



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**RICARDO GESSNER**

**PAULO LEMINSKI E UMA POÉTICA DA DISTRAÇÃO**

**CAMPINAS**

**2013**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**RICARDO GESSNER**

**PAULO LEMINSKI E UMA POÉTICA DA DISTRAÇÃO**

**Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.**

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

**CAMPINAS**

**2013**

Ficha catalográfica  
 Universidade Estadual de Campinas  
 Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
 Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

GESSNER, Ricardo, 1984-  
 G33p Paulo Leminski e uma poética da distração / Ricardo Gessner. –  
 Campinas, SP: [s.n.], 2013.

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

1. Leminski, Paulo, 1944-1989. Distraídos venceremos – Crítica e  
 Interpretação. 2. Literatura Brasileira – Séc. XX. 3. Poesia. 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:** Paulo Leminski e una poética de la distracción

**Palavras-chave em inglês:**

Leminski, Paulo, 1944-1989.

Distracted we'll win – Criticism and interpretation

Brasilian literature – 20th Century

Poetry

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

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

**Banca examinadora:**

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Luis Cláudio de Sant'Anna Maffei

Pedro Marques Neto

**Data da defesa:** 26-09-2013

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

**Folha de aprovação**

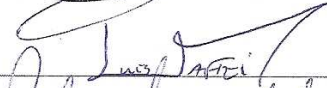
BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aparecido Lopes



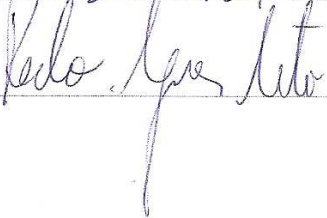
---

Luís Claudio de Sant'Anna Maffei



---

Pedro Marques Neto



---

Marcos Antonio Siscar

---

Wilton José Marques

---



## ABSTRACT

This dissertation has the objective to study *Distraídos Venceremos*, published by Paulo Leminski, in 1987. The book didn't have editorial success, and still was not studied. A detailed lectured and interpretation of a selected *corpus* will be done; also commentaries about the critic fortune of Leminski's literary works, and verify how the propose of *Distraídos Venceremos* is articulated by the poet, and how it appears in the selected poems.

**Key-words:** Brazilian literature; 20<sup>th</sup> Century; Poetry

## RESUMO

Esse trabalho tem como objeto de estudo o livro *Distraídos Venceremos*, de Paulo Leminski. Publicado em 1987, não obteve êxito comercial, foi pouco elogiado e ainda é pouco mencionado e estudado pela fortuna crítica. Em vista disso, esse trabalho propõe um estudo sobre o livro, levando em consideração uma leitura atenta do prefácio, análises e interpretações de um corpus selecionado de poemas, levantamento da fortuna crítica sobre a obra poética de Leminski, e um diálogo entre essas discussões, tendo como objetivo verificar qual a proposta do livro e como ela se realiza.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Século XX; Poesia





**SUMÁRIO**

<b>Introdução – Gênese de uma pesquisa</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 1 – A fortuna crítica</b>	<b>19</b>
<b>Capítulo 2 – Contrassenso Transmaterial</b>	<b>33</b>
<b>Capítulo 3 – O que se diz quando não se diz</b>	<b>61</b>
<b>Capítulo 4 – Uma Poética da Distração</b>	<b>93</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>111</b>
<b>Apêndice – Considerações Esparsas</b>	<b>113</b>



A meus pais, por tudo.  
Aos meus familiares.  
Vó Edith e vô Affonso, *in memoriam*.  
À Carolina, pela vida.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Prof. Dr. Wilton José Marques, pelo início dessa pesquisa; ao Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes, pela continuidade e conclusão.

Agradeço ao Prof. Dr. Sírio Possenti, pela interlocução e sugestões.

Agradeço a banca examinadora: Prof. Dr. Luis Maffei e Prof. Dr. Pedro Marques, pelo debate e interlocução.

Agradeço a toda minha família, a Carolina, pela confiança, força e incentivo.



## INTRODUÇÃO

### GÊNESE DE UMA PESQUISA

Este trabalho surgiu como proposta de ampliação e aprofundamento de uma pesquisa anterior: uma iniciação científica desenvolvida nos anos de 2009 a 2010, sob orientação do Prof. Dr. Wilton José Marques - UFSCar. Propunha-se o estudo do conceito de “rarefação da realidade”, articulado a partir de uma leitura do prefácio do livro *Distraídos Venceremos*, de Paulo Leminski. Chegou-se ao conceito de “rarefação da realidade” a partir de um segmento do prefácio em que o autor afirma acreditar que atingiu um “horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência através da rarefação” (1987, p. 07). Entendeu-se por “referência”, naquele momento, como sendo um conceito linguístico que designa um “apontamento” para aquilo que é exterior a linguagem – para a realidade empírica. Se o que o autor almejou foi a abolição desse “apontamento”, e o fez através da rarefação, concluiu-se que seria através da rarefação da realidade, ou seja, um modo pelo qual a abolição de apontar para o que é exterior a linguagem fosse possível (daí a ênfase do próprio autor de que não se trata de abolir a realidade). A partir dessa constatação, fez-se uma leitura do prefácio, verificando em que medida o conceito pode ser construído. Fez-se algumas leituras, análises e interpretações dos poemas pertencentes ao livro, verificando em que medida realizavam a proposta de “rarefação da realidade”.

Esse estudo gerou bons frutos: além da possibilidade de trabalhar o conceito, verificou-se a possibilidade de um melhor entendimento da proposta de Leminski, enquanto poeta, diante de sua poesia; um entendimento que se distanciava do que comumente se vê em sua fortuna crítica, ou seja, de que Leminski é um autor que prima pelo trocadilho, pelo aspecto humorístico e despojado diante da linguagem. Em verdade, verificou-se que essas atribuições da fortuna crítica, na verdade, diziam mais a respeito de um constructo em torno de parte de sua produção, sendo que nem sempre é aplicável ao restante de sua obra e, em muitos casos, o “despojamento diante da linguagem” mascara um labor sofisticado diante da linguagem, resultando em efeitos poéticos bastante sutis.

Por outro lado, restaram algumas lacunas diante do entendimento do conceito de “rarefação da realidade” e sua aplicabilidade para análise do livro como um todo.

Alguns poemas pareciam escapar a essa proposta, além de que, a relação entre realidade e poesia, por exemplo, é algo extremamente complexo e amplo dentro do campo dos estudos literários. Remonta desde Platão e Aristóteles<sup>1</sup>, percorre pela história do pensamento e até os dias atuais a discussão permanece. Seria preciso abordar com pouco mais de cuidado, contextualizando-a em que medida se dá, no caso de *Distraídos Venceremos*, a relação entre poesia e realidade.

Diante dessas lacunas, decidiu-se elaborar um projeto de mestrado em que tais propostas pudessem ser aprofundadas e melhor discutidas. Inicialmente a proposta seria contemplar especificamente um possível diálogo entre Leminski e Mallarmé, dois poetas *a priori* bastante distintos em termos de dicção poética, mas que poderiam ser aproximados na medida em que compartilham de uma mesma visão sobre a prática poética: uma visão que prima pelo aspecto formal da linguagem e da exploração desses recursos (anagramas, materialidade do significante, disposição gráfica do poema pela página em branco). Além do mais, a aproximação com o poeta francês é sugerida no próprio prefácio de *Distraídos Venceremos*, e em alguns poemas ao longo do livro. No prefácio, há uma citação quase integral de um verso de Mallarmé (“*calmes blocs ici-bas chus d’un désastre obscur*”), assim como a citação de recursos que foram tidos como conquistas da poética mallarmaica: tentativa de incorporação e controle do acaso na obra literária, explicitada no prefácio pelo segmento “cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta”. Em alguns poemas ao longo do livro, aparecem temáticas típicas da poesia mallarmaica como: a do “náufrago” (“Aviso aos Náufragos”, “O Náufrago Náugrafo”); também aparecem recursos formais como a *substituição*, em que, dentro de um dado contexto textual, uma palavra que seria a mais esperada é substituída por outra, menos esperada: vide o título do livro, por exemplo: *Distraídos Venceremos* em contraposição ao bordão “unidos venceremos”; o título do poema “Aviso aos Náufragos”, ao invés da expressão comum “aviso aos navegantes”.

Com o desenvolver da pesquisa de mestrado, verificou-se que o diálogo com Mallarmé, na verdade, corresponderia mais a uma consequência do que a uma proposta de realização por parte de Leminski. Isto é, tal diálogo é mais uma consequência da

---

<sup>1</sup> Platão, n’*A República*, por exemplo, propõe a exclusão dos poetas e demais artistas de sua “cidade ideal” visto que eles “imitam” a realidade sensível sendo que esta, por sua vez, é uma cópia das formas ideais; Aristóteles faz uma diferença básica entre, por exemplo, poeta e historiador: ambos podem escrever em versos, porém o poeta relata fatos que poderiam acontecer, o historiador relata o que de fato aconteceu.



“abolição da referência” do que uma proposta sistemática para a composição do livro. Além disso, o diálogo se daria com uma determinada perspectiva da poética mallarmaica, fruto de uma leitura crítica feita por uma determinada tradição a qual Leminski era afeito: a das vanguardas, principalmente a Concretista, que celebrava o estilhaçamento do signo pela página em branco, no poema “Un Coup de Dés” (“Um Lance de Dados”). Não se tratava, portanto, de um simples diálogo entre autores.

Frente a isso, um remanejamento foi feito. O objeto central da pesquisa passou a ser a análise do prefácio de *Distraídos Venceremos*, verificar como está estruturado e articulado, entender a proposta de “abolição da referência”, para, então, verificar em que medida os poemas do livro são coerentes, ou não, com a proposta.

Também será levada em conta a fortuna crítica sobre a poesia de Leminski. Alguns deles: *Leminski: o “samurai malandro”*, de Dinarte Albuquerque Filho, cuja proposta principal é abordar a poesia leminskiana a partir do modo como é qualificada por Leyla Perrone Moisés: uma síntese entre rigor e desleixo – rigor em relação à construção do poema, desleixo no modo como o poema aparece, aparentemente próximo da dicção cotidiana – qualificações que renderam a expressão “samurai malandro”, que sintetiza o aspecto racional e desleixado; *Oriente ocidente através – A melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*, de Fábio Vieira, que tem como objetivo central analisar a poética leminskiana sob as categorias elaboradas por Ezra Pound, em *ABC da Literatura*: a melopeia, a fanopeia e a logopeia. Cada uma dessas categorias diz respeito a uma projeção na mente de um dado aspecto como som, imagem ou ideia: a melopeia é a projeção do aspecto fônico, de um som; a fanopeia de uma imagem visual; a logopeia de uma associação intelectual ou emocional. Cada uma dessas categorias não são excludentes entre si, mas muitas vezes, complementares. Nesse sentido, a proposta de Fábio Vieira é verificar em que medida cada uma dessas categorias aparecem na poesia leminskiana, e não se restringe a um livro em específico. O estudo *Aço em flor – A poesia de Paulo Leminski*, de Fabrício Marques, talvez ainda seja o mais citado e conhecido. Tem como proposta abordar, de maneira geral, a poesia de Leminski, verificando quais são suas características mais recorrentes. De acordo com esse estudo, existem “convergências” na poesia leminskiana para alguns movimentos, como o Concretismo, Tropicalismo, Filosofia Zen e Haicai. A partir daí o estudo se desenrola verificando como cada uma dessas convergências contribuem para formar a poética leminskiana. Por fim, tem o estudo *Entre Percurso e Vanguarda – Alguma poesia de*

*Paulo Leminski*, de Manoel Ricardo de Lima, cuja proposta principal é uma análise do livro *Caprichos e Relaxos*, verificando em que medida o modo como os poemas estão articulados resulta numa poesia que pode ser enquadrada como sendo de vanguarda.

Não é mérito deste trabalho julgar cada um dos estudos, nem cabe neste momento detalhar cada um deles. Mas de imediato é possível dizer que, ao rediscutir a fortuna crítica da poesia de Paulo Leminski, tendo como referência a poesia do livro *Distraídos Venceremos*, será possível reposicionar algumas discussões que se faz em torno de sua obra poética.

## CAPÍTULO I

### A FORTUNA CRÍTICA

Paulo Leminski nasceu em 1944, em Curitiba, onde produziu a maior parte de sua obra literária. Já aos onze anos demonstrava grande interesse pelos estudos de ciências humanas, sendo com essa idade que decidiu ingressar na carreira monástica. Mudou-se para São Paulo e matriculou-se no Mosteiro de São Bento onde, dizia, teria condições adequadas para os estudos de seu interesse. Teve acesso a uma formação clássica: estudou grego, latim, hebraico, leu pela primeira vez as obras de Homero e mais alguns autores gregos e romanos. Permaneceu no mosteiro durante um ano e regressou a Curitiba, tendo concluído seus estudos em colégios públicos. Estreou como poeta em meados da década de 1960 na revista *Invenção*, mantida pelos poetas concretistas – Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Ministrou aulas em cursos pré-vestibulares, foi editor em diversos jornais, e também trabalhou com publicidade. Transitou em diversos gêneros textuais: romance, conto, crônica, ensaio, poesia, dentre outros. De certa forma, todo esse leque de atividades e produções se reflete em sua concepção sobre ser poeta: em carta a Régis Bonvicino, datada de Outubro de 1977, diz que “para ser poeta tem que ser mais que poeta” (1999, p. 52). Por complicações em sua saúde, agravadas pelo consumo excessivo de álcool, dentre outras ocorrências de ordem pessoal, faleceu em 7 de Junho de 1989.

A obra literária de Paulo Leminski cada vez mais é abordada como objeto de investigações e estudos acadêmicos. Livros cujo eixo central é a discussão acerca de sua obra são publicados com frequência crescente. A partir de um levantamento dessas publicações nas últimas décadas (entre 1990 e 2010), a pergunta que se faz é: como os estudos abordam a obra leminskiana? E como a poesia, especificamente, de Paulo Leminski foi e é abordada pela crítica<sup>2</sup>?

Em termos numéricos pode-se dizer que há mais estudos publicados, sob forma de livro, a respeito da obra *Catatau*, editada pela primeira vez 1975. Tais estudos ora abordam sua especificidade formal, as vezes enquadrando-a num contexto vanguardista de rupturas, ora sob a luz das relações com outras obras e fatores (geralmente com a

---

<sup>2</sup> Não é do mérito deste trabalho entrar na discussão sobre teorias críticas, quais poderiam ser as abordagens adequadas e quais renderiam melhores frutos. O que se tem em vista é clarear como a poesia de Paulo Leminski foi e é enquadrada nos estudos literários. Vale lembrar que estudos referentes a produção de Leminski em outros gêneros (prosa, ensaio, conto, tradução) também não é foco deste trabalho.

filosofia cartesiana<sup>3</sup>). No primeiro contexto enquadram-se estudos como o de Haroldo de Campos – “Catatau: Uma Leminskiada Barrocodélica”, publicado em 1989, posteriormente incorporado ao livro *Metalinguagem e outras metas* (2004); já no segundo contexto cabem os estudos de Tida Carvalho – *O Catatau de Paulo Leminski: (Des)coordenadas Cartesianas* (2000), ou o de Rômulo Valle Salvino – *Catatau: As Meditações da Incerteza* (2000).

A quantidade de dissertações, teses, ensaios e artigos sobre a poesia de Leminski é crescente. Para este trabalho, estabeleceu-se um recorte: o *corpus* será os estudos publicados na forma de livro, ou em coletâneas. A escolha desse requisito foi feita tendo em vista uma leitura mais atenta e menos esparsa, já que a quantidade de livros sobre a poesia de Leminski é, também, relativamente grande.

É possível estabelecer um denominador comum: a maioria dos estudos identifica uma *síntese* entre dois aspectos: o *erudito* e o *popular*. O aspecto *erudito* estaria atrelado a categorias como racionalidade, rigor formal, provenientes de uma aproximação com o Movimento Concretista e seus referenciais teóricos. É importante lembrar que Leminski estreou como poeta na revista *Invenção*, por volta de 1964, editada pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e Décio Pignatari. Porém já na década de 1970, nas cartas enviadas ao amigo Régis Bonvicino, identifica-se uma constante preocupação em reformular as bases de sua produção poética. Em vários momentos Leminski questiona e repensa sua relação com o Concretismo. Um dos aspectos motivadores desse reposicionamento é a percepção da distância entre a produção poética concretista e o público geral – Leminski passa a buscar uma poesia que preza pela radicalidade formal, sem deixar de ser acessível ao grande público. Daí advém sua faceta popular, quando se aproxima dos grandes meios de comunicação, do *mass media*, das técnicas de publicidade, da canção popular, da poesia *beat*, tudo para incorporar essas conquistas em sua poesia.

O *erudito* em conjugação com o *popular* permeia por toda a obra de Leminski. Já aparece em seu primeiro livro: *Catatau*, publicado em 1975. Essa dualidade é plasmada no personagem Renatus Cartesius, nome latinizado do filósofo René Descartes, imerso na flora e fauna tropicais. O livro se desenvolve a partir de uma proposta fictícia: a vinda do filósofo para o Brasil no período das invasões holandesas,

---

<sup>3</sup> Lembrar que o *Catatau* pode ser lido como sendo um monólogo de Renatus Cartesius (clara referência ao filósofo René Descartes), fazendo uso de ervas alucinógenas enquanto tenta enquadrar a paisagem tupiniquim ao seu sistema de pensamento.

já que naquele período Descartes servia ao exército holandês. Ao se deparar diante da paisagem tropical, Descartes, o filósofo do pensamento racionalista, tenta compreendê-la a partir de suas categorias e conceituações, mas vê-se impossibilitado. É o choque entre *racionalidade* e *visceralidade*, aspectos que vão permear, conforme afirmado, por toda a obra de Leminski.

Quem populariza essa síntese num epíteto hoje bastante conhecido, tendo em vista particularmente a poesia de Leminski, é Leyla Perrone Moisés, no pequeno ensaio “Leminski, o samurai-malandro”. *Samurai* é a vertente erudita, do rigor formal – Leminski, para além dos seus interesses em cultura japonesa, chinesa, nos haicais de um *samurai* sem mestre – um *rônin*: Bashô, plasmava em sua poesia uma rigorosa disciplina e preocupação formal; *malandro* é a vertente popular, o modo como ele articulava sua poesia para que fosse acessível ao grande público, ou a articulação de um efeito de leitura: susto, riso, *insight*.

Alex Rosa, no ensaio “Alguns caprichos de uma vida leminskiana”, presente na coletânea *A linha que nunca termina – Pensando Paulo Leminski* (2004)<sup>4</sup>, aborda a relação entre vida e poesia na obra poética de Leminski. Ao comentar o poema “moinho de versos”<sup>5</sup>, 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).

Note que Mário Alex Rosa traz duas categorias, dionisíaca e apolínea, remetendo a Friedrich Nietzsche, para caracterizar a faceta do *relaxo* e do *capricho*, respectivamente. Ambas as facetas advêm do modo como os poemas são concebidos e compostos, sugerindo, desse modo, que *capricho* e *relaxo* são categorias que não se prendem apenas a estrutura do poema, mas são momentos que permeiam a vivência do poeta e sua composição.

Também foi essa dualidade – *capricho* e *relaxo*; *erudito* e *popular* – que levou Dinarte Albuquerque Filho a desenvolver seu estudo: *Leminski: o “samurai malandro”*

<sup>4</sup> Coletânea de textos – dedicatórias, depoimentos, poemas, artigos e ensaios – dedicados a Paulo Leminski e organizada por André Dick e Fernando Calixto.

<sup>5</sup> Poema sem título publicado em *Caprichos e Relaxos* (1983): moinho de versos / movido a vento / em noites de boemia // vai vir o dia / quando tudo que eu diga / seja poesia.

(2009). O autor, citando um trecho do prefácio da coletânea *Melhores Poemas de Paulo Leminski*<sup>6</sup>, em que os organizadores falam da dificuldade de estudar os poemas leminskianos sob um único aspecto, propõe:

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. (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 18).

