

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPG)  
LITERATURA BRASILEIRA

Dhynarte de Borba e Albuquerque

**PAULO LEMINSKI:**  
**Um estudo sobre o rigor e o relaxo**  
**em suas poesias**

Porto Alegre  
2005

Dhynarte de Borba e Albuquerque

**PAULO LEMINSKI:**  
Um estudo sobre o rigor e o relaxo em suas poesias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras para a obtenção do título de mestre em junho de 2005, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientador: Prof. Dr. Homero José Vizeu de Araújo.

Porto Alegre  
2005

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Homero José Vizeu de Araújo, meu orientador, que soube disciplinar-me e compreender-me ao longo de nossa convivência, enriquecendo meus conhecimentos;

aos professores do PPG/Letras, que ensinaram-me a pensar melhor a respeito da Literatura brasileira;

aos funcionários da Secretaria do PPG/Letras, José Canísio Scher e Márcia Cristina Castro Jaques, pela cordialidade e orientação quanto aos procedimentos burocráticos e às rotinas acadêmicas.

**RESUMO:** O trabalho examina a trajetória da poesia de Paulo Leminski, buscando estabelecer os termos do humor, da pesquisa metalingüística e do eu-lírico, e que não deixa de exibir traços da poesia marginal dos 70. Um autor que trabalhou com a busca do rigor concretista mediante os procedimentos da fala cotidiana mais ou menos relaxada.

O esforço poético do curitibano Leminski é uma “linha que nunca termina” – ele escreveu poesias, romances, peças de publicidade, letras de música e fez traduções. Em todas suas ações, verifica-se o mesmo traço: a execução rigorosa dos ensinamentos dos *faber* poetas, na tradição poundiana, permeada pelo relaxo típico dos artífices marginais de um Brasil literário oscilando entre a gandaia e o rigor.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia marginal; rigor; Concretismo; relaxo.

**ABSTRACT:** The work examines the trajectory of Paulo Leminski's poetry, searching to establish the humor's terms, the metalanguage research and of lyric-self, and this work doesn't let to exhibit characteristics of delinquent poetry of 70<sup>th</sup> century. Leminski is an author who worked with the search of the concretist rigour through the methods of popular speech a little lazy.

The poetic effort of Leminski, who was born in Curitiba, is a "line that never finish" – he wrote poetries, novels, advertising's plays, lyrics and he made translations too. In all of his actions, can be seen the same characteristics: the rigorous execution of doutrines from "faber" poets, in paundian's tradition, involved by typical relax of the delinquents creators of a literary Brazil varying between the partying and the rigour.

**KEY WORDS:** delinquents creators; rigour; Concretism; relax.

# **SUMÁRIO**

## **1 INTRODUÇÃO: NOVOS AFAZERES POÉTICOS**

## **2 PAULO LEMINSKI – O “SAMURAI-MALANDRO”**

2.1 Ronin multimídia

2.2 O haikai e Bashô / o quase-haikai e Leminski

## **3 SOBRE *PAIDEUMA* E REFLEXÕES**

3.1 Definições

3.2 Entre o pop e o erudito

3.3 Linguagem e atitude

3.4 Metalinguagem

3.5 Contestação / irreverência

3.6 O ‘eu’

3.7 O rigor e a marginalidade

## **4 RIGOR, RELAXO E ACASO**

4.1 Poeta de fim de semana

4.2 Um dia

4.3 “O bicho alfabeto”

4.4 Caminho a ser percorrido

## **5 A VEIA ROMÂNTICA**

5.1 Um certo localismo

5.2 A cidade / o país

5.3 Arte-fato

## **6 CONCLUSÃO**

## **REFERÊNCIAS**

## 1 INTRODUÇÃO: NOVOS AFAZERES POÉTICOS

O advento do Concretismo, justificado com o lançamento do *Plano-piloto para a poesia concreta* em 1958, subscrito pelos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundou uma nova forma de fazer poesia, em um período quando a referência da produção poética brasileira voltara a ser o Parnasianismo, “o triunfo da fôrma sobre a forma”, conforme analisa o crítico paulista Ivan Junqueira, em *O signo e a Sibila*. (JUNQUEIRA, 1993, p. 3). O mesmo trio, em 1965, publicou pela Edições Invenção a *Teoria da poesia concreta* na qual ratificam e ampliam suas propostas.

O Concretismo foi consumado como “a única pesquisa sistematizada, feita depois de 22, em torno da palavra poética”, conforme Cassiano Ricardo. (1962, p. 7). É importante retomar pontos da intenção poética da tríade concretista para deixar claro o propósito deste trabalho, que é destacar a relevância da produção do poeta curitibano Paulo Leminski (1944-1989), que despontou na segunda metade do século XX, pára-raio das elaborações do movimento na elaboração do poema, acrescentando emoção em cada verso, ampliando o manifesto concretista.

Leminski, que escreveu minibiografias<sup>1</sup> e traduziu, entre outros, *Sol e aço*, de Yukio Mishima, desenvolveu apurada sensibilidade para o haikai. Leminski, que disse ter começado concreto antes mesmo dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, depois – na tradição japonesa, a qual pertenceu Bashô e com a qual Leminski se identificou, entre outras afinidades linguísticas e comportamentais –, assumindo-se como uma espécie de *rônin* (samurai sem dono) e ajudou a construir a poesia brasileira da segunda metade do século XX. Identificou-se, então, com as características fundamentais sobre “a poesia mais nova” que estava sendo escrita, conforme Bosi.

1) Ressurge o discurso poético e, com ele, o verso, livre ou metrificado – em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica.

2) Dá-se nova e grande margem à fala autobiográfica, com toda a sua ênfase na livre, se não anárquica, expressão do desejo e da memória – em contraste com o desdém pela função emotiva da linguagem que o experimentalismo formal programava.

3) Repropõe-se com ardor o caráter público e político da fala poética – em oposição a toda teoria do autocentramento e auto-espelhamento da escrita. Subordina-se a construção do objeto à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo. (BOSI, 1994, p. 487).

---

<sup>1</sup> LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Souza : Bashô : Jesus : Trotski*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

Nesse caminho, uma nova geração de poetas recupera elementos de desconstrução verbal dos dois movimentos anteriores – o Modernismo e o Concretismo –, mas não se fixando apenas em uma fonte de referência, incorpora uma outra maneira de fazer poesia, de acordo com a época, exprimindo-se na “lírica dita ‘marginal’, abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias”, como afirma Bosi (1994, p. 487) ao citar a antologia *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda.

O distanciamento da academia, a literatura universal em perspectiva, a valorização radical da palavra aproximaram dos poetas paulistanos um dedicado curitibano. Leminski, autor de, entre outros, *Caprichos & relaxos* – coletânea de seus primeiros livros reeditados pela Brasiliense –<sup>2</sup>, já expressava sua preocupação com a estética da poesia produzida na segunda metade do século XX. Com ela, ele contribuiu com o movimento poético marginal instaurado no Brasil, pós-64, no qual a poesia chegou a se definir como “na corda bamba”, “mistura de acaso cotidiano e registro imediato”, como prenuncia Sussekind. (1985, p. 68).

## **2 PAULO LEMINSKI, O “SAMURAI MALANDRO”**

---

<sup>2</sup> LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.



O “mestiço” Paulo Leminski Filho nasceu na capital paranaense no dia 24 de agosto de 1944, sob o signo de Gêmeos, filho de família polonesa por parte de pai, de quem herdou o nome, e negra, por parte de mãe, Áurea Pereira Mendes Leminski.

Vivo, o poeta paranaense provocou muita chuva e povoou de “nascentes” a seara da poesia brasileira. “Um dos mais importantes poetas brasileiros da segunda metade do século”, (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 6), morreu prematuramente, tal como os poetas Torquato Neto<sup>3</sup> e Vladimir Maiakovski.<sup>4</sup>

Como escreveu o crítico literário Sérgio Buarque de Holanda sobre Manuel Bandeira, podemos aplicar tal situação à vivência de Leminski: “O mundo visível pode fornecer as imagens de que é feita sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se de modo sempre imprevisito, coordenadas às vezes por uma obscura faculdade cujo mecanismo nos escapa. E escapa talvez ao próprio poeta.” (HOLANDA apud MELO, 2000)

Leminski viveu o suficiente para estabelecer perspectivas para a poesia brasileira, comunicando-se com as gerações futuras, com uma linguagem espontânea e orientada, ao mesmo tempo que procurava, por vários caminhos, comunicar-se com seus pares, tal como inventariou o poeta norte-americano Pound em *A arte da poesia*:

O homem deseja comunicar-se com seus semelhantes. Deseja uma comunicação cada vez mais complicada. Os gestos ajudam até certo ponto. Símbolos podem ajudar. Quando você deseja alguma coisa que não esteja diante dos seus olhos, ou quando quer comunicar idéias, você tem que recorrer à palavra. (1995, p. 68)

Na verdade, quem morreu em 1989 e está enterrado no túmulo da família, em Curitiba, é um sujeito cujas palavras já perdiam a força avassaladora – embora tenham percorrido os caminhos entre o erudito e o prosaico, o moderno e o clássico –, a disciplina e a agudez da lâmina do haicai - porque preferiu “cultivar lírios no fígado”.

<sup>3</sup> NETO, Torquato, jornalista, poeta e letrista brasileiro, 1944-1972. Autor de, entre outras composições, *Louvação*, *Geléia geral* e *Mamãe Coragem*.

<sup>4</sup> MAIAKOVSKI, Vladimir, poeta russo, 1893-1930. Imprimiu uma linguagem destacada pela marca pessoal, pelo vigor expressivo, pela criação de algo absolutamente novo, organizado e coerente. Suicidou-se com um tiro.

Em 7 de junho de 1989, o “cachorro louco” Paulo Leminski, o “samurai malandro”, conforme o denominou Leyla Perrone-Moisés, deixou de “fazer chover em nossos piqueniques”. Morreu em São Paulo, berço dos dois movimentos que sacudiram a estrutura poética brasileira e que ainda hoje são ressignificados. Leminski morreu, mas não sem antes propor a libertação da poesia moderna brasileira de sua “camisa-de-força”, o Concretismo, e de deixar como herança um rastro de inquietação.

“Cumprir meu serviço militar na poesia concreta”, disse em um bate-papo (LEMINSKI, 1985, p. 18) realizado no Auditório Paulo Garfunkel, na Biblioteca Pública do Paraná, em 1985. Para tanto, já que procurava mais emoção do que o cerebralismo concretista, Leminski fez a opção pelo haikai, forma de expressão poética que surgiu no Japão no século XVII, na qual “o elemento intelectual acha-se ausente e quando ele é admitido, fundido ou assimilado à ‘intuição poética’, é difícil – ou talvez impossível –, separar as duas partes”. (SAVARY, 1989, p. 13). Ao se voltar para a prática do haikai, Leminski descobre “o humor e a imagem, dois elementos centrais da poesia moderna,” (PAZ apud SAVARY, 1989, p. 37), assim como a vanguarda ocidental: Pound, Apollinaire, James Joyce, Paul Éluard, também valorizou.

## **2.1 RÔNIN MULTIMÍDIA**

Tarso de Melo assinala o primeiro contato de Paulo Leminski com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e o poeta Décio Pignatari, os “patriarcas” do Concretismo, quando Leminski já havia completado a maioridade. Eles encontraram-se, afirma Melo, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte, em 1963, evento realizado com o apoio da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Em entrevista concedida ao poeta Régis Bonvicino, anos mais tarde, Leminski comenta que entrara em contato com o trio de poetas paulistas um pouco antes de ingressar na maioridade.

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. Eu tinha 17 anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo. O bonde já estava andando. A cisão entre concretos e neo-concretos [sic] já tinha acontecido. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de 10 a zero em qualquer desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri depois 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 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; BONVICINO, 1975, pg. 157)

A afirmação de Leminski, expressa na última frase, nos remete ao romance *Catatau*, de 1975, “220 páginas, com único parágrafo, com ritmos uniformes, aliteraões, rimas, paronomásias – métodos poéticos para sugerir o espanto de um racionalista tragado pela loucura tropical” (1989, p. 1), como definiu Wilson Coutinho no *Jornal do Brasil* de 4 de junho de 1989, sobre a obra reeditada em 1989, ano em que o poeta morreu.

O próprio Leminski diria que *Catatau* surgiu de onde menos se esperava – de uma aula de História, uma das tantas que ministrou em cursinhos pré-vestibulares.

A intuição básica do *Catatau* me veio, em 1966, durante aula de História do Brasil, quando estava dando as Invasões Holandesas e o intento de estabelecimento dos holandeses da Companhia das Índias Ocidentais em Pernambuco e adjacências (24 anos, de 1630 a 1654), Vrijburg (Freiburg = ‘cidade livre’), Olinda, capital do verdadeiro mini-império [sic] mercantil, com grande cobertura militar. (Revista da USP, 1989, p. 207).

Em 1964, quando os brasileiros começavam a sentir o rigor da Ditadura Militar, Leminski publicara, como estréia, cinco poemas na revista paulista *Invenção*. Tinha 20 anos. A revista era dirigida por Décio Pignatari, um dos “patriarcas”, expressão cunhada pelo curitibano, autor de um poema bastante significativo para a análise deste trabalho:

*um dia*

*a gente ia ser homero*

*a obra nada menos que uma ilíada*

*depois*

*a barra pesando*

*dava para 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. (1985, p. 50).*

Nesse poema, ele citava autores de diferentes períodos, fontes inesgotáveis de pesquisa, ao mesmo tempo que se colocava na busca da perfeição formal e fazia referência ao teatro japonês (as máscaras), cultura sobre a qual se debruçou.

Leminski procurou se antecipar:

O próprio autor do *Catatau* já foi arrolado como participante do grupo marginal, mas certamente não é correta essa inclusão; com sua trajetória extremamente pessoal, ele deve ser visto mais como uma espécie de índice de todos os trajetos e definições da poesia do período: surgiu num veículo de matriz concretista (*Invenção*), praticou uma poesia de evidente índole visual, flertou com a *Marginália*, contribuiu com revistas de várias tendências, assumiu um papel ativo na música popular, em parceria com nomes como Caetano Veloso e Moraes Moreira. (SALVINO, 2000, p. 20).

Quanto ao encontro entre o trio concreto e Leminski, ocorrido na capital mineira, ele é confirmado e sacramentado pelo próprio Haroldo de Campos na apresentação de *Caprichos & relaxos*, embora a idade de Leminski tenha mais a ver com a afirmação de Tarso de Melo do que a própria lembrança de Paulo Leminski:

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso. *Noigrandes*, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. (CAMPOS, 1985, p. 7).

Leminski, retomando Tarso de Melo, imediatamente identificou nos versos dos concretistas um caminho poético que lhe pareceu familiar, embora tenha se tornado conhecido de um pequeno público com o romance-experiência *Catatau*, como já dito. Na verdade, mais do que influência, pondera o crítico, a aproximação se deu em função de uma similaridade de projetos e

busca que Leminski já exercitava e iria demonstrar ao longo de sua produção, traduzindo e criando. A influência, comenta Melo, “foi sobre um poeta basicamente estruturado, que se aproximou desses poetas por afinidade, e não por falta de opções ou algo semelhante”. (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 260)

Multimídia, Leminski atuou na publicidade, nas artes gráficas, nos quadrinhos, na televisão e na música popular, compondo para e com Caetano Veloso – que gravou *Verdura* em 1981 –, Itamar Assumpção, Moraes Moreira (com quem gravou o maior número de canções), Jorge Mautner, Paulinho Boca de Cantor, A Cor do Som e Gilberto Gil, totalizando 25 músicas distribuídas em mais de 12 discos.

Entre seus 24 e 31 anos, Leminski criou uma das mais inventivas e ricas expressões poéticas entre os “novos”. Realizou oficinas de teatro por todo o País, publicou cinco livros de poemas, estreando na poesia com *Quarenta clics em Curitiba* (1976). Depois de um caudaloso romance-experiência – *Catatau* (1975) –, escreveu um outro romance, também pouco compreendido, *Agora é que são elas* (1984), e fez várias traduções, entre elas, *Giacomo Joyce*, de James Joyce (1985), além de “biografar” personalidades, como Jesus Cristo e Trotski.

Com ele, uma geração de leitores e escritores jovens tomou conhecimento do haikai. A peculiar forma japonesa de fazer poesia está presente em seus livros e em seus escritos nos jornais, pichações e na tradução de Matsuó Bashô, o samurai que abandonou seu senhor tornando-se *rônin*, para seguir a trilha da poesia no Japão do século XVII – que também ganhou tradução e minibiografia, o que proporcionou um aprofundamento maior na milenar arte japonesa. A exemplo de Haroldo e Décio Pignatari, Leminski fez a sua tradução do imortal haikai de Bashô:

*velha lagoa*  
*o sapo salta*  
*o som da água.* (1983, p. 76)

Leminski era mais do que um “camponês”, um discípulo de teorias. A exemplo do japonês Takuboku Ishikawa (1885-1912), um quase contemporâneo de Leminski, foi “um poeta de carne e osso irremediavelmente perecível” (RODRIGUES apud YAMAKI; COLINA, 1985) e deixou-nos mais do que um punhado de poemas, mais do que um depoimento de um “pequeno poeta de província” (LEMINSKI, 1985, p. 50), muito mais do que uma simples continuidade das experimentações concretistas, com as quais tomou contato logo cedo, até conceituar o que fazia. Escrevendo poesia e letra de música, e fazendo publicidade, Leminski também propôs uma possível revolução política, utilizando-se da “linguagem massificada e cotidiana”.

*en la lucha de clases*  
*todas las armas son buenas*  
*pedras*  
*noches*  
*poemas.* (1983, p. 76)

Não que a poesia de Leminski fosse engajada ou que o projeto poético que lhe era tão caro estivesse permeado por palavras de ordem ou coisa do gênero. Leminski fazia revolução, sim, mas a fazia no papel, no jogo com as palavras, na melodia e na surpresa.

*não discuto*  
*com o destino*

*o que pintar*

eu assino<sup>5</sup>

Mas sempre é bom atentar – e deixar claro – que

[...] procurar estudar qualquer aspecto da obra de Paulo Leminski é como procurar o fio de Ariadne no temível labirinto cretense habitado pelo Minotauro. Talvez pior, porque são vários os fios. Qual deles será o principal? Apenas um, alguns, todos? Achar essa resposta pressupõe espírito aventureiro. Por onde começar? (LEMINSKI, 1999, p. 7)

Tal dificuldade é encontrada na tentativa de reunir os seus melhores poemas, como Góes e Marins procederam já alertando o leitor. Há neles toda a questão central da crítica, mas também não há parâmetros ou critérios revelados. Ou, como identificaria Régis Bonvicino, sobre o livro de Góes e Marins, “o Leminski valorizado por esta escolha é o melopaico suave e mais óbvio, com sonoridade rebarbativa”. (BONVICINO, 1996).

A partir do reconhecimento dessa impossibilidade, este trabalho propõe que Leminski seja lido não só como um dos “fundadores” da poesia dos anos 90, essa poesia fragmentada, esse caudal de expressões publicadas, esse desfiliamento de qualquer corrente ou contracorrente, com demonstrações sintáticas decorrentes da aproximação (ou seria antecipação?) do Concretismo, mas como um autor que procurou aliar a excessiva busca pela perfeição formal – o capricho – com a displicência de um contemporâneo da geração “marginal”, da época do desbunde comportamental – o relaxo.



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-MOYSES apud GÓES; MARINS, 1996, p. 25).

Percorre toda a poesia de Leminski uma brisa que agita os versos de uma geração ligada ao fragmento, ao contexto multidisciplinar que é a tônica dos anos 90. Pode-se senti-la soprar em Antonio Cícero, em Carlito Azevedo ou em Ademir Assunção, em todos eles e mais em Cláudia Roquette-Pinto e Josely Vianna e em outro punhado de nomes. “A poesia 90 circula, portanto, com tranqüilidade e firmeza, por vários registros, revelando um domínio seguro da métrica, da prosódia, das novas tecnologias.” (HOLLANDA, 1998, p. 17).

Nesse sentido, pode-se confirmar a grande contribuição de Leminski para a reelaboração do fazer poético brasileiro, pois, se a poesia concreta ainda está no caminho da poesia brasileira, como afirma Haroldo de Campos, Leminski soube, como ninguém, preencher com emoção os espaços em branco das páginas concretistas, sem negar sua formação, mas sinalizando novas possibilidades no fazer poético.

Minha linguagem é “pam-pam”. Jamais você vai me ver usar uma palavra do tipo ‘esplêndida’, uma construção invertida, isso não sou eu. As minhas coisas são as idéias em carne e osso, assim, na tua frente. Procuro isso. A beleza é que eu procuro, ela é que é fundamental. É a única coisa que você não pode possuir. Neste sentido, a beleza é didática. Viver sem beleza é insuportável. O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinho... É preciso ver o belo que, para mim, nasce da idéia. A idéia é que tem que ser tão forte, tão rara, tão original, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição, de nada. (LEMINSKI, 1989, p. 22).

