



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**RICARDO GESSNER**

**A POESIA DE PAULO LEMINSKI:  
DA INVENÇÃO À DISTRAÇÃO**

**CAMPINAS,  
2017**

**RICARDO GESSNER**  
**A POESIA DE PAULO LEMINSKI: DA INVENÇÃO À DISTRAÇÃO**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título Doutor em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária**

**Orientador: Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes**

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Ricardo Gessner e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes**

**CAMPINAS,**  
**2017**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

G333p Gessner, Ricardo, 1984-  
A poesia de Paulo Leminski : da invenção à distração / Ricardo Gessner. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Leminski, Paulo, 1944-1989. Caprichos e relaxos - Crítica e  
interpretação. 2. Leminski, Paulo, 1944-1989. Distraídos venceremos - Crítica e  
interpretação. 3. Poesia brasileira - História e crítica. I. Lopes, Marcos  
Aparecido, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos  
da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The poetry of Paulo Leminski : from invention to distraction

**Palavras-chave em inglês:**

Leminski, Paulo, 1944-1989. Caprichos e relaxos - Criticism and interpretation  
Leminski, Paulo, 1944-1989. Distraídos venceremos - Criticism and interpretation  
Brazilian poetry - History and criticism

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]  
Rogério Silva Pereira  
Marcelo Corrêa Sandmann  
Wilton José Marques  
Marcos Antonio Siscar

**Data de defesa:** 28-11-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária



**BANCA EXAMINADORA:**

**MARCOS APARECIDO LOPES**

**WILTON JOSÉ MARQUES**

**MARCOS ANTONIO SISCAR**

**MARCELO CORRÊA SANDMANN**

**ROGÉRIO SILVA PEREIRA**

**IEL/UNICAMP**

**2017**

**Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca encontra-se no SIGA – Sistema de Gestão Acadêmica.**

# Dedicatória

Aos meus pais,  
à minha esposa,  
à vó Aracy,  
à vó Edith, ao vô Afonso, ao vô Avelino e ao Vôzinho, *in memoriam*

# Agradecimentos

A Deus, a Santo Agostinho.

À minha família, pela união, pelo apoio, pelo investimento, por acreditar no meu trabalho e em mim.

À minha esposa, pelo carinho, compreensão e pelo incentivo diário.

Ao Prof. Dr. Marcos Lopes, pelo acolhimento desde o Mestrado; pela interlocução constante, incentivo, orientação e, acima de tudo, pelos ensinamentos.

Aos membros da banca: Wilton José Marques; Marcos Siscar; Marcelo Sandmann e Rogério Pereira.

À Profa. Dra. Cynthia Agra de Brito Neves, pela interlocução valiosa na ocasião da qualificação.

## Resumo:

O presente estudo aborda os dois livros de poesia que Paulo Leminski (1944 – 1989) publicou em vida: *Caprichos e Relaxos* (1983) e *Distraídos Venceremos* (1987), mapeando um projeto poético geral, realizado em ambos.

A estreia de Paulo Leminski (1944 – 1989) deu-se em 1964 na revista *Invenção*, veiculada ao Movimento da Poesia Concreta. Nesse período, é nítida a aplicação dos recursos “verbivocovisuais”, reivindicados pelos concretistas e utilizados por seus adeptos, em que o curitibano desenvolve poemas conjugando as linguagens verbal e visual. Contudo, até a publicação de *Caprichos e Relaxos* (1983) sua poesia passou por um processo de reformulação. Nosso intuito é demonstrar que esse processo corresponde à fase inicial de seu projeto, caracterizado primordialmente pela consolidação de uma dicção própria. O Concretismo propôs uma poesia adaptada ao contexto tecnológico para, dessa forma, tornar-se acessível a qualquer pessoa; entretanto o resultado foi adverso: a maior parte dos poemas constituía-se de linguagem especializada, até hoje distante das expectativas de um leitor comum. Leminski percebeu essa limitação, mas vislumbrou na associação com a tecnologia um modo de reverter o problema: seu apreço pelos meios de comunicação em massa, cultura de massa, publicidade, são recursos para equilibrar o “rigor formal” com certo “relaxo” (em referência ao título do livro). Segundo Marshall McLuhan, toda tecnologia, depois de adaptada e inserida na sociedade, promove uma mudança no aspecto psicossocial das pessoas; segundo nossa perspectiva, Leminski opera nesse sentido: sua poesia almeja uma adaptação a essas mudanças.

Já o livro *Distraídos Venceremos* (1987) implica na realização de um projeto temático: “a abolição da referência”, segundo os dizeres do prefácio. Propomos que se trata da realização de um projeto antigo, apresentado uma década antes a Régis Bonvicino, nalgumas cartas; chamar-se-ia “e?”. A “abolição da referência” implica na conjunção de três itens: estético, ético e existencial. O primeiro significa a valorização do signo icônico, segundo a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce; trata-se daquele em que o signo mantém uma relação de analogia com seu objeto, deixando-se a referência, portanto, em segundo plano. O nível ético é o desdobramento disso: como o ícone, a priori, valoriza um tipo de poesia centrada em sua própria materialidade, esse “fechamento” é representativo de uma conduta típica da modernidade, caracterizada por Theodor Adorno como de “resistência”; fechar-se em si mesma é um gesto de negação da realidade hostil. Por fim, o nível existencial reflete uma concepção de pensamento simpática ao “desprezo” pelo mundo, ao mesmo tempo em que se busca uma aproximação maior entre mente e realidade, como foi o zen. Portanto, *Distraídos Venceremos* desenvolve um projeto temático, interpretado neste estudo como sendo uma leitura do contexto psicossocial em que Leminski se encontrava, conforme discutido em relação ao livro anterior.

## Abstract:

The present thesis approaches two poetry books published when Paulo Leminski (1944 – 1989) was still living: *Caprichos e Relaxos* (1983) and *Distraídos Venceremos* (1987), confirming the existence of a poetic project.

Leminski's debut was in 1964, when he published some poems on the Concrete Movement magazine, named *Invenção*. In this period, the "verbivocovisuals" resources, claimed by the concretists poets and used by their adepts, were clearly applied in Leminski's poetry, conjugating verbal and visual languages. However, until *Caprichos e Relaxos* was published, his poetry underwent a process of reformulation. Our thesis is that this process corresponds to the initial phase of his project, characterized primarily by the consolidation of his own diction. The Concretism proposed a poetry adapted to the technological context, in order to become accessible to anyone; however the result was adverse: most of the poems consisted of specialized language and until today is far from a common reader expectations. Leminski perceived the limitation, and associated technology as a way to reverse the problem: his appreciation of mass media, mass culture, publicity, are resources to balance the "formal rigor" with a certain "relaxation" (in reference to the title of the book). According to Marshall McLuhan, all technology, once inserted and adapted in society, it promotes a change in the psychosocial perceptions of people. According to our perspective, Leminski operates in this direction: his poetry seeks an adaptation to these changes.

In the other hand, *Distraídos Venceremos* implies in the realization of a thematic project: "the abolition of the reference", according to its preface. Our thesis is that this is the realization of an old project, presented a decade earlier to Régis Bonvicino, in some letters; it would be called "e?". The "abolition of reference" implies the conjunction of three items: aesthetic, ethical and existential. The first means the valorization of the iconic sign, according to the semiotic theory of Charles Sanders Peirce, in which the sign maintains a relation of analogy with its object, leaving the reference, therefore, in the background. The ethical level is the unfolding of this: as the icon, a priori, values a of poetry centered on its own materiality, and this "closure" is representative of a typical behavior of modernity, characterized by Theodor Adorno as "resistance"; closing in on itself is a gesture of denial of hostile reality. Finally, the existential level reflects a conception of thought sympathetic to the "contempt" for the world, while at the same time seeking a greater approximation between mind and reality, as was Zen. Therefore, *Distraídos Venceremos* develops a thematic project, interpreted in this study as a hermeneutic of the psychosocial context in which Leminski lived, as discussed in relation to the previous book.

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>A invenção de Leminski: técnica, ludismo e engajamento</b> .....	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>A continuação de um projeto: E (distraídos venceremos)?</b> .....	<b>90</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>Leminski: poesia de massa</b> .....	<b>130</b>
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>169</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>171</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GERAL</b> .....	<b>174</b>

# INTRODUÇÃO

## I

Em 2013 foi publicado *Toda poesia – Paulo Leminski*, pela Companhia das Letras. A coletânea obteve tal êxito a ponto de desbancar livros do porte de *50 tons de cinza*, da autora Erika Leonard James, permanecendo no topo da lista dos mais vendidos<sup>1</sup> durante curto período de tempo.

A proposta da coletânea é contemplar toda a produção poética de Paulo Leminski (1944 – 1989), com a inclusão de comentários críticos e depoimentos sobre o poeta e sua obra. Publicaram-se poemas até então praticamente desconhecidos, como alguns de *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, não inclusos em *Caprichos e Relaxos*, além de trazer um texto de José Miguel Wisnik abordando, de maneira geral, as composições musicais de Leminski, faceta ainda pouco conhecida do autor.

Depois de longo período fora de circulação, *Caprichos e Relaxos* e *Distraídos Venceremos* foram reeditados na forma de “livro de bolso” em 2016 e 2017, respectivamente. *La vie en close* permanece fora de catálogo, sem contar as “raridades bibliográficas” que são *40 clics em Curitiba* (1976) – o primeiro livro de poesia de Leminski, composto junto com o fotógrafo Jack Pires e com tiragem limitada<sup>2</sup> –, bem como *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e*

---

<sup>1</sup> O acontecimento foi divulgado em diversos meios; eis duas reportagens:

<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/17/mais-pop-que-50-tons-de-cinza-livro-apresenta-leminski-complexo-a-geracao-do-facebook.htm>

<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1355441>

<sup>2</sup> O livro teve uma reedição em 1990, também com tiragem limitada – de três mil exemplares –, permanecendo como item raro.

*era quase*, ambos publicados em edição independente, em 1980, e incluídos quase integralmente em *Caprichos e Relaxos*. Em cada obra é possível identificar se não um projeto, ao menos uma coerência organizacional, explicitada em suas apresentações e prefácios. Tendo isso em mente, a coletânea torna-se problemática em alguns aspectos. Contudo, apesar de se falar em “sucesso de vendas” temo não ser possível falar em “sucesso editorial”, pelo menos no que tange a organização do volume.

*40 clics em Curitiba*, por exemplo, são 40 plaquetes compostas por uma fotografia e um poema. Entretanto, na coletânea *Toda Poesia* “optou-se” pela publicação dos poemas, sob a alegação do próprio editor de que foram escritos antes das fotos. Ora, uma “opção” como essa escamoteia a proposta inicial do livro, que é justamente estabelecer um diálogo “intersemiótico” – para utilizar um termo caro a Leminski – entre duas linguagens diferentes. Na mesma nota introdutória o editor ainda cita Leminski: “Nenhum texto foi escrito para uma foto. **Foi buscada a relação/contradição texto/foto**. Os poemas estavam prontos já”. Ao fazer essa citação – retirada da introdução de *40 clics em Curitiba* que, por sua vez, não está na seção “apêndice” da coletânea –, o editor tenta justificar sua opção, mas indiretamente reforça a descaracterização da obra, pois, se a “relação/contradição texto/foto” foi o motivo de escolha dos poemas, essa é antes uma justificativa de inclusão. O mesmo se aplica se nos reportarmos ao que Alice Ruiz declara na apresentação:

Em 1976, quando o fotógrafo Jack Pires chegou com a proposta de fazer um livro em conjunto com Paulo, espalhamos as fotos dele pelo chão e fomos procurando, entre os poemas curtos, **quais conversavam ou rimavam com aquelas imagens**. (RUIZ, p. 14, 2013)

Se os poemas foram escritos antes, durante ou depois das fotos; se foram escritos pensando nelas ou não, pouco importa; o importante é que poema e imagem dialogam, relacionam-se. O atrito e/ou a convergência entre as duas linguagens produz diferentes sentidos, significações ou possibilidades de interpretação. Se do ponto de vista editorial a inclusão das fotos ocasionaria outras dificuldades, não é o que se diz na nota.

Grande parte dos poemas de *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* foram posteriormente incluídos em *Caprichos e Relaxos*. Na coletânea os poemas não inclusos foram reunidos numa seção

intitulada “Poemas esparsos”. Com isso, questiona-se dois aspectos: 1) No caso de *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, há um trabalho gráfico com a diagramação dos poemas: eles estão expandidos de tal forma que a granulosidade da tipografia torna-se aparente e os poemas aparecem como se fossem anúncios, placas comerciais ou peças publicitárias. É um dado característico e importante numa obra como a de Leminski, que sempre manteve uma relação próxima com os meios de comunicação em massa; em *Toda Poesia* isso é mencionado *en passant* na apresentação. 2) a seção “poemas esparsos” traz os poemas de *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* não inclusos em *Caprichos* e *Relaxos*. Como originalmente fazem parte de um conjunto, se não foram abrangidos posteriormente há algum motivo para isso, o que também indica uma atenção organizacional de Leminski.

*Winterinverno* é um livro póstumo publicado em 2001. Contém poemas escritos espontaneamente em guardanapos, pedaços de papel, maços de cigarro, com desenhos de João Suplicy, produzidos em dupla durante as “noites de boemia”. Novamente encontramos a interação entre poema e imagem: a edição original traz os fac-símiles dos textos, mas a coletânea, não:

*Winterinverno* foi publicado em 2001 pela editora Iluminuras, na forma de um ‘álbum’ em que **dialogavam** poemas de Paulo Leminski e desenhos de João Suplicy. Optamos por manter somente os poemas, sem imagens, e apenas os que ainda não haviam aparecido em livros anteriores do autor (2013, p. 360)

O editor reconhece o diálogo entre poema e desenho, mas mesmo assim “opta” pela exclusão das imagens sem nenhuma justificativa.

Desse modo, constato que os projetos poéticos de Leminski ocupam um lugar menor nessa coletânea. Isso se torna ainda mais claro na seção “Apêndice”, em que constam as apresentações e prefácios de cada livro, misturados a depoimentos e textos críticos, estes, sim, esparsos. Ou seja, há um desmembramento dos livros que redundando na perda de sua organicidade. Além disso, é importante lembrar que a introdução de *40 clics em Curitiba* não consta da coletânea, mesmo sendo citada pelo editor.

Leminski é reconhecido por sintetizar em sua poesia elementos eruditos e populares. Ao considerar os estudos publicados em livro (apenas os que tratam especificamente de sua poesia), a maior parte enfoca a constituição intertextual, seja em relação a movimentos artísticos, seja teóricos. Identificam-se concretismos,

tropicalismos, semioticismos à la Peirce, modernismos à la Oswald de Andrade, haicaísmos e orientalismos, poesia beat, sintetismos etc... Desse amontoado intertextual, uns se preocupam em demarcar uma dicção leminskiana ao combinar, como se disse, aspectos eruditos e populares; outros empreendem um esforço intelectual para demonstrar a originalidade do Leminski-poeta com seu repertório diversificado; e alguns até mesmo tentam enquadrá-la como sendo uma poesia de vanguarda. Além disso, para verificar como a poesia de Leminski se constitui, normalmente se estabelece um *corpus* poético que abarca toda a sua produção, o que resulta em uma visão esparsa e a noção de “projeto” torna-se perigosa. Não desmereço a importante contribuição que trouxeram, mas chamo a atenção para o modo como isso reverbera na estruturação editorial da coletânea *Toda Poesia*: todos os indícios de um projeto poético estão relegados a uma seção isolada – um mero “Apêndice” – misturados com textos de outros autores, escritos em épocas diferentes e que podem não ter relação com o que Leminski planejava para seus livros.

Frente a isso, em vários momentos é clara a preocupação de Leminski não só a respeito de sua dicção poética, mas também da elaboração de projetos de livros. Como exemplo, vejamos a carta seguinte, endereçada a Régis Bonvicino:

estou preparando um livro/álbum  
p/ sair este ano  
chama-se

e?

na capa da frente  
na capa de trás uma foto da minha cara  
com um e colado no vidro do óculos esquerdo  
e o ? no outro  
simétricos à capa da frente

(LEMINSKI, 1999, p. 32)

O projeto “e?” evidencia o interesse “intersemiótico” de Leminski até mesmo na apresentação gráfica de seu livro, ao insinuar a uma simetria entre os caracteres e sua foto. Sugere-se uma relação complementar entre texto e figura, bastante coerente à sua proposta de um livro/álbum e que demonstra claramente a importância do diálogo entre poema e imagem. No *fac-símile* da carta isso é ainda mais visível, pois Leminski circula os caracteres “e” (7ª linha) e “?” (8ª linha), cada um com um traço perpendicular, compondo a imagem de um óculos. Mais à frente, na mesma carta, o poeta continua:

... voltei disposto a só produzir  
o mais radical que eu pudesse  
só o meu melhor  
só aquilo de que sou capaz  
se é que há isso  
mas se houver eu vou fazer  
e acho que é: o e?  
que ia se chamar *rarefeito*  
que ia se chamar *radar*  
mas vai ser essa conjunção difícil de dizer  
que responde também aos que perguntam  
e (depois do catatau) ?

(LEMINSKI, 1999, p. 33)

De imediato, ressalto a percepção icônica de Leminski ao colocar entre parêntesis<sup>3</sup> a indagação “depois do catatau” na última linha, deixando de fora os caracteres “e” e “?”, remetendo título de seu projeto.

Outro exemplo: no prefácio de *Distraídos Venceremos*, Leminski diz: “Nas unidades de *Distraídos Venceremos*, [...] arrisco crer ter atingido **um horizonte longamente almejado**: a abolição [...] da referência através da **rarefação**” (1987, p. 07, ênfase minha). Ora, “rarefação” reverbera seu antigo projeto, que ia se chamar “rarefeito”. E, mais do que isso, fala-se em atingir “um horizonte longamente almejado”, ou seja, sugere (“arrisco crer”, ele diz) a consolidação de um projeto. Mesmo se Leminski declara ironicamente, não anula a questão.

No decorrer da década de 1980 Leminski logrou sucesso editorial com a publicação de *Caprichos e Relaxos* (1983) e *Guerra dentro da gente* (1986)<sup>4</sup>, conseguindo relativa projeção também como letrista de música popular. A diferença é que naquele contexto o poeta tinha um projeto específico, ao menos em relação a sua poesia, de torná-la acessível ao grande público sem deixar de lado a aplicação de efeitos de sentido mais sutis.

Além disso, a poesia entendida como mercadoria, objeto vendável e fonte de lucro, é uma questão recorrente em Leminski. No texto “Arte inútil, arte livre?” (2012), por exemplo, faz um breve apanhado histórico contrapondo a função da arte nos tempos da Idade Média, Renascença e Modernidade. A principal diferença é que, tanto na Idade Média quanto na Renascença, a arte cumpria uma função pré-estabelecida: “deleitar e instruir” (Idade Média), ou simplesmente “deleitar”

<sup>3</sup> O parêntesis está desenhado à mão, e, portanto, foi feito depois de Leminski ter datilografado a carta.

<sup>4</sup> Livro em prosa, infanto-juvenil.

(Renascença). Com a ascensão social da burguesia, inaugura-se a Modernidade. A arte deixa de ter uma função pré-determinada e torna-se mercadoria nas mãos da classe burguesa; com exceção de uma, a literatura<sup>5</sup>.

Certas artes, pintura, escultura, se prestaram melhor a essa transformação em mercadoria eticamente neutra, buscadora apenas de qualidades plásticas e cromáticas, técnicas e sintáticas.

(...) Ao ouvir falar em arte moderna, o burguês puxa o talão de cheques.

Mas uma arte resistiu com particular vigor a essa comercialização.

E essa foi a literatura, a arte que tem a palavra como matéria prima. Em especial, a poesia, lugar onde a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva (LEMINSKI, 2012, p. 45)

A dificuldade da literatura em se tornar mercadoria reside no fato de a palavra ser "... essencialmente, política. Portanto, ética" (LEMINSKI, 2012, p. 46). E isso é levado a um grau extremo na poesia:

O puro valor da palavra está na poesia. Por isso é sempre considerada mercadoria difícil. 'Poesia não vende' é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado (LEMINSKI, 2012, 46)

Retomando Theodor Adorno, Leminski diz: "Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma 'negatividade'" (LEMINSKI, 2012, p. 49). Essa "negatividade" é nada menos do que a "negação" de tornar-se fonte de lucro e, por conseguinte, de inserir-se na dinâmica de consumo. A arte, e principalmente a poesia, tornam-se objetos de resistência a esse contexto. Podem não ter uma função pré-estabelecida, mas resistem a essa sociedade mercantil. Isso não significa que a poesia não produza outros tipos de lucros. No ensaio "Inutensílio" (2012), Leminski diz: "O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade." (LEMINSKI, 2012, p. 87). Em outras palavras, o que Leminski diz é: a poesia tem a capacidade de não se tornar um utensílio, que atende às necessidades de um mundo pragmático. A literatura, e principalmente a poesia, podem escapar dessa contingência e tornarem-se objetos de resistência.

<sup>5</sup> Neste caso em específico, Leminski não considera os livros de entretenimento ou *best-sellers*, mas se refere exclusivamente à cultura letrada, canônica.

Nesse sentido, se Leminski logrou sucesso editorial não implica em uma mercantilização de sua poesia. É importante lembrar que Leminski também foi redator e conhecia as técnicas publicitárias. Seu interesse nesse campo era principalmente, pelas relações intersemióticas no diálogo entre as várias linguagens midiáticas. Noutra carta a Bonvicino, diz:

a propaganda meu meio de vida  
me dá algumas satisfações  
afinal  
todo layoutman é um pouco poeta concreto  
e aliás é fantástico como os homens de arte das agências  
entendem um trabalho concreto na hora  
enquanto os literati dizem:  
- o que é isso? que quer dizer? isso não é poesia.  
Só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas  
Tudo menos escritores  
Dos quais acabei por ter grande horror  
(LEMINSKI, 1999, p. 34)

Leminski utiliza-se dessas técnicas para elaborar a sua poesia. E o faz para produzir outros efeitos, outros sentidos.

E isso não se aplica, necessariamente, a toda sua obra. Se por outro lado um livro como *Distraídos Venceremos* não obteve o mesmo êxito de vendas, não significa que não tenha obtido êxito editorial, afinal, trata-se de outro projeto, como diz no prefácio: “Nas unidades de *Distraídos Venceremos*, resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983-1987) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica (...)” (LEMINSKI, 1987, p. 07). Leminski até mesmo estabelece um período, 1983 – 1987, que é o período entre a publicação dos dois livros, o que evidencia sua preocupação programática.

Em “Arte inútil, arte livre?” Leminski disse:

Mal obram e mal pensam aqueles que reclamam da renitência das casas editoriais em publicar poesia. Deveriam mais é ficar alegres. A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas vezes sucumbiram prazerosamente (LEMINSKI, 2012, p. 46)

Mas o apelo comercial de *Toda Poesia – Paulo Leminski* é evidente. Possui página no *Facebook*<sup>6</sup> e não é para explorar os recursos intersemióticos que essa “nova mídia” proporciona. Serve como meio de aproximação com o público, porém se realiza mais como divulgação de um produto. As pessoas podem interagir com postagens de poemas, relatar suas impressões, render homenagens. O público

<sup>6</sup> O acesso pode ser feito através do endereço: <https://pt-br.facebook.com/TodaPoesiaLeminski/>

não tem obrigação de ler criticamente um autor, mas o projeto de Leminski permanece em segundo plano, afinal, no volume *Toda Poesia* seus livros estão desmembrados e suas partes, misturadas. Nesse sentido, uma afirmação como a de Alice Ruiz, na apresentação da coletânea, perde seu sentido: “Este livro é antes de tudo uma vida inteira de poesia. Uma vida totalmente dedicada ao fazer poético. Curta, é verdade, mas intensa, profícua e original” (RUIZ, 2013, p. 07).

A publicação da coletânea reforça uma imagem que se construiu em torno de Leminski: a de um poeta despojado e despretensioso diante da escrita de poesia. E isso talvez pelo fato de estudos críticos de referência, que não têm como objeto a especificidade de cada livro, projetarem na poesia leminskiana essa imagem.

## II

Quando Leminski publicou *Caprichos e Relaxos* em 1983, Leyla Perrone-Moisés escreveu uma resenha intitulada “Leminski, o samurai-malandro” (2000). Segundo a autora, a lírica leminskiana se caracteriza pela dialética entre dois aspectos nomeados como “samurai” e “malandro”. O primeiro corresponde a uma aplicação formal rigorosa, em que o curitibano, além do seu interesse pela cultura oriental<sup>7</sup>, plasmava uma poesia com tênues jogos formais e efeitos de sentido. Já o aspecto “malandro” corresponde à aplicação de uma linguagem coloquial e efeitos palatáveis ao gosto médio, como o humor e a autoironia. Como essa divisão não é estanque, pode constituir-se uma dialética em que características enquadradas num aspecto se confunde com as do outro: é possível que a coloquialidade seja cuidadosamente deliberada, ao passo que uma aparente sofisticação formal seja um recurso para chamar, de imediato, a atenção do leitor.

A partir dessa sistematização, estudiosos procuraram mapear e delimitar essa dialética ou, de alguma forma, interpretá-la. Não é à toa que *Caprichos e Relaxos* ocupou um lugar central na fortuna crítica, mesmo quando não é seu objeto principal de estudo. Isso se deve porque aquela dicotomia foi criada para

---

<sup>7</sup> Visto que “samurai” é uma figura associada a esse contexto.

caracterizar a dicção predominante no livro, e posteriormente, for projetada como qualidade estilística geral da poesia de Leminski.

*Entre percurso e vanguarda – alguma poesia de Paulo Leminski* (2002), de Manoel Ricardo de Lima, é um dos estudos pioneiros em âmbito acadêmico. Seu objeto de investigação é *Caprichos e Relaxos*, cujo principal objetivo “(...) é colocar a poesia de Paulo Leminski, do livro *Caprichos e Relaxos*, sob a égide do termo vanguarda e sua mais arguta significação” (p. 15). Sua justificativa é de que os estudos leminskianos, até então<sup>8</sup>, centraram-se em fatores extratextuais (aspectos biográficos, principalmente); dessa forma, Manoel Ricardo de Lima fixa a instância do texto como campo de valoração, contrapondo-se ao cenário daquele momento: “(...) jamais [o meio especializado] pensou ou conseguiu atribuir para sua poesia uma pertinência formal que estivesse intrínseca ao texto” (p. 15). E, como afirmado, seu critério valorativo é a “vanguarda”: “todo o diálogo estético – teórico e conceitual – que Paulo Leminski efetivou para sua poesia, tem origem nesses movimentos que são tomados, ou conceituados, como movimentos de vanguarda” (LIMA, 2002, p. 16). Os principais deles são: o Modernismo de 1922, principalmente a poesia de Oswald de Andrade; o Concretismo; a poesia *beat*; a Poesia Marginal e a Tropicália.

Em resumo, o estudo de Lima é um esforço intelectual para justificar a poesia de Leminski como “vanguardista”, sob a justificativa de se estabelecer referências considerados “vanguardistas”. Seria interessante indagar o motivo, a conveniência e o alcance teórico de se estabelecer a “vanguarda” como critério de valoração dessa poesia, mas para além de questionamentos que fogem ao escopo de nosso trabalho, *Entre percurso e vanguarda* tem o mérito de colocar em diálogo as várias facetas estilísticas que podem formar a lírica de Leminski, o que serviu como fio condutor para outros estudos.

O constante jogo entre “rigor” e “acaso”, oriundo da dicotomia apresentada por Perrone-Moisés, foi nuclear na definição do estudo: *Aço em flor – a poesia de Paulo Leminski* (2001), de Fabrício Marques. Depois de uma apresentação biográfica do poeta curitibano, uma variedade de referenciais estilísticos e teóricos é identificada em sua poesia.

---

<sup>8</sup> Este é um dos estudos acadêmicos pioneiros sobre a poesia de Leminski. Foi escrito em forma de dissertação de mestrado, em 1998, antecessor aos demais apresentados, que se desenvolveram depois dessa data. Já os anteriores são, principalmente, artigos e resenhas de jornal.

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

O estudioso segue o rastro dos vários paradigmas e discute como dialogam entre si, constituindo-se em “pontos de convergência” e, assim, formando-se a dicção leminskiana.

Junto com *Entre percurso e vanguarda*, o estudo *Aço em flor* compõe as raízes de um constructo crítico sobre a lírica de Leminski, que a descreve sob o olhar dicotômico (“samurai-malandro”; “rigor-acaso”; “erudito-popular”; “capricho-relaxo”), buscando-se ora mapear a multiplicidade eclética que forma o seu referencial, ora intentando-se descrever o que essa dicotomia pode significar.

Vejamos, por exemplo, o estudo *Leminski, o samurai malandro* (2009), de Dinarte Albuquerque Filho. A partir de uma breve revisão crítica, o estudioso constata a dificuldade de se estabelecer uma ótica monista para compreender a poesia leminskiana e, dessa forma, estabelece sua proposta:

A partir dessa impossibilidade, talvez seja melhor ‘ler’ Leminski (...) como um autor que procurou aliar a excessiva busca pela perfeição formal – o capricho – com a displicência de um contemporâneo da poesia ‘marginal’, da época do desbunde comportamental – o relaxo. (p. 18).

Sua proposta investigativa é de identificar na lírica de Leminski ora uma faceta “erudita”, ora uma faceta “popular”, ora a síntese dialética entre elas. Para tanto, são mobilizados referenciais associados a cada faceta, tendo no Concretismo o núcleo irradiador do “erudito” e a Poesia Marginal, o do “popular”. Seu *corpus* de análise é estabelecido sem critérios cronológicos, sendo que os poemas são apresentados conforme a conveniência da discussão.

Fábio Vieira, em *Oriente ocidente através – a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski* (2010) mobiliza as categorias poundianas<sup>9</sup> de “melopeia”, “fanopeia” e “logopeia” para descrever a lírica do curitibano. Sua justificativa é de situar mais claramente o constante jogo entre “rigor” e “desleixo”, identificado a partir de um levantamento crítico-bibliográfico, na poesia de Leminski.

<sup>9</sup> Em *ABC da Literatura*, Ezra Pound descreve as três categorias nos seguintes termos: “melopeia” é a preponderância de efeitos sonoros e rítmicos; a “fanopeia” é a preponderância do semântico, da formação de significados; a “logopeia” é a aplicação equilibrada das anteriores.

É por dentro de suas tessituras que a poesia de Leminski esconde sua água perturbadora. Dessa maneira, iremos investigar o diálogo entre rigor e acaso, ‘capricho e relaxo’, apontado por alguns (...) como característica fundamental da poesia de Leminski, na tentativa de configurar o tom e as cores de sua lavra (VIEIRA, 2010, p. 40).

Há uma equivalência entre as categorias poundianas e a caracterização daquela lírica, em que a “logopeia” corresponde à síntese dialética entre “rigor” e “desleixo”, “erudito” e “popular”, “samurai” e “malandro”.

No ensaio de Mário Alex Rosa (2004), “Alguns caprichos de uma vida leminskiana”, é estabelecida uma relação entre vida e poesia como critério de compreensão. Ao comentar o poema “moinho de versos”, o autor afirma:

Entre o espontâneo (vento, boemia) e o rigor (vida, poesia/forma), Leminski parece ensinar que sua obra é, ao mesmo tempo, dionisíaca e apolínea e não há como separá-las. Ela pode nascer de uma noite de boemia, nos *relaxos*, mas, posteriormente passa pelos *caprichos* das mãos do poeta (p. 82).

Mário Alex Rosa aplica as categorias de Nietzsche<sup>10</sup> para descrever a poesia de Leminski, visto que há uma correspondência conceitual entre o “apolíneo” com o “erudito” (ou “samurai”, na terminologia de Leyla Perrone-Moisés) e o “dionisíaco” com o “popular” (“malandro”). Além disso, também são aplicadas para caracterizar a *persona* de Leminski, que se apresenta publicamente com trejeitos informais, mas demonstrando-se erudito.

Os estudos apresentados até o momento constituem uma perspectiva específica, que valoriza um olhar generalizante e intertextual da poesia de Leminski. Isso não significa a inexistência de outros, com diferentes propósitos. Em *Leminski: o poeta da diferença*, Elizabeth Rocha Leite propõe uma indagação de base filosófica: “Qual o questionamento central da poética de Leminski e em que campo teórico ela se situa? (...) Que método de pesquisa e que estratégias de abordagem seriam compatíveis com uma produção escrita cuja proposta é ser experimental?” (LEITE, 2012, pp. 20-21). A autora propõe a formulação de uma metodologia adequada ao estudo da poesia do curitibano; ao analisar poemas, ensaios, entrevistas, depoimentos e cartas de Leminski, Elizabeth Rocha Leite identifica um elemento em comum: a teoria da linguagem

<sup>10</sup> Em *A origem da tragédia*, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche desenvolve as categorias de “dionisíaco” e “apolíneo” para designar duas forças estéticas complementares, manifestadas nas tragédias gregas. A primeira caracteriza o pendor “orgiástico”, visceral, irracional; a segunda, o aspecto “sóbrio”, racional.

Essa opção tem um fundamento concreto: a obra de Leminski é conscientemente intertextual, autorreferenciada e apresenta como questão central a relação entre pensamento, mundo e linguagem. Nesse sentido, sua poética está aberta ao diálogo com uma tradição de teóricos que também se ocuparam dessa temática nas mais variadas épocas (LEITE, 2012, p. 21)

Dessa forma, é estabelecido um diálogo teórico entre a lírica leminskiana com a filosofia de Jaques Derrida: “Os pontos em comum entre a poética do autor e a filosofia da diferença levaram a essa linha de pesquisa. Ao que tudo indica, é uma perspectiva teórica que permite ressaltar aspectos inéditos da poesia de Leminski” (LEITE, 2012, p. 23). Ao buscar referências intertextuais e aplicar diferentes elementos estilísticos, Leminski constitui sua individualidade poética por meio da “diferenciação” em relação aos mesmos. Portanto, descrever sua poesia sob as lentes da “filosofia da diferença”, segundo a autora, seria possível descobrir características que, até então, eram desconhecidas.

Além disso, Elizabeth Rocha Leite articula um diálogo entre a poesia de Leminski com a filosofia de Ludwig Wittgenstein:

Os aforismos, os enigmas verbais, o raciocínio não linear, a obsessão pela lógica e pelos jogos de linguagem, a opção pelo trivial e pelo senso comum, o estilo conciso: tudo isso permite aproximar a poética de Leminski do pensamento de Ludwig Wittgenstein (...), independentemente de o poeta ter a ele se referido em seus escritos. (LEITE, 2012, p. 27)

Tanto Wittgenstein quanto Leminski abordam os “limites” e a “liberdade” da linguagem: o primeiro, em termos filosóficos e na forma de aforismos; o segundo, em termos poéticos e na forma lírica; ambos aplicam jogos de linguagem e a exploram no intuito de atingir seus propósitos.

No vínculo entre “limites” e “liberdade”, a autora relaciona dialeticamente um aforismo de Wittgenstein (“Os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo”) com um verso de Leminski (“[Poesia é] a liberdade da minha linguagem”), que, em diálogo com o aforismo anterior, “(...) significa sua liberdade de ser no mundo. Sua experimentação estética transforma-se, pois, numa questão ontológica” (LEITE, 2012, p.28). E, por extensão, o mesmo raciocínio é aplicado para descrever a lírica leminskiana, de modo geral.

Em vista do que foi apresentado, proponho um olhar específico para cada livro de Leminski.

Quando o poeta escreve a Bonvicino apresentando-lhe o projeto “e?”, este é um momento crucial em sua trajetória poética. Nas cartas seguintes, Leminski ainda menciona o projeto, mas de maneira cada vez mais vaga até que deixa completamente de falar sobre ele. Se por um lado sugere o seu abandono, por outro apresento uma hipótese: Leminski deixou de lado o projeto para que, antes de lançá-lo, constituísse a sua individualidade poética. Se o fizesse naquele momento, provavelmente mimetizaria os pressupostos concretistas, dos quais ainda estava imbuído. É o momento em que o curitibano passa a olhar mais de perto, e de maneira mais programática, para o seu lugar como poeta e inicia um processo formativo.

Seu principal objetivo é produzir uma poesia compreensível, agradável, às pessoas e, nesse sentido, se afasta do Concretismo; por outro lado, também pretende que seja adequada ao seu contexto sociocultural, principalmente incorporando dinâmicas oriundas do desenvolvimento tecnológico e, nesse sentido, mantém-se próximo ao Concretismo. Sua poesia se fundamenta sobre um paradoxo e é moldada ao seu redor. Sendo assim, o primeiro capítulo deste trabalho – “A invenção de Leminski: técnica, engajamento, ludismo – objetiva descrever como foi esse processo, assim como demonstrar a sua consolidação com *Caprichos e Relaxos*, título que leva em si a categoria de paradoxo.

O segundo capítulo – “A continuação de um projeto: E (distraídos venceremos)?” – propõe a hipótese de que o livro de 1987, *Distraídos Venceremos*, é uma reformulação do antigo projeto “e?”. Com a publicação de *Caprichos e Relaxos*, a individualidade poética é um fator conquistado, ao que permite Leminski rerepresentar “um horizonte longamente almejado: a abolição (...) da referência através da rarefação” (p. 07, 1987). Nesse sentido, é discutido o que significa a “abolição da referência” e como isso pode estar relacionado com o antigo projeto. Por isso o momento em que o “e?” é apresentado torna-se crucial, pois abrem-se duas vias: primeiro Leminski elabora a sua dicção poética individual, deixando em segundo plano um projeto temático.

Por fim, no terceiro capítulo – “Leminski: poesia de massa” – é proposto descrever a trajetória poética do curitibano, sob a ótica de ambos os livros; de como

o poeta concilia a dinâmica tecnológica com a cultura de massa, constituindo uma poesia “palatável” ao gosto comum.

O método analítico estabelece como princípio os textos do próprio Leminski, com o esforço de demonstrar sua trajetória poética desde *Invenção* até *Distraídos Venceremos*. Dessa forma, em alguns momentos o texto pode soar “conivente” em relação a Leminski; noutros, parece haver oscilações em relação à discussões anteriores. Contudo, são fatores deliberados e conscientes, pois como o estudo se propõe a traçar o percurso poético de Leminski, tais fatores são um reflexo do mesmo, que não é linear.

# CAPÍTULO I

## A invenção de Leminski: técnica, engajamento, ludismo

*“A arte da segunda metade do século XX é integralmente mercadoria”  
(Paulo Leminski)*

Em 1983 Leminski publicou *Caprichos e Relaxos*, seu primeiro livro editado comercialmente. Segundo Toninho Vaz, biógrafo do poeta, o livro foi um *best-seller*:

O sucesso de crítica seria acompanhado do sucesso de venda e, em menos de um mês, a primeira edição de 3 mil exemplares de *Caprichos e Relaxos* estava esgotada. Os editores decidiram rapidamente rodar uma segunda fornada, de 5 mil exemplares, que repetiria o sucesso da primeira. Então uma terceira e última edição, de 10 mil exemplares, em parceria com o Clube do Livro, seria lançada e esgotada no ano seguinte. Ele apareceria na mídia para esnobar:

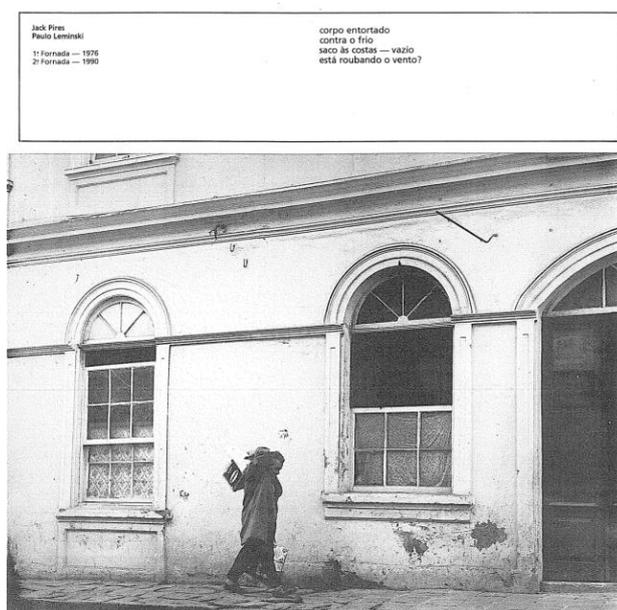
- Agora vou dar um tempo em publicidade, deixar de lado o discurso exato e preciso; quero reconquistar o direito de ser nebuloso (VAZ, 2001, p. 243)

A fala de Leminski reproduzida no excerto diz mais do que ao contexto de “glória”, por ter vendido em torno de 20 mil exemplares de um livro de poesia. De um lado, sabemos que Leminski foi publicitário e conhecia as “regras de mercado”. De outro, sua fala também aponta para a maneira como pensou a sua produção literária ao longo daquele período. Depois da publicação de *Catatau*, em 1975, “romance” que se enquadra na categoria de “nebuloso”, Leminski incorporou em seu repertório literário outras perspectivas menos “estetizantes” e mais próximas da cultura de massa, enquadrando-se num “discurso exato e preciso”. *Caprichos e Relaxos* seria o momento de coroamento dessa conquista.

Não é à toa que ainda hoje esse livro ocupa um lugar de proeminência nos estudos críticos, e muitas de suas idiossincrasias são projetadas nos demais livros. Isto é, de uma poesia que sintetiza aspectos eruditos e populares, que maneja um repertório amplo, paradoxal e eclético. Mas neste momento coloca-se em questão como foi a trajetória poética de Leminski até essa publicação. Se *Caprichos*

e *Relaxos* consolida uma síntese entre “erudito” e “popular”, o que isso significa? O que pode representar e qual o lugar que pode ocupar esse livro na obra poética de Leminski? São perguntas que nortearão este capítulo.

Apesar de *Caprichos e Relaxos* ter sido o primeiro livro publicado por uma editora comercial, com larga distribuição, não foi seu livro de estreia. Como afirmado, o primeiro foi *40 clics em Curitiba*, em parceria com o fotógrafo curitibano Jack Pires e sob a sugestão do empresário Luiz Henrique Garcez de Melo, ao fundar a Editora Etcetera em torno de 1975 e 1976. Na verdade, não é um livro de poemas como tradicionalmente se entende; são 40 *plaquetes* com uma fotografia que registra aspectos comuns das ruas de Curitiba, e, acima da foto, um poema da autoria de Leminski, constituindo um diálogo “intersemiótico” entre linguagem verbal e visual. Veja-se:



A foto exhibe um homem carregando uma embalagem nas costas e, acima, um poema com os seguintes dizeres: “corpo entortado / contra o frio / saco às costas – vazio / está roubando o vento?”.

Tanto as fotografias quanto os poemas não foram produzidos pensando na realização desse projeto; como se disse, a ideia do livro surgiu da sugestão de Luiz Henrique, ao propor como estreia de sua editora um livro de Leminski. Reuniram-se na casa do poeta, dispuseram as fotos pelo chão e escolheram os poemas que estabeleciam um diálogo com as imagens. Leminski relembra na introdução do livro: “Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a

relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já” (LEMINSKI, 2013, p. 14).

Para a época a proposta ainda tinha um caráter inovador, pois a interação entre diferentes linguagens era pouco comum. Isso é um fator importante, pois ilustra o interesse de Leminski nesse tipo de experimentação, evidenciado pela estreia dentro do movimento concretista, que tem por bandeira justamente a exploração “intersemiótica”.

Seu primeiro livro publicado individualmente foi *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, no ano de 1980, em edição independente pela curitibana ZAP. Trata-se de uma coletânea de poemas e algumas letras de música produzidos até então. Apesar de não haver um princípio organizacional ou um projeto específico, há uma idiossincrasia: a tipografia dos poemas foi aumentada de tal modo que torna visível sua granulosidade, e estão dispostos como se fossem peças publicitárias. É uma característica que reverbera a fala de Leminski citada no início, pois há um diálogo entre imagem e texto, mas diferentemente dos publicados na revista *Invenção*, os poemas têm uma dicção mais fluida e linear. Ainda em 1980, Leminski também publicou, em edição independente e pela ZAP, outro livro: *Polonaises*, que também é uma coletânea, com 32 poemas. No volume de *Caprichos e Relaxos* a maior parte desses poemas foi incorporada em seções homônimas.

No entanto, das primeiras publicações na revista *Invenção*, entre meados de 1963 e 1964, até a edição de *Caprichos e Relaxos*, há um período de 20 anos. Muitas questões poéticas e literárias foram rediscutidas e problematizadas ao longo desse tempo. Se acompanharmos as cartas que Leminski endereçou a Régis Bonvicino, por exemplo, veremos que entre eles é recorrente o diálogo sobre o que se pode levar em conta no campo poético, o que deve ser superado, o que pode ser incorporado como repertório. São cartas que compreendem um período que se estende de meados de 1976 até meados de 1981. Com isso podemos pensar que se trata de um período de formação, isto é, de formação de uma dicção poética; é o momento em que Leminski vai problematizar sua escrita poética e constituir um caminho próprio. Se *Caprichos e Relaxos* engloba a maior parte da produção dessa época, estabeleço uma hipótese: a de que o livro é o momento de coroamento – de consolidação –, dessa poesia.

Outro fator que se deve levar em consideração é a recepção de *Caprichos e Relaxos* pelo grande público. Não é comum um livro de poesia ter um índice relativamente alto de vendas. De um lado, é um aspecto que corrobora o apelo popular da lírica leminskiana; de outro, podemos perguntar se haveria um propósito deliberado em constituí-lo. Isto é, seria intencional? Em caso afirmativo, qual(ais) fator(es) está(ão) envolvido(s)? Há um projeto almejado?

Mais do que isso, com a publicação de *Caprichos e Relaxos* o caminho estaria livre para que Leminski continuasse o seu percurso, colocando em prática outros projetos e realizações para além da constituição de uma dicção poética. Com isso, pretendo retrazar o percurso formativo dessa poesia, do seu momento inicial à sua consolidação.

## I

Segundo Toninho Vaz (2001), desde criança Leminski já se interessava pelas atividades intelectuais. Aos 14 anos decidiu ingressar no Mosteiro de São Bento, localizado na cidade de São Paulo – SP, pois acreditava encontrar as condições adequadas para se dedicar inteiramente aos estudos de seu interesse. Apesar de relativamente curta – foi “convidado” a não prosseguir sua carreira sacerdotal devido à “falta de vocação” –, sua estada no mosteiro foi intensa o suficiente para lhe proporcionar uma sólida formação humanística. Estudou grego, latim, hebraico; estudou as obras e autores da antiguidade clássica e medieval, sem contar sua amizade com Dom João Mehlmann, um monge versado nesses temas e que serviu a Leminski como uma espécie de “orientador”. Talvez tenha sido no mosteiro em que Leminski também tenha aprendido a cultivar uma disciplina rígida para dedicar-se aos estudos, aspecto que cultivou por toda sua vida.