O ponto nodal do trabalho de Dinarte é verificar nos vários momentos da poesia de Leminski, ora a faceta *erudita*, ora a faceta *popular*, ora um *equilíbrio*, uma *síntese*, entre ambas. Porém o modo como conduz sua discussão, em alguns momentos, poderia ser mais detalhada. Nalgumas análises, Dinarte se atém apenas ao que os poemas dizem, e justifica suas análises repetindo os versos dos poemas. Por exemplo: quando analisa o poema “Razão de ser”<sup>7</sup>, diz:

Aparentemente despreocupado com o rigor, Leminski experiencia o fazer poético na natureza das coisas, fornecendo pistas de um *faber* romântico, um daqueles que se senta em um gramado e escreve sem parar, influenciado apenas pelas coisas do entorno. Ele escreve, garante, porque precisa, porque amanhece, porque a aranha tece teias e o peixe beija e morde o que vê. E pergunta: ‘Tem que ter por quê?’ (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 90).

A síntese de *capricho e relaxo* é um conceito; não se justifica *apenas* pelo que os poemas dizem: mais do que isso, está na própria base de estruturação dos poemas. Numa aparente facilidade ou simplicidade, um *relaxo*, está um jogo formal sofisticado, um *capricho*, e vice-versa. Explorar esses aspectos em suas bases, olhar de perto e analisar os poemas, é o que às vezes falta. Outro exemplo: quando analisa o poema “Desencontrários”:

### **Desencontrários**

Mandei a palavra rimar,  
ela não me obedeceu.

<sup>6</sup> Organizada por Fred Goés e Álvaro Marins.

<sup>7</sup> Poema publicado em *Distraídos Venceremos* (1987): Escrevo. E pronto. / Escrevo porque preciso, / preciso porque estou tonto. / Ninguém tem nada com isso. / Escrevo porque amanhece / e as estrelas lá no céu / lembram letras no papel, / quando anoitece. / A aranha tece teias. / O peixe beija e morde o que vê. / Eu escrevo apenas. / Tem que ter por quê?

Falou em mar, em céu, em rosa,  
em grego, em silêncio, em prosa.  
Parecia fora de si  
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar  
e ela se foi num labirinto.  
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.  
Dar ordens a um exército  
para conquistar um império extinto. (1987, p. 35).

Nesse “Desencontrários”, há um poeta em conflito, pois *manda e não é obedecido*, em versos que sugerem a afirmação leminskiana de “camisa-de-força” que foi o Concretismo. Ele remonta o exército da poesia quando sujeita à inspiração, em que as palavras “escapam” do domínio do autor, criando sua própria lógica. Muitas vezes nem vem “a sílaba silenciosa” (autonomia do poeta). A beleza desses versos está justamente nessa contradição: o relatório de Leminski que não se sente bem-sucedido na sua luta com a palavra resulta em um poema. E, embora o poeta reconheça que fazer poesia é “dar ordens a um exército/para conquistar um império extinto”, ao que ele se dedica, perseguindo a frase em labirintos, falando de imensidões (mar), delicadeza (rosa), sabedoria (grego), ausência (silêncio), diálogo (prosa) e de loucura (fora de si) (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, pp. 93-4)

Dinarte fala de um “poeta em conflito, que *manda e não é obedecido*”, resgatando o que dizem os primeiros versos do poema: “Mandei a frase rimar / ela não me obedeceu”. Ora, as rimas acontecem, sim, sejam internas ou externas: “rimar”, “mar”; “obedeceu”, “grego”, “silêncio”; “rosa”, “prosa”, “fora”, “silenciosa”; “sonhar”, “dar”, “conquistar”; “labirinto”, “sinto”, “extinto”. Até que ponto esse poeta realmente “está em conflito”? E onde está, no poema, a sugestão de “camisa de força que foi o Concretismo”? Ou como a “sílaba silenciosa” pode ser a “autonomia do poeta”? No aspecto formal, pelo menos na primeira estrofe, o que se realiza é diferente do que o eu-lírico diz: as palavras rimam, o que demonstra que elas não “escapam”, tanto assim, do domínio do autor.

Esse estudo aborda uma perspectiva diferente sobre os poemas de Leminski em relação à Poesia Marginal. Enquanto grande parte dos estudos críticos defendem que Leminski não se aproxima daquele movimento, para Dinarte, uma das características que justificam a faceta do *relaxo* na poesia leminskiana, é, justamente, sua aproximação com a Poesia Marginal: “A poesia de Leminski é marcada pelo rigor, como já apresentado, mas também por reminiscências da poesia marginal brasileira dos anos 70, década da contracultura” (p. 55).

Para caracterizar a Poesia Marginal, Dinarte cita Heloísa Buarque de Hollanda, afirmando ser uma poesia que incorporava o “coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico” (BUARQUE DE HOLLANDA *apud* ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 56). Porém Dinarte, num primeiro momento afirma que a coloquialidade é uma “reminiscência” da Poesia Marginal, mas no parágrafo seguinte diz: “Em vários momentos, a coloquialidade perpassa os livros de Leminski, herança modernista de 1922, mitos pessoais tornando-se coletivos, de uma forma bem humorada, milagrosa, subversiva e na carona da contracultura” (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 56). Ora, a coloquialidade é oriunda do movimento Modernista de 1922 ou da Poesia Marginal? Ou da contracultura? Ou de todos esses movimentos? A Poesia Marginal articula conquistas do Modernismo de 1922, entre elas, a coloquialidade; nesse sentido, poderia ser uma “herança” indireta. Mas cada movimento reivindica objetivos diferentes: enquanto para os Modernistas de 1922 a coloquialidade, para além de recursos estéticos, tinha um papel ufânico, de uma busca e valorização de uma língua nacional, para os Poetas Marginais, a coloquialidade era um recurso de maior aproximação com o público, de incorporar as vivências cotidianas na forma poética. Se em Leminski a coloquialidade é herança dos modernistas de 1922 ou da Poesia Marginal, o que isso pode significar?

Outro ponto importante: o período da Poesia Marginal ficou assim conhecido devido a uma grande intensidade na produção e divulgação poética – os autores, até então em sua maioria formada por jovens estudantes, editavam seus próprios livros e os distribuíam em portas de cinema, bares, eventos, tudo de modo artesanal. Essa poesia era sintética; na dicção, resgatava-se a vivência cotidiana: as frases feitas, a exploração de aspectos humorísticos num efeito de leitura. Apesar disso, não houve uma organização sistemática dessa produção – cada autor ou grupo produzia e editava sua própria obra. Levando esses aspectos em conta, é discutível uma declaração como:

Leminski transformou *Caprichos & Relaxos* em um dos maiores sucessos editoriais de poesia no mercado nacional (mais de 18 mil exemplares), mas foi com *É (sic) guerra dentro da gente*, novela voltada ao público infanto-juvenil, que ele aproximou-se da marca dos 100 mil exemplares (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 55).

Leminski sempre publicou seus livros por meio de editoras, mesmo que no início de sua produção fosse de modo independente. Na década de 1980, passou a publicar através da



editora Brasiliense, com distribuição nacional. Os Poetas Marginais, por outro lado, reivindicavam meios alternativos para distribuírem suas obras, não se rendiam ao mercado editorial. Como diz o próprio Leminski sobre a Poesia Marginal<sup>8</sup>:

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

Ou seja, o “meio” e a “mensagem” influenciando-se mutuamente. Dessa forma, como Leminski pode ser aproximado da Poesia Marginal sendo que ele obteve êxito editorial? Mesmo levando em conta características estritamente estéticas, de Leminski poder ter articulado categorias em comum com a da Poesia Marginal – humor, sintetismo, por exemplo – enquadrar o primeiro na segunda, nesses aspectos, é arriscado. A poesia de Leminski, ao mesmo tempo em que privilegia a dicção coloquial e busca por uma maior aproximação com o público, também traz experiências formais sofisticadas, como anagramas, ludismos fônicos e gráficos, que sugerem outras possibilidades de leitura para os poemas.

Diria que a relação que Leminski tem com a Poesia Marginal é mais de *poeta* do que de *poética*. No ensaio “O boom da poesia fácil”, Leminski estabelece a Poesia Marginal como negação de dois movimentos da década anterior: o das vanguardas (concretismo, práxis, processo), e o da “poesia engajada”. Ambos os movimentos, apesar de contrários entre si (o primeiro privilegiava quase que exclusivamente o “estético”, enquanto que o segundo, o “ético”), possuíam um aspecto fundamental em comum: um posicionamento “racional” diante da prática poética. E é justamente a esse posicionamento que a Poesia Marginal se opõe, resgatando, segundo Leminski, “a dimensão lúdica”.

É a dimensão lúdica que Leminski valoriza na Poesia Marginal. Não se trata da articulação de aspectos estéticos, mas de um posicionamento diante da poesia: de combinar a *racionalidade* com o *ludismo*. Essa combinação, por sua vez, reverbera na estrutura dos poemas de modo contrário, trocado: a *racionalidade*, nos poemas de Leminski, surge como escolha de palavras cotidianas, fáceis, enquanto que o *ludismo*

---

<sup>8</sup> Retirado do ensaio “O boom da poesia fácil”, presente em *Anseios e ensaios crípticos*, 2012.

surge, por trás de uma aparente facilidade, como sofisticados jogos formais. Em outras palavras, na poesia de Leminski *a racionalidade é lúdica e o ludismo é racional*.

Não à toa o livro *Caprichos e Relaxos*, publicado em 1983, serve muitas vezes como referência central para caracterizar a poesia de Leminski. Além de ter obtido “sucesso” editorial, ao vender em torno de vinte mil cópias na época de seu lançamento, o livro, até agora, é o mais estudado e citado. Haroldo de Campos ressalta o caráter sintético entre a radicalidade formal e a dicção cotidiana, entre o *capricho* e o *relaxo* do samurai-malandro, largamente discutido pela crítica. Décio Pignatari, por sua vez, sugeriu uma síntese entre o Concretismo e o humor Oswaldiano.

O livro é central para muitos estudos. Talvez o de maior fôlego seja o de Manoel Ricardo de Lima, em sua dissertação publicada em livro: *Entre Percurso e Vanguarda – Alguma poesia de Paulo Leminski*. Escrita em 1998, época em que a obra de Leminski era pouco discutida no meio acadêmico, o estudo teve sua primeira edição em livro no ano de 2002, e surgiu como um dos primeiros alentos na tentativa de teorizar sobre a poesia leminskiana.

A proposta central “é colocar a poesia de Paulo Leminski, do livro *Caprichos e Relaxos*, sob a égide do termo vanguarda e sua mais arguta significação” (LIMA, 2002, p. 15). E justifica: “Primeiro porque jamais [o meio especializado] pensou ou conseguiu atribuir para sua poesia uma pertinência formal que estivesse intrínseca apenas ao texto” (LIMA, 2002, p. 15), ou seja, os estudos sobre a poesia de Leminski, até então, resgatavam e articulavam fatores externos ao texto; e “em segundo plano, 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” (p. 16). Ou seja, pensando estritamente na poesia de Leminski, na “pertinência formal intrínseca ao texto”, o que a caracteriza é uma articulação das conquistas de alguns movimentos de vanguarda, sendo que, segundo o autor, os principais movimentos que a poesia leminskiana converge são: o Modernismo de 1922, principalmente a poesia de Oswald de Andrade, o Movimento Concretista e a Poesia Beat.

Para desenvolver seu estudo, Manoel Ricardo de Lima estrutura seu trabalho em três capítulos. O primeiro deles, além de trazer uma pequena biografia sobre Leminski, discute como o conceito de vanguarda é entendido dentro de sua obra. Para tanto, parte

do conjunto de biografias que Leminski escreveu – de Cruz e Sousa, Matsuo Bashô, Jesus Cristo, Leon Trótski –, postumamente reunidas num único volume intitulado *Vida*. Em cada uma dessas biografias, estaria embutida uma concepção de vanguarda que se manifesta na poesia leminskiana: o *signo icônico* da poesia simbolista, em Cruz e Sousa; o *silêncio* e o *minimalismo* do haikai, em Bashô; a *linguagem como revelação de verdades* através das parábolas, pela “poesia” de Jesus; e a dicotomia *paixão* e *sentido*, tendo por base a linguagem como proposta de transformação e instituição do novo, em Trótski. Além disso, Manoel Ricardo de Lima ressalta o modo como as biografias são escritas: a utilização de uma linguagem ao mesmo tempo erudita e popular, que, segundo o autor, é o reflexo da concepção poética de Leminski (síntese entre *capricho* e *relaxo*). Seguindo essa linha, no mesmo capítulo, Manuel Ricardo de Lima cita um “minifesto” escrito por Leminski e publicado em 1976, em que se discute brevemente questões relacionadas a vanguarda, a novidade, a participação e superação dos códigos. E, para finalizar o capítulo, Manoel Ricardo de Lima discute uma carta de Leminski a Régis Bonvicino em que relata sua preocupação em produzir e pensar poesia.

O capítulo seguinte trata diretamente das vanguardas: a Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, em que Leminski se apropria principalmente da oralidade, da síntese e do humor; a Poesia *Beat*, com seu questionamento das instituições, o anti-academicismo, a liberdade de expressão e aproximação entre vida e arte; e o Concretismo, com a possibilidade de articular espacialmente o poema pela página, explorar a materialidade da linguagem em seus aspectos fônico, morfológico, sintático e semântico. E é no paralelismo entre Poesia *Beat* e Concretismo que Manoel Ricardo de Lima vai identificar a síntese entre *racionalidade* e *emoção* (*capricho* e *relaxo*) na poesia de Leminski.

Por fim, o último capítulo trata especificamente do livro *Caprichos e Relaxos*, fazendo antes algumas observações sobre o contexto da Poesia Marginal, Tropicália e a confecção do *Catatau*. Ao analisar o livro de poemas, Manoel Ricardo de Lima respeita a divisão do livro e tece alguns comentários dos principais aspectos de cada uma dessas partes.

O estudo *Oriente Ocidente Através – A melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*, de Fábio Vieira, também é uma dissertação de mestrado, publicada em livro no ano de 2010. O estudo inicia realizando um levantamento geral da fortuna crítica

sobre toda a obra de Leminski, incluindo poesia e demais produções. Ao longo desse levantamento, Fábio Vieira identifica um fio condutor: a principal característica na poética leminskiana é o jogo entre *rigor* e *desleixo* (em outras palavras, entre *capricho* e *relaxo*). A partir daí, estabelece a sua proposta de investigação:

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).

Para verificar esse “diálogo”, Fábio Vieira vai mobilizar as três categorias desenvolvidas por Ezra Pound – *meloopia*, *fanopeia* e *logopeia*. A *meloopia* se caracteriza por produzir efeitos através do som articulado e do ritmo da fala; a *fanopeia* tem por objetivo projetar os sentidos, o aspecto semântico, na imaginação; a *logopeia* é o equilíbrio ou síntese entre as duas categorias anteriores. Ora, podemos a partir daí estabelecer uma analogia entre *meloopia*, *fanopeia* e *logopeia*, com o modo como a poesia de Leminski foi abordada pela crítica, que levou em conta as categorias de *capricho*, de *relaxo*, e uma *síntese* entre elas. *Fanopeia* e *meloopia* correspondem, analogicamente, a *capricho* e *relaxo*, sendo a *síntese* uma *logopeia*. Desse modo, o que Fábio Vieira faz é verificar um equilíbrio entre essas categorias na poesia de Leminski, valendo-se da teoria de Pound, e corrobora com a perspectiva de *síntese* entre o *erudito* e o *popular*, entre o *rigor* e o *desleixo*, na poesia de Leminski.

O jogo entre *rigor* e *acaso* será um dos pontos centrais de outro estudo: o de Fabrício Marques, *Aço em flor – A Poesia de Paulo Leminski*. Depois de uma apresentação biográfica de Leminski, o autor identifica um importante aspecto na poesia leminskiana: a variedade de referências que dialogam entre si:

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).

Para além dos limites que as categorizações ou conceituações impõem, Fabrício Marques segue o rastro dessas várias referências e verifica como elas entram em diálogo

na poesia de Leminski. O autor identifica “pontos de convergência”: faz-se um recorte temático que, associado a diferentes movimentos estéticos e artísticos, constitui-se a dicção leminskiana. Os principais pontos de convergência desenvolvidos são: hai-kai, Tropicália, e Poesia Concreta.

Elizabeth Rocha Leite, no estudo *Leminski: o poeta da diferença*, tese de doutorado publicada em livro no ano de 2012, oferece uma abordagem diferente. O trabalho se estrutura a partir de duas perguntas principais: “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). Para responder a tais perguntas, a autora encontra, tanto na produção poética de Leminski, como em seus textos ensaísticos, entrevistas, depoimentos e cartas, uma possível direção: a teoria da linguagem como campo teórico. E justifica:

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)

A autora estabelece um diálogo entre a poética de Leminski e a filosofia desconstrucionista de 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). Nesse sentido, o estudo de Elizabeth Rocha Leite traz uma proposta inédita em relação aos demais, que é justamente a aproximação entre a poesia de Leminski com a teoria desconstrucionista, caracterizando-o como um poeta da diferença. Quando Leminski estabelece relações e articula as mais variadas estéticas, procura, nessa relação, recursos que lhe permitam construir a sua própria poesia e, nesse movimento, estabelecer-se como poeta da diferença.

Ao utilizar recursos teóricos da filosofia desconstrucionista, a autora propõem um enquadramento que superaria a “oposição semântica” subjacente nos demais estudos críticos sobre a poesia de Leminski: a de *capricho* e *relaxo*. Fala-se, nesse momento, em

oposição semântica, visto que a filosofia desconstrucionista se insere no contexto teórico do pós-estruturalismo, que, diferentemente da corrente estruturalista, não articula suas análises a partir de pares semânticos básicos. Procura, ao invés disso, estabelecer relações que subvertam essas dicotomias. Nesse sentido, de fato, apesar da autora traçar um caminho que valoriza mais teoria e não a poesia, propõe uma perspectiva que permite visualizar outras características, para além da dualidade de *capricho e relaxo*.

Um aspecto desse trabalho que merece maior atenção é o diálogo que a autora estabelece entre a poesia de Paulo Leminski com a filosofia de Ludwig Wittgenstein, e os desdobramentos que esse diálogo permite. Assim justifica a autora:

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 falam de limite ou liberdade da linguagem. Wittgenstein no aforismo: “Os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo” (apud LEITE, 2012, p.28); isto é, a linguagem como um meio de entendimento e compreensão do mundo, gera consequências: estamos sujeitos aos limites que a linguagem nos impõe. Nesse sentido Wittgenstein utiliza os jogos de linguagem, aforismos, explora outros recursos que a linguagem proporciona de modo a ir além dos limites imediatos da linguagem. Leminski, por sua vez, no poema “Limites ao Léu”, estrutura seus versos com várias (tentativas de) definições de poesia; a última delas, porém, é sua: “[Poesia é] a liberdade da minha linguagem”. Nessa relação entre limite e liberdade a autora estabelece um diálogo legitimando que a poesia, no caso de Leminski, ao ser a liberdade de sua linguagem, “(...) significa sua liberdade de ser no mundo. Sua experimentação estética transforma-se, pois, numa questão ontológica” (LEITE, 2012, p.28) e, ao mesmo tempo, a liberdade legitimando a experimentação estética serve como ampliação dos limites de conhecimento de mundo.

Nesse momento é conveniente trazer à discussão a concepção de linguagem presente na filosofia Tao e, por extensão, Zen Budista. Discutiu-se no capítulo anterior

como essa concepção está presente nos poemas de Paulo Leminski, cabe agora fazer um aprofundamento teórico acerca dessa discussão.

A principal característica tanto do Taoísmo quanto do Zen Budismo é que ambos se caracterizam por serem um “caminho de libertação”. O que isso significa? Normalmente acreditamos conhecer alguma coisa quando conseguimos elaborar um pensamento verbalmente articulado sobre essa coisa. Enquadramo-la em categorias, qualidades. Porém todas essas caracterizações são convenções; é o que no Taoísmo e no Zen Budismo se chama conhecimento convencional. No limite, é todo tipo de conhecimento oriundo de convenções verbais, conhecimento que utilizamos a linguagem verbal para articular. Nesse sentido, caminho de libertação é um rompimento com esse conhecimento convencional. Aquelas filosofias buscam um outro modo de conhecer, que vai além de convenções.