---

<sup>5</sup> Esta versão está na coletânea *Melhores poemas*, com seleção de Fred Góes e Álvaro Marins (São Paulo: Global, 1999) e também é citada no livro *Aço em flor*, de Fabrício Marques (Belo Horizonte: Autêntica, 2001). Em

Leminski também bebe na fonte em que Torquato Neto se serviu, em *Go back* (no início dos anos 70, depois musicada e gravada pela banda Titãs), como lembra Bonvicino no ensaio *Tantas máscaras*: “Torquato, aqui, inventa uma nova poesia coloquial, diferente da modernista, enfrentando o abismo existente entre português escrito e falado. O poema é uma espécie de ‘transcrição’ de fala.” (BONVICINO, 2000).

Inquieto e claro, como a água do rio em que Bashô viu “a lágrima no olho do peixe”, Leminski demonstrou inquietação e ceticismo. A união entre a abordagem tecnicista da poesia concreta, embora desconfiado em relação ao academicismo, Leminski manteve sempre presente “uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras”. (FRANCHETTI, 2000).

Pode-se perceber no poema que segue, que também está no LP *Sampa Midnight*, do cantor e compositor paulista Itamar Assumpção:

*o novo*

*não me choca mais*

*nada de novo*

*sob o sol*

*apenas o mesmo*

*ovo de sempre*

*choca o mesmo novo.* (1985, p. 36).

Pode-se reparar, também, nos haicais que seguem, escolhidos por Franchetti para constar em *Notas sobre a história do haikai no Brasil (excerto)*:

*hoje à noite*  
*até as estrelas*  
*cheiram a flor de laranjeira*

ou

*duas folhas na sandália*  
*o outono*  
*também quer andar*

ou, ainda,

*a chuva é fraca*  
*cresçam com força*  
*línguas-de-vaca (LEMINSKI, citado por FRANCHETTI, 2000)*

Tanto no poema-canção de *Sampa Midnigth* quanto nos três haicais é entrevista uma perplexidade comum aos poetas. E aí, lembramos das “famílias”, na melhor tradição poundiana. No primeiro caso, Leminski está às voltas com sua herança concretista, enquanto nos haicais ele remete à lembrança de Bashô, o samurai sem dono, o *rônin*, que abandonou a trilha da morte para ensinar poesia aos seus contemporâneos. Os japoneses também estiveram na esteira de estudos da

tríade concretista, de forma mais acentuada em Augusto e Haroldo. E então fecha-se mais um ciclo.

## 2.2 O HAICAI E BASHÔ / LEMINSKI E O QUASE-HAICAI

O haikai é um poema de 17 sílabas, com três versos: o 1º e o 3º com cinco sílabas, o do meio com sete, derivado da *renga* (século XII) ou variação do *tanka* (poema de 31 sílabas). O poema obedece a um certo esquema para ter sentido: o primeiro verso geralmente expressa o cosmo, uma circunstância eterna, absoluta; o segundo exprime o evento, o acontecido, o acidente casual; o terceiro é o resultado, a interação entre o cósmico e o fato.

O gênero floresceu no século XVII, período no qual se destacou a cidade de Edo. “Algumas das grandes épocas da história do Japão, de fato, são designadas pelo nome de suas capitais”, confirmam Franchetti, Doi e Dantas, em *Haikai*, da Editora da Unicamp. (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1991).

Para Leminski, pela brevidade, o haikai “guarda certo parentesco com o epigrama, a mais diminuta forma de poesia greco-latina, praticada no Ocidente durante o Renascimento e o Barroco” (LEMINSKI, 1983, p. 47). Para Savary, “um haikai é poesia pura, alheia às engrenagens meramente intelectuais que estruturam um poema” (SAVARY, 1989, p. 11). Para Paz e Shiyia, “o haikai não é somente poesia escrita - ou, mais exatamente, desenhada - mas sim poesia vivida, experiência poética recriada”. (PAZ; SHIYIA apud SAVARY, 1989, p. 44)

Em outra perspectiva, pode-se entender o haikai e também a poesia como “uma viagem ao desconhecido” (MAIAKOVSKI apud em LEMINSKI, 1991, p. 10). ou um “design da linguagem” (PIGNATARI apud LEMINSKI, 1991, p. 10) ou, ainda, “a liberdade da minha

linguagem”. (LEMINSKI, 1991, p. 10). A viagem proposta tem a ver com a linguagem livre, pois a liberdade – ainda que transpareça o caos –, formata o conteúdo: “Parece-me justo criar obedecendo regras, mas não muito justo opor regras à criação”, escreveu Salvadori (2000).

Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar; tens de sentir a dor primeiro tu. (HORÁCIO, 1997, p. 58).

Enquanto o epigrama mantinha um tom satírico, picante, o haicai japonês – em profunda ligação com o zen-budismo –, tende à “rarefação, à dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto onde se fixa, mas não se define”, como definiu Leminski (1991, p. 32). No Brasil, considerando Oldegar Vieira que, na década de 30 publicou a antologia *Folhas de chá*, encontramos em *Hai-kais (1977-1986)*, de Olga Savary, e no Leminski de *Caprichos & relaxos*, por exemplo, um exercício que transcende a escrita, como sugerem Paz e Shiyia.

*nada que eu faça*

*altera este fato*

*a folha de alface*

*é a última no prato* (1985, p. 103)

Como se percebe, o haicai brasileiro quase nada tem de ortodoxo no escandir dos versos – assim acontece com Savary, bem como com Leminski. O que se pode perceber em Leminski é a manutenção do conhecimento lírico do haicaísta, de acordo com a visão ocidental e moderna de um curitibano em meio à ebulição dos anos 70. Ele também faz referência ao poema-piada instituído por Oswald de Andrade, um dos precursores da Semana de Arte Moderna no Brasil.

Impossível, aqui, é falar de haicais e não citar Bashô. O maior e mais popular haicaísta japonês ainda é Matsuô Bashô (1644-1694), que viveu no período Genroku, no período medieval. Era samurai, guerreiro defensor da nobreza feudal. Após a morte de seu senhor, tornou-se *rônin*, ou seja, um samurai sem mestre. Tornou-se instrutor de haicai aos 23 anos, viajando a pé, sem destino, sustentado por discípulos. Aos 38 anos, morou em uma cabana, em Fukagawa, diante de uma plantação de bananeiras (*bashô-on*), o que explica seu apelido.

Desses traços biográficos de Bashô emerge, desde já, uma imagem que se pode transpor para tentar definir Leminski e sua obra poética: a de um guerreiro-poeta, ou poeta-guerreiro que maneja suas armas (sintáticas, semânticas, lexicais, com o intuito de dizer o máximo com o mínimo, nessa estrutura concentrada, “cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente”, denominada hai-kai. (MARQUES, 2001, p. 32)

Para Paz e Shiyia, Bashô, “com imensa delicadeza”, “limita-se a nos entregar alguns elementos, o suficiente para acender a chispa. É um convite à viagem, uma viagem que devemos fazer com as nossas próprias pernas” (PAZ; SHIYIA apud SAVARY, 1989, p. 44), talvez o mesmo sentido que Perrone-Moisés detecta em Leminski, quando o identifica como samurai-malandro.

Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos. Mas entre caprichado e caprichoso, entre relaxamento e relaxo, entre a “pressa e a preguiça”, há comunicações e passagens. Samurai: nuvens brancas / passam / em brancas nuvens; malandro: não discuto / com o destino / o que pintar / eu assino; samurai-malandro: a palmeira estremece / palmas para ela / que ela merece.” (PERRONE-MOISÉS apud MARQUES, 2001, p. 39)

É nesse limite que este trabalho procura sintonizar Leminski, o “cachorro louco” que balança “num fio de navalha, entre o diáfano e o espesso” (MOURÃO apud SAVARY, 1998, p. 370), entre o “capricho” e o “relaxo”.

### **3 SOBRE *PAIDEUMA* E REFLEXÕES**

A coletânea *Caprichos & relaxos*, em 1983, reúne poemas iniciais de Leminski – os livros *Polonaises* e *não fosse isso e era menos./ não fosse tanto e era quase –*, publicados por editoras circunscritas ao mercado curitibano. Nela, percebe-se um poeta capaz de absorver criticamente as tendências poéticas de seu tempo, com dicção própria, confluindo diferentes elementos prosaicos e, assim, tornando-os “novos”.

Imagens pessoais e coletivas fundem-se num só propósito formal. Então, temos a poesia. Pretende-se, neste trabalho, verificar que Leminski não foi um mero apêndice do Concretismo ou só um frasista de espírito polêmico. Quer-se mostrar que Leminski é um dos poetas brasileiros fundamentais do século XX, pois tinha um plano de trabalho e uma noção aguçadíssima do que fazia:

CONSTRUIR estruturas, processos e recursos, inovadores, frustrativos às expectativas, aberturas, ciente de que mexer profundamente com os homens é mexer com os próprios fundamentos materiais em que se dá a comunicação. Indústria de base: na própria infra-estrutura sígnica. [...] Função fundadora, construtiva, inovadora, heurística, da consciência. [...] Quem não entende o caráter produtor de consciência, nunca compreenderá a arte de vanguarda. [...] O poema de invenção ou experimental não reflete. Ele é um novo objeto no mundo (um Primeiro). É crítica do mundo, pela linguagem, o que só consegue ser sendo também crítica da linguagem, onde se depositam os valores da cultura, os mitos e os ideologemas vigentes. (LEMINSKI apud MARQUES, 2001, p. 67)

Pode-se entrever uma forte preocupação técnica, já que desde seus primeiros poemas, Leminski demonstrou cultivar o rigor e a crítica, heranças de sua disciplina monástica (foram anos estudando no Mosteiro São Bento), herança patriarcal (seu pai era militar), da aproximação com a cultura oriental (a síntese dos haicais de Bashô, as artes marciais, o romance-em-vida de Yukio Mishima), de seu interesse pela poesia concreta, sob orientação dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari, e de “sua familiaridade com os monumentos literários da humanidade, de Ovídio a James Joyce” (ASSUNÇÃO, 2000).

Essas características serão também observadas, como pretende demonstrar esta pesquisa, na obra póstuma, *La vie en close* (1991), lançada dois anos depois de sua morte, e que ainda recolhe indícios desse conteúdo perfeccionista no volume *Distraídos venceremos* (1987). Esse título demonstra o pensamento-idéia de quem se preocupou, em vida, em encurtar a distância entre expressão e realização, vida e poesia, de forma generosa. Leminski recorreu à expressão



“desregulamento contracultural”, em carta a Bonvicino (carta 64, de 28 de março de 1980) (1999, p. 168) não apenas fornecendo uma pista de sua relação vida-poesia, como também para evidenciar seu comportamento diante dos concretistas, zelosos em seu “controle racional excessivo, o construtivismo, o anti-subjetivismo, o decoro intelectual e erudito”. (SANDMAN, 1999)

No livro *La vie em close*, de 1991, fazendo referência à famosa canção eternizada por Edith Piaf, Leminski demonstra sua capacidade de perceber o acaso e, para isso, utiliza-se do trocadilho para aludir algo assim tipo “estou aqui, tudo bem, a vitória é certa”. Mas sempre uma dose de reflexão acompanha as palavras de Leminski.

***Motim de mim***

***(1968-1988)***

*XX anos de xis,*

*XX anos de xerox,*

*XX anos de xadrez,*

*não busquei o sucesso,*

*não busquei o fracasso,*

*busquei o acaso,*

*esse deus que eu desfaço. (1991, p. 30).*

No poema acima, “Motim de mim”, Leminski brinca em algarismos romanos com a incógnita, com a reprodução e com o cerebralismo. Nos quatro últimos versos, ele responde às afirmações dos três versos iniciais ao afirmar que não buscou o sucesso nem o fracasso, mas sim o acaso, contrapondo a idéia de trabalho, de ofício, com a possibilidade de ter chegado onde

chegou graças aos inúmeros resultados da incógnita. E nesse sentido, nada mais do que reconhecer a possibilidade de ser apenas uma cópia daqueles de quem recebeu orientação, de suas leituras e de suas conversas com outros autores em seu processo de criação. Ao mesmo tempo, Leminski entabula um raciocínio lógico nessa revolta (‘motim de mim’), admitindo que estes “XX anos” também foram de esquematismo, ao referir-se ao xadrez, o jogo, e de lambanças alternativas, tipo prisões – o que nunca chegou a ocorrer, na verdade. Mas tal referência serve para acrescentar ao trabalho leminskiano uma dose de dubiedade e ironia muito comum ao autor.

No último verso, Leminski destitui o acaso com uma propriedade ímpar. “Esse deus que eu desfaço” guarda em si uma prepotência típica de um poeta que não se inibe com as forças da natureza e com a vida, mas, ao contrário, acredita na força da palavra como impulsionadora de uma transformação, ou revolução, que independe das forças do acaso, oscilando, assim, entre o ofício e o ócio.

Ao mesmo tempo, aproveita-se para dizer que o acaso é um dos argumentos a favor de Leminski, que faz com que o texto leminskiano subsista ao tempo, enfatizando que o autor não é aquele “ser egoísta e abstrato”, conforme a classificação de Bosi, (2000, p. 141) mas é, como se poderá ver, no transcorrer do trabalho, um ser participativo e coletivo. Na verdade, “hoje é inegável sua contribuição para a definição de novos rumos para a literatura brasileira”. (LOPES, 1996).

Ao recorrer ao uso da forma direta, Leminski abre espaço para a coloquialidade e a oralidade; ao praticar a metalinguagem, reafirma sua opção pessoal de partir da vida para a História, contextualizando o discurso, ele que entendia a poesia dentro da vida, e não ao contrário. Nos dois sentidos, ele caminha em direção à elaboração de uma obra própria, ao mesmo tempo fácil e difícil, inspirada e construída, muitas vezes desigual. “[...] exercitando-se nas redondezas de um gênero marcado pela contenção verbal, faria uma poesia enxuta e ao mesmo tempo escaparia dos condicionamentos de um concretismo ortodoxo que procurava se

manter aquém da construção frásica”, diz Risério. (1989, p. 33).

Com a práxis, Leminski também permite que se percebam as diversificadas influências que estão por trás de sua oficina – seu trabalho – a exemplo do *paideuma* de Pound. A partir daí, o universalismo, o diálogo com autores e temas universais, como aponta Mello Júnior, Leminski “o fez criando uma linguagem única em nossa terceira geração modernista” (MELLO JÚNIOR, 1999, p. 13) – que incluiria, além de Leminski, Ana Cristina César, Armando Freitas Filho e outros mais.

Algumas linhas, críticas ou amargas, debochadas principalmente, começam a ser entrevistas nessa direção, em um poema sem título de um dos livros analisados neste trabalho, a coletânea *Caprichos & relaxos*, edição da Brasiliense, na qual Leminski deixa transparecer o desejo de diluição com aparente despreensão, ao mesmo tempo em que destila fina ironia. Percebe-se, desde já, o tratamento direto, a síntese do pensamento (fruto das leituras de haicais) e a seqüência da frase musical. “Investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias” (MELO, 2000), característica marcante em sua infância, “um escarafunchador de publicações, em todos os sentidos” (VAZ, 2001, p. 25), que depois revelou-se um homem apaixonado por livros; Leminski alcança a singularidade poética com exatidão concretista e referência oriental, como se perceberá, a começar pelos versos referidos a seguir, de 1979:

*apagar-me*

*diluir-me*

*desmanchar-me*

*até que depois*

*de mim*

*de nós*

*de tudo*  
*não reste mais*  
*que o charme.* (1985, p. 66).

Leminski fala de si: “apagar-me / diluir-me / desmanchar-me”; porém, universaliza o sentido. A sinonímia que inicia o poema reforça um desejo transparente de desaparecer pela palavra, deixar de ser. Simultaneamente, entretanto, caracteriza a poética leminskiana na forma do chiste, da troça, pois ele sempre concorrerá, subjetivamente, com o fortalecimento da poesia. Ao dar fim ao “ele” e aos demais, a quem o poeta nomeia como “nós” (sendo coletivo ao falar de si), essencializa a existência. É um movimento de consciência, travando um diálogo interno e ao mesmo tempo se observando, se analisando.

Bonvicino lembra:

A palavra francesa charme, derivada do latim, significa ‘fórmula encantatória’ ou, também, ‘poema’, ‘verso’. Ao rimá-la com desmanchar-me, Leminski indica, entre outras coisas, a condição marginal do poeta em sociedades pós-industriais: o que nada vale mas que continua nomeando. O poema aponta, mais amplamente, para a desagregação do homem, com o passar do tempo, e para a transitoriedade da poesia. (BONVICINO, 1992, p. 180)

Essa “transitoriedade da poesia” entrevista por Bonvicino incide sobre a consciência que Leminski tinha de si próprio. Ao identificar-se com a poesia marginal, ele parece invocar uma passagem super-rápida pela vida e pelo próprio fazer poético, já que está vendo “de fora” a sociedade pós-industrial e, ao mesmo tempo, continua nomeando os acontecimentos e as coisas, pois é ele quem tem o domínio da palavra (conhecimento), o que contrapõe-se ao rótulo “marginal” – comumente relacionado com a miséria.

Pode-se entender, ainda, os últimos versos do poema como autocrítica, exercício tão

caro ao curitibano. Os versos “não reste mais / que o charme” escondem bom humor, são exemplares ao considerar-se que eles podem também estar se referindo a “fazer charminho”, expressão popular e corriqueira. Com estar “fazendo charminho”, o poeta pode estar querendo significar que o fato de escrever poesias é um elemento social de ostentação a ser considerado: deixa-se de lado o ofício poético, este dá lugar à recusa da arte pela arte, o poeta se divide (ou faz de conta) entre a confissão de fé e o consumo da sociedade pós-industrial – daí o inutilidade da poesia, proposição que será encontrada ao longo do texto em outros poemas.

### 3.1 DEFINIÇÕES

Seria algo assim como deixar de lado as definições sobre um sujeito competente e culto que o acompanharia por toda sua vida, ele que se auto-intitulava “cachorro louco”, “a besta dos pinheirais”, “o ex-estranho” (título de um poema e de outro livro póstumo) e “o que chegou sem ser notado”, e que os críticos e amigos também tentaram definir: “monástico sujeito”, “caipira cabotino”, “samurai malandro”, “polilíngüe paroquiano cósmico”, “samurai mestiço” (MARQUES, 2001, p. 16). No poema a seguir, falando na terceira pessoa, Leminski está novamente se observando, abstraindo-se para encontrar a identidade, em um momento de forte crítica.

*o pauloleminski*  
*é um cachorro louco*  
*que deve ser morto*  
*a pau a pedra*  
*a fogo a pique*

*senão é bem capaz*  
*o filhadaputa*  
*de fazer chover*  
*em nosso piquenique.* (1985, p. 87).

Note-se que Leminski enquadra a figura do poeta em uma subcondição social e decreta sua pena de morte, caso contrário é possível que o poeta estrague tudo, esse desmancha-prazeres. Com bom humor e um tom de polêmica, Leminski finge. E faz isso no campo metalingüístico.

Ao mesmo tempo, atribui-se a condição de “fazer chover”, um ser divino que controla as condições do tempo. Ao trabalhar essa condição, Leminski parece reconhecer o papel do poeta na sociedade – aquele que continua nomeando, tirando a palavra do absurdo, como quer Trevisan. Confere aos versos a possibilidade de um estudioso autodidata que se debruçou sobre várias frentes, sem perder de vista a qualidade e registrando, nitidamente autobiográfico, as turbulências, sem no entanto, ligar-se em definitivo a alguma corrente ou tendência da poesia.

De várias maneiras, o indivíduo em primeiro plano, o “eu” responsável pelo *insight*, pela versificação do fato poético, é recorrente em seus outros livros, avançando no caminho iniciado com o Concretismo, de rompimento com o conceito romântico de autoria, mas retornando sobre suas pegadas diante da impossibilidade de reproduzir seu pensamento, sem se referir aos seus sentimentos. Vida e poesia num vetor só, como pode-se decifrar nestes versos encontrados em *Caprichos & relaxos*:

*nascemos em poemas diversos*  
*destino quis que a gente se achasse*  
*na mesma estrofe e na mesma classe*

*no mesmo verso e na mesma frase*

*rima à primeira vista nos vimos*

*trocamos nossos sinônimos*

*olhares não mais anônimos*

*nesta altura da leitura*

*nas mesmas pistas*

*mistas a minha e a tua a nossa linha. (1985, p. 88).*

Em 1989, Risério escreveu o seguinte: “Essa sua poesia que, para ser somente sua, precisa conviver abertamente com tudo o que existe ao seu redor” (RISÉRIO apud MELO, 2000). Em sua disposição para as parcerias (e parceiras), sua vontade de partilha (“trocamos nossos sinônimos/olhares não mais anônimos”), esse poema deixa isso claro (“nessa altura da leitura/nas mesmas pistas/mistas a minha e a tua a nossa linha”), assim como também reivindica a habilidade leminskiana em lidar com a palavra (“na mesma estrofe e na mesma classe/no mesmo verso e na mesma frase”), sua multiplicidade.