Quando regressou a Curitiba, conciliou os estudos de seu interesse com o regular, e logo percebeu a limitação intelectual em que a cidade se encontrava

Do ponto de vista intelectual, Curitiba ofereceu a Paulo Leminski, segundo suas próprias palavras, “muito pouco além do movimento simbolista de Dario Vellozo e o Instituto Neo-pitagórico”. (...) Dario Vellozo e os simbolistas ainda dominavam o cenário cultural da província, por volta de 1930, quando no resto do país já trafegavam informações que permitiam avaliar, por exemplo, o significado e a importância do Movimento

Modernista. Leminski mostrava-se fã e crítico impiedoso deste particular episódio da cultural local:

- O Dario Vellozo foi a figura mais curiosa que Curitiba produziu no início do século, mas o simbolismo que ele representava existiu durante anos como uma espécie de elefante nos nossos horizontes, impedindo o nosso progresso. Os intelectuais da província continuavam inebriados pelo prestígio de um movimento que já estava moribundo (VAZ, 2001, p. 55)

Esse é um cenário que servirá de base para Leminski se formar como poeta, sempre buscando se atualizar, assim como para sua atuação cultural. Carlos Alberto Sanches, um amigo de Leminski daquela época, relata:

Como filho da linhagem lusitana de poesia, Sanches reconhece que suas pretensões literárias, naquela época, podiam “passar pelo simbolismo e até chegar em um García Lorca, no máximo”, enquanto o colega “já estava lendo Maiakóvski, Walt Whitman e Pound” (VAZ, 2001, p. 67)

O interesse pela arte de vanguarda foi o que provavelmente levou Leminski a conhecer o grupo *Noigandres*, composto pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, o mesmo trio que durante a década de 1950 articulou e reivindicou os preceitos defendidos pelo Concretismo, cujo “plano-piloto para poesia concreta” foi publicado em 1958.

Uma de suas principais reivindicações era incorporar na poesia o movimento, a estrutura dinâmica. Articular o “espaço como condição da nova realidade rítmica (...), como elemento relacional de estrutura” (PIGNATARI, 2006, p. 67). Constituir uma poesia que de alguma forma se associasse ou estivesse coerente com os meios de comunicação em massa: “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular” (PIGNATARI, 2006, p. 67); que também desse conta de incorporar em sua dinâmica a simultaneidade em contraposição à linearidade lógico-sintática tradicional. Nessa direção, aproximam-se de outras organizações sígnicas, como o ideograma: “A importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como ideia básica” (PIGNATARI, 2006, p. 68).

Iniciaram suas pesquisas resgatando artistas que, de alguma maneira, rompessem com a estrutura linear e/ou estática da obra de arte. Suas pesquisas incluíam obras de pintores (Picasso, Volpi), cineastas (Eisenstein), músicos, (Schoenberg, Webern, Boulez), com a intenção de realizar o equivalente em poesia. Nesse sentido, o poema “*Un coup de dés*” (“Um lance de dados”), de Stéphane Mallarmé, foi considerado fundante:

como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un Coup de Dés* (1987), o ‘poema-planta’ de Mallarmé, a organização do pensamento em ‘subdivisões prismáticas da Ideias’, e a espacialização visual do poema sobre a página (CAMPOS, 2006, p. 56).

A partir daí, foi estabelecida uma tradição de poetas inventores de novas estruturas, perpassando por Ezra Pound, James Joyce, e. e. cummings, Apollinaire, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, que no “plano piloto” estão colocados como precursores. E o Concretismo, a realização dessa tradição.

A linguagem estruturada nos moldes da sintaxe tradicional requer os ouvidos como principal meio de percepção, pois os signos são dispostos numa cadeia linear, um seguindo ao outro. A linguagem ideogrâmica segue outra organização: segundo as teorizações do sinólogo Ernest Fenollosa – referencial teórico de apoio aos concretistas – um ideograma se estrutura numa relação pictórica de analogia. Isso significa que entre o “signo” e o “objeto” a relação é de analogia, constituindo uma espécie de “figura” que traz consigo aspectos relacionados ao objeto. Daí que os olhos passam a ser o principal meio de percepção: apesar de estarem dispostos numa ordem linear, os ideogramas abarcam certa simultaneidade. Nesse sentido a poesia concreta intenta manipular a linguagem verbal levando em conta os dois modos de percepção, explorando a materialidade sonora dos signos (ouvidos), incorporando numa estruturação espacial, dispostos ideogramicamente (olhos):

o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra (CAMPOS, *et al.* 2006, p. 216)

Décio Pignatari resume a questão num jogo de palavras: “o olhouvido ouvê”. (PIGNATARI, 2006, p. 69). Um exemplo ilustrativo seria: ao invés de grafar “olhos” para se referir aos órgãos responsáveis pela visão, grafar-se-ia “OlhOs”, sendo que desse modo a letra “O” grafada em caixa alta constitui uma analogia com a disposição dos olhos no rosto – um ao lado do outro – e seu formato arredondado. Mais do que dizer, a palavra mostra. E mais do que mostrar, aspira a ser.

Em matéria de poesia, a grande conquista desse movimento é a articulação espacial das palavras, organizadas não mais sob leis lógico-sintáticas<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> O início de frase com letras em minúsculas pertence ao estilo de escrita dos concretistas, aspecto que foi respeitado na citação, assim como nas seguintes.

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural (CAMPOS, *et al.* 2006, p. 215)

O espaço (em branco ou preenchido) também pode gerar significados. Além disso, a poesia concreta se apoia numa concepção estrutural cuja composição poética valoriza a forma. Ou seja, o poeta escreve e organiza seu poema a partir de (e em função de) um aspecto formal, não da transmissão de um significado. A comunicação de um poema concreto é sua própria forma: “o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” (CAMPOS *et al.* 2006, p. 216). Isso requer uma postura objetiva e racional, contrária à expressão de uma subjetividade, e que defende também a utilização de um maquinário mecânico: “contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva” (PIGNATARI, 2006, p. 68).

Vejamos um exemplo:

com	can	
som	tem	
con	ten	tam
tém	são	bém
	tom	sem
	bem	som

(CAMPOS, 2006, p. 104)

Como apresentado anteriormente, o poema não se dispõe linearmente, mas espacialmente. Fica a critério do leitor o início e a sequência de leitura para cada segmento, pois a linearidade foi abolida. Uma possibilidade seria começar pelo segmento “ten/são”, que ocupa o lugar central no poema e se constitui analogicamente como o ponto de “tensão”, pois num dos polos temos o segmento “com/som” e no outro “sem/som”; dois “opostos” tensionados.

Portanto, colocar em termos lógico-sintáticos a informação gerada por um poema concreto seria um gesto contrário à sua constituição de base por excelência, visto que se pretende integrar diferentes linguagens. Mais do que isso, do ponto de vista de sua elaboração, seria um equívoco. O que um poema concreto diz e comunica é sua própria forma: “o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema

é. a ideia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa” (PIGNATARI, 2006, p. 70). É possível explicitar seu funcionamento estrutural e como ele se organiza. Dessa forma, um poema concreto pede uma postura ativa, pois o leitor é engajado a ele mesmo procurar uma porta de entrada, um caminho e uma saída (não necessariamente nessa ordem), para o poema.

Ao longo da década de 1960, ao mesmo tempo em que o Concretismo atingia seu apogeu, aconteceram conflitos e algumas rupturas dentro do próprio movimento. A mais emblemática aconteceu entre o grupo e o poeta Ferreira Gullar, que alegou falta de comprometimento político-ideológico e criticou a postura ortodoxamente cientificista, técnica e racional diante da produção poética. Desse modo, Gullar fundou o Neo-concretismo, cujo princípio estruturador de um poema seria o mesmo, com a diferença de que acrescentaria a expressão subjetiva e criadora do poeta.

Em meados de 1963 alguns jornais curitibanos noticiaram um evento chamado Encontro Nacional de Poesia de Vanguarda, em que se reuniriam os principais artistas de vanguarda daquele momento. Entre eles, os concretistas. O evento foi noticiado na imprensa curitibana, ao que Leminski vislumbrou uma oportunidade de estabelecer um contato direto com o grupo paulista; conseguiu subsídios e seguiu em viagem.

O encontro foi fundamental para o curitibano, que também deixou sua marca no grupo; é célebre a lembrança de Haroldo de Campos na apresentação de *Caprichos e Relaxos*:

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove 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. (CAMPOS, 2013, p. 394)

Augusto de Campos convidou Leminski para colaborar no próximo número da revista *Invenção*, que saiu entre 1963 e 1964. Foi sua estreia como poeta, acolhido no seio do movimento concretista no momento em que passava pela fase mais “ortodoxa”. Os poemas publicados na revista foram incorporados em *Caprichos e Relaxos*, numa seção homônima. Vejamos um deles:

PARKER  
TEXACO

ESSO  
FORD

MELHORAL  
 SONRISAL  
  
 RCE  
 GE  
  
 ELETRIC  
 COLGATE  
 MOTORS  
  
 casas pernambucanas

RINSO  
 LEVER  
 GESSY  
  
 GENERAL

ADAMS  
 FABER  
  
 MOBILOIL  
 KOLYNOS

(LEMINSKI, 2013, p. 164)

Dos poemas pertencentes ao período, este é um dos mais conhecidos e citados. De imediato nos chama a atenção pela disposição das palavras, que não se organiza segundo regras sintáticas. As palavras assemelham-se a anúncios publicitários, com as marcas estrangeiras ocupando um lugar de destaque, enquanto que a única empresa brasileira – “Casas Pernambucanas” – encontra-se abaixo das demais, num lugar sem destaque e escrita em caixa-baixa, cujo contraste com as demais evidencia o prestígio das marcas estrangeiras sobre as nacionais. Outro fator que contribui para esse efeito é o contraste entre os nomes estrangeiros, todos escritos em caixa alta, enquanto que o nome da empresa brasileira está em caixa baixa, como se esse recurso também indicasse o prestígio que as marcas e empresas estrangeiras possuem.

Por essa perspectiva encaminha-se a análise de Fábio Vieira:

No poema, observam-se a justaposição de elementos e a variação tipográfica. Ao justapor o nome de marcas multinacionais, o texto sugere o desenvolvimento econômico-industrial dos Estados Unidos e implicitamente o poder de nomear os objetos através das marcas. O termo “GENERAL” tensiona-se (marca industrial/patente militar) entre as empresas americanas e a brasileira (casas pernambucanas), aponta para o alinhamento do governo militar brasileiro com o poder imperialista dos Estados Unidos. Este domínio é graficamente expresso na variação tipográfica (tipo maior = capital estrangeiro; tipo menor = capital nacional), colocada em evidência no isolamento dos dois termos finais. Se tomarmos a página como o contexto industrial-político-cultural o grupo “casas pernambucanas” ocupa a margem, está em minúsculas e é escrito em língua minoritária (VIEIRA, 2010, p. 45)

Sua leitura destaca o aspecto metonímico em o produto é chamado pelo nome da marca, sugerindo-se a reificação do ser mediante a valorização do mercado. Ademais, a relação entre nome (signo) e objeto – equivalente ao que

ocorre no poema entre marca e produto – será um aspecto recorrente na poesia de Leminski, mas rearticulado conforme o momento.

Elizabeth Rocha Leite também analisou o poema:

As marcas empresariais, grafadas em letras maiúsculas, formam agrupamentos espalhados no espaço do texto. Um deslocamento compondo um conjunto curioso é ADAMS FABER. Seria uma alusão ao *homo faber* da teoria marxista? A Adam Smith (1723-1790), o economista? Ou a um Adão seduzido pelos bens do consumo do mundo capitalista? A palavra GENERAL, que se descola das marcas *General Electric* e *General Motors*, ocupa uma posição centralizada. Logo abaixo, em letras minúsculas, está o nome da única empresa brasileira, que também coincide com o local onde moram os consumidores de produtos: casas pernambucanas (LEITE, 2012, p. 41)

A autora elenca alguns questionamentos que, na verdade, são perguntas retóricas. Antes sugerem caminhos interpretativos a respeito de itens específicos do poema. Além disso, destaco a observação sobre o segmento “ADAMS FABER”, que sugere o início de um novo tempo ao se resgatar o nome de Adão, cuja tarefa agora não é mais a de “nomear” o mundo, mas transformar seus objetos em mercadoria.

A leitura de Fábio Vieira e a de Elizabeth Rocha Leite são parecidas. Explicitam a filiação concretista do poema ao dispor visualmente as palavras e, com isso, gerar uma informação: seja uma denúncia, seja uma crítica ao prestígio que as marcas estrangeiras têm diante das nacionais.

Nesse poema ainda há uma sutileza: a que “casas pernambucanas” o poema se refere? Isto é, ao se reportar às mais variadas marcas relacionadas ao mercado de consumo, nosso olhar é automaticamente direcionado para identificar referências que se enquadram nesse contexto, e nele incluímos as “casas pernambucanas”, compreendendo-as como sendo a empresa brasileira. No entanto, a ambiguidade também nos permite compreendê-la como representação metonímica de todas as “casas” que estão situadas fora do eixo comercial. Com isso o poema se abre para duas possibilidades interpretativas: 1) a limitação do olhar ocasionado pela sedução do consumo, em que as coisas perdem seu valor e passam a ser vistas como mercadoria; 2) uma crítica ao acesso a esses bens de uso, limitado a uma pequena parcela da população e distante daqueles que vivem fora dos centros comerciais.

A “limitação do olhar” não é expressa verbalmente no poema, mas se reflete no próprio leitor que limita o seu olhar para identificar apenas nomes de marcas ou empresas, e deixa de perceber que essas palavras podem ter uma

acepção mais ampla. Isso se desdobra noutra efeito de sentido, relacionado ao acesso a esses bens de consumo. Pelo que a visualidade do poema sugere, aqueles que vivem numa condição menos favorecida e distante dos centros de consumo, não têm acesso a eles e, conseqüentemente, ocupam o lugar “inferior”; por isso a expressão está em caixa baixa num lugar espacialmente inferior.

Outro poema, sem título, publicado na revista *Invenção* é o seguinte:

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

(LEMINSKI, 2013, p. 163)

Esse está mais próximo dos requisitos de um poema concretista: está todo ele centrado na materialidade verbal, que no caso se manifesta com mais evidência na organização lexical da palavra, desse modo, a comunicação do poema é sua própria forma. Isto é: a ideia de mutação – de “metamorfose” – é constituída de linha para linha<sup>12</sup>, num processo anagramático, em que os itens formadores da palavra “metamorfose” se reorganizam.

Note que a palavra “metamorfose”, que nomeia o efeito constituído por todo o poema, não é “verbalizada”. Isso porque essa verbalização não se faz necessária, pois, como se disse anteriormente, sua comunicação é feita na instância formal do poema: é como se a organização formal do poema “verbalizasse” a palavra “metamorfose”.

Além disso, nessa “metamorfose” de linha para linha, formam-se unidades lexicais aparentemente “aleatórias”, mas que dentro dessas unidades podemos

---

<sup>12</sup> Aqui não caberia o termo verso, já que o propósito de um poema concretista é justamente abolir essa unidade poética.

recortar/identificar segmentos menores, que se configuram na língua portuguesa. Por exemplo: no segmento “fetomormesa” podemos identificar “feto” e “mesa”: **fetomormesa**; em “temaserfomo” identificamos “tema(s)” e “ser”: **temaserfomo**, e assim noutras linhas, evidenciando-se a possibilidade de gerar informação por meio de organizações aleatórias.

Vejamos outro poema:

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

(LEMINSKI, 2013, P. 162)

Esse poema é todo estruturado por fragmentos lexicais, cujo embate entre eles gera possibilidades de leitura. Por exemplo: a primeira coluna à esquerda: subentende-se que a formação lexical dos primeiros segmentos seja “o corvo”, porém o segmento no poema não é articulado dessa maneira, mas: “ocorvvoo”. Literalmente é um segmento que não pertenceria à língua alguma, mas o que permite estabelecer o recorte lexical é o próprio leitor que, como falante da língua portuguesa, é capaz de identificar regularidades específicas dessa língua. Com esse recurso, consegue gerar informações, estabelecendo recortes entre essas regularidades: na primeira coluna: “o corvo, voo, é negro, ativo”.

Na segunda coluna podemos estabelecer o seguinte recorte: “a jiboia come um boi”. Além disso, pela disposição dos fragmentos ao longo coluna, também podemos identificar um recurso ideográfico/anagramático: na quarta linha evidencia-se o segmento “boi”, “pertencente” ao léxico “**jiboia**”, coincidente com o nome do animal que a “jiboia come”: o “boi”. Dessa forma, sugere-se que o animal fora engolido e encontra-se “dentro” da jiboia; ao mesmo tempo, revela-se a

coincidência de duas palavras que pertencem ao mesmo campo semântico (de animais), estarem articuladas numa única unidade lexical: **jiBOIa**.

Há outras regularidades: à exceção da última coluna à direita, todas as outras fazem menção a algum animal ou elemento da natureza: corvo, jiboia, boi, gato, vaca, chuva e uva, respectivamente, constituindo uma espécie de “atmosfera” campestre com algum elemento que indica a presença humana: “guarda-chuva” na quinta coluna, por exemplo. O espaço em branco formado em contraposição às colunas constitui uma espécie de “triângulo invisível”, como que constituindo o “vácuo” onde as “vacas vão beber”. Notemos também a semelhança fônica entre “vaca” e “vácuo”, como se combinassem figuração (espaço em branco vs. preenchido) e palavra.

De modo geral, é um poema enquadrado nos preceitos concretistas, pois se estrutura espacialmente, sem articular regras da lógica tradicional, e se utiliza de recursos anagramáticos e ideográficos. Cabe ao leitor traçar possibilidades de leitura, seja identificando regularidades ou diferentes recursos para “ler” o poema, assim como ao leitor transformar a “analógica” estrutural do poema em “lógica” explicativa.

Quando Leminski regressou do encontro em Belo Horizonte, fundou informalmente o Núcleo Experimental de Poesia Concreta de Curitiba, sediado em sua própria casa. Carlos Alberto Sanches relata:

- Traduzimos John Donne, Mallarmé, Robert Browning, Poe e todos os malditos “noirs” com os quais Paulo se identificava. Mergulhamos a fundo na tradução/transcrição, essa aventura mágica que é a passagem de um código para outro. Não se falava em outra coisa... (VAZ, 2001, p. 73)

No livro de Toninho Vaz não há mais detalhes sobre o desenvolvimento e atividades desse núcleo, que provavelmente se desfez “naturalmente”. Contudo, é evidente a influência do Concretismo sobre Leminski, empenhado em afinar seu repertório traduzindo autores que, de alguma forma, são relevantes para aquele movimento.

Alguns anos depois, em 1967 junto com Ivan Costa, músico, e Lélío Sottomaior Jr., um jovem crítico de cinema, fundaram o grupo Áporo, com Leminski na liderança e todos motivados pelo mesmo interesse: o “novo”. Basicamente, a ideia do grupo era

concentrar a atividade intelectual nas três áreas – literatura, cinema e música – e partir para a publicação e editoração de artigos em jornais e revistas. Planejavam “cerrar fogo na produção intelectual para afastar a

pasmaceira que reina na cidade [de Curitiba]. Tinham também a intenção de produzir e apresentar programas de rádio e televisão (VAZ, 2001, p. 87).

O grupo adquiriu considerável projeção em Curitiba, e naquele mesmo ano publicaram um manifesto<sup>13</sup> no *Diário do Paraná*, reivindicando seus interesses de renovar culturalmente a cidade, posicionando-se contra o “diletantismo” cultural em Curitiba, não apenas em relação à produção literária, mas também em relação à música e cinema. A figura nuclear de suas críticas era o escritor Dalton Trevisan, “(...) apresentado como um contista seguido por uma legião de ‘daltônicos’, seus leitores. ‘O conto é uma forma fácil de literatura, precisamos avançar nas formas’, brandiam” (VAZ, 2001, p. 90).

O manifesto causou certa celeuma no “reduto conservador” de Curitiba, que motivou alguns intelectuais a redigirem artigos e manifestações de repúdio.

Polêmicas à parte, o manifesto e o “tom” cultural/comportamental que identificamos em Leminski nesse momento, já nos oferta indícios de como se desenvolverá sua poesia, pautada pela “originalidade” e recursos compatíveis aos meios de comunicação em massa.

Ao ser indagado sobre o surgimento do grupo Áporo, o curitibano responde:

- Curitiba é a capital do segundo Estado da Federação em potencial econômico, mas sob o ponto de vista cultural é uma aldeia. O intelectual curitibano típico é um aventureiro que passeia de galochas entre a literatura, o cinema e a música, sem se preocupar com a especialização. O que está superado na Europa ou no Rio e São Paulo, passa aqui como vanguarda. Falta de curiosidade, falta de dedicação, falta de fé, falta de radicalidade (VAZ, 2001, p. 91)

Anos depois, já consagrado, Leminski sistematiza suas reflexões em dois ensaios: “Culturitiba” e “Sem sexo, neça de criação”. Seu raciocínio se desenvolve através do exame entre, de um lado, o consumo de bens culturais – livros, discos etc – e, de outro, a escassez criativa na produção de cultura:

Cidade média típica (...), Curitiba abriga vasta população que almoçou, jantou, tem o que vestir e dirigir. Mais: que pode ver filmes, peças, *shows*, comprar livros, editar discos, fazer cursos, aprender línguas, viajar... Que pode, enfim, ter acesso a esse excesso que se chama “cultura”. Agora, cadê o retorno desse consumo? Cadê a criatividade? A devolução? A classe dominante curitibana não devolve a mais-valia do único modo como pode fazê-lo: em produtos culturais, superestruturas, obras de arte, avanços científicos, reflexões originais. Por quê? Por quê? (LEMINSKI, 2012a, p. 111)

<sup>13</sup> O título e o manifesto não foram localizados, apesar dos esforços dispensados para encontra-los.

O principal motivo se deve à postura herdada dos imigrantes europeus que valorizavam o “trabalho” em detrimento de qualquer outra coisa. Cultivava-se o que Leminski chama de “mística do trabalho”: uma atitude contrária ao “prazer” e ao cultivo do ócio, situações favoráveis à produção de cultura.

Quem dá o tom a Curitiba é o imigrante. (...) E o imigrante, entre outras coisas, desenvolveu a mística do trabalho. (...) A mística imigrante do trabalho é uma mística contra o prazer, contra o corpo, uma mística de tipo puritano, calvinista, que reprime o prazer para canalizar as energias todas do indivíduo para o trabalho material (LEMINSKI, 2012a, p. 112)

Contra este pano de fundo Leminski se tornou um agitador cultural ao longo das décadas de 1960-70 e 80 – a fundação do grupo Áporo é um exemplo disso –, e recebeu alguns epítetos utilizados pelos imigrantes europeus para qualificar os que não aderiam à “mística do trabalho”, como o de “vagabundo”. Dessa forma, Leminski assumiu o lugar de contraponto comportamental, e o associou com sua poesia conjugando um comportamento e uma poesia de vanguarda.

Se num primeiro momento o poeta se aproximou do Concretismo e estreou no seio do mesmo, até mesmo com certa ortodoxia, isso não necessariamente se espraia para o restante de sua produção poética. Por um lado, é possível identificar em toda a obra poética leminskiana elementos que pertencem à estética concretista; por outro, enquadrá-lo como um ortodoxo desse movimento é um equívoco, visto que seu vanguardismo comportamental é contrário a alguns dos postulados concretismo e o leva a buscar outros referenciais. Leminski foi receptivo a outras manifestações culturais, que ocorreram no final da década de 1960, durante a década de 1970 e 80. São fatores que servem para problematizar e discutir sua formação como poeta, ou seja, a constituição de sua própria dicção.

## II

Depois da estreia dentro do Movimento Concretista; depois de um curto período de tempo de ortodoxia – algo em torno de dois ou três anos, levando-se em consideração os manifestos e reivindicações no campo cultural –, Leminski

começou a problematizar sua relação com o Concretismo, o que deu início a um período de pesquisa cujo principal objetivo foi constituir uma individualidade poética. Entenda-se por “individualidade poética” uma expressão que designa a identidade, um estilo próprio de escrita poética, constituído sem o enquadramento ortodoxo em algum movimento estético, teórico, ou estilo específicos. Em uma de suas cartas, Leminski relata um encontro no apartamento de Décio Pignatari, que teria dito: “é preciso acabar com o concretismo. e quem pode fazer isso são vocês, / e apontou para você para o riso para mim e para Pedrinho / senti algo assim como A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA” (LEMINSKI, 1999, p. 43)<sup>14</sup>. Isso significa que Pignatari reconheceu as limitações do Movimento Concretista, percebera indícios de esgotamento e, com isso, propôs a reformulação das conquistas repassando o dever a Leminski e demais poetas.

É importante enfatizar que Leminski problematiza o Concretismo, mas não rompe; na verdade, distancia-se cada vez mais à medida que almeja sua individualidade poética. As postulações e os referenciais concretistas mesclaram-se junto a outros em seu campo de interesses: “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia” (LEMINSKI, 1999, p. 63). É um intervalo que perdura entre meados da década de 1960 até 1983, com a publicação de *Caprichos e Relaxos*. A este período chamo de “formação”, pois Leminski direciona seus esforços para constituir sua individualidade poética, objeto principal deste capítulo.

Durante a correspondência com Bonvicino percebe-se que Leminski almeja constituir, antes de mais nada, uma poesia acessível a um público leitor comum, vário e não-especializado: “quero fazer uma poesia que as pessoas entendam. / q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...” (LEMINSKI, 1999, p. 111). É, ao mesmo tempo, uma crítica e uma tentativa de superar o Concretismo que, apesar de em seus manifestos defender-se a adequação poética às novas tecnologias e, assim, angariar mais leitores, o resultado foi uma poesia de repertório especializado.

---

<sup>14</sup> “Riso” é o apelido de Antonio Risério; “Pedrinho” é Pedro Tavares de Lima

Uma das principais causas desse estranhamento foi a desarticulação da linearidade sintática em detrimento da espacial e dinâmica; a realização do “fim do ciclo histórico do verso”. Não raro tornava-se necessário um “tratado sobre os anagramas paronomásticos”; não raro os próprios concretistas Haroldo, Augusto e Décio publicavam análises de seus próprios poemas para facilitar a compreensão e, assim, legitimar suas propostas. Mas eram análises munidas de um repertório técnico, cheio de termos especializados; o resultado: análises voltadas a um grupo de especializados...

Ao dizer que “talvez cavalgando a poesia concreta chegará à sua poesia”, Leminski afirma que aproveitará daquelas conquistas para as rearticular em função de seus próprios objetivos enquanto poeta. Se o Concretismo articulou na linguagem estruturas dinâmicas e espaciais, Leminski as rearticulará em vista de outro tipo de composição, acessível a um público amplo. Se o Concretismo não alcançou a aproximação entre poesia e público, Leminski se esforçará para realizá-la, mas ao seu modo, com seus objetivos, numa síntese entre as técnicas concretistas junto a outros estilos, não necessariamente coerentes entre si, *a priori*. No final das contas, seu principal objetivo nesse percurso é conciliar dois aspectos: um especializado e outro não-especializado; assim, constituir sua dicção própria. *Caprichos e Relaxos* representa a conquista e o coroamento dessa síntese.

## **O poeta e o leitor**

De modo geral, os estudos críticos sobre o estilo leminskiano o caracterizam como sendo uma síntese entre elementos “eruditos” e “populares”. São categorias que se conjugam à dialética apresentada no tópico anterior, de síntese entre elementos especializados e não-especializados. Essa dualidade também se agrega ao título *Caprichos e Relaxos*, que a representa pela associação entre “capricho” e “erudito”, “relaxo” e “popular”, assim como sua distensão dialética ao compreender o “capricho” trabalhado de maneira “relaxada” e vice-versa. O título do livro denunciaria, portanto, a essência estilística de sua poesia. Por ora, resalto a importância da conjunção aditiva “e”, que configura os “caprichos” e os “relaxos” como elementos complementares e não antagônicos, o que passou despercebido até o momento. Isto é, o paradoxo estabelece um jogo com o leitor: há um elemento

que passa despercebido e, ao mesmo tempo, produz um determinado efeito que chama a atenção para o que é dito. Vejamos com mais detalhes.

*Caprichos e Relaxos* é dividido em sete seções: 1) Caprichos e relaxos; 2) Polonaises; 3) Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase; 4) Ideolágrimas; 5) Sol-te; 6) Contos semióticos; 7) Invenções. Dentre elas, duas correspondem aos livros publicados em 1980, em edições independentes: *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, cujos poemas estão quase todos inclusos. Além disso, o título da seção sete – “Invenções” – é homônimo à revista em que Leminski estreou como poeta, em 1964. Dessa forma, se olharmos da última para a primeira seção, é possível identificar uma sequência cronológica que se estende das primeiras publicações (na revista *Invenção*), até o livro que temos em mãos, *Caprichos e Relaxos*. Esse ordenamento serve como pista de que o livro é o resultado do processo de uma formação e, assim, lê-lo também é uma maneira de visualizar esse processo. Ao situar o lugar de Leminski na produção lírica daquele momento, Haroldo de Campos sugere o seguinte:

Das primeiras invencionices ao *Catatau*, da poesia destabocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de *fabbro*, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular, o Leminski vem chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoadadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhinhas e braçadeiras. (CAMPOS, 2013, pp. 394-5)

Note-se que o processo de formação de Leminski é implícito já na primeira frase: “Das primeiras invencionices ao *Catatau*, da poesia destabocada e lírica (...) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular”. Porém Haroldo de Campos divide essa formação em duas partes: 1) “das primeiras invencionices ao *Catatau*”, isto é, uma vertente afeita aos ideais concretistas; 2) “da poesia destabocada e lírica (...) ao verso verde verdura da canção trovadoresco-popular”, que configura a faceta “popular” dessa poesia. Essa divisão revela a síntese erudito/popular, portanto, identificada não apenas em sua poesia, como também na própria figura biográfica de Leminski: “caipira cabotino” e “polilingue paroquiano cósmico”, provavelmente já conhecido por sua postura debochada e culta.

Além disso, Haroldo de Campos situa e, ao mesmo tempo ironiza através de oxímoros a produção poética predominante daquele momento: 1) poesia de “institucionalizadas marginalidades plácidas”; e 2) “escoteiros orfeônicos, de

medalhinhas e braçadeiras”. A primeira abrange a vertente neovanguardista, representada pela Poesia-práxis e Poema-processo, por exemplo, assim como abrange o fenômeno hoje conhecido como Poesia Marginal, caracterizado pela ampla circulação, fora do eixo editorial, de livros artesanalmente editados e poemas simples, coloquiais, cheios de frases de efeito. De outra parte, a segunda abrange a vertente caracterizada pela produção de cunho místico, esotérico ou afeita às técnicas e referências oriundas do Surrealismo, a exemplo de Cláudio Willer e Roberto Piva. Diante desse quadro, Haroldo de Campos estabelece Leminski como um *not-belonging*, pois não se enquadra em nenhuma vertente, e possui sua própria individualidade. Mais do que isso, renovou o quadro cultural de sua época: “o Leminski vem chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoadadêmica poesia brasileira de hoje” (CAMPOS, 2013, pp. 394-5). Se Leminski, de fato, não se associa a nenhuma vertente específica; se renovou ou não o quadro cultural de sua época e, caso o tenha feito, como foi e o que isso representa, são questões a serem retomadas adiante.

Após a apresentação de Haroldo de Campos, há uma nota assinada pelo próprio Leminski:

Aqui, poemas para lerem em silêncio, o olho, o coração e a inteligência.  
Poemas para dizer, em voz alta.  
Poemas, letras, *lyrics*, para cantar.  
Quais, quais, é com você, parceiro.

(LEMINSKI, 2013, p. 27)

Em *Caprichos e Relaxos*, portanto, existem três diferentes tipos de poemas: 1) para serem “lidos em silêncio”; 2) para serem “ditos, em voz alta”; 3) para serem “cantados”. Em outras palavras, em *Caprichos e relaxos* é possível ler, declamar e cantar, constituindo-se uma totalidade “verbivocovisual”, para utilizar-se um termo concretista. Ressalte-se que essa “verbivocovisualidade” se estrutura de maneira diferente, pois incide na totalidade, no conjunto de todos os poemas do livro; não é uma característica inerente de cada poema, em específico.

Os poemas para serem “lidos” podem ser através do “olho”, do “coração” e da “inteligência”. isto é, respectivamente através de uma leitura comum; através de uma relação emotiva, pressupondo uma fruição sentimental; ou um modo de leitura especializado, que busca compreender e interpretar os efeitos de sentido. No caso dos poemas para serem “ditos”, pressupõe-se um contexto de leitura coletivo, em que uma ou mais pessoas declamam para um grupo de ouvintes. Já os poemas

para serem “cantados” pressupõem a possibilidade de serem musicados. Ora, diante desse quadro é impossível desagradar: os poemas atendem a qualquer preferência ou qualquer nível de percepção, seja ela uma leitura reclusa (em silêncio), emotiva, especializada; seja uma leitura em conjunto; seja musicalizada.

Qual o motivo de Leminski escrever a nota, enfatizando a possibilidade vária de leitura? Na verdade, a nota é um recurso retórico cujo principal efeito é chamar a atenção do leitor para o livro, para os poemas e para o próprio poeta; ao mesmo tempo, também há a intenção de agradar, já que o leitor pode realizar o tipo de leitura que lhe apraz: “Quais, quais, é com você parceiro”. Referir-se ao leitor como “parceiro” é outro item retórico que evidencia a intenção de agrado; aparentemente, desfaz-se qualquer diferença hierárquica entre “poeta” e “leitor”, este tornando-se parceiro daquele. Obviamente que também se trata de uma gíria, mas o próprio uso de gírias implica em uma relação de proximidade ou de intimidade e, desse modo, o intuito de parecer próximo se sustenta. O motivo da nota, portanto, é induzir o olhar do leitor para os poemas e para o poeta, vendo-os com agrado.

Vejamos, agora, alguns poemas. Começemos pelo seguinte, sem título:

1. eu
2. quando olho nos olhos
3. sei quando uma pessoa
4. está por dentro
5. ou está por fora
  
6. quem está por fora
7. não segura
8. um olhar que demora
  
9. de dentro do meu centro
10. este poema me olha

(LEMINSKI, 2013, p. 35)

A ausência de pontuação, assim como de marcas tipográficas diferenciais, são aspectos que, de imediato, chamam a atenção. Não é um recurso gratuito, afinal, amplia o campo de atuação do leitor, que pode ler o poema com o ritmo, entonação e harmonia, que preferir. Não utilizar pontuação nem marcas tipográficas, portanto, permite que o poema seja “lido”, “declamado” ou “cantado”; cabe ao leitor decidir (ou perceber), como proposto na nota introdutória.

Além disso, ressalte-se o uso de uma linguagem coloquial, recurso que também contribui para se estabelecer maior proximidade com o leitor, devido a (aparente) facilidade de compreensão. Nesse nível, identifica-se uma relação afetiva

entre o “poema” e o “eu-lírico”, evidenciada na última estrofe: “de dentro do meu centro / este poema me olha”. Essa relação se efetiva pelo “olhar”, trabalhado ao longo das duas estrofes anteriores; na primeira, tem-se uma situação coloquial próxima a um flerte: “eu / quando olho nos olhos / sei quando uma pessoa está por dentro / ou está por fora”. O jogo entre “estar por dentro” e “estar por fora” significa, respectivamente, a presença ou ausência de afinidade no momento da troca de olhares: se houve simpatia, se a pessoa “está por dentro”, conseqüentemente “o olhar demora”; caso contrário, “quem está por fora / não segura um olhar / que demora”. Nesse sentido, a terceira estrofe sintetiza a relação de olhares, estabelecendo-a não com “uma pessoa”, mas com “este poema”. A contraposição “estar por dentro” ou “estar por fora” é neutralizada, pois o “poema” olha “de dentro”. Resta saber se o eu-lírico responde, e como responde; isto é, se o “segura” ou não. Essa resolução fica em aberto, pois no poema não há indícios de como resolvê-la. Cabe ao leitor concluir.

Com isso, percebe-se que a liberdade do leitor incide não apenas no modo de ler o poema, mas também no modo de compreendê-lo. No caso deste poema, em específico, o leque se abre para diversos caminhos: o poema retrata um gesto de introspecção do poeta, já que o poema o habita: o “olha de dentro”? Sendo assim, seria uma reflexão sobre a escrita poética? Ou, se o poema se coloca como agente observador – é ele quem olha –, isso significa que ler poesia é um gesto de leitura de si mesmo? É um gesto de autoconhecimento, de auto-observação?

São várias as possibilidades tanto no modo de ler, como de entender o poema e nenhuma se sobrepõe a outra como a mais verdadeira. Por outro lado, é importante dizer que as temáticas levantadas giram em torno da própria poesia, isto é, de como se dá o processo de escrita ou como é a sua leitura; contudo não há uma profundidade considerável, mas restringem-se ao âmbito cotidiano, assim como sua linguagem.

Vejamos o poema a seguir:

#### CONTRANARCISO

1. em mim
2. eu vejo o outro
3. e outro
4. e outro
5. enfim dezenas
6. trens passando
7. vagões cheios de gente
8. centenas

9. o outro
  10. que há em mim
  11. é você
  12. você
  13. e você
  
  14. assim como
  15. eu estou em você
  16. eu estou nele
  17. em nós
  18. e só quando
  19. estamos em nós
  20. estamos em paz
  21. mesmo que estejamos a sós
- (LEMINSKI, 2013, p. 32)

Assim como o poema anterior, este não possui marcas de pontuação, nem diferenças tipográficas e compõe-se de linguagem coloquial. Trata-se de um recurso, como vimos, para que o leitor tenha maior liberdade para ler, declamar ou cantar o poema. Além disso, também é tematizada uma relação interpessoal, porém neste a relação não se estabelece entre “olhares”, mas entre um “eu” e um “você”. Vejamos.

O poema é uma negação da autossuficiência subjetiva, isto é, uma individualidade (um “eu”) não se constitui, não se forma por si mesma, mas através de um processo constante de interação com demais individualidades (“outro”). A relação entre o “eu” e o “outro” adquire um efeito dialético na terceira estrofe, pois sintetiza um raciocínio desenvolvido nas duas estrofes anteriores.

Em um primeiro momento, o “eu” identifica em si o “outro”, evidenciado nos primeiros versos pelo verbo “ver”: “em mim / eu vejo o outro”. À medida que a estrofe avança, o “outro” é associado a uma multidão: “eu vejo o outro / e outro / e outro / enfim dezenas / trens passando / vagões cheios de gente / centenas”. Já na segunda estrofe, a relação entre o “eu” e o “outro” se transforma de identificação para pertencimento; um existir no outro, evidenciado pelo uso do verbo “haver”: “o outro / que há em mim / é você”.

A mudança da “identificação” para “pertencimento” evidencia a insuficiência do “eu” em constituir sua própria individualidade; mais do que se identificar, é preciso que o “outro” o habite, que faça parte de sua constituição subjetiva. Além disso, essa mudança implica numa relação de maior proximidade e, por sua vez, de maior intimidade, em que o “outro” passa a ser referido como “você”. A repetição do pronome nos versos finais – “é você / você / e você” – não é

reiterativa, mas mimetiza no plano verbal o gesto de apontar com o dedo cada um dos indivíduos que existem nesse “eu”.

Na terceira estrofe, a relação eu/outro é revertida através de uma dialética, em que o “outro” também é habitado pelo “eu”: “assim como / eu estou em você / eu estou nele / em nós”, ou seja, a individualidade se constitui pelo mútuo pertencimento. Toda essa relação, por fim, se justifica em um estado de paz: “e só quando estamos em nós / estamos em paz”, sendo que o último verso – “mesmo que estejamos a sós” – endossa a união por meio de um paradoxo: se o “eu” abriga uma “multidão”, mesmo que esteja fisicamente só, subjetivamente não está; a solidão é aparente.

De acordo com a mitologia greco-romana, Narciso era um jovem de extrema beleza e, por isso, constantemente alvo de investidas amorosas. Entretanto nunca foi recíproco a elas, menosprezando inclusive as Ninfas, que eram deusas da natureza. Contra sua arrogância, Nêmesis, deusa da justiça (ou da vingança, dependendo da versão mitológica), condenou Narciso a se apaixonar pela própria imagem. Sendo assim, o termo “narcisista” qualifica aquele que cultua a si mesmo ou se coloca num patamar superior ao dos demais, imaginando-se autossuficiente. Dessa forma, o título do poema – “Contranarciso” – se justifica, pois remete à postura contrária ao narcisismo, à insuficiência do indivíduo em se autoconstituir. Como vimos, o estado de paz sugerido pelo poema depende do próprio indivíduo, que deve buscá-la em si mesmo; enquanto indivíduos, possuímos memória, experiência de vida, que estão atreladas com outros indivíduos. Até aqui não há nenhuma novidade; outros poetas, filósofos e pensadores, assim como religiosos de diferentes credos, ou até mesmo mitologias, já discutiram a relação de maneira mais ampla e aprofundada. Vejamos sob outro ângulo.

O que poderia representar a relação eu/outro, tematizada no poema? Em um plano literal, como vimos, pode ser a constituição subjetiva do “eu”. Porém se retomarmos a nota introdutória de *Caprichos e Relaxos*, é possível reconfigurar a perspectiva associando o “eu” como voz do próprio poema num gesto de personificação, ou como a voz do próprio poeta, que fala com os leitores; o “outro”, se torna, portanto, os “leitores”.

Nesse sentido, se o “eu” assume a voz do poeta, “Contranarciso” retoma a parceria entre “poeta” e “leitor”, discutida sobre a nota introdutória; o “leitor” é de fundamental importância para que o poeta legitime o seu lugar. Se o “eu” assume a

voz do poema, então se estabelece uma reflexão sobre leitura de poemas; sugere-se a ausência de significação a priori, mas o leitor deve projetar seu repertório cultural, sua experiência de vida, construindo possibilidades interpretativas. De outra parte, o poema responde a essa projeção através do “olhar”, incorporando-se como novo repertório ou reconfigurando-se no leitor. A reciprocidade dos olhares, portanto, equivale ao modo como se lê o poema, e, por conseguinte, ao modo como seus efeitos de sentido se constituem.

De seu aspecto formal – a ausência de pontuação e de diferenças tipográficas – à sua constituição hermenêutica, o poema estabelece um vínculo com o leitor, convidando-o a ser partícipe do processo de formação de significados. Ao ler o poema, o leitor também lê a si mesmo. Dessa forma, se a leitura produz efeitos de sentido, conseqüentemente ele se torna tão poeta quanto o autor do poema; os dois lados – poeta e leitor – se conciliam no mesmo nível hierárquico, assim como a relação de “parceria”.

Referir-se ao interlocutor como “parceiro” e estabelecê-lo como participante ativo do processo de significação, são recursos retóricos para agradar ao leitor, assim como para chamar sua atenção para os poemas e para o poeta. Trata-se de um meio para Leminski se colocar no centro das atenções.

No ensaio “Poesia no receptor” o poeta elabora o seguinte raciocínio:

E que dizer de uma frase assim: a poesia existe para satisfazer a necessidade de poesia dos poetas?

Escândalo, loucura e anátema!

Quando, em minhas palestras, chego nesse ponto, instala-se o tumulto, que deixo desenvolver-se um pouco para valorizar a frase que vem a seguir.

- Um momento. **Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia. Mesmo que nunca tenha arriscado um verso.** Quem não tem senso de humor, nunca vai entender a piada.

E concluo:

- Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor.

Nesse auge, a multidão prorrompe em aplausos e me carrega em triunfo até o bar mais próximo, onde bebemos à saúde de todos os poetas-produtores e todos os poetas-receptores do mundo.

Saúde a vocês que fazem, saúde a vocês que curtem, polos magnéticos por onde passa a faísca da poesia (LEMINSKI, 2012b, pp. 132-3, grifos meus)

Leminski utiliza uma frase de efeito para chamar a atenção da audiência. No caso narrado, induz a plateia a pensar, em um primeiro momento, que a poesia existe somente para satisfazer a fruição de outros poetas, excluindo-se aqueles que não escrevem versos. Com isso, gera-se uma discórdia no público, pois composto em sua maioria por leitores comuns, sentem-se restringidos da possibilidade de

fruição poética, ao mesmo tempo em que questionam a validade da declaração. Mas em seguida Leminski reverte a situação dizendo que o leitor, mesmo que nunca tenha escrito um único verso, também é poeta, desde que compartilhe da mesma sensibilidade, como é afirmado no excerto em destaque.

Ressalte-se que esse nivelamento entre poeta e leitor é um jogo retórico – é aparente, portanto –, sendo que o desfecho final consolida a ironia. Em princípio, a igualdade será celebrada num enlace afetivo, pois todos vão “ao bar beber em honra às duas espécies de poetas”; no entanto, é o poeta da “primeira espécie” que é “carregado em triunfo” pelo público, isto é, pelos “poetas da segunda espécie”. Percebe-se, com isso, a competência retórica de Leminski – poeta “de primeira espécie” – para chamar a atenção, para manipular a audiência assim como os efeitos de sentido e, mais do que isso, em agradar ao público, que se sente incluso no processo poético sem perceber a (nova) diferença hierárquica que os separam.

Esta é uma das principais características da poesia de *Caprichos e Relaxos*: ela se coloca como aberta para ser lida de acordo com a preferência do leitor; convida-o a participar ativamente do processo de significação; anula as diferenças hierárquicas entre poeta e leitor. No entanto, reitera-se, são recursos retóricos com o objetivo de agradar ao interlocutor, e de o poeta se colocar indireta e sutilmente como centro das atenções sem parecer narcísico ou egocêntrico.

Esta é uma conquista consolidada em *Caprichos e Relaxos*, mas identificável noutros livros. Em *Distraídos Venceremos*, publicado em 1987, por exemplo, há o seguinte poema, sem título:

1.                    para que leda me leia
2.            precisa papel de seda
3.                    precisa pedra e areia
4.            para que leia me leda
  
5.                    precisa lenda e certeza
6.            precisa ser e sereia
7.                    para que apenas me veja
  
8.                    pena que seja leda
9.            quem quer você que me leia

(LEMINSKI, 2013, p. 206)

Em seu aspecto formal, o poema segue o mesmo padrão dos dois poemas analisados anteriormente: não há pontuação nem marcas tipográficas, o que permite uma variedade nos modos de leitura, seja em silêncio, em voz alta ou musicada. Além disso, há uma voz em primeira pessoa que pode ser associada à

voz do próprio poema: “para que leda me leia / (...) / pena que seja leda / quem quer você que me leia”. Junto ao poema, no rodapé da página há uma nota escrita pelo próprio Leminski, dizendo o seguinte: “Este poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você?” (LEMINSKI, 2013, p. 206). Em primeiro lugar, dizer que o “poema foi musicado” retoma implicitamente a variedade de possíveis leituras para o poema, que pode ser em silêncio, cantada ou musicada, conforme apresentada na nota de *Caprichos e Relaxos*. Em segundo lugar, Leminski faz questão de dizer que o poema foi “musicado”; isso demonstra a consciência do poeta em saber que o poema não será lido daquela forma, e, para tanto, é necessário chamar a atenção do leitor. Em terceiro lugar, Leminski traz dois nomes consagrados da música popular, o que de um lado o engrandece como autor, de outro lado, engrandece o leitor pela indagação “Que tal você?”, sugerindo-lhe a possibilidade de musicar o poema junto aos artistas consagrados da música popular. A diferença é que o leitor não é equiparado ao poeta, mas aos músicos, mas igualmente “engrandecido”. No final das contas, trata-se do mesmo jogo retórico discutido anteriormente: ao ler essa nota, o leitor sente-se ao mesmo tempo surpreso pela informação, e agraciado pelo efeito humorístico ocasionado pelo “convite”; Leminski sabe que seus leitores não irão musicar o poema, mas sabe como agradá-los.

Em *Caprichos e Relaxos* também há poemas que foram musicados, a exemplo do “Verdura”, gravado por Caetano Veloso e pelo grupo curitibano Blindagem. Entretanto, diferentemente do anterior, não há nenhuma nota referindo-se ao fato. Na verdade, não seria preciso, pois as gravações projetaram nacionalmente o nome de Leminski, em 1981, quando foram gravadas. Desse modo, quando *Caprichos e Relaxos* foi publicado, as canções eram relativamente conhecidas, pressupondo-se que os leitores as reconheceriam; além disso, seria redundante, pois a nota introdutória alertara sobre as *lyrics* ao longo do livro. Enfim, tais sutilezas demonstram a habilidade retórica de Leminski em impor-se, sutilmente, como o centro das atenções, sem deixar de agradar ao leitor.