Aquilo que Elizabeth Rocha Leite cita de Wittgenstein, no fundo, trata-se do conhecimento convencional. A linguagem limita o entendimento de mundo, daí o filósofo dizer que “Os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo”. Quando Leminski, por sua vez, afirma que a poesia é a “liberdade da sua linguagem”, cabe, nesse afirmação, a concepção de transgressão em relação ao conhecimento convencional, permitindo, conseqüentemente, uma aproximação com aquelas filosofias orientais.

A prática do Zen Budismo constitui-se justamente na busca da iluminação, momento esse conhecido por *satori*, momento de iluminação em que o discípulo Zen consegue romper com o conhecimento convencional. Muitos mestres Zen, para auxiliar o discípulo a alcançar o *satori*, elabora o que se chama de koans. Vários estudos apontaram uma possível aproximação da poesia de Leminski com os koans, mas talvez nenhum tenha investigado com maior rigor essa questão. Um koan mostra a insuficiência da linguagem verbal para compreender a realidade.

A poesia de Paulo Leminski se caracteriza pela síntese entre o rigor formal e o desleixo da dicção cotidiana. Em outros termos: entre o *erudito* e o *popular*. Esse é o núcleo de sua poesia, pensado tanto pelo próprio poeta, quanto largamente discutido pela crítica. Sabe-se que Leminski buscou referenciais em várias culturas e estéticas, sintetizando essa variedade em sua poesia. A crítica, porém, procurou “dessintetizar”

sua poesia, identificando cada uma de suas particularidades, a influência de cada manifestação cultural, de cada movimento estético.

Um termo recorrente utilizado em vários estudos é *múltiplo*: *múltipla* é sua obra, que abrange diversos gêneros: romances, poemas, ensaios, resenhas, entre outros; *múltiplos* são os seus referenciais teóricos, culturais e estéticos; *múltiplas* foram as suas atividades profissionais: seminarista, professor, judoca, publicitário, jornalista; *múltiplas* são as possibilidades de leitura e interpretação de seus poemas. Este trabalho propõe outro olhar: verificar mais de perto os próprios poemas de Leminski e, em específico, os do livro *Distraídos Venceremos*. Pretende-se verificar como se realizam enquanto poemas, e propor outras possibilidades de leitura para além daquelas que veem a poesia de Leminski como metalinguística ou pluri-semiótica.



## CAPÍTULO II

### CONTRASENSO TRANSMATERIAL

#### UMA LEITURA DO PREFÁCIO DE *DISTRAÍDOS VENCEREMOS*

Partindo dessa breve apresentação da fortuna crítica sobre a obra de Paulo Leminski (longe de ser esgotada, visto que não foram levadas em conta os estudos publicados em bancos de teses, por exemplo), vê-se que a poesia de Leminski ainda é pouco estudada, ou melhor dizendo, seus estudos são pouco divulgados sob a forma de livro. Apesar de serem contribuições de inegável importância, existem outras obras de poesia que até o momento não foram estudadas ou não receberam a devida atenção, como *Distraídos Venceremos*, *La Vie em Close*, *O Ex-Estranho*.

Além disso, existem outras possibilidades de pontos de partida que podem servir para abordar a poesia de Paulo Leminski, como investigando-a a partir de contextos não datados. É nesse sentido que caminha a proposta deste trabalho: estudar o livro *Distraídos Venceremos* a partir de uma detalhada leitura de seu prefácio, estendendo a discussão para uma tradição da lírica moderna.

*Distraídos Venceremos* (1987) é o segundo livro de poemas de Paulo Leminski publicado por uma grande editora – a Brasiliense. O primeiro foi *Caprichos e Relaxos* (1983). Até então, Leminski editava e publicava de maneira independente ou através de pequenas editores de Curitiba. São dessa época: *Catatau* (1975), seu livro de estreia e talvez até hoje o mais conhecido e mais citado; *40 cliques em Curitiba*, com o fotógrafo Jack Pires; *Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase*, e *Polonaises* (ambos de 1980). Posteriormente, grande parte dos poemas desses livros (independentes) foram incorporados na edição de *Caprichos e Relaxos*. O fato de Leminski ter publicado livros de maneira independente, assim como a caracterização de sua poesia como tendo uma proximidade com a dicção cotidiana, a oralidade e a utilização de recursos humorísticos, levaram alguns críticos a incluí-lo ou aproximá-lo ao contexto da Literatura Marginal<sup>9</sup>, em que autores como Chacal, Francisco Alvim, Roberto Schwartz, dentre outros, organizavam e publicavam seus livros de maneira

---

<sup>9</sup> Há coletâneas em que o nome de Leminski é associado a esse contexto, vide por exemplo o volume dedicado à Poesia Marginal, da coleção Para Gostar de Ler, assim como a antologia organizada por Ítalo Marconi – *Destino: Poesia* (2010), em que no prefácio o próprio organizador enfatiza os riscos de incluir a poesia de Leminski no contexto da Poesia Marginal.

independente, as vezes até mesmo de modo artesanal. Essa é uma perspectiva que resulta reducionista, já que a Poesia Marginal não se reduz ao modo como os livros eram editados ou distribuídos, assim como a poesia de Leminski não se reduz a essas “características principais” (oralidade, humor), sendo que existe um objetivo programático, como será possível perceber ao longo da leitura do prefácio de *Distraídos Venceremos*.

Diferentemente de *Caprichos e Relaxos*, em relação ao público o livro *Distraídos Venceremos* teve uma repercussão menor quando publicado. Hoje, nos meios especializados, *Distraídos Venceremos* ainda não foi inteiramente estudado – vide a inexistência de estudos publicados na forma de livro, assim como a escassez (e talvez ausência) de teses dedicadas à obra. Tendo em vista tais aspectos, este trabalho tem uma proposta (a princípio) bastante simples: estudar o livro *Distraídos Venceremos* a partir das afirmações de seu prefácio, escrito pelo próprio Leminski, verificando em que medida existe uma proposta de conteúdo programático, e em que medida o “projeto” ali proposto se realiza ao longo do livro. Além disso, este trabalho tem em perspectiva desdobrar essas discussões, de modo a verificar em que lugar da tradição da lírica moderna o livro pode se enquadrar, sem deixar de lado uma abordagem dos limites que tal “enquadramento” pode gerar em relação aos estudos das obras leminskianas.

Para melhor abordagem do que aqui se propõe, vale a citação integral do 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 vasa.  
É quando como quase.  
Ou não, quem sabe.*

(LEMINSKI, 1987, p. 07)

O núcleo central do prefácio, aquele que expõe o projeto do livro de maneira mais explícita, é a seguinte declaração: “Nas unidades de *Distraídos Venceremos* (...) arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência através da rarefação”. A declaração permite entender que existe um projeto programático a ser cumprido, “um horizonte longamente almejado”; não é a toa o período datado entre parênteses, que se estende de 1983 a 1987. Tais datas podem ser significativas, pois, na verdade, é o período entre a publicação de *Caprichos e Relaxos* à publicação de *Distraídos Venceremos*, sendo que o segundo livro é o “impacto da poesia” do primeiro na “fina e grossa cútis da sensibilidade lírica” de Leminski. Mas antes de abordar tais aspectos, o que podemos entender sobre “abolição da referência através da rarefação”?

Uma chave de leitura pode ser encontrada na seção dedicada ao sumário do livro. O título que leva essa seção é “ÍNDICE, ÍCONE E SÍMBOLO”. De imediato é possível perceber um trocadilho entre o termo “índice”, que pode denotar “sumário” – índice de um livro: as páginas correspondentes a cada seção –, e aponta para uma nomenclatura específica da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, que utiliza daqueles termos para nomear tipos específicos de signos. Tal trocadilho demonstra a relação lúdica que Leminski mantém com a linguagem, assim como a consciência acerca dos recursos provindos da Semiótica de Peirce, que podem ser utilizados como recurso para composição poética; segundo a Semiótica peirciana, o ícone é o signo da poesia. Em se tratando de um livro de poesia, esse aspecto pode ser fundamental. Vamos a uma breve explanação do sistema semiótico peirceano.

*Semiótica*, segundo Peirce, é outro nome para a Lógica e caracteriza-se por ser a teoria geral dos signos. Ao elaborar a sua Semiótica, Peirce intenta um tipo de análise que dê conta da experiência fenomênica, ou seja, uma espécie de lógica analítica que dê conta de analisar a experiência e seus fenômenos. Nesse sentido, Peirce divide a experiência em três tipos: as *experiências Primeiras*, ou *Originalidade*, “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); as *experiências Segundas*, ou *Obsistência*, são “experiências diádicas ou recorrências, sendo, cada uma, uma experiência direta de um par de objetos em oposição” (ibidem); as *experiências*

*terceiras*, ou *Transuação*, são “*experiências triádicas ou compreensões*; sendo, cada uma, uma experiência direta que liga outras experiências possíveis” (ibidem).

Para cada uma dessas experiências existem categorias específicas: as *Primeiridades*, que se caracterizam por ser uma

qualidade ou uma ideia de sentimento, seria um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado, a não ser em termos negativos: é incomparável, não relacional, indiferenciável, impermutável, inalisável, inexplicável, indescritível, não-intelectual e irracional. Tratando-se de consciência instantânea, é não cognitivo, original, espontâneo; é um simples sentido de qualidade o sentido de qualidade de uma cor, por exemplo (PIGNATARI, 2004, p. 44)

Existem as *Secundidades*, que são

uma ideia de fato, de luta, de resistência, de poder, de volição, de esforço. Realiza-se ou é percebida nos estados de “choque”, surpresa, ação e percepção. (...) Essa dualidade ou elemento diádico se manifesta quando vemos como a experiência nos compele a mudar de ideia a respeito dela mesma. (PIGNATARI, 2004, p. 44)

E, por fim, existem as *Terceiridades*, que são

não apenas a consciência de algo, mas também a sua força ou capacidade sancionadora – “o delegado do tribunal de justiça. (...) A terceiridade implica generalização e lei – na previsibilidade dos fatos. A lei possui um aspecto compulsivo que se impõe a nós – distinguindo-se, portanto, do simples pensar. (PIGNATARI, 2004, p. 45)

Para ilustrar o que até agora foi exposto eis um exemplo: imaginemos um indivíduo num quarto fechado e escuro. Subitamente as luzes se acendem. Em seguida o indivíduo se dá conta de que havia ocorrido um *blackout* e a energia voltou. Enquadrando esse exemplo nas experiências e categorias acima apresentadas, podemos dizer o seguinte: 1) o indivíduo no quarto fechado e escuro corresponde a *experiência primeira*, sendo que o aspecto de o quarto estar fechado e escuro são as *primeiridades*, ou seja, refere-se, nesse caso, as *qualidades*; 2) subitamente as luzes acendem: esta é a *experiência segunda*, sendo que o choque da passagem das luzes apagadas para acesas é a *secundidade*; não há reflexão ou pensamento nesse estado, apenas o choque da *relação* de um estado ao outro; 3) o indivíduo se dá conta de que havia ocorrido um

*blackout* e a energia elétrica voltou: esta é a *experiência terceira*, sendo a constatação do indivíduo a *terceiridade*, ou seja, houve a *mediação* do ocorrido, uma explicação da passagem de um estado ao outro.

Peirce estabeleceu para cada tipo de experiência e/ou categoria, signos correspondentes: existem signos correspondentes as experiências primeiras e primeiridades; signos correspondentes as experiências segundas e secundidades; signos correspondentes as experiências terceiras e terceiridades. Desse modo legitima-se três lógicas – ou três semióticas – para cada tipo de experiência: a *Lógica Originaliana* ou *Gramática Especulativa*; a *Lógica Obsistente*; a *Lógica Transuacional*, respectivamente.

Signo, entenda-se, é algo que aparece no lugar de outra coisa, é uma espécie de substituto representativo: “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2010, p. 46). De acordo com a concepção peirciana, é composto por três instâncias: 1) a instância do Signo ele mesmo (ou *representâmen*) – é aquilo que aparece no lugar de outra coisa; 2) a instância do Objeto (ou referente) – é aquilo que o signo representa ou substitui; 3) a instância do Interpretante – é um outro signo, criado na mente de uma pessoa, constituído a partir da relação entre Signo e Objeto, podendo ser equivalente ou mais desenvolvido em relação ao da primeira instância; é importante enfatizar que um *interpretante* não se reduz, necessariamente, a um “intérprete”, mas trata-se de outro signo “que reelabora constantemente o seu repertório de signos em confronto com a experiência, conferindo aos signos, em última instância, seu significado real, prático” (PIGNATARI, 2008, p. 33). O Signo como um todo, portanto, é uma tricotomia formada por Signo, Objeto e Interpretante.

Cada uma dessas instâncias, em sua inter-relação – signo em si mesmo, signo com objeto, signo com interpretante –, podem gerar diferentes tipos de signos dependendo da categoria a qual se ligam. Por exemplo: Signo em si mesmo, quando atrelado a uma Primeiridade, gera um *Qualissigno* – “é uma qualidade que é um signo”; 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”. Porém a tricotomia de maior interesse é a resultante da relação entre signo-objeto, que pode resultar em:

*Ícone:*

é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. (...) Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizada como um seu signo (PEIRCE, 2010, p. 52).

Em outras palavras, a relação entre signo-objeto no caso do ícone é de analogia, de semelhança. Além disso, é importante ressaltar, o Objeto de um ícone não precisa ter uma existência real, pode ser uma abstração ou até mesmo uma ficção.

*Índice:*

é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. (...) Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto, o Índice envolve uma espécie de Ícone, em Ícone de tipo especial; e não é mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto (PEIRCE, 2010, p. 52).

Aqui é preciso estabelecer uma diferença básica para não confundir ícone e índice: o ícone mantém com seu objeto uma relação de analogia, de semelhança. Esta relação não é, necessariamente, direta ou física, como se dá com o índice.

*Símbolo:*

é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto (PEIRCE, 2010, pp. 52-3).

Nesse caso, a relação signo-objeto que constitui o símbolo é de uma convenção ou de uma lei. Exemplo típico é o das palavras: um termo como “cadeira” estabelece com o objeto cadeira uma relação convencionada, não há nada no termo, ou melhor, no signo, aspectos que evoque aquele objeto.

A título de ilustração, é possível estabelecer uma tabela de correspondência entre cada tipo de signo com a sua respectiva inter-relação e categoria<sup>10</sup>.

	<b>SIGNO EM RELAÇÃO A:</b>				
	<b>Si mesmo</b>	<b>Objeto</b>	<b>Interpretante</b>	<b>Reino ou Campo</b>	<b>Característica</b>
<b>Primeiridade</b>	Qualissigno	Ícone	Rema	Do possível	Qualidade
<b>Secundidade</b>	Sinsigno	Índice	Dicissigno ou Dicente	Do existente	Choque, reação
<b>Terceiridade</b>	Legissigno	Símbolo	Argumento	Da norma, lei	Generalização

A consciência que Leminski tem dos recursos semióticos, que aparece implicitamente em *Distraídos Venceremos*, se nos reportarmos à sua obra geral, podemos identificar momentos em que essa consciência se torna explícita. É o caso, por exemplo, do texto “O significado do símbolo”, presente na coletânea *Ensaios e Anseios Críticos*, publicada pela Editora Unicamp em 2011. Originalmente o texto faz parte da biografia que Leminski escreveu sobre Cruz e Souza, e dá a sua definição do que é um signo enquanto 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, 2011, p. 295). Ou seja, os ícones são signos que mantêm com seus objetos uma relação de analogia, de similaridade, conforme viu-se na teoria de Peirce. Aquela concepção de signo como substituto, aquilo que vem no lugar de outra coisa ou a representa, não cabe inteiramente aqui. O ícone tende a ser a própria coisa. No caso da poesia, cuja matéria

<sup>10</sup> Para essa tabela serviu como modelo a “Tábua de Correspondência das Tricotomias Peircianas”, elaborada por Décio Pignatari, no livro *Semiótica e Literatura*, 2004, p. 55.

prima são as palavras, e, estas, símbolos por excelência, a articulação poética com a linguagem verbal transforma as palavras, símbolos, em ícones. Como diz Décio Pignatari, essa transformação é o que “caracteriza o fenômeno poético” (2004, p. 24). Essa transformação pode operar na materialidade do signo, em seu significante, como disse Leminski; ou seja, em seu aspecto fônico, visual, gráfico, entre outras possibilidades de recursos em que os signos passam a se articular por analogia ou similaridade, e não por lógica ou contiguidade.

Se o que Leminski almeja é a “abolição da referência”, podemos concluir que seja a abolição daquilo que estabelece a ligação entre signo e objeto. *Referência* é um conceito linguístico, pode ser compreendida como sendo a ligação que existe entre signo e objeto (referente). No caso do ícone essa abolição é possível, visto que esse tipo de signo tende a se organizar por analogia, tende a ser o próprio objeto e não substituir ou representá-lo. Observe que Leminski fala do ícone como signo “parcialmente motivado”, ou seja, é um signo cuja relação com o objeto não é uma convenção ou lei, como se dá com o símbolo, e ao mesmo tempo não tem com seu objeto uma relação física ou direta, como se dá com o índice. Essa motivação se estabelece pela analogia entre signo-objeto. Um exemplo dado pelo próprio Leminski: a palavra “lírio” grafada com “y” – “lyrio” – “a letra Y funcionando como ícone da flor/referente” (2011, p. 298).

Ademais da analogia, o ícone tem a característica de ser polissêmico e aberto, não se fecha a uma única interpretação:

Ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los. (...)

Esse 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 exhaustivamente coberto pelas palavras, restando sempre uma área transversal, uma mais-valia, um sexto-sentido além das palavras (LEMINSKI, 2004, p. 295)

Essa polissemia, essa abertura de significados, permite aquilo que Leminski fala junto com seu projeto de “abolição da referência”: a “rarefação”. Rarefação do que? Pode-se entender que seja a rarefação do próprio Objeto – do Objeto enquanto existente real, existente empírico: rarefazê-lo é torna-lo menos condensado, mais abstrato, não



toma-lo, necessariamente, como um dado real (daí a ênfase de Leminski de que não se trata de abolir a realidade). Além do mais, o ícone se caracteriza por pertencer as Primeiridades, tendo, portanto, como Objetos aquilo que é correspondente a essa categoria: “sentimentos, sensações, a *indeterminação no mundo físico*, qualidades, crenças, artes” (PIGNATARI, 2004, p. 45, grifos meus). São objetos, diria, não-empíricos, daí seu caráter rarefeito, de distanciamento daquilo que é material<sup>11</sup>. Pode até mesmo ser uma ficção: “O ícone não está [não substitui] para esta ou aquela coisa existente, inequivocamente – como o faz o Índice. *Seu Objeto* [do ícone] *pode ser uma pura ficção quanto à sua existência*. E muito menos é seu Objeto, necessariamente, uma coisa de espécie habitualmente encontrável” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 2004, p. 58, grifos meus).

Desse modo, a materialidade do signo, o significante, acaba ocupando um lugar de preponderância, o que reforça a questão da abolição da referência através da rarefação: o objeto passa a ser aquilo que os recursos da materialidade, através de uma outra organização que não necessariamente lógica, constitui. É no *como se diz*, que se identifica *o que se diz*.

Ao longo do prefácio de *Distraídos Venceremos*, Leminski, antes de explicitar seu projeto, elenca algumas questões que serão relevantes para estender a leitura do prefácio. Acerca das “unidades de *Distraídos Venceremos*”, ele sugere: 1) “resultado do impacto 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 désastre obscur*”; 3) “cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta”. Cada um desses atributos “qualificam” as unidades de *Distraídos Venceremos*; não estão de todo afastadas da articulação do signo icônico: antes preparam a realização desse objetivo. Direta ou indiretamente apontam para a “abolição da referência através da rarefação”.