Percebe-se confluência e euforia nas três estrofes, acaso e trocadilhos e, sobretudo, a identidade: o eu no outro durante o encontro. Os mesmos versos que confirmam a habilidade de Leminski ao lidar com a palavra (os dois últimos da primeira estrofe), reafirmam sua certeza de que o encontro tinha que acontecer. Isso é justificado com o aparato técnico da língua portuguesa – “na mesma estrofe e na mesma classe/no mesmo verso e na mesma frase” –, com o qual o poeta oferta musicalidade e ritmo em versos idênticos de nove sílabas, cadenciando a leitura e sugerindo harmonia no encontro. As mesmas nove sílabas estão presentes no primeiro verso da

segunda estrofe, que depois, em “trocamos nossos sinônimos/olhares não mais anônimos”, mantém o ritmo, mas em oito sílabas. Esses versos, situados praticamente no meio do poema, garantem fluidez, e reforçam a idéia do relaxo, embora “escondam” um cuidado rigoroso na métrica e no ritmo – a idéia do ofício.

Leminski foi concretista, escrevendo sobre a mesma para ser, autografia modernista apreciada pelos concretistas e referendada por Pignatari (1962, p. 58), foi também modernista, com seus micropoemas oswaldianos, mas não terá ido além, com suas palavras sempre inaugurais, apesar delas já terem sido ditas antes, como bem lembra Helena Kolody, poeta curitibana<sup>6</sup>? Afinal, o Concretismo o punha em uma “camisa-de-força” e a prédica modernista era comportada.

É nesta situação que vemos Leminski fazer uso dos fundamentos desdobrados e argumentados pelos concretistas (disposição espacial e *paideuma*, entre outros), e de outras invenções poéticas (inclusive românticas), para estruturar uma poesia identificada com o coloquial, muitas vezes utilizando-se da 1ª pessoa e também apresentando poemas “assemelhando-se a frases de pára-choques de caminhão, grafites, hai-kais, versos epigramáticos, poemas concretos e textos semióticos” (MARQUES, 2001, p. 19).

### 3.2 ENTRE O POP E O ERUDITO

Criando campanhas publicitárias e letras de música, Leminski se aproximou com habilidade da oralidade, do popular, da comunicação direta. A publicidade entrou em sua vida em meados de 1972, quando Leminski abandonava o magistério. Cercado de artistas plásticos, um

---

<sup>6</sup> KOLODY, Helena. Autora de *Viagem no Espelho* e *Luz Infinita*. Segundo Leminski, ela era a “Padroeira da poesia



time de primeira linha da publicidade da época, também amigos de bar, Leminski foi reconhecido como “animador cultural” pelos companheiros. Da experiência, soube tirar proveito ao utilizar técnicas da propaganda para lançar um livro de literatura, o *Catatau*, esnobando comentários conservadores a respeito ao retrucar: “Como se a literatura – numa sociedade de mercado e consumo – fosse algo de santo ou pátrio” (LEMINSKI, citado por VAZ, 2001, p. 176).

Consciente da “ineficácia” da poesia (TREVISAN, 1993, p. 34), Leminski buscou na propaganda uma forma de agir, considerando que a *práxis* da poesia é a da “ação indireta”, como configura Trevisan.

Se o poeta quiser ser eficaz terá que compreender que sua eficácia nada tem a ver com a eficácia imediata. Uma metáfora não se destina a mover um gatilho; pode ajudar a movê-lo. Na medida em que um poema se pretende eficaz, nega-se como poema. Na medida em que se aceita poema, torna-se eficaz. (TREVISAN, 1993, p. 34)

Na música, dispunha de seu tempo para parcerias com jovens de Curitiba. Ele reconhecidamente fazia os jovens produzirem. “Propunha transformar em realidade o sonho romântico de uma geração voltada para a criação: viver de literatura, arte ou até mesmo de jornalismo” (VAZ, 2001), conta Toninho Vaz. Aproximou-se de grandes nomes da música brasileira, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Moraes Moreira (a quem dedicou um poema-anagrama) e Walter Franco, Jorge Mautner, Gal Costa, Maria Bethânia e A Cor do Som, que costumavam visitá-lo em Cruz de Pilarzinho, Curitiba, para compartilhar sua prolixidade e sua loucura. Em 1977, estreou em disco, compacto simples da banda A Chave, com duas canções suas, puro rockabilly, “Buraco no coração” e “Me provoque pra ver”. E, quando Caetano gravou “Verdura”, em 1981 no disco *Outras palavras*, aí sim ele se reconheceu como um compositor de

---

paranaense”, que se destacava pela leveza e o aspecto ingênuo de sua poesia. Chamou-a, ainda, de “Mario Quintana

massa.

Convergingo a partir dessas experiências, duas “atividades, digamos, artísticas” (VAZ, 2001), o poema reassumiu a condição de ser lido, recitado e cantado, tocando direto na emoção, não apenas visto e apreciado pela sua disposição espacial e pelo grau de intelectualidade, como já dito, mas por reunir a tentativa do poeta em tornar seus mitos pessoais em mitos coletivos. Essa condição primeira da poesia, assim como a universalidade de qualquer poesia reside na capacidade de o poeta processar uma revisão histórica e contextualizá-la em um presente ao alcance de todos, ou de um bom número de leitores, aceitando-se e, assim, tornando-se mais eficaz. Afinal, nietzschianamente, “o artista sabe que a sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese” (MARQUES, 2001, p. 69). E ele sabia disso.

### 3.3 LINGUAGEM E ATITUDE

Assim no poema a seguir, incluído em *Caprichos & relaxos*, vislumbra-se o que Marques propôs: a conjunção entre a linguagem poética e uma atitude voltada para a poesia. (2001, p. 69).

*moinho de versos*

*movido a vento*

*em noites de boemia*

*vai vir o dia*

*quando tudo que eu diga*

---

de saias”, durante a 1ª Noite de Poesia Paranaense, em 1971 (VAZ, 2001, P. 148)

*seja poesia.* (1985, p. 58).

Ele, o poeta Leminski, o próprio “moinho de versos/movido a vento”, varando noites em Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, onde quer que estivesse, vai em direção ao dia em que tudo o que escrever será poesia. Ainda não é a pretensão terminada do “poeta clássico”, depois reforçada em “Despropósito geral” e em “Poesia: 1970”, de *Distraídos venceremos*, livro de 1987, como se verá mais adiante. Mas, na aparente contradição entre o “relaxo”, aqui representado pela boemia, e a ação (rigor) representada pelo moinho de versos, Leminski demonstra sua capacidade de reelaborar a poesia de sua própria autoria e, também, a de outros autores. Aqui, há tensão entre a dissipação provocada pelo prazer da boemia, e a concentração necessária para “moer” versos, extrair o melhor da palavra enquanto não chega o dia em que tudo quanto ele diga se transforme em poesia. Um ideal (romântico?) que une o capricho de quem quer fazer bem feito, e também o capricho de quem quer o que não pode ser alcançado. Um caprichoso que deseja, com ênfase.

No limite, os dois sentidos se opõem para garantir a tensão da plurivocidade da poesia, em versos assonantes (“moInho de versos/movIdos a vento/em noItes de boemIa”). A naturalidade poética a ser alcançada por um capricho da natureza e pelo esforço do artista que capricha no trabalho (ofício), automatiza, dessa maneira, os ganhos da tradição literária do Ocidente.

Este jogo de situações, sendo um dos “motores leminskianos”, pode ser encontrado inúmeras vezes mais adiante na edição de *Distraídos venceremos*. A tensão é permanente, pois existe quando Leminski, que vive quase irresponsavelmente, se contrapõe ao Leminski dedicado ao estudo das línguas ou o Leminski tradutor. Em um de seus muitos poemas sem título, mais

uma vez o leitor se depara com a ironia e a crítica, pois o poeta percebe a influência da indústria cultural na vida das pessoas e faz troça:

*podem ficar com a realidade*  
*esse baixo astral*  
*em que tudo entra pelo cano*  
*eu quero viver de verdade*  
*eu fico com o cinema americano. (1987, p. 81).*

Se em Leminski há o domínio dos meios – ele reconhecia que sua incursão na área da publicidade e depois na televisão facilitaram-lhe fazer poesia e publicar livros –, observa-se ao mesmo tempo que sua relação com a indústria cultural é intrínseca a esses meios. Ele continuava nomeando a realidade, poeta, mas estava inserido em um processo sem volta, dentro de uma circunstância específica, que era participar ativamente do mercado de trabalho cotidiano, que incluía preocupar-se em dar aulas e empenhar seu talento em mensagens publicitárias, mesmo tendo escolhido fazer poesia como se ela fosse a própria vida, nem mais nem menos.

A linguagem, diz Trevisan, inventa o poeta (1993, p. 23). A partir dessa assertiva, parece que Leminski escreveu buscando expressar sua inquietude e com a consciência de que a palavra é um material que pode ser moldado conforme o desejo de quem se serve dela ou de quem está para servi-la. O meio pouco importa, importa é a mensagem, citando McLuhan. Por isso, as manifestações leminskianas estão em jornais, letras de música, mensagens publicitárias, resenhas e cartas.

É verdade que a publicidade lhe deu essa consciência, ou seja, a de moldar palavras para revelar sonhos, mesmo que eles sejam apenas projeções de um *status quo* bastante definido e

mercadológico. Esse *status*, muitas vezes “falsificado” – quando viver de verdade tem a ver com o cinema americano, de glamour, riqueza e, porque não, mistério –, ajuda-o a lembrar que, muitas vezes, a realidade cede seu lugar para a fantasia, no caso, o cinema. Talvez confirmando em Leminski uma tendência de ver na poesia a resposta para as angústias modernas que tanto o preocupavam, mas que, no versejar, adquiriam tons prosaicos que logo o identificam com o leitor. Este também não encontra o que precisa e se vê forçado à “falsificação” para criar a realidade poeticamente.

A poesia, em sua essência, remete o leitor-espectador para a faixa do intangível. Leminski, ao optar pelo cinema americano para viver de verdade e fugir do baixo astral que é a realidade, “em que tudo entra pelo cano”, aproxima-se de Adorno, quando ele diz que “o prazer só tem lugar ainda onde há a presença imediata, tangível, corporal” (ADORNO, 1991, p. 82), e também o afasta, pois tanto a poesia como o cinema tocam apenas oniricamente as pessoas. E não é eficaz imediatamente. Mas há outros meios.

A escritura poético-publicitária, carregada de tom crítico, é uma vez mais percebida na resposta publicada em um jornal de Curitiba a uma crítica de Jaques Brand, intitulada *Do mundo para o bigorrilho*, em que Leminski se vangloriava por ter utilizado técnicas de propaganda ao divulgar *Catatau* (seu romance-experiência, “220 páginas, com único parágrafo, com ritmos uniformes, aliterações, rimas, paronomásias – métodos poéticos para sugerir o espanto de um racionalista tragado pela loucura tropical” (COUTINHO, 1989, p. 1); prosa porosa, como Leminski pretendia), tendo, por isso, recebido a consideração de Décio Pignatari (LEMINSKI apud VAZ, 2001, p. 176).

É percebida também no poema “Verdura”, musicado pelo tropicalista Caetano Veloso em *Outras palavras*, disco de 1981:

***Verdura***

*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. (1985, p. 84).*

Aqui, consolida-se um pouco mais a intenção leminskiana de tornar popular a poesia. Brincando com um sonho bastante comum, que integra o imaginário difundido pelo mundo inteiro, o “eu” se desprende e aceita a sociedade de consumo que se apresenta sob a bandeira norte-americana. As coisas que faltam aqui sobram nos Estados Unidos. Inclusive, lá, “a grama é bacana”.

Um elemento que concorre para chamar a atenção do leitor é a condução dos versos. Na primeira parte do poema, embasada em paralelismos gramaticais, um Leminski lírico trabalha o verde, a cor, suas qualidades, a cor da roupa da mulher que ama, no presente e no passado, o encontro. Aparentemente, os primeiros versos nada têm a ver com os da segunda parte. Nesta, Leminski surpreende o leitor com uma situação inusitada (e aqui a Surpresa), totalmente centrada em um dos aspectos da sociedade industrial, incluindo ali o imaginário popular obtido com o cinema e com a televisão. O “de repente”, que abre a segunda parte tem sentido duplo: pode significar alguma coisa que aconteceu de uma hora para outra, inesperada, e funciona também como um recorte na estrutura lírica do poema.

E, subjacente, o drama. Uma família que vende os filhos é sinônimo da degradação social, realidade miserável que exige, em contrapartida à inserção no mercado, a destruição moral dos pais. A realidade do poema, que foge do devaneio, é a solução imediata para todos os problemas da família. A forma como Leminski trata um assunto tão complexo, ironizando a condição terceiro-mundista sem apelos iconoclastas e utilizando-se da verve irônica, também pode ser observada no poema citado anteriormente. Naquele, o poeta se rende ao cinema americano – Hollywood, fábrica de ilusões – querendo viver de verdade. Esta é mais uma das facetas do poliédrico Leminski. Sempre com humor e ironia.

Um dos aspectos importantes a considerar nisso tudo é que Leminski não subtrai a força

do poema com a recorrente exposição do “eu”. Este “eu” que se multiplica em seus livros de poesia encontra ressonância em suas traduções e torna a reverberar na poesia. Nas traduções, o poeta interfere, se apropria, intervém na escrita, seja ela de John Fante, Yukio Mishima, John Lennon ou Lawrence Ferlinghetti.

Na verdade, parece propor uma espécie de *paideuma*, na tradição do norte-americano Ezra Pound, condição que amplifica as múltiplas facetas do curitibano. Estudos indicam que todo artista fala a linguagem de seus predecessores e decorre um tempo até que ele conquiste sua própria voz. Quer dizer, Leminski também traz consigo a preocupação de apresentar a arte poética de seu tempo, nem tão à margem do academicismo, mas ilustradora do seu saber, uma continuação estruturada, uma explicação literária para o seu momento histórico, também com referências e citações. Afinal, toda idéia artística nova só pode se formar se existir tradição.

A presença dessas relações instiga o artista criativo, tal como Pound pondera, na medida em que faz a poesia ter dicção própria e ser tão simples e, pela simplicidade (sem afastar-se da intelectualidade), ser igualmente inventiva.

Nesse aspecto, é fácil atribuir à diversificação de escritos o valor poético e atuante de Leminski. Ele conflui diversos elementos – de referências zen-budistas ao *rock'n'roll* dos Rolling Stones; da postura independente dos anos 70 à profissão de tradutor de obras do latim; do magistério à pretensão de ser um autor que só escreve clássicos, evidenciados em pelo menos dois de seus poemas, que estão publicados em *Distraídos venceremos*.

### 3.4 METALINGUAGEM

Pode-se pretender que este seja um dos “motores” da poesia de Leminski: esses



estímulos, esse desejo de poder enganar o presente em doses maciças de exaltação ao acaso e ao rigor. Tal legado foi descrito por Melo como “espontaneísmo orientado, atingido através do completo domínio dos ‘meios’ poéticos e de total predisposição ao poema” (MELO, 2000), fluindo na corrente do pensamento que Leminski tinha sobre o ofício de poeta, afirmando que, para sê-lo, é preciso ser mais, afinal, “agir é a sabedoria suprema”.

Melo, ao elogiar Leminski, consolida a oposição e conjugação de esforços entre o capricho e o relaxo – o que parece, na verdade, espontâneo, vê-se que é resultado de estudos e observações, diálogos e experimentações do curitibano. Na intersecção vida e poesia, Leminski se encontra em ação. Judoca, seguidor dos preceitos orientais, o autor em estudo transpôs para a vida (e à poesia) a ação. Não basta apenas adquirir domínio poético, é preciso fazer uso dele.

Um é “Despropósito geral” o outro é “Poesia: 1970”, e o que parece contraditório entre um e outro poema, na verdade, é convergência. Se nos primeiros versos o poeta reconhece a dificuldade do ofício e descreve o que precisou passar para atingir seu objetivo, remete a um deslocamento temporal (“faz séculos”) a aquisição da habilidade nos versos de “Poesia: 1970”, ele se faz quase blasé e admite que tudo o que escreve já é clássico, embora reconheça que essa opinião é de “alguém em mim que eu desprezo” (LEMINSKI, 1987, p. 97).

### *Despropósito geral*

*Esse estranho hábito,*

*escrever obras-primas,*

*não me veio rápido.*

*Custou-me rimas.*

*Umas, paguei caro,*

*Liras, vidas, preços máximos.*

*Umas, foi fácil.*

*Outras, nem falo.*

*Me lembro duma*

*Que desfiz a socos.*

*Duas, em suma.*

*Bati mais um pouco.*

*Esse estranho abuso,*

*Adquiri, faz séculos.*

*Aos outros, as músicas.*

*Eu, senhor, sou todo ecos. (1987, p. 90)*

Neste “Despropósito geral”, Leminski considera o ato de produzir obras-primas um “hábito”, ou seja, uma disposição adquirida por atos reiterados. E descreve como o adquiriu. Diz que pagou caro por umas rimas, embora tenha obtido outras com facilidade, precisou brigar com algumas, duas talvez, e revela que “esse estranho abuso” ele adquiriu há séculos, reconhecendo o valor atribuído aos autores que antes dele também debruçaram-se sobre o fazer poético, aqueles que Pound classificava como “os mestres”:

O termo se aplica com propriedade aos inventores que, além de invenções pessoais, são capazes de assimilar e de coordenar grandes números de invenções anteriores. Quero dizer que eles ou começam com um núcleo que lhes é próprio e acumulam adjuntos, ou então digerem enormes quantidades de assuntos, aplicam alguns modos de expressão conhecidos e conseguem impregnar o todo com alguma qualidade especial ou com alguma característica própria, levando o conjunto a um estado de plenitude homogênea. (POUND, 1995, p. 35).

Nessa “briga” com as rimas, com as palavras, Leminski nos dá novamente a idéia de que

fazer poesia não é nada fácil. É novamente o moinho que mói palavras, entre o capricho e o relaxo. A começar pelo título, com o qual Leminski contrapõe este problema: despropósito nada mais é do que um disparate, um absurdo, mas também pode indicar algo descomunal em quantidade ou qualidade.

Os dois últimos versos do poema coroam esse despropósito: “Aos outros, as músicas./Eu, senhor, sou todo ecos.” A música é a reafirmação da existência, ou como ensinava Nietzsche: “Só a música colocada ao lado do mundo pode nos dar uma idéia do que deve ser entendido por justificação do mundo como fenômeno estético.” (NIETZSCHE apud DIAS, 1994, p. 23). Assim, Leminski atribui aos outros (poetas) o exercício musical, para que eles dêem sentido à vida e ao mundo. Ele, conforme os modelos propostos por Pound, seria o “eco” de todas as maravilhas perpetradas pelos antecessores ou contemporâneos, assimilando e expandindo o conhecimento, reverberando a poesia.

O outro mote para essa argumentação é “Poesia: 1970”, também de *Distraídos venceremos*:

***Poesia: 1970***

*Tudo o que eu faço*

*alguém em mim que eu desprezo*

*sempre acha o máximo.*

*Mal rabisco*

*não dá mais pra mudar nada.*

*Já é um clássico. (1987, p. 97).*

Esse alguém que o poeta despreza parece ser aquela porção de vaidade que faz com que alguns apenas façam charme. Leminski já havia feito blague com tal condição no primeiro poema analisado no capítulo (“apagar-me/diluir-me/desmanchar-me/até que depois/de mim/de nós/de tudo/não reste mais/queocharme”) e agora coloca-se numa posição de dualidade para o leitor. Esse alguém que ele despreza, ao mesmo tempo acha o máximo o que o poeta escreve. Essa “dúvida” moral dura pouco, um rabisco, pois assim que as palavras são estampadas no papel já “não dá mais pra mudar nada”: tudo já é clássico.

O que há de comum entre este e o “Despropósito geral”? Novamente a idéia do rigor e a presença do relaxo. Se, no primeiro, Leminski explora a dureza do ofício (o moinho), neste Leminski está mais para a despretensão. Esta aparece aqui revigorada na forma de simplicidade. Embora a composição seja irregular (são dois quadrissílabos, dois heptassílabos, um trissílabo e um pentassílabo), há um certo equilíbrio visual que empresta ritmo ao poema. Com o título, ele data um período em sua produção que corresponde, conforme ele mesmo precisa na introdução, ao “resultado do impacto da poesia de *Caprichos & relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica”, entre mais coisas. O que está em “Despropósito geral” passa a simbolizar rigor, enquanto “Poesia: 1970” conteria toda a distensão desse período, o relaxo.

O que também é entrevisto neste contexto da coletânea *Caprichos & relaxos*, à p. 21:

*parar de escrever*  
*bilhetes de felicitações*  
*como seu eu fosse camões*  
*e as ilíadas dos meus dias*  
*fossem lusíadas*  
*rosas, vieiras, sermões.* (1985, p. 21)

Aqui o poeta faz uma brincadeira, pretensiosa, sim, uma espécie de autopromoção de sua capacidade de escrever. Remetendo a leitura para aquela suposição de que tudo que escreve “já é um clássico”, citando clássicos da literatura, justamente os mais prolíficos – Camões, Homero, Guimarães Rosa e o padre Antônio Vieira –, justapondo-os a uma atitude corriqueira e menor, que é escrever bilhetes de felicitações.