## **Do leitor ao poeta**

No ensaio “O tu na literatura”, Leminski discute a possibilidade de “simular” qualquer uma das instâncias que envolvem uma obra literária e, assim, estabelece a “simulação” como processo formador de uma obra. Para tanto, há uma clara retomada do esquema comunicacional de Jakobson que, apesar de não ser citado, é evidente pelo uso dos termos “mensagem”, “emissor”, “receptor”, “suporte físico da mensagem” (ou “canal”), “código da mensagem”. Segundo Leminski, qualquer uma dessas instâncias pode ser simuladas, mas o ensaio atém-se em apenas duas: o “emissor” e o “receptor”.

Em relação ao polo do “receptor”, isto é, o “público”, são estabelecidas duas possibilidades: 1) pode ser “verdadeiro” ou 2) “simulado”. O do primeiro tipo é aquele conhecido pelo autor: sabe-se para quem se escreve e por quem será lido. Nessa perspectiva, a publicidade seria a atividade mais representativa, pois para vender um produto é necessário conhecer quem e como é seu “receptor”:

Os veículos de massa que envolvem grandes financiamentos e exigem retorno de capital operam dentro do mais absoluto realismo de comunicação: o público-alvo não é ficção nem abstração, tem que ser um grupo real de compradores-consumidores. Assim, a publicidade (LEMINSKI, 2012c, p. 129)

Já o segundo tipo de “receptor” é o público “imaginado”, isto é, são os casos em que o autor não tem controle de quem será seu público e, portanto, pode imaginá-lo, criá-lo ou, como diz Leminski, “simulá-lo”. Nesse sentido, a atividade mais representativa seria a literatura: “O leitor, no texto literário também é uma ficção. Nunca sabemos quem vai nos ler, nem como, nem quando” (LEMINSKI, 2012d, p. 107). Leminski não avança com esse raciocínio; diz tratar-se de “nebulosidades” em que artistas e teóricos se perdem, e envereda para outra discussão a respeito do problema da leitura no contexto brasileiro. Na verdade, esta é a justificativa de o autor simular o seu público, pois no Brasil a quantidade de leitores é numericamente pequena e socialmente restrita.

Os condicionantes sociais do consumo da literatura escapam da alçada artística. Analfabetismo, alto custo do livro, falta de bibliotecas. Falta de tempo ocioso para o cultivo não rentável dos produtos do espírito, censura, concorrência dos meios eletrônicos de massa, falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura: todas essas realidades da vida do País são extraliterárias. São carências que a literatura não poderá resolver sozinha. (...)

Impossibilitado, na prática, de ler e atingir o público que deseja, ao escritor resta uma solução, a melancólica solução de simular seu público (LEMINSKI, 2012c, p. 130)

Se no Brasil o autor desconhece seu público, trata-se menos de um problema de teoria da literatura do que um problema social. Como afirmado no excerto, existem fatores sociais – “analfabetismo, alto custo do livro, falta de bibliotecas” – que dificultam a formação de um público leitor amplo e, dessa maneira, o autor desconhece seu leitor. Ressalto, contudo, que esse desconhecimento se deve a uma ausência, e não a uma amplitude. Em resumo, no Brasil o autor “simula” o seu público porque praticamente não o há.

Não cabe neste trabalho discutir o alcance dessa constatação, mas ela é válida por revelar, implicitamente, o projeto de Leminski ao escrever poesia. Se por um lado no Brasil a literatura apresenta “carências que não poderá resolver sozinha”, por outro cabe ao autor “a melancólica solução de simular seu público”. Isso significa que se não há público, pode-se criá-lo. Entretanto não se trata de uma criação meramente imaginativa, em que o autor produz em função de um público por ele “imaginado”; trata-se de **criar**, literalmente, um público receptivo ao texto literário. Noutros termos, trata-se de chamar a atenção das pessoas para a literatura, e é justamente o que vemos em *Caprichos e Relaxos*.

No excerto supracitado há outras causas que dificultam a formação de um público leitor no Brasil: “concorrência dos meios eletrônicos de massa, falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura”; por sua vez, serão estes os principais fatores que nortearão a “simulação” do público de Leminski: se o poeta se aproximou dos meios de comunicação de massa, foi ciente de que eles são uma “concorrência” à literatura. Por isso Leminski aplicou algumas das técnicas concretistas – linguagens multimídias e plurissemióticas, para utilizar termos técnicos –, para conjugar a poesia aos *mass media* e “simular” o público leitor. Se as pessoas não têm “preparo” ou “interesse” pela literatura, é para suprir essas necessidades que o poeta utilizou uma linguagem simples, coloquial, munida de frases de efeito.

Ao mencionar fatores como “falta de preparo” e “desinteresse”, indiretamente constrói um público leitor. Se por um lado o autor desconhece o leitor por sua ausência, Leminski transforma esse “público ausente” em “público-alvo”, configurando, por meio do paradoxo, um tipo de público específico; portanto sua poesia será construída para formar, criar, simular esse público e suprir suas necessidades. Leminski sabia para quem estava escrevend.

Dessa forma, se a poesia deve antes atender necessidades de ordem social para ser lida, para criar o seu público-leitor Leminski também fará do autor uma figura suscetível de simulação, isto é, deverá atender – enquanto autor – as necessidades do público. Porém diferentemente das necessidades do público, a “simulação” autoral é meramente estilística:

O eu do poema é suscetível de todos os disfarces, de todas as fantasias, de todas as máscaras. (...)

O poeta pode fingir que é o que bem entender.

Esse fingir é um dos fundamentos da literatura, da ‘literatureidade’ (saturação imaginativa do texto) de um texto (LEMINSKI, 2012c, pp. 128-9)

Para formar um público leitor, Leminski irá também se “formar”, isto é, construir “disfarces”, “máscaras” para formar uma *persona* a ser aceita por esse público. Tanto a apresentação de Haroldo de Campos para *Caprichos e Relaxos*, quanto a nota introdutória de Leminski apresentam pistas.

Haroldo de Campos relata suas impressões de quando Leminski ainda não estreara como poeta, reconhecendo sua singularidade desde então, ao reunir atributos contrastantes – “Rimbaud curitibano com físico de judoca”, escandia “versos homéricos como se fosse um discípulo zen de Bashô” – que futuramente serão constituintes de sua *persona*. O mesmo vale para a nota introdutória, em que Leminski chama o leitor de “parceiro”, fazendo-se ao mesmo tempo simpático e empático. Entretanto, mais do que no relato de terceiros, vejamos como essa *persona* se sobressai nos próprios poemas de *Caprichos e Relaxos*.

1. quando eu tiver setenta anos
2. então vai acabar esta adolescência
  
3. vou largar da vida louca
4. e terminar minha livre-docência
  
5. vou fazer o que meu pai quer
6. começar a vida com passo perfeito
  
7. vou fazer o que minha mãe deseja
8. aproveitar as oportunidades
9. de virar um pilar da sociedade
10. e terminar meu curso de direito
  
11. então ver tudo em são consciência
12. quando acabar esta adolescência

(LEMINSKI, 2013, p. 55)

Formalmente o poema não tem marcas de pontuação nem diferenças tipográficas; apresenta rimas esporádicas externas (“adolescência”, “livre-docência”,

“consciência”; “oportunidades”, “sociedades”) e internas (“acabar”, “largar”, “terminar”, “começar”), as quais não promovem um ritmo acentuado ou marcado; ao contrário, a dicção do poema é próxima da linguagem coloquial. Sendo assim, as rimas esporádicas enfatizam o caráter poético que a coloquialidade pode ter. Além disso, o poema se estrutura nos mesmos parâmetros dos analisados anteriormente: a ausência de qualquer marcação amplia as possibilidades de leitura – em silêncio, declamado, cantado – cabendo ao leitor a opção por uma delas, ou mais.

O poema situa dois momentos distintos: um tempo presente, de “adolescência”, evidenciado no segundo verso pelo demonstrativo “esta”: “então vai acabar esta adolescência”; e um tempo futuro, já evidenciado no primeiro verso: “quando eu tiver setenta anos”. A contraposição temporal não revela a idade exata desse eu-lírico; trata-se antes de estágios de amadurecimento mental do que de quantidade exata de anos. A compreensão imediata é de que um dia este eu-lírico vai amadurecer e deixar de ser um “adolescente”, vai “largar” a “vida louca” para enquadrar-se nos parâmetros sociais mais aceitos, representados pelo “querer do pai” e “desejo da mãe”. Por outro lado, ao explicitar a mudança de comportamento no futuro, indiretamente deduzimos como é seu comportamento atual: trata-se de um sujeito inconsequente, sem responsabilidades ou compromissos.

Como se disse, toda a expectativa futura está ligada a valores socialmente aceitos, “de virar um pilar da sociedade”. Ao redor gravitam atitudes condizentes, como: “começar a vida com passo perfeito”; “aproveitar as oportunidades” e “terminar meu curso de direito”. Noutras palavras, é levar uma vida de adulto, dedicada ao trabalho e com responsabilidades; é tornar-se “sério”.

Por outro lado, se o fim da “adolescência” marca o início da vida adulta, observemos que essa “seriedade” não advém de uma escolha consciente, mas é uma submissão à vontade dos pais, representantes da autoridade e dos padrões sociais: “vou fazer o que meu pai quer” (5º verso), “vou fazer o que minha mãe deseja” (7º verso). Essa sujeição se associa ao envelhecimento – “quando eu tiver setenta anos” –, que no poema não significa amadurecer, adquirir, acumular experiência de vida ou tornar-se sábio; significa perder a consciência de si: tornar-se um “velho caduco”. O penúltimo verso – “ver tudo em sua consciência” – não significa lucidez em relação à vida adulta; associa-se ao “ter setenta anos”, ao “envelhecer” e, por conseguinte, submeter-se aos padrões sociais. Veja que o eu-lírico tem consciência de seu estado atual de “adolescência”, de “vida louca”; na verdade, o

penúltimo verso constitui a ironia do poema: ter setenta anos é enxergar o mundo pelos olhos dos outros; abdicar de sua individualidade para se submeter aos padrões sociais.

Quem age conforme os preceitos da sociedade, se diz consciente de suas próprias ações, mas, na verdade, apenas segue o fluxo social: submete-se a valores preexistentes que nem mesmo sabe de onde vêm, nem como se constituíram ou o porquê existem. São cegos de sua própria condição; paradoxalmente, aqueles que dizem ter consciência da própria vida de responsabilidades são justamente os que não têm. Negam sua vitalidade, sua vontade de vida, para anularem-se em responsabilidades convencionais. Nesse sentido, a “adolescência” se coloca como uma alternativa comportamental de rever os valores sociais, rever os valores da própria vida para vivê-la de maneira plena, consciente.

Depreende-se do poema a valorização da juventude associada à subversão dos valores tradicionais, e esta é uma característica que Leminski irá incorporar em sua persona. As festas constantes, o uso de drogas e a aversão pelo trabalho regrado são constantemente relatadas por Toninho Vaz, na biografia de sugestivo título: *Paulo Leminski – O bandido que sabia latim*. Não é à toa que Leminski se interessará pela poesia *beat* norte-americana e seu desdobramento *contracultural*, pois foram períodos em que a arte se associou de maneira orgânica com a vida comum, vivenciada através de comportamentos transgressivos, seja pelo uso de tóxicos, seja pela ruptura com os padrões tradicionais. Por isso o flerte com figuras consideradas marginais, a exemplo do poema a seguir:

1. dois loucos no bairro
  2. um passa os dias
  3. chutando postes para ver se acendem
  4. o outro as noites
  5. apagando palavras
  6. contra um papel branco
  7. todo bairro tem um louco
  8. que o bairro trata bem
  9. só falta mais um pouco
  10. pra eu ser tratado também
- (LEMINSKI, 2013, p. 73)

O poema segue o mesmo padrão formal dos anteriores, o que se estabelece como parâmetro estrutural do livro, com linguagem coloquial e ausência de pontuação.

Mencionam-se dois loucos que habitam o mesmo bairro; um “chuta postes para ver se acendem”; o outro, “apaga palavras contra um papel branco”; um é bem tratado, o outro, não. Além disso, há uma diferença temporal, pois um age durante o dia, outro, a noite; há uma diferença espacial, pois uma permanece na rua, em local aberto, por “chutar postes”, outro, num local fechado e resguardado, por “apagar palavras contra um papel”; há uma diferença entre o intuito das ações, pois um pretende “acender postes”, o outro, “apagar palavras”. E tais diferenças incidem no modo como são tratados: um é bem tratado, o outro, não.

Na última estrofe o eu-lírico refere-se a si mesmo colocando-se como um dos loucos do bairro. É possível associá-lo ao que passa “as noites apagando palavras contra um papel branco”, cuja ação se assemelha à atividade de um poeta. O desfecho final gera uma ambiguidade em relação à expressão “ser tratado”: a partir dos versos iniciais da estrofe – “todo bairro tem um louco / que o bairro trata bem” – subentende-se que “falta pouco” para que ele também seja bem tratado pelo bairro, mas também é possível entender a expressão “ser tratado” como sendo a submissão a um tratamento psiquiátrico, caracterizado pelo isolamento em quartos fechados, semelhante ao espaço ocupado pelo poeta. De uma forma ou de outra, no poema a figura do louco anda junto com a do poeta, promovendo a ironia e seu consequente efeito humorístico.

Ao invés de palavras como “escrever” ou “preencher”, o poeta/louco passa “as noites **apagando** palavras contra um papel branco”; ao invés de torná-las visíveis e mais evidentes, torna-as invisíveis. De um lado, a ação corrobora a loucura, pois realiza-se algo sem sentido; de outro, associa-se a escrita poética a uma atividade cujo resultado é inútil: se as palavras estão “apagadas”, como lê-las? É o mesmo que olhar para uma folha em branco.

Na verdade, o “apagar das palavras” é um jogo retórico, cuja interpretação se desdobra em duas possibilidades, complementares entre si. A primeira entende que o “apagamento” se aplica aos sentidos denotativos das palavras, que são substituídos por outros e, dessa forma, caracterizando-se a escrita poética, cujos sentidos nem sempre são “visíveis”, de imediato. Nesse sentido, o uso do próprio termo “apagar” seria um exemplo desse câmbio semântico, corroborando a perspectiva. A segunda entende que, se escrever um poema é “apagar palavras contra um papel em branco”, a escrita poética, na verdade é um gesto inútil e sem sentido. Dessa forma o poema se desdobra em uma reflexão sobre o lugar social do

poeta – associado a figuras marginais, como o louco –, e da poesia – um objeto sem valor. Nesse sentido, as palavras “apagadas” refletem o desinteresse ou ausência do público leitor, conforme discutido acima.

Se “chutar postes durante o dia para ver se acendem” é um gesto de loucura, isso decorre do momento em que é praticado: fosse à noite, seria similar ao de quem dá tapas em um aparelho eletrônico que não funciona bem; seria considerado um gesto normal. Por outro lado, o de “apagar palavras contra um papel branco”, independentemente do momento (se durante o dia ou noite), da cor do papel (se colorido ou branco), o gesto sempre será considerando sem sentido. A diferença entre as duas ações não reside apenas entre um “acender” e um “apagar”; não reside apenas entre uma ação praticada durante o “dia” e outra durante a “noite”; mas também entre a realização de cada louco: a ação do primeiro se assemelha a uma tentativa cujo resultado não é necessariamente garantido – “chuta postes para ver se acendem”; se acender ou não, tanto faz, pois o resultado não implica em uma mudança significativa. Já a atitude do segundo é totalmente realizada: ele realmente passa “as noites apagando palavras contra um papel branco”. Como sua ação vai além de uma tentativa, o resultado pode, sim, trazer consequências mais visíveis, sendo a principal delas a circulação de um “novo objeto”: a poesia.

Classificar a poesia como “inútil” decorre da visão histórico-social de Leminski. No ensaio “Inutensílio” (2012e), o quadro social é apresentado como submisso à regras mercadológicas e utilitaristas; o valor dos gestos e produtos são medidos conforme sua aplicabilidade prática. Se se a poesia não tem uma aplicação prática, se ela a princípio não vende, então não tem valor. Trata-se de uma consequência do “racionalismo filisteu”, representado pela burguesia e seu predomínio social.

A burguesia criou um universo onde todo gesto tem que ser útil. Tudo tem que ter um para quê, desde que os mercadores, com a Revolução Mercantil, Francesa e Industrial, substituíram no poder aquela nobreza cultivadora de inúteis heráldicas, pompas não rentáveis e ostentosas cerimônias intransitivas (...). O pragmatismo de empresários, vendedores e compradores mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro. Há trezentos anos, pelo menos, a ditadura da utilidade é unha e carne com o lucrocentrismo de toda essa nossa civilização. E o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro (LEMINSKI, 2012e, p. 85)

Se na Antiguidade Clássica, na Idade Média, Renascimento e Iluminismo a Arte preenchia uma função abstrata; se nos períodos históricos anteriores à modernidade a Arte cumpria um papel importante na formação intelectual e cultural dos homens, na modernidade e contemporaneidade seu valor é medido segundo critérios mercadológicos. Se a poesia preenchia uma função educativa, moral, instrutiva; se mesmo nas ocasiões em que era objeto de deleite cumpria-se uma função superior, pois o prazer gerado pela obra era um meio de acessar a Verdade ou categorias universais, com a ascensão da burguesia como classe social, as artes e a poesia perdem seus valores tradicionais. Em resumo, se antes cumpriam funções abstratas, agora são mensuradas segundo a perspectiva de venda: “No mundo burguês, a obra de arte só pode ser duas coisas: ornamento e mercadoria (...). A burguesia saudou a liberdade formal da arte moderna, comprando-a. Transformando-a em mero artesanato”. (LEMINSKI, 2012f, p. 45).

Por outro lado, se a poesia perde seu valor tradicional na sociedade moderna (“burguesa”), nem mesmo como mercadoria ela terá valor, pois “poesia não vende”. Enquanto que a matéria-prima de um quadro, por exemplo, são cores e texturas, a da poesia são as palavras; cores e texturas não possuem, não carregam valores ou significados *a priori*, mas os adquirem à medida que as palavras são inseridas em um contexto cultural e correlacionados aos seus referenciais. No caso da poesia,

Toda palavra pertence a um idioma particular, historicamente determinado no espaço e no tempo, o mais pesado lastro coletivo que o homem pode carregar. Falar em basco na Espanha ou gaélico na Irlanda é um gesto, em si, político (...).

Cada palavra tem sua história, sua biografia, sua etimologia.

Seu uso deflagra uma constelação de subsignificados e sentidos que, em cada idioma particular, tem certo desenho próprio e intransferível.

A palavra é, essencialmente, política. Portanto, ética (LEMINSKI, 2012f, p. 46)

Apesar de não verbalizado, identifica-se que Leminski assume uma perspectiva politizada em relação à linguagem, isto é, de que as palavras não são meras etiquetas que nomeiam os objetos do mundo; mais do que isso, cada palavra traz consigo uma história e sua aplicação reflete e refrata realidades sociais. Este é um posicionamento consciente, afinal, servirá para que Leminski reverta o quadro “negativo” em torno da poesia. “Que fazer com alguma coisa que não serve para nada, a não ser para continuar vivendo, como um peixe-boi, um cactus, um tucano, um bicho-preguiça?” (LEMINSKI, 2012b, p. 132). Se poesia não vende,

consequentemente é vista como um objeto inútil; por outro lado, é graças a sua inutilidade que adquire um “novo” valor, pois tem um potencial para resistir à sua comercialização, à sua transformação em mercadoria ou ornamento. Esse poder de resistência deriva do aspecto “político” das palavras, diferentemente do que acontece com uma pintura, por exemplo, cujas cores não têm um valor *a priori*. Desse modo, a “inutilidade” da poesia a transforma em um objeto de resistência ao contexto mercantil e utilitarista, estabelecendo-se como uma “subversão”.

Esse posicionamento é embasado na filosofia de Theodor W. Adorno (1903 – 1969), um dos principais integrantes da Escola de Frankfurt, cujo principal intuito era pensar as contradições da sociedade capitalista. A obra de Adorno contempla desde escritos político-econômicos até ensaios sobre cinema, música e literatura. Dentro do campo dos estudos literários, um ensaio que adquiriu relativa importância é “Palestra sobre lírica e sociedade”.

No início da “palestra”, Adorno refere-se a um cacoete metodológico quando se trata a relação entre “poesia” e “sociedade”; espera-se uma discussão sobre os fatores sociais – externos à obra, portanto – que moldam o texto literário, como se este fosse determinado por aquele. Este procedimento foi comum em alguns críticos literários, a exemplo, no Brasil, de Sílvio Romero; porém há uma linha muito tênue que divide a *sociologia da literatura*, da *crítica literária de orientação sociológica*. Adorno alerta para os perigos de se estabelecer fatores sociais como critério de crítica, visto que podem restringir a obra literária a parâmetros interpretativos que nem sempre condizem à amplitude hermenêutica da obra. Isso é condizente à sociologia da literatura. Para constituir uma crítica literária de orientação sociológica, o filósofo reverte aquele gesto, estabelecendo como ponto de partida a própria obra literária, isto é, em sua própria estrutura é que se identifica os fatores sociais nela articulados.

Tem de estabelecer (...) como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem filosófica, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas (ADORNO, 2003, p. 67)

A palavra-chave é *imanente*; isso significa que a obra literária traz em si mesma os fatores sociais; não é preciso estabelecê-los *a priori* para visualizá-los na obra. Para que um poema seja social, não é preciso que ele desenvolva um

raciocínio sobre a sociedade; para que um poema se oponha aos valores vigentes ou constitua uma crítica social, não é preciso que os versos explicitem palavras sobre isso. Na verdade, é na atitude estética que se depreende a atitude ética.

A partir desse raciocínio, Adorno abordará algumas características estéticas marcantes na lírica moderna, sendo uma delas a ênfase consciente na linguagem verbal. Isto é, poemas em que a linguagem adquire “autonomia”, em que sua materialidade (som, grafia) é trabalhada em primeiro plano, e/ou nos casos em que a temática central do poema é o próprio poema. De uma forma ou de outra, nenhum tema social é tematizado.

Quando a contradição entre a linguagem poética e a comunicativa se intensificou ao extremo, toda lírica se tornou um jogo de tudo ou nada; não porque tenha se tornado ininteligível, como pretenderia a opinião filistina, mas porque, unicamente em virtude de ter tomado consciência de si mesma enquanto objetividade absoluta, não limitada por qualquer preocupação com a comunicação, ela ao mesmo tempo se afasta da objetividade do espírito, da língua viva, criando um aparato poético que substitui uma linguagem não mais presente (ADORNO, 2003, p. 76)

Nesse sentido, se para alguns autores é indício de alienação, para Adorno o fator social reside justamente no “silenciamento” em relação aos referenciais. Se o poema “se fecha sobre si mesmo”, esse hermetismo equivale a uma atitude social negativa: um “dar de costas” à sociedade como forma de crítica.

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2003, p. 69)

Noutras palavras, se por um lado o poema silencia em relação à sociedade e, por outro, centra-se em si mesmo, não se trata de uma atitude alienante; ao contrário, trata-se de uma atitude de resistência contra o contexto hostil à própria poesia. Constitui-se uma atitude de negação dos valores vigentes, como a “mercantilização” ou o “utilitarismo”.

Dessa forma, Leminski se enquadra na perspectiva adorniana para legitimar a “inutilidade” da poesia. No supracitado “Arte inútil, arte livre?”, o poeta conclui retomando o filósofo, num gesto raro ao citar suas fontes:

Para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um “objeto não identificado”. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma “negatividade”. Ela é “a antítese da sociedade”. A antítese *social* da sociedade.

Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio.

A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria. (LEMINSKI, 2012f, pp. 49-50)

Associando-se essa perspectiva à ação dos dois loucos do poema, vê-se que o “bairro” representa a sociedade e os “loucos” seriam os que não têm lugar dentro dela. A “inutilidade” de seus gestos é equiparável a uma subversão, um gesto de resistência em relação ao “utilitarismo burguês”. “Chutar postes durante o dia para ver se acendem”, ou “apagar palavras contra um papel branco” são gestos equivalentes em sua inutilidade e, portanto, opostos em relação aos valores vigentes. Visto que tanto o “louco” quanto a “loucura” não têm lugar em uma sociedade regida pelo “racionalismo burguês” – “racionalismo” e “loucura” são categorias antagônicas, diga-se de passagem –, cujos valores centrais são o lucro e o utilitarismo, a figura do “louco” corrobora essa crítica. Nesse sentido, o poeta é associado ao louco; porém repare-se que no poema, o “poeta” seria o “louco que não é bem tratado” pelo bairro, e isso significa que ele ocupa um lugar inferior. Em uma escala social, o poeta teria menos valor do que as figuras marginais.

Observamos que existe uma diferença na “loucura” de cada um. O primeiro – que é bem tratado pelo bairro – “passa os dias chutando postes para ver se acendem”; depreende-se daí que sua loucura é involuntária, pois não tem pleno controle de seu estado mental. Já o segundo – o que não é bem tratado pelo bairro – “passa as noites apagando palavras contra um papel branco”, isto é, trata-se de um poeta cuja “loucura” não é involuntária e, portanto, sua ação é consciente. Trata-se de uma “loucura” que incide não em um estado mental, mas em uma atitude: um gesto conscientemente contrário aos valores vigentes, o que justifica seu lugar inferior. Posto de outro modo: como alguém poderia voluntariamente praticar uma ação contrária aos valores vigentes, sendo que o levaria a um auto-isolamento ou a uma autodestruição?

Por fim, é importante ressaltar o efeito chistoso ocasionado pela equivalência do “poeta” com o “louco” maltratado. Se por um lado há uma visão crítica sobre o lugar social ocupado pela poesia e pelo poeta, por outro, há um efeito humorístico, cuja autoironia é agradável ao leitor. Nesse processo, realiza-se o enlace afetivo entre poeta e leitor, conforme discutido sobre a nota introdutória de *Caprichos e Relachos*. Na verdade, constitui-se uma relação de cumplicidade, pois se o poeta é um “marginal”, o leitor, ao ocupar-se da poesia e, portanto, de um objeto “inútil”, é colocado em um lugar similar.

### **A personagem Leminski**

Leminski constrói sua *persona* através da contraposição aos valores sociais predominantemente burgueses e hostis à poesia. Como poeta, apresenta-se “subversivo” ou “resistente”, porém não se resume a uma postura exclusivamente política, revolucionária; Leminski não pretende falar em nome das “classes menos favorecidas”. Trata-se da construção de uma personagem pública, cuja “subversão” incide em aspectos de ordem comportamental, no modo como irá se portar publicamente. Não é à toa que irá aproximar à figura do poeta tipos sociais marginalizados, como a do “louco” e do “vagabundo”.

Seus referenciais não se restringem ao literário, mas também abrangem o cenário cultural em que estava imerso, apresentado, por exemplo, no ensaio “Sem sexo, neça de criação”. Como vimos, Leminski se coloca num contexto moldado pela “mística imigrante do trabalho”, isto é, a supervalorização do trabalho, oriunda dos imigrantes europeus em Curitiba: “Quando o imigrante chegou aqui, ele só tinha um meio de se dar bem; trabalhando, evidentemente. E, trabalhando, o imigrante elaborou para si, seus filhos e netos uma ideologia centrada no trabalho” (LEMINSKI, 2012a, pp. 112-3). Com isso, desenvolveu-se uma “consciência valorativa” em que o trabalho é visto como uma virtude e o ócio como um vício. Dessa forma, a “mística imigrante do trabalho” caracteriza-se pela responsabilidade, pelo cumprimento de horários, pela parcimônia e contenção de gastos, sendo que reprime e repreende tudo aquilo que se lhe opõe – “O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo” (LEMINSKI, 2012e, p. 86).

Em resumo, “a mística imigrante do trabalho” se associa aos valores mercantilistas e utilitaristas de uma “sociedade burguesa”, visto que é somente por meio do trabalho que o lucro pode ser gerado. Apesar de não ser citado, é perceptível a influência do pensamento de Max Weber, em *A ética protestante como espírito do capitalismo*, na visão de Leminski. Reitere-se que sua postura não é exclusivamente política, mas culturalmente provocativa em relação tanto ao comportamento quanto a sua conseguinte manifestação literária; gerar um incômodo em seu contexto para que, através desse estranhamento, se legitime uma renovação cultural.

Fui dos primeiros em Curitiba a usar blusão vermelho e deixar o cabelo crescer. Em verdade, em verdade vos digo, o ideal do curitibano é ser invisível. Curitiba censura cores. E reprime cheiros. É conhecida a nossa queda por marrons, cinzas e outras colorações escuras. A mística do imigrante do trabalho explica. Cores bonitas por si mesmas, vermelho, amarelo, verde-claro, desviam a atenção para elas mesmas, provocando um prazer instantâneo, que se gratifica a si mesmo (LEMINSKI, 2012a, p. 114)

Trata-se de uma provocação baseada no modo como Leminski enxerga o cenário ao seu redor. O poeta incorpora um visual contraposto ao considerado “normal”: ao utilizar cores chamativas, que segundo ele, provocam um prazer instantâneo, ele consegue chamar a atenção para si e provocar um estranhamento. Hoje em dia tornou-se arquiconhecida a caricatura com os bigodes e óculos grandes. E Leminski continua:

Entre a leitora, mulher bonita, numa dessas vendas de periferia, onde o proletariado periférico se junta no final das tardes. Ou passe por um campo de futebol de várzea, nos domingos festivos. A leitora vai ver que, diferentes dos da classe média que frequenta os lugares charmosos do centro da cidade, os membros das classes ditas populares olham, mesmo de cima abaixo, exteriorizando livremente sua libido, sua sexualidade, seu desejo. Aproveite a leitora para ver como se deslocam as filhas das classes populares, se exibindo, se abrindo, literalmente, pondo para fora sua saúde de quem está a fim e comunicando que está a fim. A repressão sexual aumenta à medida que se sobe na escala social até a classe média mais alta. Daí para cima, a repressão tende a diminuir, os extremos se tocando, em liberdade e despreensão (LEMINSKI, 2012a, pp. 115-16)

Expressões como “proletariado periférico” sugerem uma visão marxista da realidade. Leminski, de fato, flertou com essa perspectiva em alguns momentos de sua formação, porém o poeta não leva a discussão a um direcionamento político, como já se afirmou. Seu marxismo, portanto, não é ortodoxo, mas uma forma dialética para distinguir o comportamento social das diferentes classes. Enquanto as mais abastadas – e aí se incluem tanto as “elites econômicas” como a “classe média”

– estão submetidas a uma apreciação cultural dentro dos limites da “mística imigrante do trabalho”, as classes “populares” não se submetem à “mística”, pois não negam os prazeres da vida: usufruem as “coisas inúteis (ou ‘in-úteis) [que] são a própria finalidade da vida” (LEMINSKI, 2012e, p. 86). Isso significa que as classes “abastadas” possuem poder aquisitivo para consumir cultura, mas não produzem na mesma proporção; já as classes populares, apesar do vigor pela não-submissão à “mística”, não possuem um extrato cultural que lhes é próprio. Sendo assim, Leminski se associará ao vigor “desrepressivo” das classes populares – contrário à mística imigrante do trabalho –, para produzir, como ele mesmo diz, o “húmus popular”.

A diferença entre a monotonia da “classe média” e o pluralismo “popular” se revela no próprio plano lexical. Repare que “classe média” é mencionada no singular, corroborando seu caráter homogêneo, enquanto que “classes populares” está no plural, indicando sua riqueza, diversidade e liberdade; ela é livre para agir, pois não se prende a convenções diante da vida. Esse aspecto será fundamental para Leminski construir sua figura, que procurará levar aos substratos “mais altos” da cultura uma renovação comportamental, assim como levar aos substratos “mais populares” a alta cultura. Sendo poeta, tradicionalmente seria associado a alguém bem-comportado ou compenetrado em seu ofício, porém ele subverte essa expectativa fazendo-se de “louco”, de “vagabundo”, de “marginal”, de “boêmio”, enfim, categorias que negam a “mística imigrante do trabalho”, mas dizem “sim” à vida.

Apesar da maior liberdade sexual, o povão do Sul não resolve o problema cultural porque a cultura popular no Sul é muito rala, bombardeada pelos meios de massa, despersonalizadores, antinacionais, niveladores. Faz muita falta em Curitiba o húmus popular, substrato de formas demóticas, por baixo, fertilizando, estimulando, provocando. Curitiba não tem folclore. Não há manifestações artísticas populares autônomas, de base (LEMINSKI, 2012a, p. 116)

Em resumo, Leminski simpatiza com as “classes populares” devido ao ímpeto vital em aceitar os prazeres “inúteis” e, com isso, não se submeterem à “mística imigrante do trabalho”. Em segundo lugar, o poeta vislumbra nesse “ímpeto” um modo de constituir o “substrato de formas demóticas”, isto é, o substrato cultural que falta às “classes populares”. Leminski não sobrevaloriza uma cultura em função da outra, mas procura conjuga-las ao buscar uma síntese entre a cultura canônica e a popular; este é o ponto nodal tanto de sua *personagem pública* quanto de sua

lítica. Ao mesmo tempo em que se apresenta como erudito, dono de um repertório cultural amplo, eclético e sofisticado, também não descarta manifestações populares e se porta de modo informal, descontraído (não raro debochado), com uma aparência que foge aos padrões considerados normais. Dessa forma, o poeta conciliará o repertório canônico a um ímpeto vital, orgânico, vivo. Sua poesia conciliará recursos sofisticados, sutis, com recursos grosseiros, de efeitos mais imediatos. Em suma, Leminski pretende agradar a todos.

Em parte, a conciliação entre cultura erudita ao ímpeto vital foi influência do seu convívio com artistas da música popular brasileira, a exemplo de Caetano Veloso (que visitou o poeta) e Gilberto Gil. O que os artistas da Tropicália realizaram na música, isto é, a mescla criativa entre cultura popular e erudita, nacional e de outros países, formando uma Música Popular Brasileira, Leminski pretende realizar no campo literário, formando uma “Literatura Popular Brasileira”. Nesse sentido, Leminski se interessou por outra atividade artística: a de compositor de música, paralelamente a de poeta. Foi nesse período que ensinado por seu irmão Pedro, Leminski aprendeu a tocar violão e, desde então, escreveu inúmeras letras de música. Algumas foram musicadas pelos artistas supracitados, outras por Moraes Moreira, Guilherme Arantes, Itamar Assumpção, e também por grupos fora do eixo comercial, como o Blindagem.

Se por um lado os “meios de massa” são “despersonalizadores, antinacionais, niveladores”, Leminski sabia que os artistas da Música Popular Brasileira gozavam de relativo espaço nesses meios, e isso lhe serviu como um contraponto qualitativo. Se era através dos “meios de massa” que a “classe popular” era “bombardeada” por um tipo de cultura que a impedia de formar sua identidade, por outro lado, integrando-se a esses meios seria possível reverter o quadro, utilizando-os não como “niveladores”, mas como “estimuladores” de cultura. Isso explica o apreço de Leminski pelos *mass media*, assim como justifica seu projeto em formar uma personagem pública agradável ao maior número possível de pessoas. Dos jornais independentes em Curitiba às revistas e jornais de distribuição nacional; das entrevistas e participações em programas de rádio até os quadros performáticos na televisão, quando integrou o programa “TV de Vanguarda”, pela rede Bandeirantes, o poeta formou sua imagem pública e fez-se conhecido, como pretendia.

Dessa forma, há uma relação orgânica entre a figura pública de Leminski e sua lírica, pois ambas integram um aspecto erudito, abrangendo a alta cultura, e, ao mesmo tempo, fatores despretensiosos, debochados, auto irônicos e performáticos. A título ilustrativo, vejamos o poema seguinte:

1. o pauloleminski
2. é um cachorro louco
3. que deve ser morto
4. a pau a pedra
5. a fogo a pique
6. senão é bem capaz
7. o filhodaputa
8. de fazer chover
9. em nosso piquenique

(LEMINSKI, 2013, p. 102)

A associação entre o eu-lírico com a figura biográfica de Paulo Leminski é imediata, pela referência, logo no primeiro verso, ao nome do mesmo. O efeito resultante é de que o poeta fala de si mesmo, mas em terceira pessoa. Ao atribuir-se categorias como “cachorro louco”, “filhodaputa”, sendo que “deve ser morto”, o efeito resultante é de uma tonalidade auto irônica. Por fim, os dois versos finais justificam a necessidade de ele ser “morto”, pois “é bem capaz / (...) de fazer chover / em nosso piquenique”, isto é, o “pauloleminski” deve ser morto por ser um “estraga-prazeres”. Vejamos o que isso significa.

Em primeiro lugar, a voz que Leminski assume para falar de si mesmo, a voz que “pede” para que ele seja morto, não é de um indivíduo específico; note que no último verso ela se coloca na primeira pessoa do plural, pelo uso do pronome possessivo – “nosso piquenique”; isso significa que ela fala em nome de uma coletividade. O “piquenique”, por sua vez, é uma prática que envolve a vida familiar. Normalmente é feito num dia em que a família se reúne e todos aproveitam o convívio um do outro: fazem as refeições juntos, praticam esportes ou atividades lúdicas. Dessa forma, é possível expandir nossa compreensão, entendendo que “piquenique” é a representação de qualquer tipo de convenção, socialmente aceita como normal. Com isso, o “piquenique” se associa à “mística imigrante do trabalho”, do bom comportamento, do cumprimento de normas, de responsabilidades.

Dentro desse quadro, o “pauloleminski” aparece como um “cachorro louco”, como alguém que não se enquadra em nenhum padrão, convenção ou regras, sendo capaz, portanto de estragá-las – de “fazer chover no piquenique”. Com isso, a auto ironia se reverte, isto é, Leminski fala de si mesmo num primeiro

plano, mais evidente; no entanto esse plano esconde um segundo plano, implícito, que é a caricaturização de uma classe moldada pela “mística migrante do trabalho”. No final das contas, Leminski ironiza o modo como era visto pela sociedade curitibana da época e, por extensão, ironiza sobre o modo como a “classe média” enxerga as “classes populares”; e como o poeta é um marginal, conseqüentemente é um “inimigo” que deve ser “morto”.

Toda essa construção é feita através de um poema de linguagem bastante simples, ao mesmo tempo cheio de jogos sonoros – alternância entre sílabas abertas e fechadas, assim como a aliteração do fonema /p/, entre os versos quatro e cinco: “a **pa**u a **pe**dra / a **fo**go a **pi**que”, por exemplo –, que marcam um ritmo evidente e, associado ao efeito humorístico, compõe um poema agradável aos ouvidos de um leitor comum. No final das contas, Leminski assume a *persona* polêmica, “marginal”, “cachorro louco” e, por extensão, poeta, articulando uma forma acessível e agradável a um público amplo, mas sem abdicar de efeitos mais sutis, como a ironia da classe média por meio de uma representação de sua própria voz.

### O poeta publicitário e o publicitário poeta

Em 1972 Leminski começa a trabalhar em uma agência publicitária de Curitiba. Segundo Toninho Vaz, apesar de curta, essa participação serviu-lhe como preparação “para o que viria a seguir, quando, aí sim, se tornaria um dos principais nomes do texto publicitário curitibano” (VAZ, 2001, p. 151). Foi uma atividade que exerceu importante influência em sua prática poética. Em uma carta enviada a Régis Bonvicino, por exemplo, Leminski diz:

a propaganda meu meio de vida  
me dá algumas satisfações  
afinal  
todo layoutman é um pouco poeta concreto  
e aliás é fantástico como os homens de arte das agências  
entendem um trabalho concreto na hora  
enquanto os literati dizem:  
- o que é isso? que quer dizer? isso não é poesia.  
só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas  
tudo menos escritores  
dos quais acabei por ter grande horror

(LEMINSKI, 1999, p. 34)

As frases são entrecortadas como se fossem versos; praticamente não há marcas de pontuação nem tipográficas. Nesse aspecto, há uma semelhança formal com os poemas discutidos, assim como pela conciliação entre “erudito” e “popular”, pois Leminski discute um tema considerado “erudito” – um aspecto da situação literária no contexto cultural brasileiro – e o faz de modo “popular”, isto é, despreocupado com a articulação sintática e gramatical. Na primeira frase da carta, por exemplo – “a propaganda meu meio de vida” – há uma elipse do verbo “ser”, que provoca um efeito coloquial em sua escrita.

Leminski fala de sua simpatia pelos agentes publicitários insinuando que, em relação ao Concretismo, possuem uma visão mais apurada do que os “literatos”. Como a atividade publicitária articula diferentes tipos de linguagem ao mesmo tempo (verbal e visual, por exemplo), isso tornaria o olhar do publicitário preparado para “ler” um poema concretista, mesmo sem ter familiaridade com seu referencial teórico e literário. Por outro lado, se um publicitário “entende um trabalho concreto na hora”, revela o distanciamento entre o Concretismo e o público em geral, pois o olhar “publicitário” não deixar de ser técnico. Mesmo em defesa de um poema acessível a todos, a sua realização poética exige do leitor recursos com os quais ele não está familiarizado.

Nesse sentido, Leminski vislumbra na atividade publicitária um meio de desenvolver uma linguagem nova; de produzir uma poesia com efeitos sutis, mas sem abdicar de uma recepção numericamente ampla e, ainda por cima, conciliável aos meios de comunicação em massa. Sendo assim, o trabalho publicitário torna-se similar ao do poeta, pois há o trato formal com a linguagem; o resultado final deve produzir algum efeito no receptor; e tudo isso transmitido é através de algum veículo de comunicação. Em outras palavras, o meio de formar o “substrato demótico” está formado. Ressalte-se que o trabalho publicitário de Leminski não significa uma adesão ao “inimigo”, mas um jeito de infiltrar-se nesse terreno, munir-se das mesmas armas para combatê-lo. Nalgumas de suas cartas o poeta fala em “tática de guerrilha”, procedimento similar ao adotado.

A relação da lírica leminskiana com a publicidade não passou despercebida pela crítica. Adalberto Müller, no ensaio “Make it News: Leminski, cultura e mídia” (2010), e Fabrício Marques, em “Leminski, poesia e publicidade: convergências” (2004), discutiram a aplicação de técnicas publicitárias – jogos de palavras, trocadilhos, utilização de um repertório comum – que estão relacionadas

com a dicção poética de Leminski. Fabrício Marques depois de citar uma peça publicitária do curitibano, descreve-a nesses termos:

Podem-se identificar aí elementos como concisão, coloquialismo, trocadilhos e um certo apetite para *slogans*, características que, ao lado de neologismos e recursos visuais, são ingredientes da poesia de Leminski que impregnam o universo da publicidade (MARQUES, 2004, p. 188)

Na carta de 28 de agosto de 1977, Leminski relata sua participação em um programa de rádio chamado “Lenha”; diz que fora convidado pelo grupo musical Chave para produzir “algumas vinhetas antipropaganda doida”. Trata-se de chamadas transmitidas pelo rádio como se fossem peças publicitárias, mas na verdade constituíam-se em uma espécie de sátira. Leminski transcreve dois exemplos; vejamos o primeiro:

FOME?  
VONTADE DE COMER?  
APETITE?  
RESTAURANTE APENDICITE  
O RESTAURANTE SEM IMAGINAÇÃO

RESTAURANTE APENDICITE  
SÓ SERVE ARROZ COM FEIJÃO

(LEMINSKI, 1999, p. 46)

“Apendicite” é nome de uma inflamação do apêndice, que é uma “bolsa” presa ao início do intestino grosso. Apesar de não se saber sua exata funcionalidade, é passível de inflamação e, com isso, ocasionar dores abdominais. Utilizando-se de um eufemismo, Leminski nomeia o restaurante como “dor de barriga”, gerando um efeito humorístico e, como ele mesmo disse na carta, de “antipropaganda”, pois o “restaurante” tem o nome de um sintoma parecido ao de uma indigestão. Além disso, as expectativas são invertidas, pois o “restaurante” além de não ter um nome adequado que sugira sabor ou saciedade, não dispõe de uma variedade de alimentos, já que serve apenas “arroz com feijão”.

Os aspectos estruturais do anúncio revelam uma atenção à materialidade da linguagem, evidenciada: 1) pela repetição de palavras: o termo “restaurante” é verbalizado três vezes; 2) pelo paralelismo: a expressão “restaurante apendicite” se repete nas linhas quatro e seis; 3) pelo uso de rimas: “apetite”, “apendicite”, “imaginação”, “feijão”; 4) aspectos sonoros mais sutis, como a simetria do fonema anasalado /ã/ entre “restaurante” e “imaginaçã”, ou o padrão fonético entre /r/, /j/, /ẽ/, /ã/ nas linhas quatro e cinco, seis e sete: “restaurante apendicite / o restaurante

**sem** imaginação // **restaurante** ap**endicite** / só serve **arroz** com feij**ão**". O cuidado com a materialidade linguística constitui tom publicitário, pois facilita a entonação e vocalização do "anúncio". De maneira geral, apesar de ser uma produção sem compromissos literários ou profissionais, exemplifica a transição entre publicidade e poesia, que para Leminski será elemento importante na formação de sua lírica.

A outra vinheta é a seguinte:

POMADA MELECA  
DEIXE DE SER UM BOFE  
E PASSE A SER UMA BONECA  
(LEMINSKI, 1999, p. 46)

O procedimento construtivo deste "anúncio" é similar ao do anterior, pois o produto subverte sua real aplicabilidade. A "pomada" possui o sugestivo nome de "meleca", em referência à consistência pastosa, típica das pomadas, mas também abrange qualidades de um produto sujo, nauseabundo. Além disso, sua "ação terapêutica" serve para afeminar a virilidade dos homens; transformar o "bofe" – uma gíria que designa o homem heterossexual – em uma "boneca" – uma gíria para o homem de trejeitos afeminados ou para o transexual. Como virilidade e feminilidade são categorias antagônicas, a transformação do primeiro na segunda gera o efeito humorístico e irônico do anúncio.

Além disso, há recorrências formais que enfatizam a materialidade linguística, como o paralelismo entre a linha dois e três: "deixe de ser", "passe a ser"; a utilização de rima: "meleca", "boneca"; e a repetição de padrões fonéticos como as oclusivas bilabiais /p/ e /b/, a oclusiva alveolar /d/, a vogal fechada /e/, além da aberta /é/: "**pomada meleca / deixe de ser um bofe / e passe a ser uma boneca".**

Ao longo de *Caprichos e Relaxos* identificamos vários poemas que se assemelham a peças publicitárias. Vejamos alguns exemplos.

1. **nem toda hora**
2. **é obra**
3. **nem toda obra**
4. **é prima**
5. **algumas são mães**
6. **outras irmãs**
7. **algumas**
8. **clima**

(LEMINSKI, 2013, p. 131)

A variação tipográfica, as marcações e os tamanhos diferentes das palavras formam um apelo visual semelhante ao de um *layout* publicitário. Os termos que rimam entre si – “hora”, “obra”; “prima”, “clima”; “mães”, “irmãs” –, estão escritas com a mesma marcação tipográfica; há paralelismos entre os versos um e quatro – “**nem toda** hora / é obra (...) **nem toda** obra / é prima”, e entre os versos cinco, sete e oito – **algumas** são mães (...) **algumas** / clima” – e o último verso está graficamente deslocado à direita da margem. São aspectos que funcionam como recursos mnemônicos e enfatizam a massa formal do poema. Além disso, há várias possibilidades de entonação ao se associar, por exemplo, gradações sonoras para cada forma tipográfica; desse modo, constrói-se uma cadência rítmica que, associada aos fatores paralelísticos e rítmicos, constitui um efeito semelhante ao de um anúncio publicitário. Este é seu único mérito, pois o poema não articula nenhum conteúdo; os jogos formais assumem o primeiro (e único) plano.