*Cadeias de Markoff* é um conceito matemático também conhecido como *processos estocásticos*. Consiste, basicamente, num modo de organização probabilística entre termos adjacentes de uma dada série. O nome *cadeias de Markoff* deriva de Anton Markoff, matemático russo que, em 1913, publicou um estudo estatístico acerca do romance *Eugene Onegin*, de Puchkin. O conceito foi largamente utilizado na Teoria da

---

<sup>11</sup> Tal aspecto tem relação com o título do prefácio: “TRANSMATÉRIA CONTRASENSO”, que será discutida no decorrer deste trabalho.

Informação, principalmente em sua vertente matemática, em que aplicavam meios estatísticos de obtenção ou medição de informação. Deixando de lado as aplicações de cálculo, especificamente matemáticas, desse conceito na constituição de informação (para maiores detalhes ver CHERRY, Colin. *A Comunicação Humana*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971), podemos apontar os seguintes aspectos em relação ao campo da linguagem: existe a possibilidade de constituir mensagens escritas através de uma organização aleatória. Para tanto, deve-se partir de uma fonte como, por exemplo, as 26 letras do alfabeto. De imediato, sem levar em conta qualquer tipo de organização pré-estabelecida, pode-se combinar essas letras de qualquer modo, uma seguindo a outra sem qualquer regra senão a própria probabilidade de ocorrência. Nesse nível estaríamos operando no grau zero, ou em zerogramas, e dificilmente seria formada uma palavra ou frase pertencente a alguma língua. Por outro lado é possível estabelecer um padrão de escolha respeitando as regras de uma dada língua. Por exemplo: na língua portuguesa, seguindo ao padrão “ã”, é possível pré-estabelecer a ocorrência de um “o”, ou um “e”, ou um “s”, mas não de um “d”, um “i”, por exemplo. Desse modo se restringiria o campo de escolhas para dadas ocorrências, legitimando a constituição de construções típicas de uma língua: “ãe”, “ão”, “ãs” e assim por diante. Nesse nível estaríamos operando no primeiro grau, ou digramas. Desse modo podemos deixar pré-estabelecidos padrões de construções, levando em conta possibilidades na ordem, espaço e quantidade de letras, aos poucos formando palavras, frases, e assim por diante.

Isso tudo permite demonstrar que na dinâmica da língua existem ocorrências mais prováveis, de maior probabilidade, e, outras, menos. Neste ponto é possível complementar a discussão trazendo as teorizações de Roman Jakobson sobre os *eixos de combinação* na linguagem. No texto “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, presente no livro *Linguística e Comunicação* (1977), Jakobson estabelece dois eixos de organização para se legitimar uma comunicação: o *eixo de seleção* e o *eixo de contiguidade*. Basicamente, o eixo de seleção corresponde as possibilidades de escolha de determinadas palavras (em outros termos: paradigmas); o eixo de contiguidade é a possibilidade de organizar essas palavras na forma de uma frase (sintagma). Dessa forma existe a possibilidade de verificar recorrências que são mais constantes no uso de uma língua, além de verificar a probabilidade que determinadas palavras e organizações sintáticas podem ocorrer em dados contextos. Quando há um desvio dessas constantes, ou seja, quando ocorre uma “ruptura” ao que seria de maior probabilidade, obtém-se um

efeito que pode ser insólito, artístico, estético, entre outros. Vê-se, dentro dessa concepção, a necessidade de pré-estabelecer um sistema de organização. Conforme afirma Décio Pignatari:

Segue-se daí que não há informação possível fora de um sistema qualquer de signos ou sinais; inversamente, a introdução de um signo novo no sistema implicará, num primeiro momento, um certo grau de ‘ininteligibilidade’ desse mesmo signo face ao repertório ou sistema de signos existentes (PIGNATARI, 2008, pp. 48-49)

Sem a existência de um sistema organizador (grau zero), torna-se praticamente impossível constituir uma mensagem pertencente a uma dada língua. Por outro lado, visto que o signo (ou sinal) sucessor é definido em relação probabilística com o anterior, ao romper com essa probabilidade, é causado um certo estranhamento, uma “ininteligibilidade”, um efeito determinado, já que a ocorrência não se deu através do que seria de maior probabilidade, mas “rompeu-se” com essa cadeia. Exemplo: o título do primeiro poema de *Distraídos Venceremos* é “Aviso aos Náufragos”. Trata-se de um trocadilho com a expressão “aviso aos navegantes”, em que ocorre a troca do termo “navegantes” (o mais esperado) pelo termo “náufragos” (menos usual). Disso resulta um efeito parodístico, irônico, em que o “aviso” será dado aos que “já se afundaram”, ou seja, uma espécie de “desnecessidade”. O próprio título do livro, de certo modo, traz esse efeito: “distraídos” vem no lugar de “unidos”, cujo efeito também é parodístico: ao invés do grito engajado “unidos venceremos”, há a ironia a princípio “alienante”, distante da realidade, de “distraídos venceremos”<sup>12</sup>.

Continuando:

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* (auto-alimentações) da aprendizagem (PIGNATARI, 2008, p. 50)

O que pode caracterizar a arte poética é justamente o rompimento com esse automatismo, com as ocorrências de maior probabilidade, inserindo paradigmas ou

---

<sup>12</sup> Ao longo do desenvolvimento deste trabalho veremos que não se trata de uma questão alienante, como de imediato parece ser.

elaborando construções que não correspondem a expectativa imediata. Isso tem algumas implicações imediatas, como o que diz Colin Cherry

A concepção moderna é a de que mensagens que têm uma alta probabilidade de ocorrência contém 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)

Guardadas as devidas proporções<sup>13</sup>, esta pode ser uma concepção possível de se aproximar com o que diz Ezra Pound, em *ABC da Literatura* (2006), sobre o que é Literatura: “Literatura é linguagem carregada de significado. ‘Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível’ (...)” (p. 32). Para fins didáticos, aproximando aqui a noção de “informação” com a de “significado”, podemos entender que se a ocorrência de maior probabilidade traz pouca informação, as ocorrências de menor probabilidade trazem mais informação, e por sua vez, mais significado e, assim, se aproximar do que seja “literatura” ou “grande literatura”. Daí que romper com o automatismo pode ser um recurso literário, também articulado em poesia.

Em alguns ensaios Leminski fala de maneira mais explícita e enfática da necessidade de romper com esse automatismo, como é o caso do texto “Forma é poder”<sup>14</sup>. O título por si só é bastante explicativo: faz uma remissão indireta ao poeta russo Vladimir Maiakóvski, com sua conhecida máxima: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Pode-se ver a coerência que existe com as cadeias de Markoff aplicada a linguagem: no limite, os processos estocásticos são eminentemente aplicados ao aspecto formal da construção da mensagem, sendo que o resultado, ou seja, o significado, é fruto dessa articulação da forma. No caso, se o objetivo é romper com o automatismo, a forma deve ser revolucionária – inesperada – e, portanto, geraria um resultado revolucionário<sup>15</sup>. Nesse texto Leminski fala de uma “naturalidade” na construção da mensagem, naturalidade essa que é fruto de um automatismo frente ao código, que visa enfatizar o conteúdo da mensagem. *Automatismo* e *naturalismo* são

<sup>13</sup> As concepções do que é “informação” nem sempre levam em conta a questão do significado.

<sup>14</sup> Ensaio presente na mesma coletânea acima citada.

<sup>15</sup> Veremos adiante que esse aspecto revolucionário pode ser lido tanto sob a chave da originalidade artística, quanto da contestação político-social.

categorias que andam juntas: servem para explicitar da maneira a mais clara possível o conteúdo de uma mensagem. Essas categorias remetem, por sua vez, a determinados discursos, que são o do academicismo e o do jornalismo, ambos associados a uma ordem de poder, preocupados com o conteúdo.

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, 2011, pp. 101-2).

Para combater essa “normalidade”, esse Poder impositivo de normas, a saída é romper com o automatismo aí inserido, que conseqüentemente romperia com o naturalismo, com o discurso hegemônico do academicismo e do jornalismo. E para romper com o automatismo, uma saída é a constituição de formas novas e dinâmicas.

De certa forma, essa conduta é coerente com a passagem do *símbolo* ao *ícone*, que caracteriza o fenômeno poético conforme descrito acima. O *símbolo* é o signo que opera no campo das convenções, da lei, enquanto que o *ícone* opera no campo das possibilidades e é aberto em seus significados.

Vemos aí uma primeira pista de que a renovação de formas se dá em vista da busca de um efeito artístico, poético, da constituição de mensagens que primam pela originalidade, assim como se dá em vista de uma contestação de ordem político-social. São aspectos intimamente interligados. Remontando ao título do livro, vê-se com maior clareza que não é a toa ser um trocadilho com o grito de combate “unidos venceremos”: na expressão cabe a renovação formal, o rompimento com o automatismo – no lugar do esperado “unidos” vem o inesperado “distraídos” – resultando num efeito que ainda é de contestação, produzindo um efeito de ironia alienante. É nesse sentido que Leminski fala das “cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta”: construir uma mensagem pautada pela originalidade de modo a romper com os automatismos que a dinâmica da língua estabelece e assim questionar a imposição de Poder, fruto daquele automatismo, ao mesmo tempo constituindo um efeito poético.

Além disso, a integração das cadeias de Markoff aos textos literários remonta a uma tradição da lírica moderna, cuja origem pode ser identificada em Edgar Poe. Décio Pignatari em vários momentos identifica a articulação desse recurso nos textos de Poe. Vejamos um exemplo. No conto “O Escaravelho de Ouro” (“*The Gold Bug*”), o personagem se defronta com a necessidade de decodificar um enigma escrito com o uso de símbolos desconhecidos, para então conseguir ter acesso ao tesouro. Para tanto, o personagem recorre à frequência com que determinados símbolos desse enigma aparecem e associa com a recorrência que determinadas formações da língua inglesa. Desse modo aos poucos consegue decodificar determinadas formações recorrentes na língua inglesa, até conseguir combinar essas formações, identificar palavras e decodificar todo o enigma. No limite o que se tem é a aplicação das cadeias de Markoff para decifração da mensagem: parte-se de um universo indeterminado e através de inferências aleatórias e probabilísticas chega-se a uma determinação. Se nos reportarmos à epígrafe de *Distraídos Venceremos*, um trecho do livro *Catatau*, veremos que o recurso markoviano é bastante evidente, assim como a articulação icônica:

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 um amigo, ou discípulo, ou então simplesmente alguém que passava e atirou por despautério num momento gaudério de distração (LEMINSKI, 1975, p. 33)

Para inferir quem “atirou aquela flecha”, um leque de possibilidades se abre: Artaserses, um irmão, um amigo, discípulo, e assim por diante. São inferências probabilísticas em torno de um fato determinado. Além disso, é importante ressaltar a organização por similaridade das palavras; vejamos: o trocadilho entre o “calcanhar de Aquiles” com “calcanhar d’aquilo”, elaborado a partir da semelhança fônica entre o nome do herói e o pronome; aliterações, assonâncias. Isso tudo demonstra a articulação do ícone, que por organizar-se através de similaridade, permite tais trocadilhos, paronomásias, e demais recursos.

Numa carta não datada à Régis Bonvicino, Leminski constrói um poema em torno de um jogo de palavras com o nome de Poe:

afinal  
somos todos  
frutos  
da  
mesma  
POE TREE

(LEMINSKI, 1999, p. 62)

Há no poema a articulação da disposição espacial das palavras, compondo um formato similar a uma árvore. O desfecho final – “POE TREE” – aparece onde poderiam estar as raízes dessa árvore, além de obter um jogo linguístico de homonímia entre “POE TREE”, árvore de Poe, e “*Poetry*”, poética ou poesia em língua inglesa. Fica sugestiva a assimilação de uma tradição iniciada com Poe – daí o seu nome estar no lugar da raiz, como se ele fosse a origem. Cabe aqui reforçar a consciência que Leminski tem dos recursos icônicos na composição poética: organiza o poema espacialmente de modo a ter uma analogia com o objeto árvore, assim como estabelece jogos linguísticos de modo a legitimar diferentes possibilidades de leituras, muitas delas complementares entre si.

Edgar Poe também ocupa um lugar de destaque na tradição lírica moderna por explicitar um outro modo de se fazer poesia: compor a partir de formas e não de conteúdos. Em outras palavras, a origem de um poema se dá através de sua forma, através de um jogo formal, não por uma ideia inicial. Hugo Friedrich, na clássica obra *Estrutura da Lírica Moderna*, apontou essa característica:

A inovação de Poe consiste em inverter a ordem dos atos poéticos, que vinha sendo aceita pelas poéticas anteriores. *O que parece ser o resultado, ao seja, a “forma”, é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o “significado”, é o resultado.* No início do ato poético, há uma “nota” insistente e prévia à linguagem dotada de significado: algo como uma entonação sem forma. Para dar-lhe uma forma, o autor procura aqueles materiais sonoros da língua que mais se aproximam dessa nota. (FRIEDRICH, 1978, p. 51, grifos meus).

Cadeias de Markoff também é indicativo da predominância da forma sobre o conteúdo na medida em que ela o antecede. Os processos aleatórios se organizam de modo a

produzir um conteúdo (“frase absoluta”) inicialmente não determinado; ou, em outras palavras, um conteúdo que se compõe na medida em que as “unidades formais” se combinam. Importante lembrar que Leminski fala em “*unidades de Distraídos Venceremos*”: o todo do livro é composto da combinação de suas unidades (poemas). Tal característica reforça que o fim último não é explicitar uma ideia acabada; a significação de um poema pode se dar pelo atrito de seus componentes. É conveniente, nesse ponto, lembrar a citação de Stéphane Mallarmé quando diz que “Versos não se fazem com ideias, mas com palavras”, ou seja, a forma antecedendo o conteúdo.

O poeta francês Stéphane Mallarmé foi leitor de Edgar Poe, tendo lhe dedicado algumas traduções, assim como poemas-homenagem, como é o caso de “Le Tombeau d’Edgar Poe”. Não é a toa a máxima acima citada, pois é indicativo da assimilação por parte de Mallarmé dos recursos estéticos conquistados em Poe, sendo a noção da aleatoriedade um possível ponto em comum entre ambos os poetas. Haroldo de Campos, no ensaio “A Arte no Horizonte do provável”<sup>16</sup>, discute justamente essa noção de aleatoriedade na arte moderna e traz Mallarmé para o centro da discussão. Apresenta o projeto do poeta francês (nunca concretizado) de construir um livro cuja estrutura seria circular, com folhas intercambiáveis, que “poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (...)” (1977, p. 18). Frente a esse projeto, conhecido como *Le Livre* (“O Livro”), o poema *Un Coup de Dés*, “Um Lance de Dados” (que será importante para a discussão deste trabalho) seria apenas uma espécie de esboço. Em *Le Livre*, trata-se de

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).

Voltando ao prefácio de *Distraídos Venceremos*, há uma citação quase direta de Mallarmé: é o segmento “(...) *calmes blocs ici-bas chus d’un désastre obscur* (...)”. Trata-se de uma citação quase integral de uma verso do poema “Le Tombeau d’Edgar Poe”<sup>17</sup>, o mesmo acima citado<sup>18</sup>. Existe, no entanto, uma diferença sutil: no poema o

<sup>16</sup> Presente no livro *A Arte no Horizonte do Improvável*, Editora Perspectiva, 1977.

<sup>17</sup> Tel qu’én 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



segmento está no singular, enquanto que no prefácio está no plural. Disso podemos entender que além de servir como referência ao poeta francês e, possivelmente, a uma aproximação (ou apropriação) dos recursos provindos de sua estética, no contexto do prefácio ocorre uma ressignificação, em que “*calmes blocs ici-bas chus d’un désastre obscur*” – numa tradução livre: “calmos blocos aqui em baixo libertos de um desastre obscuro” – podem ser as “unidades de *Distraídos Venceremos*”, ou seja, as partes componentes (os poemas) do livro<sup>19</sup>.

Existe um ponto importante que deve ser levantado e discutido em relação a Leminski e Mallarmé: a da obscuridade. Dentro de uma determinada leitura crítica, como a que Hugo Friedrich empreende na obra *A Estrutura da Lírica Moderna* (1978), por exemplo, a poesia de Mallarmé ficou conhecida por ser obscura, de difícil leitura. Este é um dado que pode ser contrastante se comparado com a poesia leminskiana, cuja leitura crítica predominante a caracteriza como sendo sintética, retomando aspectos de humor, de oralidade, e pela busca de uma síntese entre a radicalidade inventiva e acessibilidade comunicacional. Ora, essa contradição se esvai olhar com maior atenção ao segmento mallarmeano presente no prefácio de *Distraídos Venceremos*: “calmos blocos aqui em baixo libertos de um desastre obscuro”. Com esse segmento Leminski não só aponta para Mallarmé como ressignifica a expressão, sugerindo a ideia de que se Mallarmé é conhecido por sua obscuridade, “as unidades de *Distraídos Venceremos*”, por sua vez, vão se apropriar de recursos mallarmeanos para compor uma outra poesia, que não necessariamente se caracteriza por ser obscura (“libertos de um desastre obscuro”), mas por ser independente. Ao almejar uma poesia independente, Leminski irá apropriar-se de recursos oriundos do autor cujo poema é o paradigma último desse tipo de poesia. Trata-se de uma *apropriação* e não de uma *aproximação*. Uma apropriação, diga-se de passagem, próxima a antropofagia oswaldiana, caracterizada por deglutir uma dada estética para nesse movimento produzir outra, diferente daquela original.

---

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 idéé avec ne sculpte un bas-relief / Dont la tombe de Poe ébouissante s’orne, // Calme bloc ici-bas chu d’un désastre osbscur, / Que ce granit du moins montre à jamais se borne / Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur. (MALLARMÉ, 2006, p. 66) (grifos meus)

<sup>18</sup> Note como existe uma coerência no modo como o prefácio é construído e as suas implicações.

<sup>19</sup> Importante notar a semelhança semântica entre *blocs* (blocos) e “unidades”.

Nesse ponto vale perguntar: se Leminski apropria-se de recursos mallarmaicos, quais são esses recursos? Hugo Friedrich, na obra supracitada proporciona algumas respostas: o que ele chama de “Ilusionismo e magia da linguagem”:

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.)

Importante notar que o exemplo dado por Friedrich para demonstrar esse recurso é o mesmo verso apontado anteriormente, do poema “Tombeau d’Edgar Poe”, utilizado por Leminski no prefácio de *Distraídos Venceremos* para caracterizar suas “unidades”. Falar em *ilusionismo* e *magia* da linguagem acaba por designar o poeta como um mágico que opera a linguagem em seus aspectos secretos. Não é uma caracterização distante do modo como Leminski fala, em alguns momentos, da figura do poeta em geral. No ensaio “Arte inútil, arte livre?”, num dado momento Leminski diz: “A literatura, a poesia, é a única arte feita com símbolos (palavras que *o poeta, alquimista, tenta transformar em ícone*)” (LEMINSKI, 2011, p. 45, grifos meus). Um exemplo ilustrativo desses aspectos é o poema (ou unidade) “Adminimistério”, presente em *Distraídos Venceremos*.

Quando o mistério chegar,  
já vai me encontrar dormindo,  
metade dando pro sábado,  
outra metade, domingo.

Não haja som nem silêncio,  
quando o mistério aumentar.  
Silêncio é coisa sem senso,

não cesso de observar.

Mistério, algo que, penso,  
mais tempo, menos lugar.

Quando o mistério voltar,  
meu sono esteja tão solto,  
nem haja susto no mundo  
que possa me sustentar.

Meia-noite, livro aberto.  
Mariposas e mosquitos  
pousam no texto incerto.  
Seria o branco da folha,  
luz que parece objeto?  
Ou seria que os insetos  
descobriram parentesco  
com as letras do alfabeto?