Ao mesmo tempo, então, que sintetiza, que agrupa particularidades em um todo que os abrange e os resume, Leminski também demonstra uma aspiração infundada, vaidade exagerada. Um direito suposto, na verdade, já que seu nome não figura entre esses clássicos, mas a eles costuma referir-se.

É o que se tentará demonstrar a seguir. Esse Leminski, extremamente dedicado ao ofício, tratou de estabelecer, então, já na coletânea *Caprichos & relaxos*:

*parem*

*eu confesso*

*sou poeta*

*cada manhã que nasce*

*me nasce*

*uma rosa na face*

*parem*

*eu confesso*

*sou poeta*

*só meu amor é meu deus*

*eu sou o seu profeta.* (1985, p. 91).

Leminski nunca deixou de lado sua crença na poesia como um elemento para a transformação e a diferença. Quase intuitivamente relatava. Com certa simplicidade, porém com intensidade – veia romântica, declarada no último verso (“eu sou o seu profeta”), lembrando que a religiosidade era profunda entre os românticos do século XIX. Afinal, em todos os dias, as pessoas acordam, cumprem seus rituais, como ele diz no poema, mas não é em todo mundo que nasce “uma rosa na face”. Ao admitir que é poeta, o olhar e a postura parecem estar lá na frente. Ser poeta/ser profeta: uma condição que o distingue. Além disso, seus desígnios são guiados pelo amor, e um amor que não é pouca coisa, mas um sentimento elevado – “só o meu amor é meu deus” – como ele fosse portador de alguma boa nova, o que remete a uma das proposições de Leminski: a criação de um novo elemento poético a partir da leitura dos ancestrais.

### **3.5 CONTESTAÇÃO / IRREVERÊNCIA**

A essa estruturação de seu sentimento e pensamento, Leminski mesclou um discurso divertido que simboliza a crítica social comum ao gosto dos leitores de poesia marginal. Nesse caso, por estar à margem, por sua própria natureza, a poesia não é o produto mais procurado dos produtos, como por exemplo em “Quando eu tiver setenta anos”, de *Caprichos & relaxos*; com seriedade existencial muito intensa, como se encontra no poema “Alguém parado”, de *La vie en close*, ambos objeto de análise deste trabalho. Esse tipo de composição, fortemente irônica, que é

aprimorada nos dois poemas, é também característica marcante em sua obra.

Vejamos o primeiro:

*quando eu tiver setenta anos  
então vai acabar esta adolescência*

*vou largar da vida louca  
e terminar minha livre docência*

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

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

*então ver tudo em sã consciência  
quando acabar esta adolescência. (1985, p. 35).*

Nesse poema de *Caprichos & relaxos*, metáfora de uma fase da cronologia humana associada a atitudes mais irreverentes, a adolescência, Leminski se posiciona bem de acordo com os hábitos dos anos 70. Nessa época costumava-se negar as instituições, mesmo que com um jeito lúdico, condição que já existia desde os latinos, tanto reverenciados por Leminski. Ao mesmo tempo, as figuras do pai e da mãe, a condição social da livre docência, a expressão “pilar da

sociedade”, tão desgastada, que representam a forma socialmente saudável, são claras e fortíssimas oposições à “vida louca” que ele sempre se atribuiu enquanto manifestava-se na poesia marginal ou como se não tivesse abdicado da experimentação.

Podem, também, significar a sua independência em relação a todas as influências que a tradição poética impunha, como tantas vezes ele afirmou e que se procura exemplificar. Tensionando, o poema ainda nos mostra um Leminski em movimento, quase insaciável nisso, embora sabendo que aos 70 anos a vida pode estar terminando, o que não o impede de “ver tudo em sã consciência” e “começar a vida com passo perfeito”, com um pé na imortalidade.

Fica claro que as coisas que cercam Leminski convivem abertamente com a poesia por ele produzida. Essa imbricada relação vida-poesia vai muito além da mera transposição de feitos e vivências do poeta. É pura organicidade, afinal, ele acreditava em uma poesia com mistérios, mas não via mistérios em fazê-la. Apenas trabalho.

Referência semelhante pode ser encontrada no poema seguinte. “Parar dá azar” é o fecho para uma constatação bastante clara no conjunto de escritos de Leminski. Em seu primeiro livro póstumo, encontramos, de novo, a ironia, dessa vez envolta em mistério, um mistério cósmico, que só a poesia detém.

*alguém parado*  
*é sempre suspeito*  
*de trazer como eu trago*  
*um susto preso no peito*  
*um prazo, um prazer, um estrago*  
*um de qualquer jeito,*  
*sujeito a ser tragado*



*pelo primeiro que passar*

*parar dá azar.* (1991, p. 36).

Ao lembrarmos sua inconstância no poema “Profissão de febre”, que será analisado posteriormente, ou em “Apagar-me”, no começo deste capítulo, se verá que, em todos eles, incluindo este, o poeta reconhece que a imobilidade é o maior risco a que um autor se propõe. Em todos eles, a oralidade dos versos dá idéia – e não era idéias o que ele mais buscava? – desse ritmo, desse movimento.

Se alguém está parado, é suspeito; logo, é desaconselhável parar. Quem fica parado obedece prazo de validade, que pode ser levado de roldão quando outra pessoa passar ao seu lado, sem nem ao menos saber o que está acontecendo, como se nem existisse. Essa consciência da imobilidade – ou, ao contrário, da mobilidade – faz com que nos aproximemos de um Leminski preocupadíssimo com as coisas todas que tinha que fazer e com sua noção expansiva.

Em nenhum momento Leminski oferece uma poesia com excessos, mas, sim, uma poesia rica em possibilidades e diversidade. O resultado é que o “eu” leminskiano é mais do que poderia ser considerada uma fraqueza do poeta: o sentimentalismo antipoético, geralmente encontrado em registros subjetivos sem valor transformador e formativo. Tem a ver com o romantismo revolucionário, com a vida em movimento.

E, assim, veja-se: o dado biográfico de Leminski não representa confissão, humildade, mas “escárnio ou reparação”, como assinala Bonvicino (1999), crítica e autocrítica, digo, ele que não admitia uma vida sem produção intelectual, ou qualquer outra manifestação de criatividade, mesmo a malandragem. É aquilo que encontramos em outros autores, que já foi chamada de bioficção, nos termos de Nascimento: “Nada de literatura antes da vida, nada de experiência vital

sem escrita que a suplemente e plenifique.” (NASCIMENTO, 2001, p. 12).

### 3.6 O “EU”

Antes de começar esse sub-capítulo, lembrar que a soma de todas as influências estéticas, conceituais e cotidianas resulta em uma poesia “leminskiana”, com dicção própria. A volta para si, assim como os românticos propunham, como forma de evadir-se de uma realidade que não se ajustava com a ação, é sintomática. Talvez Leminski sempre tenha vislumbrado “no horizonte o naufrágio do navio das utopias e quisesse, de alguma forma, poupar-se do constrangimento de assistir ao convertimento de ex-jovens rebeldes em velhos aristocratas da cultura”, (ASSUNÇÃO apud DICK; CALIXTO, 2004, p. 45).

*eu ontem tive a impressão  
que deus quis falar comigo  
não lhe dei ouvidos*

*quem sou eu para falar com deus?  
ele que cuide dos seus assuntos  
eu cuido dos meus. (1987, p.54).*

Como os românticos, o poeta de Curitiba tem a pretensão de falar com as divindades (universalidade). Inicialmente, Leminski não dá ouvidos a Deus, até desdenha d’Ele, pois não tem tempo para falar com o Senhor. Acometido de súbita modéstia, embora mantendo o desdém (“quem sou eu para falar com deus?”), não se faz de rogado e aparentemente se recompõe, mas é

por pouco tempo. Na conclusão, deixa clara a dissociação entre o humano e o divino, característica condizente com um mundo revolucionário. É a contestação à instituição e aos dogmas cristãos. O ex-seminarista insurge-se contra o ensinamento de que Deus é “todo ouvidos” e está presente em todos os lugares. Isola-se do mundo e do desconhecido, e mantém sua pose, seu charme.

Esse é um dos poemas da fase em que Leminski considera ter conseguido “a abolição da referência, através da rarefação”. Quer dizer, o exercício diário do poeta, na busca pela palavra exata, pela frase absoluta, cria outra dimensão para a inserção do autor, que passa a ser referência, enquanto a vida real, a vida que em algum momento ele quis trocar pelo “cinema americano”, continua à sua volta. Ele que, no início dos anos 90, disse que estava farto da incompetência da poesia dos anos 70, intitulado-se parnasiano chic, é apresentado como “o maior produtor textual paranaense que surgiu depois dos bravos tempos do movimento simbolista” (RISÉRIO, 1989, p. 33).

Seus escritos se aproximam da metafísica. Cada vez mais o “eu” biográfico esboça a compreensão da universalidade. É Deus, é a memória coletiva, é a identidade do mundo. É a poesia feita para todos e para ninguém, por alguém que vivia intensamente, que buscava sentido na existência de uma forma elétrica e plural, essa busca pela santidade, esse ato heróico – o de escrever poesias –, que se manifestava nas diferentes áreas do conhecimento a que se dedicou, reinventando símbolos sonhos e palavras, o que mais se assemelhava a seu conceito de vida.

Vale ressaltar que Leminski dedicou tempo para biografias de quatro personagens civilizatórios – Trotski, Cruz e Souza, Jesus e Bashô – e que tinham em comum “vocações para o exagero e a vivência de exílios”.

Diz Marques:

Além de serem “exagerados”, ex-cêntricos e exilados, construtores de poesias, de utopias e revoluções, unem esses quatro personagens também, do ponto de vista do poeta curitibano, a paixão pelo Texto (assim mesmo, com maiúscula). Pela palavra escrita, falada (Jesus não deixou nada escrito), nas suas mais variadas formas. Textos inscritos nas vidas, e vice-versa. (2001, p. 22).

As mesmas considerações podem ser feitas sobre o poema que segue.

*Carrego o peso da lua,  
Três paixões mal curadas,  
Um saara de páginas,  
Essa infinita madrugada.*

*Viver de noite  
Me fez senhor do fogo.  
A vocês, eu deixo o sono.  
O sonho não.*

*Esse eu mesmo carrego. (1987, p. 40).*

Aqui devemos abrir um parêntese para chamar a atenção a duas questões presentes nesse poema e, de certa forma, em várias outras obras: uma a instabilidade de Leminski; a outra, a condição de exercício solitário do esteta (ou o auto-exílio).

Instabilidade que se pronuncia com “fogo” e “sonho”. O poeta deixa transparecer o fluxo e o refluxo da vida, os ciclos que constituem a existência de qualquer pessoa. O “fogo”,

essa luz bruxuleante, inspiradora de fantasias, luz-dançarina e misteriosa, tão própria ao arquétipo primitivo da humanidade, é dominado pelo poeta, ele que vive nas sombras (“Viver de noite...”). O “fogo” que queima é a chama que mantém acesa a inquietude. Já o “sonho” é a sublimação, é a transgressão, é a maneira que o poeta encontra para não entregar-se às dores das paixões malcuradas e a sua incompletude expressa no “saara de páginas” e no “peso da lua”.

Como se não bastasse “viver de noite”, ele barganha com o leitor, ciente de seu poder. Acaba transgredindo a ordem, oculto pelas sombras noturnas, Prometeu roubando a luz da humanidade, esses seres sonolentos que desconhecem “saaras de páginas” e as “infinitas madrugadas”. Aos outros ele entrega o “sono”, manifestação física comum a todos, sinal de cansaço, repouso, ausência de movimento. Mas fica com o “sonho”, que é o movimento. Ao negá-lo aos demais, ele reafirma a condição romântico-profética tão cara à tradição da poesia, ingressa em um mundo de imaginação, em geral adormecida para a maioria das pessoas, sonhos cultivados na solidão.

*Carrego o peso da lua*

*Três paixões mal curadas*

*Um saara de páginas*

*Essa infinita madrugada.*

Observe este poema do mesmo livro:

*Plena pausa*

*Lugar onde se faz*

o que já foi feito,  
                   branco da página,  
 soma de todos os textos,  
                   foi-se o tempo  
 quando, escrevendo,  
                   era preciso  
 uma folha isenta.

                  Nenhuma página  
 jamais foi limpa.  
                   Mesmo a mais Saara,  
 ártica, significa.  
                   Nunca houve isso,  
 uma página em branco.  
                   No fundo, todas gritam,  
 pálidas de tanto. (1987, p. 29).

Quer dizer, no poema de *Distraídos venceremos*, Leminski refere-se a “um saara de páginas” que parece corresponder a “essa infinita madrugada”. No poema seguinte, transcrito acima, extraído do mesmo livro, o poeta refere-se novamente ao deserto.

Cito:

                  Nenhuma página  
 jamais foi limpa.  
                   Mesmo a mais Saara,

*ártica, significa.* (1987, p. 29).

Entre um e outro verso, um oceano de significações. Num primeiro momento, a página em branco é vista quase como uma pena para o autor. Além de “carregar o peso da lua”, ele se depara com uma quantidade imensa de páginas à sua frente, que irá tirar-lhe o sono em uma madrugada que nunca termina. Em seguida, o nome próprio significa outra coisa: o branco da página já não é limpo, já foi maculado por palavras anteriores. Antes obstáculo, agora mesmo a que aparenta ser mais branca, na verdade “guarda” manifestações anteriores – e o poeta parece, nesse momento, referir-se à descendência poundiana: ao longo do poema, ele reconhece os poetas que o antecederam, nomeando-os sem revelar (“lugar onde se faz o que já foi feito”, “soma de todos os textos”, “no fundo, todas gritam”) e aceita (“foi-se o tempo/quando, escrevendo/era preciso uma folha isenta”). Essa aceitação proporciona maior liberdade ao poeta e torna, nesse sentido, sua poética mais eficaz, como no poema que segue, “Profissão de febre”, de *La vie en close*. Nele, Leminski se volta para a natureza a fim de expressar sua inquietude, e dá sinais de confronto com a ordem estabelecida. Vários elementos naturais, inclusive míticos/metafísicos (como o sol, a chuva, a noite, a presença de Deus) conjugam-se para, ao final do texto, dar a idéia de moto-contínuo, tal e qual encontramos em vários outros poetas, tal e qual o encontramos na natureza, e também na forma que constitui a essência dos seres humanos. O autor igualmente não deixa de confrontar a existência de Deus, mas nota-se Deus presentificado em todos os movimentos do poeta.

***Profissão de febre***

*quando chove,*

*eu chovo,*

*faz sol,*  
*eu faço,*  
*de noite,*  
*anoiteço,*  
*tem deus,*  
*eu rezo,*  
*não tem,*  
*esqueço,*  
*chove de novo*  
*de novo, chovo,*  
*assobio no vento,*  
*daqui me vejo,*  
*lá vou eu,*  
*gesto em movimento. (1991, p. 67).*

Aqui tem Deus e não tem, chove e faz sol, há movimento. Aqui não há imobilidade, não há suspensão, é puro deslocamento que envolve o leitor. Onipotente, Leminski joga com o pronome, ao citar a chuva e o vento, “daqui me vejo/lá vou eu”, observando-se, analisando-se, identificando-se. A situação é diversa ao poema em que carrega “o peso da lua” ou quando deixa subentender ao se entregar ao “sonho”; é ao mesmo tempo complementar, pois é sempre ele o senhor de si, quem determina, quem nomeia, quem faz, envolvendo-se com a natureza.

Há também identificação, conciliação entre o “eu” do poeta e os fenômenos da natureza. Estes, aliás, elementos fundamentais na concepção do haikai, a forma por excelência da literatura japonesa e que se poderia referir como fundamental na formação poética de Leminski.

Ele escrevia caminhando, caminhava escrevendo. Bastava papel e caneta, ou a máquina



de escrever. Apostava na poesia-relâmpago, mas fica claro que seu conhecimento na elaboração de certas demonstrações estéticas está explicitado, quando não mais na maneira como desloca o “eu” em sua poesia. O “eu” que se entrega ao acaso, mas que deixou pistas ainda por decifrar, símbolos, signos, mistérios.

*Andar e pensar um pouco,  
que só sei pensar andando.  
Três passos, e minhas pernas  
já estão pensando.*

*Aonde vão dar estes passos?  
Acima, abaixo?  
Além? Ou acaso  
se desfazem ao mínimo vento  
sem deixar nenhum traço? (1991, p. 39).*

### **3.7 O RIGOR E A MARGINALIDADE**

A poesia de Leminski é marcada pelo rigor, como já apresentado, mas também por reminiscências da poesia marginal brasileira dos anos 70, década da contracultura. Ao mesmo tempo que o poeta celebrava a loucura daqueles anos, na onda *hippie*, a urgência e a rebeldia encontravam leitura direta entre os jovens, graças à disciplina e ao talento. Leminski transformou *Caprichos & relaxos* em um dos maiores sucessos editoriais de poesia no mercado nacional (mais de dezoito mil exemplares vendidos), mas foi com *É guerra dentro da gente*, novela voltada ao

público infanto-juvenil, que ele aproximou-se da marca dos cem mil exemplares.

E Leminski, claro, tinha um poema para descrever – ou combater, satirizar – esse rótulo de marginal:

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

*Marginal, escrever na entrelinha,  
sem nunca saber direito  
quem veio primeiro,  
o ovo ou a galinha. (1987, p. 70).*

Lembre-se que, nos anos 70, o que se discutia e rotulava como marginal era a produção poética que incorporava o “coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico”, conforme Buarque de Hollanda (1998, p. 11). Em vários momentos, a coloquialidade perpassa os livros de Leminski, herança modernista de 1922, mitos pessoais tornando-se coletivos, de uma forma bem-humorada, milagrosa, subversiva e na carona da contracultura. A despeito da tradição, a geração dos anos 70 trabalhou para obter uma determinada dicção poética, mais de acordo com suas necessidades líricas.

Esse agudo Leminski da primeira estrofe dá lugar em seguida a outro, também irônico, mas agora exclamativo, que deixa no ar como uma das possíveis dúvidas, por trás da questão ovo/galinha, a de que a poesia, por sua própria natureza, sempre foi marginal, e que àquela época, cultural, política e economicamente repressiva, não seria a poesia o mais procurado dos produtos.

(MELO, 1998).

Embora se possa concordar com Buarque de Hollanda, é preciso notar que a primeira estrofe desse poema contém três versos que, mais do que referir coloquialidade, afirma dignidade. Ao deixar branca a página, o poeta serve apenas de condutor para que a paisagem se afirme de forma clara, justamente por estar à margem sem se deixar “influenciar” por aquilo que vai contra a sua própria natureza. Na segunda estrofe, mais uma vez, Leminski libera seu lado conspirador (marginal) ao “escrever na entrelinha” e ao subverter o provérbio – aqui, sim, rendendo-se ao coloquialismo, definindo a marginalidade e a si próprio de forma epigramática.

Assim aconteceu com o *Catatau* – romance até hoje muito falado e pouco lido – que Leminski lançou quando 26 novos poetas eram reunidos em coletânea organizada por Buarque de Hollanda<sup>7</sup>; quando parte da produção marginal já se tornava assunto da moda, diluindo-se até perder sua força poética. Leminski revigorava o fazer poético no começo da década de 80, com a publicação de *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase e Polonaises*, depois reunidos em *Caprichos & relaxos*. Mas tudo o que ele fazia estava comprometido, de várias formas, com o que havia sido feito até então, e não apenas a produção marginal.

A confluência das várias facetas do poeta curitibano – referências literárias e as várias atividades que exerceu ao longo de seus 44 anos – resultou no que Melo classifica como “elementos leminskianos” (1998), elementos que se tornaram novos quando reunidos na poesia de Leminski e que se sobressaem no aspecto prático, como no poema:

*eu queria tanto*

*ser um poeta maldito*

---

<sup>7</sup> A coletânea reuniu, entre outros poetas, Ana Cristina César, Torquato Neto e Waly Sailormoon.

*a massa sofrendo*  
*enquanto eu profundo medito*

*eu queria tanto*  
*ser um poeta social*  
*rosto queimado*  
*pelo hálito das multidões*

*em vez*  
*olha eu aqui*  
*pondo sal*  
*nesta sopa rala*  
*que mal vai dar para dois (1985, p. 72).*

Olha aí a coloquialidade. Mas, será esse o preço por ser marginal? Tanto querer para não dar em nada? Aparentemente simples, o poema contém uma série de fundamentos, como a tensão entre duas situações quase complementares, situações-limite que funcionam como motivação para o poema. Serve como exemplo prático porque nele o poeta nos conta como imaginou caminhar na trilha que escolheu para se comunicar com o mundo – a poesia com disciplina e um certo relaxo. A certa altura, ele se dá conta de que não é nada daquilo que pensou ser, que sua condição nada mais é do que a de outras pessoas. Além disso, compromete-se com os poetas implicados sob os rótulos de “maldito” e “social”, o que nos prende à idéia recorrente do *paideuma*.