Vejamos outro poema:

**PRA QUE CARA FEIA?  
NA VIDA  
NINGUÉM PAGA MEIA.**

(LEMINSKI, 2013, p. 147)

Diferentemente do anterior, neste poema não há diferenças tipográficas e possui marcas de pontuação: a interrogação no primeiro verso e o ponto final, no terceiro. No entanto, o tom publicitário também é predominante. Se no poema anterior esse “tom” era constituído exclusivamente pelas regularidades formais, isto é, pela variação tipográfica, pela marcação rítmica e pelos trocadilhos, neste, a tonalidade se sobressai pela variação modular entre a entonação interrogativa e sua resposta, assim como pela rima entre “feia” e “meia”; dessa forma, o poema se assemelha a um *slogan* publicitário.

Basicamente o poema questiona o cultivo de sentimentos negativistas como o mau-humor, raiva, ódio ou ressentimento, representados pela expressão coloquial “cara feia”. A falta de sentido em nutri-los deriva da falta de controle pleno sobre os acontecimentos da vida; seja pela submissão à “mística imigrante do trabalho”, seja pelos reveses contingentes, deve-se enfrentá-los em sua inteireza. Por isso a conclusão: “ninguém paga meia”. Aliás, “pagar meia” é uma expressão coloquial, oriunda de um benefício concedido a estudantes e pessoas de determinada faixa etária, em que podem pagar a metade do preço em bilhetes de

cinema, apresentações musicais ou quaisquer eventos culturais. O poema articula a ideia do benefício como recurso facilitador diante das dificuldades; como se fosse uma saída mais fácil, menos dolorosa, em que a situação não precisasse ser completamente enfrentada.

Apesar de o poema chamar a atenção do leitor – e para isso são aplicadas as técnicas publicitárias –, não lhe é oferecido um “produto”: sentido, significação; ao contrário, afirma-se que não há nada o que se fazer diante da vida. Nem mesmo há uma consolação. Dessa forma, abordar uma temática como essa em um tom publicitário constitui o efeito irônico do poema.

Ao comparar as vinhetas “antipropaganda” com os dois poemas, desconsiderada a semântica, percebe-se que todos assemelham-se a um *slogan* publicitário. Em parte, a semelhança é legítima se pensarmos que Leminski exerceu a atividade de redator, e possivelmente mesclou recursos típicos de uma atividade na outra. Por outro lado, essa proximidade impõe questões de ordem teórica.

Em 1985, durante um bate-papo realizado no Auditório Paul Garfunkel, da Biblioteca Pública do Paraná, Leminski fez o seguinte comentário:

“(...) Quer dizer, a poesia não tem que estar a serviço de nenhuma causa, de nenhuma coisa anterior a ela. A poesia é um exercício de liberdade. É a mesma coisa que dizer que a liberdade tem que estar a serviço de alguma coisa. Isso é um absurdo. A poesia é a liberdade da linguagem de cada um. Ela se manifesta na linguagem de todas as pessoas, e hoje nós sabemos que a nível científico existe uma função poética na linguagem, detectada pelo linguista russo Roman Jakobson. A função poética está presente na linguagem o tempo todo, e não só na poesia dos poetas. Ela se manifesta cada vez que a linguagem se volta sobre si mesma” (LEMINSKI, 1985, p. 29)

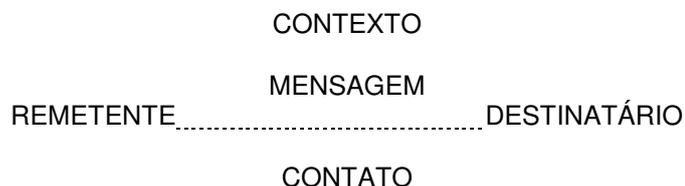
Pelo excerto, vê-se que Leminski entende a escrita poética como um “exercício de liberdade”, sendo que essa “liberdade” incide na “linguagem de cada um”. De imediato entenderíamos que qualquer indivíduo estaria livre para escrever segundo sua vontade e, indiretamente, utilizar recursos que não se restringem ao campo literário. Dessa forma, o contato entre poesia e publicidade se justificaria, através da perspectiva de um poeta descompromissado com a delimitação de fronteiras. No entanto, Leminski menciona uma categoria teórica: a “função poética, que está na linguagem o tempo todo”, responsável pela manifestação da “poeticidade” na linguagem e “detectada pelo linguista russo Roman Jakobson”.

Nascido em Moscou, Roman Jakobson (1896 – 1982), depois de formado trabalhou em Praga e Brno entre os anos de 1920 a 1939, quando mudou-se aos

Estados Unidos devido à invasão nazista na antiga Tchecoslováquia. Lecionou na École des Hautes Études, em Nova Iorque, nas Universidades de Colúmbia e Harvard, além do Instituto Tecnológico de Massachusetts. No prefácio de *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (1992) Krystyna Pomorska e Stephen Rudy dizem que “durante toda su vida Jakobson fue un hombre de la vanguardia” (p. 11). Isso se deve tanto ao objeto de interesse do autor quanto a sua contribuição epistemológica.

Nas primeiras décadas do século XX, quando o cubismo e o futurismo apresentaram suas obras e manifestos ao público, sentiu-se uma necessidade de revisão teórica a respeito dos preceitos tradicionais da teoria literária e da linguística. Nesse sentido, Jakobson foi membro fundador e presidente do Círculo Linguístico de Moscou, e participou da OPOIAZ – acrônimo russo de Sociedade para o Estudo da Língua Poética – cujo trabalho coletivo em ambos os grupos proporcionou uma reformulação dos estudos sobre poesia e literatura. Defendiam a autonomia do texto literário e propunham análises imanentes aos textos; atualmente, o conjunto dessa produção é conhecido como Formalismo russo. Já na década de 1920, na Tchecoslováquia, Jakobson e outros estudiosos da linguagem fundaram o Círculo Linguístico de Praga, que se tornou o centro difusor da linguística estrutural moderna.

Uma característica fundamental na obra de Jakobson é a relação de complementaridade entre os Estudos Literários e a Linguística; ao mesmo tempo em que o teórico respeita a autonomia de cada campo, ele também não os considera excludentes. Segundo sua perspectiva, a Literatura é a arte da criação verbal; a Linguística, por sua vez, é a ciência que estuda a linguagem verbal; desse modo, a primeira estaria englobada no campo de estudos da segunda. Em 1960, Jakobson publicou o ensaio “Linguística e Poética”, cujo principal intuito era fundamentar um novo campo de estudos, por ele definido como Poética, e justificar sua inclusão teórica no campo da Linguística. Para isso, o estudioso lança mão de uma concepção comunicativa da linguagem – em sua perspectiva, tudo o que envolve a linguagem verbal, envolve comunicação – e esquematiza um sistema representado a seguir:



## CÓDIGO

(JAKOBSON, 1975, p. 123)

Qualquer situação comunicativa pode ser representada por esse esquema: um “Remetente” envia uma “Mensagem” a um “Destinatário”; a “Mensagem” é transmitida através de um “Contato” e pertence a um “Código” comum tanto ao “Remetente”, quanto ao “Destinatário”, e requer um “Contexto” ao qual se refere. Os fatores constituintes desse sistema podem adquirir diferentes organizações hierárquicas, constituindo diferentes “funções da linguagem”. Nos casos em que o fator “Mensagem” adquire preponderância ou cumpre um papel importante na comunicação, constitui-se o que se chama de “função poética”, a mesma que Leminski se refere em sua fala. Trata-se dos casos em que a “mensagem” está centrada em si mesma, evidenciando a articulação e o trabalho com sua materialidade. A sonoridade, a diferenciação tipográfica, os jogos lexicais, entre outros aspectos, cumprem um papel importante, até mesmo constituindo efeitos de sentido.

Em resumo, a “função poética” é um fator constituinte da poesia, desde que seja a função preponderante no processo comunicativo. Isso não significa que ela – a “função poética” – esteja ausente em outros casos, mas apenas ocupa um lugar hierárquico menor.

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário (JAKOBSON, 1975, p. 128)

Por outro lado, independentemente do lugar ocupado pela “função poética” na comunicação, seja ele o mais importante ou não, segundo Jakobson é legítimo um campo de estudos específico para essa função, ao qual ele nomeia “Poética”. Apesar de o nome ser o mesmo, a concepção de Jakobson sobre “Poética” não é a mesma da tradição derivada de Aristóteles, cujo objetivo primeiro era mapear as obras artísticas e organizar suas características particulares.

Em resumo, a análise do verso é inteiramente da competência de Poética, e esta pode ser definida como aquela parte da Linguística que trata a função poética em sua relação com as demais funções da linguagem. A Poética, no sentido mais lato da palavra, se ocupa da função poética não apenas na poesia, onde tal função se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas

também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética (JAKOBSON, 1975, p. 132)

Se a “função poética” não é exclusividade da poesia, conseqüentemente, a disciplina que estudaria essa função teria um campo de aplicação mais amplo. Pensemos na publicidade: dentro do esquema jakobsoniano, uma peça publicitária seria determinada pela “função conativa” em primeiro lugar, pois a comunicação seria moldada para chamar a atenção do leitor e, em um nível igual de importância, pela “função referencial” ao apresentar o produto. Por outro lado, a mensagem em torno desse objeto será moldada para torná-lo atraente, interessante ao receptor, e nesse momento aplicar-se-ia a “função poética”. Não à toa, Jakobson exemplifica seu raciocínio com um *slogan* político:

Ambas as terminações da fórmula trissilábica ‘*I like / Ike*’ rimam entre si, e a segunda das duas palavras que rimam está incluída inteira na primeira (rima em eco), */laic/ - /aic/*, imagem paronomástica de um sentimento que envolve totalmente o seu objeto. Ambas as terminações formam uma aliteração, e a primeira das duas palavras aliterantes está incluída na segunda: */ail - /ail*, uma imagem paronomástica do sujeito amante envolvido pelo objeto amado. A função poética, secundária deste chamariz eleitoral reforça-lhe a impressividade e a eficácia (JAKOBSON, 1975, pp. 128-29)

Noutros termos o que o linguista russo diz é que a regularidade sonora */ai/* constitui um efeito de sentido independente do “Contexto”. O termo central “like” pronuncia-se */laic/*, e dentro dessa sequência sonora identificam-se tanto o nome do político “Ike” – */laic/* –, quanto o pronome da primeira pessoa do singular “I” – */laic/*. Com isso, o verbo “gostar” (*to like*), nessa frase promove uma identificação, isto é, um efeito de simpatia entre o “eu”, o “sujeito amante”, e o “outro”, o “objeto amado”, sendo essa “identificação” o efeito publicitário do *slogan*, constituído, diga-se de passagem, na instância material da mensagem.

A “função poética”, portanto, extravasa o campo do literário e pode ser articulada em qualquer comunicação. É nesse sentido que Leminski associa a categoria de “liberdade” com a de “poesia”, isto é, “poesia” se caracteriza pela manipulação consciente da linguagem, e isso pode ocorrer em qualquer situação, seja em um texto literário, em um anúncio publicitário, ou em um trocadilho durante uma conversa informal. O interesse de Leminski pela cultura popular, pelos *mass media* e pela cultura pop é no intuito de formar um repertório capaz de articular os aspectos “poéticos” desse estrato cultural e, assim, formar o “substrato de formas

demólicas” falante em seu contexto: “Curitiba não tem folclore. Não há manifestações artísticas autônomas, de base” (LEMINSKI, 2012a, p. 116).

Ao mesmo tempo em que Leminski se interessa em produzir “uma poesia que as pessoas entendam”, também ironiza – na carta de 06 de novembro de 1978 – a “ortodoxia teórica” do Concretismo em relação a Gestalt e Jakobson, cujo resultado era, em geral, poemas incompreensíveis ao leitor comum. Veja-se que Leminski toma um partido frente ao Movimento Concretista – “cavalga a poesia concreta”, como ele mesmo diz –, pois mantém um referencial em comum – Jakobson – mas o rearticula sob seu projeto em particular; vislumbra na “função poética” um meio de recuperar a dimensão lúdica da linguagem, conciliando a um repertório abrangente e mais coloquial.

A título ilustrativo, em outra carta, sem data, Leminski evidencia seu interesse pelo repertório comum: “duas joias do populário q recolhi para você, da boca do povo: / - quem come pedra, sabe o cu que tem / - quem já tá no inferno, não custa dar um abraço no diabo” (LEMINSKI, 1999, p. 61). Ambos os ditos populares se sobressaem pelo humor, um dos aspectos predominantes em *Caprichos e Relaxos*; desse modo, transpor o “popular” em nível poético se constitui como uma linha de força de sua poesia.

### **Leminski: a consolidação de um personagem**

Antes de 1975, quando publicou seu primeiro livro, *Catatau*, o poeta estreara na revista concretista *Invenção*; publicara manifestos em prol da poesia de vanguarda em jornais curitibanos; editara revistas literárias independentes; ministrara palestras pela cidade sobre literatura e poesia; por fim, trabalhava como publicitário há alguns anos. Na ocasião do lançamento de *Catatau*, Leminski era uma figura relativamente conhecida no meio cultural curitibano, e vai aproveitar-se desse aspecto para divulgar sua obra. Junto a seus colegas publicitários, tem a ideia de montar um cartaz e distribuí-lo pela cidade:

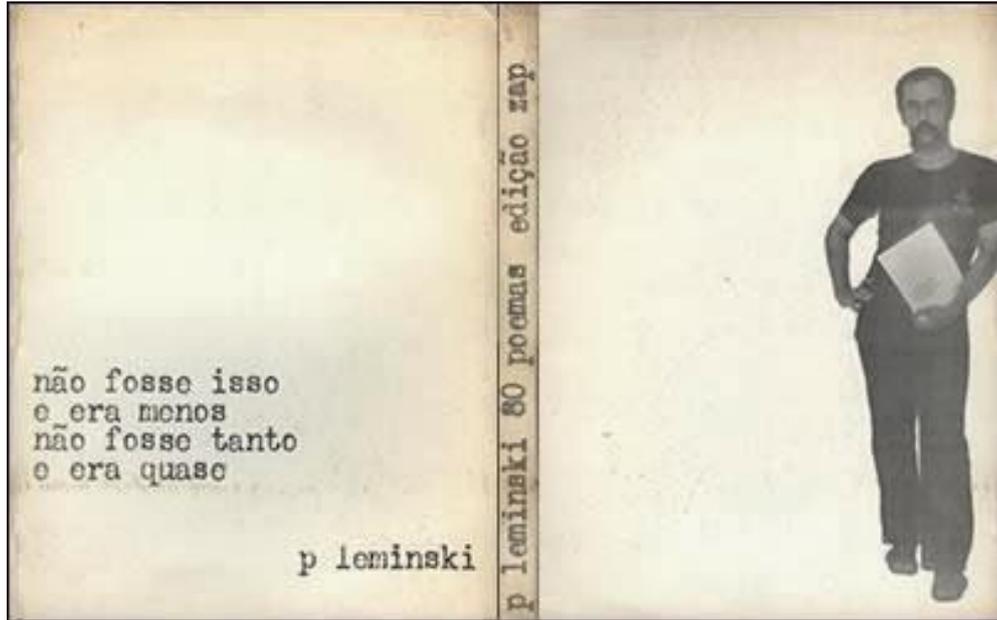
Não fossem eles todos publicitários, trabalhando na P.A.Z., a ideia do cartaz talvez não tivesse existido. O fato é que alguém sugeriu uma peça promocional, em forma de cartaz, lembrando que poderia ser aproveitada em futuros lançamentos. O objetivo, como sempre, era chamar atenção através do impacto da mensagem. Leminski conversou com o fotógrafo Dico Kremer e, juntos, decidiram fazer uma foto de autor nu, como John Lennon

e Caetano Veloso, num fundo infinito. E foram para o estúdio. No cartaz, ele aparece encobrindo o sexo com as pernas cruzadas em posição de lótus. Estava de barba e cabelos compridos profundamente negros. Sobre sua cabeça, um título sucinto: CATATAU.

O cartaz foi impresso e posteriormente colado em murais de bares, cafés e livrarias, para anunciar o lançamento do livro. Era uma propaganda esquisita para um produto cultural, mas ao mesmo tempo se mostrava eficiente, pois conseguia chamar a atenção das pessoas (VAZ, 2001, pp. 171-72)

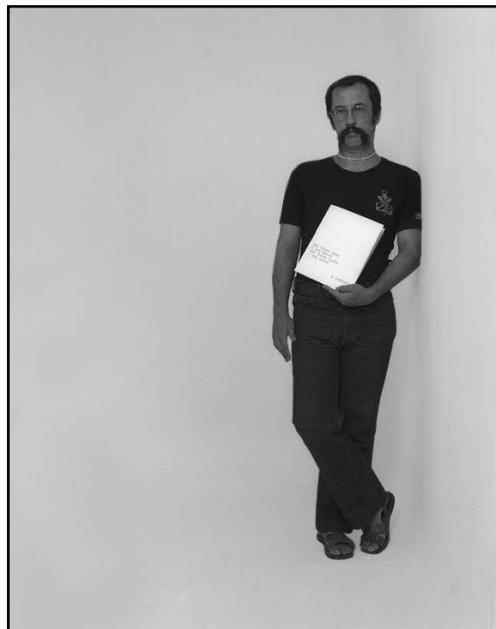
O intuito do cartaz, como claramente o disse Toninho Vaz, era “chamar a atenção através do impacto da mensagem”. Esse “impacto” se constitui, em primeiro lugar, pela foto do poeta nu em posição de lótus encobrindo os sexos, e sua aparência física, com barba e cabelos compridos; em segundo lugar, pela falta de informações mais precisas, pois não constava data de lançamento, local, ou quaisquer outras referências a não ser o título do livro; conseqüentemente, tornava-se dificultoso entender a motivação da mensagem. A partir daí é possível questionar qual seria, realmente, o objeto de destaque: seria o livro ou seria o autor? Como havia aspectos que chamavam a atenção mais ao poeta do que ao livro – a “barba e cabelos compridos”, o fato de estar nu e, com isso, realizar um gesto similar ao de outros artistas da cultura pop (John Lennon e Caetano Veloso) –, é possível inferir que a imagem do autor se sobrepôs ao livro.

Apesar de eventual, essa passagem corrobora a importância da publicidade na formação poética de Leminski, abrangendo não apenas a linguagem e aspectos estilísticos, mas também a apresentação de sua figura pública. Em 1980, quando publicou sua primeira coletânea de poemas, *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, no verso do livro há uma foto de corpo inteiro do poeta, como vemos a seguir:



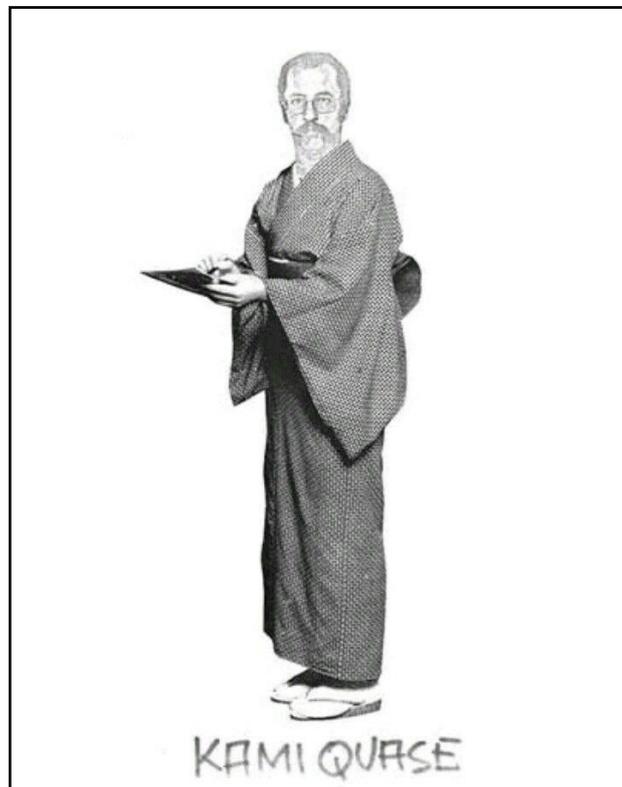
(Fig. 1, Leminski, por Dico Kremer)

Apesar de não ter um objetivo publicitário, a fotografia realça a construção da imagem de Leminski, agora com atributos diferentes, como o bigode estilo “ferradura” e os óculos grandes. Além disso, o poeta se encontra em uma postura descontraída, como se estivesse recostado à lombada do livro, vestindo-se de maneira casual: camiseta, calça e sandálias. Ao mesmo tempo em que o poeta constrói sua identidade (bigode e óculos grandes), ele também se apresenta como alguém comum (pela vestimenta), facilitando a empatia com o público. Existe outra “versão” dessa foto, retratada a seguir:



(Fig. 2, Leminski; por Dico Kremer)

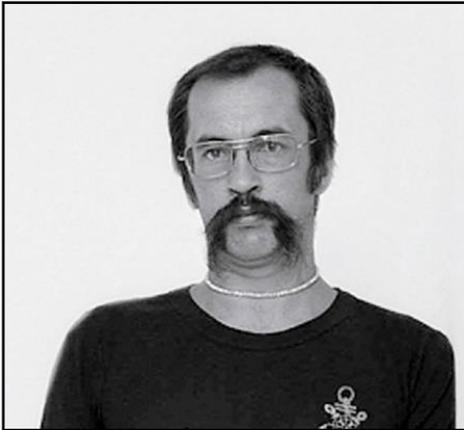
Entre uma foto e outra, as diferenças são poucas – apenas o braço solto, as pernas cruzadas e o modo como o livro é segurado. O efeito predominante continua o mesmo: o poeta parece descontraído e simpático ao público. Em ambas as fotos, o poeta segura o livro, demonstrando sua intenção em aproximar sua *persona* de sua poesia. Apesar dos aspectos em comum, a relação entre poeta e poesia é de identificação; no livro seguinte, que é justamente o *Caprichos e Relaxos*, haverá uma relação ainda mais próxima, quando o poeta se apresenta como poesia (e vice-versa). Vejamos a imagem a seguir.

(Fig. 3, Leminski, *Caprichos e Relaxos*, p.)

Vestido de gueixa, o poeta segura o que parece ser uma prancheta e um lápis, compondo uma postura similar à de alguém que escreve. Com esse detalhe é possível visualizar duas faces de uma mesma moeda. Na foto anterior, como Leminski segura seu livro, entende-se que ele se apresenta ao público como poeta, com seu produto final. Já na foto acima, como ele imita a ação de escrever, significa que o produto – o livro – ainda não está pronto; dessa forma o poeta se revela em sua intimidade. A diferença entre uma apresentação “voltada ao público” de outra,

“íntima”, incide na vestimenta de cada foto: na primeira, o poeta se veste com roupas comuns; na segunda, como uma gueixa – uma roupagem de origem oriental, utilizada exclusivamente pelas mulheres. Sendo assim, de acordo com as convenções, o poeta não poderia se apresentar em público. Todavia o que são convenções para Leminski, que se deixa representar em roupas de gueixa, disponível para que todo o público veja? O descompasso gera um efeito humorístico, intensificado pelo trocadilho “kamiquase”, inscrito na imagem.

A relação de uma fotografia com outra também se percebe pelo rosto de Leminski. Se bem observado, ao compararmos ambas as fotos, é possível supor que “kamiquase” foi feita a partir de uma montagem. Veja-se o detalhe a seguir:



(Fig. 5, Detalhe: Paulo Leminski, por Dico Kremer)



(Fig. 6, Detalhe: “kamiquase”)

Se prestarmos atenção exclusivamente ao rosto do poeta, as semelhanças são evidentes: o cabelo, os óculos, o bigode e a expressão facial são os mesmos, o que nos leva a pensar que se trata da mesma foto. Além disso, na imagem à direita, o contraste entre o rosto mais esbranquiçado do que em relação ao resto, somado ao ligeiro deslocamento da gola à direita, corroboram a hipótese de que se trata de uma montagem. Por fim, a relação entre as duas “fotografias” também se percebe pela inscrição “kamiquase”, que retoma, via trocadilho, o título do livro anterior: *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era **quase***. Este livro, por sua vez, está incluído quase integralmente em *Caprichos e Relaxos*; se um livro engloba o outro, a fotomontagem (“kamiquase”) engloba a fotografia.

Em síntese, através da chave humorística e auto irônica, Leminski realiza uma releitura de si mesmo e, por conseguinte, de sua poesia. Decorridos três anos da publicação de *Não fosse isso...* Leminski se impõe como um personagem público

descontraído, ao mesmo tempo em que retrata essa personagem em seus poemas, vide a associação entre “poeta” e “louco” ou sua autoproclamação como “cachorro-louco”.

Tanto o termo “kamiquase” quanto a vestimenta de gueixa remetem ao universo nipônico. As “gueixas” eram as mulheres japonesas que estudavam arte, dança, canto e conversação, para entreter os homens em casas de chá ou hospedarias. Tais casas eram comuns no Japão, desde o século XV até as primeiras décadas do século XX quando, durante a Segunda Guerra Mundial, foram forçadas a fechar. Ao representar-se como gueixa, Leminski sincroniza essa cultura à sua imagem (como poeta) subentendendo-se que, assim como uma gueixa, também estaria devotado ao entretenimento – à produção de um objeto “inútil” como a poesia – apesar de uma formação sofisticada.

Além disso, ao aplicar uma sólida cultura canônica à produção de entretenimento, estar-se-ia consolidando um gesto equivalente ao de um “suicida”, que anula sua própria vida. Veja-se o trocadilho do termo “kamiquase”, que remete aos “camicases”: pilotos japoneses que, durante a Segunda Guerra Mundial – mesmo período em que as casas de chá, onde as gueixas trabalhavam, foram fechadas – direcionavam as aeronaves contra o alvo num gesto suicida. Porém, o trocadilho “quase” anula o efeito suicida e heroico, produzindo um efeito cômico, intensificado quando se associa à figura de Leminski “vestido” de gueixa.

Conforme discutimos, a poesia torna-se “inútil” quando considerada sob os valores de uma sociedade mercantil e utilitarista, quando o “lucro” e a “capacidade pragmática” são os parâmetros valorativos; logo, se a poesia não vende nem possui aplicação prática imediata, cultivá-la seria um gesto “suicida”. No entanto, o quadro é revertido quando se considera que escrever poesia é um gesto contrário aos valores vigentes e, portanto, constitui-se como objeto subversivo, de resistência ao contexto. Sendo assim, o gesto poético não é “suicida”, “camicase”, mas, revertendo as aparências, é um gesto “kamiquase”.

Devido aos artifícios aplicados como: montagem fotográfica, polissemia associada a auto-imagem, autoironia, é possível estabelecer “kamiquase” como poema “intersemiótico”, já que estão conjugados em seu processo formativo pelo menos dois tipos diferentes de linguagem: a verbal e a visual. Em seu aspecto visual, Leminski explora sua própria imagem, articulando procedimentos que também são aplicados na feitura de seus poemas verbais, como a auto ironia, o

humor; o mesmo se processa com o aspecto verbal do poema, cujo trocadilho em “kamiquase” é vário em efeitos de sentido, e estabelece, ao mesmo tempo, uma relação semântica complementar à imagem.

Estabelecendo-se uma linha evolutiva desde o cartaz de divulgação do *Catatau*, perpassando pelas fotos de *Não fosse isso...*, até “kamiquase”, é possível ilustrar como Leminski constituiu um percurso na construção de sua imagem pública. Em um primeiro momento, o objetivo principal era chamar a atenção, sendo que esta era direcionada menos ao livro do que à imagem de Leminski. Na foto para *Não fosse isso...* há um passo adiante, em que existe uma relação de maior proximidade entre o poeta e sua poesia. Esse aspecto é identificado em sua apresentação imagística, pois o poeta veste-se casualmente e exhibe o próprio livro. Desse modo, apresenta-se a como alguém “culto” (associado ao livro) e “descontraído” (associado à vestimenta), cujas características também são identificáveis nos poemas. Por fim, em “kamiquase”, poeta e poesia se confundem e Leminski faz poesia através da exploração de sua própria imagem.

O próximo passo foi elaborar uma espécie de logotipo – outro recurso publicitário –, impresso nas primeiras páginas da edição original de *Caprichos e Relaxos*. Veja-se a seguir:



(Fig. 7, Leminski, *Caprichos e Relaxos*, p.)

O padrão gráfico dos caracteres é exatamente o mesmo do logotipo do “Sindicato Autônomo Solidariedade” (*Solidarność*), uma agremiação sindicalista polonesa, fundada por Lech Walesa, no ano de 1980. Observe-se:



(Fig. 8, logotipo do Sindicato Autônomo Solidariedade)

A repetição estilística da letra “n” com a bandeira simboliza que Leminski defende a mesma causa daquele sindicato, ao que direciona nossa discussão para outro ângulo.

No início da década de 1970, a Polônia integrava a extinta União Soviética e passava por uma grave crise político-econômica. Devido a medidas de austeridade política, congelamento salarial, aumento dos preços de alimentos e sucessivas demissões, no mês de agosto de 1980, em torno de 17 mil trabalhadores dos estaleiros de Gdansk declararam greve. Com isso, o governo polonês – socialista – entrou em acordo com os líderes do movimento grevista, sendo a figura de Lech Walesa seu principal representante. Um dos itens acordados foi a oficialização do Solidarnosc como sindicato autônomo, isto é, livre do controle do governo e, por extensão, do partido comunista, mantendo-se Walesa como o líder.

Uma das principais características do Solidarnosc era a oposição ao governo comunista, mas feita através do método de resistência civil não-violenta; muitos de seus partidários eram católicos e o Papa João Paulo II, polonês de nascimento, durante um discurso em Varsóvia no ano de 1979 elogiou o trabalho do sindicato, o que fez com que o mesmo ganhasse projeção, assim como a figura pública de Lech Walesa. Depois da oficialização de Solidarnosc, o líder contribuiu diretamente para a transição político-econômica de um regime socialista para uma economia de mercado, baseada nos padrões dos países da Europa Ocidental. Aos poucos, Walesa tornou-se um símbolo de esperança aos países anticomunistas rendendo-lhe, em 1983, o Prêmio Nobel da Paz.

Esse resumido pano-de-fundo histórico mantém vários laços com a figura de Leminski. Em primeiro lugar, falamos que o poeta criou sua imagem pública buscando elementos que chocassem o público e, ao mesmo tempo, que chamasse a atenção. Por isso usava “blusão vermelho”, cabelo bagunçado, óculos grandes,

mas, principalmente, bigodes estilo “ferradura”. Segundo Domingos Pellegrini<sup>15</sup>, em *Minhas lembranças de Leminski* (2014), também era uma homenagem a Lech Walesa. Veja-se sua figura:



(Fig. 9. Lech Walesa<sup>16</sup>)

Portanto, parte de sua imagem pública é inspirada em Walesa, e isso reconfigura a discussão a respeito de sua poesia. Leminski constitui em nível poético um gesto similar ao de Walesa em política. Ambos almejam uma redemocratização; formaram uma imagem pública e, em 1983, adquiriram projeção considerável: Leminski ao publicar *Caprichos e Relaxos*, tornando-se um *best-seller*, Walesa ao receber o Prêmio Nobel da Paz. Todavia, o item que une de maneira mais contundente as duas figuras é a resistência civil não-violenta, somado ao anseio pela legitimação do mercado. Se Walesa tinha como alvo, conforme descrito acima, a libertação da Polônia, para Leminski era o campo da poesia, que deveria ser livre dentro do contexto social brasileiro.

### III

<sup>15</sup> Trata-se de uma biografia romanceada e contém, portanto, elementos ficcionais. Contudo este trabalho se atém à algumas passagens biográficas verídicas, desconsiderando-se a construção meramente romanceada das mesmas.

<sup>16</sup> <http://i96.photobucket.com/albums/l165/magblog/LechWalesa.jpg>

No ano de 1962, o Centro Popular de Cultura (CPC) publicou o “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, ao qual reivindicava uma arte específica, chamada de “arte popular revolucionária”. Para formular a nova perspectiva, antes o manifesto a diferencia de duas outras: da “arte do povo” e da “arte popular”. A primeira caracteriza-se por ser “predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização” (ANTEPROJETO..., 2004, p. 147). Segundo o documento, é uma arte típica de comunidades em estado primitivo; não há uma divisão definida entre “artista” e “público”, sendo que seu estilo é primário, pois se reduz a um ordenamento simples dos “dados mais patentes da consciência popular atrasada” (2004, p. 147). Em resumo:

a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de experimentar fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento (ANTEPROJETO..., 2004, p. 148)

De outro lado, a “arte popular” se caracteriza por ser produzida em contexto urbanizado, com aplicações de técnicas de estilo, além do que a divisão entre “artistas produtores” e “público receptor” é clara e delineada: “os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle” (ANTEPROJETO..., 2004, p. 147). Apesar de tecnicamente mais desenvolvida, a “arte popular” se limita ao mero entretenimento, a uma “ocupação inconsequente”, pois não leva o público a enfrentar as problemáticas da condição humana. Em resumo, trata-se de uma “produção em massa” alienante.

Tanto a arte do povo, em sua ingênua inconsciência, quanto a arte popular, como arte da distração vital, não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência (ANTEPROJETO..., 2004, p. 149)

A solução proposta é a “arte popular revolucionária”. Diferentemente da “arte do povo” (ingênua), e da “arte popular” (alienante), a “arte popular revolucionária” parte da consciência de uma camada social chamada “povo”, ao qual se pretende desenvolver a sua essência e apresentá-la artisticamente ao mesmo.

Isto é, conscientizá-lo de seu lugar e importância sociais, pois caso contrário resulta em “massa de manobra” dos governantes. Ao adquirir “consciência de classe”, supõe-se que haveria uma luta pelo poder, almejando-se a sua tomada pelo “povo”. Em resumo, a “arte popular revolucionária” é “popular”, pois pretende falar ao “povo” e conscientizá-lo; é “revolucionária” pela pretensão de, através da conscientização, tomar o poder.

Para que essa concepção artística se justificasse, o movimento CPCista parte do pressuposto de que existe uma divisão entre “artistas” e “povo”, sendo que os primeiros, ao invés de simplesmente elaborar sua produção artística de maneira gratuita, ao que o CPC entende por “alienante”, devem fazê-la em vista da assimilação pelo segundo, sem abdicar do compromisso de conscientização política. Nessa concepção, o “artista” não necessita falar “como o povo”, mas “para o povo”; deve lançar mão de recursos estilísticos que tornem essa comunicação possível. Em última instância, compele ao artista a um posicionamento exclusivamente racional diante da produção estética.

Por outro lado, a atitude paternalista, as limitações de uma estética didática e a visão simplória e homogênea de classes sociais, foram reconhecidas pelos próprios artistas que, também motivados por fatores sócio-políticos, reformularam suas bases de atuação. Se a partir de 1964 as pretensões revolucionárias perderam espaço, não significa que tenham deixado de existir; ao contrário – produções teóricas e culturais “de esquerda” continuaram predominantes (SCHWARZ, 1978). O que houve nesse período foi um processo de bloqueio do contato direto entre artistas e intelectuais com as classes populares, o que motivou outros modos de atuação. No intuito de contornar esse bloqueio, desenvolvem-se eventos em tom celebratório, com encenações teatrais, apresentações de música e poesia, mas sem abdicar das críticas ao contexto político e da conscientização das classes populares. A essas manifestações e seus participantes, deu-se o nome de “esquerda festiva”. Como diz Heloísa Buarque de Hollanda, apesar da sugestiva ambiguidade da expressão, a “festa” nesse contexto é a novidade, constituindo-se como uma forma de crítica inclusive aos modos graves e ortodoxos do engajamento anterior.

Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC, absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens que marcam as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos 60 (BUARQUE, 2004, p. 38)

A partir desse contexto se consolida uma vertente poética conhecida como “poesia engajada”. Não se trata de uma categoria genérica, aplicável à classificação de qualquer tipo de engajamento emparelhado a uma escrita poética, mas da defesa de uma ideologia crítica ao sistema capitalista. Tanto o CPC quanto as manifestações posteriores (a da “esquerda festiva”, por exemplo), opunham-se frontalmente à “sociedade de classes” – almejando-se a conscientização do “povo” sobre sua importância – assim como à economia de mercado, que são os dois principais itens caracterizadores da “poesia engajada”. Leminski, por sua vez, foi assaz crítico a essa vertente:

[A poesia engajada] Tinha caráter didático, pedagógico, doutrinário: queria **ensinar**, passar uma ideologia, queria converter, visava a catequese. Nesse sentido, a poesia participante foi, profundamente, elitista, aristocratizante e vertical. Mesmo de maneira velada ou indireta, mesmo falando de flores, ela sempre quis doutrinar: o capitalismo não presta, é a fonte de nossos males, ele não tem futuro, só o socialismo é a solução. E socialismo, aqui, sempre pensado em moldes do chamado “marxismo-leninismo” (LEMINSKI, 2012, p. 63, inserção do pesquisador)

Sua crítica à “poesia engajada” incide principalmente na prepotência do artista ao pressupor-se mais consciente do que as demais camadas sociais, assim como a postura exclusivamente racionalista diante da escrita poética. Somado a isso, Leminski critica a conduta ideológica, não pela oposição ao capitalismo, mas pela ortodoxia ao “socialismo marxista-leninista”. O poeta curitibano manteve um lugar de desconfiança em relação a isso, de que “(...) não seria boa coisa trocar uma ditadura de direita por outra de esquerda” (PELLEGRINI, 2014, p. 66).

O engajamento de Leminski, pelo contrário, pretende-se realizar no plano “pragmático”, isto é, de “ação”; não se limita como discurso literário. Em primeiro lugar, o curitibano busca minar o *status* diferencial entre poeta e público, ao estabelecer o “leitor” como “parceiro”; em segundo lugar, a visão de Leminski sobre a economia de mercado se faz de maneira mais complexa e com um olhar menos caricatural do que a “poesia engajada”. Ao invés de elaborar um discurso crítico e oposicionista, irá aplicar as próprias técnicas de mercado a favor de sua poesia para minar o terreno hostil. Trata-se de uma postura de “guerrilha cultural”, a qual Leminski por vezes verbalizou seu interesse:

então às vezes meu ego mandarínico de letrado e escriba  
me pergunta se eu não estou me atolando demais  
na “mediocridade” das massmídias

a cultura pop beira a bobagem (?)

quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas  
para uns roquinhos fuleiros  
eu devia estar preparando ensaios  
pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos  
NÃO!  
já fui um erudito

hoje – como waly me disse  
só ataco de artilharia ligeira

morteiros na guerrilha

abastecer tropas no próprio terreno inimigo  
com os frutos do local

essa minha experiência com jornalismo cultural  
ou contracultural  
me libertou de um monte de vícios letrados

gosto de me sentir na corrente sanguínea  
do mercado e dos meios de massa  
talvez seja um prazer de escriba  
não sei  
que nem a propalada nostalgia de intelectual pela ação

trabalhar nos meios de massa  
é a coisa mais parecida com ação que já vi  
(LEMINSKI, 1999, p. 47)

Na carta de 28 de agosto de 1977, vê-se, por um lado, a inquietação do poeta ao se indagar pela “perda de qualidade literária” devido a sua aproximação com os *massmedia*, o que também revela sua intenção em buscar um ponto de equilíbrio entre uma poesia de fácil recepção e, ao mesmo tempo, de aspectos menos imediatos. Também é revelador a influência que o trabalho de jornalista cultural exerceu sobre o poeta, libertando-o de “um monte de vícios letrados” como o da prepotência pedante, que enxerga uma divisão clara entre “poeta” e “leitor”. No final das contas, Leminski vislumbra na cultura de massa uma possibilidade de realização poética; não no sentido de transformar a poesia em mercadoria, mas de combater o cenário hostil ao colocá-la em circulação. “Abastecer tropas no próprio terreno inimigo / com frutos do próprio local” significa colocar em circulação a poesia, utilizando-se de técnicas da própria economia de mercado como a publicidade e referenciais da cultura de massa, sendo que essas técnicas não se restringem à divulgação da poesia, mas também são aplicadas como técnica de composição poética.

Vê-se que se trata de um gesto consciente e planejado, uma tática de guerrilha que, por sua vez, nos leva de volta à aproximação entre Leminski e Walesa:

- Estes bigodões são homenagem a Lech Walesa, cara. Não só porque ele liderou o movimento Solidariedade, mas porque foi o primeiro movimento realmente organizado contra o império soviético. As revoltas anteriores, na Hungria e na Tchecoslováquia, foram desorganizadas, os russos chegavam com soldados e tanques e botavam ordem nas ruas. Mas como sufocar um movimento entranhado na sociedade e no próprio sistema de produção tão caro aos soviéticos? (PELLEGRINI, 2014, pp. 65-6)

O excerto é uma declaração de Leminski a Domingos Pellegrini sobre o cultivo de seu bigode que, como se disse, é uma homenagem à figura de Walesa. Contudo, ela não se restringe à mera simpatia do estilo físico, mas tem uma carga significativa ao representar o combate organizado e não violento. No caso de Walesa, a luta é contra um Estado fechado e totalitário; por outro lado, Leminski também viveu em uma ditadura, mas sua luta se deu principalmente pela legitimação da poesia em uma sociedade hostil à arte. Todavia, em ambos o mercado desempenha um papel fundamental: em Walesa, pela sua abertura econômica; em Leminski, pela sua relação com o Estado e a Arte.

Por fim, tanto a “poesia de vanguarda” quanto a “poesia engajada”, segundo Leminski, permitiram o surgimento de um estilo de produção poética comum no decorrer da década de 1970, hoje conhecido como “poesia marginal” ou “alternativa”. Em seu aspecto estilístico, foi uma contraposição tanto às vanguardas quanto ao engajamento:

Das vanguardas, o poeatar alternativo recusou a meticulosa engenharia do poema como artefato, a arquitetura presidindo o uso dos materiais verbais. Da poesia “engajada”, descartou o engajamento, o comprometimento ético e político do poeta com os problemas da sociedade e sua vontade de ajudar a resolvê-los, através de uma visão crítica, racional e utópica (LEMINSKI, 2012, p. 60)

Isso significa que, de um lado, estilisticamente a “poesia marginal” se caracteriza pela recusa: é despojada de técnica e de compromisso ético; são “(...) poemas curtos, ‘flashes’ instantâneos, registros-relâmpagos de mini-experiências, estalos líricos, de breve duração e efeito imediato” (LEMINSKI, 2012, p. 59); por outro, se caracteriza pela síntese e pela proximidade com o público:

Da poesia de vanguarda a dos anos 70 incorporou a brevidade e a síntese(...). uma preocupação de modernidade, o sentimento de modernidade urbano-industrial (...). e um certo lúdico de linguagem que a vanguarda tem (...).

Quanto à poesia “participante”, que foi que a alternativa fez, senão realizar sua ambição de ser popular, levar a poesia até as pessoas, fazer a ligação direta poesia-vida? (LEMINSKI, 2012, p. 62)

O resultado, portanto, é uma poesia simples, de teor coloquial, com referencial urbano e próximo ao universo das pessoas. Isso nos leva a outro aspecto, também considerado como sua principal inovação: o modo como se dava o processo de “editoração” dos livros. Ao invés de passar pelos trâmites tradicionais, os próprios autores se responsabilizavam pela diagramação e impressão dos livros – geralmente utilizando-se de fotocopadora ou mimeógrafo – cujo resultado apresentava evidentes marcas artesanais. Em seguida, os livros eram vendidos e/ou distribuídos pelos próprios autores, de mão em mão, em portas de casas culturais, cinemas ou bares.

A precariedade da distribuição influenciando na própria substância do fazer poético, feito, agora, com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial (coca-cola, chicletes, durex, xerox, etc), e com completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetos de “saque” (LEMINSKI, 2012, p. 59)

Dessa forma, criou-se um circuito de criação e distribuição em que vários jovens daquela época – em sua maioria universitários – começaram a produzir e vender seus próprios livros; fala-se em um “surto” de poesia (Antonio Carlos de Brito; Alceu Amoroso Lima), ao que Leminski intitulará um de seus ensaios como “O *boom* da poesia fácil” (2012). Em princípio, tal “surto” foi favorecido pelo contexto social brasileiro daquele momento.

A despeito da crítica de Leminski em relação à pobreza estilística dessa poesia, o curitibano, por outro lado, vislumbra na “poesia marginal” uma conquista não alcançada pela “poesia de vanguarda” nem pela “poesia engajada”: o traço lúdico, a postura “brincalhona” e despojada do poeta.

### **Consolidação da lírica**

Apesar de Leminski estrear no seio de um movimento pretensamente vanguardista, aos poucos problematizou sua relação tanto com o movimento quanto com a visão racionalista, direcionando seus esforços para formular sua própria identidade poética, que conjuga estilo lírico e *persona* pública. Tanto num como

noutro as motivações são as mesmas: colocar-se como centro das atenções, conquistar a simpatia do público, justificando-se pela ausência de um “substrato cultural” popular, que ele pretende formar.

Ao longo deste capítulo mencionou-se com considerável frequência dicotomias como: “erudito” e “popular”, “culto” e “descontraído”. Estabelecê-las como dicotômicas se deve à recepção crítica, num primeiro momento. Estudos especializados centraram seus esforços em mapear o referencial teórico e literário de Leminski, em suas relações intertextuais, mais do que em seu potencial hermenêutico. Delineou-se um repertório amplo, eclético, abrangendo correntes e movimentos antagônicos, mas separados em dois grandes grupos: um racionalista e outro vitalista. Sendo assim, como Leminski sintetizou-as em sua poesia, torna-se legítima a classificação de “erudito” e “popular”.

Por outro lado, é possível reinterpretar as origens dessas categorias entendendo-as como parte integrante do projeto literário de Leminski, de formar o “substrato cultural” ausente nas “classes populares”. O curitibano aponta uma discrepância entre as “classes populares” e a “elite”: as primeiras não têm acesso ao mesmo tipo de cultura que a segunda, sendo, nos termos do poeta, “bombardeada pelos meios de massa” (2012a, p. 116). Por outro lado, as “classes populares” possuem um ímpeto vital que falta à “elite”. Esta, apesar do acesso aos meios culturais mais sofisticados, restringe-se ao seu consumo e não produz itens culturais na mesma proporção; nesse sentido, falta-lhe o “ímpeto vital”, presente nas “classes populares”. Diante desse cenário, Leminski constrói o seu projeto; seu intuito é conciliar ambos os aspectos, produzindo uma manifestação cultural acessível a todos; produzir o “substrato demótico” que falta as “classes populares” e, ao mesmo tempo, legitimar o “ímpeto vital”, dentro da cultura da “elite”. O repertório eclético de Leminski, portanto, é antes uma consequência do que uma causa.

Em linhas gerais, a poesia de Leminski é uma síntese entre técnica, engajamento e ludismo. Cada fator, por sua vez, é derivado de três correntes poéticas da segunda metade do século XX, respectivamente: a poesia de vanguarda (especificamente, a Poesia Concreta); a poesia engajada (oriunda da perspectiva crítica do Centro Popular de Cultura); e a Poesia Marginal. Desse modo, a lírica de Leminski se configura como um ponto de equilíbrio.

## CAPÍTULO II

### A continuação de um projeto: E (distraídos venceremos)?

Durante os cinco anos de correspondência entre Leminski e Bonvicino, o curitibano apresentou vários projetos literários como: livros, revistas e obras experimentais. Muitos não chegaram a ser concluídos, outros tomaram rumo diferente da proposta inicial. Por um lado, nos mostra a inquietude do poeta frente ao seu compromisso; de outro, nos auxilia a visualizar seu processo formativo, conforme trabalhado no capítulo anterior, assim como rediscutir seus livros sob outras perspectivas críticas adotadas até o momento.