(LEMINSKI, 1987, p. 19)

A composição léxico-semântica do título se dá por uma aglutinação podendo ser dividida em suas partes componentes: *ad*; mini, mistério; ministério (em sua forma anagramática – “adMINImiSTÉRIO”). Isso gera múltiplas possibilidades de leitura (característica icônica), porém nesse momento é válida a maior atenção na questão do “ilusionismo e magia da linguagem”. *Ad* é um termo latino, significa “em direção de”; “mini” pode ser visto como uma espécie de “anagrama-fonético” indicando o pronome pessoal “mim”; nesse sentido, “adminimistério” compõe uma significação de “até mim vem o mistério” (“*ad* mim mistério” – em que a própria estruturação sintática remonta a língua latina). Essa possibilidade de leitura se confirma já nos primeiros versos do poema:

Quando o *mistério* chegar,  
já vai me encontrar dormindo,

metade dando pro sábado,  
outra metade, domingo. (...)

(LEMINSKI, 1987, p.19, grifos meus)

Outro modo de promover o “ilusionismo e magia da linguagem” é, dentro de um dado contexto, substituir uma palavra que seria a esperada ou a usual por outra, cuja sonoridade é semelhante, mas tem significados diferentes. Hugo Friedrich, quando discute um soneto sem título<sup>20</sup> do poeta francês, publicado em 1887, aponta para essa questão:

No âmbito de significado de *vase*, encontram-se também *coupe* (taça) e *fond* (fundo, base). O texto evita estas duas palavras que se nos ocorrem facilmente, mas usa-as como impulso para palavras de sons semelhantes – nascendo, assim, como o efeito desejado do insólito, *croupe* e *bond*. (FRIEDRICH, 1978, p. 106)

No âmbito de *Distraídos Venceremos* é possível identificar no prefácio esse recurso, por exemplo, na seguinte parte: “*É quando a vida vase. / É quando como quase. / Ou não, quem sabe*”. A palavra “vase” fonicamente remete ao verbo “vazar” na terceira pessoa do singular do subjuntivo: “vaze”, sugerindo a ideia de um tempo em que a vida se esvai. Porém é preciso pôr atenção que há um detalhe tipográfico: o radical do verbo vazar é “vaz-“; sendo assim, em sua forma subjuntiva deveria ser grafada com a letra “z” e não com a letra “s”, como está no prefácio. Não se trata de um erro ortográfico ou editorial<sup>21</sup>, mas desse recurso de substituição de uma palavra por outra: de “vaze” por “vase” – fonicamente iguais, diferentes em significação, pertencentes a línguas diferentes. Em francês, o termo *vase* denota vaso, jarra, figura recorrente nos poemas de Mallarmé; também faz parte de uma expressão popular: *vivre en vase close* – “viver sem comunicação com o exterior”, aspecto ilustrativo e conveniente com a proposta de

<sup>20</sup> Surgi de la croupe et du bond / D’une verrerie éphémère / Sans fleurir la veillée amère / Le col ignoré s’interrompt. // Je crois bien que deux bouches n’ont / Bu, ni son amant ni ma mère, / Jamais à la même Chimère, / Moi, Sylphe de ce froid plafond! // Le pur vase d’aucun breuvage / Que l’inexhaustible veuvage / Agnoise mais ne consent, // Naïf baiser des plus funèbres! / À rien expirer annonçant / Une rose dans le ténèbres. (MALLARMÉ, 2006)

<sup>21</sup> A palavra “vase” está grafada dessa maneira tanto na primeira edição de *Distraídos Venceremos*, em 1987, como em sua quinta edição, de 1995, e na terceira reimpressão, em 2002.

abolição da referência, assim como com o diálogo com Mallarmé<sup>22</sup>, na medida em que ao valorizar os aspectos da materialidade dos signos, legitima-se um poema que pode referir-se a si mesmo, tornar-se sua própria realidade.

Stéphane Mallarmé é um autor que ao longo do século XX foi retomado e lido sob os mais diferentes enfoques e perspectivas; nesse sentido, vale aprofundar no modo como Leminski concebe a estética mallarmeana. Na coletânea *Ensaio e Anseios Críticos*, publicado em 2011 pela Editora Unicamp, há um texto intitulado “Arte inútil, arte livre?”, em que Leminski discorre sobre a noção de “arte pela arte” e como algumas culturas e perspectivas – a francesa, a russa, a de esquerda provinda de Adorno – responderam a essa noção. De acordo com Leminski, o conceito de “arte pela arte” é relativamente recente, formulado pela primeira vez nos idos do século XIX na França. Na Idade Média, Renascença, Contrarreforma, e mesmo na Idade das Luzes, a arte sempre esteve regida sob alguma implicação moral, com o intuito de deleitar e/ou instruir. Com a Revolução Francesa há uma mudança de valores: a burguesia ascende como classe social dominante e organiza a sociedade ao seu modo: o mundo torna-se mercantil – tudo se torna mercadoria, inclusive a arte. Desse modo a arte não se submete mais a valores morais, políticos, perde sua função social e torna-se independente, sem função primária. Ao perder sua função social, a arte “volta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o, como um *não objeto feito de anti matéria*” (LEMINSKI, 2011, p. 41, grifos meus).

O conceito de “arte pela arte” representa a independência da arte dentro da sociedade, “(...) é uma decorrência natural da sobrevivência da arte numa sociedade regida pelo mercado” (LEMINSKI, 2011, p. 45). Sendo ela independente, legitima-se a 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, 2011, p. 45).

---

<sup>22</sup> Nesse ponto é importante ressaltar que uma leitura “fônica” não exclui uma leitura “ortográfica”, ou vice-versa. Esse aspecto será discutido com maior rigor no decorrer do trabalho, sendo que nesse momento a ênfase é apenas na demonstração dos recursos mallarmaicos utilizados por Leminski.

Existe, porém, uma arte que resistiu a essa comercialização: é a literatura, é “(...) a arte que tem a palavra como matéria-prima. Em especial, a poesia, lugar onde a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva” (*ibidem*). Não é a toa que o livro *Distraídos Venceremos* recebe este nome. Por se tratar de uma paródia de uma expressão politicamente engajada – “unidos venceremos” – representa essa negação crítica da qual fala Leminski, negação que será manifestada no prefácio do livro ao apresentar seu interesse em “abolir a referência”. É um modo de indicar a situação da arte frente a sociedade: não tem um compromisso social ou ético e moral – distraído. *Distraído* é aquele que mantém uma percepção (ou perspectiva) não-direta em relação a realidade – pode estar voltado a si mesmo ou para além da realidade imediata; em outras palavras, mantém uma *relação rarefeita em relação a realidade*, daí a rarefação. Por outro lado, manter uma relação rarefeita não é excluir-se da realidade, não é romper com ela, mas implica num outro modo de relação, principalmente por se tratar de um livro de poemas, cuja matéria-prima é a vigência da palavra; e a palavra, segundo Leminski, “é essencialmente política. Portanto, ética” (LEMINSKI, 2011, p. 46). Como dito anteriormente, é um modo de resistência a uma sociedade comercializada e mercantil. É uma perspectiva adorniana, apresentada nesse mesmo texto, em que Leminski aí verifica uma síntese entre a concepção da “arte pela arte” francesa e da concepção utilitarista provinda do marxismo russo, que via a arte como objeto moralizante a serviço de uma coletividade. Segundo a concepção adorniana apresentada por Leminski, “a grandeza da arte esta em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como ‘objeto não identificado’ (...) a arte só tem razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria” (LEMINSKI, 2011, p. 50). Daí a importância da “arte pela arte”: ao contrário do que se pode pensar, ou ao contrário do que pensava os moralistas e marxistas russos, a “arte pela arte” não é uma forma de alienação ou sinal de uma decadência desumana, mas é uma forma de resistência a mercantilização; ao colocar-se como independente, ela é livre e não se submete as leis do mercado.

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, 2011, p. 46)

Se Leminski diz no prefácio “Transmatéria Contrasenso” que as “unidades de *Distraídos Venceremos* (1983 – 1987)” é o “resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis de [sua] sensibilidade lírica”, estabelecendo nitidamente um período de tempo que se estende do ano da publicação de *Caprichos e Relaxos* – 1983 – ao ano de publicação de *Distraídos Venceremos* – 1987 – isso demonstra sua preocupação em produzir uma poesia de resistência ao mercado. Tal aspecto fica nítido ao lembrar que *Caprichos e Relaxos* obteve êxito comercial, foi um livro que vendeu bastante e teve sucessivas reimpressões (cf. Toninho Vaz na biografia *Paulo Leminski – Um bandido que sabia latim*, 2001). Ao propor uma “abolição da referência através da rarefação”, Leminski parece também propor uma poesia de resistência, em contraposição ao seu livro anterior.

Também não é a toa o título do prefácio: “Transmatéria Contrasenso”. Resgatando da citação acima<sup>23</sup> a expressão em destaque – a arte como “*um não objeto feito de anti matéria*” – é possível estabelecer com essa expressão e o título do prefácio uma ligação. Trata-se de dois neologismos que condensam a condição poética proposta no livro. “Transmatéria” compõe-se do prefixo *trans* – que designa algo que está para além de, que *transcendeu* –, unido a palavra *matéria*, constituindo a significação de algo que se distancia ou mantém outro tipo de relação com a matéria, com o material, com o dado empírico, e por extensão, com a realidade; sendo algo que transgrediu a matéria, é possível pensar que se trata de outra coisa não-material, de uma não-matéria ou, resgatando a expressão acima citada, uma *anti matéria*. Contrasenso, por sua vez, designa ideia de contradição. No caso, uma contradição oriunda daquela perspectiva adorniana, conforme apresentada anteriormente: trata-se de um livro que privilegia um tipo de poesia cuja referência é abolida e ao mesmo tempo resiste a um contexto mercadológico.

Ademais do que foi apresentado até aqui, a frase que encerra o texto “Arte livre, arte inútil?” é representativa do interesse de Leminski pela doutrina da “arte pela arte”: “misteriosamente, os defensores da ‘arte pela arte’ tinham razão” (LEMINSKI, 2011, p. 50). Eles tinham razão porque a independência da arte em relação aos antigos interesses (deleitar e instruir) permitiu que ela resistisse ao contexto mercadológico e não deixou que se tornasse mercadoria. Segundo Leminski, os artistas cultores da “arte pela arte” são de fundamental importância para o desenvolvimento artístico posterior. Tal

---

<sup>23</sup> LEMINSKI, 2011, p. 41

desenvolvimento artístico se caracteriza, em poesia, pelas técnicas de composição e articulação com a linguagem, sendo que aí Leminski estabelece um paradigma: o poeta francês Stéphane Mallarmé:

Isso se deve principalmente ao fato de que esse 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, 2001, p. 44).

Quando Leminski estabelece o poema “[Um] Lance de dados” como paradigma último de um tipo de poesia, uma poesia “independente”, pertencente ao contexto da “arte pela arte”, nesse gesto, Leminski indica a sua própria leitura a respeito de Mallarmé. Além disso, ao citar quase diretamente o poeta francês, deixa uma pista sobre qual é a sua proposta de poesia em *Distraídos Venceremos*: trata-se, provavelmente, de uma poesia que almeja uma independência, assim como é independente a poesia da “arte pela arte”, cujo paradigma último é o poema de Mallarmé. Ao estabelecer como objetivo a “abolição da referência através da rarefação”, a busca por uma independência da poesia se torna ainda mais clara. Nesse ponto é nítida uma proximidade entre o modo como Leminski concebe a poesia de Mallarmé e da leitura que Haroldo de Campos estabelece.

No ensaio “Comunicação na Poesia de Vanguarda”, presente no livro *A Arte no Horizonte do Provável* (1977), diz Haroldo de Campos: “No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de ideias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo” (1977, p. 150). Em outras palavras o que ocorre é uma espécie de ruptura entre a relação poesia-realidade, assim como em relação a “estrutura discursiva da linguagem referencial” (CAMPOS, 1977, p. 152), na medida em que o ato de criação poética, somado a proeminência da materialidade do poema (aspectos gráficos e sonoros reorganizando a instância semântica submetendo-a aos aspectos da materialidade linguística), ocupam um lugar principal na composição (e não a exposição de ideias). Daí a possibilidade de verificar um paralelo com a proposta de *Distraídos Venceremos*, em “abolir a referência”: sendo a *referência* designada como o ato de apontar ao extralinguístico, à realidade empírica, quando abolida o poema ganha certa independência aproximando-se da condição da “arte pela arte”; essa



independência, por sua vez, requer alguns recursos provindos da estética mallarmaica, como a valorização da materialidade significante; do poema crítico, que faz do ato poético uma reflexão sobre o fazer poesia.

### **Conclusão.**

A título de ilustração, podemos estruturar o prefácio como tendo um núcleo central em que, a partir dele, ligam-se atributos complementares. O núcleo central é a declaração “Nas unidades de *Distraídos Venceremos*, (...), arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência através da rarefação”. Vimos que a “abolição da referência” pode ter, na verdade, duas chaves de leitura: pode se dar pela valorização do signo enquanto ícone, e pode ser uma proposta de poesia de resistência a um contexto mercadológico. São chaves de leituras complementares.

Para tanto, viu-se que Leminski vai articular uma determinada tradição lírica, uma tradição poética cuja forma precede o conteúdo, ou o conteúdo pode ser identificado na própria superfície formal. Tais características consolidaram-se com o movimento Simbolista, movimento que Leminski se debruçou e nele identificou a descoberta do signo enquanto ícone, pelos poetas pertencentes aquele movimento. Dentro desse contexto, Mallarmé ocupa lugar de destaque e daí a sua importância para essa discussão. É bom lembrar do conceito de *poésie pure* – poesia pura – conforme definida por Ivan Teixeira no texto “Cem anos de Simbolismo: Broquéis e alguns fatores de sua modernidade”<sup>24</sup> (1993): poesia pura “é a ideia de que em literatura o significado nasce da forma, do choque interno dos signos, das imagens e dos sons impressivos” (p. 10).

O termo *abolição*, central no prefácio de *Distraídos Venceremos*, reforça a relação com Mallarmé visto que, lido por uma determinada crítica, “a palavra preferida por Mallarmé para indicar aquele afastamento do objeto concreto é: *abolition*, extinção, abolição (...) Ao redor desta [abolição], gravitam palavras afins: lacuna, branco, vazio,

---

<sup>24</sup> Texto que serve de introdução à edição pela editora Martins Fontes de *Missal e Broquéis*, de Cruz e Sousa, poeta simbolista caro a Leminski, vide que dedicou-lhe uma biografia-ensaio.

ausência” (FRIEDRICH , 1978, p. 127). Tais características poderão ser encontradas ao longo dos poemas do livro, exemplo disso são (grifos meus):

“A LEI DO QUÃO”

Deve ocorrer em breve  
uma brisa que leve  
um jeito de chuva  
à última *branca* de neve  
(...)  
(p. 16)

“ICEBERG”

Uma poesia *ártica*,  
*claro*, é isso que desejo.  
uma prática *pálida*,  
três versos de *gelo*.  
(...)

Uma lira *nula*,  
*reduzida* ao puro *mínimo*,  
um piscar do espírito,  
a única coisa única  
(p. 22)

“PLENA PAUSA”

Lugar onde se faz  
o que já foi feito  
*branco da página*  
(...)  
Nunca houve isso,

uma *página em branco*.  
 no fundo todas gritam,  
*pálidas* de tanto.  
 (p. 29)

“O HÓSPEDE DESPERCEBIDO”

Deixei alguém nesta sala  
 que muito se distinguia  
 de alguém que se chamava,  
 quando eu *desaparecia*.  
 (p. 47)

“SORTES E CORES”

(...) na *folha branca*  
 (...)  
 O *vazio* passa (...)  
 (p. 58)

A valorização do ícone em *Distraídos Venceremos* resulta no efeito, portanto, do privilégio da matéria significante, e não primordialmente do significado. Novamente: por isso “Transmatéria Contrasenso”: algo que não é palpável (trans) e ao mesmo tempo material (matéria), ou seja, a materialidade lingüística (ritmo, musicalidade), em direção contrária (contra) o sentido, o sensorial, o significado (senso). Por outro lado é importante não cair na armadilha de pensar que a forma é separada do conteúdo. No caso de *Distraídos Venceremos*, o conteúdo se constitui através da forma; é pelo privilégio do significante, do embate dos componentes formais, que se constitui o significado. Também nesse ponto se justifica, em partes, a *abolição da referência*, visto que a referência é o extralingüístico (a realidade empírica), o que mantém uma relação íntima com a instância do significado; ao “abolir a referência”, permite-se maior liberdade no trabalho com o significante (por que Leminski, no poema “Limites ao

Léu”, coloca a sua concepção de poesia como “a liberdade de minha linguagem”? Seria porque ela está livre da predominância dos significados?<sup>25</sup>).

Disso resulta uma aproximação (e não adesão) com a doutrina da “arte pela arte”, vista sob um ponto de vista de poesia como resistência. Como discutido anteriormente, dentro de um contexto mercadológico, em que até a arte tornou-se mercadoria, produto para a obtenção de lucro, tornar a realidade menos evidente é uma forma de resistir a esse contexto. Em outras palavras, um modo de não tornar a poesia uma mercadoria em vista do lucro. Os adeptos da doutrina da “arte pela arte” viam a poesia como independente, inclusive do mercado. Essa é uma característica importante na discussão, principalmente quando levado em conta o livro *Caprichos e Relaxos*, que conseguiu sucesso editorial. Ao procurar a *abolição da referência* Leminski busca não só uma aproximação com uma determinada tradição lírica, mas como uma forma de resistir ao mercado.

---

<sup>25</sup> Outra possível leitura para a “liberdade da linguagem” seria através da filosofia Zen e do Budismo, cujas filosofias enfatizam a busca pela liberdade. Leminski manteve contato tanto com a filosofia Zen como com o Budismo; como essa relação se dá na obra leminskiana, será discutida posteriormente neste trabalho.

### CAPÍTULO III

#### O QUE SE DIZ QUANDO NÃO SE DIZ

Neste capítulo serão analisados e interpretados alguns poemas do livro *Distraídos Venceremos*. Os poemas foram escolhidos tendo em vista uma ligação comum entre eles, que será explicitada ao longo do desenvolvimento deste capítulo. O que se pretende é evidenciar uma linha de força, com a possibilidade de aprofundamento nos capítulos seguintes.

Vejamos o primeiro poema:

#### AVISO AOS NÁUFRAGOS

Esta página, por exemplo,  
não nasceu para ser lida.

Nasceu para ser pálida,  
um mero plágio da *Ilíada*,  
alguma coisa que cala,  
folha que volta pro galho,  
muito depois de caída.

Nasceu para ser praia,  
quem sabe *Andrômeda*, *Antártida*,  
*Himalaia*, sílaba sentida,  
nasceu para ser última  
a que não nasceu ainda.

Palavras trazidas de longe  
pelas águas do Nilo,  
um dia, esta página, papiro,  
vai ter que ser traduzida,  
para o símbolo, para o sânscrito,  
para todos os dialetos da Índia,  
vai ter que dizer bom-dia  
ao que só se diz ao pé do ouvido,  
vai ter que ser a brusca pedra

onde alguém deixou cair o vidro.

Não é assim que é a vida?

(LEMINSKI, 1987, p. 15)

“Aviso aos Náufragos” é o primeiro poema do livro; não à toa merece uma atenção especial. É possível traçar um conjunto de obras cujos primeiros poemas servem como “apresentação” do livro. Alguns exemplos: “*Au Lecteur*”, em *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire; “*Salut*”, em *Poesies*, de Stephane Mallarmé; “Antífona”, em *Broquéis*, de Cruz e Souza; “Consideração do Poema”, em *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade. No caso de “Aviso aos Náufragos”, o próprio termo “aviso” corrobora com a perspectiva de que o poema poderá servir como uma espécie de apresentação; o que potencializa a necessidade de sua análise e interpretação.