O “eu” do poema de certa forma rompe com a passividade contemplativa, a projeta a um

plano que chegou a ser considerado marginal (à margem de), mas de ação. “Poeta maldito”, “poeta social”, categorias recentes, no fundo a mesma coisa, êxtase de sonhadores, renovadores da linguagem e da vida em sua abnegação. Leminski joga com essas condições, em um primeiro momento ausente da confusão, em profunda meditação; noutro, sentindo o “hálito das multidões”: simultaneidade histórica, conceitual. A seguir, o poeta se dá conta da realidade. Ali está, talvez de avental, lidando (ou melhor, sabendo lidar) com as questões práticas do dia-a-dia. Muito próximos, os poetas, os homens.

Mas, ao mesmo tempo em que às duas categorias convergem poetas renovadores da linguagem, sonhadores de outras sociedades, elas também divergem; caso contrário Leminski não faria distinção entre elas. Enquanto o “poeta maldito” medita à distância da massa, que sofre, o “poeta social” está entre ela, identificado com a multidão. Poderíamos aqui identificar Bashô e Trotski, que Leminski biografou com primor (textos reunidos em *Vida*),<sup>8</sup> traduzindo uma lógica coesa, inovadora e extremamente poética, como a própria vida. Canceladas as duas possibilidades do ser poético, está de volta o prosaico, com um tanto de lirismo outro tanto de amargura, por ter desejado ser (“Eu queria tanto...”), em ordem direta e coloquial, e não ter obtido sucesso – o que é pura zombaria, eis que ele, o autor conseguiu “sentir o rosto queimado/pelo hálito das multidões” e observou de longe a massa sofrendo.

Leminski parece querer nos revelar sua exigência, seu posicionamento no mundo com o ofício que escolheu, ao mesmo tempo que nos remete para um ambiente típico dos anos 70, quando os jovens viviam em comunidades e nem sempre tinham condições de subsistência, mas também indica momentos da vida particular de Leminski e Alice Ruiz (com quem viveu 20 anos), descritos em sua correspondência a Bonvicino (1999), quando faltou dinheiro e a vida

---

<sup>8</sup> O livro foi lançado pela Sulina, de Porto Alegre, em 1990, um ano depois de sua morte.

ficou um pouco mais difícil.

Assim, aqui temos exemplificado o poema como “experiência captada, sintetizada e transformada pelo poeta”, como quer Paixão (1984, p. 62). Com os versos acima, o poeta curitibano reflete o lugar e a época onde está inserido e, ao mesmo tempo, através do exercício das metáforas e das aspirações (“eu queria tanto/ser um poeta maldito...”), transcende suas limitações, evocando realidades/experiências que não as que estão somente estampadas no papel.

Como se pode observar em leituras individuais, cada nova reunião de poemas de Leminski parece fazer uma avaliação do momento vivido, mas muitas vezes registram o tom profético que tanto agrada a Harold Bloom, por exemplo. O tom *visionário*, como é entendido o ofício daquele que lida com o tempo.

O poeta se depara com quatro tempos presentes na elaboração de um verso – o tempo histórico-social, que é sempre plural, conforme Bosi (2000, p. 142), o tempo pessoal/individual, o tempo das imagens, que revelam o conteúdo simbólico do poeta, e o tempo rítmico da frase.

No tempo histórico-social, Leminski quer ser um poeta maldito, mas também quer ser poeta social, e é, na verdade (ou na sua verdade), um qualquer vivendo, numa situação prosaica, o que muitos já vivenciaram. O conteúdo simbólico leminskiano é este mesmo: o grandioso e o anti-grandioso. Seus poemas, este inclusive, têm ritmos que lhe são próprios, graças à criatividade do artista. Versos irregulares, quase nenhuma rima, mas leveza e oralidade.

Ou como ensina o autor de *O ser e o tempo da poesia*, sobre os tipos de tempos que podem ser aplicados à poesia.

[...] a) os tempos descontínuos, díspares, da experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama de valores do poema; b) o tempo relâmpago da figura que traz à palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas das imagens singulares; e c) o tempo ondeante ou

cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do *pathos*, inerente a todo discurso motivado. (BOSI, 2000, p. 144).

Então, o movimento do tempo poético (síntese dos tempos acima citados) pode ser compreendido em duas partes, segundo Paixão: de um lado, o tempo poético realiza a síntese expressiva de elementos contrários ou diferentes que passam a coexistir na poesia; os impulsos da paixão, por exemplo, se relacionam com os impulsos da razão, e vice-versa; as lembranças do passado se combinam com os desejos futuros; o amor desperta momentos de raiva etc. Por outro lado, conseguindo viver com essa ambivalência, o tempo poético deve revelar uma certa profundidade, seu dinamismo deve ser ativo e deve caminhar em alguma direção, construindo a experiência poética (PAIXÃO, 1984)

No poema recém-citado parece que o rigor leminskiano deu lugar à espontaneidade. O que é só aparência. Perpassa o poema uma projeção de ofício, do poeta querendo se situar no tempo – e esses tempos são diferentes nos dois conjuntos de versos; são duas situações diferentes e, ao mesmo tempo, eles se complementam e se tensionam, são projeções da duplicidade romântica: o poeta maldito, o poeta social, ambos com o desejo de movimentar a multidão, de modificar o mundo, revolucionar.

Mesmo que o poema não sirva como exemplo técnico, demonstra um fluxo de oralidade que identifica o leitor com a causa do poeta. Está presente, também, a coloquialidade, quase um desabafo do autor para o leitor, o leitor ouvindo e dialogando com o poeta.

#### 4 RIGOR, RELAXO E ACASO

O segundo momento desta pesquisa recolhe algumas poesias leminskianas nas quais transparecem os jogos de pensamento que sempre o preocuparam, e, dessa forma, reforçam o tom de acaso, rigor e relaxo de seus escritos.

Para exemplificar o jogo de pensamento e demonstrar o rigor poético, há estes versos de *La vie en close*,

*página ó página casa materna*  
*onde encontro sempre espanto*  
*o mesmo sempre manso branco*  
*quando penetro numa caverna* (1991, p. 51).

Leminski refere-se ao desconhecido, contrapondo a escuridão de uma caverna com a segurança da “casa materna”. O mesmo espanto suscitado com a exploração de uma caverna é internalizado pelo poeta quando ele se depara com a página em branco. Ao falar sobre ela, no primeiro verso, Leminski atribui uma característica bastante afetiva – “casa materna”, lugar onde há carinho, proteção, segurança. Como se observa, Leminski enxerga mais do que isso, pois sente que o branco, o “sempre manso branco” da página, provoca o espanto que se sente ao penetrar-se



em uma caverna. Nessa distensão, obtida com a ordem indireta dos dois versos centrais e com a métrica, não tão exata mas musicalmente ritmada, ele consegue um efeito original para o poema.

Adiante, na página 93 do mesmo livro, atribui seu comportamento ao acaso, aconselha ao leitor igual procedimento, mas não deixa tudo à solta; nos versos finais, faz uma “ameaça”:

*Faça os gestos certos,  
o destino vai ser teu aliado,  
ouça uma voz dizendo  
do fundo mais fundo do passado.  
Hoje, não faço nada direito,  
que é preciso muito mais peito  
pra fazer tudo de qualquer jeito.*

*Ai do acaso,  
se não ficar do meu lado. (1991, p. 93).*

Note-se que o conselho é dado nos dois primeiros versos mas, logo em seguida, Leminski injeta uma idéia de continuidade, de tradição, sugerindo que se ouça “uma voz dizendo/do fundo mais fundo do passado”. São os ecos do *paideuma* poundiano, quem sabe, opondo-se e complementando a intuição sugerida no primeiro verso: “Faça os gestos certos”. A partir do quinto verso, Leminski mostra rebeldia ao afirmar que “hoje, não faço nada direito”, mas é sutil o entendimento desse verso, já que ele em seguida afirma que a liberdade do fazer as coisas exige muito mais comprometimento. Quer dizer, mesmo sugerindo e instigando um comportamento mais incerto, ele vê, nesse procedimento, uma atitude ainda mais responsável diante da vida. Tudo enquadrado em uma métrica regular, com ritmo e sonoridade. Há o

relaxamento, mas nem por isso deixa de existir o rigor. E, para concluir, Leminski recorre ao coloquial para demonstrar que existe uma certa insegurança naquilo que faz, como se o acaso fosse uma espécie de “deus” daqueles que optam por deixar a vida correr.

Mas há mais: em *Caprichos & relaxos*, o poeta já fazia referência à contemplação da vida, como se quisesse que lembrassem dele como uma pessoa que vivia ao sabor do vento.

*lembrem de mim  
como de um  
que ouvia a chuva  
como quem assiste missa  
como quem hesita, mestiça,  
entre a pressa e a preguiça* (1985, p. 59).

Seis versos, os três primeiros brancos e desiguais, os três últimos rimados entre si e com métrica irregular, mas sonoramente perfeita. Ao dizer que “ouvia a chuva como quem assiste missa”, Leminski incursiona pela celebração, ainda que mínima, da natureza, misturando-a com uma espécie de religiosidade, característica romântica encontrada em diversos outros poemas e que será abordada na terceira parte deste trabalho. Ao mesmo tempo, ele tira um pouco o teor da sacralização poética ao brincar, em seguida, com uma condição de observador despreocupado com as coisas que estão acontecendo. “Como quem hesita, mestiça,/entre a pressa e a preguiça” são versos que recolocam a poesia de Leminski de frente com a antítese rigor e relaxo. Ao utilizar-se de uma linguagem que beira o culto mas não se afasta do coloquial, Leminski trabalha com rima interna e externa (“hesita”, “mestiça”, “preguiça”), aproxima a metrificação e deixa entrever um sujeito indeciso entre a pressa (o rigor, a urgência, a necessidade) e a preguiça (o

relaxo, a paciência, a calma).

Entretanto, voltando a *La vie en close*, à página 9, ele parece tratar com uma disposição maior o seu ofício. Insinua no poema uma sucessão de situações prosaicas, de instabilidade e de trabalho. Em seu primeiro livro póstumo, para o qual ele selecionou os trabalhos juntamente com Alice Ruiz, Leminski justifica a feitura de um poema em uma redondilha maior, com versos sem cortes abruptos, quase lineares e de fácil memorização, o que também sugere a transposição para a música e a oralidade, afirmando e negaceando a dedicação necessária para “um bom poema”, deixando entrever a instabilidade que marca sua obra: “Se quer ser poeta, tem que montar sua vida a favor do vento”, disse certa vez.

*um bom poema*  
*leva anos*  
*cinco jogando bola,*  
*mais cinco estudando sânscrito,*  
*seis carregando pedra,*  
*nove namorando a vizinha,*  
*sete levando porrada,*  
*quatro andando sozinho,*  
*três mudando de cidade,*  
*dez trocando de assunto,*  
*uma eternidade, eu e você,*  
*caminhando junto. (1991, p. 9).*

Logo após a enunciação, o poema humaniza-se. Ele joga bola e namora, carrega pedra,

estuda sânscrito e leva porrada, anda sozinho, muda de cidade e troca de assunto. Mas está sempre junto, presente. Esse estar junto tanto pode remeter a um casal quanto a eu = poeta, você = o poeta na terceira pessoa, ou, ainda, a eu = poeta, você = leitor. Poder-se-ia entender como a criação de uma obra inteira compartilhada com os leitores, o mesmo sentido expresso na construção de uma identidade literária com suas traduções e biografias, ou na elaboração de uma vida em comum. Embora faça a enumeração de algumas atividades que signifiquem descompromisso ou lazer (o romântico Leminski não entendia como as pessoas podiam se divertir, beber e comer se a sociedade as obriga a trabalhar 16 horas por dia; o que parece contraditório, pois ele impunha horas e horas de dedicação à palavra – seria a máxima por ele perseguida, a vida não dissociada da arte?), Leminski também associa imagens de muito esforço e dificuldades, além de tornar a tocar no signo da instabilidade. Trocar de assunto, andando sozinho e mudando de cidade são, sem dúvida, circunstâncias pertinentes à vida pessoal do poeta, e podem ser igualmente estimulantes à manifestação do “bom poema”, que desencadeia “um processo que nunca exclui o leitor”. (MARQUES, 2001, p. 34).

#### **4.1. POETA DE FIM DE SEMANA**

Virando a página, no mesmo *La vie en close*, Leminski elabora uma lista de conceitos que procuram definir o que é poesia. Cita poetas e filósofos no poema “Limites ao léu”, e, *lato sensu*, codifica sua experiência, fortalece seu *corpus* poético ao fazer uma profissão de fé erudita:

### ***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 sua própria materialidade” (Jakóbson), “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 tranqüilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (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 posible” (García  
Lorca), “aquilo que se perde na  
tradução” (Robert Frost), “a liberdade  
da minha linguagem” (Paulo  
Leminski)... (1991, p. 10).*

O poeta que cultivava um profundo rigor, herdado da poesia concreta de Haroldo, Augusto e Décio, reduz a essa listagem a construção de seu *paideuma*, e abusa do acaso. Ele que se considerara concreto muito mais do que o trio, por ter começado a escrever pensando no espaço, não no tempo, espacializa suas leituras e converge para um só ponto sua conotação autobiográfica: do “eles” para o “eu”. É possível encontrar todas as definições de poesia em suas tentativas de corporificá-las. Talvez tenha sido essa a intenção. Ele critica a vida, faz música, ele fundamenta a existência, ele materializa a essência, ele essencializa a matéria, ordena as palavras e as deixa livres em sua pureza. Quer dizer, com “Limites ao léu”, Leminski personifica seu *paideuma*, ao mesmo tempo que nos oferece uma pista do que poderia ainda vir a escrever, quando conclui: “a liberdade da minha linguagem”. Aí voltamos aos livros anteriores, à prosa de *Catatau* e de *Agora é Que São Elas*, todas as poesias, as traduções, as canções, as peças publicitárias, retornamos ao que ele considerou a estética do inutensílio, mas tudo feito com rigor, afinal, “se você cometer um erro a nível existencial, a poesia dança, ela é uma planta muito frágil”. (LEMINSKI, 1985, p. 14).

Para melhor explicar a dedicação de alguém que entendeu que a poesia não é maior do que a vida, que a poesia está dentro da vida, ninguém melhor do que o próprio Leminski:

Eu não sou poeta de fim de semana, nem faço por *hobby*, como quem faz poesia quando vai para a praia. Faço poesia 24 horas por dia. [...] Antigamente eu trabalhava mais no sentido de adquirir aquela perícia artesanal que todo mundo tem que ter. Agora, acho que as coisas estão mais automatizadas em mim. A distância entre expressão e realização está menor. (1985, p. 16).

Nessa declaração, está praticamente resumido tudo o que vários autores que escreveram sobre sua obra reconhecem: o rigor que caracterizou sua escrita. Para os irmãos Campos e Décio Pignatari, “Paulo Leminski [...] combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor” (PIGNATARI apud ÁVILA, 1989). Antunes diz que “aos poucos vamos podendo pisar essas pedras que Leminski nos deixou, e que voltam sempre a nos confirmar a grandeza e a profundidade de seu mergulho poético” (ANTUNES, 2000, p. 88). No entender de Bonvicino, com quem o curitibano trocou as cartas publicadas em *Envie meu dicionário*, “a poesia de Leminski funda-se na idéia de linguagem, herança elaborada do Concretismo” (BONVICINO, 1999, p. 213). Por fim, Ávila entende que as poesias leminskianas “[...] são criações de quem se deu por inteiro à escritura, levando até as últimas conseqüências (inclusive vivenciais) o amor pela poesia” (ÁVILA, 1978, p. 247).

Todos eles insistem na atenção que Leminski dedicou à palavra. Nota-se nos depoimentos a necessidade de reforçar o extremismo poético de um artífice a quem interessou, antes de mais nada, a síntese entre a exatidão e a coloquialidade, pois sua poesia convivia abertamente com tudo o que existiu (e existe) ao seu redor.

## 4.2 UM DIA

Dois anos depois da morte do curitibano, quando foi lançado *La vie en close* (1991), o poeta Assunção considerou: “O poeta Paulo Leminski sabia que tinha pouco tempo de vida. E foi

ao encontro da morte com a mesma vitalidade demonstrada em toda a sua obra.” (1991)

Essa vitalidade, que equivale a rigor, este ir ao encontro de, está presente desde cedo no conjunto de poemas de Leminski. Demonstra um cuidado excepcional aliado a uma fluência de quem detém conhecimento sobre diferentes campos do saber; de um leitor de Drummond, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Cruz e Souza, Augusto de Anjos e Mário de Andrade, entre outros, que sabe mediar sua insatisfação com a lucidez criativa. O que pode ser lido em *Caprichos & relaxos*, na página 50, por exemplo,

*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. (1985, p. 50).*

não é nada mais do que um outro exemplo dessa facilidade em tratar de um assunto profundo – o



tempo, a existência, fazendo blague com a situação. Ao enumerar uma série de poetas: Homero, Rimbaud, Éluard, Ginsberg e “um Fernando Pessoa qualquer”, Leminski tematiza questões de imitação e provincianismo, com ares de inovação e contemporaneidade. Na possível enunciação de suas leituras, na tentativa de encontrar a palavra certa para expressar-se, Leminski demonstra uma inflexão brasileira que dialoga com independência e originalidade com outras culturas. Ao mesmo tempo, suas admirações expressas no papel não são demonstrações artificiais, embora, muitas vezes, fina ironia, parente próxima de Drummond, mas dessa feita compartilhando o biscoito com a massa ignara. A poesia de Leminski torna a dar pistas da retaguarda poética que criou, incluindo em nossa cultura alguns autores que, ligados ao seu nome e à sua palavra, constituem uma espécie de cenário para sua produção individual.

Isso está implícito nas alusões de um outro poema citado, com sua pretensão indolente (“eu queria tanto...”), com essa pretensão subjacente e projetada, quando ele se refere a “um poeta maldito” e a “um poeta social”, dimensionando-lhes as interferências e relações com os demais. Ele se vê, vendo. “Eu” e “eles” trocando de lado. E, desviando-se quase que de repente, ele desfere a lâmina samurai sobre o leitor, que é surpreendido. No poema recém-citado, o “eu” queria tanto e olha “ele” ali, em uma situação cotidiana e ridícula diante da grandiosidade dos dois quartetos anteriores. Humildade ou condição diminuída?

Dramaticamente igual, é essa conclusão do poema de *Caprichos & relaxos*, em que o poeta reconhece a realidade, a pressupõe ou a hostiliza, ao mesmo tempo que admite e faz questão de lembrar que os momentos e os sonhos foram adornados pelo tempo, analisados sob as máscaras que a sociedade da província (que pode muito bem ser o Brasil!) impõe, “máscaras/que o tempo tratou como flores”, imagem recorrente da lírica ocidental para demonstrar o efeito devastador do tempo.

Encontrou-se, anos depois, na página 15 de *Distraídos venceremos*, no poema “Aviso aos naufragos”, o mesmo desejo incontido de ser compreendido, no esforço ao dizer e na recusa do dizer. Por um lado, já se sabe que Leminski explorou todas as formas de comunicação que estiveram ao seu alcance. Por outro, abusou de um dos mistérios da poesia, que é a metáfora. Leminski foi publicitário, letrista, redator, apresentador de TV, tradutor e, acima de tudo, poeta. Em tudo, procurou a melhor forma de comunicação. “Tudo o que faço atualmente, por exemplo, de qualquer forma está ligado à criatividade de texto. [...] É a somatória disso tudo, e mais a minha última atividade, de colunista de jornal, que é mais recente.” (1985, p. 15)

Transitava, assim, entre diferentes públicos, sabia quando era necessária a poesia “de informação” ou a “de irradiação”, para conversar com o público a quem se dirigia. “Às vezes, o negócio é agredir, às vezes, agradar”, dizia.

*Aviso aos naufragos*

*Esta página, por exemplo,*

*Não nasceu para ser lida.*

*Nasceu para ser pálida,*

*Um mero plágio da Ilíada,*

*Alguma coisa que cala,*

*Folha que volta para o galho,*

*Muito depois de caída.*

*Nasceu para ser praia,*

*Quem sabe Andrômeda, Antártida,*

*Himalaia, sílaba sentida,  
Nasceu para ser a última  
a que não nasceu ainda.*

*Palavras trazidas de longe  
Pelas águas do Nilo,  
Um dia, esta página, papiro,  
Vai ter que ser traduzida,  
Para o símbolo, para o sânscrito,  
Para todos os dialetos da Índia,  
Vai ter que dizer bom-dia  
Ao que só se diz ao pé do ouvido,  
Vai ter que ser a brusca pedra  
Onde alguém deixou cair o vidro.  
Não é assim que é a vida?. (1987, p. 15).*

É o primeiro poema do livro, sua última obra poética lançada em vida. Simétrico, começa com um alerta para a leitura da página (ou do livro?), um aviso, e desafia o leitor já nos dois primeiros versos, propondo a não-leitura. A natureza da página é continuar imaculada e, caso contrário, que seja com um plágio (idéia da falsidade, do simulacro). A metáfora dos dois últimos versos é a mais interessante do hepteto: “folha que volta pro galho / muito depois de caída”. Ao inverter a expectativa e mudar o paradigma do leitor, ajuda a cumprir uma das funções da poesia, que é surpreender. Deixa transparecer que é melhor voltar atrás, é quase um dar-se

conta que por ter ido em frente cometeu a poesia que não devia.