Dentre esses “projetos”, um que merece destaque é o do livro “e?”. Já na primeira carta do volume *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*, Leminski o apresenta na passagem seguinte, a qual cito novamente:

estou preparando um livro/álbum  
 p/sair esse ano  
 chama-se  
e?
 na capa da frente  
 na de trás uma foto da minha cara  
 com um e colado no vidro do óculos esquerdo  
 e o ? no outro  
 simétricos à capa da frente

dentro meus trabalhos intersemióticos  
 experimentais não diria Torquato de invenção  
 uns 20 trabalhos  
 desde aqueles de invenção 4/5  
 q vou reeditar todos  
 até os mais recentes

(LEMINSKI, 1999, p. 32)

A princípio, tratar-se-ia de uma coletânea reunindo poemas de sua estreia na revista *Invenção* até a sua produção poética mais recente (isto é: início da década de 1970). Termos como “intersemiótica” e “livro/álbum” sugerem simpatia pelo referencial concretista, mas afirmar ortodoxia é arriscado. Em seguida, Leminski relata um encontro com Décio Pignatari, que o alerta sobre o “provincianismo” em

que o curitibano começava a incorrer. Ao regressar a sua cidade, o poeta decide reavaliar e reformular seu trabalho lírico:

(...) voltei disposto a só produzir  
o mais radical que eu pudesse  
só o meu melhor  
só aquilo de que só eu sou capaz  
se é que há isso  
mas se houver eu vou fazer  
e acho que é o e?  
que ia se chamar *rarefeito*  
que ia se chamar *radar*  
mas vai ser essa conjunção difícil de dizer  
que responde também aos que me perguntam  
e (depois do catatau)?  
não quero mais escrever LIVROS  
não quero fazer carreira literária  
(LEMINSKI, 1999, p. 33)

Ao aplicar seus esforços em direção a uma “radicalidade”, vê-se a influência exercida pelos concretistas sobre Leminski, mas que, ao mesmo tempo, também dá indícios de pretender superá-la, visto a constituição de um projeto próprio. Chamá-lo de “livro/álbum” revela a confluência de pelo menos duas linguagens diferentes: a escrita (pelo “livro”) e a visual (pelo “álbum”), formando uma dialética em que o “livro” pode ser visto e o “álbum”, lido. De um lado, há coerência ao chamar o trabalho de “intersemiótico”, pois pressupõe-se que os poemas articularão aspectos verbais e visuais; de outro, faz jus à sua intenção de não “mais escrever livros”, pois rompe-se com o formato tradicional desse objeto composto exclusivamente por um único tipo de linguagem, a escrita.

Na carta seguinte, datada em 03 de dezembro de 1976, Leminski menciona *en passant* o mesmo projeto: “transo o e? / 9 poemas em fototraço // bolo a anatomia do e? / o q primeiro / o q último” (LEMINSKI, 1999, p. 36). Além da exatidão organizacional – elaborar o que vem antes ou depois –, é nítido o seu interesse pela “intersemiotividade”, revelado no termo “fototraço” ao conjugar, novamente, o fator visual (“foto”) e o escrito (“traço”). Na duas cartas seguintes ainda há rápidas menções ao projeto: em 22 de dezembro de 1976, escreve: “e? sai logo (12 poemas já produzidos)” (LEMINSKI, 1999, p. 37); na seguinte, sem data: “mas o e? / (afinal, poesia concreta é coisa do 3º mundo são Paulo Brasil)” (LEMINSKI, 1999, p. 38).

De uma carta a outra, Leminski é cada vez mais vago em relação ao seu projeto; os detalhes são cada vez mais “rarefeitos” até não haver mais referências

ao “livro/álbum”. Conclui-se, de imediato, pelo seu abandono. Além disso, nas próximas cartas Leminski começa a oscilar em relação com o Concretismo: ora defende suas propostas, ora critica e evidencia seus limites, e isso pode ser um sintoma de seu arrefecimento pela “radicalidade” poética, assim como pela “intresemiotividade”. Outro fator que pode ter contribuído para o abandono do projeto foi a publicação de *40 clics em Curitiba*. Trata-se de 40 placas soltas, compostas por uma foto de Jack Pires e um poema de Leminski; de certa forma é um “livro/álbum” e “intersemiótico”, já que existe a conjugação entre a linguagem visual das fotos com a linguagem verbal dos poemas. Contudo, seria um equívoco dizer que *40 clics...* é a realização de “e?”, pois Leminski deixa claro em suas cartas que o “livro” seria composto por 20 poemas, não por 40 placas; e a “intersemiótica” seria resultado da junção entre linguagens diferentes no mesmo poema, não de um diálogo entre foto e texto. Por ora, é possível supor que ao ver um objeto estruturado similarmente ao que pretendia realizar, isso contribuiu ao esfriamento de seu interesse pelo projeto “e?”.

Entretanto, no relato de Leminski há outro item que deve ser observado com mais atenção: ele diz que, inicialmente, o projeto “e?” iria se chamar “rarefeito”. Uma década depois, lemos no prefácio de *Distraídos Venceremos*, seu segundo livro de poemas, publicado em 1987, o seguinte: “(...) acredito ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência através da rarefação” (LEMINSKI, 1987, p. 07). “Rarefação” e “rarefeito” são palavras que pertencem ao mesmo campo semântico; seria a realização daquele antigo projeto – o “horizonte longamente almejado”? Dessa forma, o presente capítulo defenderá a tese de que se trata da realização reformulada daquele antigo projeto.

## I

Se Leminski deixou de falar sobre o projeto “e?”, isso não implica, necessariamente, o seu abandono. Além disso, termos como “rarefeito” ou “rarefação” se associam a um modo de caracterizar aspectos da linguagem,

principalmente a partir do desenvolvimento teórico de algumas correntes da Linguística moderna.

Até o início do século XX, a Linguística não se constituía como ciência autônoma: ou era uma disciplina auxiliar, ou era estudada sob outra metodologia, como a Antropologia, Sociologia, Psicologia e Filosofia. Inspirado pelas correntes de pensamento cientificista do final do século XIX e início do XX, o suíço Ferdinand Saussure se propôs a pensar na Linguística como ciência autônoma, a realizar sua ruptura epistemológica e a elaborar suas bases metodológicas. Suas propostas foram apresentadas numa série de cursos entre 1906 e 1911. Após a morte de Saussure em 1913, dois discípulos, baseados em suas anotações, publicaram o livro *Curso de Linguística Geral* sob o nome do mestre genebrino, propondo-se as bases metodológicas da Linguística moderna.

Dentre as várias teorias arroladas, uma das mais importantes é a de signo linguístico. Inicialmente Saussure indaga a natureza das palavras: qual sua verdadeira origem – seriam de natureza vocal ou psíquica? Noutros termos, as palavras existem porque são verbalizadas ou porque são pensadas? Naquele contexto, a teoria em voga concebia a língua como nomenclatura, isto é, de que as palavras “nomeiam” os objetos do mundo. Entretanto Saussure não vislumbrava nessa concepção uma resposta satisfatória para sua pergunta, e por isso contrapôs-se a ela desenvolvendo sua própria teoria. Para o genebrino, existe uma entidade linguística chamada signo, constituída por uma face material, a “imagem acústica” ou significante, e uma face “abstrata”, o “conceito” ou “significado”.

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la de “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente, mais abstrato (SAUSSURE, 2006, p. 80)

Portanto, o signo se constitui pela união de duas faces inseparáveis e complementares, unificando-se numa única teoria a natureza vocal (através do significante) e a natureza psíquica (através do significado). A relação entre elas é arbitrária, fruto de convenções; não há nenhum aspecto em uma face que leve a pensar na outra. Por fim, o signo é concebido como uma entidade psíquica, pois atua na mente através de vínculos associativos: a impressão ocasionada pelo

significante é identificada, decodificada e associada ao respectivo significado, em um processo mental de rápida duração.

Embasado nas teorias saussurianas, Roman Jakobson reformulou o modo de compreensão do signo, ao elaborar sua própria sistematização. Vimos que a partir do sistema das Funções da Linguagem é possível formar diferentes esquemas comunicacionais, segundo a ênfase em determinado fator e de sua conseqüente organização hierárquica. A comunicação centrada no fator “mensagem” constitui a Função Poética, em que a linguagem voltada a si mesma também caracteriza a escrita literária. No entanto, apesar de o fator “mensagem” ocupar o lugar central, os demais não estão ausentes, mas submetidos a determinada hierarquia. Nesse sentido Jakobson contrasta, por exemplo, a poesia épica da lírica; ambas têm em comum a predominância da Função Poética, mas a poesia épica mantém um forte laço com a Função Referencial, já que relata acontecimentos históricos ou feitos heroicos, enquanto que a poesia lírica mantém laço com a Função Emotiva, pois expressa as emoções, pensamentos e anseios de uma subjetividade.

Outro importante aspecto da Função Poética é a projeção do princípio de “equivalência” do “eixo de seleção” sobre o “eixo de combinação”. O primeiro representa a escolha de qual palavra, dentre várias, será utilizada; o segundo corresponde à disposição sequencial dessas palavras. De acordo com o exemplo de Jakobson, se o assunto é “criança”, é possível selecionar termos como “menino(a)”, “garoto(a)”, “guri(a)”, “piá”, entre outros; feita a seleção, realiza-se em seguida a combinação dessa palavra (ou “paradigma”) com outra, por exemplo: “o menino dorme”, “o garoto dormita”, “o guri cochila”, e assim por diante. Através desse processo, cuja escolha normalmente é inconsciente, forma-se a frase (ou “sintagma”), mas quando há “equivalência” entre os eixos, significa que a escolha é feita segundo critérios pré-estabelecidos e, assim, se organiza a “cadeia do verso”.

A partir daí a noção de signo linguístico é reformulada, abrindo-se para outras possibilidades de formação além da arbitrária. Em literatura, por exemplo, o “significado” não precisa estar atrelado ao fator “contexto” (ou “referente”), mas pode se constituir na (e não pela) própria mensagem, no modo como suas unidades formais são organizadas. Diz-se que há uma suspensão do “sentido referencial”, ou um deslocamento; o “conteúdo” de um poema não implica na identificação de um

“referente”, mas no modo como a “mensagem”, isto é, a materialidade da linguagem (som, disposição gráfica), é articulada.

Apesar de contestada e reformulada, essa é uma conquista teórica importante. Até então as escritas literárias eram concebidas como fruto de uma intenção artística, e o trabalho do analista era identificar e explicitar essa intenção, ou o significado “por trás” do texto. Ao estabelecer a “mensagem” como fator constituinte do efeito literário, não há obrigatoriedade em identificar sua relação com o fator “referente”, pois sua própria materialidade pode formar efeitos de sentido, cabendo ao analista, em uma postura ativa, interpretá-los. Isso implica em outro aspecto, que é conceder à linguagem certa autonomia: a materialidade *per se* é capaz de formar efeitos de sentido sem a recorrência aos significados. Ao longo da cadeia significativa, é possível identificar subestruturas que formam simetrias fônicas, abrindo outros caminhos interpretativos.

Quando há o desprendimento do significante em relação ao significado, ou da “mensagem” em relação ao “referente”, chama-se a isso de “rarefação”. E aqui voltamos a Leminski e seu projeto. Ao chamá-lo de “rarefeito” ou dizer que acredita ter conseguido “abolir a referência através da rarefação”, significa conceber uma poesia constituída pela autonomia da linguagem; significa uma poesia cujos efeitos de sentido podem ser formados pela manipulação da matéria verbal, sem necessariamente recorrer aos “significados”.

Esta foi uma das principais reivindicações do Concretismo, expressa em vários momentos, mas apresentada de maneira sistematizada no “plano-piloto para poesia concreta”<sup>17</sup>:

(...) o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da *gestalt*. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens (CAMPOS; PIGNATARI, 2006, pp. 216-17)

<sup>17</sup> Na citação seguinte manteve-se o padrão de escrita como se encontra no texto citado, incluindo o início de frases em letra minúscula.

O excerto estabelece a “comunicação de formas” em oposição à “comunicação de mensagens”, isto é, ao uso comum da linguagem verbal; “mensagem”, vale observar, é aqui utilizada em uma acepção diferente à de Jakobson, pois se refere ao “conteúdo”, isto é, ao “significado”. A “comunicação de formas” foi uma das principais bandeiras defendidas pelo Concretismo, sobretudo para que se autoproclamasse “vanguardista”. Mais do que isso, através dessa exploração, defendeu a ruptura da estrutura sintática tradicional para constituir o poema em uma estrutura dinâmica, não linear, visual, pela disposição gráfica dos elementos poéticos pela página.

Como Leminski estreou no interior do Concretismo, provavelmente tomou conhecimento da “rarefação” através do mesmo. Pelo que parece, o projeto “e?” estaria enquadrado nesses preceitos, tanto pelo antigo título – “rarefeito” –, quanto pelas propostas de realização “intersemiótica” e ruptura do formato tradicional do “livro”, para compor um “livro/álbum”. Mas como sabemos, o poeta passou a problematizar sua relação com o Concretismo, passou a rever seus interesses e sua postura. Também sabemos que sua primeira realização em versos foi, de fato, *Caprichos e Relaxos*, cuja proposta é bem diferente da agora apresentada. É provável que o projeto “e?” foi deixado de lado, o que não implica o seu abandono. Ao retomarmos o prefácio de *Distraídos Venceremos*, sua declaração principal – “(...) acredito ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência através da rarefação” (LEMINSKI, 1987, p. 07) – notamos que o termo “rarefação” aparece novamente, sugerindo-nos a possibilidade de que a antiga proposta é reapresentada. Vejamos com mais detalhes o prefácio:

#### TRANSMATÉRIA CONTRASENSO

Nas unidades de *Distraídos Venceremos* (1983-1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica, *calmes blocs ici-bas chus d'un désastre obscur*, cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta, arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação.

Seria de mais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.

Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.

*É quando a vida vase.  
É quando como quase.  
Ou não, quem sabe.*

(LEMINSKI, 1987, p. 07)

“Abolir a referência” significa suprimir a ligação entre “mensagem” e “referente”, entre “linguagem” e “realidade”. No entanto, concluir que haja autonomia absoluta entre ambos seria um equívoco, pois Leminski logo adverte: a abolição não é da realidade. Além disso, o segundo e o terceiro parágrafos desdobram essa advertência, dizendo que seria exagerado pressupor desnecessária a “realidade” e, ao mesmo tempo, seria insuficiente situá-la como pré-requisito na composição dos poemas do livro. Há um sutil paradoxo, pois a realidade é necessária, mas não é pré-requisito; ela está presente, mas não evidente. É o que define a ação de “rarefazer” – tornar menos perceptível e, portanto, o meio para “abolir a referência”.

Se “linguagem” e “realidade” não possuem autonomia, pressupomos que se estabelece outro modo de relação; provavelmente de união. Isto é, a arbitrariedade entre significante e significado, por exemplo, é relativizada, constituindo-se outra categoria linguística em que não implica essa separação. Ao virarmos a página, encontramos o índice do livro, o qual Leminski nomeia do seguinte modo: “Índice, Ícone e Símbolo”. Ou seja, há um trocadilho constituído a partir do termo “índice”, que nomeia a seção do livro, e remete, junto com os demais termos, à teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839 – 1914). Esta é uma pista para melhor compreendermos o que se passa.

Na mesma época em que Saussure pensava as bases metodológicas da Linguística, Peirce, filósofo norte-americano, dedicava-se ao desenvolvimento de uma ciência batizada por ele como Semiótica. Em parte, trata-se de outro nome para a disciplina Lógica, e abarca uma teoria geral dos signos. É curioso o fato de dois pensadores, um norte-americano e outro suíço, contemporâneos e sem nunca terem se conhecido, elaborarem uma teoria de princípios tão parecidos. A diferença é que Saussure pretendia constituir uma ciência nova; Peirce, pretendia elaborar uma lógica analítica suficiente para a experiência fenomênica.

Nesse sentido, Peirce divide a experiência humana em três tipos: 1) as “Experiências Primeiras” ou Originalidades, que “são experiências monádicas ou simples, em que os elementos são de tal natureza que poderiam ser o que são sem inconsistência, ainda que nada mais houvesse na experiência” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 2004, p. 41); 2) “Experiências Segundas” ou Obsistência: são “experiências diádicas ou recorrências, sendo, cada uma, uma experiência direta de um par de objetos de oposição” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 2004, p. 41); e 3)

“Experiências Terceiras” ou Transuação: são “experiências triádicas ou compreensões, sendo, cada uma, uma experiência direta que liga outras experiências possíveis” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 2004, p. 41). Para cada tipo de experiência aplicam-se categorias específicas, englobadas nos seguintes conjuntos, respectivamente: Primeiridades, Secundidades e Terceiridades; e, para cada experiência e/ou respectiva categoria, há signos correspondentes.

De acordo com o filósofo, “signo” é algo que aparece ou é utilizado no lugar de outra coisa; é uma espécie de substituo, mas que representa aquilo que substitui: “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2010, p. 46). Sua estrutura é tricotômica, cujas faces são: 1) a do “signo” ele mesmo, correspondente à parte perceptível do signo, isto é, sua materialidade; 2) a do “objeto” (ou “referente”), que corresponde àquilo que o “signo” representa ou substitui; e 3) a do “interpretante”, que é outro signo constituído a partir da relação/interação entre signo e objeto; pode ser equivalente ou mais desenvolvido do que essa relação, e não se reduz em ser um “intérprete”, mas, como se disse, é outro signo; é equivalente à uma explicação ou compreensão. Em resumo, o “signo” para Peirce é constituído por signo, objeto e interpretante.

Sendo assim, se para Saussure o signo é dicotômico, formado pela relação arbitrária entre significante e significado, para Peirce o signo é tricotômico, sendo que a relação entre suas faces é variável. Cada uma dessas faces estão inter-relacionadas e podem associar-se a uma categoria específica (primeiridade, secundidade ou terceiridade), gerando tipos específicos de signos. Por exemplo: a face “signo” quando associada a uma primeiridade gera um “qualissigno”; nesse caso, trata-se de uma qualidade que se torna signo, e assim por diante<sup>18</sup>. A relação que nos interessa é entre signo e objeto, que pode resultar em “índice”, “ícone” ou “símbolo”, os mesmos termos que constituem o trocadilho em *Distraídos Venceremos*. Quando a relação entre signo e objeto é de analogia, forma-se o

---

<sup>18</sup> Quando atrelado a uma Secundidade gera um **Sinsigno** – “é uma coisa ou evento existente e real que é um signo”; quando atrelado a uma Terceiridade gera uma **Legissigno** – “é uma lei que é um signo”. Levando em conta, agora, a inter-relação interpretante-signo, seguindo a mesma ordem das experiências anteriores, temos, respectivamente: **Rema** – Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível; **Signo Dicente** (ou **Dicissigno**) – é um Signo que para seu Interpretante, é um Signo de existência real; **Argumento** – é um Signo que para seu Interpretante é Signo de lei.

“ícone”; quando é direta ou física, constitui-se o “índice”; quando é convencional ou a partir de uma lei, tem-se o “símbolo”.

O interesse de Leminski pela teoria de Peirce incide, principalmente, como recurso de aplicação poética: “Enquanto trabalhava nas diversas redações, Leminski jamais deixaria de escrever o *Catatau*. Estudava e lia com a mesma tenacidade de sempre. Passou a se aprofundar na obra de Charles Peirce e traduzir trechos de Joyce” (VAZ, 2001, p. 115). E em “O significado do símbolo”, Leminski matiza o conceito de ícone: “O ícone é o signo, parcialmente motivado, que tem algo em comum com seu referente, eco, rima, reflexo, harmonia expressiva, visual ou acusticamente, no plano material dos signos, no significante” (LEMINSKI, 2012g, p. 288). Em resumo, a relação “parcialmente motivada” significa uma relação de analogia, como formulado por Peirce, a qual parece ser a mesma aplicada na “abolição da referência”.

Além disso, o ícone é um signo considerado basilar para a escrita poética. Tradicionalmente a matéria-prima da escrita poética são as palavras, que são símbolos por excelência. Porém conforme discutimos, em poesia as palavras não se aplicam, necessariamente, em função da transmissão de significados, mas sua materialidade – som, aspecto visual, gráfico – também pode adquirir função significativa; e essa é uma característica do ícone. Ou seja, em poesia há uma operação da palavra, que passa de símbolo para ícone, e essa transformação é um item definidor do fenômeno poético (PIGNATARI, 2004).

Se o significado pertence ao fator “referente”, quando a materialidade do signo (que pertence ao fator “mensagem”) adquire peso significativo, temos a “rarefação”, isto é, efeitos de sentido constituídos através da materialidade verbal. Nesse sentido, a “abolição da referência” também é constituída pela articulação do signo icônico. Por exemplo: se o ícone é formado pela analogia, sua aplicação sintática não implicará numa relação lógica/linear, mas pode se organizar por similaridade, ou seja, algo equivalente ao que Jakobson teorizou sobre Função Poética, em que a “mensagem” pode se estruturar pela semelhança fônica de suas partes compositivas. Além disso, o ícone é polissêmico:

Ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los. (...)  
Este mistério da participação do signo icônico na natureza do seu referente, mistério material, produz uma taxa de informação estética incomparavelmente maior do que aquela que conseguem gerar os símbolos, signos imotivados, arbitrários, meras convenções imateriais. (...)

Não verbal, o ícone nunca é exaustivamente coberto pelas palavras, restando sempre uma área transversal, uma mais-valia, um sexto-sentido além das palavras (LEMINSKI, 2012g, p. 288)

Concluimos que a base estilística de *Distraídos Venceremos* é o ícone. A “rarefação” se aplica na exploração da materialidade verbal, enquanto que o “referente” (ou o “objeto”) permanece em segundo plano. Isso significa que a “realidade” também se torna rarefeita. Segundo a teoria de Peirce, um “objeto rarefeito” pertence às Categorias Primeiras – ou primeiridades – que são “sentimentos, sensações, a indeterminação no mundo físico, qualidades, crenças, artes” (PIGNATARI, 2004, p. 45), as quais formam o campo semântico do ícone. Até mesmo o termo “distraído”, que dá título ao livro, se enquadra nesse campo, pois pressupõe alguém cuja atenção à realidade é rarefeita.

Decorre-se uma implicação hermenêutica, que é não se restringir ao que o poema diz, mas também compreender como ele diz, isto é, observar as particularidades da matéria linguística e verificar se elas formam efeitos de sentido. A atitude corresponde a do “distraído”, pois apesar do seu olhar parecer distante da realidade, não implica que esteja desatento em relação a tudo; ele pode estar concentrado em outro tipo de percepção.

### **As adjacências da abolição**

Retomando-se o prefácio, além do objetivo principal existem algumas atribuições complementares, que caracterizam as “unidades de *Distraídos Venceremos*”; são elas: 1) “impacto do resultado da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica”; 2) “*calmes blocs ici-bas chus d’un desastre obscur*”; 3) “cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta”. Vejamos da terceira à primeira.

“Cadeias de Markoff” deriva do nome de Andrei Markoff (1856 – 1922), um matemático russo que, em 1913, publicou um estudo estatístico sobre o romance versificado *Eugene Onegin*, de Alexander Puchkin. Basicamente, seu estudo foi conferir padrões de ocorrência entre vogais e consoantes; constatou que algumas sequências eram mais frequentes do que outras, e associou a recorrência a determinados contextos. Dessa forma desenvolveram-se as chamadas “cadeias de

Markoff” (ou “processos estocásticos”), que consistem em aplicar um modo de organização probabilística entre termos adjacentes de uma mesma série. Seu campo de aplicação não se restringe às ocorrências verbais, mas se estende para qualquer área, como a genética ao identificar sequências de DNA, por exemplo.

No campo da Teoria da Informação, principalmente em sua vertente matemática, as “cadeias de Markoff” são utilizadas para obter ou medir quantidades de informação. Deixando-se de lado aplicações estritamente algébricas, o pressuposto é o seguinte: é possível quantificar a probabilidade de se constituir mensagens através de organizações aleatórias. Para isso, deve-se partir de uma fonte – as 26 letras do alfabeto, por exemplo – que num primeiro momento podem ser combinadas sem qualquer critério organizacional. Nesse caso, a probabilidade de ocorrência para determinada letra é sempre a mesma de qualquer outra; como não há parâmetros pré-estabelecidos, a formação de sequências que seguem padrões da língua portuguesa, por exemplo, possui uma probabilidade relativamente baixa. Esse seria o primeiro nível de organização probabilística, conhecido como “grau zero” ou “zerogramas”. Por outro lado, ao pré-estabelecer um parâmetro da língua portuguesa, reduz-se o universo de ocorrências probabilísticas; por exemplo, seguido do padrão “ã”, é possível a ocorrência de “o”, “e” ou “s”, mas não de “q” ou “y”, por exemplo. Sendo assim, a sequência probabilística é reduzida de 26 para três letras, permitindo a ocorrência de combinações como “ãe”, “ão”, “ãs”, e assim por diante. Esse seria o segundo nível, conhecido como “primeiro grau” ou “digramas”. Daí em diante é possível estreitar cada vez mais os critérios de escolha, pré-estabelecendo sequências mais complexas ao se levar em conta o espaço e a quantidade de letras; é possível formar morfemas, palavras, frases e quiçá textos inteiros.

No ensaio “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, Jakobson (1977) estabelece os dois eixos organizacionais, conforme discutimos acima, que são processados instantaneamente durante uma situação comunicativa: o “eixo de seleção” e o “eixo de contiguidade”. O primeiro corresponde às possibilidades de escolha entre determinadas palavras (ou “paradigma”); o segundo corresponde à disposição sequencial dessas palavras em uma frase (ou “sintagma”). Aplicando-se o princípio das “cadeias de Markoff”, é possível identificar recorrências mais frequentes e, portanto, mais prováveis do que outras. Quando há um desvio nessa constante e, por conseguinte, uma ocorrência menos provável, há um efeito de

“estranhamento” que, segundo Jakobson, pode ser classificado como “insólito”, “artístico” ou “estético”.

Quando falamos ou escrevemos, em verdade, estamos procedendo a rapidíssimas seleções de signos em nosso repertório, numa ordem organizativa, às vezes bastante maleável, prescrita pelas normas do sistema; não nos damos conta do fato porque o processo já está automatizado, por meio dos constantes e reiterados *feed-backs* (autoalimentações) da aprendizagem (PIGNATARI, 2008, p. 50)

Sendo assim, a escrita literária ou poética se caracteriza pelo rompimento do “automatismo”, regido pelas ocorrências de maior probabilidade; o efeito literário é justificado, portanto, pela ocorrência de paradigmas ou pela organização sintática de menor probabilidade.

A concepção moderna é a de que mensagens que têm uma alta probabilidade de ocorrência contêm pouca informação, e que qualquer definição matemática que se adote para ‘informação’ deve conformar-se com esta ideia – a de que a informação transmitida por um signo, uma mensagem, um símbolo, ou um observador, num conjunto de tais eventos, deve decrescer conforme sua frequência de ocorrência no conjunto aumente (CHERRY, 1971, p. 71)

Em *ABC da Literatura* (2006), Ezra Pound (1885 – 1972) define “literatura” como sendo “(...) linguagem carregada de significado. ‘Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível’ (...)” (POUND, 2006, p. 32). Se aproximarmos a categoria de “informação” com a de “significado”, é possível entender que a ocorrência de menor probabilidade produz mais informação, mais significados e, por conseguinte, “Literatura” ou “grande Literatura”. Desse modo, romper o “automatismo” se configura como recurso poético associado à uma concepção de Literatura que valoriza a informação nova, a surpresa, a originalidade, cunhada por Pound na expressão *make it new*.

No ensaio “Forma é poder”, Leminski apresenta dois matizes conceituais: “naturalismo” e “realismo”, constituindo uma visão parcial e restrita dos mesmos. O primeiro se caracteriza pelo texto/discurso que, supostamente munido de objetividade, prima pelo conteúdo e clareza; se existe alguma preocupação com a forma, é para torná-la menos evidente e, assim, facilitar a compreensão do conteúdo. “Preocupações com a forma obscurecem o ‘conteúdo’” (LEMINSKI, 2012h, p. 100). O “naturalismo” se aplica ao discurso “academicista” e “jornalístico” que, supostamente, primam pela impessoalidade:

O apogeu do naturalismo (Europa, segunda metade do século XIX) coincide com a explosão do jornalismo.

O discurso jorno/naturalista representa o triunfo da razão branca e burguesa: o discurso naturalista é a projeção do jornalismo na literatura. (...) Projetado na literatura, esse discurso “impessoal”, “objetivo” e “natural” é investido de “normalidade”. Na raiz, a palavra “normalidade” indigita sua origem de classe. “Normal” vem de “norma”. Norma é lei: poder. O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder (LEMINSKI, 2012h, pp. 101-2)

O discurso “naturalista” está associado ao Poder: é sua reprodução, pois intenta mascarar as ideologias e promover um efeito de neutralidade através da supressão de marcas subjetivas ou tratos formais. Em contraposição, há o discurso “realista”: “quer dizer, discurso carregado de referencialidade, não é sinônimo de naturalismo. Ao contrário. O discurso realista não camufla a perspectiva” (LEMINSKI, 2012,h p. 103). Ou seja, ao contrário do “naturalismo”, o “realismo” evidencia o real, opera diretamente nas “formas” do discurso para “desautomatizá-lo” e retirar sua “normalidade” – a imposição de “normas”. Se por um lado a manipulação da forma pode obscurecer o conteúdo, isso não implica o mascaramento do “real”; ao contrário, cabe ao leitor descobri-lo através da interpretação dos efeitos de sentido; o leitor é convidado a revelar a “referencialidade” – a “realidade” – do discurso.

Apesar de o ensaio não definir o que seja “referencialidade”, é possível deduzir alguns matizes. Em primeiro lugar, há uma disparidade entre concepções de linguagem referente ao discurso “naturalista” e ao discurso “realista; o primeiro intenta “mascarar” o real elaborando uma linguagem (aparentemente) clara, evidenciando seu conteúdo – que é “falso”; o segundo pretende “evidenciar” o real na própria forma linguística, por isso elabora uma linguagem que pode parecer hermética. Em segundo lugar, a diferença entre um e outro é a posição ocupada pela “referencialidade”: no discurso “naturalista”, está separada da linguagem; no “realista”, está na própria forma da linguagem. Em terceiro lugar, essa mudança implica um gesto similar ao da “abolição da referência”, pois a “referencialidade” do discurso naturalista, externa à materialidade verbal, se internalizaria no discurso realista, combinando-se analogicamente signo e objeto. Conclui-se, portanto, que a “referencialidade” não é a referência”, mas é a própria “realidade”, isto é, o “referente”. Nesse sentido, as cadeias de Markoff contribuem para a formação do “realismo” ao facilitar a visualização de estruturas menos prováveis.

Além disso, a mudança da “referencialidade” de um lugar externo para um interno corresponde à transformação do “símbolo” em “ícone”. Vimos que, segundo a teoria semiótica de Peirce, o símbolo é o signo das “convenções, das leis” – a

“palavra”, por excelência –, assim como o discurso “naturalista” está relacionado ao universo de “normatividade”; já o ícone é formado pela relação de analogia entre “signo” e “objeto”, em sua estrutura existem elementos análogos ao “referente”, assim como o discurso “realista” se opõe à “normatividade” para revelar o “real”. Se a passagem do símbolo ao ícone é característica da escrita poética (segundo Décio Pignatari, 2004), o discurso “realista” é um discurso poético. A poesia, portanto, mais do que efetuar uma estética, também pode realizar uma ética: “denúncia”, “desmascaramento” ou “desarticulação” das ideologias e suas convenções. Vejamos, por exemplo, o título *Distraídos Venceremos*, cuja paródia ironiza o jargão “unidos venceremos”. No entanto, apesar de parecer uma atitude alienada ou despolitizada, aplica-se o discurso “poético”, que não tem compromisso em “verbalizar” o real, mas em explicitá-lo através da forma poética; isto é, “distraída”.

A aplicação de procedimentos probabilísticos em textos literários não é uma novidade; suas origens remontam ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809 – 1849). No conto “O escaravelho de ouro”, por exemplo, em um dado momento a personagem principal se vê diante de um enigma cuja escrita desconhecida é preciso decifrar. Ao observá-la com atenção, a personagem identifica padrões mais frequentes do que outros, e os associa com formações recorrentes da língua inglesa; aos poucos consegue decodificar determinados segmentos que, por conseguinte, facilitam a decodificação de contextos mais amplos até resolver todo o enigma. É uma aplicação das “cadeias de Markoff” *avant la lettre*<sup>19</sup>, porém ressalte-se que o processo é aplicado como recurso temático e não como estrutura da obra.

Nesse sentido Leminski se alinha a uma tradição a qual o próprio Concretismo se enquadra. A título ilustrativo, em uma carta não datada Leminski escreve o seguinte poema/epístola:

afinal  
somos todos  
frutos  
da  
mesma  
POE TREE

(LEMINSKI, 1999, p. 62)

---

<sup>19</sup> Ver a análise do conto feita por Décio Pignatari em *Semiótica e linguagem*, 2006.

Os versos finais constituem um trocadilho cuja homofonia se desdobra em *Poe's tree*, “árvore de Poe”, e *poetry*, “poesia” ou “poética”. Sendo assim, Leminski se coloca como “fruto da mesma ‘árvore de Poe’”, isto é, descende da mesma linhagem lírica – *poetry* – iniciada pelo poeta norte-americano, visto que o lugar das “raízes” é ocupado pelo nome de Poe. Além disso, a forma do “poema” é similar à de uma árvore, o que corrobora seu efeito lúdico e icônico.

Por um lado, Leminski pode estar se referindo ao próprio Concretismo, já que foi a partir desse movimento que o poeta “frutificou”, isto é, estreou como poeta. Por outro lado, a carta foi escrita em uma época próxima a de quando apresentou seu projeto “e?”. Apesar de não o ter mais mencionado, o poema/epístola demonstra a consciência lírica de Leminski sobre os referenciais discutidos até o momento, desde aquela época.

Se o poeta norte-americano aplicou a probabilidade como temática, o primeiro a incorporá-la como processo estruturante será outro poeta – o francês Stéphane Mallarmé (1842 – 1898). Em primeiro lugar, a obra de Edgar Allan Poe não era desconhecida de Mallarmé, sendo que o francês verteu à sua língua alguns poemas daquele; em segundo lugar, Mallarmé escreveu um poema dedicado a Poe – *Le tombeau d'Edgar Poe* – cuja importância é fundamental para este trabalho. Vejamos cada um desses aspectos.

No ensaio “A arte no horizonte do provável”, Haroldo de Campos discute a “aleatoriedade” (processos probabilísticos) como fator estruturante de determinada vertente da arte moderna, sendo que Mallarmé é considerado precursor. Inicialmente, Haroldo de Campos apresenta o projeto *Le livre*: tratar-se-ia de um livro cujo estrutura seria circular; as folhas soltas e intercambiáveis “(...) poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (...)” (CAMPOS, 1977, p. 18). *Le livre* pretendia ser

um poema crítico, um poema sobre o poema, onde o acaso deveria ser integrado na composição. “O Livro engendra seu conteúdo” – escreve J. Sherer – pois, “construído sobre uma confrontação de páginas, não pode, se quer abolir todo acaso, falar senão de si mesmo e confrontar seres que terá criado na ordem da necessidade” (CAMPOS, 1977, p. 17).

Sendo assim, *Un coup de dés* – “Um lance de dados” – era uma espécie de esboço. O poema, publicado em 1898, tem uma estrutura cuja base sintática não é a linearidade do verso, mas circular e aleatória; compõe-se pela disposição espacial dos tipos pela página, sendo que o tamanho da letra, a tipografia e o modo

como estão escritas influenciam o modo de leitura – seja a entonação, seja a compreensão. Por isso, “Um lance de dados” foi celebrado pelos concretistas como o primeiro poema conscientemente “verbivocovisual”, sendo eles responsáveis por inúmeras análises alinhadas a seus interesses “vanguardistas”, algumas compiladas no volume *Mallarmé* (2006), assinado pelo trio.

A recepção de Mallarmé por Leminski, portanto, é enviesada por essa perspectiva. Não é gratuita, portanto, a remissão quase direta ao poeta francês, feita no prefácio de *Distraídos Venceremos*; o segmento “*calmes blocs ici-bas chus dun desastre obscur*” – em uma tradução livre: “calmos blocos aqui em baixo libertos de um desastre obscuro” – é um verso do poema *Le tombeau d’Edgar Poe*<sup>20</sup>, com uma diferença sutil – no poema, o verso está no singular. Isso significa que “os calmos blocos” incidem nas “unidades de *Distraídos Venceremos*”, ao mesmo tempo em que inclui as conquistas de Mallarmé como repertório.

O verso citado é emblemático. Hugo Friedrich, em sua clássico e controverso livro *A estrutura da lírica moderna* (1978), cita-o para exemplificar recursos típicos da lírica de Mallarmé:

Mallarmé gostava de falar do ‘ilusionismo’ da arte. Referia-se, com este conceito (...) a versos nascidos de um jogo secreto de combinações da linguagem; mesmo se o leitor chega a descobrir o truque, este fato não prejudica a dignidade do verso, porquanto este poeitar joga, de qualquer forma, um grande jogo. No epitáfio de Poe figura um verso semelhante: “*calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur*” (...). O verso refere-se tanto a Poe, como a seu túmulo e à poesia em geral. Teria sido mais natural “astro obscuro” [*astre obscur*] (...). Mas o verso evita a palavra mais natural e coloca em seu lugar a palavra oposta – conseguindo uma expressão de sentido profundo para a poesia. A palavra evitada (*astre*) foi a que deu origem àquela que existe atualmente (*désastre*). Ilusionismo e magia da linguagem. (FRIEDRICH, 1978, p. 106)

O que Friedrich chama de “ilusionismo e magia da linguagem” é, na verdade, um recurso similar ao discutido sobre as “cadeias de Markoff”: trata-se da substituição de um elemento mais esperado (e por isso mais provável) por um menos provável e, assim, gerar o efeito artístico. Além disso, conceber o poeta como

<sup>20</sup> Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change, / Le Poète suscite avec un glaive nu / Son siècle épouvanté de n’avoir pas connu / Que la mort triomphait dans cette voix étrange! // Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange / Donner un sens plus pur aux mots de la tribu / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange // Du sol et de la nue hostiles, ô grief! / Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief / Dont la tombe de Poe ébouissante s’orne, // **Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur**, /\_Que ce granit du moins montre à jamais se borne / Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur. (MALLARMÉ, 2006, p. 66, ênfase minha)

“mágico” corresponde ao modo como Leminski entende a escrita poética: “A literatura, a poesia, é a única arte feita com símbolos (palavras que o poeta, alquimista, tenta transformar em ícone)” (LEMINSKI, 2012f, p. 45); isto é, da mesma forma que os alquimistas pretendiam transformar a “matéria-bruta” em “ouro” (desconsiderando-se as interpretações esotéricas), o poeta pretende transformar o “símbolo” – a “palavra” – em “ícone”.

Sob determinada perspectiva crítica, Mallarmé é conhecido como “hermético”; o próprio Friedrich considera sua poesia como “obscura”. Por um lado, essa classificação é coerente ao que se discutiu sobre o discurso “realista”, que pretende “obscurer” a forma para engajar o leitor a descobrir a “realidade” – a “referencialidade” – que ela evidencia. Por outro, Leminski não pretende imitar o hermetismo da lírica de Mallarmé, mas apropriar-se dela para constituir seu próprio objetivo de “abolição da referência”.

Conforme discutido no capítulo anterior, quando a burguesia ascendeu à classe social e tornou-se dominante, novos valores passaram a vigorar; os principais deles são o mercantilismo e o utilitarismo. Se na Idade Média, Renascença e Iluminismo a arte sempre esteve sob alguma implicação moral, agora perde sua função, visto que não se enquadra nos novos valores predominantes: ela vende e não tem finalidade prática. Por outro lado, ela se torna independente de qualquer valor, e “volta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o, como um não objeto feito de anti matéria” (LEMINSKI, 2012f, p. 41).

Nesse contexto é desenvolvido o conceito de “arte pela arte”<sup>21</sup>, que representa sua independência social, “(...) é uma decorrência natural da sobrevivência da arte numa sociedade regida pelo mercado” (LEMINSKI, 2012f, p. 44). Sendo independente, tem autonomia e liberdade de criação e inovação formal:

No mundo burguês, a obra de arte só pode ser duas coisas: ornamento e mercadoria. (...). A burguesia saudou a liberdade formal da arte moderna, comprando-a. transformando-a em mero artesanato. Qualquer artista bem informado de hoje sabe que a arte já acabou, o que continua existindo é artesanato (ou industrianato)” (LEMINSKI, 2012f, p. 45).

Com isso, a “arte pela arte” é compreendida como uma forma de resistência ao contexto mercantil e, não à toa, associada à Literatura, “(...) a arte que

---

<sup>21</sup> A expressão foi cunhada pelo poeta francês Théophile Gautier (1811 – 1872), no prefácio ao seu romance *Mademoiselle Maupin*, de 1834; seu principal intuito era criticar o moralismo e utilitarismo filisteu de sua época.

tem a palavra como matéria-prima. Em especial, a poesia, lugar onde a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva” (LEMINSKI, 2012f, p. 45). Como ela não está submetida a nenhum compromisso *a priori*, seu aspecto formal assume importância maior e legitima avanços técnicos até então inéditos. Sob essa chave, Leminski enaltece Mallarmé como exemplo de “arte pela arte” e, por extensão, de resistência social.

Isso se deve principalmente ao fato de que esses poetas, libertados dos lastros morais ou patrióticos, puderam fazer a poesia avançar tecnicamente, em termos de linguagem, até os extremos limites, de que o “Lance de Dados” de Mallarmé é o paradigma último (LEMINSKI, 2012f, p. 44).

Ao estabelecer o “Lance de dados” como paradigma de uma poesia “independente”, Leminski se apropria do repertório concretista; mas dele se diferencia pela leitura que faz desse poema, não restrita aos seus aspectos estilísticos ou “vanguardistas”, mas também cumprindo uma importância ética.

Se a “abolição da referência” é a supressão do mediador entre “linguagem” e “referente”, o processo que ocorre na “arte pela arte” é similar, pois se estabelece o objeto artístico como autônomo, sem “referências” ao mundo exterior. Mais uma vez, temos a conjugação de um fator “estético” – liberdade de trabalho formal – a um fator “ético” – resistir aos valores mercantilistas e utilitaristas.

Esse mesmo fator ético foi identificado no livro anterior: *Caprichos e Relaxos*. No entanto, ele estava associado à construção da personagem pública “Leminski”, assim como a formação do seu estilo próprio de escrita poética. Já em *Distraídos Venceremos*, seu ponto de partida é o livro anterior: “(...) do resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica” (LEMINSKI, 1987, p. 07). Isto é, Leminski se tornara um poeta conhecido pelo público, com seu estilo próprio de escrita. Seu intuito, agora, é outro. Se em *Caprichos e Relaxos* o tom humorístico, a auto-ironia são fatores predominantes, em *Distraídos Venceremos* o propósito principal é cultivar a “abolição da referência”; se em *Caprichos e Relaxos* o “compromisso ético” era uma causa para formar sua personagem pública, assim como para sua estilística, em *Distraídos Venceremos* é uma consequência do seu atual propósito.

Dessa forma, o estilo de Leminski continua o mesmo – mantendo-se a conciliação entre um repertório “canônico”, trabalhado de maneira acessível –, assim como sua imagem pública; todavia, no atual livro, como seu propósito não incide na

imposição de um estilo próprio e não objetiva agradar ao público, haverá algumas mudanças, principalmente no que se refere ao tom predominante dos poemas. Veremos a seguir.

## II

Para o desenvolvimento deste tópico, estabeleceu-se um *corpus* de análise constituído por três poemas, cujo critério seletivo foi traçar uma linha condutora entre eles e, assim, demonstrar a realização poética das propostas do livro. Vejamos o primeiro poema:

### AVISO AOS NÁUFRAGOS

1. Esta página, por exemplo,
2. não nasceu para ser lida.
3. Nasceu para ser pálida,
4. um mero plágio da *Ilíada*,
5. alguma coisa que cala,
6. folha que volta pro galho,
7. muito depois de caída.
  
8. Nasceu para ser praia,
9. quem sabe *Andrômeda*, *Antártida*,
10. *Himalaia*, sílaba sentida,
11. nasceu para ser última
12. a que não nasceu ainda.
  
13. Palavras trazidas de longe
14. pelas águas do Nilo,
15. um dia, esta página, papiro,
16. vai ter que ser traduzida,
17. para o símbolo, para o sânscrito,
18. para todos os dialetos da Índia,
19. vai ter que dizer bom-dia
20. ao que só se diz ao pé do ouvido,
21. vai ter que ser a brusca pedra
22. onde alguém deixou cair o vidro.
23. Não é assim que é a vida?

(LEMINSKI, 1987, p. 15)

O poema “Aviso aos náufragos” é o primeiro de *Distraídos Venceremos*. Seu título parece colocá-lo em um lugar contraposto aos dizeres do prefácio, a respeito de um “horizonte longamente almejado”: “náufrago” pressupõe uma rota interrompida, um objetivo não logrado e, portanto, um “horizonte” que não foi atingido. Além disso, o título faz um trocadilho com a expressão “aviso aos

navegantes”, que designa mensagens enviadas aos navegadores com informações meteorológicas e geográficas, para que se realize um percurso com segurança. Desse modo, ao contrapormos as duas expressões – navegantes/náufragos –, há uma subversão e certa dose de ironia no título do poema, pois o aviso é direcionado aos que não realizaram o percurso, constituindo uma ideia de fracasso ou erro. Então o “horizonte longamente almejado” teria sido, realmente, atingido? Além disso, quem são esses “náufragos”? Como e por que tornaram-se “náufragos”? Vejamos com mais detalhes:

1. Esta página, por exemplo,
2. não nasceu para ser lida.
3. Nasceu para ser pálida,
4. um mero plágio da *Ilíada*,
5. alguma coisa que cala,
6. folha que volta pro galho,
7. muito depois de caída.

Os três primeiros versos afirmam que a condição original da página deveria ser a de permanecer em branco, “pálida” e, portanto, “não ser lida”; mas como ela está preenchida pelo poema, essa condição é subvertida. Dessa forma, há uma sugestão de um “fracasso” (e, por extensão, um “náufrago”): o que era para permanecer em branco, não está.

Além disso, a mesma “página” que nasceu para ser “pálida” também deveria ser “um mero plágio da *Ilíada*”. Originalmente o poema homérico, assim como os demais da mesma época, eram declamados – não eram lidos. Isso pode sugerir a tentativa de retornar a um determinado contexto histórico – resgatar determinados valores, por exemplo – configurando-se como uma espécie de “horizonte”, como também pode valorizar modos de leitura não restritos à silenciosa, mas conciliando-as. Vimos algo parecido em *Caprichos e Relaxos*, com sua nota introdutória; contudo, o que antes era recurso retórico, Leminski, agora, realiza poeticamente. Quando lemos a estrofe em voz alta, podemos observar a semelhança fônica entre o segmento “**um mero** plágio da *Ilíada*” com o seu poeta: Homero. Quando realizamos a leitura silenciosa visualizamos outras sutilezas, como o jogo anagramático entre o termo “lida”, incorporado na palavra “pálida”, e este, por sua vez, incorporado no verso seguinte: “plágio da *Ilíada*” (**lida** – **pálida** – **plágio** da **ilíada**). Nesse sentido, os anagramas ilustram, iconicamente, o gesto de englobar aquilo que é anterior e conciliam-se, portanto, com a ideia de retorno a uma

condição original, de incluir o que é anterior, corroborada também pelos dois últimos versos: “folha que volta pro galho / muito depois de caída”.

Continuemos pela segunda estrofe:

8. Nasceu para ser praia,
9. quem sabe Andrômeda, Antártida,
10. Himalaia, sílaba sentida,
11. nasceu para ser última
12. a que não nasceu ainda.