De imediato, o título do poema chama a atenção. Trata-se de um trocadilho com a expressão “aviso aos navegantes”. Esta expressão, de origem militar, designa mensagens enviadas aos navegadores, com dados meteorológicos, geográficos, de modo que se realize um percurso da melhor maneira, a evitar acidentes ou erros de percurso. Se, no caso do poema, o aviso é aos “náufragos”, percebe-se uma sátira àquela expressão. Cabe perguntar quem são esses náufragos, por que náufragos e por que o aviso. “Náufrago”, em oposição a “navegantes”, designa um fracasso, erro; talvez o que o poema sugere seja uma poética que prima por esses “desvios de percurso”. Vejamos a primeira estrofe com mais detalhes:

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

Os dois primeiros versos já oferecem pistas: a página não nasceu para ser lida, ou seja, não nasceu para carregar em si um preenchimento textual – um poema, nesse caso –, mas nasceu para permanecer em branco, “pálida”, em seu estado primevo, original ou

anterior a qualquer preenchimento. Essa oposição já sinaliza um certo fracasso: o que era para permanecer em branco, não está.

A página, que nasceu para ser “pálida”, também nasceu para ser “um mero plágio da *Ilíada*”. A *Ilíada*, poema épico que retrata a batalha entre gregos e troianos, em suas origens, era um poema declamado, não era escrito nem lido, oposição coerente com a ideia de que a página não nasceu para ser preenchida, além de sugerir a valorização de outra dimensão além da escrita: a dimensão fônica. Não à toa, por exemplo, no quarto verso, “um mero plágio da *Ilíada*”, quando transposto em voz alta, o nome do suposto autor<sup>26</sup> da *Ilíada* aparece, por semelhança fônica, no segmento “um mero”: Homero.

Homero e *Ilíada* ocupam um lugar primordial da civilização ocidental. O poema, ao resgatar essa referência, busca, portanto, uma aproximação entre as duas naturezas e reivindica um retorno a uma posição originária, como dizem os dois últimos versos: “folha que volta pro galho / muito depois de caída”.

O 5º verso parece contrapor-se ao que se disse até agora: a página nasceu para ser “alguma coisa que cala”. Mas essa contradição é aparente. A página, em sua condição primeva, original, de permanecer branca, nasceu para se sobrepor, nasceu para calar, o que nela aparece, ou seja, é o resgate de uma condição anterior, originária.

Nessa estrofe há um ludismo formal que merece ser exaltado. Notemos como o termo “lida”, no segundo verso, aparece anagramaticamente no terceiro verso, dentro da palavra “pálida”: pÁLIDA. O termo “pálida”, por sua vez, aparece anagramaticamente no segmento “plágio da *Ilíada*”, do quarto verso: PlÁgio da iLÍaDA. Esse jogo funciona como ícone do movimento de englobar o que é anterior, é o resgate de uma condição original. Porém esse resgate se dá numa dimensão escrita, que de acordo com o poema, não era para aparecer ali. Eis aí outro indício de um fracasso. O resgate de um naufrago.

Vejamos a segunda estrofe:

Nasceu para ser praia,  
quem sabe Andrômeda, Antártida,  
Himalaia, sílaba sentida,  
nasceu para ser última

---

<sup>26</sup> Não é do escopo deste trabalho discutir a *questão homérica*.

a que não nasceu ainda.

“Nasceu para ser praia”: “praia”, em relação aos naufragos, é um objetivo não atingido, é a página que deveria permanecer em branco, mas não está, como afirmado na estrofe anterior. “Andrômeda”, “Antártida”, “Himalaia” são termos que remetem à paisagens de deserção: Andrômeda é o nome de uma planta típica dos desertos; também é o nome de uma constelação; Antártida é um continente tomado pelo branco da neve (coerência com o branco da página), Himalaia são os montes da região da Índia, inabitáveis e cuja atmosfera é rarefeita. São lugares que não devem (ou não deveriam) estar habitados, assim como o branco da página, que não deveria estar preenchido.

Analisemos agora a última estrofe:

Palavras trazidas de longe  
 pelas águas do Nilo,  
 um dia, esta página, papiro,  
 vai ter que ser traduzida,  
 para o símbolo, para o sânscrito,  
 para todos os dialetos da Índia,  
 vai ter que dizer bom-dia  
 ao que só se diz ao pé do ouvido,  
 vai ter que ser a brusca pedra  
 onde alguém deixou cair o vidro.  
 Não é assim que é a vida?

A página, papiro, que nasceu para ser pálida e permanecer branca, será preenchida pelo símbolo, sânscrito, dialetos da Índia, ou seja, pela tradição escrita, cujas origens remontam as águas do Nilo: a civilização egípcia, a qual atribui-se a invenção da escrita. Até o momento, pode-se pensar que o poema é uma reflexão sobre a escrita de poesia. O poeta se vê angustiado diante da página em branco: uma angústia *sobre o que e como* escrever. À medida que escreve, porém, não se sente satisfeito ou não consegue cumprir o que havia planejado inicialmente, daí enxergar-se como naufrago.

O último verso – “Não é assim que é a vida?” –, vai além. O eu-lírico, mais do que pensar sobre a escrita de poesia, transporta esse pensamento para a vida. É alguém que pensa *poeticamente* sobre a vida, sobre a condição humana. Vimos que existe um



jogo entre o branco da página e seu preenchimento escrito. Podemos pensar esse jogo como sendo uma analogia: da mesma forma que o branco da página não tem uma significação específica *a priori*, mas ganha significado quando preenchido por uma escrita, a vida em si mesma não tem suma significação pronta, mas a adquire na medida em que se vive. Qual o sentido da vida? Quando o ser humano se depara diante dessa indagação, começa a pensar a sua relação com o mundo. A relação entre ser humano e mundo, por sua vez, não se dá de maneira direta, mas é intermediada pela linguagem – o ser humano entende o mundo a partir de categorias, de conceitos, que são elaborados linguisticamente. Estabelecem-se sistemas lógicos que organizam e justificam o universo e a inserção do ser humano, mas tudo é articulado por meio da linguagem. E isso gera outro problema: a linguagem é uma convenção, utiliza-se de símbolos e signos convencionas que não têm nenhuma relação direta com o mundo, assim como não há nenhum aspecto nos nomes, nas classificações ou nas categorias, que remetam diretamente aos objetos do mundo. São abstrações. Quando o ser humano toma por realidade uma dada categoria ou um dado sistema lógico, o que está fazendo é tomar como realidade uma abstração, algo que foi construído por ele mesmo e que não tem relação direta com o mundo. Pode-se dizer que se cria um mundo de ilusões coerentes com aquilo que pensa enxergar, e toma isso por justificativa. Esse é o naufrago.

Por outro lado, quando se diz que a “página não nasceu para ser lida, mas para ser pálida”, propondo um retorno a uma condição anterior, analogamente o que se propõe é um rompimento com a *abstração* que a linguagem proporciona, estabelecendo um resgate de uma condição em que a linguagem não serve como intermédio para compreensão do mundo, sendo que tal compreensão se daria de maneira direta. A discussão se enriquece ao trazer-se algumas noções do pensamento chinês, principalmente oriundo do Zen, tema caro a Leminski, e, por extensão, do Tao.

De acordo com Allan Watts em *O Budismo Zen*, o pensamento articulado, este que se utiliza de signos ou símbolos convencionais, redundando em um tipo de conhecimento chamado *conhecimento convencional*. É o conhecimento ao qual estamos acostumados: expressamos por meio de palavras ou temos a sensação de conhecer alguma coisa apenas quando conseguimos articular em linguagem verbal (convenção) um pensamento sobre essa coisa. Não apenas a realidade de maneira geral é entendida a partir desse conhecimento, mas também nós mesmos, enquanto seres humanos, identificamo-nos com categorias e convenções oriundas desse tipo de pensamento:

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)

O que acontece é que, à medida que o sujeito vive e adquire “experiência de vida”, ele se enquadra em atributos e categorias com as quais relaciona ou identifica a sua pessoa. Tais atributos e categorias, por sua vez, são convenções e estereótipos com os quais a pessoa necessita identificar-se para sentir que possui uma identidade. Desse modo, constitui-se uma identidade também convencional, sendo que “as recordações e os acontecimentos passados, constituintes da identidade histórica de um homem, são apenas uma seleção” (WATTS, 2000, p. 24).

O nosso conhecimento, construído por sinais convencionais, é organizado linearmente: os sinais respeitam uma dada sequência, estabelecendo uma ordem coerente e linear, em contraposição à realidade do mundo, que abarca uma totalidade de eventos, onde tudo acontece ao mesmo tempo:

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)

Isso significa que a linguagem convencional nos faz olhar para o mundo de modo linear: não o enxergamos como uma totalidade, mas enxergamos através de recortes. A linguagem convencional modela o nosso modo de pensar: num universo em que várias coisas acontecem ao mesmo tempo, os eventos são organizados de modo a respeitarem uma ordem sequencial e linear. Não dá conta de abarcar a totalidade, obrigando o nosso pensamento a também funcionar de modo linear. Nesse ponto é importante contrastar a linguagem escrita *alfabética*, dispondo a escrita em longas filas de letras, com a chinesa, *ideogrâmica*, que apesar de também respeitar uma linearidade, “os seus sinais escritos estão um pouco mais próximos da vida que as palavras soletradas, pois são essencialmente representações gráficas, retratos” (WATTS, 2000, p. 26). Essa característica foi o que levou Ernest Fenollosa a teorizar sobre o ideograma chinês, vendo na composição ideogrâmica uma relação de analogia entre signo e objeto.

O pensamento Taoísta se desenvolve como um caminho de libertação do conhecimento convencional. Propõe outro modo de entendimento de mundo que não se articula, pela linguagem, nem se preocupa em por categorizá-lo. O Taoísmo propõe uma compreensão de mundo obtida de uma relação direta entre ser humano e mundo; não através de formas lineares e abstratas do pensamento representacional. Taoísmo deriva do termo Tao, que designa

“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, pp. 35-36).

É um caminho de libertação, pois liberta o ser humano do mundo convencional, criado por esse tipo de conhecimento. No contexto chinês, o Taoísmo vem como alternativa frente ao Confucionismo, filosofia fundada nos ensinamentos de Confúcio, que prima pela estruturação de convenções sociais (linguagem, ética, moral).

Voltando ao poema: qualquer tentativa de atribuição de significado à vida por meio da linguagem é uma tentativa falha, daí a condição de naufrago. No final das contas, o “aviso aos naufragos” é: tenha cuidado, a linguagem cria um universo de abstrações que não corresponde ao que o mundo é; aquele que tomar essas abstrações como realidade ou se utilizar da linguagem convencional, será um naufrago. Essa busca por uma relação direta com a realidade será tema recorrente ao longo dos poemas que serão analisados. Também não é a toa que os poemas vão privilegiar o signo linguístico enquanto ícone: como vimos no capítulo anterior, é o signo que mantém com o objeto uma relação de analogia, e permite abarcar uma totalidade.

Fábio Vieira, em *Oriente ocidente através – A melofanologopáica poesia de Paulo Leminski* (2010), aborda o poema “Aviso aos naufragos” da seguinte forma:

“Aviso aos naufragos” (...), poema de abertura de *Distraídos venceremos*, articula no mesmo movimento a referência à linguagem (“página, sílaba, papiro, símbolo”) e ao cotidiano (“vai ter que dizer bom dia”). A sugestão de que a distância entre o naufrágio na linguagem e o naufrágio na vida foi eliminada, está implícita no último verso: “Não é assim que é a vida?” Leminski não enxerga o fazer poético refém de uma assepsia formal: “(...) é a linguagem que está a serviço da vida/ não é a vida a serviço da linguagem” (...). Na

lírica de Leminski, a prática poética não está fechada em laboratório, pelo contrário, é no tom de alguns poemas que o desejo de estetizar a vida e erotizar a erudição reverbera (VIEIRA, 2010, pp. 78-9).

Esse comentário faz parte do capítulo intitulado “Página”, em que Vieira discute a questão do “metapoema” e da “metalinguagem” na lírica de Leminski: “(...) a linguagem é refletida pela própria linguagem, espelho de uma modernidade histórica construída a partir da autocrítica, em que o poema muitas vezes é crítica do mundo e da linguagem, transcendendo-a através da consciência da materialidade dos signos” (VIEIRA, 2010, p. 73). Quando Vieira comenta “Aviso aos naufragos”, procura justamente ressaltar a importância que a metalinguagem adquire na poesia de Leminski como recurso crítico-estético, um questionamento sobre a relação entre linguagem e mundo, sobre os limites da linguagem, em que o poeta explicita essa crítica na superfície material dos signos:

A linguagem de Leminski é em sua predominância fruto do labor, forjada através de um olhar crítico sobre o mundo e os limites da linguagem. No amálgama de sua fatura, o híbrido prepondera. A metalinguagem mistura-se com o humor, a construção com o lirismo, o capricho com o relaxo, o rigor com o desregramento. Às vezes, num trocadilho sem importância pode-se encontrar um *insight* vertical. Nesses momentos, o breve se realiza como concentração máxima de significados (VIEIRA, 2010, p. 78).

O efeito estético se justifica por ser um espelhamento daquela “modernidade histórica construída a partir da autocrítica”. E esse efeito estético, na poesia de Leminski é a *síntese* entre *capricho* e *relaxo*. Vieira não tem como objetivo analisar e interpretar “Aviso aos naufragos”, mas, citando Leminski, ao comentar que o poema versa sobre “a linguagem estar a serviço da vida e não a vida a serviço da linguagem”, distancia-se da perspectiva proposta por esse trabalho. “A distância entre o naufrágio na linguagem e o naufrágio na vida” não foi eliminada. A linguagem convencional, conforme discutiu-se anteriormente, promove, justamente, esse naufrágio, que é a inserção do ser humano no conhecimento convencional, oriundo da linguagem também convencional. E é no jogo metalinguístico que se encontra uma analogia com a condição humana.

Dinarte Albuquerque Filho, no estudo *Leminski: O “samurai-malandro”* (2009) analisa o poema “Aviso aos naufragos” e converge para uma leitura parecida com o

comentário de Fábio Vieira. Fala do trânsito entre o erudito e o popular, na terceira estrofe, mas justifica sua análise retomando apenas o que é afirmado no poema:

Os últimos 11 versos do poema transitam com facilidade entre o erudito e o prosaico, com facilidade. É página de hoje e papiro de ontem, convivendo dialeticamente em favor da poesia. Leminski vale-se das “palavras trazidas de longe/pelas águas do Nilo”, querendo referir-se, por certo, às primeiras escrituras, aos hieróglifos, aos filósofos e aos poetas. Ele, um admirador da História (...), instiga à tradução (...) para símbolos incomuns no cotidiano, como o sânscrito e os dialetos da Índia (aqui, os sinais de erudição), ao mesmo tempo que propicia um momento de carinho, dizendo “bom dia/ao que só se diz ao pé do ouvido” (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 74)

E após retomar o último verso, “Não é assim que é a vida?”, afirma:

O que está em jogo são os paradoxos, a vontade de não se mostrar, querendo se revelar a todo instante, voltar atrás como se a natureza das coisas não deixasse o processo às claras para todos os que nos observam. A vida é êxtase, como a escalada do Everest, sim, mas também é toda indefinição, necessita de pequenas traduções e algumas mitificações. Enfim, assim é que é a vida. E assim também é a poesia e, para quem acreditava que a poesia está dentro da vida, é uma sincera declaração do fazer poético (*ibidem*).

Albuquerque Filho conclui que o poema é uma “declaração do fazer poesia”. Está de acordo com grande parte dos estudos críticos, que identificam na poesia de Leminski a metalinguagem ou “poemas sobre poemas”. Vimos, porém que essa metalinguagem e essa reflexão sobre a prática poética não se restringe a uma preocupação de ordem meramente estética, de compor uma dicção própria, um poema, ou de sintetizar várias manifestações artísticas, mas vai além: é um pensamento sobre a própria condição humana. No caso de “Aviso aos naufragos”, uma reflexão sobre os riscos da linguagem convencional para a compreensão de mundo. A partir daí, é possível estabelecer um fio condutor e verificar noutros poemas como essa reflexão se articula.

Vejamos, nesse momento, outro poema:

#### PLENA PAUSA

Lugar onde se faz  
o que já foi feito,

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

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

O poema têm duas estrofes, sendo que em cada uma existe um núcleo temático: na primeira, é o “branco da página”; na segunda, “a página em branco”. Apesar de correspondentes, não são imagens iguais, como poderia sugerir uma leitura imediata. Existe, entre elas, uma grande diferença; vejamos com mais detalhes.

Na primeira estrofe, a imagem do “branco da página” retrata a ideia de uma totalidade, inclusive resgatando uma analogia com a cor branca: da mesma forma que o branco é a soma de todas as cores, o “branco da página” é a soma de todos os textos. Desse modo, torna-se o “lugar onde se faz o que já foi feito”. Escrever é repetir uma ação, é preencher com algo que já se encontra ali.

Apesar de abarcar todas as cores, o branco, em si mesmo, é, também, uma cor, ocupa um mesmo nível que as demais. Ao pintar um quadro, cada cor ganha o seu destaque – o branco, sendo uma totalidade, não anula as suas partes componentes. Da mesma forma que uma cor é uma parte específica dentro da totalidade da cor branca, o texto é uma parte específica dentro da totalidade do “branco da página”. A escrita surge, portanto, como um recorte. Pode-se pensar como sendo uma espécie de estêncil que se coloca sobre a página, e nela identifica-se um texto específico. É um momento particular dentro daquela totalidade – daí o título do poema: “Plena pausa” – a escrita, o poema, é uma pausa, um momento específico dentro dessa totalidade de textos.

Houve um “tempo”, um momento inicial, originário, em que a folha não havia sido preenchida, em que ela era “isenta”, como afirmam os últimos versos: “foi-se o tempo / quando, escrevendo / era preciso uma folha isenta”. Não significa que ela estivesse vazia. Como afirma os primeiros versos da segunda estrofe: “Nenhuma página / jamais foi limpa”, ou seja, os escritos sempre estiveram presentes no “branco da página”. A folha era isenta porque esses escritos ainda não haviam sido “descobertos”, não haviam sido trazidos à superfície da folha, estavam imersos em sua brancura. Todo o conteúdo sempre esteve ali, mas em latência. De certa forma é o que diz a segunda estrofe:

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

O núcleo temático, como afirmado anteriormente, é a imagem da “página em branco”: esta, sim, uma página vazia. Porém essa página vazia surge como uma impossibilidade. A página sempre trouxe seu conteúdo, independentemente dele ter sido ou não explicitado pela escrita: “Nunca houve isso, / uma página em branco”. É diferente da “folha isenta”, que remete a uma condição originária, e que retoma a imagem da “folha que volta pro galho” do poema “Aviso aos náufragos”. Qualificações como “Saara”, “ártica”, nos 3º e 4º versos, respectivamente, remetem à noção de desertão ou de vazio, mas é um vazio aparente - a página sempre “grita” seu conteúdo, passível de ser identificado: “No fundo, todas gritam, / pálidas de tanto.” O termo “pálida” retoma o poema “Aviso aos náufragos”:

Esta página, por exemplo,  
 não nasceu para ser lida,  
 nasceu para ser pálida (...)

Ou seja, nasceu para permanecer em seu estado natural de “folha isenta”. Note a relação temporal ambígua que existe entre as duas estrofes do poema “Plena pausa”: enquanto o “branco da página” remete a um tempo inicial, a “página em branco” nunca existiu, mesmo porque, uma “página em branco” traz em si a “brancura” – o conteúdo, a “soma de todos os textos”.

Seguindo uma leitura coerente ao que este trabalho propõe, o “branco da página” funciona como metáfora da realidade empírica: da mesma forma que o “branco da página” é a soma de todos os textos, a realidade abarca todos os eventos. O texto escrito, é um recorte daquela totalidade, é um momento específico, é metáfora de um evento particular, isolado, que ocorre na realidade.

O pensamento do ser humano, conforme vimos na análise do poema anterior, é moldado pela linguagem convencional, que, por sua vez, é formada por signos e sinais também convencionais. Ao olhar para a realidade concreta, o ser humano reflete a estrutura linear de seu pensamento, e enxerga o mundo de modo linear, não como uma totalidade. As ocorrências são organizadas sequencialmente. Divide-se a realidade concreta em múltiplos eventos para então analisar cada um deles. É sobre isso que fala a primeira estrofe: é “pausar” – plena pausa – a realidade concreta para identificar seus múltiplos eventos e analisar cada um deles, separadamente.