No segundo conjunto de versos, Leminski recorre à imensidão: praia, Andrômeda, Antártida, Himalaia. A ela, contrapõe a “sílaba sentida”, que também soa como uma demonstração de arrependimento, a exemplo do que transparece nos versos finais do primeiro conjunto. Andrômeda é uma constelação boreal, ou seja, do grupo de estrelas fixas situadas no céu ao Norte, que é a mesma posição geográfica da Antártida, imenso continente gelado, que é referência física assim como o Himalaia, importante barreira climática que atravessa a Ásia de sul a norte. Nesse conjunto de versos, o poeta trata de vastidão e altura, duas imagens caras ao pensamento (“sílaba sentida”), que é acusado pelo poeta de ter nascido para ser o último, embora ainda não tenha nascido – em um processo contínuo de fazer-se.

Os últimos onze versos do poema transitam entre o erudito e o prosaico, com facilidade. É página de hoje e o papiro de ontem, convivendo dialeticamente em favor da poesia. Leminski vale-se das “palavras trazidas de longe/pelas águas do Nilo”, querendo referir-se, por certo, às primeiras escrituras, aos hieróglifos, aos filósofos e aos poetas. Ele, um admirador da História (disciplina que ensinava nos cursinhos pré-vestibulares em Curitiba), instiga à tradução (ele mesmo um exímio tradutor) para símbolos incomuns no cotidiano, como o sânscrito e os dialetos da Índia (aqui, os sinais de erudição), ao mesmo tempo que propicia um momento de carinho, dizendo “bom-dia/ao que só se diz ao pé do ouvido”. Quando escreve “vai ter que ser a brusca pedra / onde alguém deixou cair o vidro”, Leminski está novamente propondo o jogo do primeiro conjunto de versos. Tirando a ordem natural dos fenômenos, o poeta dá novo brilho à vida, instiga o leitor a um esforço para a compreensão do simples, pelo exercício do “esforço” por reencontrar em si a experiência desencadeada pela linguagem.

Por fim, a pergunta: “Não é assim que é a vida?” E voltando o olhar para os versos

anteriores, somos quase obrigados a responder, sim, assim é a vida. O que está em jogo são os paradoxos, a vontade de não se mostrar, querendo se revelar a todo instante, voltar atrás como se a natureza das coisas não deixasse o processo às claras para todos os que nos observam. A vida é êxtase, como a escalada do Everest, sim, mas também é toda indefinição, necessita de pequenas traduções e algumas mistificações. Enfim, assim é que é a vida. E assim também é a poesia e, para quem acreditava que a poesia está dentro da vida, é uma sincera declaração do fazer poético. O texto é requintado, pois passa do erudito ao popular e vice-versa, e, pela simetria, é musical. Pela convergência da experiência pessoal, pelo toque íntimo, dimensiona a realidade.

Além disso, Leminski recorre a temas caros ao seu trabalho: o espanto com a vida e a profusão de elementos míticos/místicos. Antes da pergunta final, Leminski atribui à palavra a constituição de um enigma precioso, como se buscasse no passado a presentificação da vida, ao mesmo tempo que projetava a interrogação para além do poema, já que nossas vidas são transparentes, mais do que a palavra escrita ou dita, subserviente mas não entregue, não servindo, mas fazendo-se servir pelo poeta. Essa demonstração erudita leminskiana torna favorável o entendimento, negando a institucionalização do pensar em detrimento do livre-querer.

### **4.3 “O BICHO ALFABETO”**

Ele sempre procurou expressar sua perplexidade diante da palavra, objeto de espanto. Os conceitos e as buscas várias vezes encontraram-se, como em um poema sem título de *La vie en close* (à página 73), em que compara o alfabeto a um bicho de 23 patas, “ou quase”, mas sabendo que mesmo a comparação com um animal não dá organicidade às palavras. No caso somente o poeta é capaz de, burilando, encontrar sentido na composição, o que pode ser verificado no

extremo cuidado da construção do poema. Ainda assim, fica o sentimento impotente de saber que jamais todas as palavras serão suficientes: “fica o que não se escreve”, fica o além-poesia, a “idéia”, que permanece, perdura, resiste. Temos aqui um caso do acaso constituído – “por onde ele passa/nascem palavras/e frases” – e percebe-se o rigor do poeta. Cuidados que se externam na leveza atribuída às frases e ao vento – quando tanto pode ser o verbo quanto o adjetivo e à proposta do enigma, afinal, tudo passa, “fica o que não se escreve”.

*o bicho alfabeto*

*tem vinte e três patas*

*ou quase*

*por onde ele passa*

*nascem palavras*

*e frases*

*com frases*

*se fazem asas*

*palavras*

*o vento leve*

*o bicho alfabeto*

*passa*

*fica o que não se escreve. (1991, p. 73).*

Agora, antes de continuar a interpretação da poética leminskiana, é preciso fazer um

corte com a lâmina samurai de Leminski e retomar os modernistas, mais precisamente Carlos Drummond de Andrade, com sua “Procura da poesia”, de *A rosa do povo* (1987, p. 13) exatamente os versos da sexta estrofe do poema:

*Penetra surdamente no reino das palavras.*

*Lá estão os poemas que esperam ser escritos.*

*Estão paralisados, mas não há desespero,*

*há calma e frescura na superfície intata.*

*Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.*

*Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.*

Drummond nega a poesia para afirmá-la em todo o seu esplendor. Não o satisfaz o poema escrito com o corpo, descrevendo sensações, ocupando-se do cotidiano, de glórias ou de desgraças. Todo jogo tem sua regra. Então, convém observá-la. Para Drummond, a poesia é a suspensão dos limites e da impossibilidade, é algo além da memória, é muito mais do que “pensas e sentes”. Isso ainda não é poesia diz ele. É preciso buscar no interstício, no espaço entre as letras do alfabeto, por entre a neutralidade das coisas, pois nem na cidade o poeta a encontra.

Ele ensina: “Aceita-o/como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada/no espaço”, embora antes tenha dito que o poeta esquecesse do fazer poético com o corpo, “tão infenso à efusão lírica”. Se se enxergar contradição aqui, ter-se-á que admitir que essa oposição é também complemento. Ao apenas escrever com o corpo, o poeta concede liberdade à palavra, pois a retira do dicionário, assim como Leminski a extrai do alfabeto, a palavra, pois é viva, muito mais do que a vida (“ser estático/não aquece nem ilumina”) – tema bastante recorrente em Leminski.

A dissipação de Drummond não revela a poesia, a desfaz em sonho, em rimas, em

miríades de significados. E ela volta a ser poesia. Mas, como ingressar no universo mágico do poeta sem a dissipação? Tendo paciência. É preciso entender que ela somente resulta em inquietação quando é premeditadamente elaborada. É preciso que o poeta entenda a situação, que se deixe levar pela fluência, que desamarre as amarras que prendem ao solo estéril a palavra, que a aguarde, que a deguste, que a contemple, que se sirva dela e ela a ele.

Em seu “bicho alfabeto”, Leminski se depara com as letras. Reconhece que delas se formam palavras e frases, mas a incapacidade do poeta está em ir além. O que está por trás da palavra, o que a poesia permite que seja traduzido, está no foco de atenção do autor: “com frases/se fazem asas/palavras/o vento leve/o bicho alfabeto/passa/fica o que não se escreve”. A rarefação do poema é tanta que a impressão que fica é a própria existência fugaz.

#### **4.4 CAMINHO A SER PERCORRIDO**

Foi com *La vie en close*, seu primeiro livro póstumo, que o poeta quis abolir as referências. Tudo é etéreo, mas só o exercício diário permite que a palavra voe muito além da superficialidade do texto de um jornal, por exemplo. Considerado por Alice Ruiz o livro “mais denso, o mais intenso”, Leminski legou aos leitores um livro que é poesia-testamento desde o seu título, tão integral nessa entrega, pois amplifica os sentidos humanos e o sentido da poesia: “[...] é fantástico. Ao mesmo tempo que é a vida que se fecha, é também a vida que se amplia. O close é a aproximação máxima”, disse Alice quando o livro foi publicado.



***Sintonia para pressa e presságio***

*Escrevia no espaço.*

*Hoje, grafo no tempo,*

*na pele, na palma, na pétala,*

*luz do momento.*

*São na dúvida que separa*

*o silêncio de quem grita*

*do escândalo que cala,*

*no tempo, distância, praça,*

*que a pausa, asa, leva*

*para ir do percalço ao espasmo.*

*Eis a voz, eis o deus, eis a fala,*

*eis que a luz se acendeu na casa*

*e não cabe mais na sala. (1991, p. 18).*

O poema acima remete para um verso já citado, da mesma obra, à página 66 deste trabalho:

*página ó página casa materna. (1991, p. 51).*

Se no segundo ele refere-se à página e seu “manso branco”, no primeiro ele já se desfez até da página. Escrever no espaço referenda sua pesquisa da forma, enquanto concretista. Grafar no tempo demonstra que o poeta atingiu a maturidade em seu exercício. Ao soar na dúvida, reflete uma condição intrigante: onde menos se espera ali se encontra a poesia. Quando a luz “se

acendeu na casa/e não cabe mais na sala”, encontramos o poeta em sua plenitude.

A poesia é, por si, paradoxal. Nesse exercício reflexivo, Leminski provoca esse paradoxo ao evocar um desequilíbrio quando afirma que “escrevia no espaço”. É uma provável referência à poesia concreta, e que depois passou a grafar “no tempo, na pele, na palma, na pétala”, algo como a readequação de sua contemporaneidade, um estado de espírito que indica ser a poesia não apenas a casualidade, mas um intenso contato físico, uma ânsia e uma certeza entre as indagações. Se é o eu lírico que está no “silêncio de quem grita”, é esse mesmo agente que se faz presente entre o percalço, a dificuldade, e o espasmo, o êxtase. O poeta reassume sua capacidade divina (*fiat lux*) e transcende os limites prosaicos de uma sala de estar, na procura por uma escrita não excludente, mas que inclua os movimentos de sístole e diástole.

Lembre-se de Maiakovski:

Gasto todo o meu tempo com estas preparações. Passo assim dez a dezoito horas por dia e estou quase sempre murmurando alto. É com essa concentração que se explica a famigerada distração dos poetas. O trabalho com estas preparações vai acompanhado em mim de semelhante tensão que em noventa por cento dos casos sei até o lugar em que, no decorrer de quinze anos de trabalho, vieram-me e receberam sua forma definitiva tais ou quais rimas, aliterações, imagens etc. (MAIAKOVSKI apud SCHNAIDERMAN, 1971, p. 177).

Membro de uma geração brilhante e contestadora, Leminski fez muito mais do que poesia. Seu legado abrange a música, a biografia e a tradução, o que o aproxima de seus pares, que preferiam atuar em várias frentes do que submeter-se a uma só. Viveu de forma acelerada, intensa e breve, correndo riscos e sacrificando-se. Procurou o rigor, mas desde que ele comportasse a paixão. Leminski abriu caminhos novos e descobriu novas percepções. Com o sucesso de sua práxis poética, que cumpriu e deixou formulada, demonstrou estar certo nas suas avaliações do papel do poeta em nosso tempo.

*Vim pelo caminho difícil,  
a linha que nunca termina,  
a linha bate na pedra,  
a palavra quebra na esquina,  
mínima linha vazia,  
a linha, uma vida inteira,  
palavra, palavra minha. (1987, p. 18).*

Esses versos descrevem, sobretudo, a implicância de Leminski em fazer de sua vida a sua obra. Não apenas a obra testemunhal ou autobiográfica, mas uma obra autográfica, nas palavras de Pignatari. A “linha que nunca termina” é a linha da escrita ou a linha da vida? Uma intrínseca a outra constituem, na proclamada independência leminskiana, a busca pela palavra exata e o testemunho da realidade, mesmo quando opta pelo capricho ou pelo relaxo, conforme suas intenções de atingir este ou aquele resultado. A palavra está com o poeta, o caminho não foi fácil, há poucas linhas vazias, pois todas elas representam a vida.

## **5 A VEIA ROMÂNTICA**

## 5.1 UM CERTO LOCALISMO

No início do capítulo anterior, foi referido o rigor leminskiano na busca da palavra exata, fruto de sua formação e de reflexões literárias para compor poesias. Entretanto, a possibilidade de que tal esforço poético entrevisto seja contraditório é maior do que possa parecer à primeira vista, na medida em que se reconheça no autor – e ele mesmo faz questão de evidenciar em passagens de sua obra – a figura do boêmio, assim como os poetas românticos do século XIX entregaram-se à derrisão e à dissipação. Com múltiplas atividades, sim, algumas pretendidas, outras vividas, Leminski se apresentou como um boêmio, um errante, um daqueles que trocam os dias pelas madrugadas, perambulando pelas ruas de uma Curitiba “polilingüista” (1989) que ele conhecia bem, que sabia bem. “Quem sabe”, escreveu, “esta cidade me significa”.

### *Curitibas*

*Conheço esta cidade*

*Como a palma da minha pica.*

*Sei onde o palácio*

*sei onde a fonte fica;*

*Só não sei da saudade*

*a fina flor que fabrica.*

*Ser, eu sei. Quem sabe,*

*esta cidade me significa. (1991, p. 16).*

Desbocado, o Leminski póstumo é tão abrangente quanto brincalhão. Pelas ruas da várias “curitibas”, ele caminha sozinho, reconhecendo suas riquezas e suas origens. Em toda sua

bibliografia, Leminski demonstrou uma relação atávica com Curitiba, proporcionalmente em uma relação de amor e ódio. Crítico da mediocridade artística local e de seu conseqüente provincianismo (segundo ele, em cartas a Bonvicino), cita o modernista Oswald de Andrade para expressar uma saudade (de quê?). E, embora pareça sacramentar sua independência e sua identidade (“Ser, eu sei.”), também nos deixa com uma interrogação: seu espírito multifacetado nunca se satisfaz na perseguição da poesia?

E na multifacetação das ruas curitibanas, ele encontra motivo para novas indagações:

Entendia sua cidade como o cruzamento de muitas etnias, européias e asiáticas, somado ao aporte constante de brasileiros de todas as regiões. Para Leminski, a capital paranaense era ‘o lugar democrático para reconhecer a grandeza e a beleza de todos os jeitos de falar, a dignidade das diferenças: qualquer maneira de dizer vale a pena [...]

Excetuando-se um tempo da infância, em que morou no interior de Santa Catarina, e breves estadas no Rio e em São Paulo, é em Curitiba que Leminski vai produzir praticamente toda sua obra e fixar sua atuação multimídia como jornalista, publicitário, tradutor, ensaísta, compositor de música popular e romancista. Afinal, como receitara, “para ser poeta é preciso ser mais do que poeta”. (MARQUES, 2001, p. 17).

***Imprecisa premissa***

***(quantas curitibas cabem numa só Curitiba?)***

*Cidades pequenas*

*como dói esse silêncio,*

*cantilenas, ladainhas,*

*tudo aquilo que nem penso,*

*esse excesso*

*que me faz ver todo o senso,*

*imprecisa premissa,*

*definitiva preguiça*

*com que sobe, indeciso,  
o mais ou menos do incenso.  
Vila de Nossa Senhora  
da Luz dos Pinhais,  
tende piedade de nós. (1987, p. 59).*

Neste “relaxo”, que já é observado desde a indecisão contida no título e no “mais ou menos do incenso”, Leminski registra sua queixa com o provincianismo curitibano. Envolvido com uma série de coisas por fazer, devia sentir-se pouco à vontade com o que ele identifica como características de uma cidade pequena. Tão pequena que remete à práticas comuns a pequenas comunidades, como as orações em capelinhas, ladainhas, cantilenas, em contrapartida ao excesso do poeta, entristecido e em permanente preguiça ao revelar tal premissa: “Cidades pequenas / como dói esse silêncio.”

Essas questões, entretanto, mais do que nublar a eficiência e a qualidade do trabalho de Leminski, faz com que se percebam influências e propostas literárias bastante claras. Além do Concretismo, da poesia oriental, dos simbolistas e modernistas, o Romantismo também se faz presente em praticamente toda a bibliografia de Leminski. Está correto afirmar que sua multidisciplinaridade se beneficiou com a obtenção de recursos lingüísticos e com o domínio da língua portuguesa – pois não se pode esquecer suas horas de leitura e estudos no Mosteiro São Bento, na adolescência, que o deixara em contato direto com as obras de Homero, Dante, Virgílio, com “a poesia clássica, enfim” (VAZ, 2001), e também que ele era um “estudioso e colecionador de provérbios e invenções verbais populares”. (MARQUES, 2001, p. 45).

Mas se não está de todo errado dizer que Leminski destacou-se no cenário da poesia brasileira por sua natureza de ourives, há que se levar em conta sua preocupação em legar uma

obra fundamental, em um período que exigia a pesquisa de novos caminhos. “O domínio de qualquer arte é trabalho para uma vida inteira”, diria Pound. (1995, p. 18). (E aqui se volta ao poeta de *La vie en close*, quando ele afirma que “um bom poema/leva anos”). E isso é rigor aplicado monasticamente por Leminski.

Pelo menos ele quer fazer crer, também em seu último livro em vida, *Distraídos venceremos*, onde supõe “que [...] não precise mais da realidade”, depois de tê-la subjugado várias vezes ao longo de sua vida, que sua poesia vem ao natural, num esforço premeditado, e ao mesmo tempo misterioso, que volta a contar com a interferência de Deus.

*Diversonagens suspensas*

*Meu verso, temo, vem do berço.*

*Não versejo porque eu quero*

*versejo quando converso*

*e converso por conversar.*

*Pra que sirvo senão para isto,*

*pra ser vinte e pra ser visto,*

*pra ser versa e pra ser vice,*

*pra ser a super-superfície*

*onde o verbo vem ser mais?*

*Não sirvo pra observar.*

*Verso, persevero e conservo*

*um susto de quem se perde*

*no exato lugar onde está.*

*Onde estará meu verso?  
 Em algum lugar de um lugar  
 onde o avesso do inverso  
 começa a ver e ficar.  
 Por mais prosas que eu perverta  
 não permita Deus que eu perca  
 meu jeito de versejar. (1985, p. 83).*

O poeta receia constatar que o seu verso vem do berço, mas o temor soa como blague, pois logo admite, *blasé*, que a fluência poética é, para si, similar à trivialidade cotidiana, o que acaba por afasta-lo da poesia dos anos 50 e 60 (João Cabral de Melo Neto e os concretistas), que excluíram o cotidiano e o lirismo de suas construções (LIMA apud SUSSEKIND, 1985, p. 69). Não vê função para a poesia, senão o descortinar dos gestos corriqueiros que enriquecem a vida, senão o inutensílio (a mesma sensação está em “apagar-me/diluir-me”). Talvez pensasse na construção de uma poesia que frustrasse as expectativas (LEMINSKI apud MARQUES, 2001), que fosse a invenção do objeto poético, palavra por palavra. O certo é que ele traz à tona a multiplicidade, o narcisismo, a contradição, traz à tona a hipérbole, o impossível, o querer mais. Tudo para Leminski, como ele reforça, gira em torno da poesia. Retoma, com certa intensidade, o poema “parem/eu confesso” (página 91, de *Caprichos & relaxos*). Rima verso e perseverança e não abre mão do susto/surpresa, do deslocamento (“quem se perde/no exato lugar onde está”).

A reflexão leminskiana no penúltimo quarteto do poema é puramente romântica, enquanto noção de eterno fluxo e de perpétua luta intelectual. A partir de uma pergunta, o poeta coloca o verso, ou se coloca, homem e obra conjugados, num lugar dentro do outro, “onde o avesso do inverso” (o verso?) toma forma, materializa-se e, por isso, coisifica-se. E tal



coisificação tem a ver mais com a simplicidade do escriba, ao mesmo tempo que desanuvia a condição de perseverança, trabalho e questionamentos. Para encerrar, mais uma vez refere-se a Deus, em forma de prece opondo-se à perversão humana, rogando a ele que não tire de si o seu dom maior e divino: o “jeito de versejar”. E embala essa prece parodiando Gonçalves Dias, romântico fundamental, em sua “Canção do exílio” (de 1843).

## 5.2 A CIDADE / O PAÍS

Em “Litogravura”, à página 52 de *Distraídos venceremos*, vê-se novamente a distensão. A oposição agora é entre a cultura sólida e repleta de tradição da Europa e a “felicidade” da ausência de tradição da “minha terra”. E que também tem algo meio insinuado da mesma “Canção do exílio”: lembrar o verso “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”. Contra as pedras esculpidas da mão de estátua, do templo, da coluna, do Arco do Triunfo enunciadas na primeira estrofe, temos na “minha terra” (Brasil? Curitiba?) a simplicidade, a ausência da tradição, o que permite afirmar que as pedras daqui não passam de resíduos minerais, isentos da suspeita de serem mais do que aparentam.