A estrofe continua articulando a natureza original da “página”, mas agora estabelecendo associações com paisagens físicas. “Praia” é o espaço de saída e de chegada dos navegadores, conciliando-se com a ideia do trajeto implícita na estrofe anterior. “Praia” também se associa ao contexto do “naufrágio”, como se fosse um objetivo não atingido, igualando-se à “página” que “não nasceu para ser lida”. “Andrômeda” é o nome de uma constelação, sendo que as estrelas serviam aos navegadores como pontos de referência. Dessa forma, associando-se o nome da constelação à natureza “pálida” da página, temos a representação de um descompasso: o ponto de referência da página não está exclusivamente em seu “preenchimento” escrito, mas no seu aspecto de “palidez”, de brancura; olhar apenas aos escritos é desviar-se de uma rota, devendo-se levar em consideração outras formas de percepção. “Himalaia” e “Antártida” são nomes de um lugar deserto e outro coberto por neve, respectivamente, apresentando um espaço de deserção e brancura ao mesmo tempo, que são os mesmos atributos de uma “página pálida”. Tanto a primeira como a segunda estrofes caracterizam a natureza da “página”; entretanto na anterior o núcleo se faz pelo momento fundante da página, isto é, do seu nascimento; já na segunda estrofe, “praia”, “Andrômeda”, “Antártida” e “Himalaia” são lugares condizentes a um contexto de aventura; é como se houvesse um incentivo para dar um passo adiante em relação à estrofe anterior: do nascimento à exploração da “paisagem desértica”. “Sílaba sentida” corrobora a amplitude de percepção; como a leitura não se restringe ao campo visual, mas abrange o auditivo, mais do que “lida” ou “escutada”, a “sílaba” é “sentida”. Por fim, os dois últimos versos – “nasceu para ser última / a que não nasceu ainda” – compreende uma ideia de incompletude, de algo que ainda não findou, similar ao “náufrago”.

Vejamos a última estrofe:

13. Palavras trazidas de longe

14. pelas águas do Nilo,
15. um dia, esta página, papiro,
16. vai ter que ser traduzida,
17. para o símbolo, para o sânscrito,
18. para todos os dialetos da Índia,
19. vai ter que dizer bom-dia
20. ao que só se diz ao pé do ouvido,
21. vai ter que ser a brusca pedra
22. onde alguém deixou cair o vidro.
23. Não é assim que é a vida?

Há um movimento de percurso ao longo da estrofe: as “palavras são trazidas pelas águas do Nilo” até a página que, um dia, “deverá ser traduzida para o símbolo, para o sânscrito e para todos os dialetos da Índia”; terá que “dizer bom-dia ao que só se diz ao pé do ouvido” e, por fim, deverá “ser a brusca pedra onde se deixou cair o vidro”. O percurso se revela pelo seguinte: as palavras são **trazidas** até a página; a página é **traduzida**; depois ela deverá **dizer** “bom-dia” e, por fim, **ser** a brusca pedra. O que isso significa?

As “palavras trazidas pelas águas do Nilo” são similares aos “navegadores”, sendo a “página” equivalente à “praia”. As “águas do Nilo” remetem à civilização egípcia, onde se atribui a origem mítica da escrita, inventada pelo deus Thot<sup>22</sup>. Ele teria constituído um alfabeto sagrado, hieroglífico, cujos mistérios eram transmitidos somente a um seleto grupo de indivíduos depois de passarem por um rigoroso processo de iniciação. Nesse sentido, as “palavras trazidas pelas águas do Nilo” equivalem ao preenchimento da “página” pela escrita. Entretanto, se houve algum “navrágio”, como sugere o título do poema, elas não deveriam preencher a página. Seria possível afirmar que houve um “navrágio”? A resposta é: sim. Porém ele não incide nas “palavras”, mas nas “águas do Nilo”; isto é, o “navrágio” se associa ao processo de escrita – de trazer as palavras à página. Se elas possuem uma origem sagrada – se foram criadas pelo deus Thot –, perdem essa sacralidade quando transpostas à página e transformadas em escrita.

O termo “símbolo”, no décimo sétimo verso, estabelece a relação entre a acepção sagrada de escrita com a secular. Dentro de uma compreensão *lato sensu*, “símbolo” designa uma alegoria ou metáfora, sendo que sua representação remete a um campo de entendimento mais amplo e, ao mesmo tempo, implícito. Nesse

---

<sup>22</sup> O deus Thot foi incorporado ao panteão dos deuses gregos na figura de Hermes, o mensageiro. Essa visão não está, portanto, distante do contexto grego, cuja referência é feita na primeira estrofe pela menção à *Ilíada*.

sentido, assemelha-se ao que seria um hieróglifo, cujas mensagens são veladas por meio de figuras ou representações motivadas. Por outro lado, dentro de um campo de compreensão mais restrito, “símbolo” também é o nome de um tipo específico de signo que, segundo a semiótica de Peirce, é aquele em que se estabelece através de uma convenção, servindo como metonímia para toda a linguagem alfabética ocidental.

Ambas as aplicações são articuladas no poema. A “sacralidade” do “símbolo” se associa ao termo “sânscrito”, no mesmo verso, enquanto que a “secularidade” se associa à expressão “todos os dialetos da Índia”, no verso seguinte:

15.                   um dia, esta página, papiro,
16.   vai ter que ser traduzida,
17.                   para o símbolo, para o sânscrito,
18.   para todos os dialetos da Índia,

“Sânscrito” é o nome de um idioma da Índia, utilizado em diversos tipos de liturgia, como a hindu, a budista e a jainista. Seu alfabeto tradicional é o *devanagari*, palavra formada pelo prefixo *deva*: “deus”, “sacerdote”, e pelo sufixo *nagari*: “urbano”; *devanagari* significa, portanto, “a escrita humana dos deuses”. Já a expressão “todos os dialetos da Índia” é o desdobramento secular do “sânscrito”, pois o idioma é raiz do tronco linguístico de muitos dos dialetos utilizados na Índia, que não estão associados de maneira exclusiva a um contexto sagrado. Dessa forma, “as palavras trazidas de longe / pelas águas do Nilo” formam um percurso: desde sua origem “longínqua”, associada a um momento mítico em que a escrita é criada por uma entidade transcendente, até sua “chegada à página”, cuja ação representa a escrita. Nesse processo, elas são transformadas em “símbolo”, cuja categoria genérica representa a escrita sagrada, hieroglífica. Esta se concretiza no “sânscrito”, que apesar de ser um idioma específico, ainda está associado a um contexto sacro. Esse idioma, por sua vez, é generalizado e secularizado nos “dialetos da Índia”. Todo esse percurso é feito pelas “palavras” – de suas origens sagradas até sua secularização.

A tradução da página opera esse percurso, constituindo-se como representação da escrita. A ação é similar ao de revelar uma face secreta, desdobrada nos versos seguintes: “vai ter que dizer bom-dia / ao que só se diz ao pé do ouvido”. Dizer ao “pé do ouvido” representa uma fala em voz baixa, como se um

segredo fosse revelado. Nesse sentido, o dizer “bom dia” significa revelar o mistério, isto é, saudá-lo como se um novo tempo – um novo dia – se iniciasse. Por outro lado, como o segredo é revelado, perde-se o mistério e, conseqüentemente, a sacralidade; o mistério passa a ocupar um segundo plano, e assim realiza-se o anúncio de “um dia, esta página, papiro, terá que ser traduzida”; no momento em que se diz “bom-dia”, ela foi “traduzida”.

Por fim, o processo de tradução é representado nos versos finais, em que a “página” “vai ter que ser a brusca pedra / onde alguém deixou cair o vidro”. Nas civilizações antigas, a escrita era entalhada na pedra, o que faz dela ser uma categoria correspondente à página. Dessa forma, o “vidro” quebrado é equivalente à sacralidade das palavras, que quando escritas, perdem-na.

Quando a pedra se desfaz, torna-se areia, que é matéria-prima para a produção do vidro. Dessa forma, “brusca pedra” e “vidro” compartilham de uma mesma essência – a areia –, mas que se manifesta de um modo diferente: em estado natural (a pedra) e artificial (o vidro). A queda do “vidro” na “pedra” é o choque de ambos os estados, que representa um conflito entre natureza e convenção e, por conseguinte, a própria condição humana. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (2009):

**A pedra e o homem** apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu; transformada, ela se ergue em sua direção. O templo deve ser construído com a pedra bruta, não com pedra talhada... *ao levantar teu buril sobre a pedra, tu a tornarás profana* (Êxodo, **20, 25**; *Deuteronômio, 27, 5*; *Reis, 6, 7*). A pedra talhada não é, com efeito, senão obra humana; ela dessacraliza a obra de Deus, ela simboliza a ação humana que se substitui à energia criadora. A pedra bruta era também símbolo de liberdade; a talhada, de servidão e de trevas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 696).

“Brusca pedra” se associa à “pedra bruta”, e a “pedra talhada” ao “vidro”. Da mesma forma que a “pedra talhada é obra humana”, o vidro também o é. Sendo assim, a queda do “vidro” na “brusca pedra” representa o retorno do ser humano “dessacralizado” a seu estado “naturalmente” divino. Lido sob uma chave judaico-cristã, o poema retrata a trajetória humana, desde seu nascimento, cujas origens são divinas, perpassa por sua “dessacralização” – o “náufrago – pelo pecado, até a busca pelo retorno às suas fontes divinas. O último verso do poema arremata – “não é assim que é a vida?”.

Mais do que ser uma reflexão sobre a escrita poética, metaforizada pelo processo de preenchimento da página em branco, o poema é uma reflexão sobre a vida e sobre a condição humana. Da mesma forma que a página adquire sentido quando preenchida pela “escrita”, a vida adquire significado à medida que é vivida. Quando o ser humano se depara diante da pergunta “qual o sentido da vida?”, sua relação com o mundo, sua condição no universo, tornam-se o centro de reflexão. E a relação entre ser humano e mundo é mediada pela linguagem; só se compreende a partir de categorias e conceitos que nomeiam o mundo, e são elaborados linguisticamente. A partir daí, sistemas lógicos são estabelecidos e constituídos pela intenção de explicar e justificar a realidade. Isso implica outro problema: a linguagem é uma convenção; símbolos convencionais, signos e palavras não apresentam nenhuma relação com o mundo; não há nenhum aspecto nos nomes, nas classificações ou nas categorias que remetam aos objetos, a não ser a própria convenção: são abstrações. Dessa forma, ao atribuir um valor de “verdade absoluta” a uma categoria ou a um sistema lógico, gera-se um descompasso ao entender uma abstração como verdade, isto é, algo que foi construído pelo próprio ser humano e que não corresponde, necessariamente, à realidade. Nesse sentido, cria-se uma perspectiva paradoxal de “ilusões verdadeiras” ou de “verdades ilusionistas” gerada por aquele descompasso. Isso também é representado pelo “náufrago”, pois é o momento em que as palavras deixam de ser “sagradas” para se tornarem “instrumentos”; deixam de ser “criadoras” para se tornarem “nomes”, como é descrito no livro *Gênesis*. Deus cria o universo pelo Verbo - “No princípio era o Verbo” (João, 1:1)” –; ao homem cabe apenas nomeá-lo.

Como discutido, a afirmação de que a página “não nasceu para ser lida”, mas para “ser pálida”, representa a intenção de resgate da condição primitiva. É uma tentativa de romper a abstração promovida pela linguagem, isto é, de superar o descompasso gerado pelas categorias convencionais da linguagem ao tomá-las como realidade. Nesse sentido, o “primitivismo” representa uma condição em que não há intermediário para se perceber o universo. Com isso, entra em cena uma espécie de filosofia cara a Leminski: o Taoísmo.

De acordo com Allan Watts, em *O budismo zen* (2000), umas das dificuldades em se definir o “Taoísmo” é por ele ser uma forma de pensamento que não articula categorias convencionais; na verdade, nem sequer pressupõe a noção de “categoria”. Parte-se do princípio de que o pensamento articulado, composto por

signos ou símbolos convencionais, redonda em um tipo de conhecimento chamado de “convencional”, expresso por meio de palavras. Nesse sentido, acredita-se conhecer um determinado assunto somente quando se articula verbalmente um raciocínio sobre o tema. Em geral, da mesma forma que a realidade é compreendida desse modo, também somos nós mesmos enquanto seres humanos: identificamo-nos com categorias e convenções oriundas dessa forma de pensar:

Aprendemos, de uma forma ainda que pouco explicitamente, a identificarmo-nos com um ‘eu’, igualmente convencional. O convencional ‘eu’ ou ‘pessoa’ é constituído principalmente por uma história que consiste numa série de memórias selecionadas, e se inicia a partir do momento do parto. (WATTS, 2000, p. 24)

À medida que o sujeito vive e adquire “experiência de vida”, identifica-se com determinadas categorias as quais passa a se identificar. São convenções e estereótipos necessários à individualização, mas, conseqüentemente, também resulta numa “identidade convencional”.

Além disso, a sintaxe verbal é linear, formada por uma cadeia sequencial de signos dispostos um após o outro. Isso é um fator determinante para a formação da consciência, que também resulta linear e sequencial. Conseqüentemente gera-se um conflito ao aplicar um raciocínio linear à realidade, que é dinâmica e abarca uma totalidade de eventos e objetos simultâneos:

Assim, a comunicação por sinais convencionais deste tipo dá-nos uma abstração, a tradução no gênero uma-coisa-de-cada-vez de um universo em que as coisas estão a acontecer todas-ao-mesmo-tempo – um universo cuja realidade concreta escapa sempre à perfeita descrição nestes termos abstratos (WATTS, 2000, p. 25)

Dessa forma, a linguagem influencia nossa percepção de mundo. No caso da “linguagem convencional”, ela lineariza nosso olhar: um universo de eventos simultâneos é interpretado por meio de recortes e ordenações sequenciais; os eventos são reorganizados segundo um ordenamento sequencial equivalente ao da linguagem. Nesse sentido, o Taoísmo se apresenta como “caminho de libertação” (uma das possíveis traduções para o termo Tao). Isto é, propõe-se outro modo de percepção e compreensão que não sejam mediados pela linguagem, nem mesmo se dispõe a criar categorias. A realidade é integralmente percebida pelo ser humano, sem mediações.

Voltando ao poema “Aviso aos náufragos” – qualquer tentativa de atribuir significado à vida por meio da linguagem é uma tentativa falha, por isso a condição

de “náufrago”. O “aviso” é para se ter cuidado, pois a linguagem configura um universo de abstrações que não corresponde ao que o mundo é; aquele que o aceita como verdadeiro tornar-se-á um “náufrago”; sua percepção e compreensão também serão convencionais. Sendo assim, é possível seguir outro “caminho”: o do Tao,

“o ‘processo’ indefinível, concreto, do mundo, o caminho da vida. A palavra chinesa, significa originariamente um caminho ou estrada, e algumas vezes ‘falar’, pelo que a primeira linha do TAO TE CHING contém um trocadilho sobre os dois significados:

O TAO QUE PODE SER FALADO NÃO É ETERNO TAO (WATTS, 2000, pp. 35-36).

Etimologicamente “distraído” deriva do latim: *distrahere*. O prefixo *dis* é negação; *trahere* significa conduzir; “distraído”, portanto, é aquele que “desvia”, que conduz ou leva para outros caminhos, sendo que esses “caminhos” incidem em outro modo de percepção, isto é, em um estado mental diferente – contraposto – ao consciente; portanto, “distraídos venceremos”.

### Do náufrago à amnésia

Como vimos, a linguagem verbal é constituída por signos convencionais; é utilizada como instrumento de compreensão, de conhecimento e legítima abstrações que geram um determinado modo de compreender a realidade e o ser humano. Dessa forma, poemas que versam sobre os limites da linguagem será um tema recorrente ao longo de *Distraídos Venceremos*. Vejamos seu desdobramento em dois poemas, “Saudosa amnésia” e “Incenso fosse música”.

#### SAUDOSA AMNÉSIA

1. Memória é coisa recente.
2. Até ontem, quem lembrava?
3. A coisa veio antes,
4. ou, antes, foi a palavra?
5. Ao perder a lembrança,
6. grande coisa não se perde.
7. Nuvens, são sempre brancas.
8. O mar? Continua verde.

(LEMINSKI, 1987, p. 21)

Pelo jogo antitético entre “amnésia” e “memória”, o poema desdobra uma temática sobre a relação entre “linguagem” e “mundo”. Nos versos três e quatro – “a coisa veio antes / ou, antes, foi a palavra?” – centrais ao desenvolvimento temático

do poema, a indagação recai nessa relação, entre “palavra”, linguagem, e “coisa”, mundo. Isto é – o mundo é o que se fala sobre ele? Há uma correspondência entre “coisa” e “palavra”?

Está pressuposta uma concepção de linguagem que a estabelece como “etiqueta” do mundo, isto é, um modo de nomeá-lo. Os dois versos seguintes – “Ao perder a lembrança, / grande coisa não se perde.” – sugerem que a “memória” é constituída pela linguagem e, caso a “lembrança” falhe, bastaria olhar para o mundo, constatar os seus objetos, descobrir os seus nomes e sua dinâmica – “Nuvens são sempre brancas. / O mar? Continua verde”. Pressupõe-se que a realidade se manifesta de maneira constante, sempre. Contudo, diferentemente do que dizem os versos, nem sempre as “nuvens são sempre brancas”, nem o “mar permanece verde”; dependendo das instâncias climáticas, as nuvens podem adquirir tonalidade mais acinzentada, assim como o mar, ao invés de verde, pode ser azul, marrom, avermelhado. Se as categorias “nuvens” e “brancas”, “mar” e “verde” estão conjugadas, é porque se convencionou dessa forma. Mais do que isso, a linguagem verbal (convencional) não alcança a representação integral da dinâmica da realidade. “Perder a memória” é perder palavras, mas a realidade, por sua vez, possui um dinamismo próprio, autônomo, independentemente do que se diz a seu respeito.

Retomando-se o núcleo temático do poema – “A coisa veio antes, / ou, antes, foi a palavra?” –, há uma referência indireta à cosmologia judaico-cristã. Segundo o *Gênesis*, o primeiro livro do Antigo Testamento, narra-se que Deus criou e organizou o universo através da “palavra”:

Deus disse: “Haja luz”, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz “dia” e às trevas “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia.

Deus disse: “Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas”, e assim se fez. Deus fez o firmamento, que separou as águas que estão sob o firmamento das águas que estão acima do firmamento, e Deus chamou ao firmamento “céu”. (BÍBLIA, 2002, p. 33)

Dessa forma, a indagação sobre o que “veio antes”, se a “palavra” ou a “coisa”, se amplia de uma discussão sobre concepções linguísticas, para um modo de compreender o mundo e o ser humano. Dentro da cosmogonia judaico-cristã, “palavra” e “coisa” mantêm uma relação íntima, pois “materializaram-se” ao mesmo tempo. Mais do que isso, “coisa” traz em si a “substância” da “palavra” divina, presente como uma espécie de essência em todos os objetos.

Continuando a narrativa do *Gênesis*, depois de criados o universo, o mundo e o homem, Deus permite que Adão, no Jardim do Éden, nomeie os objetos e animais à sua volta:

lahweh Deus disse: “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.” lahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual deveria levar o nome que o homem lhe desse. O homem deu nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas, para o homem, não encontrou a auxiliar que correspondesse. (BÍBLIA, 2005, p. 36)

A partir daí se estabelece a diferença entre o que é a “palavra” para Deus e para os homens – enquanto que para Deus ela é criadora, para os homens ela se limita a nomear as coisas, e isso se constitui como uma característica da condição humana. É possível falar sobre a coisa, mas é impossível falar a coisa ou criá-la como realidade objetiva. Ao falar sobre as coisas, o ser humano elabora categorias abstratas as quais se identifica e, por conseguinte, cria a sua identidade. E como a linguagem é limitada, sua aplicação também será um limitante.

Nesse sentido, a “memória” representa a totalidade do que se disse a respeito do mundo, como tentativa de compreendê-lo. Se essa compreensão é limitada, ao perder a memória, perde-se apenas um modo específico de compreensão; perdem-se palavras. Bastaria olhar ao mundo para “renomeá-lo” – “Ao perder a lembrança, / grande coisa não se perde. / Nuvens, são sempre brancas. / O mar? Continua verde”. Por outro lado, a dinâmica da realidade não corresponde às categorias verbais; olhar as nuvens e verbalizar um padrão cromático não implica em uma compreensão absoluta, assim como não basta dizer que são “nuvens”, pois esta é outra categoria convencional. É possível compreender o que se fala sobre o mundo; é possível criar valores abstratos e, por isso, adequados à condição humana, à maneira como é percebida; entretanto, nesses termos, é impossível compreendê-la em sua dinâmica real. Dessa forma, o poema se estrutura pelo paradoxo constituído em torno do “ser” e “dizer”. Regressa-se ao “náufrago”, o conhecimento convencional.

O título “Saudosa Amnésia” se estrutura sobre um paradoxo: “saudosa” pressupõe um laço afetivo com o passado, ao que a lembrança é necessária. Como, então, a ausência – a “amnésia” – poderia acarretar em um sentimento saudosista? Para que algo seja “saudoso”, é pressuposto que se compreenda seu valor, ou que o tenha vivenciado. Contudo, a “amnésia” impossibilita essa consciência.

Como a “falta de lembrança”, no poema, incide no descompasso entre “palavra” e “coisa”, a amnésia é, na verdade, a ausência de “palavras” para nomear as “coisas” do mundo. Dessa forma a “amnésia” não é uma falta de lembrança, mas representa a falta de palavras para dizê-la; o paradoxo, portanto, revela a necessidade, a importância e a consequência do uso das palavras para a condição humana. Por outro lado, através do não-dito existe outro modo de consciência cujo estado não é verbalizado no poema, justamente por não pressupor o uso de “palavras”; trata-se de um modo de percepção que não é mediada pelas palavras e, por extensão, pela linguagem.

Tal estado de consciência pode ser abordado sob duas chaves – a primeira delas, retomando-se o livro bíblico *Gênesis* e a passagem supracitada. Vimos que ela simboliza, dentre outras coisas, a diferença entre o que é a “palavra” para Deus e para os homens: se Deus cria através da palavra, aos homens cabe apenas nomear a criação. Desconsiderando-se os aspectos de ordem exclusivamente teológica, a linguagem é concebida como “etiqueta” do mundo. Mas como seria a consciência de Adão no momento anterior à “nomeação”? Mais do que isso, como seria a relação do ser humano com a realidade ao seu redor? São questões cujas sendas são abertas pelo poema, e representam um esforço para refletir como seria a mente humana, caso não existisse a linguagem verbal. Se não há categorias eficazes para respondê-las, esse esforço pode ser feito de outro modo, desconsiderando-se as palavras; pode ser feito através de outro “caminho”, a “segunda chave”: o Taoísmo.

o taoísta persegue sempre um único modelo exemplar: o tao. No entanto, o tao designa a realidade última, misteriosa e inapreensível, *fons et origo* de toda Criação, fundamento de toda existência. Ao analisarmos sua função cosmogônica, assinalamos o caráter inefável do tao. (...)o modelo taoísta [é] constituído pela totalidade do real, transcende as modalidades do ser e, portanto, é inacessível ao conhecimento” (ELIADE, 2011, p. 33)

Nesse sentido, a perda da memória se reverte em ganho: a linguagem deixa de ser uma mediação, e a consciência se aproxima da “realidade última”, do “fundamento de toda existência”. O poema concilia ambas as perspectivas: a judaico-cristã pela remissão ao momento adâmico pré-nomeação; a taoísta pela remissão a um esforço mental livre de categorias convencionais. Essa conciliação representa a independência do pensamento em relação à linguagem (entendida como mediadora do mundo), permitindo-se a compreensão integral da realidade,

livre de quaisquer convenções. Desse modo, ao traçar outros caminhos (lembramos o sentido etimológico da palavra - *distráhere*) que incidem em outros modos de pensamento e percepção, constitui-se a “vitória” do “distráido”; constitui-se a “abolição da referência”, pois a linguagem (a “referência”) deixa de ser mediadora a consciência e o mundo.

### Da amnésia à música

Abolir a mediação entre pensamento e linguagem implica não apenas em outro modo de percepção objetiva, mas também em outro modo de percepção subjetiva. Vejamos o poema a seguir.

#### INCENSO FOSSE MÚSICA

1.               Isso de querer
2.       ser exatamente aquilo
3.               que a gente é
4.       ainda vai
5.               nos levar além

(LEMINSKI, 1987, p. 130)

O conflito entre os termos “isso” e “aquilo” – primeiro e segundo versos, respectivamente – constitui um efeito irônico ao tangenciar a insuficiência da linguagem verbal para dizer com exatidão: o que significa “isso” ou “aquilo”? Gramaticalmente, são dois pronomes demonstrativos, porém no poema constituem-se como duas indeterminações: “isso” implica um “querer ser” que, por sua vez, implica um “aquilo que a gente é”. Além disso, no segundo verso o advérbio “exatamente” indica precisão, correção, sentidos opostos ao adquirido pelo termo “aquilo”. Observemos que há situações semânticas ambíguas e, ao mesmo tempo, passam despercebidas. Nesse contexto, a busca pelo autoconhecimento sem qualquer ambiguidade nos leva a um “além”, isto é, um conhecimento de características para “além” do que imaginamos saber, ou de um conhecimento para “além” da linguagem verbal, sem a necessidade de categorias e estereótipos.

Enfim, não é por meio da linguagem verbal, nem através de outras convenções que se terá acesso à realidade última do ser, ao que se “exatamente é”:

Dir-se-ia, pois, que o libertar-se da distinção subjetiva entre o “eu” e “minha experiência” é o descobrir a verdadeira relação entre mim e o mundo “exterior”. O indivíduo, por um lado, e o mundo, por outro, são simplesmente

os limites ou termos abstratos de uma realidade concreta que está “entre” as superfícies abstratas, euclidianas, de seus dois lados. Do mesmo modo, a realidade de todos os “inseparáveis opostos” vida e morte, bem e mal, prazer e dor, ganho e perda é esse “entre” para o qual não temos palavras (WATTS, 2000, p. 127)

Quando o indivíduo deixa de olhar para si mesmo a partir de categorias convencionais, simbólicas ou estereótipos, poderá conhecer a sua verdadeira identidade. Ela identidade exata habita uma “para além” da realidade imediata: dessa forma “com a característica ênfase que põe no concreto, o zen indica que o nosso precioso ‘ego’ é apenas uma ideia, bastante útil e legítima se for tomada pelo que é, mas desastrosa se identificada com a nossa verdadeira natureza” (WATTS, 2000, p. 125). Em última instância, o interesse em abolir a mediação entre sujeito e realidade também era de ordem pessoal, não só um projeto literário.

A ideia de encurtar a distância entre expressão e realização o levaria a desenvolver um pensamento-síntese dos seus estudos zen e a verbalizar esta postura diante do cotidiano criando o *slogan* *Distraídos Venceremos*, em contraponto ao popular *Unidos Venceremos*, dos movimentos de política sindical. Assim, quando a conversa com os amigos passava pelas “estratégias de combate para abrandar a zona de sufoco”, ele (...) sacava e brandia as palavras-bálsamo:

- *Distraídos Venceremos!* (VAZ, 2001, p. 253)

Sabe-se do interesse do poeta pelo zen e outras práticas derivadas, como o judô e o haicai. Porém ao invés de aplicá-lo como princípio único para desenvolver sua lírica, os poemas de *Distraídos Venceremos* se configuram a partir de um repertório que concilia uma prática estética a uma conduta ética, complementares entre si. Essa conciliação é identificável em *Caprichos e Relaxos*, cujo propósito estético em atingir uma identidade poética se soma ao ético de proporcionar o “húmus demótico” cultural, isto é, de preencher um modo de cultura condizente ao ímpeto vital das “classes populares”. Contudo, em *Distraídos Venceremos* – que é o “resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos*” – a conciliação se estrutura de outra maneira, exclusivamente em torno da “abolição da referência”, que envolve um modo específico de escrita – o signo icônico – assim como de percepção cognitiva – abolição de qualquer fator mediador entre sujeito e objeto.

Os poemas analisados remetem a um contexto em que pensamento e realidade, sujeito e objeto, tendem a estabelecer uma relação não-mediada; desse modo, a linguagem verbal é remodelada (com a “abolição da referência”) em função

de outro modo de percepção, que se desdobra em um aspecto estético e ético. No primeiro capítulo de *O arco e a lira* (2013), Octavio Paz diz o seguinte:

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram o mesmo. A escultura era um duplo do modelo; a fórmula ritual, uma reprodução da realidade, capaz de re-engendrará-la. Falar era re-criar o objeto aludido. A pronúncia exata das palavras mágicas era uma das primeiras condições da sua eficácia. A necessidade de preservar a linguagem sagrada explica o nascimento da gramática na Índia védica. Mas ao cabo dos séculos os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes se abria um abismo. As ciências da linguagem conquistaram sua autonomia quando desapareceu a crença na identidade entre o objeto e seu signo. A primeira tarefa do pensamento consistiu em fixar um significado preciso e único para os vocábulos; e a gramática se tornou o primeiro degrau da lógica. Mas as palavras são rebeldes à definição. E até hoje não cessa a batalha entre a ciência e a linguagem. (PAZ, 2013, p. 37)

O percurso do homem diante da linguagem narrado por Paz é similar ao discutido em “Aviso aos náufragos”. De um contexto primitivo, em que a linguagem estava associada a uma instância sagrada, perde sua “sacralidade” à medida que se banaliza. Veja-se a semelhança entre os versos do poema – “um dia, esta página, papiro, / vai ter que ser traduzida, / para o símbolo, para o sânscrito, / para todos os dialetos da Índia” – e os termos de Octavio Paz: “A necessidade de preservar a linguagem sagrada explica o nascimento da gramática na Índia védica. Mas ao cabo dos séculos os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes se abria um abismo” (PAZ, 2013, p. 37). Nesse sentido, a proposta de Leminski não é de todo original, pois se enquadra numa tradição lírica de raízes românticas.

### III

Como discutido, o significado etimológico de “distraído” é dispersar, desviar ou levar para outros caminhos: se associado à significação comum de “desatento”, o título *Distraídos Venceremos* efetua uma ironia, como se o caminho da “alienação” – da “desatenção” – resultasse numa vitória, em contraposição ao bordão “unidos venceremos”. Sabemos que em Leminski existe uma ética, uma resistência contra a sociedade de valores predominantemente mercantilistas ou utilitaristas. Entretanto, para se constituir uma “resistência” não é necessária a adesão concreta a um grupo político nem verbalizá-lo, pois acarretaria numa atitude

panfletária, demagógica mas não poética. Desse modo, se existe um nível ético em *Distraídos Venceremos*, este se configura por meio do estético.

No ensaio “Estado, mercado. Quem manda na arte?”, Leminski (2012) menciona a aversão que alguns partidários da “esquerda” têm diante da ideia de “liberdade” em arte. Segundo eles, “liberdade” está associada a uma concepção burguesa e capitalista, que não se importa sobre o processo artístico, somente com a possibilidade de transformá-la em mercadoria. Em um contexto como o da segunda metade do século XX, “uma única lei suprema rega (*sic*) esse universo: **tudo é válido**, se puder transformar em mercadoria, vale dizer, em lucro, vale dizer, em mais valia” (LEMINSKI, 2012, p. 53). Tudo é permitido, inclusive uma “arte de esquerda”, pois mesmo contestando o seu contexto, o artista – conscientemente ou não – transforma sua obra em mercadoria e integra-se à dinâmica capitalista, a mesma que pretende combater.

Dessa forma, Leminski não ironiza o bordão a favor de uma postura política determinada nem defende a “alienação”, o “desbunde”, mas porque identifica o contrassenso de uma “arte politicamente de esquerda” tornar-se mercadoria e, assim, alimentar o sistema que ela mesma pretende combater; “uma arte ‘de esquerda’, que **venda**, é um absurdo, um contrassenso, uma mula sem cabeça. Chame-se Picasso, chame García Marquez...” (LEMINSKI, 2012i, p. 53). Além disso, também é uma negação ao racionalismo e moralismo aplicados à obra de arte, exigido pelos autores “da esquerda”. Ao buscar “outros caminhos”, Leminski se desvia de qualquer “ortodoxia” política e segue seu próprio curso, através da “distração”.

Por outro lado, se há uma crítica à mercantilização da obra de arte, como se justifica as vendas de *Caprichos e Relaxos* (1983) ou *Guerra dentro da gente* (1986), ambos *best-seller*? Se o poeta critica a transformação da Literatura em mercadoria, como, então, “vendeu” em larga escala suas obras? E mais: por que exerceu a profissão de redator publicitário, que pretende, justamente, estimular a compra?

Entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado, não sobra um lugar onde a arte possa ser “livre”.  
A não ser nos pequenos gestos *kamikazes*, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras.  
A liberdade é ouro. Tem que ser garimpada.  
É substância radioativa de ínfima duração.  
Vamos nos apressar.

O mercado ou o Estado têm poderes para transformá-la logo em seu contrário (LEMINSKI, 2012i, p. 54)

Leminski combate um monstro glutão oferecendo-lhe um banquete, mas envenenado. Sua atitude não combate diretamente a mercantilização; antes, aproveita-se dela para constituir uma resistência ao “utilitarismo”. Vender – sim, mas vender um produto sem utilidade, um “inutilidade”. Não se trata de fazer da poesia um adorno intelectual, mas de colocar em circulação, dentro da dinâmica mercadológica, um produto que escapa aos valores pré-estabelecidos; trata-se de minar a valorização das coisas segundo sua aplicabilidade ou alcance de resultados esperados.

Em outro ensaio – “Arte inútil, arte livre” (2012) – Leminski contrapõe períodos históricos em que a arte cumpria uma função social – pedagógica ou moralizante, associadas ao deleite – com a modernidade. Durante o auge da Primeira Revolução Industrial, no decorrer do século XIX, a arte perdeu sua função social e, com isso, “volta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o, como um objeto feito de antimatéria” (LEMINSKI, 2012f, p. 41). A primeira atitude estética em relação a isso é o romantismo europeu, em que os artistas procuravam negar seu contexto ao articular outros estados de consciência, outros cenários culturais em que a poesia adquire uma importância vital. Autores como Novalis, Friedrich Schlegel se esforçam para reestabelecer um estado de consciência primitivo, adâmico – similar ao exposto na análise de “Saudosa amnésia” –, na forma poética, ao que Schelling o sistematiza em termos filosóficos.

A partir da atitude de negação, essa poesia tematiza menos o mundo do que a si mesma: versa a respeito dos procedimentos artísticos, sobre sua própria estrutura. A “metalinguagem”, portanto, ocupa um lugar de destaque e mais do que uma figura de linguagem, adquire uma função ética de negação, de resistir aos valores contrários à poesia.

Dessa forma, por não mais ter uma função pré-estabelecida, a poesia adquire uma autonomia e pode se autojustificar; ela mesma se torna sua própria razão de ser:

quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um **lucro ideológico** (LEMINSKI, 2012e, pp. 86-87)

Se por um lado a poesia perde sua utilidade pedagógica e/ou deleitosa, por outro, ao constituir-se como objeto de resistência, assume uma nova função, que é crítica. Isso não desvirtua o seu papel de negar o utilitarismo; ao contrário, evidencia seu poder de transformação – seja ela de ordem existencial, ética ou estética –, sendo abrangida uma “manutenção”. Como em qualquer outra época, a poesia continua cumprindo uma função “humanizadora” ao evitar que os homens se tornem máquinas de produção, ou peças de um sistema hostil à capacidade de abstração.

existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz ultravioleta ou infravermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida (LEMINSKI, 2012e, p. 87)

Como vimos, em *Distraídos Venceremos* há uma instância estética, pela valorização do ícone e suas implicações, e uma instância ética, pela perspectiva da poesia como resistência. Ambas se confundem em um mesmo nível de realização, sendo que o ponto nodal entre elas é a “metalinguagem”. Do ponto de vista estético, a “metalinguagem” promove a analogia entre signo e objeto; do ponto de vista ético, é uma forma de responder ao contexto desfavorável à poesia. Disso decorre uma instância existencial: se a “metalinguagem” aplica a linguagem para descrever seus próprios mecanismos e funcionamento, identificamos gesto análogo ao da introspecção do ser humano. Isto é, a “linguagem voltar-se para si mesma” é um procedimento similar ao do ser humano quando volta seu pensamento a si mesmo, com o intuito de compreender ou explicar sua condição.

Se as categorias convencionais estabelecem sistemas de abstração, superá-las legitimaria outra perspectiva de existência na medida em que se legitima um modo de compreensão diferente. Justifica-se outro estado cognitivo, em que a linguagem não é a mediação entre sujeito e objeto. Nesse sentido, o taoísmo ou o zen são adequados, pois propõem a integração plena entre sujeito e objeto, através da superação de todas as convenções que prendem o ser humano em seu universo de abstrações. Trata-se, antes, de uma resposta poética à condição humana, de pensar o ser humano desvinculado de seus valores abstratos, mais do que a defesa exclusiva de práticas meditativas.

Em *Distraídos Venceremos*, o programa de “abolição da referência” se desdobra em três instâncias complementares: a estética, através da articulação do

signo icônico; a ética, pela resistência ao contexto hostil; e a existencial, pela tematização da condição humana imersa em valores abstratos. Dessa forma, o livro constitui uma concepção a qual nomeamos “poética da distração”. Trata-se de um *constructo crítico*, proposto como chave de interpretação à “abolição da referência”.

## IV

Em *Distraídos Venceremos*, na página seguinte ao prefácio encontramos, como epígrafe, um excerto de *Catatau*<sup>23</sup>

Que flecha é aquela no calcanhar d’aquilo? Pela pena é persa, pela precisão do tiro, um mestre. Ora, os mestres persas são sempre velhos. E mestre, persa e velho só pode ser Artaxerxes ou um irmão, ou amigo, ou discípulo, ou então simplesmente alguém que passava e atirou por despautério num momento gaudério de distração (LEMINSKI, 1987, p. 09)

A primeira oração se desenvolve a partir de uma passagem da Guerra de Troia, quando o herói grego Aquiles é acertado por uma flecha em seu calcanhar (seu ponto fraco), por Páris. A passagem é rearticulada pela semelhança sonora entre “calcanhar de Aquiles” e “calcanhar d’aquilo”, constituindo-se um trocadilho. Contudo, o pronome demonstrativo “aquilo” generaliza o objeto acertado: não se sabe quem foi atingido – se um herói, se uma pessoa qualquer, ou se um objeto. A indefinição se estende também à “flecha”, ao que o narrador indaga: “Que flecha é aquela...?”. Se por um lado há uma “imprecisão” em saber quem a atirou, como ela é e quem ou o quê ela acertou, por outro, há uma “precisão” no alvo, sendo que a partir daí o narrador enumera algumas hipóteses. Em um primeiro momento, o atirador é associado a um “velho persa”, cuja figura de Artaxerxes seria provável; em seguida, pensa-se na possibilidade de ter sido um “irmão”, um “amigo”, um “discípulo” ou “simplesmente alguém que passava”. As hipóteses partem de um

---

<sup>23</sup> *Catatau* foi o romance de estreia de Leminski, publicado em edição independente no ano de 1975. O enredo se desenvolve durante o período colonial brasileiro, mais especificamente, durante o período das “Invasões Holandesas”. Leminski desenvolve-o a partir da hipótese – fictícia, obviamente – de o filósofo René Descartes ter vindo ao Brasil, já que nessa época ele trabalhava junto ao exército holandês. Imerso na paisagem tropical, o filósofo faz uso de *Cannabis sativa*, enquanto se esforça para entender a realidade ao seu redor aplicando o seu “método” racionalista.

referencial preciso – Artaxerxes –, e gradativamente amplia suas hipóteses para um referencial amplo e menos preciso – “simplesmente alguém que passava”.

A Guerra de Troia aconteceu entre gregos e troianos, motivada pelo rapto da rainha Helena (esposa de Menelau e rei de Esparta), pelo príncipe troiano Páris. Sendo assim, o trocadilho sugere um conflito. No entanto, a hipótese inicial de Cartesius não incide nesse referencial, pois Artaxerxes foi um rei persa, séculos depois da Guerra. Mais do que isso, durante o seu governo foi assinado um tratado de paz com a Grécia, libertando as colônias gregas do jugo persa; entre elas, Troia. Com isso, o referencial se torna um contexto pacífico, e a contraposição entre eles (guerra/paz) é um indicativo da confusão mental do narrador. Cartesius associa o evento ao seu repertório cultural, basicamente europeu, mas naquele momento ele não se encontra na Europa, mas em terras brasileiras e tropicais. Por isso as hipóteses, aos poucos, tornam-se cada vez mais imprecisas, pois o narrador não consegue encontrar um ponto de referência para compreender o fato; toda a sua formação, assim como o seu método de pensar, não são suficientes.

A relação entre o excerto de *Catatau* e *Distraídos Venceremos* se efetua pela semelhança entre o quadro de “confusão mental” de Cartesius, e a “poética da distração”. A confusão do narrador de *Catatau* se deve à incompatibilidade de seu método racional e analítico, somado ao seu repertório cultural europeu, com a realidade da paisagem brasileira; não há categorias analíticas que lhe permitam uma compreensão adequada. Da mesma forma, a “poética da distração” revela a incompatibilidade da linguagem como mediação entre sujeito e objeto.

A semelhança se justifica pelo antigo projeto “e?”. Retomemos a carta em que Leminski o apresenta:

1. (...) voltei disposto a só produzir
2. o mais radical que eu pudesse
3. só o meu melhor
4. só aquilo de que só eu sou capaz
5. se é que há isso
6. mas se houver eu vou fazer
7. e acho que é o e?
8. que ia se chamar *rarefeito*
9. que ia se chamar *radar*
10. mas vai ser essa conjunção difícil de dizer
11. que responde também aos que me perguntam
12. e (depois do *catatau*)?
13. não quero mais escrever LIVROS
14. não quero fazer carreira literária

(LEMINSKI, 1999, p. 33)

Entre a décima e a décima segunda linhas, Leminski afirma que o projeto também é uma resposta ao *Catatau* – “(...) vai ser essa conjunção difícil de dizer / que responde também aos que me perguntam / e (depois do catatau)?”. E o faz utilizando-se de recursos icônicos, como a inserção do parêntese na indagação: o que está dentro é a indagação feita ao poeta – “qual será a próxima obra depois do *Catatau?*”; a resposta está fora do parêntese, que é justamente o título de seu projeto – “e?”. Nessa declaração, portanto, estão três recursos articulados em *Distraídos Venceremos*: a “rarefação”, que no projeto seria outro título e no livro, o recurso para “abolir a referência”; a relação com o *Catatau*, conforme apresentada acima; e, por fim, a aplicação do signo icônico, que aparece na carta como uma forma de apresentar sua resposta e, em *Distraídos Venceremos*, um recurso estilístico.

Apesar da relação entre o projeto de 1976 com o livro de 1987, não é possível afirmar que seja sua realização efetiva. O principal motivo é que o “e?” incide em um fator exclusivo, a “radicalidade”, aplicada como critério estilístico e de inovação de formas, tanto em relação aos poemas, conciliando linguagem verbal e visual, como em relação à estrutura do objeto “livro”, estabelecendo-se um “livro/álbum”. Já *Distraídos Venceremos* se desdobra em três fatores – estético (estilístico), ético e existencial. Vê-se que Leminski, dentro dos mais de dez anos que separam o projeto do livro, amplia seus horizontes de aplicação. O período de 1976 até o início da década de 1980 corresponde à formação de sua identidade poética, cuja culminância é o livro *Caprichos e Relaxos*, em 1983. Se Leminski deixou de lado o projeto “e?”, não significa que o tenha abandonado, mas reformulou a sua proposta. Além disso, os objetivos que o poeta pretende lograr com o projeto estão bastante próximos do que pedia a “cartilha” concretista; deixá-lo de lado foi um modo de Leminski não se tornar um epígono; preferiu, antes, formar sua própria identidade e buscar campos de realização mais amplos.

Ao acompanharmos as correspondências, vemos que Leminski anseia, cada vez mais, em superar a “influência” concretista. O caminho mais evidente é através da reconciliação entre “poesia” e “vida”, que fora abolida em nome de um racionalismo extremado. Na “Carta 10”, por exemplo, Leminski recomenda a Bonvicino alternativas menos racionalistas, para além da ênfase em aspectos exclusivamente literários: “para ser poeta / tem que ser mais que poeta // você tem que ser um monte de outras coisas mais / senão daonde / v. vai acabar fazendo

literatura de literatura / v. tem que esculhambar mais / pintar mais por fora das molduras / EXISTENCIALMENTE” (LEMINSKI, 1999, p. 52).

Já na “Carta 45”, datada em 14 de março de 1979, a relação “poesia e vida” está associada aos termos da Semiótica de Peirce: “décio disse: o signo é contra a vida / discordo do mestre / a vida não é contra os ícones nem contra os índices / vida é ícone (dança, sexo, guerra) / e índice (caminhos, direções, roteiros) // é o símbolo que é contra a vida” (LEMINSKI, 1999, p. 124). Vê-se que o projeto de *Distraídos Venceremos* adquiria maior solidez, cujo intuito, no final das contas, é constituir uma visão poética sobre a vida: uma “poética da distração”; afinal, “não é assim que é a vida?”.

## CAPÍTULO III

### Leminski: poesia de massa

Desde o início de sua carreira literária, Leminski interessou-se pelos *mass media*, pela publicidade e pela cultura de massa. Em 1965, isto é, apenas um ano após a sua estreia, o curitibano publicou o artigo “Anti-projeto para poesia no Brasil”, na revista *Convivium*. Nele descreve-se a nova paisagem urbana, constituída pelo desenvolvimento tecnológico, pela proliferação de anúncios publicitários e, desse modo, reivindicando uma poesia adequada ao cenário.

Contudo, a “adequação” apresentada por Leminski repete a proposta do Concretismo, ou seja, elaborar uma poesia “intersemiótica” enfatizando a conjugação de linguagens diferentes (visual e verbal, por exemplo) ao mesmo tempo. Sendo assim, os mesmos paradoxos também se repetem: se por um lado a “intersemiotividade” era adequada ao contexto tecnológico, por outro, o resultado final estava mais próximo da cultura letrada e igualmente distante do público.

Diferente é o tom em “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, originalmente escrito em 1978. O título mantém a ideia de “projeto”, mas se diferencia do artigo anterior pela expressão “em progresso”, que gera um efeito dúbio: pode ser entendido tanto como um “projeto em andamento”, inacabado, como também um projeto de “propostas progressistas”. Dentro de sua abrangência, o ensaio abarca ambos os direcionamentos.

O núcleo temático de “Central elétrica...” é “(...) a questão da responsabilidade social do escritor, produtor de mensagens, um bem coletivo” (LEMINSKI, 2012, p. 337). Segundo Leminski, o escritor deve assumir algum tipo de compromisso diante de sua realidade social; no seu caso, dominada pelos *mass media*, pela publicidade e cultura de massa, formava-se um contexto menos favorável à fruição de literatura e poesia. Sendo assim, o seu compromisso, mesmo

que não declarado, é de combater esse contexto para preservar ou restituir um espaço de desfrute as obras de cultura letrada:

Ao grosso da população, o rádio, o disco, o cinema e a TV chegaram e chegam antes que o livro, o texto escrito. Imensos contingentes da população do país saltam diretamente do mundo rural e oral do folclore para a informação veiculada por meios eletrônicos. Calcula-se em 45 milhões o número de brasileiros atingidos pela TV. A cultura letrada, quando chegar a esse povo, não vai chegar num povo rural e oralmente folclórico. Vai chegar logo num público de rádio e TV (LEMINSKI, 2012, p. 336)

A descrição do cenário urbano em “Central elétrica...” é similar à do “Anti-projeto...”: neste, a paisagem é dominada pela publicidade; naquele, pela sociedade de consumo e cultura de massa. Ambos estão relacionados a um mesmo aspecto, que é a “adaptação” cultural do “povo rural e oralmente folclórico” à vida urbana. Nesse processo, a antiga “cultura oral” se perde, visto que não faz mais sentido cultivá-la no contexto urbano e esse povo, “aculturado”, recebe como “nova cultura” os símbolos da cultura de massa.

