun. 1989. s.p.

_____. A hora da lâmina. *Folha de Londrina*, Paraná, 19 mai. 1989. s. p.

_____. Voz do senhor sobre Irani. *Folha de Londrina*, Paraná, 12 mai. 1989. s. p.

_____. Plano dois. *Folha de Londrina*, Paraná, 05 mai. 1989. s. p.

_____. Corpo não mente. *Folha de Londrina*, Paraná, 28 abr. 1989. s. p.

_____. Vai uma mãe aí?. *Folha de Londrina*, Paraná, 21 abr. 1989. s. p.

_____. Subversive rock. *Folha de Londrina*, Paraná, 14 abr. 1989. s. p.

_____. Como era boa a nossa banda. *Folha de Londrina*, Paraná, 07 abr. 1989. s. p.

Jornal *Correio de Notícias do Paraná*

LEMINSKI, Paulo. Em causa própria: para reavivar a memória de Aramis Millarch. *Correio de Notícias do Paraná*, Curitiba, 11 mar. 1987. s. p.

_____. Japão. Uma literatura que vem do útero. *Correio de notícias do Paraná*, Curitiba, 9 jan. 1987. p. 09.

_____. Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl. *Correio de Notícias do Paraná*, Curitiba, 04 jul. 1986. s. p.

_____. Depoimento. [22 de fevereiro, 1979]. Curitiba: *Correio de Notícias do Paraná*. Entrevista concedida a Marli Eliane Tortato.

Revista *Qorpo estranho/ Corpo estranho*

LEMINSKI, Paulo. O milagre da consciência. *Corpo estranho*, São Paulo, n. 3, s.p. 1982.

_____. Araminta em pratos limpos. *Corpo estranho*, São Paulo, n. 3, s. p. 1982.

_____. Minifesto. *Qorpo estranho: criação intersemiótica*, São Paulo, n. 2, s.p. set. out. nov. dez. 1976.

Revista *Convivium*

LEMINSKI, Paulo. Anti-projeto à poesia no Brasil. *Convivium* – número especial sobre poesia brasileira. São Paulo, v. 7, n. 5-6, p. 104-112, jul./ set. 1965.

Revista *Pindorama*

LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é. E é a crise do ato de escrever. *Pindorama*, Espalhafato, Curitiba, n. 2, s. p. jan. 1975.

Jornal *Gazeta do povo*

LEMINSKI, Paulo. Culturitiba. *Gazeta do povo*, Curitiba, 09 mar. 1986. s. p.

Revista *Imã*

LEMINSKI, Paulo. Pela ausência. *Imã*, Vitória, n. 4, s. p. 1986.

_____. Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira. *Imã*, Vitória, n. 3, p. 37-38, 1986.

Revista *Código*

LEMINSKI, Paulo. Mais que apenas um. *Código*, Bahia, n. 4, s. p. 1980.

Revista *Corpo a corpo*

LEMINSKI, Paulo. Corpo não mente. *Corpo a Corpo*, p. 97-98, 1987.

Revista *Leia*

LEMINSKI, Paulo. Numa floresta de letras. *Leia*, São Paulo, p. 43, dez. 1988.

Revista *Escrita*

LEMINSKI, Paulo. Sobre poesia e conto – um depoimento. *Escrita*, São Paulo, n. 28, p. 55-58, 1979.

Revista *Leite Quente*

LEMINSKI, Paulo (org.). Nossa linguagem. *Leite quente*, Curitiba, v.1, n.1, mar. 1989.

Revista *Isto é*

_____. Brilha o cometa Caetano. *Isto é*, São Paulo, s. p. mai. 1982.

Jornal *O Estado do Paraná*

LEMINSKI, Paulo. Vai sair outro livro do Leminski. [9 de maio, 1980]. Curitiba: *O Estado do Paraná*. Entrevista.

Revista *Quem*

LEMINSKI, Paulo. Conversa. *Quem*, p. 28-31, mai. 1980. Entrevista.

Revista *Medusa*

LEMINSKI, Paulo. Entrevista concedida pelo poeta paranaense a Ademir Assunção. [agosto/setembro, 1999]. Curitiba: *Revista Medusa*. Entrevista.

Texto recolhidos na Fundação Cultural de Curitiba

LEMINSKI, Paulo. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/ SECE, 1985.

_____; ESTEVÃO, Liberalino; RUIZ, Alice; GOMES, Roberto. A produção literária em Curitiba. *Ciclo do pensamento curitibano*. Curitiba: BPP/ SECE, 1984. p. 55-59.

Apêndice para o livro *O corvo*

LEMINSKI, Paulo. Quem foi E. A. Poe?. In: POE, Edgar Allan. *O corvo*. Trad. Joaquim Maria Machado de Assis. São Paulo: Expressão, 1986. p. 47-8.

Posfácio para o livro *Trapo*

LEMINSKI, Paulo. O suicídio da literatura, segundo Trapo. In: TEZZA, Cristovão. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 206-7.

Texto do encarte do disco de Itamar Assumpção: *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*

LEMINSKI, Paulo. Por Itamares nunca dantes navegados. In: ASSUMPCÃO, Itamar. *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. São Paulo: Continental, 1988. 1 cd.