Veja-se:

*Litogravura*

*Mão de estátua.*

*Templo. Coluna. Arco de Triunfo.*

*Mil duzentos e cinquenta.*

*Qualquer pedra na Europa*

*é suspeita de ser  
mais do que aparenta.*

*Felizes as pedras da minha terra  
que nunca foram senão pedras.*

*Pedras, a lua esfria  
e o sol esquenta. (1987, p. 52).*

São as vantagens do “país novo”? As pedras que aqui assentam não assentam como lá. O pólo positivo – salvo o efeito irônico, sempre possível – parece ser mesmo o da pedreira da nossa pobreza cultural, que seria mais próxima da natureza, já que são pedras submetidas ao ritmo da natureza, que “a lua esfria / e o sol esquenta”. Pedras, pérolas. Ele pode estar falando, ainda, da “falha” na tradição da literatura brasileira. Os concretistas, que são renegados por muitos críticos e poetas, inclusive contemporâneos. O Barroco, que demorou a ser reconhecido na sua fundação. Os românticos, que procuravam uma linguagem brasileira, mas ainda marcados pela ascendência européia. Ele, que foi visto como “mascote” do grupo dos irmãos Campos, depois considerou o fim da “camisa-de-força” do Concretismo, atravessando o *paideuma* da poesia concreta, para sair dela com uma proposta pessoal, fundando um novo jeito de fazer poesia.

Esse chamamento para uma “nova poesia” estimulou Leminski desde o início dos anos 60. Vamos, então, para “Claro calar sobre uma cidade sem ruínas (Ruinogramas)”, à página 39 do mesmo livro, onde o poeta trata das pedras de Brasília, sua exata arquitetura, propondo admiração ao “pequeno restaurante clandestino” para combater a forma, “a niemeyer lei”. Leminski pode estar fazendo, aqui, um gesto de despedida aos concretistas (“Muito me admirastes,/muito te admirei.”), ao mesmo tempo em que valoriza sua condição de marginal,

elogiando a perspectiva do tempo e as ações “criminosas”, como “estar fora da quadra permitida” – o verso? Leminski dá adeus à cidade, e também ao “erro”, no último livro em vida. Reforça sua vontade poética de acenar com o novo, não se desligando do *paideuma*, mas propondo um horizonte diferente, com rigor e ao mesmo tempo extremamente relaxado.

*Claro calar sobre  
uma cidade sem ruínas  
(Ruinogramas)  
Em Brasília, admirei.*

*Não a niemeyer lei,  
a vida das pessoas  
penetrando nos esquemas  
como a tinta sangue  
no mata borrão,  
crescendo o vermelho gente,  
entre pedra e pedra,  
pela terra a dentro.*

*Em Brasília, admirei.  
O pequeno restaurante clandestino,  
Criminoso por estar  
Fora da quadra permitida.  
Sim, Brasília.  
Admirei o tempo  
Que já cobre anos  
Tuas impecáveis matemáticas.*

*Adeus, Cidade.*

*O erro, claro, não a lei.*

*Muito me admirastes,*

*Muito te admirei.* (1985, p. 39).

Em 27 de novembro de 1988, em entrevista para o jornal *O Estado do Paraná*, já em sua última volta à Curitiba, ele diria, contrariando o afastamento no comentário de Luiz Costa Lima: “Se me perguntarem quem é o maior poeta vivo, hoje, na área da escrita – texto no papel –, eu diria João Cabral de Melo Neto. Tem a obra mais densa e irradiante e continua influenciando a produção”. (LEMINSKI, 2001, p. 294).

Sendo João Cabral (1920-1999) o artífice maior das formas exatas, humanista, mineral e rigoroso, há nova contradição no poeta curitibano? Pelo contrário: reafirmação de uma postura que sempre primou pela percepção das coisas que diziam respeito à produção poética, e de quem, mesmo nos últimos dias de vida, manteve-se intelectualmente alerta.

A referência de Leminski a João Cabral de Melo Neto não é por acaso, conforme se encontra em Araújo, dando continuidade a esse ponto de vista:

Uma poesia inconformista por definição, que não adere à transgressão cega, do experimento verbal e da metáfora obscura, muito pelo contrário, trata de se aproximar do andamento da prosa e de argumentar, como se dissertação fosse, sobre determinados temas. Aqui se exerce um controle severo sobre os procedimentos retóricos [...]. (ARAÚJO, 2002, p. 47).

Seus exercícios poéticos são inquietantes porque explicitam essa condição de que sonhar era possível e se ater a determinados pontos era preciso. Ele se considerava um clássico e, ao

mesmo tempo, parecia se achar um beneficiado pelo acaso (“pedirem um milagre/nem pisco/transformo água em água/e risco em risco”) (1991, p. 69). Perpassa toda sua obra uma inquietação romântica, considerando que Leminski é a própria exuberância e anarquia da arte moderna que, ao ressaltar qualquer pensamento emotivo, o faz reproduzindo seus sentimentos, interagindo com a natureza.

Em “Razão de ser”, do livro *Distraídos venceremos* encontra-se um exemplo da assertiva acima. É quando o poeta faz sua “profissão de fé” na poesia – aliás, paródia para um título de outro poema, incluído em *La vie en close*. Em “Razão de ser”, o poeta retorna à sua ermida, e “ninguém tem nada com isso”. Há a casualidade da natureza, há os ciclos, há a imagem poética e, embora negue respostas, o verso final é um questionamento atrás do outro, reflexão que gera tensão, pois opõe o ofício diante da condição natural da poesia, que existe para ser desfrutada, não para ser justificada.

***Razão de ser***

*Escrevo. E pronto.*

*Escrevo porque preciso,*

*preciso porque estou tonto.*

*Ninguém tem nada com isso.*

*Escrevo porque amanhece,*

*e as estrelas lá no céu*

*lembram letras no papel,*

*quando o poema me anoitece.*

*A aranha tece teias.*

*O peixe beija e morde o que vê.*

*Eu escrevo apenas.*

*Tem que ter por quê?* (1987, p. 80).

Aparentemente despreocupado com o rigor, Leminski experiencia o fazer poético na natureza das coisas, fornecendo pistas de um *faber* romântico, um daqueles que se senta em um gramado e escreve sem parar, influenciado apenas pelas coisas do entorno. Ele escreve, garante, porque precisa, porque amanhece, porque a aranha tece teias e o peixe beija e morde o que vê. E se pergunta: “Tem que ter por quê?” Nessa questão, o poeta está com a razão. Escrever, para Leminski, é aproximar o conceito de “inutensílio” atribuído à poesia, como teoria estética (1989, p. 10), para falar das estrelas, dos animais, da natureza. Da árvore, como no poema da página 25 de *Caprichos & relaxos*, que se verá a seguir. Sujeita às condições climáticas e observações metafóricas, a árvore “está apenas”, assim como a poesia, “território da liberdade, da beleza pura”, não está a serviço de causa alguma. Leminski tinha como certo a poesia como liberdade da linguagem de cada um, e cada um, dizia, exprime na poesia “seu amor pela linguagem, pela beleza das palavras de sua língua, pela beleza de um jogo de palavras, pela beleza de uma rima, de uma imagem feliz”. (1985, p. 29).

Ainda: a construção dos versos para a obtenção desse efeito na leitura desse poema é feita com cuidado – os versos toantes (aqueles que só a vogal tônica rima) constituem basicamente a poesia. Mas também chama a atenção a sonoridade do verbo “está”, em cada um dos três conjuntos de versos, introduzindo três situações diferentes, três mo(vi)mentos: “ali”, “lá”, “apenas”, o que nos remete ao signo da instabilidade.

Encontra-se um indicativo dessa preocupação, no qual a natureza (elemento-chave do haicai e da vanguarda contracultural dos anos 70) serve como metáfora à construção da poesia

em *Caprichos & relaxos*, conforme foi antecipada. Ao relativizar os princípios concretistas de forma sutil, ele recusa o intelectualismo e vê sua poesia brotar da natureza:

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

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

*está apenas.* (1985, p. 25).

“Escrever na entrelinha” favorece ao poeta despreocupar-se com “quem veio primeiro,/o ovo ou a galinha”. Quer dizer, uma nova dúvida parece que se instaura no processo criativo de Leminski: a poesia resulta do *insight*, do relaxo, ou é produto da elaboração, do rigor?

Essa liberdade é contradita, de forma mais simples, na coletânea *Caprichos & relaxos*, no poema sem título que segue:

*quatro dias sem te ver  
e não mudaste nada*

*falta açúcar na limonada*

*me perdi da minha namorada*

*nadei nadei e não dei em nada*

*sempre o mesmo poeta de bosta*

*perdendo tempo com a humanidade.* (1985, p. 31).

Note-se que o poeta se pretende alguém preocupado com o destino do mundo. Em tom de reflexão, parece dar-se conta de si depois de se ausentar. Aí percebe que não mudou nada: ainda falta açúcar na limonada, ele se perde da namorada, nada e não dá em lugar nenhum – coisas triviais diante da grandeza de sua preocupação. A abstração se assemelha à aspiração pelo que é longínquo, pelo isolamento dos homens – é um ser diferente dos demais. Ao se importar com a humanidade e dar-se conta dos gestos cotidianos, torna inofensivo esse super-homem que julga ser o poeta. O tom de iluminação fica subentendido, mas é claro, ao mesmo tempo, o impulso irresistível para a introspecção e a auto-observação. É, também, o movimento de evasão, no tempo e no espaço, típico do “eu romântico”, embora não recrie a Idade Média nem se lance ao Oriente exótico. Mas tudo está dito com o máximo de liberdade formal, pois a técnica se submete à espontaneidade da escrita. Pode-se perceber, ainda, a metáfora do escritor em busca da palavra exata, que toque a humanidade, tão indiferente à existência do poeta (tão inútil quanto sua poesia).

Tal alheamento e inutilidade também estão presentes em *La vie en close*:

*podia passar*

*a vida inteira assim*

*olhando a lua*



*a boca cheia de luz*  
*e na cabeça nem sombra*  
*da palavra glória.* (1991, p. 89).

O poema desfaz suas outras pretensões de ser um clássico para apenas ficar “olhando a lua”, “na cabeça nem sombra / da palavra glória”. Por outro lado, reforça a leitura da capacidade de abstração, pois contraria suas persistentes afirmações de que o ofício está acima de tudo. É, em termos, uma trégua; é também relaxo.

### 5.3 ARTE-FATO

Em *Distraídos venceremos*, encontraremos novamente o elemento surpresa e sua opinião sobre o fazer poesia:

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

*Mandei a frase sonhar,*  
*e ela se foi num labirinto.*

*Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.*

*Dar ordens a um exército*

*para conquistar um império extinto. (1987, p. 35).*

Nesse “Desencontrários”, há um poeta em conflito, pois *manda e não é obedecido*, em versos que sugerem a afirmação leminskiana de “camisa-de-força” que foi o Concretismo. Ele remonta o exercício da poesia quando sujeita à inspiração, em que as palavras “escapam” do domínio do autor, criando sua própria lógica. Muitas vezes nem vem “a sílaba silenciosa” (autonomia do poeta). A beleza desses versos está justamente nessa contradição: o relatório de Leminski que não se sente bem-sucedido na sua luta com a palavra resulta em um poema. E, embora o poeta reconheça que fazer poesia é “dar ordens a um exército/para conquistar um império extinto”, é a que ele se dedica, perseguindo a frase em labirintos, falando de imensidões (mar), delicadeza (rosa), sabedoria (grego), ausência (silêncio), diálogo (prosa) e de loucura (fora de si).

A angústia do poeta não cessa, como se pode ler no poema que segue, de *Distraídos venceremos*:

*Passe a expressão*

*Esses tais artefatos*

*que diriam minha angústia*

*tem umas que vêm fácil*

*tem muitas que me custa.*

*Tem horas que é caco de vidro,*

*meses que é feito um grito,*

*tem horas que eu nem duvido,  
tem dias que eu acredito.  
Então seremos todos gênios  
quando as privadas do mundo  
vomitem de volta  
todos os papéis higiênicos.* (1987, p. 25).

A palavra é o artefato do escritor. O artefato é o resultado do trabalho mecânico – “tem umas que vêm fácil/tem muitas que me custa” –, e tem a ver, também, com a oscilação do ato criativo, manifestação da vontade humana que está à disposição do poeta para “dizer sua angústia”. Aqui, provavelmente, Leminski está se referindo à sua instabilidade entre o ofício de poeta e a inspiração boêmia, entre o capricho e o relaxo. Assim, a palavra (senão a poesia) às vezes vem fácil, fruto do *insight preelaborado*, outras exige maturação, tempo, trabalho, lapidação. Algumas vezes corta feito caco de vidro, machuca ao ser exposta, pode ser também que seja algo sem valor; outras é puro desabafo, alguém querendo chamar a atenção.

E qual a diferença entre o “nem duvido” e o “eu acredito”? Nenhuma, considerando que o resultado nem sempre está à altura da expectativa. Mas é estratégia da retórica leminskiana, que pode-se entender da seguinte forma: nas horas em que não duvida, ele quer dizer como disse no poema “obra-prima”, já citado; nos dias em que acredita, arrefece sua angústia e reconhece, em si, o artífice, o estudioso, o poeta compenetrado em busca da palavra exata. É como se dissesse: só acredito vendo.

Considere-se, ainda, o quarteto que encerra o poema:

*Então seremos todos gênios*

*quando as privadas do mundo*  
*vomitarem de volta*  
*todos os papéis higiênicos.* (1987, p. 25).

“Poesia é um milésimo do que se publica como poesia”, diria o haicaísta Millôr Fernandes. Para Leminski, autocrítico, o supra-sumo da poesia parece não ser a que ganha o (re)conhecimento do público-leitor, mas sim a que vai para o fundo da privada. Revela-se sutilmente a compreensão da necessidade de um exaustivo trabalho manual, que é o de escrever e reescrever até achar que o poema está no “ponto” para ser “servido” ao leitor. Hoje, com as tecnologias, praticamente deixa de existir a derradeira solução, mas a metáfora proposta por Leminski – “as privadas do mundo” – também pode nos levar a considerar sua premissa expressa em *Caprichos & relaxos*, à página 95: “poeta é quem se considera”. Tudo bem que papéis higiênicos e privadas sejam mais escatológicos que latas de lixo, mas a “sujeira”, tanto em uns quanto nos outros, remete o leitor à parte menos privilegiada da produção. E se se lembrar de João Cabral de Melo Neto (1995, p. 374), em “Retrato de poeta”, ver-se-á que muita coisa que se produz só podia “ser escrita/a partir de latrinas/e diarreias propícias”, o que confere com a afirmação de Millôr Fernandes no início do parágrafo. Mais: ao incluir o poema em sua bibliografia, Leminski deixa ainda entrever sua crítica à produção literária brasileira.

Está implícita, ainda, a ironia leminskiana, quando ele contrapõe o impulso da escrita (nem tanto o automatismo surrealista) com a reflexão sobre o ato de escrever e o objeto propriamente dito, o poema.

***Iceberg***

*Uma poesia ártica,*

*claro, é isso que desejo.*

*Uma prática pálida,*

*três versos de gelo.*

*Uma frase-superfície*

*onde vida-frase alguma*

*não seja mais possível.*

*Frase, não. Nenhuma.*

*Uma lira nula,*

*reduzida ao puro mínimo,*

*um piscar do espírito,*

*a única coisa única.*

*Mas falo. E, ao falar, provoco*

*nuvens de equívocos*

*(ou enxame de monólogos?).*

*Sim, inverno, estamos vivos. (1987, p. 22).*

Solitário e monástico no exercício da poesia, Leminski verifica que precisa de uma poesia que só deixe entrever sua profundidade e que, depois dela, nada mais grasse. Egoísmo que se contrapõe à sua sede de compartilhar o saber explicitado em outros versos, ao mesmo tempo que clama pelo inutensílio da poesia (“lira nula”) ou à essência haicaísta. Frente ao perfeccionismo do andamento rigoroso, ele se permitia o relaxo – a distensão. E, assim, em “um piscar do espírito”, incensava a linguagem, o português vulgar e o português culto dialogando em forma de poesia.

Note-se logo no segundo verso a manifestação de um desejo, de “uma poesia ártica” e ligue-se ao 13º verso a condicional: “Mas falo.” Contradição pura, oposição ao que poderia ser o

desejo – daí advém as “nuvens de equívocos”, o “enxame de monólogos”. Tais paradoxos são insistentes na lírica leminskiana e soam como provocação, como polêmica, atitude também afeita à sua personalidade.

Ainda assim, mesmo no estado de ânimo da solidão, o poeta não deixa de provocar, mesmo que se sinta mal-entendido ou novamente se veja sozinho. Em pleno inverno, sente-se vivo. Viver, para Leminski, é encontrar a palavra, aliás, o que antecede a palavra, o *abstratum*.

## 6 CONCLUSÃO

Ao analisar-se uma obra, procura-se enxergar nela o todo que justificaria não só a análise mas, também, a razão porque tal obra aconteceu de determinada maneira em época específica. Ou seja, é preciso ter clara a perspectiva da investigação.

O autor analisado, Leminski, insere-se no estilo que foi convencionado por companheiros, editoras e pela crítica como “poesia marginal”, “abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias”. (BOSI, 2000, p. 487).

Naquela geração de poetas pós-64 que também foi autodefinida por eles próprios e pela crítica como “na corda bamba”. (SUSSEKIND, 1985, p. 67). Entre a arte e a vida equilibrou-se a poesia brasileira dos últimos 35 anos, em que se tornava patente o privilégio do “eu”, e as vivências e os acontecimentos triviais constituiriam a poesia, conforme percebe Sussekind, que observa: “São as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros que constituirão a matéria da poesia.” (1985, p. 67).

Leminski, nas referências acima, faz jus à citação e ao exercício do “eu”, em que cabe uma ressalva feita por Sussekind, ao comentar um depoimento de Ana Cristina César a Pereira (1981):

[...] percebe-se que a preferência pelos diários, pela poesia do cotidiano e por uma ligação mais ‘fácil’ com o leitor não aponta, na realidade, para uma avaliação da produção de Ana Cristina em meados da década passada, mas fundamentalmente para aquelas que passariam a ser as ‘regras privilegiadas’ no exercício poético. E privilegiadas não apenas pelo grupo carioca de ‘poesia marginal’, mas por figuras a rigor bem diferenciadas, como Leminski, também. (SUSSEKIND, 1985, p. 70).

Nota-se que Sussekind faz uma ressalva a esse tipo de construção poética, no qual está inserido Leminski, embora reconheça a “contribuição” da “poesia marginal” citando a análise de Buarque de Hollanda em *Impressões de viagem*.

Mais do que valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente os produtos aos leitores. Pretendem, assim, uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a

poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia. (HOLLANDA, 1980, p. 97).

Essa relação de intimidade do leitor é bastante explícita em Leminski, que praticamente “conversa” com o interlocutor por seus versos, numa prática que coroou seu trabalho no lançamento da prosa experimental (outra “invenção” da época) *Catatau*. Um e outro autor deixaram claro que a temporalidade da poesia ocorre em outra dimensão, distante da memória e dos seus ciclos – é muito mais alguma coisa que está à solta no “ar” ao sabor do acaso, um lance de dados mallarmaico que movimentava o pensamento. Lembre-se de um poema de Leminski já citado neste trabalho, que contém uma espécie de “receita”:

*moinho de versos*  
*movido a vento*  
*em noites de boemia*  
*vai vir o dia*  
*quando tudo que eu diga*  
*seja poesia.* (1985, p. 58).

Especificamente, Leminski preferiu dar ênfase ao rigor e ao relaxo empreendido pelo poeta na sua produção, sugerindo, ao mesmo tempo, uma “receita” do fazer poético. Em constante oposição e polêmica, o poeta curitibano traçou uma bibliografia inquietante e de leitura fácil à primeira vista, intrigante quando se percebe a sutileza com que ele arranja as palavras sobre o papel, promovendo o que Pound chama de “a dança do intelecto entre palavras”. (1995, p. 37). Se o “moinho de versos” é “movido a vento/em noites de boemia” a nós, leitores/receptores, é reservado o papel de cúmplices, lembrando que, da produção até a venda, a referencialidade nos aproxima do autor.



Sabe-se, também, que a geração da qual Leminski faz parte optou pela “expressão” (exteriorização de pensamentos, comoções e sentimentos) em oposição à “construção” (colocação sintática das palavras de uma oração, ou das orações, na frase, segundo o sentido, o estilo ou usos da língua), tal e qual os concretistas – para se ater às referências basilares para Leminski – propagavam nos circuitos literários e nas páginas de suas revistas. Por isso, a poesia dava a volta e suspendia-se em uma “corda bamba”, fazendo do acaso cotidiano (“vai vir o dia”) e do registro imediato (“quando tudo que eu diga / seja poesia”), submetidos ao “eu” – “composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, ‘sincera’ e coloquial, desse ego que escreve e ‘se escreve’ todo o tempo” (1985, p. 68), como diz Sussekind – uma nova forma de fazer poesia.