A mudança na paisagem urbana provocada pela proliferação de cartazes, anúncios e *outdoors*, a sociedade de consumo e a cultura de massa estão diretamente relacionadas com o desenvolvimento e implementação de novas tecnologias. Segundo o crítico literário e ensaísta canadense Marshall McLuhan (1911 – 1980), toda tecnologia funciona como se fosse uma extensão de determinada parte do corpo humano; a roda, por exemplo, funciona como extensão dos pés, possibilitando o deslocamento mais rápido; o martelo ou o machado funcionam como extensão do punho ou das mãos, intensificando a força em determinadas tarefas. O ser humano é capaz de inventar tecnologias como recurso de adaptação e/ou para desempenhar funções, atividades, com maior precisão.

Em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, McLuhan discute e analisa, sob essa perspectiva, os efeitos ocasionados pelo desenvolvimento dos meios de comunicação em massa (os *mass media*), e como impactaram a psique social humana. O livro é dividido em duas partes: a primeira, teórica; a segunda, analítica. Seu ponto de partida é distinguir “mensagem” de “conteúdo”. Como as tecnologias são “extensões do homem”, pressupõe-se uma relação orgânica, de dependência, entre um e outro. Desse modo, toda vez que uma nova tecnologia passa a fazer parte de uma sociedade, acontece uma “operação cirúrgica” tanto no corpo humano como no social. Isto é, a tecnologia influencia – e

até mesmo determina – a organização social e o modo de percepção dos homens. Esta é a “mensagem” dos “meios”: a mudança operada na psique-social; “(...) a ‘mensagem’ de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas” (MCLUHAN, 2007, p. 22).

Entretanto a “mudança” não é algo evidente; nem todos são capazes de percebê-la. Para explicar esse processo, McLuhan reinterpreta do Mito de Narciso do seguinte modo: debruçado na beira do lago, Narciso não está apaixonado por si nem pela própria imagem; está, sim, embriagado pela extensão de si mesmo, que é o reflexo na água. A “embriaguez narcísica” é o que os “meios” exercem sobre as pessoas: inebriam e induzem a se esquecerem de si mesmas. A relação entre “meio” e humano é de contemplação narcísica, não em sentido de “autopaixão”, mas **narcótica**, cuja raiz grega é a mesma do nome Narciso. Em resumo: os “meios” e as tecnologias são narcóticos para a percepção comum das pessoas. Com isso, seu estudo deve ser feito em atenção não ao conteúdo veiculado num meio de comunicação, não em relação ao uso que se faz de determinada tecnologia, mas em relação à mudança operada na percepção – embriagada – das pessoas e da organização social.

Diante desse cenário, McLuhan faz um apelo aos poucos capazes de perceber as mudanças em ação. Clama aos artistas, pois somente eles são capazes de criar um “antídoto” contra as mudanças provocadas pelas tecnologias:

O artista pode corrigir as relações entre os sentidos antes que o golpe da nova tecnologia adormeça os procedimentos conscientes. Pode corrigi-los antes que se manifestem o entorpecimento, o tateio subliminar e a reação (MCLUHAN, 2007, p. 86)

Vista integralmente, a obra poética<sup>24</sup> de Leminski é uma tentativa de se colocar como “antídoto”. *Caprichos e relaxos* e *Distraídos Venceremos* de alguma forma respondem ao apelo de McLuhan: *Caprichos e Relaxos* prepara o leitor “embriagado”; *Distraídos Venceremos* tematiza os efeitos narcóticos da tecnologia e, juntos, constituem o “antídoto” capaz de neutralizar a “embriaguez” psico-social.

---

<sup>24</sup> Considera-se como obra poética os livros *Caprichos e Relaxos* e *Distraídos Venceremos*, pois foram organizados exclusivamente por Leminski. Já *La vie en close* e *O ex-estranho* são póstumos e com a participação ativa de Alice Ruiz na organização.

## I

A ação de *Caprichos e Relaxos* é exclusivamente na percepção do leitor, e vemos isso desde sua nota introdutória a qual citamos novamente:

Aqui, poemas para lerem em silêncio, o olho, o coração e a inteligência.  
Poemas para dizer, em voz alta.  
Poemas, letras, *lyrics*, para cantar.  
Quais, quais, é com você, parceiro.

(LEMINSKI, 2013, p. 27)

Ademais da retórica para induzir e agradar ao leitor, os três diferentes modos de leitura pressupõem diferentes modos de percepção: visual, emocional, intelectual, auditiva. Mais do que delegar ao leitor o tipo de leitura, a nota pede a aplicação simultânea dos sentidos na leitura. Isto é, se o leitor se restringe à leitura silenciosa, pode levar em consideração a leitura em voz alta (ou cantada); se o leitor prefere a declamada, também pode prestar atenção nos efeitos visuais constituídos pelos poemas.

Vejamos, como exemplo, o poema a seguir:

1. o p que
2. no pequeno &
3. se esconde
4. eu sei por q
  
5. só não sei
6. onde nem e

(LEMINSKI, 2013, p. 33)

O poema tem um apelo visual imediato, ocasionado pela aplicação incomum dos caracteres “p”, “&”, “q”, “e”, como se estivessem “soltos”. Contudo, essa “soltura” se resolve (ou se justifica) quando o poema é lido em voz alta. Na primeira estrofe revela-se homofonia entre os segmentos “p que / no” e “pequeno”, assim como no verso final “por q” é homófono ao substantivo “porquê”. Já a segunda estrofe constitui um efeito *nonsense*, ocasionado pela sequência de conjunções aditivas “nem” e “e”, em seu desfecho. Cria-se uma expectativa de continuidade que não é satisfeita; ao mesmo tempo, contrapõe-se semanticamente o “onde” e “e”.

Caso se pretenda explorar outros modos de leitura, há manejos visuais, também. Na primeira estrofe o caractere “&”, se observado exclusivamente o seu desenho, funciona como uma união simétrica entre os caracteres “p” e “q”, evocados

ao longo da estrofe. Além disso, “esconde” literalmente o “p”, conforme dizem os dois primeiros versos e, assim, justifica-se o uso do “&” – cujo apelo gráfico é mais sugestivo – ao invés do “e”.

O poema não articula um significado pré-estabelecido; estrutura-se pelo ludismo formal, pelo trocadilho, e são estas as suas informações. No final das contas, espera-se provocar o leitor para que busque outros meios de compreendê-lo; isto é, frustrar a expectativa de um significado *a priori* e forçar a releitura com “outros olhos”: aplicar outros recursos – outros modos de percepção – para entendê-lo.

Quando Leminski se refere aos anúncios publicitários, aos *outdoors*, aos *mass media* e cultura de massa, está pressuposta a importância fundamental da tecnologia elétrica, que sustenta todo o cenário. Entretanto, a modificação que essa tecnologia opera na psique social humana tem relação com hábitos culturais mais básicos, e o jogo com o leitor no poema de Leminski reflete, por sua vez, essa mudança.

No diálogo *Fedro*, num determinado momento Platão se refere ao entusiasmo do rei Samos diante da invenção da escrita, pois desse modo a memória poderá se fixar e perdurar independentemente da capacidade mnemônica dos homens. No entanto, Platão não a vê com bons olhos e repreende a perspectiva de Samos, já que para o filósofo a escrita dispensa o exercício da memória e, assim, a recordação ocorre menos pelo esforço próprio do que mediante a consulta dos “sinais externos”. Noutros termos, Platão se ressentia diante da mudança de hábitos promovida pela nova tecnologia – a escrita alfabética –, pois os indivíduos deixarão de lado o exercício mnemônico e, conseqüentemente, sua capacidade de raciocínio será reduzida. Mais do que isso, a passagem ilustra o momento em que a humanidade ocidental passa da “cultura tribal” – isto é, de hábitos orais, em que a escrita inexistia – para a “cultura destribalizada”, moldada pelos hábitos escritos.

No tempo de Platão a palavra escrita tinha criado um novo ambiente, que já começava a destribalizar o homem. Anteriormente, os gregos se formaram graças ao processo da *enciclopédia tribal*. Tinham memorizado os poemas. Os poetas proviam uma sabedoria operacional específica para todas as contingências da vida (...). Com o advento do homem individual destribalizado, uma nova educação se fez necessária. Platão delineou esse programa para os alfabetizados, um programa baseado nas ideias. Com o alfabeto fonético, o conhecimento classificado tomou o lugar do conhecimento operacional de Homero e Hesíodo e da *enciclopédia tribal*. Desde então, a educação por dados classificados tem sido a linha programática no Ocidente (MACLUHAN, 2007, pp. 10-1)

A despeito da censura de Platão diante da “nova tecnologia”, seu pensamento foi adaptado e, por que não, determinado por ela. “É esclarecedor o confronto entre a natureza da palavra falada e da sua forma escrita” (MCLUHAN, 2007, p. 97); diferenciá-las tornam evidentes os hábitos culturais implicados em cada uma e, dessa forma, contribui para compreender o contexto psico-social do momento presente.

Ademais de alguns capítulos em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, o referido “confronto” foi longamente estudado no livro *A galáxia de Gutemberg*; nas palavras de McLuhan, “*A galáxia de Gutemberg* é uma série de observações históricas das novas completações ou fusões culturais resultantes das ‘perturbações’, primeiro da alfabetização e depois da palavra impressa (...)” (MCLUHAN, 1972, p. 21). Mais especificamente, o estudo contrasta a “sociedade tribal” com os efeitos da invenção do alfabeto fonético, primeiro em registros manuscritos e posteriormente com a invenção da imprensa.

Nenhum modo pictográfico ou ideogrâmico ou hieróglifo de escrever tem a força *destrribalizante* do alfabeto fonético. Nenhuma outra espécie de escrita, salvo a fonética, chegou jamais a desprender o homem do domínio possessivo de total interdependência e inter-relação que é a do mundo auditivo. Desse mundo ressonante e mágico de relações simultâneas que é o espaço oral e acústico existe apenas um caminho para a liberdade e independência do homem destrribalizado. Esse caminho é via do alfabeto fonético, o qual conduz imediatamente os homens a graus diversos de esquizofrenia dualista (MCLUHAN, 1972, p. 46)

Isso significa que na cultura de hábitos orais (a cultura tribal) a palavra é sempre falada e sua representação pode ser através de símbolos, ideogramas, hieróglifos que trazem em sua essência forte apelo visual. Além disso, é a cultura associada aos primórdios da humanidade, caracterizada pela percepção simultânea da realidade; seus fenômenos são compreendidos e associados conjuntamente. À palavra falada atribuía-se o poder de evocar determinados fenômenos ou acontecimentos e, dessa forma, estava intimamente ligada aos elementos da Natureza.

A escrita fonética, por sua vez, rompeu essa relação; isolou palavra e significado em duas instâncias praticamente autônomas e, se “a palavra falada envolve todos os sentidos intensamente” (MCLUHAN, 2007, p. 95), a “palavra escrita” prolonga exclusivamente o sentido visual, limitando a percepção.

(...) ao falar, tendemos a agir em cada situação, seguindo o tom e o gesto até de nosso próprio ato de falar. Já o escrever tende a ser uma espécie de ação separada e especializada, sem muita oportunidade e apelo para a

reação. O homem ou a sociedade letrada desenvolve uma enorme força de atenção em qualquer coisa, com um considerável distanciamento em relação ao envolvimento sentimental e emocional experimentado por um homem ou uma sociedade não-letrada (MCLUHAN, 2007, pp. 96-7)

Em resumo, o aspecto perceptivo em culturas de “hábitos orais” é integralizador, simultâneo; em culturas de “hábitos escritos” é especializado, individualista. Dessa forma,

“a composição linear e alfabética tornou possível a súbita invenção de ‘gramáticas’ de pensamento e ciência pelos gregos. Essas gramáticas ou grafias corretas tiradas de processos pessoais e sociais eram visualizações de funções e relações não-visuais (MCLUHAN, 2007, p. 47).

A ciência, a filosofia e, de maneira geral, o pensamento se desenvolveram seguindo o mesmo padrão estrutural da escrita alfabética. A tecnologia mecânica – linear e especializada – é um produto dessa aplicação.

Depois de longo período predominado pela tecnologia mecânica – McLuhan fala em três mil anos – surge uma nova tecnologia que modifica completamente o cenário: a tecnologia elétrica.

Em termos da mudança que a máquina introduziu em nossas relações com outros e conosco mesmos, pouco importava que ela produzisse flocos de milho ou Cadillacs. A reestruturação da associação e do trabalho humanos foi moldada pela técnica de fragmentação, que constitui a essência da tecnologia da máquina. O oposto é que constitui a essência da tecnologia da automação [isto é, elétrica]. Ela é integral e descentralizadora, em profundidade, assim como a máquina era fragmentária, centralizadora e superficial na estruturação das relações humanas (MCLUHAN, 2007, pp. 21-2)

Noutros termos, se a tecnologia mecânica é linear (serial), especializada, individualista, a tecnologia elétrica é o seu oposto: é radial, descentralizada. Enquanto a tecnologia mecânica projeta os membros corporais externamente – as mãos, os pés, os olhos e ouvidos –, a tecnologia elétrica é uma extensão do sistema nervoso central, e, por isso, ao invés da “projeção” ela se caracteriza pela “introjeção”.

Depois de três mil anos de explosão especializada, de especialização e alienação crescentes nas extensões tecnológicas de nosso corpo, nosso mundo tornou-se compressivo por uma dramática reversão. Eletricamente contraído, o globo já não é mais do que uma vila. A velocidade elétrica, aglutinando todas as funções sociais e políticas numa súbita implosão, elevou a consciência humana de responsabilidade a um grau dos mais intensos (MCLUHAN, 2007, p. 19)

Em termos psico-sociais, isso quer dizer que a percepção se torna semelhante ao que era na “cultura-tribal”; isto é, simultânea e não exclusivamente

visual: “As tecnologias especializadas destribilizam. A tecnologia elétrica não especializada retribaliza” (MCLUHAN, 2007, p. 40). Desse modo, quando se diz que os poemas de Leminski pretendem disciplinar o leitor e “acostumá-lo” a outros modos de leitura (que não seja por meio de um único sentido), como se faz em *Caprichos e Relaxos*, significa a adaptação ao novo cenário, a caminho de uma “retribalização” operada pelo predomínio da tecnologia elétrica, com se faz em *Distraídos Venceremos*.

1. CURVA PSICODÉLICA
2. a mente salta dos trilhos
3. LÓGICA ARISTOTÉLICA
4. não legarei a meus filhos

(LEMINSKI, 2013, p. 89)

O poema é composto por duas estrofes de dois versos, sendo que em cada uma o primeiro é escrito em caixa alta e o segundo, baixa. Compõe-se uma simetria que resvala noutros recursos aspectos, como as rimas entre os primeiros e segundos versos, respectivamente: “psicodélica/aristotélica”, “trilhos/filhos”. Além disso, há um espelhamento de ideias, em que uma é o avesso da outra: “lógica aristotélica” é negada em detrimento da “curva psicodélica”, isto é, um modo de pensamento estruturalmente consistente e verdadeiro em função de outros meios de percepção e compreensão.

Aristóteles, um dos fundadores da disciplina Lógica, interessava-se em estudar as estruturas das orações verificando suas regularidades, padrões, associados a estruturas argumentativas. A partir daí, verificava-se a consistência e/ou veracidade de um raciocínio. Dentre as estruturas argumentativas mais comuns figura o silogismo: o tipo de raciocínio composto por duas premissas (sentenças categóricas) e uma conclusão. Dependendo de como as premissas são articuladas, é possível gerar um juízo ao mesmo tempo consistente e falso. Para que seja consistente e verdadeiro, é necessário respeitar um padrão estrutural: a primeira proposição deve ser universal e a segunda, particular – “Sócrates é humano. Todo humano é mortal. Logo, Sócrates é mortal”. Caso o silogismo se construa a partir de duas premissas particulares, por exemplo, a conclusão poderá ser consistente (há coerência no raciocínio), mas será falsa: “Todo triângulo é plano. O círculo é plano. Logo, todo círculo é triângulo”, ou “Todo azul é uma cor. O vermelho é uma cor. Logo, todo vermelho é azul”.

O que nos interesse do silogismo, especificamente, e da lógica aristotélica é a concepção de um pensamento ordenado e estruturado linearmente, respeitando-se uma sequência adequada de ideias. Além disso, a Lógica de Aristóteles está intimamente associada com sua Teoria do Conhecimento, empirista. Para o estagirita, o conhecimento se dá pela percepção sensória: em primeiro lugar a realidade deve ser adequadamente percebida para então, observadas as suas regularidades, ser descrita. E sua descrição deve ser correta, respeitar um ordenamento sequencial e, por isso Lógica.

A filosofia aristotélica é um dos troncos principais do pensamento ocidental, e é um modo de raciocínio adequado às implicações da tecnologia da escrita alfabética, conforme descritas por McLuhan. Dessa forma, a “lógica aristotélica” se enquadra numa cultura “destribilizada”, e sua conduta linear, sequencial, é associada ao racionalismo. Quando Leminski “nega” esse legado em função de uma “curva psicodélica”, no fundo pretende outro modo de percepção e pensamento que, contraposto “aristotélico”, é irracional:

Para os ocidentais, há muito tempo, “racional”, naturalmente significa “sequência uniforme e contínua”. Em outras palavras, confundimos razão com instrução letrada e o racionalismo com uma tecnologia isolada. Dessa forma, na era da eletricidade, o homem parece tornar-se irracional aos olhos do ocidental comum (MCLUHAN, 2007, p. 30)

“Psicodélico” foi um termo comumente utilizado no contexto da contracultura e, mais especificamente, pelos *hippies* nos idos da década de 1950 e 1960. Buscavam, sim, negar os valores tradicionalistas, academicistas, assim como constituir uma “sociedade alternativa” fundamentada noutros valores que não fossem os da sociedade de consumo. O uso de entorpecentes e “experiências” do gênero – “psicodélicas” – se justificavam como uma forma de oposição – de resistência e questionamento – ao contexto sociocultural. Sabe-se que Leminski se interessou pela contracultura e viveu durante curto período de tempo numa comunidade *hippie*; contudo, ao valorizar a “mente que salta dos trilhos”, o curitibano pretende explorar outros modos de percepção para internalizá-los como estrutura de sua própria poesia. Noutros termos, fazer uso de recursos do próprio tempo para, ao mesmo tempo, combatê-lo e tornar poesia palatável à “percepção simultânea”, não mais linear, devido ao predomínio da tecnologia elétrica.

Por fim, apesar de o poema defender a “percepção irracional”, Leminski o faz utilizando-se de uma estruturação racional, da própria “lógica aristotélica”. Isto é,

utiliza-se da estrutura que nega para verbalizar sua negação. O paradoxo revela os limites do que pretende realizar; na verdade, se quisesse realmente negar a “lógica”, seria preciso dar um passo além e negá-la não apenas no dizer, mas no “como dizer”, na própria estrutura do poema: “(...) a partir do momento em que o sequencial cede ao simultâneo ingressamos no mundo da estrutura e da configuração” (MCLUHAN, 2007, p. 27). Apesar de o poema fazer parte de *Caprichos e Relaxos*, foi publicado antes, em *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, de 1980. Dessa forma, o poema corrobora o projeto de Leminski.

Para ilustrar a discussão, retomemos um poema de *Caprichos e Relaxos*:

1. ele era
2. apenas um L
3. e ela ah
4. ela estava lá
5. à flor da pele
6. como quem apenas
7. H
  
8. amar um A
9. como um L
10. quem amará

(LEMINSKI, 2013, p. 57)

O poema articula basicamente os mesmos recursos de “o p que / no pequeno &”. Há um apelo visual devido as letras “L”, “H” e “A”, aparentemente “soltas”, e, mais do que isso, aparentemente sem sentido imediato. Porém quando lidas em voz alta revelam semelhanças sonoras com outros termos do poema: “L” e “ele”, por exemplo, que se diferem apenas pela primeira vogal aberta na pronúncia de “L” e fechada na de “ele”. Cria-se um panorama sonoro ao longo do poema em que vogais abertas e fechadas ecoam entre si, por exemplo: “ele/apenas/quem” e “era/”L”/ela/pele”; ou a aliteração do //: “ele/”L”/ela/!á/flor/pele”.

Outros recursos podem ser identificados; por exemplo: o termo “lá” é uma conjugação de “L” e “A”, evidenciados na última estrofe, e está submetido a um sentimento amoroso – “amar um A / como um L”. Tal união, por sua vez, é sugerida na primeira estrofe entre os termos “ele” e “ela”, “L” e “ah” (homófono à letra “A”).

Ademais dos efeitos formais, nenhum sentido é apresentado no poema.

Se em “curva psicodélica” negava-se a lógica para, num gesto paradoxal, estruturar o poema, tanto em “o p que...” quanto no acima, o conteúdo verbalizado é rarefeito, mas a negação da “lógica aristotélica” se efetiva, graças a estrutura do poema, que pede uma “mente que salta dos trilhos” para perceber os efeitos

constituídos. Isto é, um modo de leitura que não se restrinja à “linearidade”, conforme pede a nota introdutória do livro.

De maneira geral, em *Caprichos e Relaxos* os poemas seguem o padrão de valorizar os efeitos formais e/ou a composição estrutural em detrimento do “conteúdo”. Bom ou mau, é o item que marca a poesia de Leminski.

Em 20 de março de 2017, Emmanuel Santiago publicou o artigo “O vício do trocadilho: a paronomásia na poesia brasileira contemporânea”, na revista eletrônica *amalgama*<sup>25</sup>. Santiago estabelece como base de reflexão o princípio de que, em poesia, a linguagem é utilizada para além de seu uso convencional; efetua-se uma “desautomatização” e, desse modo, possibilita-se “dizer coisas” que a linguagem comum não tem recursos. Por fim, ao se alterar o uso da linguagem, também se altera o modo como “(...) apreendemos e damos forma mental à nossa atividade interior e ao mundo exterior” (SANTIAGO, 2017, sem página).

Sob essa perspectiva, a poesia lança mão de figuras de linguagem como recurso para ampliar as possibilidades “de dizer”. As mais comuns são figuras de analogia, como imagens e metáforas e a ironia (segundo Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, citado por Santiago).

Tradicionalmente as figuras de linguagem são utilizadas em função de um “sentido maior”, isto é, do efeito a ser formado pela combinação da linguagem elaborada com a mensagem. Santiago enfatiza a importância desse aspecto, mas o contrasta com poéticas que aplicam exclusivamente os *tropos*. Por um lado auxilia a “(...) explorar os limites expressivos da linguagem verbal, ampliando, assim, as virtualidades desta em sua tarefa de abarcar os inúmeros aspectos da experiência humana” (SANTIAGO, 2017, sem página). Por outro, a consequência é anular a perenidade do poema, já que se reduz ao efeito formal.

No decorrer do século XX, algumas “Poéticas” baseadas principalmente numa leitura enviesada do “esquema comunicacional” de Jakobson, propuseram a autonomia da “linguagem”, constituindo-se uma constante a qual Santiago chama de “poéticas do trocadilho”. São poemas estruturados em torno da “paronomásia”, pois exploram exclusivamente as semelhanças sonoras e/ou gráficas das palavras. Nesse padrão, encontram-se boa parte da “geração mimeógrafo” e da lírica de Paulo Leminski, que têm em comum uma releitura descontraída e coloquial da poesia

---

<sup>25</sup> <https://www.revistaamalgama.com.br>

concreta (Santiago, 2017). Do curitibano, são citados dois poemas como exemplo; vejamos um de cada vez.

ameixas  
ame-as  
ou deixe-as

(LEMINSKI *apud* SANTIAGO, 2017, sem página)

Além de parodiar o bordão militar – “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que pode render alguma discussão de ordem histórico-social –, Santiago chama a atenção para as semelhanças fônicas entre “ameixas/ame-as/deixe-as”, exaltando a estrutura paronomástica do poema. Em seguida, cita o poema seguinte:

por um fio  
o fio foi-se  
o fio da foice

(LEMINSKI *apud* SANTIAGO, 2017, sem página)

A análise é similar a do poema anterior, exaltando-se, porém, a homofonia entre “foi-se/foice”, além da ambiguidade da expressão “por um fio”, que pode se aplicar tanto ao corte da foice quanto ao sentido figurado “estar por um fio”, isto é, estar na eminência diante de algo.

Em seguida, Santiago discute as limitações sobre a ênfase paronomástica, dizendo que:

se a linguagem poética pode ser um instrumento de prospecção da realidade, o que poemas assim nos mostram? Certamente, um *flash* que, pela combinação espirituosa e inesperada de palavras, é capaz de iluminar por alguns instantes um fragmento do cotidiano; e nada mais (SANTIAGO, 2017, sem página)

Como já afirmado, se explorar a linguagem possibilita constituir recursos para “dizer coisas” que estão para além da percepção imediata, isso deve ser feito e conjunto com a consciência dessa percepção; deve-se saber o que se quer dizer, caso contrário, a escrita torna-se algo gratuito ou até mesmo infértil.

Entretanto, os poemas de Paulo Leminski, especificamente, apresentam uma particularidade: pedem a participação do leitor, que, conforme já discutido acerca da nota introdutória de *Caprichos e Relaxos*, pode projetar tanto a sua percepção quanto seu repertório cultural. O poema das “ameixas”, por exemplo, faz uma referência irônica ao bordão militar, mas não se restringe ao mero trocadilho;

também estabelece uma relação de intertextualidade, menos evidente, com o poema “Isto é só para dizer”, de William Carlos Williams<sup>26</sup>:

Isto é só para dizer

Eu comi  
as ameixas  
que estavam  
na geladeira

as quais  
você decerto  
guardara  
para o desjejum

Desculpe-me  
estavam deliciosas  
tão doces  
e tão frias

O mesmo se aplica ao poema “por um fio”: a “foice” é um elemento pertencente ao símbolo da bandeira comunista. Como ela “perdeu o fio” e não há referência ao “martelo” – elemento que completa imagística do símbolo –, constitui-se a ideia de incompletude. Sendo assim, como Leminski era declaradamente favorável a Leon Trotsky, trata-se de uma crítica a Josef Stálin, que impediu a concretização dos planos socialistas de Trotsky – daí a incompletude – e, por extensão, uma crítica ao próprio comunismo stalinista. Mais do que isso, é uma menção ao fim das utopias.

Enfim, o artigo de Emmanuel Santiago não tem o objetivo de analisar detalhadamente cada poema citado, mas de apresentar um ponto de vista em relação à intencional autonomia das estruturas paronomásticas. Seu objetivo é cumprido. Contudo, volto à questão da percepção sobre a realidade. Como já afirmado, a Poesia se caracteriza pela capacidade de “dizer coisas” para além da percepção comum, no que envolve a relação entre os seres humanos e o mundo, ou a vida interior. Nesse sentido, figuras de analogia ou a ironia são mais adequadas, pois estabelecem relações entre seres, enquanto que a paronomásia estabelece entre signos. Se o poema se estrutura em torno de características formais das

---

<sup>26</sup> This is just to say – I have eaten / the plums / that were in / the icebox // and which / you were probably / saving / for breakfast // Forgive me / they were delicious / so sweet / and so cold. A tradução do poema citado pertence a Antonio Cícero, e foi retirada de sua página eletrônica pessoal: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/09/william-carlos-williams-this-is-just-to.html> Acesso: 06/06/2017

palavras, por um lado amplia as possibilidades de dizer, mas, de outro, limita-se justamente o que se diz.

Entretanto, o problema surge quando aquilo que era para ser acessório, suplementar, converte-se no principal, na finalidade última da poesia, pois o que faz com que um poema perdure no tempo é menos os efeitos imediatos que ele propicia do que sua capacidade de manter um bom atrativo às primeiras leituras, mas é preciso que, depois de acostumado a eles, o leitor encontre algo mais ali, algo que consiga sustentar seu interesse (SANTIAGO, 2017, sem página)

A poesia de Paulo Leminski, especificamente a de *Caprichos e Relaxos*, se caracteriza pela proeminência dos “efeitos” sobre o “significado”. No entanto, deve-se ressaltar que essa preponderância é deliberada e não determinada por uma

(...) época na qual o imediatismo da linguagem publicitária tornou-se uma espécie de código universal, [em que ] a paronomásia, função poética em estado puro, tenha se tornado um índice hegemônico de poeticidade (SANTIAGO, 2017, sem página)

Na verdade, consciente das mudanças ocorridas na psique social, Leminski elabora a sua poesia para que seja palatável ao público. Entretanto, isso é feito em vista da influência maior do desenvolvimento tecnológico, principalmente da elétrica, do que da publicidade, em específico. Como afirma McLuhan, é a tecnologia (os meios) que influencia(m) a psique social dos indivíduos, não o conteúdo a eles veiculado; “O interesse antes pelos *efeitos* do que pelo *significado* é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação” (MCLUHAN, 2007, pp. 42-3).

Para Santiago

A paronomásia é um tipo de truque de prestidigitação linguístico, um ilusionismo poético. À primeira vista, enche os olhos, mas não nos diz nada sobre nossa relação com o mundo ou sobre nossa vida interior. É uma relação entre signos, somente (SANTIAGO, 2017, sem página)

No entanto, em Leminski, além de um “ilusionismo da linguagem”, a paronomásia é a própria relação entre indivíduo e mundo. Não é ela que estabelece a ligação ou a possibilidade de dizer, mas encarna a própria relação, e isso devido à mudança de percepção operada na psique social. Posteriormente, é este contexto que se tem por base quando, no prefácio de *Distraídos Venceremos*, se fala em “abolição da referência”: a linguagem deixa de ser mediação, conforme retomaremos adiante.

A paronomásia, a homofonia, dentre outras figuras de efeito, e o contexto estruturado pela tecnologia elétrica requerem uma percepção simultânea, integralizadora. A leitura deve ser feita com os olhos e ouvidos atentos, não necessariamente seguindo uma linearidade; as palavras estabelecem outras relações que não a sintática. Dessa forma, Leminski constitui uma homologia estrutural entre sua poesia e o contexto, sendo que o principal ganho é tornar a poesia – antes vista com “hostilidade”, sem fundamento, inútil – palatável, aceita e compreensível (perceptível) pelo público comum. Nesse sentido, *Caprichos e Relaxos* torna a percepção simultânea (e não linear) algo natural para o leitor.

No ensaio “Sem eu, sem tu, nem ele”, Leminski (2012, p. 107) faz a seguinte afirmação: “O leitor, no texto literário, também é uma ficção. Nunca sabemos quem vai nos ler, nem como, nem quando”. A despeito do evidente flerte com teorias estruturalistas e, mais do que isso, da intenção em justificar a autonomia do texto, a negativa sobre a “existência do leitor” não se restringe a isso, mas enquadra-se numa visão mais complexa. Associa-se, na verdade, a um problema sociocultural em que, por um lado, a modernização do país levou a massas migratórias do campo à cidade e, com isso, a perda da “cultura popular” – aquela que brota espontaneamente nos espaços afastados; por outro lado, há o problema da ausência de leitores, seja pelo alto índice de analfabetismo, seja pela influência dos meios de comunicação em massa ao injetarem um tipo de cultura conhecido como “de massa”, tipicamente representada pelo cinema, programas de rádio e televisão, assim como os discos. Diz Leminski (2012, p. 336):

Ao grosso da população, o rádio, o disco, o cinema e a TV chegaram e chegam antes que o livro, o texto escrito.

Imensos contingentes da população do país saltam diretamente do mundo rural e oral do folclore para a informação veiculada por meios eletrônicos.

Calcula-se em 45 milhões o número de brasileiros atingidos pela TV.

A cultura letrada, quando chegar a esse povo, não vai chegar num povo rural e oralmente folclórico. Vai chegar logo num público de rádio e TV.

O excerto faz parte do já citado “Central elétrica: projeto para texto em progresso”. Contudo, se anteriormente discutiu-se a intenção do poeta em elaborar uma dicção “adaptada” aos efeitos da tecnologia elétrica, agora a discussão envereda-se para a ação da cultura de massa e sua consequência no campo cultural.

Em primeiro lugar, a cultura de massa está intimamente associada com o desenvolvimento técnico-industrial. Não se trata da técnica aplicada à produção de

bens de subsistência, como alimentos e vestimenta; trata-se de sua aplicação ao fabrico de produtos para consumo cultural, isto é, itens que atingem e satisfazem instâncias psicológicas. É uma industrialização “(...) que se processa nas imagens e nos sonhos. A segunda colonização, não mais horizontal, mas agora vertical, penetra na grande reserva que é a alma humana” (MORIN, 2011, p. 03). O cinema, por exemplo, foi inventado a partir da intenção de se registrar o movimento; no entanto, sua técnica passou a ser aplicada à produção de cultura conforme Edgar Morin (2011, p. 12):

O vento que assim as arrasta em direção à cultura é o vento do lucro capitalista. É para e pelo lucro que se desenvolvem as novas artes técnicas. Não há dúvida de que, sem o impulso prodigioso do espírito capitalista, essas invenções não teriam conhecido um desenvolvimento tão radical e maciçamente orientado.

A adaptação se fez, portanto, em função da produção de riquezas.

Como a cultura de massa é produzida em larga escala e almeja um público numericamente extenso, ela não se restringiu aos países capitalistas, mas também se espalhou aos socialistas. Entretanto, ao Estado socialista – como o foi na antiga URSS – a cultura de massa serve como veículo de transmissão da ideologia. Sendo assim, a diferença básica entre um Estado capitalista e um socialista é que o primeiro visa principalmente o lucro monetário; o segundo, a ideologia. No entanto, ambos almejam o maior público possível e, desse modo, independentemente dos objetivos, à cultura de massa é importante, antes de mais nada, o número de pessoas que irá consumi-la.

O cinema, o rádio, a televisão, organizam-se “segundo o modelo da indústria de maior concentração técnica e econômica” (MORIN, 2011, p. 14), isto é, de grandes produtoras de cinema, de grupos de imprensa, de cadeias de rádio e televisão. Contudo, “a essa concentração técnica corresponde uma concentração burocrática” (MORIN, 2011, p. 15), e isso significa que a ideia sobre algum produto, antes de chegar ao público, é filtrada e adaptada segundo as conveniências da indústria. As decisões são feitas

em função de considerações anônimas: a rentabilidade eventual do assunto proposto (iniciativa privada), sua oportunidade política (Estado), em seguida remete o projeto para as mãos de técnicos que o submetem a suas próprias manipulações. Em um e outro sistema, o “poder cultural”, aquele do autor da canção, do artigo, do projeto de filme, da ideia radiofônica, se encontra impensado entre o poder burocrático e o poder técnico (MORIN, 2011, p. 15)

Nessa instância a cultura de massa está submetida à ação de duas forças: uma industrial, que aplica a técnica e seu desenvolvimento; outra, burocrática, que adapta a produção artística de acordo com as intenções, sejam elas comerciais, mercantis ou ideológicas. Por outro lado, se há uma necessidade de padronização, também existe “uma tendência radicalmente contrária, nascida da natureza própria do consumo cultural, que sempre reclama um produto *individualizado*, e sempre *novo*” (MORIN, 2011, p. 15). Os produtos devem apresentar uma espécie de personalidade, de originalidade; e isso serve, inclusive, como tática de (aparente) renovação, pois com a “novidade” estimula-se o consumo do produto.

Sendo assim, a cultura de massa se fundamenta sobre um paradoxo em que a indústria cultural deve a todo momento superar: de um lado a padronização; de outro, a originalidade. “Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade” (MORIN, 2011, p. 16). Nesse ponto, a dicção poética de Leminski se caracteriza da mesma forma, pois se realiza pelo fundamento sobre paradoxos: sabe-se que sua lírica articula referências do universo comum, associados, ao mesmo tempo, com truques, técnicas e ludismos capazes de também agradar ao leitor mais exigente; e vice versa. Portanto, ao conciliar o “erudito” e o “popular”, o poeta concilia elementos burocráticos-inventivos e padronizados-individuais.

Contudo, como se efetua a conciliação entre “burocracia-invenção, padrão-individualidade” na cultura de massa, e como a ela responde a poesia de Leminski? Segundo Morin (2011), trata-se de uma relação com a

*própria estrutura do imaginário.* O imaginário se estrutura segundo arquétipos: existem figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos (p. 16)

Apesar de Morin não citar as suas fontes, deduzimos que entende “imaginário” como sendo o “inconsciente”, sendo que sua teoria flerta com a “antropologia estrutural” de Levi-Strauss – por entender o inconsciente como uma estrutura redutível a um modelo básico –, assim como com a teoria de Carl Jung, pela produção e associação com arquétipos. A cultura de massa preenche requisitos estruturais semelhantes ao inconsciente (ao “imaginário”) humano, articulando, ao mesmo tempo, elementos de ordem universal e particular. “A indústria cultural

persegue a demonstração à sua maneira, padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos” (MORIN, 2011, p. 16). A indústria processa combinações diferentes entre “modelo” e “individuação”, tornando o produto palatável ao gosto comum e preenchendo os requisitos industriais.

No entanto, à medida que a produção avança, determinadas fórmulas perdem sua força inicial e deixam de exercer a mesma atração: tornam-se “superadas” e o público perde, aos poucos, seu interesse. É nesse momento que a “invenção” adquire status necessário; é preciso encontrar novos modelos, novas fórmulas para atender às expectativas do público sem perder a rentabilidade: “existe (...) uma necessidade de variedade e individualidade no consumo, e porque a máxima eficácia comercial se encontra nessa forma estranha, mas relativamente descentralizadora, de autoconcorrência” (MORIN, 2011, p. 17).

Por outro lado, o modo como a adaptação será realizada varia conforme o produto, gerando-se uma dialética entre os fatores: o padrão pode se favorecer do sucesso passado, mas também há o risco da saturação; o original pode garantir o sucesso através da novidade, mas não se exclui a possibilidade de desagradar. Toda essa dinâmica de oposições, adaptações e paradoxos é vital para a cultura de massa, pois a todo momento procura-se adaptar ao público, assim como o público responde a ela.

Aqui retornamos ao ponto inicial sobre a relação entre Leminski e seu público. Tal como descrita, essa dialética entre poeta/público norteia sua produção lírica, com a especificidade de que Leminski criou o seu público na mesma medida em que criou a sua poesia: “padrão” e “criação” andam juntos. Se em *Caprichos e Relaxos* a dicção se confunde com a criação, em *Distraídos Venceremos* ela se torna fórmula e é preenchida com um novo projeto: “a abolição da referência através da rarefação” (LEMINSKI, 1987, p. 07), conforme discutimos no capítulo anterior.

Vimos que a “abolição da referência” culmina numa constante aqui denominada *poética da distração*, que abrange o conjunto de três instâncias complementares, interdependentes e particularmente desenvolvidas: ética, estética e existencial. No entanto, agora podemos ampliar seu campo de entendimento associando-a como um meio de preencher o “imaginário” criado pela cultura de massa. Segundo Luiz Costa Lima (1990, p. 61)

A cultura de massa é, na verdade, um dos grandes mitos do século XX. É como mito, em consequência, que deve ser encarada a sua determinação opositiva. Como em todo mito, aí encontramos uma concepção de mundo, uma ideologia e uma linguagem

Quando autor fala em “determinação opositiva”, refere-se à antropologia estrutural de Levi-Strauss, pretendendo estabelecer uma ligação deste conceito com a cultura de massa, e institui o “mito” como o ponto de ligação. Nesse sentido, pensemos sobre a estrutura do mito: se Luiz Costa Lima a estabelece entre uma concepção de mundo, uma ideologia e uma linguagem, não seriam equivalentes às três instâncias que compõem a “poética da distração”: existencial, ética e estilística, respectivamente? Nesse sentido, *Distraídos Venceremos* constitui uma espécie de mitologia que pretende configurar uma adaptação entre “real” e “imaginário”. Vejamos.

Ao discutir os efeitos da tecnologia elétrica, Marshall McLuhan (2007, p. 98) apresenta a “retribalização” como um dos principais deles:

Nossa nova tecnologia elétrica, que projeta sentidos e nervos num amplexo global, tem grandes implicações em relação ao futuro da linguagem. A tecnologia elétrica necessita tão pouco de palavras como o computador digital necessita de números. A eletricidade indica o caminho para a extensão do próprio processo da consciência, em escala mundial e em qualquer verbalização. Um estado de consciência coletiva como este deve ter sido a condição do homem pré-verbal

Quando McLuhan diz que a tecnologia elétrica “projeta sentidos e nervos num amplexo global”, refere-se ao fato de ela ser uma extensão do sistema nervoso central. Sendo assim, ao invés de prolongar um único membro ou sentido, ela abarca todas as outras tecnologias, forçando-as a uma readaptação; uma tecnologia que antes era mecânica, agora tende a se tornar digital e/ou elétrica. Além disso, através dos novos meios, ela permite a comunicação rápida ou instantânea entre distâncias que antes levavam meses. Os países tornam-se uma espécie de “aldeia global”, em que todos estão em contato e formam, portanto, uma espécie de “tribo” em escala mundial. Reiterando-se as palavras de McLuhan: “Um estado de consciência coletiva como este deve ter sido a condição do homem pré-verbal”. E uma condição consciente similar a do “homem pré-verbal” é um dos fatores componentes da *poética da distração*?

Graças à sua ação de prolongar o nosso sistema nervoso central, a tecnologia elétrica parece favorecer a palavra falada, inclusiva e participacional, e não a palavra escrita especializada. Nossos valores ocidentais, baseados na palavra escrita, têm sido consideravelmente

afetados pelos meios elétricos, tais como o telefone, o rádio e a televisão (MCLUHAN, 2007, pp. 100-1)

A palavra escrita é especializada porque depende do olho para ser percebida; além disso, é lida linear e sequencialmente, uma de cada vez. Já a “palavra falada” envolve outros sentidos ao mesmo tempo e é simultânea. Isso favorece e se concilia com a “consciência primitiva”, cujo estado psicossocial favorecia, justamente, uma percepção simultânea; os eventos da realidade eram concebidos todos como se estivessem interligados. Com isso, a concepção de linguagem também é afetada e aspectos que antes favoreciam a “palavra escrita”, principalmente o alfabeto fonético, cede espaço (mas não deixa de existir, obviamente) para uma revalorização e redescoberta da escrita pictórica – como o ideograma e o hieróglifo, abrangidos pela teoria do signo icônico – que é aberta e simultânea.

O alfabeto fonético é uma tecnologia única. Tem havido muitas espécies de escrita, pictográficas e silábicas, mas só há um alfabeto fonético, em que letras semanticamente destituídas de significado são utilizadas como correspondentes a sons também semanticamente sem significação. Culturalmente falando, esta rígida divisão paralelística entre o mundo visual e auditivo foi violenta e impiedosa. A palavra fonética escrita sacrificou mundos de significado e percepção, antes assegurados por formas como o hieróglifo e o ideograma chinês. Estas formas de escrita culturalmente mais ricas, no entanto, não ofereciam ao homem as pontes de passagem do mundo magicamente descontínuo e tradicional da palavra da tribo para o meio visual, frio e uniforme. Séculos de emprego do ideograma em nada ameaçaram a trama inconsútil das sutilezas familiares e tribais da sociedade chinesa (MACLUHAN, 2007, pp. 102-3)

Lembremos, com isso, da primeira estrofe de “Aviso aos náufragos”:

Esta página, por exemplo,  
 não nasci para ser lida.  
 nasceu para ser pálida,  
 um mero plágio da Ilíada,  
 alguma coisa que cala,  
 folha que volta pro galho  
 muito depois de caída.

(LEMINSKI, 2013, p. 175)

Os dois primeiros versos ao negarem a “leitura” reafirmam o contexto descrito anteriormente, sendo que o verso “um mero plágio da Ilíada” faz referência a um poema cujas origens são orais. Desse modo, instala-se um conflito entre escrita e oralidade em resposta ao contexto de “retribalização”, sendo que os dois últimos versos tematizam o retorno através da “folha que volta pro galho / muito depois de caída”. Vejamos o poema seguinte:

*como se eu fosse júlio plaza*

prazer  
da pura percepção  
os sentidos  
sejam a crítica  
da razão

(LEMINSKI, 2013, p. 203)

O poema tematiza a transposição em que a razão é submetida à crítica dos sentidos, estabelecendo um trocadilho com o título do livro *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant. Entretanto, ao invés de recair num empirismo epistemológico, a troca se efetua em função do “prazer”. Isso representa conflito elucidado anteriormente, em que a escrita associa-se com a razão, e a oralidade com os sentidos.

“Na era da eletricidade sentimo-nos tão livres para inventar lógicas não-lineares como para elaborar geometrias não-euclidianas” (MCLUHAN, 2007, p. 104). Nesse sentido, ao inverter os valores tradicionais da percepção, ele também se inscreve na negação da lógica e conversa com o poema “curva psicodélica”, analisado anteriormente. Há uma constante temática na poesia de Leminski, o que indica um direcionamento para a realização desse projeto em *Distraídos Venceremos*; lembremos que “curva psicodélica” foi publicado em *Não fosse isso era menos, não fosse tanto era quase*, no ano de 1980, na mesma época em que apresentou a Bonvicino o projeto “e?”, que deu origem a *Distraídos Venceremos*.

Outro item que deve ser reapresentado é a dicção poética de Leminski. Sabe-se que ela se caracteriza primordialmente pela síntese entre elementos variados e ecléticos. Contudo, ademais da individualidade, tal aspecto almeja a um denominador comum para tornar sua poesia palatável ao maior público possível, indicando sua preocupação em relação à cultura de massa: “A variedade, no seio de um jornal, de um filme, de um programa de rádio, visa a satisfazer todos os interesses e gostos de modo a obter o máximo de consumo” (MORIN, 2011, p. 26).

É preciso chegar a um denominador comum a essa “variedade” para, desse modo, evitar qualquer desagrado: “A homogeneização visa a tornar euforicamente assimiláveis a um homem médio ideal os mais diferentes conteúdos” (MORIN, 2011, p. 26). Além de sintetizar uma variedade, o artista de massa também produz em função de um “homem ideal”, isto é, cria-se o público: elabora-se uma estimativa de quem será o receptor, conforme o disse Leminski (2012, p. 130): “ao

escritor resta uma solução, a melancólica solução de simular seu público”. Contudo, tanto sua declaração quanto seu “sincretismo”, não se restringem a reproduzir um modelo pré-estabelecido; mais do que isso, tem-se em vista contribuir, de alguma forma, para saldar uma carência de ordem social:

Os condicionamentos sociais do consumo da literatura escapam da alçada artística. Analfabetismo, alto custo do livro, falta de bibliotecas. Falta de tempo para o cultivo não rentável dos produtos do espírito, censura, concorrência dos meios eletrônicos de massa, falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura: todas essas realidades da vida do País são extraliterárias. São carências que a literatura não poderá jamais resolver sozinha (LEMINSKI, 2012, p. 130)

Se confrontarmos o excerto com a ideia central de “Sem eu, sem tu, nem ele” (2012), identificaremos um paradoxo, pois na citação acima é clara a reivindicação de fatores extraliterários para tornar a literatura acessível; já no outro ensaio, a conclusão é de que “nenhum dos pressupostos de uma ‘literatura’ existe” (LEMINSKI, 2012, p. 110). Noutras palavras, num texto defende-se a autonomia da literatura; no outro, a necessidade de elementos extraliterários.