A “folha isenta” funciona como metáfora de um tempo primordial, mítico, em que a interação entre ser humano e mundo não se dava através da linguagem convencional, constituída por sinais convencionais. Também se faz referência a esse tempo mítico no poema anterior: “Palavras trazidas de longe / pelas águas do Nilo”. Atribui-se a invenção da escrita a um deus egípcio: Thot, posteriormente adaptado pelos gregos na figura de Hermes. Era um deus psicopompo: conduzia as almas pelo reino dos mortos. Thot teria inventado um alfabeto originário, sagrado, constituído por hieróglifos que mantinha uma relação com os elementos da realidade concreta.

Já a segunda estrofe fala da possibilidade de atribuição de sentido para a realidade: todas as páginas “gritam”, ou seja, é a evidência com que os eventos acontecem na realidade, independentemente se são percebidos ou não. Ser evidente, porém, não significa, necessariamente, ser identificado. Quando o ser humano identifica um evento em particular e estabelece uma explicação para sua ocorrência, o que faz é atribuir uma causa e, por extensão, um sentido. Daí a impossibilidade de “uma página”



em branco, de uma “realidade totalmente vazia”, pois nela sempre há eventos e a possibilidade de atribuir-lhes sentido é sempre possível.

O que parece ser uma reflexão sobre a prática poética, do autor preenchendo o branco da página com um poema sentindo a angústia de não conseguir ser original, funciona como analogia da própria condição humana. O descompasso entre “a página gritar” e o ser humano a ler, e não escutar esse grito, é o mesmo descompasso promovido pela linguagem e conhecimento convencional, utilizados como instrumentos para compreensão de mundo. Conforme a discussão anterior, o ser humano, ao buscar uma explicação para a realidade concreta, a divide em eventos particulares e, ao mesmo tempo, não consegue abarcar sua totalidade. Estabelece sistemas lógicos que podem se diferenciar, conforme aquele que explica, mas o erro é sempre o mesmo: o de se inscrever no conhecimento convencional.

Elizabeth Rocha Leite, no estudo *Leminski: o poeta da diferença* (2012), analisa esse poema enfatizando a noção de “página palimpsesto”: o “branco da página” que é “a soma de todos os textos”, serve de alegoria para um conceito: o de transtextualidade, elaborado por Gerard Genette. Escrever, portanto, é retomar, rearticular, mobilizar, textos anteriores, tornando a escrita algo impossível de originalidade. Essa é uma leitura coerente, porém legitima mais um conceito teórico do que uma interpretação do poema. E a autora continua:

No decorrer do poema, há um processo de paralelismos e equivalências. O título “plena pausa”, que remete à suspensão do instante criativo, é recuperado no “branco da página” e vai sendo retomado por uma série de sinônimos: “folha isenta”, “página limpa”, “Saara”, “ártica”, “página em branco” (LEITE, 2012, pp. 77-8).

A análise não deixa claro como se dá, no poema, esse “processo de paralelismos e equivalências”, nem como que o título pode “remeter à suspensão do instante criativo”. Além disso, “folha isenta”, “página limpa”, “Saara”, “ártica”, “página em branco” podem não pertencer a um mesmo campo semântico, conforme visto na análise do capítulo anterior.

No último verso do poema “Plena Pausa”, quando se diz “pálidas de tanto”, a autora identifica uma possível intertextualidade com a expressão “pálidas de espanto”, de um soneto de Olavo Bilac: “‘Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso’ E eu vos direi, no entanto, / Que, para ouvi-las, muita vez desperto / E abro as janelas,

pálido de espanto (...)” (apud LEITE, 2012, p. 78), e completa sua análise: “O processo de análise ‘arqueológica’ da página-palimpsesto permite revelar o antigo texto bilaquiano subjacente ao texto do poema” (LEITE, 2012, p. 78). A autora procura justamente explicitar a metalinguagem na poesia de Leminski, como fazem outros estudos, trazendo a noção de “arqueologia”. É uma visão pertinente e coerente, se distancia da proposta deste trabalho, que também procura interpretar o que significa essa metalinguagem.

Dinarte Albuquerque Filho, no estudo citado anteriormente, faz um comentário sobre “Plena pausa”:

Num primeiro momento, a página em branco é vista quase como uma pena para o autor. (...) Em seguida, o nome próprio [“Saara”] significa outra coisa: o branco da página já não é limpo, já foi maculado por palavras anteriores. Antes obstáculo, agora mesmo a que aparenta ser mais branca, na verdade “guarda” manifestações anteriores – e o poeta parece, nesse momento, referir-se à descendência poundiana: ao longo do poema, ele reconhece os poetas que o antecederam, nomeando-os sem revelar (“lugar onde se faz o que já foi feito”, “soma de todos os textos”, “no fundo, todas gritam”) e aceita (“foi-se o tempo/quando, escrevendo/era preciso uma folha isenta”). Essa aceitação proporciona maior liberdade ao poeta e torna, nesse sentido, sua poética mais eficaz (...) (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 53).

O autor segue um caminho interpretativo parecido com o de Elizabeth Rocha Leite: reconhece a retomada, por parte do “poeta”, de textos anteriores, mas a interpreta pelo viés poundiano. A “aceitação” que Dinarte fala talvez seja em relação ao paidêuma, que, de acordo com sua visão, proporcionaria ao “poeta” maior liberdade. Nesse sentido, percebe-se que Dinarte encara o poema como sendo uma reflexão sobre o “fazer poesia”.

Ambas as leituras reconhecem e explicitam a metalinguagem no poema, desenvolvendo, a seguir, cada um a sua interpretação, e ambos propõem que o poema versa sobre a prática poética. São leituras pertinentes e coerentes, mas distanciam-se da proposta deste trabalho. Viu-se que “branco da página” e “página em branco” denotam ideias diferentes entre si (ao contrário do que sugere Elizabeth Rocha Leite) e, além disso, a metalinguagem nos poemas de Leminski, pode ter um significado específico. Mais do que um poeta pensando sobre poesia, encontra-se nesse movimento, uma reflexão sobre a condição humana e os limites de sua compreensão, a partir de dados da linguagem e conhecimento convencionais.

Nos dois poemas analisados, apareceram algumas figuras em comum: deserção, branco da página, página em branco; possuem até mesmo termos em comum: ártica, pálida. Seguindo a proposta de leitura desse trabalho, e levando em conta a recorrência dessas imagem, vejamos o próximo poema:

### ICEBERG

Uma poesia ártica,  
claro, é isso que desejo.  
Uma prática pálida,  
três versos de gelo.  
Uma frase-superfície  
onde vida-frase alguma  
não seja mais possível.  
Frase, não. Nenhuma.  
Uma lira nula,  
reduzida ao puro mínimo,  
um piscar do espírito,  
a única coisa única.  
Mas falo. E, ao falar, provoco  
nuvens de equívocos  
(ou enxame de monólogos?).  
Sim, inverno, estamos vivos.

O poema parece ter como temática central uma reflexão sobre a prática poética. O eu-lírico inicialmente expõe seu desejo por um tipo específico de poesia – “uma poesia ártica” –, e o modo como realiza-la – “uma prática pálida” –, assim como seu desenvolvimento– “três versos de gelo”, “frase-superfície”. O eu-lírico ainda revela sua impotência diante da realização desse projeto: “provoco nuvens de equívocos (ou enxame de monólogos?)”, Mas o poema pode ter outra leitura e tratar de um assunto ainda mais profundo, assim como sugere a figura de um *iceberg*. Vejamos.

As imagens “ártica” e “pálida” já aparecem nos dois poemas analisados anteriormente. Em “Aviso aos náufragos”, “ártica” designa a condição para a qual a página nasceu para ser – “nasceu para ser Andrômeda, Antártica”, imagens relacionadas à condição ártica, de brancura. Note que o termo encontra-se dentro de antÁRTICA. A mesma designação se dá com “pálida” – a página “não nasceu para ser lida”, mas para ser “pálida”, novamente a ideia de brancura. No poema “Plena pausa”, “ártica” e “pálida” também classificam a página. Entre “Aviso aos náufragos” e “Plena pausa”, viu-se que existe uma relação temática: o jogo entre o branco da página com o contraste do preenchimento escrito, servindo como uma analogia da própria condição humana ao enquadrar-se no conhecimento convencional ou utilizar-se da linguagem convencional. A eles é possível estender o poema “Iceberg”, que também traz as imagens de “ártica” e “pálida”, dessa vez associadas, não ao branco da página, mas diretamente à poesia e a uma respectiva prática a ela relacionada.

Vimos no poema anterior que a brancura da página representa uma totalidade, um conjunto: o “branco da página” é a “soma de todos os textos”, sendo um recorte dessa totalidade o que nela aparece como – no caso, o poema. É a metáfora da compreensão da realidade concreta por meio do isolamento de seus eventos.

Em “Iceberg”, ao explicitar o desejo por uma “poesia ártica” no primeiro verso – “Uma poesia ártica, / claro, é isso que desejo” –, pode-se pensar que o eu-lírico fala sobre uma poesia dê conta daquela totalidade, do “branco da página”, da “soma de todos os textos”; trata-se de uma poesia que não seja um mero recorte, de algo que aparece ou se destaca, mas, ao contrário, de uma integração. Em relação ao poema anterior, há uma transferência da brancura da página para a poesia: a poesia se torna “ártica”. A imagem de brancura está associada não apenas a ideia totalidade, mas também com a de unidade, visto que “poesia” e “página” tornar-se-iam uma coisa só. Daí versos como o 12º: “a única coisa única”. Trata-se do desejo por uma poesia que, com sua brancura totalizante e unificadora, preencha de maneira plena a “página”, ou melhor, o “branco da página” – uma poesia que dê conta da “soma de todos os textos”; que não seja um recorte, como no poema anterior, mas que seja uma unificação. Nesse sentido, pode-se pensar sobre uma analogia com o desejo do eu-lírico por integrar-se inteira e plenamente na realidade concreta, estabelecendo uma relação direta. O eu-lírico não procura uma individuação, mas uma integração, união ou unificação. Essa perspectiva se confirma em versos como:

Uma frase-superfície  
 onde vida-frase alguma  
 não seja mais possível.

A palavra-valise “frase-superfície” é aquilo que se destaca no branco da página, seria o contraste da escrita no “branco da página”, da frase como superfície aparente (como um *iceberg*, em coerência com o título), ou na superfície da página. A palavra-valise “vida-frase” é metáfora da transposição dos aspectos concretos da realidade empírica, dos aspectos inerentes à vida, para a linguagem convencional, para a construção da frase escrita.

A vida (com tudo o que acarreta estar vivo) é refletida num discurso lógico, organizado por meio de palavras e frases; essas frases, por sua vez, são transpostas para a superfície branca da página e, com isso, se estabelece aquele recorte dentro da totalidade e da unidade do “branco da página”, como vimos no poema anterior. Dentro da totalidade da realidade concreta, uma vida se destaca, se individualiza; essa individuação, por sua vez, é transposta, pelo recorte da escrita, a totalidade do branco da página. Quando o eu-lírico fala da “vida-frase que não seja mais possível”, explica seu desejo por integralizar a frase, a escrita, no branco da página e não destacá-la. Ou seja, o eu-lírico procura fazer parte de maneira plena da realidade concreta, integralizar-se na realidade para dela fazer parte; não quer se individualizar numa outra unidade. “Frase, não. Nenhuma”.

Os versos “Uma prática pálida, / três versos de gelo”, pela ambiguidade do termo “prática”, abre duas possibilidades interpretativas coerentes à leitura que aqui se propõe. A primeira possibilidade é entender “prática” como sendo um resultado: uma “poesia pálida”, com a brancura “ártica”, composta de “três versos de gelo”. Outra possibilidade é entender “prática” como sendo um hábito, uma ação (ou conjunto de ações) necessária(s) que se repete(m) para conseguir obter a “poesia ártica”. Essa ação é “pálida”. “Pálida”, por sua vez, remete tanto a imagem de brancura, coerente ao branco da página, como da “poesia ártica”. Quando o eu-lírico fala dessa “prática pálida”, está dizendo sobre uma prática que permite atingir a “poesia ártica” e, por conseguinte, a inserção no “branco da página”. Ou seja, uma metáfora da integralização plena do indivíduo na realidade.

A ação “pálida”, por sua vez, reverbera no toque de “uma lira nula / reduzida ao puro mínimo”, ou seja, uma lira, tradicionalmente a metáfora da poesia, intocada, reduzida ao “puro mínimo” que é o silêncio, uma poesia que não se destaca “no branco da página”, mas é uma “poesia ártica”. Analogamente ao “branco da página”, esse silêncio, esse “não se destacar”, não representa uma ausência: no caso, uma ausência de som, mas é a soma de todos os sons, assim como o “branco da página”, que parece uma página vazia, é a soma de todos os textos. A prática pálida, portanto, pode ser entendida, nesse viés, como um não-agir que abarca todas as ações. São paradoxos pegos e compreendidos no “pisar do espírito”, num momento de iluminação proveniente dessa “prática”, algo análogo ao *satori* do Zen. Por fim, resta a verdade absoluta: “a única coisa única” – a “poesia ártica” que se integra na completude do “branco da página”, assim como a individualidade se integra na completude (totalidade unificadora) da realidade concreta, ambas provenientes de uma “prática pálida”, de um hábito, de um não-agir. Ou seja, o que se articula aqui é sobre um tipo de ação libertadora: uma ação que liberta o eu-lírico da abstração do conhecimento convencional, de sua falsa individualização enquanto sujeito, para integrar-se de maneira plena à realidade concreta.

Porém no meio do caminho havia um iceberg e fizeram-se os naufragos. Depois de falar sobre seu desejo e sua ação, o eu-lírico, no 13º verso, usa de uma partícula opositiva: “mas”. “Mas falo. E, ao falar, provoco”. Todo o desejo por uma “poesia ártica” – a integração da poesia no “branco da página”, da vida na realidade concreta; da “prática pálida” feita por um não-agir, encontram um iceberg e naufragam. Naufragam porque o eu-lírico age: fala. É a fala quebra o silêncio da “lira nula”, quebra o não agir da “prática pálida”. A fala é um modo de se inscrever no conhecimento convencional, já que utiliza a linguagem convencional e, com isso, distancia-se da “poesia ártica”, e distancia-se da integração da vida na realidade concreta. A fala é constituída de símbolos convencionais, que em nada têm em relação com o mundo, daí que falar é “provocar nuvens de equívocos” – abre portas para entender o mundo como ele não é. Além disso, falar é impor-se como sujeito, constituir um eu-convencional, individualizar-se, daí a legitimação de um “enxame de monólogos”. Aqui é importante ressaltar um ludismo anagramático entre os termos “falar”, “provoco” e “equívoco”. Ora, falar é vocalizar, sendo possível encontrar sua raiz etimológica em provoco: proVOCO – falar é agir, provocar, contrariando a “prática pálida” do não-agir; também

é possível encontrar essa raiz em equívoco: equíVOCO – falar é inscrever-se no conhecimento convencional e, com isso, ter ou promover um entendimento que não corresponde ao que a realidade concreta é. O termo “monólogo” também traz um jogo anagramático: mono-logos – ou seja, valer-se do logos, da razão, do discurso articulado, é promover sua individualização diante da realidade concreta.

Por fim, conclui o eu-lírico: “Sim, inverno, estamos vivos”. Note que o verbo “estar” aparece na primeira pessoa do plural, englobando tanto o eu-lírico, como esse interlocutor: o inverno. “Poesia ártica”, “prática pálida”, “versos de gelo”, “lira nula”: tudo faz parte do âmbito invernal. Desse modo, o inverno é tudo o que acarreta em relação ao desejo do eu-lírico. E esse desejo está vivo enquanto possibilidade. Já o eu-lírico está vivo enquanto indivíduo – ser falante, uma vida que legitima a vida-frase e impossibilita a inserção da poesia no “branco da página”, ou seja, da vida na realidade concreta.

Didaticamente o poema pode ser dividido em três partes: a primeira compõe-se do 1º ao 12º versos e articula o desejo do eu-lírico; a segunda, do 13º ao 15º versos, versa sobre o “iceberg” que impede o desejo; a terceira parte se constitui do 16º verso, que sintetiza a vida paradoxal entre o desejo do eu-lírico com sua vida; o desejo de uma “poesia ártica” em contraposição a “fala”; a individualização e o desejo de integração na realidade concreta.

Dinarte Albuquerque Filho comentou o poema “Iceberg”, identificando nele a voz de Leminski, que “verifica que precisa de uma poesia que só deixe entrever sua profundidade e que, depois dela, nada mais grasse” (2009, p. 96). Ou seja, na leitura de Albuquerque Filho, trata-se de um pensamento de Leminski sobre o “fazer poesia”. Também identifica nesse poema um paradoxo:

Note-se logo no segundo verso a manifestação de um desejo, de “uma poesia ártica” e ligue-se ao 13º verso a condicional: “Mas falo.” Contradição pura, oposição ao que poderia ser o desejo – daí advém as “nuvens de equívocos”, o “enxame de monólogos”. Tais paradoxos são insistentes na lírica leminskiana e soam como provocação, como polêmica, atitude também afeita à sua personalidade (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 97).

A contradição estaria entre o “desejo” e o ato de “falar”, mas o que significa ou como repercute tal contradição não fica claro. Esse paradoxo, segundo a leitura de Albuquerque Filho, corresponde a uma atitude de Leminski enquanto pessoa, que

gostava de polemizar. Este trabalho propõe uma leitura diferente, procura não mesclar a figura de Leminski como voz poética, mas deixa os poemas “falarem por si mesmos”, verificar, a partir deles mesmos, o que se pode pensar e articular.

Elizabeth Rocha Leite analisa o poema no capítulo em que discute “Autorreferência, Intratextualidade e Codificação”. Traz o poema quando fala sobre o recurso de agramaticalidade em poesia, elemento que é um “desafio constante na obra de Leminski” (2012, p. 85). Sugere como núcleo central do poema “Iceberg” “o impasse a que aparentemente se submete o poeta: optar pela prática asséptica e gélida de uma ‘lira nula reduzida ao puro mínimo’ ou, com seus atos de fala, ‘provocar nuvens de equívocos” (LEITE, 2012, p. 86), sendo que a figura do iceberg funcionaria como uma metáfora desse impasse.

Ao escolher a paisagem ártica, Leminski possivelmente está pondo em xeque a questão da referência do signo, da função representativa da linguagem. Nesse cenário branco e desértico, nada há para ser representado, não existe nenhum indício de vivência humana. É um território abstrato, que nos remete ao conceito de literatura como “torre de marfim” e à teoria parnasiana da “arte pela arte”, que prega uma obsessiva perfeição formal e a fuga da prosaica realidade cotidiana (LEITE, 2012, p. 86).

A relação entre a escolha de uma “paisagem ártica” com o “pôr em xeque a referência do signo” não fica clara na análise, assim como não fica claro o fato dessa paisagem ser um “território abstrato”, e sua remissão aos conceitos de “torre de marfim” e “arte pela arte”. Iceberg e “torre de marfim” podem remeter a uma ideia de isolamento, mas como esse isolamento está articulado (caso realmente esteja) fica sugerido no desfecho da análise, quando a autora contrapõe a presença do artista com a paisagem ártica, que agora é sutilmente vista como metáfora da linguagem:

Dentro desse contexto, a fala poética surge como um elemento desestabilizador, ao revelar indícios de formas de vida. O “enxame de monólogos”, que foi posto entre parênteses, destaca-se graficamente no poema e sinaliza a presença do artista-demiurgo, que desafia, com seu ato criador, o inverno rigoroso da linguagem (LEITE, 2012, p. 86).

A autora faz uma constatação interessante: o segmento “enxame de monólogos” aparece destacado entre parênteses, mas não articula essa análise. Em última instância, a análise,



como outros estudos críticos, visualiza nos poemas de Leminski sua própria voz poética pensando sobre poesia.