Leminski se distingue, entretanto, dos demais parceiros da geração ao entregar-se às manifestações do pensamento e, em boa parte da coletânea de sua obra, dedicar-se a encontrar o lugar certo para as palavras, subvertendo seu sentido ou o próprio uso da língua, próximo que estava da estética construtivista dos concretos.

Assim, em Leminski:

*hoje o circo está na cidade*  
*todo mundo me telefonou*  
*hoje eu acho tudo uma preguiça*  
*esses dias de encher lingüiça*  
*entre um triunfo e um waterloo.* (1985, p. 96).

Embora em métrica irregular, o poema obedece a uma leitura fluida e a uma

musicalidade que contrapõem-se ao conteúdo. Por um lado, um certo rigor, uma busca pela exatidão métrica e pelo ritmo, do outro, um assunto nada especial, preguiçoso, cotidiano – o relaxo. Assim, “na corda bamba”, Leminski desafia o tempo, traduzindo o corriqueiro sem dar conta do notável, satisfazendo-se com o trivial e os sentimentos mínimos, mesmo que a expressão comporte versos como “entre um triunfo e um waterloo”.

Para finalizar este trabalho, o que proponho neste momento é adotar a perspectiva do capricho e do relaxo a partir da leitura do poema “Objeto sujeito”, publicado em *Distraídos venceremos*. Nele, Leminski retoma sua preocupação com a fatalidade da obra-prima, já explícita em poemas citados, carregando-a de tintas românticas e modernistas, pois, estando ligado a uma editora<sup>9</sup> que distribuiu seus livros para um público maior, ele mantém o tom confessional que caracterizou sua obra, o que deixa entrever a emblemática representação (BOSI, 2000, p. 487) que ele tem em sua geração.

*Objeto sujeito*  
*você nunca vai saber*  
*quanto custa uma saudade*  
*o peso agudo no peito*  
*de carregar uma cidade*  
*pelo lado de dentro*  
*como fazer de um verso*  
*um objeto sujeito*  
*como passar do presente*  
*para o pretérito perfeito*

---

<sup>9</sup> A Brasiliense publicou, entre outros poetas, Ana Cristina César, Alice Ruiz, Cacaso, Francisco Alvim e Ledusha.

*nunca saber direito  
você nunca vai saber  
o que vem depois do sábado  
quem sabe um século  
muito mais lindo e mais sábio  
quem sabe apenas  
mais um domingo  
você nunca vai saber  
e isso é sabedoria  
nada que valha a pena  
a passagem pra pasárgada  
xanadu ou shangrilá  
quem sabe a chave  
de um poema  
e olha lá. (1987, p. 96).*

Na primeira estrofe, Leminski procura dar a letra: o poeta é quem sabe o segredo do universo e o guarda para si. Transformar o verso em “objeto sujeito” (ou seria o sujeito em objeto? ou o objeto em sujeito?) é dar vida ao etéreo, sem se importar com o tempo. “Carregar uma cidade / pelo lado de dentro” é expressão que remonta às antigas tradições de feiticeiros que sentiam a cidade em sua pele, através de sinais desenhados ao longo do corpo. Encarnação moderna desses feiticeiros, o poeta, atemporal, reconhece as dificuldades para “carregá-la” (representá-la), mas também sabe que é capaz disso; não é o único em condições para tal, mas é através de sua voz que o signo cidade pode transcender a diluição da “poética”, utilizando-se da “aposta no acaso e nas técnicas ultramodernas de comunicação”, que não inibiram “o apelo a uma utopia comunitária”. (BOSI, 2000, p. 488).

É o que lembra Uchoa Leite (2003) em um artigo que trata de Baudelaire na Paris do século XIX e de outros poetas que versejaram a cidade, sob ângulos definidos (nunca definitivos), em angulares impressionistas e pós-impressionistas ou, ainda, em cidades “mais do tempo e da memória do que de formas visuais” (LEITE, 2003, p. 30), como os brasileiros Haroldo de Campos com suas “atmosferas” e “casualidades”, na “poesia acumulativa” de Carlos Drummond de Andrade ou na racionalidade cabralina de *O Engenheiro* (1942).

Pois a cidade vai se tornando, como um caos que emerge para ficar – no trânsito, no crime ou na desordem ambiental – um lugar problemático na atualidade, sobretudo as megalópoles, entre as quais São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil, onde, ao lado do paraíso, se abeira o inferno. A “poesia” do fascínio das cidades, ainda pleno de tinturas românticas e impressionistas, se evaporou para dar lugar à sua dificuldade de ser. (LEITE, 2003, p. 60).

Se, para o crítico, a cidade agora se impõe em busca do seu “ser”, conseguindo refletir “de modo mais acentuado e cortante no universo pop dos filmes ou dos ritmos do rock e do rap, tão opostos ao das canções do século XIX e início do século XX” (LEITE, 2003, p. 60), é correto afirmar, ainda, em um corte necessário para o entendimento deste trabalho, que os poetas da geração 70, da qual faz parte Leminski – e, atualizando, os das gerações seguintes obtiveram uma leitura consciente do ritmo da cidade, em sua imobilidade cotidiana ou na constatação de suas emergências, reais ou virtuais.

A problemática pressentida por Leite se desfaz quando a cidade se amalgama com as experiências cotidianas do *faber*, considerando-se que lirismo e confessionalismo também são matérias da poesia, principalmente para poetas como Leminski, que soube ir além do seu *paideuma*.

A grande poesia brasileira da década de 1960 (refiro-me a Cabral e aos

concretos) alimentou-se da negação do cotidiano – no que ele tinha de trivial – e do lirismo – enquanto confessionalismo. Dentro desses parâmetros, cotidiano e lirismo eram matérias excluídas do propósito privilegiado da construção. (LIMA apud SUSSEKIND, 1985, p. 69).

Como probabilidade, esse poema de Leminski é um retrato do poeta e de sua obra. O poeta está dividido entre a subjetividade e a objetividade, tão improvável (“você nunca vai saber”) quanto arraigado ao versejar afeito ao cotidiano. Poeta das surpresas, Leminski demonstra domínio de linguagem e do fazer poético (ainda que se possa considerá-lo como um “diluidor”, na acepção poundiana)<sup>10</sup>, na segunda estrofe, ao falar de um dia depois do outro, deixando a dúvida se instalar metafisicamente, ao desconstruir, o esquematismo do calendário.

Com essa jogada, intercalando entre sábado e (“mais um”) domingo um século, Leminski determina a possibilidade de que todos os dias são o começo, “muito mais lindo e mais sábio”. Aqui deixa entrever seu descontentamento com o mundo ao redor, seu desconforto diante da sociedade, uma extensão de uma das características mais típicas da segunda geração do Romantismo, ao contrapor um domingo, com toda a sua imobilidade caricatural, a um século com outras perspectivas para a humanidade. No fundo, ele apenas observa a mudança infinitesimal que, na verdade, acontece (o modo condicional dos versos desautoriza a verdadeira alteração do dia-a-dia e, ao mesmo tempo, aponta para a dúvida).

Invoca, em seguida, a sabedoria milenar e transcendente de todas as utopias – Xanadu e Shangrilá – ao lado do brasileiro Manuel Bandeira e de sua eterna Pasárgada (“toda a vida que podia ter sido e que não foi”) (BANDEIRA apud MIGUEL, 1988, p. 40), para dizer ao leitor que a sua ignorância a respeito dos fatos é demonstração de sabedoria. Aquele que se arrisca em busca dos horizontes perdidos ou sonha, delira ou escreve poesia, assume uma responsabilidade

---

<sup>10</sup> POUND, Ezra. “[...] os que seguem os inventores ou os grandes escritores e que produzem alguma coisa de menor intensidade, alguma variante mais flácida, de caráter difuso ou tímido, na esteira do válido”..

que não tem tamanho e que, suspeita-se, nem sempre vale a pena. Note-se, ainda, que o depoimento de Bandeira em relação ao seu poema justifica, por que não?, tudo o que pode estar contido na condicional leminskiana da dúvida, do desconforto.

Antes disso, porém, destaca-se: transformar o sujeito em objeto (ou seria o objeto em sujeito?) aproxima-se de um anátema. Em tom afirmativo, embora confessional, Leminski provoca no interlocutor um certo desconforto em uma sociedade que tudo sabe mesmo não sabendo nada, pois até admitir a “sabedoria” do leitor (na última estrofe) ele afirma que “você (*ele*) nunca vai saber”. Se, ao final, o leitor verifica que o poeta reconhece que nada vale a pena, até então ele está egoticamente auto-atribuindo-se a chave para o conhecimento das coisas – “quem sabe a chave / de um poema”. Mas não se engane o leitor: como nas demais peças da poesia leminskiana, a ironia se faz presente: esse nada valer a pena nada mais é do que “a passagem pra pasárgada / xanadu ou shangri-lá”. E, mais uma vez, Leminski fica com a chave para o paraíso, em uma poesia logopaica (POUND, 1995, p. 37) que fica na memória como um enigma a ser decifrado. Fica também, já que poeta, com um poema, que é o resultado de seu ofício. O “olha lá” conclui a tirada irônica, pois Leminski tratou de elementos estáveis (“saudade”, “objeto”, “sábado”, “mais um domingo”, “utopias”) e instáveis (“cidade”, “tempos verbais”, “passagem” “a chave”) para suscitar a dúvida no leitor.

Leminski, em outra instância, parece antecipar “o mais moderno dos sentimentos”, o “mal-estar do fora do foco”, como sinaliza o poeta Rodrigo Garcia Lopes (1996) em um artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, referindo-se a um livro que não consta nas análises deste trabalho (*O ex-estranho*), mas que sintetiza, por ser uma obra póstuma, a idéia defendida nas entrelinhas da dissertação: “Nisso, cifra-se, talvez, sua ‘única modernidade’. Os poemas confirmam isso, pois estão marcados pela contradição, por uma incerteza *fin-de-siècle*. [...]”.

(LOPES, 1996).

Ao verificar o conjunto de poemas reunidos, percebe-se que a dúvida, a inquietude e a instabilidade nunca cessam. O não sentir-se à vontade de Leminski se manifesta em sua poesia. Muito embora tenha utilizado recursos familiares aos diferentes repertórios da literatura mundial e, algumas vezes, mostre-se melopaico, Leminski sempre procurou manter a busca pela palavra exata, da mesma forma que apostou na vida como uma forma de manifestação poética.

Por fim, afirmou que ao poeta não cabem glórias. O poeta indaga-se sobre o benefício da celebridade, de ser reconhecido, e considera que o sucesso possa vir em um só verso. Mas a obtenção deste crédito é demorada. Reafirma-se: é preciso rigor, entrelaçado de relaxo – o que sempre esteve presente em sua obra, de cotidianos familiares e expressões de um “eu” angustiado e igualmente familiar a seus leitores/receptores, mesmo que essa condição possa ser interpretada como um “ego onipotente”. (SUSSEKIND, 1985, p. 81).

O que não é o caso. Leminski revelou-se gregário, embora tenha tido construído um caminho solitário, levado pelo rigor na produção de sua poesia. Irônico e observador, polemista, desconstruiu utopias de sua geração ao lembrar que elas existiam. Acima de tudo, se encarregou de averiguar e examinar minuciosamente o preciso registro da vida pela linguagem.

## REFERÊNCIAS

### DO AUTOR

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

\_\_\_\_\_. *Caprichos & relaxos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.

\_\_\_\_\_. *Descartes com lentes*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1993. (Coleção Buquinista).

\_\_\_\_\_. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.



- \_\_\_\_\_. Nossa Linguagem. In: *Leite quente*. SCM/FCC, 1989, ano 1, n. 1, março/1989.
- \_\_\_\_\_. *Matsuó Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Tradução.
- \_\_\_\_\_. *Memória de vida*. Curitiba: BPP/SECE, 1989. p. 10.
- \_\_\_\_\_. *Um escritor na biblioteca: Paulo Leminski*. Curitiba: BPP/SEPE, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino*, 1976, 1981. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Vida: Cruz e Souza : Bashô : Jesus : Trotski*. Porto Alegre: Sulina, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Winterverno*. São Paulo: Iluminuras, 2001. Com desenhos de João Suplicy.

#### **LIVROS SOBRE PAULO LEMINSKI**

- DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.
- GÓES, Fred; MARINS, Álvaro. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 1996.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- SALVINO, Rômulo Valle. *As meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.

#### **TEXTOS EM JORNAIS, SUPLEMENTOS E REVISTAS ACADÊMICAS**

COUTINHO, Wilson. Um imã de modernidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9.6.1989, *Caderno B*, p. 1.

\_\_\_\_\_, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4.4.1989.

JÚNIOR, José de Mello. Leminski, prosa e poesia de um polaco mulato. *Revista Livro Aberto*. São Paulo: Editorial Cone Sul, n. 12, p. 13, 1999.

NASCIMENTO, Evandro. Os favos da (quase) poesia. *Revista Cult*. São Paulo: Lemos Editorial, n. 51, 2002. p. 12.

PIGNATARI, Décio. Situação atual da poesia. *Invenção – Revista de arte e vanguarda*. São Paulo: GRD, n. 1, p. 58, 1962.

RISÉRIO, Antônio. Breves toques para Leminski. *Revista Exu*, n. 10. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, n. 10, julho/agosto/1989, p. 33.

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. *Revista Letras*, n. 52, 2 sem/1999, Editora da UFPR, Curitiba (PR).

#### **CONFERÊNCIAS E SEMINÁRIOS**

MELO, Tarso M de. *Tradução da tradição – Anotações sobre os motores da poesia de Paulo Leminski*. Conferência de abertura da II Semana Paulo Leminski, promovida pelo Centro de Estudos e Pesquisas em Letras Paulo Leminski (CEPEL), da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara (SP), entre 3 e 6 de novembro de 1998.

#### **BIBLIOGRAFIA GERAL**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 13.

ADORNO, Theodore. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: LOPARIC, Zeljko. *Textos escolhidos Horkheimer – Adorno*. Trad. de Zeljko Loparic... [et al.]. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores; 16).

ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: Edição do autor, 1993.

\_\_\_\_\_. Winterverno. In: BANDEIRA, João (Org.). *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ARAÚJO, Homero José Vizeu de. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

ASSUNÇÃO, Ademir. Artilharia ligeira para um kamiquase. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1978.

ÁVILA, Carlos. *Flashes de uma trajetória*. *Revista da USP*, GAM, n. 39, p. 157, set./out./nov./1989.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

\_\_\_\_\_. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. da Casa do Estudante, 1957.

\_\_\_\_\_. Vou-me embora pra Pasárgada. In: MIGUEL, Jorge. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Harbra Ltda, 1988. (Coleção Engenho e Arte).

BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas*. In: BONVICINO, Régis (Org.). 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. Colaboração de Tarso M. de Melo

\_\_\_\_\_. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. In: BONVICINO, Régis (Org.). São Paulo: Iluminuras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. *Leitura de poesia*. Vários. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1966. v. 5.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil: obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1990.

- \_\_\_\_\_. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1969. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1969. v. 2.
- CANDIDO, Antonio; CASTELO, José A. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, II v.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro. [s/d].
- CHACAL. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CORONA, Ricardo (Org.). *Outras praias - 13 poetas emergentes*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- DUARTE, Paulo Sérgio; MIRANDA, Ana Maria. *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (Caderno de Textos, 3).
- FARINA, Sérgio. *Estatuto poético*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.
- FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haicai*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- GUIMARÃES, César Geraldo. Para compreender a experiência estética. In: RUBIM, Antônio Albino C.; BENTZ, Ione M. G.; PINTO, Milton José. (Org.) *Práticas discursivas na cultura contemporânea*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JUNQUEIRA, Ivan. *O signo e a Sibila: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. In: RUIZ, Alice; LEMINSKI, Áurea. (Org.) São Paulo: Iluminuras, 1996.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- MEIRELES, Cecília. *Rui: pequena história de uma grande vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MOURÃO, Geraldo Mello. O hai-kai brasileiro de Olga Savary. In: SAVARY, Olga. *Repertório selvagem*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/MultiMais/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. p. 370.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 374.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. In: DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23. (Série Diversos).
- PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PAZ, Octavio. A tradição do haikai. In: SAVARY, Olga. *Haikais de Bashô*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix. 1995.
- RODRIGUES, Abelardo. In: YAMAKI, Masuo; COLINA, Paulo. *Tankas – Takuboku Ishikawa*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.
- RICARDO, Cassiano. 22 e a poesia de hoje. *Invenção – Revista de arte e vanguarda*, São Paulo: GRD, n. 1, p. 7, 1962.
- SAVARY, Olga. *Haikais de Bashô*. São Paulo: Hucitec, 1989.

\_\_\_\_\_. *Repertório selvagem*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional / MultiMais / Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad., prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Sérgio Alberto de; PAVÃO, Suzana Rodrigues. *Literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Moderna, 1977.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TREVISAN, Armindo. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: InPress, 1993.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel* (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, .

YAMAKI, Masuo; COLINA, Paulo. *Tankas - Takuboku Ishikawa*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1985.

## **PUBLICAÇÕES**

*CULT - Revista brasileira de literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, n. 31, fev./2000.

*JORNAL DO BRASIL*, 1989.

*LEIA - Uma revista de livros, autores e idéias*. São Paulo: Editora Joruês, 1989.

*LEITE QUENTE*. Curitiba: Ed. Leite Quente, ano 1, n. 1, mar./1989.

*LIVRO ABERTO*. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, ano 2, n. 2, 1999.

*MEMÓRIA DE VIDA*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1989.

*O GALO*. Jornal cultural da Fundação José Augusto, Cia. Editora do Rio Grande do Norte, p. 4, jun./1989.

*REVISTA EXU*. Salvador, n. 10. Fundação Casa Jorge Amado, p. 32 a 37, jul./ago./1999.

REVISTA VEJA. São Paulo: Abril, p. 92 e 93, 13 de jan. de 1982.

## INTERNET

ASSUNÇÃO, Ademir. Leminski: dor e rigor em seus últimos poemas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29.3.1991, caderno *Artes e Espetáculo*. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio7.htm>. Acesso em 25.6.2000.

BARBOSA, Frederico. Elogio da hipérbole. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.11.90, caderno *Letras*. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio8.htm>. Acesso em 25.6.2000.

BONVICINO, Régis. *Tantas máscaras* (Reconhecimento de uma nova poesia brasileira). Disponível em <http://sites.uol.com.br/regis/mascaras.htm>. Acesso em 25.6.2000.

\_\_\_\_\_. 50 anos. Publicado originalmente no jornal *Folha de São Paulo*, em 21 de agosto de 1994, com o título *A antilírica concisa de Paulo Leminski*. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio19.htm>. Acesso em 25.6.2000.

\_\_\_\_\_. Melhores poemas. Texto publicado originalmente no jornal *Folha de São Paulo*, em 18 de agosto de 1996, com o título *O retorno de Leminski*, como resenha para o livro *Melhores poemas de Paulo Leminski*, com organização de Álvaro Marins e Fred Góes (Ed. Global). Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio20.htm>. Acesso em 25.6.2000.

COURI, Norma. Dez anos sem Leminski, o samurai apocalíptico. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19.6.1999. Caderno 2, p. 35-39. Disponível em [www.estado.com.br/edicao/pano/99/06/18/ca2828.html](http://www.estado.com.br/edicao/pano/99/06/18/ca2828.html). Acesso em 25.6.2000.

FRANCHETTI, Paulo. *Notas sobre a história do haikai no Brasil: excerto*. Disponível em [www.unicampa.br/~franchet/histhaik.htm](http://www.unicampa.br/~franchet/histhaik.htm). Acesso em 25.6.2000.

LOPES, Rodrigo. O ex-estranho explora presença e ausência. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 21.6.1996. Caderno 2. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio6.htm>. Acesso em 25.6.2000.

LIMA, Manoel Ricardo de. As cartas de Leminski. *O Povo*, Fortaleza (CE), 17.5.1999. Suplemento *Vida & Arte*.

MELO, Tarso M. *Tradução da tradição: anotações sobre os motores da poesia de Paulo Leminski*. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio2.htm>. Acessado em 25.6.2000.

\_\_\_\_\_. Leminski e as gerações futuras. *O Povo*, Fortaleza (CE), de 7 de fevereiro de 1998. Caderno *Sábado*. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio1.htm>. Acesso em 25.6.2000.

RISÉRIO, Antônio. Leminski e as vanguardas. *Bric a Brac*. Brasília, n. 4, p. 11-13, 1990. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio5.htm>. Acesso em 25.6.2000.

SALVADORI, João Angelo. *Paulo Leminski*. Disponível em [www.kakinet.com/caqui/leminski.htm](http://www.kakinet.com/caqui/leminski.htm). 15 de julho de 1999. Acesso em 25.6.2000.

TRINDADE, Vivaldo. *Paulo Leminski: o elo perdido da poesia brasileira*. Disponível em [www.sagres.com.br/verbo/9ltx3.htm](http://www.sagres.com.br/verbo/9ltx3.htm). Acesso em 25.6.2000.

VERÇOSA, Carlos. *Paulo Leminski, a cigarra*. Disponível em <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio4.htm>. Acesso em 25.6.2000.