O “paradoxo” é uma categoria recorrente em Leminski, mas nesse caso devemos levar em conta de que um ensaio discute apenas os fatores envolvidos no processo de comunicação literária, tendo como objetivo justificar a autonomia do texto. Já em “O tu na literatura”, a justificativa é para a simulação de alguns desses elementos. No caso do “receptor” (o leitor), a simulação acontece não pela autonomia do texto, mas pelos fatores extraliterários. Dessa forma, um item não exclui o outro. No caso de Leminski, a simulação é motivada por alguns agravantes no contexto sociocultural brasileiro: 1) analfabetismo; 2) alto custo do livro; 3) falta de bibliotecas; 4) falta de tempo para o cultivo não rentável dos produtos do espírito; 5) censura; 6) concorrência dos meios eletrônicos de massa; 7) falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura.

Do item 1 ao 3 a literatura *per se* não tem condições de resolvê-los, pois envolvem fatores não apenas sociais, mas também de infraestrutura e econômicos. Em relação aos demais, podemos vislumbrar na poesia de Leminski alguns elementos que, de alguma forma, contribuem para atenuá-los: elabora uma poesia concisa, de leitura rápida, com uma linguagem acessível e efeitos agradáveis tanto ao o leitor comum quanto para o especializado; além de incluir referências que pertencem à cultura de massa, como o rock’n’roll e o cinema. Desse modo, Leminski transforma necessidades extraliterárias em poesia. Reiteramos que não foi casual o

fato de *Caprichos e Relaxos* ter sido um *best-seller* na época de sua publicação, mas corrobora o projeto de Leminski.

Sua dicção poética, portanto, é uma “linguagem adaptada”:

A linguagem adaptada a esse *anthropos* é a *audiovisual*, linguagem de quatro instrumentos: imagem, som musical, palavra, escrita. Linguagem tanto mais acessível na medida em que é envolvimento politônico de todas as linguagens. Linguagem, enfim, que se desenvolve tanto e mais sobre o tecido do imaginário e do jogo que sobre o tecido da vida prática (MORIN, 2011, p. 35)

Porém se Leminski articula elementos da cultura de massa e esta “se inscreve no complexo sociológico constituído pela economia capitalista, pela democratização do consumo, pela formação e pelo desenvolvimento do novo salariado, pela progressão de determinados valores (MORIN, 2011, p. 33); e se a ética capitalista é hostil às artes, não haveria uma contradição ao articular elementos da cultura de massa em poesia? Noutras palavras, não seria o mesmo que submetê-la ao mercado e, com isso, transformá-la em produto rentável? A resposta é: não. Aqui se revela a tática aplicada por Leminski, a qual chama de “guerrilha”: de se infiltrar no terreno inimigo e combatê-lo com suas próprias armas.

De maneira geral, há elementos típicos da cultura de massa, mas desenvolvidos na forma de poemas. Começemos pelo seguinte:

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

(LEMINSKI, 2013, p. 200)

Sabe-se que o cinema pode ser uma forma de ficção e, com isso, a opção por ele em detrimento da realidade configura, aparentemente, uma atitude escapista e até alienada. Alguns podem enxergar uma ironia em relação à sobrevalorização da cultura norte-americana. Vejamos com mais detalhes.

Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2014) analisa as principais obras de artes passíveis de serem reproduzidas tecnicamente. Graças ao desenvolvimento técnico da fotografia, houve um impacto na Arte ao possibilitar a reprodução de obras, assim como a relativização do valor da peça “original”. Aos poucos, a técnica da reprodução galga

um lugar de importância ao lado dos procedimentos artísticos e se torna, com o cinema, um procedimento em *per se*.

Durante séculos um dos valores primordiais da obra artística era sua “aura”: um aqui e agora que remete ao momento em que foi cunhada, intransmissível através de sua reprodução e que definem, portanto, sua “autenticidade”. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2014, p. 21). Além disso, tradicionalmente a obra de arte autêntica esteve sempre fundamentada no ritual, fosse ele religioso, mágico ou secular (nas formas de culto à Beleza). Por outro lado,

a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma arte voltada para a reprodutibilidade (BENJAMIN, 2014, p. 35)

Benjamin estabelece um paralelo entre a concepção grega com a atual. Como os antigos não possuíam técnicas de reprodução em massa desenvolvidas, cada obra era única. Já a arte atual encontra-se no polo oposto, cuja tecnologia validou a reprodução de obras. Nesse sentido, o cinema é a arte mais representativa, pois o que era o item menos valorizado pelos gregos é agora o principal: a perfectibilidade. A criação de um filme se baseia na escolha das “melhores” cenas e na montagem mais adequada, resultando o efeito artístico. Além disso, um ator de cinema não representa para um público, mas para um conjunto de especialistas que podem interferir a qualquer momento, caso o desempenho não esteja adequado às prerrogativas técnicas: um grito, por exemplo, deve se ajustar e satisfazer às exigências dos microfones do estúdio, além da adequação cênica. Isso significa que o desempenho artístico depende antes da adequação ao aparato técnico do que da atuação em si. Além disso, não há necessidade de a encenação ser integral, mas pode ser feita segundo a sequência mais conveniente para as filmagens, levando-se em consideração fatores como o aluguel de estúdio, montagem de cenário etc; as sequências serão ordenadas posteriormente, no processo de edição do filme.

Essa postura não é de todo original; em “A filosofia da composição”, Edgar Allan Poe apresentou, um século antes, o processo de confecção de uma obra literária como sendo o resultado de uma “montagem” – em função da “unidade

de efeito” –, e não de uma inspiração. O valor da técnica não se restringe ao cinema, mas também se espalha para outras artes, à poesia, assim como à expectativa diante da vida: retomando-se o poema anterior, se a “realidade” é um “baixo astral em que tudo entra pelo cano”, o cinema, sendo perfectível, abre um horizonte de possibilidades em que tudo pode ser melhorado, caucionando o êxito.

De um lado o cinema americano; de outro, a realidade. O primeiro representa a garantia de sucesso; a segunda, a possibilidade do fracasso. O conflito entre eles constitui o núcleo temático do poema.

A garantia de sucesso, do êxito e da vitória final sobre todos os obstáculos ao longo da trama, tornou-se uma fórmula conhecida como *happy end*. Trata-se da “felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois de provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou a uma saída trágica” (MORIN, 2011, p. 84). Isso significa que a resolução dramática se consolida não mais com a morte do herói ou com algum tipo de sacrifício, mas com o “final feliz”, com a resolução de todos os conflitos. Dessa forma, o cinema

rompe com uma tradição milenar, proveniente da tragédia grega (...). O *happy end* rompe com uma tradição não só ocidental, mas universal, que aliás, ainda se mantém em parte nos filmes latino-americanos e, em maior escala, nos filmes indianos e egípcios (MORIN, 2011, pp. 84-5)

Os filmes se encerram com a resolução de todos os conflitos, ou com a esperança de um futuro promissor, dinheiro abundante, poder ou glória. São todos eles valores típicos da sociedade de consumo, assim como da cultura de massa. Em resumo: “o *happy end* não é a reparação ou apaziguamento, mas irrupção da felicidade” (MORIN, 2011, p. 85).

Dessa forma, ao optar pelo “cinema americano” em detrimento da “realidade”, afirmamos que o eu-lírico assume para si uma *relação estética* diante da vida, e isso se configura em uma maneira específica, historicamente diferente, de integração ao imaginário. Em primeiro lugar:

O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, e no qual se banham igualmente nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é, singular, limitado e finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana (MORIN, 2011, p. 72)

Noutras palavras, o imaginário é o irreal que dá sentido ao real; “dá uma fisionomia não apenas a nossos desejos, nossas aspirações, nossas necessidades,

mas também às nossas angústias e temores” (MORIN, 2011, p. 72). A relação entre o imaginário e o real é feita através de um duplo movimento de “projeção” e “identificação”. Segundo Morin (2011, p. 73): “O imaginário é um sistema projetivo que se constitui em universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética”. São movimentos complementares, em que o primeiro funciona como uma “libertação psíquica (...); isto é, expulsão para fora de si daquilo que fermenta no interior obscuro de si” (MORIN, 2011, p. 73); há uma projeção de “virtualidades psíquicas” que são fixadas em personagens ou tomam forma nalgum tipo de enredo; ou, ainda, tornam-se arquétipos. Já a “identificação” é o movimento “de volta”, o espectador se identifica “com personagens que, no entanto, lhe são estranhas, e se sente vivendo experiências que contudo não pratica” (MORIN, 2011, p. 74). Isto é, apesar de estranhos, os personagens e as experiências condizem a situações que o espectador não tem condições de vivenciar, configurando-os junto a personagens que formam uma espécie de *alter ego*, ou os “exorcizam” na forma de medos e tabus.

O poema em questão articula a relação do real com o imaginário, colocando no lugar deste o cinema americano. Indiretamente, o eu-lírico projeta e identifica seus próprios sonhos que, em oposição ao “baixo astral” da realidade, é a garantia de sucesso e de felicidade. Além disso, o “viver de verdade” sugere também um “viver mais intenso”, aproveitar melhor a vida, o que constitui um efeito irônico, pois está em contraposição à realidade.

Enfim, o poema articula um gesto de reverência diante do cinema americano, como se este se constituísse numa nova mitologia, com seus deuses (os ídolos dos filmes, personagens emblemáticos) e narrativas (enredos, séries ou franquias). Obviamente que não existe a intenção de sacralizar o cinema; ao contrário, apenas corrobora a mitologia secular que é a cultura de massa (e o cinema é um de seus principais produtos), constituindo nessa reverência a “relação estética”.

Assim feita de modo estético, a troca entre o real e o imaginário é, embora degradada (ou ainda que sublimada ou demasiado sutil), a mesma troca entre o homem e o além, o homem e os espíritos ou os deuses se fazia por intermédio do feiticeiro ou do culto. A degradação – ou o supremo requinte – é precisamente essa passagem do mágico (ou do religioso) para a estética (MORIN, 2011, p. 71)

Ora, e não é justamente sobre uma dessacralização que versa a última estrofe de “Aviso aos náufragos”? A tradução da “página, papiro” para o “sânscrito” e, depois, para “todos os dialetos da Índia”, ilustra um processo de secularização da linguagem sagrada para a comum. Nesse nível, trata-se de uma metáfora da transformação operada nos mitos para os produtos de cultura de massa. Se Apolo e Dionísio eram deuses, personificações de valores, exemplos a serem seguidos ou evitados, na cultura de massa o equivalente pode ser encontrado em Batman ou Superman, com a diferença de que estes não possuem qualquer tipo de valor sacro nem personificam qualquer elemento natural. Apenas preenchem uma necessidade de “projeção” e de “identificação” inerente ao ser humano.

O eu-lírico opta pelo “cinema” e afasta o “cano”, ambos gerados pela mesma cultura. Entretanto, a “ilusão” do cinema é apontada como a vida “de verdade”. Nessa tensão entre “verdade x realidade”, a sugestão é de que existe outra percepção escondida, nessa imbricação de opostos. De tal maneira, que a “realidade” pode ser falsa e a “ilusão” verdadeira (VIEIRA, 2010, p. 53)

A imprecisão entre “realidade” e “fantasia” corrobora a “relação estética” que o eu-lírico assume para si mesmo. Segundo Morin: “A relação estética replica os mesmos processos psicológicos da obra na magia ou na religião, em que o imaginário é percebido como tão real, até mesmo mais real do que o real” (2011, p. 69). Compreendidos literalmente, o poema e o título do livro poderiam se associar a uma conduta alienante, próxima ao “desbunde”, típica dos jovens poetas da década de 1970 veiculados à Poesia Marginal. Contudo, tanto o livro quanto o poema realizam o contrário: tecem críticas à sociedade de consumo:

A aproximação sonora entre “realidade/verdade” camufla uma oposição. No poema, estes termos são colocados em suspensão, pela inversão semântica. De tal maneira, que a “realidade” é relativizada, sugerindo uma dúvida entre o falso e o verdadeiro. Não importam as nuances interpretativas dessas relações, o que de fato está sendo sugerido é a projeção de um questionamento em aderir a uma estrutura social opressora (VIEIRA, 2010, p. 53)

Essa visão se enquadra numa perspectiva mais ampla, de índole progressista, que associa a cultura de massa com as “camadas sociais opressoras”, pois supostamente criam e divulgam meios de alienação em detrimento da verdadeira dinâmica social, esta, sim, injusta e opressora:

pensemos em toda a multidão de *radicals* norte-americanos que conduzem uma feroz polêmica contra os elementos de massificação presentes no corpo social de seu país; sua crítica é indubitavelmente progressista nas intenções, e a desconfiança em relação à cultura de massa é, para eles,

desconfiança em relação a uma forma de poder intelectual capaz de levar os cidadãos a um estado de sujeição gregária, terreno fértil para qualquer aventura autoritária (ECO, 2015, p. 37)

Todavia, tanto o poema como a lírica geral de Leminski não se enquadram nessa perspectiva, apesar do referencial teórico em comum (Adorno, principalmente). Na verdade, não se trata de uma crítica à cultura de massa nem à sua aceitação cega e irrefletida. Trata-se, antes, de reconhecer uma mudança social que atinge os mais diversos setores, inclusive a cultura, e de encontrar um meio de sobrevivência. Nesse sentido, o que o poema nos mostra é algo que José Guilherme Merquior (2013, p. 236) afirmara em 1963, no ensaio “Notas soltas sobre o declínio da aura”: “O que o cinema ensinou deve ser incorporado à nova arte”. Isto é:

Ao contrário da tradicional obra de arte, o filme não é bem penetrado pelo público; antes penetra no público. O espectador de cinema não se “recolhe”: diverte-se, entrega-se, desvia-se. *Mass médium* por excelência, o cinema institui a fácil operação de moldar, com todo o êxito, o maior número possível de consciências (MERQUIOR, 2013, p. 235)

Da mesma forma que o espectador do filme se diverte, se entrega, se desvia, Leminski opera em sua poesia: diverte seu leitor com o humorismo e demais recursos “agradáveis”; o leitor se entrega graças à linguagem acessível, ao ser colocado como “parceiro” do poeta, pelas referências culturais em comum; o leitor se desvia pelo “prazer” que a leitura traz.

Vejamos o poema seguinte:

Bem no fundo

1. no fundo, no fundo
2. bem lá no fundo,
3. a gente gostaria
4. de ver nossos problemas
5. resolvidos por decreto
  
6. a partir desta data,
7. aquela mágoa sem remédio
8. é considerada nula
9. e sobre ela – silêncio perpétuo
  
10. extinto por lei todo o remorso,
11. maldito seja quem olhar para trás,
12. lá pra trás não há nada,
13. e nada mais
  
14. mas problemas não se resolvem,
15. problemas têm família grande,
16. e aos domingos saem todos passear
17. o problema, sua senhora
18. e outros probleminhas

(LEMINSKI, 2013, p. 195)

O poema segue o mesmo padrão estrutural dos demais: há poucas marcas de pontuação, nenhuma diferenciação tipográfica, uso de linguagem simples e coloquial, recursos que facilitam a inclusão do leitor. Além disso, o poema está configurado numa estrutura dissertativa: há uma introdução, correspondendo à primeira estrofe; há um desenvolvimento, que são a segunda e terceira estrofes; e há uma conclusão, correspondendo à quarta e última estrofe. Vejamos com mais detalhes.

Os primeiros versos apresentam o tema nuclear do poema: “a gente gostaria / de ver nossos problemas / resolvidos por decreto”. É uma expectativa que não se limita ao eu-lírico, mas abrange qualquer pessoa devido ao uso da expressão coloquial “a gente”.

A segunda estrofe desenvolve tal expectativa. Se “os problemas” fossem resolvidos por decreto, a partir de sua instauração toda e qualquer mágoa perderia sua validade, como se o decreto tivesse o poder e a capacidade de anulá-la e, mais do que isso, de torná-la ilegal; falar ou cultivá-la seria um crime e, por isso, “sobre ela – silêncio perpétuo”. A terceira estrofe continua o desenvolvimento da mesma ideia: “extinto por lei todo o remorso”, proibindo qualquer tipo de ação que torne presente ou rememore os “problemas”: “maldito seja quem olhar para trás”. Contudo, os dois últimos versos da terceira estrofe encerram o sonho e retornam o olhar à realidade: “lá pra trás não há nada, / e nada mais”. Isto é, de mesma maneira que o “corvo” em Edgar Allan Poe retrucava ao seu desgraçado herói dizendo “nunca mais”, no poema de Leminski a consciência reafirma a impossibilidade de se resolver problemas “por decreto”, promovendo, então, uma postura de aceitação e convivência com eles, conforme se desenvolve na quarta e última estrofe.

1.                   mas problemas não se resolvem,
2.           problemas têm família grande,
3.                   e aos domingos saem todos passear
4.           o problema, sua senhora
5.                   e outros probleminhas

A personificação dos problemas na forma de uma família constitui o efeito humorístico do poema, pois verbaliza o desgaste da convivência rotineira. Contudo, não se deve perder de vista que o desgaste provém da mesma postura que pede a resolução por decreto: falta de ânimo e coragem para enfrentar as adversidades que, de fato, existem.

Nesse sentido, desenvolve-se uma postura similar ao do “cinema americano”: há uma base opositiva entre “realidade” e “ilusão”, expressa no conflito entre “problemas” e sua “resolução por decreto”. Além disso, a oposição evidencia o contexto de valores típicos da cultura de massa, como: o apreço pelo *happy end*; pela postura juvenil. Por fim, nota-se que na última estrofe, o único membro familiar que não recebe o epíteto de “problema” é a mulher – “sua senhora”. Apesar de ser referida pelo pronome possessivo “sua”, sugerindo um lugar de submissão em relação ao “problema”, é possível reverter essa compreensão pensando-se que se trata de uma convenção social; a submissão não é, de fato, real, pois ela não recebe o nome “problema”. Dessa forma, indiretamente toca-se noutra questão típica da cultura de massa, que é a promoção dos valores femininos: “(...) a cultura de massa se dirige naturalmente para a promoção dos valores femininos. Em meio século, nos Estados Unidos, o rosto da *cover-girl* substituiu o rosto do pioneiro puritano e do enérgico homem de negócios” (MORIN, 2011, p. 134).

## II

Existe um fenômeno bastante comum na internet que são os *blogs* dedicados à discussão e resenhas de literatura. Nesse âmbito o termo “literatura” tem sentido *lato*, abrangendo desde os livros de entretenimento, *best-sellers*, até os clássicos. Basicamente, são *blogs* mantidos por leitores não especializados e que se dispõem a relatar suas experiências de leitura, sem maiores pretensões. Nesse sentido, estabeleceu-se alguns desses *blogs* como fonte de recolha de material, para verificar a recepção de Leminski por esse público. O procedimento foi simples: digitou-se duas palavras chaves – “resenha Leminski” – no campo de pesquisas do Google. Como em cada página de resultados há dez sites, selecionou-se todos aqueles que traziam resenhas sobre Leminski, até a página de número quatro. Ao todo são 40 *sites*; destes, 28 eram *blogs* de resenhas literárias, sendo que em 25 deles havia resenhas dedicadas à coletânea *Toda Poesia – Paulo Leminski*; dois sobre a antologia *Melhores poemas de Paulo Leminski*; e um sobre o livro *Afrodite*, que são histórias em quadrinhos com roteiro de Leminski e Alice Ruiz. Todas as 28 resenhas foram selecionadas e numeradas.

Por um lado, reconhece-se a ausência de um rigor metodológico para a seleção dos textos, visto que a ordem de listagem dos sites, por exemplo, é dinâmica e pode variar, o que influencia a precisão numérica para delimitar um *corpus* de análise; contudo, enfatiza-se que o objetivo não é a precisão numérica de quantas resenhas sobre Leminski há publicadas, mas em estabelecer um *corpus* temático o suficiente para delinear como Leminski é recebido pelo público leitor leigo<sup>27</sup>.

Em primeiro lugar, deve-se considerar que *Toda Poesia – Paulo Leminski* é o foco de grande parte das resenhas. Isso é um sinal da eficácia do trabalho editorial do volume, que apresenta qualidades condizentes aos interesses desse público. Por exemplo: “E eu devo admitir esse livro é muito, muito bom. A capa é linda demais, aquele bigodinho destacado na capa da [sic] um destaque e tanto não? Fora a cor um laranja quase NEON” (2014, 21, sem página)<sup>28</sup>. Observe-se que a quebra temática entre o “livro ser bom” para “a capa ser linda” é significativo e não menos ambíguo: o livro “é bom” pela poesia, ou pela capa? E assim, de maneira geral, os elogios se direcionam a composição gráfica do livro e a outros aspectos editoriais.

Ao leitor comum, a apresentação física do livro é um item importante e diferencial; não é gratuito, portanto, o trabalho gráfico de *Toda Poesia – Paulo Leminski*:

O livro foi lançado pela editora Companhia das Letras, em 2013, pelo nome já diz tudo *Toda Poesia* contém tudo que Leminski já publicou em vida, o livro possui um belo trabalho de diagramação e a cor da capa é bem chamativa e dá um destaque a mais quando você está levando ele para qualquer lugar, destaca-se o bigode desenhado na capa do livro, marca registrada de Paulo Leminski (2014, 14, sem página)

Por outro lado, se o aspecto gráfico é um item favorável ao trabalho editorial, o mesmo também foi motivo de confusão para alguns dos resenhistas:

Outro ponto que merece destaque é o ótimo trabalho de diagramação feito pela editora. Alguns versos apresentam uma espécie de brincadeira com as palavras, que são misturadas de modo a formar imagens. Não sei se isso foi pensado e escrito pelo autor e replicado pela editora, de qualquer modo é

<sup>27</sup> Diz-se “público leitor leigo” compreendendo-se a ausência de um compromisso investigativo e acadêmico para a escrita das resenhas, visto que alguns dos resenhistas são estudantes de Letras ou profissionais da área.

<sup>28</sup> Todas as resenhas constam na seção “Apêndice”, e estão numeradas sequencialmente. O número que segue o ano corresponde ao da resenha.

um trabalho muito interessante, inclusive para a leitura, que não fica cansativa em nenhum momento (2013, 3, sem página).

Apesar de o resenhista não citar exemplos, possivelmente se refere aos poemas concretistas e/ou aqueles em que o aspecto figurativo é predominante, como o “kamiquase” (2013, p. 152). Sabemos que nesses casos são características específicas da poesia de Leminski e não de uma ornamentação editorial sem propósito. Contudo, a mesma confusão aparece noutras resenhas, o que se torna algo sugestivo. Podemos pensar em três aspectos: 1) a confusão evidencia a falta de costume por parte do público em ler poemas não-verbais ou “intersemióticos”, já que os recursos figurativos são compreendidos antes como ornamentação do que recursos de escrita poética. Se essa confusão acontece há mais de 40 anos, desde quando o poeta começou a olhar mais de perto para a elaboração de sua lírica, compreende-se porque Leminski começou pela releitura do Concretismo, sob uma chave que “as pessoas entendam”. Isso nos leva a outro aspecto largamente discutido neste estudo, que é 2) a intenção de “agradar o leitor”. Como diz a resenha supracitada: “Não sei se isso foi pensado e escrito pelo autor e replicado pela editora, de qualquer modo é um trabalho muito interessante, inclusive para a leitura, que não fica cansativa em nenhum momento”. Veja-se que a leitura dos poemas não se faz pelo esforço intelectual e/ou fruição unicamente subjetiva, mas pela “distração” estabelecida pela relação lúdica com o texto. Por fim, 3) a confusão indica que a edição de *Toda Poesia – Paulo Leminski* não tem o compromisso de esclarecer a lírica leminskiana. Alice Ruiz, já no segundo parágrafo da “Apresentação” afirma: “A análise crítica, melhor deixá-la aos especialistas” (RUIZ, 2013, p. 7). No entanto, paradoxalmente a coletânea repete os aspectos mais recorrentes afirmados, justamente, pelos “especialistas”. A primeira frase da sinopse do livro diz: “A poesia de Paulo Leminski promove – com inteligência e sensibilidade – encontro de muitos contrários: o rigor e a emoção, a erudição e a leveza, a vanguarda e o pop” (2013, sem página). Em uma única frase estão apresentadas a variedade estilística, cujo termo representativo é o “paradoxo” – “encontro de muitos contrários” –, e a síntese entre “erudito” e “popular” (por extensão, “pop”).

No entanto, essa dualidade se configura de outra forma em relação ao público.

Há no imaginário comum a noção de que Poesia é algo “difícil de compreender”; de que é algo tedioso e, por conseguinte, difícil de gostar. Autores de várias resenhas relataram preferir gêneros em prosa:

Os brasileiros não estão acostumados a lerem livros de poesia, é uma tarefa complexa e vista muitas vezes como desnecessária. Crescemos, lemos algumas líricas clássicas na escola, como obrigatório na disciplina de literatura. Após lermos tantas poesias com linguagens rebuscadas, sem sentidos aparentes que quebram a cabeça de todos, criamos aversão à lírica, à poesia. Algo justificável, mas ainda sim [sic] terrível. (2016, 15, sem página)

Diante disso, Leminski se destaca como uma exceção, pois sua lírica foge do cenário desfavorável. Veja-se a continuação do parágrafo citado acima:

Então, podemos nos deparar com este livro. Com linguagem tão simples e um sentido facilmente interpretável. Paulo Leminski não queria fazer poesia para si. Ele queria fazer poesia para que todos a amassem, a adorassem como ele. Para que vissem como é bela a brincadeira entre palavras, como é inspiradora as mensagens transmitidas através de seu verso. Ao ler Toda Poesia, encontramos um estilo completamente diferente do que estamos acostumados. O medo de não entender, a sensação de que será uma leitura enfadonha, passa rapidamente, sendo substituída por uma bela e grande admiração, por paixão que não cabe no peito, pelo desejo de sermos nós mesmos poetas e podermos criar essa mágica. Toda a aversão inicial à poesia é substituída instantaneamente pelo mais belo e puro fascínio (2015, 15, sem página)

Por um lado, o “medo da incompreensibilidade” indica um público pouco afeito a atividade interpretativa mais demorada; por outro, devido a união da “simplicidade” com a “profundidade”, a leitura de poesia torna-se uma atividade aceitável e, mais do que isso, sem que o leitor perceba é levado a atividade reflexiva antes rechaçada: “Alguns são versos curtos e ‘jogados na nossa cara’ pela rapidez com que se lê, mas de alguma forma são absorvidos pela alma. Do tipo que quando se termina a leitura ainda é possível ficar algum tempo pensando e repensando os versos” (2013, 3, sem página). Em resumo, a poesia de Leminski é aceita, pois ela, sim, “tem sentido aparente”, isto é, produz no leitor um efeito imediato de compreensão; o leitor se sente “incluído, respeitado”, pela linguagem “simples”, cuja construção significativa foge do banal: “Com palavras simples e, algumas vezes, com poucas palavras, ele expressa os sentimentos de forma intensa e que toca a alma” (2013, 1, sem página).

Há uma relação simpática, portanto, ao que se deve pelo efeito de “fácil compreensão” dos poemas. Normalmente, associa-se a isso a apropriação de manifestações culturais de mesmo aspecto, objetos de interesse de Leminski;

alguns estudiosos mencionam um “rebaixamento de repertório” e, com isso, proliferam-se referenciais como “poema-piada”, “contracultura”, “poesia *beat*”. Porém o que realmente constitui a “acessibilidade” não são os referenciais de cultura popular e/ou pop – raramente mencionados nas resenhas – mas, sim, a maneira como a linguagem se configura – de maneira sintética e concisa – independentemente de qual seja o seu referencial de base. Em outras palavras, se a poesia de Leminski é acessível, é porque cumpre os requisitos de um público leitor afeito a esse tipo de linguagem, adaptada à comunicação virtual. Em uma reportagem do Nexo Jornal, “O legado pop de Paulo Leminski”, Alice Ruiz declara o seguinte: “Sua poesia, mesmo que profunda, utilizava a linguagem coloquial e jovem. Isso, aliado à prática do poema curto, é perfeito para a internet, posterior a ele” (RUIZ *apud* BERNARDO, 2016, sem página). Mais à frente, na mesma reportagem, a editora responsável pela coletânea *Toda Poesia – Paulo Leminski* diz que “Leminski iria ‘arrasar’ no Twitter, com muito menos do que 140 caracteres”<sup>29</sup>. Somado a isso, há um trabalho publicitário também adequado, com páginas em redes sociais exclusivas da coletânea, permitindo que os leitores interajam postando, comentando e indicando para outros usuários os poemas de Leminski.

Entretanto a interação leitor-poemas, hoje comum nas redes sociais, foi um item buscado por Leminski, conforme discutido sobre o livro *Caprichos e Relaxos*. Obviamente a interação buscada pelo poeta é diferente daquela nas mídias sociais. A primeira é parte de seu projeto: constituir uma “poesia que as pessoas entendam”, adaptada ao contexto urbano, predominado pelos *mass media* e cultura de massa; além disso, essa interação era colocada como uma forma de constituir sentidos, cujo caminho seria relativamente livre: poderia ser traçado segundo a percepção do leitor. Já nas redes sociais a relação do público com os poemas se faz de modo afetivo, pois publicam seus poemas preferidos e tecem comentários baseados em sua fruição. Mais do que isso, foi facilitada pelo trabalho publicitário da editora, que soube fornecer ao público algo que o próprio Leminski constituiria, desde a década de 1980.

---

<sup>29</sup> O Twitter é uma rede-social em que seus usuários podem publicar textos de, no máximo, 140 caracteres. Nesse sentido alguns aproveitam para postar textos literários (de autoria própria ou não), a exemplo de Fabrício Carpinejar, que reuniu postagens em livro: *Www.twitter.com/carpinejar*. A novidade reside na apropriação de um recurso virtual, porém a escrita de poemas com poucos caracteres encontra seu paralelo na “poesia telegráfica”, de Oswald de Andrade, cujo gesto é similar.

Dessa forma, não são poucas as resenhas em que é manifesto o apreço por essa poesia – expresso de maneira entusiasta –, além da surpresa pela descoberta de um estilo singular: “Ler Leminski é tudo de bom, e escolher um só poema dele para mostrar para vocês nesta resenha é praticamente impossível! Não há como não se identificar e viajar pelos versos breves e inteligentes, rimados” (2013, 5, sem página). Ou, como em outra resenha:

É de uma facilidade absurda se envolver com a escrita de Leminski, se identificar, marcar, lembrar, amar! Sua inteligência e sensibilidade são marcantes e indiscutíveis e o livro é uma joia na estante de qualquer leitor que, como tenho feito, sempre folheará para contemplar a escrita que fez de Leminski o maior e mais lido poeta brasileiro, que soube de maneira única fazer o uso das palavras de modo simples e ao mesmo tempo profundo, único e encantador (2016, 8, sem página)

Além disso, o sucesso de vendas também foi (e ainda é) auxiliado por essa recepção, que além de indiretamente se constituir como uma forma de divulgação, não são poucas as resenhas que verbalizam recomendações aos leitores para comprarem a coletânea: “Mais uma vez um autor curitibano me encanta, e pela primeira vez não te aconselho a comprar um *Toda Poesia*, imploro que compre dois, uma mantenha em sua cabeceira e o outro presenteie um amigo, garanto será um presente marcante” (2013, 9, sem página). Não à toa, segundo o *website* PublishNews, *Toda Poesia – Paulo Leminski* ficou em 14<sup>o</sup> lugar na lista dos 20 livros mais vendidos de 2013<sup>30</sup>.

A partir desse cenário, identifica-se a consolidação da imagem pública de Leminski, porém agora não formada pela atuação do poeta, mas da apropriação publicitária e midiática de sua figura. A começar pelo trabalho de editoração do livro, muito elogiado pelos resenhistas: a capa principal traz o desenho de um bigode estilo “ferradura”, cultivado por Leminski como homenagem a Lech Walesa.

### III

Se Leminski criou e adaptou uma poesia agradável ao “homem médio”, junto a essa “democratização” não se constituiria uma vulgarização? Um rebaixamento ou degradação de valores relacionados à arte poética?

<sup>30</sup> <http://www.publishnews.com.br/ranking/anual/9/2013/0/0>

a cultura industrial não faz senão multiplicar-se pura e simplesmente: frequentemente transforma segundo suas próprias normas aquilo que vai buscar nas reservas da alta cultura. Ao mesmo tempo que repugna à alta cultura desprestigiar seus valores, a cultura industrial tende a integrar bem demais em seus moldes as formas e os conteúdos de que se apropria. Há, portanto, ao lado da democratização propriamente dite (...) uma vulgarização (MORIN, 2011, p. 45)

Este é o ponto nodal em que críticos, sob as mais variadas concepções, condenam a cultura de massa, conforme discutido por Umberto Eco no primeiro capítulo de *Apocalípticos e Integrados* (2015). Entretanto, criticando-se, defendendo-se ou analisando-se, a vulgarização é uma característica da cultura de massa (lembramos de que vulgo é aquilo que se refere à maioria dos indivíduos e, portanto, corresponde à massa) e, com ela, acarreta-se outros fatores que poderão ser estabelecidos como típicos.

Da cultura de massa, bastardo pouco eugênico da sociedade industrial, nasceria, por sua vez, nesse médio Novecentos em que ainda vivemos, uma criatura não menos repelente, mas bastante mais sutil: a *midcult*. Para D. MacDonal (...), *midcult* é a produção estética de massa intencionalmente “respeitável” – é a arte que opera com clichês e efeitos automáticos, como toda arte de massa, mas procura, ao mesmo tempo, qualificar-se como arte sofisticada. A arte *midcult* “finge respeitar os modelos da alta cultura: na realidade, porém, os vulgariza”; ela é arte de massa que se disfarça pudicamente como uma folha de parreira “cultural” (MERQUIOR, 2015, p. 48)

Seria, então, a poesia de Leminski uma arte *midcult*? Uma vulgarização da alta cultura; um subproduto da cultura de massa, com seus “efeitismos” e apelos? Seria uma espécie de *kitsch*? Isto é, uma “(...) estética do digestivo, do ‘culinário’, do agradável-que-não-reclama-raciocínio. O kitsch faz cosquinhas na boa consciência do homem ‘médio’, que detesta pensar” (MERQUIOR, 2015, p. 52)? Mais do que isso:

o kitsch não é só um narcótico e um digestivo; funciona, antes disso, como um excitante vulgar. Excitar para ‘distrair’ – como poderia ser de outro modo, se a questão é distrair esse pobre zumbi, sonâmbulo quase totalmente insensível, que é o homem comum do nosso tempo? (MERQUIOR, 2015, p. 53)

Nestes termos – “narcótico”, “digestivo”, “sonâmbulo”, “excitar para distrair” – parece que José Guilherme Merquior descreve a poesia de Leminski. E de fato, a descrição do kitsch se enquadra, *a priori*, no modo discutimos sua lírica: sua adaptação aos “narcóticos” (ou “narcísicos”, segundo a terminologia de McLuhan) do desenvolvimento tecnológico e o efeito de “sonambulismo” ocasionado pela

tecnologia elétrica e suas consequências psicossociais. Nesse sentido, a “distração” de que fala Merquior se refere a esse corolário, em que o kitsch e a cultura de massa se adequam aos seus requisitos.

Por outro lado, como já discutimos, o termo “distraído” advém, etimologicamente, de *distrahere*, que significa “levar para outro lugar”, isto é: desviar, cuja acepção difere um pouco da apresentação de Merquior. O crítico brasileiro associa a “distração” a um contexto alienante, sendo que em Leminski ela se constitui, ao contrário, como forma de crítica social. Vejamos.

Num dado momento de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin afirma o seguinte (2014, p. 105):

Os dadaístas deram muito menos importância à utilidade mercantil de suas obras de arte que à sua inutilidade como objeto de imersão contemplativa. Procuraram atingir sua inutilidade não menos por meio de uma desvalorização radical de seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm expressões obscenas e todos os lixos imagináveis da linguagem

Em Leminski, encontramos poemas que se enquadram nessa mesma perspectiva:

Merda e ouro

1. Merda é veneno.
2. No entanto, não há nada
3. que seja mais bonito
4. que uma bela cagada.
5. Cagam ricos, cagam padres,
6. cagam reis, cagam fadas.
7. Não há merda que se compare
8. à bosta da pessoa amada.

(LEMINSKI, 2013, p. 186)

Ademais de o título colocar lado a lado itens pertencentes a universos opostos, o poema estabelece uma relação entre o ato de defecar e seus dejetos, com o sentimento amoroso. Não há completa originalidade nisso, pois encontramos algo similar em poemas satíricos de Gregório de Matos, ou, mais recentemente, nos de Glauco Matoso (a retomada do poeta barroco pelo contemporâneo é evidente); ou, ainda, em quadras populares e outros poetas de vertente satírica. Contudo, um certo estranhamento emerge da leitura, principalmente quando confrontada com o tratamento tradicional da temática amorosa, em que o sentimento e a pessoa amada se associam a virtudes, valores e objetos nobres (“ouro”), não raro idealizados.

Nesse sentido, as palavras de Benjamin sobre os dadaístas também se aplica ao poema (2014, p. 107): “Atingia com violência o espectador”.

Leminski não era nem pretendeu ser dadaísta. Na verdade, o interesse de Benjamin pela vanguarda é demonstrar como ela inaugurou e permitiu a articulação de novos elementos artísticos, que seriam posteriormente utilizados pelo cinema. No entanto, o filósofo apresenta um elemento veiculado a essa discussão que nos interessa de perto: a *distração*.

O fato de que um modo se manifesta primeiramente em uma forma mal-afamada não deve induzir o observador ao erro. Reclama-se a ele que as massas procurariam a distração, enquanto que o amante da arte se aproximaria desta com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria um objeto de sua devoção (BENJAMIN, 2014, p. 110)

Se aos dadaístas pouco importavam os valores de utilidade mercantil em detrimento do apreço pela “linguagem obscena” ou outras formas de “lixos inimagináveis”, isso se deve a um propósito combativo em relação aos valores tradicionais da arte, motivado principalmente pelo contexto desastroso da Primeira Guerra Mundial. Um modo de expressar uma visão pessimista sobre a humanidade. Ao expor objetos como um “urinol”, ou pintar bigodes numa conhecida pintura renascentista, o Dadaísmo quebra a postura contemplativa diante da obra, fazendo do escândalo o centro da arte: “Tinham, sobretudo, *uma* exigência a satisfazer: provocar a indignação pública” (BENJAMIN, 2014, p. 107). O deslocamento através da violência artística, portanto, é uma forma de combate e de transformar a fruição: “À imersão, que se tornou, na degeneração da burguesia, uma escola de comportamento associal, contrapõe-se à distração como modalidade de comportamento social” (BENJAMIN, 2014, p. 107).

Se um poema de Rainer Maria Rilke pressupõe uma postura de “imersão”, isto é, de contemplação e, portanto, “associal”, o dadaísmo, ao rompê-la legitima seu contraposto: a distração. Contrária à postura anterior, tipicamente burguesa segundo Benjamin, a distração torna-se uma “modalidade de comportamento social”:

Distração e recolhimento encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela (...). Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia (BENJAMIN, 2014, p. 111)

Ora, “Aviso aos naufragos” é justamente para aqueles que “naufragam” na obra de arte, isto é, aos que nela submergem. A poesia de Leminski se “desvia”

(etimologicamente, se “distrai”) por outros caminhos valorativos diferentes dos tradicionais, e leva em consideração, justamente, “a massa distraída”:

A massa é a matriz, da qual, atualmente, todo o comportamento familiar diante de obras de arte emerge de modo renovado. A quantidade converteu-se em qualidade: *a massa substancialmente maior de participantes fez surgir um modo diferente de participação* (BENJAMIN, 2014, p. 109)

Trata-se de uma participação “distraída”, conforme apresentado. Vê-se que essa nova forma de fruição se desenvolve como resposta à “massa substancialmente maior de participantes”, isto é, como o acesso a obras de arte não mais se restringe a um público específico e pequeno (graças à reprodutibilidade técnica), surgem novas formas de arte que procuram abranger o maior público possível, como a cultura de massa, veiculada e transmitida pelos *mass media*.

Entretanto, no caso específico da poesia faltava aquela massa, conforme o próprio Leminski identificou e discutiu nalguns de seus ensaios. É devido a isso que o poeta vai buscar elementos na cultura de massa, transmitindo-os em formas temáticas, estruturais e buscando, também, transformar a fruição do público diante da poesia. É um modo, como se disse, de legitimá-la num contexto hostil; como tradicionalmente a poesia pede recolhimento, ao constatar que esse, entre outros fatores, a afastam do público comum, o poeta procura reverter o quadro e “legitimar” essa forma artística.

Em resumo, Leminski pretende fazer da poesia um “novo” *mass médium*. Ao perceber a crescente perda de espaço frente a outros meios e formas culturais, como o rádio, o disco, a televisão e o cinema, ao invés de fechar os olhos e dar de costas a esse contexto compondo um universo poético à parte, Leminski abriu-os através de uma linguagem (ou estilo) distraída(o), uma ética (crítica social) distraída, e uma concepção existencial distraída).

## CONCLUSÃO

Em vista do que foi discutido, a lírica de Leminski não cria uma “mitologia”, mas trabalha na estrutura do imaginário, recolocando-a como ponto de contanto entre imaginário e real:

O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, e no qual se banham igualmente nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é, singular, limitado e finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana (MORIN, 2011, p. 72)

Com isso, essa lírica exhibe toda a sua força e a sua fraqueza, ao mesmo tempo. Sua força está na adaptação da poesia ao contexto tecnológico, na acessibilidade a qualquer tipo de leitor e na adaptação às estruturas da cultura de massa; sua fraqueza é a contraparte dialética: facilmente pode ser vista como produto *midcult* ou kitsch. E um fator agravante é o próprio mercado editorial, que reforça essa perspectiva ao se aproveitar das facilidades publicitárias da figura (e da lírica) de Leminski.

Ou quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria & o comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes? A arte terá passado de marginal a alcoviteira ou inglória colaboracionista? (BOSI, 2004, p. 165)

Se a lírica leminskiana ocupa um lugar paradoxal, em que ao mesmo tempo permite ao leitor experienciar uma leitura “diferente” de poesia, conforme relatamos com as resenhas, ao preço de que o próprio mercado pode apropriar-se dela, os leitores também legitimam um lugar paradoxal.

Segundo José Guilherme Merquior, tanto a cultura de massa quanto as artes *midcult* e kitsch pedem ao espectador uma postura “distraída”, destituída de esforço interpretativo, tipicamente do homem médio. Em contraposição, nas produções associadas à alta cultura

O processo perceptivo passa a admitir vários registros simultâneos, detém-se em meandros polifônicos, a tudo atento, de tudo curioso. A “contemplação” estética é isso: pura volúpia do perceber errante, livre de toda urgência prática. Mas essa volúpia tem um preço, que é o enfrentamento de dificuldades perceptivas muito mais numerosas do que as da visão pragmática. Em particular, para *integrar* os múltiplos dados perceptivos acumulados pela visão sem “gating” (...) o indivíduo é convidado a um esforço mental bem superior ao ordinário (MERQUIOR, 2015, p. 50)

Ora, segundo alguns relatos colhidos nas resenhas, em muitas delas se identifica a “mentalidade kitsch”, aquela que não quer fazer um esforço interpretativo, cujo sinal mais evidente é repetir o lugar comum: poesia é difícil.

A função existencial da “reação controlada” no kitsch é a honesta “distração”... o consumidor perfeito do kitsch é o indivíduo que só gosta de filmes carregados de “poesia” e a gente que repete frases do gênero: “a vida já é tão cheia de problemas; no cinema, o que se deseja é um pouco de distração” (MERQUIOR, 2015, p. 51)

Vimos que a “distração” na poesia de Leminski é um fator estruturante, não um item para corroborar a mentalidade kitsch; ao contrário, pretende ser uma porta de entrada para superar essa mentalidade. Dessa forma, essa lírica não é kitsch – ela se veste dessa forma, mas não o é em sua essência; na verdade, kitsch é a recepção dessa poesia, em que o público comum apenas corrobora uma recepção anterior: a dos leitores especializados.

A edição de *Toda Poesia – Paulo Leminski* fechou um processo de transformação de Leminski em produto. Organiza-se em torno de seus aspectos mais marcantes: o bigode, por exemplo, é representado em um desenho na capa da coletânea, assim como é estilizado na forma de marca página e destacável para que o leitor possa manuseá-lo, tirar fotos, publicá-las em suas mídias sociais e, assim perpetrar a propaganda publicitária da coletânea: “Gostaria de parabenizar a Cia das Letras pelo marketing no marca páginas, achei o máximo o bigode destacável” (2013, 6, sem página).

Em resumo, a coletânea fez de Leminski e de sua lírica o que ele criticou: a transformação da poesia em mercadoria utilitarista. Contudo, isso não significa, ainda, a sua total derrota, pois os sentidos mais profundos – sua potencialidade hermenêutica –, imperceptíveis à mentalidade kitsch, ainda permanecem e, diferentemente do que mostram as aparências, deitam raízes nas profundezas da sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003
- ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o samurai malandro*. Caxias do Sul, RS: Educ, 2009
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014
- BERNARDO, Kaluan. *O legado pop de Paulo Leminski*. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/01/16/O-legado-pop-de-Paulo-Leminski> Acesso em: 08/02/2016
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: contendo o Antigo e o Novo Testamento*. São Paulo: PAULUS, 2005
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006
- CAMPOS, Augusto de *et al.* *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006
- CAMPOS, Augusto de *et al.* Plano-piloto para poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006
- CAMPOS, Haroldo de. A Arte no horizonte do provável. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. In: *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006
- CHERRY, Colin. *A comunicação humana*. São Paulo: Cultrix, 1971
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2015
- ELIADE, Mircea. *História das religiões e das crenças*. Rio de Janeiro: Zahar, V.1, 2011
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba, PR: Positivo, 2009
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975

- LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012
- LEMINSKI, Paulo. Arte inútil, arte livre? In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012f
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999
- LEMINSKI, Paulo. Estado, mercado. Quem manda na arte? In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. Forma é poder. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004
- LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. O significado do símbolo. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. O tu na literatura. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. Poesia no receptor. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. Sem eu, sem tu, nem ele. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. Sem sexo, neca de criação. In: *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia – Paulo Leminski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013
- LEMINSKI, Paulo. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba, PR: BPP/SECE, 1985
- LEMINSKI, Paulo. *Winterinverno*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2001
- LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001

- MARQUES, Fabrício. Leminski, poesia e publicidade: convergências. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. São Paulo: É Realizações, 2015
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. São Paulo: É Realizações, 2013
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – Espírito do tempo I: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011
- MÜLLER, Adalberto. Make it News: Leminski, cultura e mídia. In: SANDMANN, Marcelo. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010
- PELLEGRINI, Domingos. *Minhas lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014
- PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004
- PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta (manifesto). In: *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008
- POMORSKA, Krystyna; RUDY, Stephen. *Prefacio*. In: JAKOBSON, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006
- RUIZ, Alice. Apresentação. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia – Paulo Leminski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013
- SANTIAGO, Emmanuel. *O vício do trocadilho: a paronomásia na poesia brasileira contemporânea*. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/03/2017/vicio-do-trocadilho-poesia-brasileira-contemporanea/>
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006

- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski – O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001
- VIEIRA, Fábio. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa: Ideia, 2010
- WATTS, Allan. *O zen budismo*. 2000

## **BIBLIOGRAFIA GERAL**

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Rio de Janeiro: Zahar, 1985
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2003
- DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993
- ELIOT, T. S. *Notas para a definição de cultura*. São Paulo: É Realizações, 2011
- ELIOT, T.S. *O uso da poesia e o uso da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2015
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014
- GENETTE, Gérard. *Figuras II*. São Paulo: Estação Liberdade, 2015
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1986
- MCLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. *O espaço na poesia e na pintura*. São Paulo: Hemus, 1975
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972
- MOLES, Abraham *et al.* *Civilização industrial e cultura de massas*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973
- MORIN, Edgar *et al.* *Cultura e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – Espírito do tempo II: Necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 1999
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2003
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras – Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 2015
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2013
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004