Este trabalho, por outro lado, reconhece a pertinência desse tipo de análise, mas propõe outra leitura: o eu-lírico, ao explicitar seu desejo por uma “poesia ártica” revela uma analogia: o desejo de uma integração plena com a realidade concreta, que se faz por meio da transgressão da linguagem convencional, estabelecendo outras articulações, como, por exemplo, a utilização de anagramas.

Até o momento é possível verificar um fio condutor entre os poemas: a preocupação com o “branco da página” e seu preenchimento: a analogia com a condição humana: o distanciamento entre ser humano e realidade concreta, quando se inscreve no conhecimento convencional. Seguindo com as análises, vejamos o próximo poema:

#### ADMINIMISTÉRIO

Quando o mistério chegar,  
já vai me encontrar dormindo,  
metade dando pro sábado,  
outra metade, domingo.

Não haja som nem silêncio,  
quando o mistério aumentar.

Silêncio é coisa sem senso,  
não cesso de observar.

Mistério, algo que, penso,  
mais tempo, menos lugar.

Quando o mistério voltar,  
meu sono esteja tão solto,  
nem haja susto no mundo  
que possa me sustentar.

Meia-noite, livro aberto.  
Mariposas e mosquitos  
pousam no texto inserto.

Seria o branco da folha,  
     luz que parece objeto?  
 Quem sabe o cheiro do preto,  
     que cai ali como um resto?  
 Ou seria que os insetos  
     descobriram parentesco  
 com as letras do alfabeto?

O poema pode ser dividido, didaticamente, em quatro partes. Cada uma delas corresponde a momentos diferentes em que o eu-lírico se relaciona com o mistério. Vejamos cada um deles.

A primeira estrofe abarca três momentos: o primeiro compõe-se do 1º ao 4º versos: “quando o mistério chegar”, representa uma expectativa, a chegada do “mistério”; o segundo momento, do quinto ao décimo versos: “quando o mistério aumentar”, é o momento em que o “mistério” encontra-se presente; o terceiro momento, do 11º ao 14º versos: “quando o mistério voltar”, o “mistério” já se foi, mas outra expectativa se abre: a possibilidade de seu retorno.

No primeiro momento, estabelece-se um ponto de encontro entre o “mistério” e o eu-lírico: não se trata, porém, de um lugar físico, mas de um espaço temporal: “de sábado para domingo”, do último dia da semana para o primeiro: sugestão de uma etapa que se encerra para começar outra; nesse sentido, não à toa no terceiro momento permanece em aberto uma volta do “mistério”. Além disso, o eu-lírico estará “dormindo”, ou seja, sua percepção será outra, não será através de seus sentidos nem de um pensamento racionalmente articulado, o que corrobora a conveniência de um encontro num espaço temporal.

O segundo momento trata do momento em que o mistério se encontra presente:

    Não haja som nem silêncio,  
     *quando o mistério aumentar.*  
     Silêncio é coisa sem senso,  
     não cesso de observar.  
     Mistério, algo que, penso,  
     mais tempo, menos lugar.

(grifos meus)

Fala-se em “não haver som ou silêncio”. Tanto “som” quanto “silêncio” são categorias que classificam aspectos da realidade. São qualificações, portanto, provenientes do conhecimento convencional. Quando o eu-lírico nega a existência de ambos os aspectos, busca afastar-se do conhecimento articulado através de categorizações. Nos versos “silêncio é coisa sem senso / não cesso de observar” existe um paradoxo entre o “silêncio” e o “ato de fazer uma observação”, visto que para “observar” é necessário manifestar-se (além de estar acordado). Seja pela fala ou pela escrita, quando o eu-lírico discursa sobre o silêncio, ele, eu-lírico, se manifesta e, mais do que isso, atribui sentido para algo que afirma não ter.

Nos versos seguintes, “mistério, algo que, penso, / mais tempo, menos lugar”, também há um paradoxo entre as categorias de “tempo” e “lugar”. É um paradoxo que já aparece nos primeiros versos, em que o “mistério” encontra o eu-lírico não em um lugar, mas em um limite de tempo. Quanto mais o eu-lírico pensa, mais ele se afasta. Ou seja, quanto mais ele pensa sobre o “mistério”, mais ele afasta de sua compreensão, afinal, pensar é inscrever-se no conhecimento convencional, é estar acordado.

No terceiro momento o eu-lírico fala de um “sono solto”, ou seja, de um estado de consciência liberto, fora do pensamento articulado através de categorias convencionadas. Nenhuma intempérie, no caso, nenhum “susto”, pode interromper esse estado. Cabe aqui observar um jogo anagramático entre o “susto” e “sustentar”: SUSTo e SUSTentar, como se ambas as palavras possuíssem a mesma raiz etimológica. Visto que no poema “susto” é um obstáculo para o pensamento liberto, o anagrama sugere que o indivíduo “acordado”, que pensa articuladamente, é carregado pelo susto, ou seja, pelo erro. Outra possibilidade de leitura é verificar no termo “sustentar” a junção de dois outros: SUSTO e TENTAR – é uma espécie de “tentação” manter-se “acordado”: o indivíduo já adquiriu o hábito de encarar o pensamento articulado e, por extensão, o conhecimento convencional, como verdadeiros; é um vício, tem dificuldade para libertar-se.

A segunda estrofe é o quarto momento. Articula-se integralmente o “mistério” e o instante em que ele está presente.

Meia-noite, livro aberto.

Mariposas e mosquitos  
     pousam no texto inserto.  
 Seria o branco da folha,  
     luz que parece objeto?  
 Quem sabe o cheiro do preto,  
     que cai ali como um resto?  
 Ou seria que os insetos  
     descobriram parentesco  
 com as letras do alfabeto?

O tempo na estrofe é “meia-noite”, o mesmo sugerido nos primeiros versos: “de sábado para domingo”. O núcleo da estrofe, porém, é um evento: o pouso de “mariposas” e “mosquitos” numa “folha” que traz um “texto incerto”. A partir desse evento o eu-lírico elenca uma série de questionamentos, todos eles tendo em comum a indagação sobre o motivo que causou aquele pouso: deu-se por causa do “branco da folha”? Do cheiro do preto da tinta que está na folha? Ou por um possível “parentesco” entre “insetos e letras do alfabeto”? Nesse sentido o questionamento ou a busca pela causa pode ser entendido como sendo o “mistério”. Na verdade, quando o eu-lírico questiona a causa, o que se faz é tentar atribuir um sentido para aquele evento – “o pouso dos insetos”. Tanto “o pouso dos insetos”, quanto os três questionamentos, são metáforas. Vejamos com maiores detalhes.

“Mariposas” e “mosquitos” podem ser entendidos como representação de dois olhos que pousam no texto. Note uma simetria fônica entre os dois termos: o fonema /i/ se destaca na primeira parte de “marIposas”, e na segunda parte de “mosquItos”; já o fonema /o/ se destaca na segunda parte de “maripOsas”, e na primeira parte de “mOsquitos”. Tal simetria serve como ícone dos dois olhos que encaram o “texto incerto”. Outro ludismo corrobora essa perspectiva: “mariPOSAs” e POUSAm”, semelhança fônica que ilustra o ato dos olhos pousando na folha.

Os olhos pousam no texto incerto. Por ser incerto, abrem-se algumas possibilidades interpretativas: o texto inserto é um texto que está sendo escrito pelo próprio eu-lírico? É um texto inacabado? Ou é um texto pertencente a alguma outra obra, mas é incerto porque não foi (ou está sendo) interpretado pelo eu-lírico? A resposta mais adequada parece ser uma síntese dessas possibilidades: o eu-lírico,

enquanto leitor, constrói (“escreve”) seu próprio texto na medida em que elabora a sua própria interpretação. Em última instância, o texto é incerto porque pode variar de acordo com os olhos que nele pousam.

Em seguida, indaga-se o que leva a realização desse ato. O eu-lírico elenca três indagações que, na verdade, indiretamente propõem diferentes possibilidades de atribuição de sentido: a causa pode ser o “branco da folha”, o “cheiro do preto”, o “parentesco entre insetos e letras do alfabeto”. Cada uma dessas possibilidades, por sua vez, é uma metáfora para um respectivo modo de compreensão da realidade concreta. Um jeito de olhar. Vejamos.

O “branco da folha” (da página) é uma imagem bastante discutida ao longo deste trabalho: representa a totalidade de textos, que, por sua vez, é metáfora da realidade concreta, vista como um todo. Dessa perspectiva, os olhos pousam na realidade na tentativa de compreendê-la como um todo, de atribuir-lhe uma significação ou justificativa.

O “cheiro do preto”, em oposição ao “branco da página”, é a escrita aparente, ou seja, é um recorte da totalidade, é um dado específico, particular. O olhar que prioriza essa particularidade busca sua compreensão, busca entender como o texto incerto funciona, ou seja, como um evento isolado dentro da realidade concreta. Note que há uma sinestesia na expressão “cheiro do preto”, o que indica um descompasso. O que faz os olhos pousarem no texto não é exatamente o destaque do texto, mas algo diferente, mais sutil, o “cheiro”. Indica o descompasso entre a compreensão da realidade concreta a partir de categorias convencionais e abstratas, e outro modo de entendimento, liberto dessas convenções.

O “parentesco entre os insetos com as letras do alfabeto” é a interação entre o leitor-autor com a obra. À medida que a obra é lida, ela vai se construindo, assim como o leitor autor nela se constitui. Não a toa há um jogo fônico entre “texto incerto” e “insetos”: leitor e obra carregam um ao outro, constituem-se mutuamente.

Essa estrofe ainda traz um detalhe de suma importância: a figura do livro aberto. Não se trata especificamente do objeto físico livro, mais do que isso, é uma metáfora da própria realidade concreta que, sob os olhos indagadores do ser humano, é passível de interpretação ou de adquirir um sentido. Os olhos que pousam na realidade concreta ou em seus eventos buscam uma compreensão. Nessa tentativa, o que se faz, na verdade, é atribuir, e não extrair, sentidos: atribuir sentidos a totalidade da realidade concreta

(“branco da página”); atribuir sentido a uma especificidade, um evento em particular (“cheiro do preto”); ou atribuir sentido ao próprio sujeito, inserido nesse meio, ou que faz parte da realidade concreta formada por eventualidades específicas.

O mistério, nesse poema, é a busca pela compreensão da realidade concreta em contraposição a impossibilidade de encontrar um sentido pronto. É necessário, portanto, a atribuição de sentido. Essa atribuição, por sua vez, não é um processo simples, mas representa uma característica inerente ao ser humano, que é justificar-se; é o mesmo ímpeto que o leva a fazer ciência, filosofia, dentre outros tipos de manifestações.

No poema há momentos em que a dicção torna-se bastante parecida com os versos de “Consoada”, de Manuel Bandeira, e “Santo Graal”, de Alphonsus de Guimaraes, cujas temáticas são a finitude da vida, e a relação entre ser humano e Deus, respectivamente. Essa característica corrobora a perspectiva do mistério enquanto busca por compreensão. Além disso, insere uma eventualidade – o poema “Adminimistério” –, em conjunto com outras – os poemas “Consoada” e “Santo Graal” – dentro de uma totalidade que é a Poesia.

“Adminimistério” condensa a necessidade dos questionamentos que nos constituem enquanto seres humanos: *ad mim mistério*, a vinda do mistério a mim, dos questionamentos, a tentativa de administrá-los e organizá-los, assim como a impossibilidade de achar um sentido único e fechado.

A linguagem utiliza de sinais e signos convencionais. Utilizada como instrumento na elaboração de conhecimento, produz abstrações, o que gera uma limitação do ser humano em sua compreensão da realidade concreta. Não à toa, os poemas versam sobre os limites da linguagem. Nesse sentido, vejamos:

### SAUDOSA AMNÉSIA

Memória é coisa recente.  
 Até ontem, quem lembrava?  
 A coisa veio antes,  
 ou, antes, foi a palavra?  
 Ao perder a lembrança,  
 grande coisa não se perde.

Nuvens, são sempre brancas.  
O mar? Continua verde.

(LEMINSKI, 1987, p. 21)

O núcleo temático desse poema é a relação entre linguagem verbal e a realidade concreta, assim como sua compreensão por intermédio da linguagem. Vejamos inicialmente o terceiro e o quarto versos: “A coisa veio antes / ou antes foi a palavra?”. De imediato podemos pensar a relação entre linguagem verbal e realidade concreta, assimilando-a com algumas concepções que veem na linguagem um modo de *nomear* o mundo. Levando em conta a conclusão do poema, “Nuvens, são sempre brancas / O mar? Continua verde”, pode-se pensar que a linguagem é dinâmica e o mundo, estático. A perda da memória, ou seja, do pensamento articulado, não acarretaria grandes consequências, já que não há nada na linguagem verbal que remeta a uma ligação direta com o mundo, assim como a linguagem por si mesma é limitadora. As nuvens, porém, nem sempre são brancas, assim como o mar nem sempre continua verde. A discussão é muito mais profunda.

Voltemos ao terceiro e quarto versos: “A coisa veio antes, / ou, antes, foi a palavra?”. Novamente, trata-se da relação entre linguagem e mundo, porém essa relação adquire uma dimensão muito maior se partirmos de uma remissão à cosmologia judaico-cristã: pensemos no primeiro livro do Antigo Testamento, o Gênesis, em que narra a criação, por Deus, do mundo. Veremos que Deus criou e organizou o mundo (a “coisa”, como diz o poema) através da articulação de palavras: Deus disse e fez-se as luzes; Deus disse e fez-se; organizou-se o céu, organizou-se os oceanos (no poema: as “nuvens” e o “mar”, respectivamente, nos dois últimos versos). Daí o jogo entre o que veio antes: foi a coisa ou a palavra? É o que aborda esses dois versos. Não se trata, meramente, de uma discussão sobre concepções linguísticas, mas, sim, de um modo de entendimento do mundo, e as limitações dessa compreensão. No caso da concepção judaico-cristã, há uma íntima relação entre linguagem e “coisa”, já que o objeto empírico (a “coisa”) possui em si aquela substância da palavra inicial de Deus. Tudo o que existe no mundo foi e é feito de palavras.

Acompanhando a narrativa do Gênesis, podemos ler aquela passagem em que Adão está no Jardim do Éden e Deus lhe permite nomear os objetos a sua volta. Temos, nessa passagem, a grande diferença entre a palavra para Deus e para os Homens:

enquanto para Deus a palavra é criadora, para os Homens, ela pode apenas dar nome às coisas. O ser humano é feito de palavra e é por meio dela (e, por conseguinte, de si mesmo, já que somos feitos de palavras) que se torna possível a compreensão do mundo<sup>27</sup>. A linguagem dos seres humanos, por sua vez, é limitada: pode apenas nomear as coisas, não pode ser ou criar as próprias coisas. Essa limitação se estende à própria compreensão do mundo, visto que, no máximo, pode-se falar sobre a coisa, mas é impossível falar a coisa ou cria-la enquanto realidade concreta.

A partir daí é possível inferir uma primeira leitura: o poema trata dessa limitação de compreensão do mundo. A “memória”, nesse nível de leitura, é o conjunto, a totalidade, do que se disse sobre o mundo, ou seja, é a própria compreensão do ser humano sobre si, e sobre o mundo. Essa compreensão – a “memória” – é feita de palavras. Quando se perde a “memória”, perde-se apenas um modo específico de compreensão, perdem-se palavras. Essa limitação, por sua vez, é oriunda da própria condição do ser humano, de como ele é feito, foi criado ou pensa. Conforme já afirmado anteriormente, não se trata apenas de concepções linguísticas. Se a memória se perde, bastaria recorrer ao mundo novamente: “Ao perder a lembrança, / grande coisa não se perde. / Nuvens, são sempre brancas. / O mar? Continua verde”. As, porém, nuvens nem sempre são brancas, nem o mar sempre continua verde. Essa sutileza reforça a discrepância entre linguagem e mundo: ambos possuem dinâmicas diferentes, sendo que um não corresponde, necessariamente, ao outro. Não basta olhar para as nuvens para constatar que são sempre brancas, pois podem adquirir tons mais escuros, assim como não basta dizer que são nuvens para adquirir uma total compreensão do que elas realmente são. Compreende-se o que se fala sobre o mundo, cria-se valores para o mundo, mas não se compreende o mundo. Cria-se o conhecimento convencional.

O fruto dessa limitação é o tom irônico que permeia o poema, sugerindo que basta olhar para o mundo para que se possa compreendê-lo, quando, conforme discutido anteriormente, não é bem assim. Se agora olharmos ao título do poema poderemos perceber essa ironia de maneira mais evidente: “Saudosa amnésia”. Ora, se a “memória” é a própria compreensão do mundo, como pode a falta dela ser saudosa? Em outras palavras, para que uma coisa seja saudosa, antes é necessário que se compreenda a “coisa”, que se tenha consciência do seu valor. Se essa compreensão se caracteriza por

---

<sup>27</sup> Alguém pode objetar dizendo que Adão foi criado a partir do barro. Ora, mas antes disso o barro foi criado pela palavra de Deus e, portanto, os Homens trazem em si aquela substância primordial que é a palavra criadora.



constituir a memória, como pode sentir falta de algo que não se compreende? A falta de memória implica falta de consciência; como, então, é possível sentir falta de um estado no qual não se tem consciência? Essa, em verdade, é uma armadilha, fruto da própria condição limitadora da linguagem enquanto instrumento para compreensão do mundo.

A falta de memória remonta a uma não-consciência do mundo, a uma não-compreensão. Ou seja, a falta de memória remonta aquela condição inicial pré-adâmica, em que as coisas ainda não tinham sido nomeadas. Mas ao contrário do que se pode pressupor, é possível compreender o mundo nessa situação. Para tanto, temos que agora dar um passo em outra direção, distanciando-nos da concepção judaico-cristã para nos aproximarmos de algumas concepções do pensamento chinês.

Quando se diz que a amnésia é saudosa, pressupõe-se um conhecimento e uma consciência de um estado em que a memória não estava presente. Há uma contradição, se termos como base o que foi discutido até agora. A memória é a consciência e compreensão do mundo. Para que a memória seja possível, as palavras são necessárias. Mas podemos colocar o problema de outro modo: pensar num estado de consciência em que é possível compreender a realidade concreta de outro modo, em que as palavras não sejam necessárias. Seria uma volta a condição pré-adâmica (talvez uma “folha que volta pro galho / muito depois de caída”, conforme o poema “Aviso aos naufragos”), com a diferença de que, nesse estado, compreender-se-ia o mundo por meio de outro caminho que não o das palavras, ou seja, em que a linguagem verbal não sirva de intermediário. E mais do que isso: um caminho em que não haja nenhum intermediário. Ora, não à toa utiliza-se aqui o termo “caminho”. Esse termo remete a uma concepção de pensamento chinês conhecido como Tao, termo possível de ser traduzido como “caminho”. Segundo Mircea Eliade em *História das crenças e das ideias religiosas*, Vol. II, diz que

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 (2011, p. 33, grifos meus).

E mais: “o modelo do taoísta [é] constituído pela totalidade do real, transcende as modalidades do ser e, portanto, é inacessível ao conhecimento” (*ibidem*). Perder a memória, portanto, pode ser um ganho: pode ser um retorno à condição primeva, originária, um retorno à “realidade última”, “fundamento de toda existência”. Nesse

ponto há uma conciliação entre a perspectiva judaico-cristã e oriental taoísta: no momento pré-adâmico não há intermediários entre ser humano e mundo. Daí a característica de inefável: a linguagem não se faz necessária e nem mesmo dá conta de abarcar essa condição.

O poema sintetiza essas duas visões de mundo: a judaico-cristã e a oriental taoísta. Não se trata de rechaçar uma em função da outra, mas as coloca lado-a-lado de modo que se crie uma melhor compreensão do ser humano e como ele pensa, do mundo, e da relação entre ser humano e realidade concreta. Ou seja, verifica-se em que medida os contrários se complementam e consegue-se uma síntese unitária. No caso do poema, o ser humano, quando articula a linguagem convencional, é impossibilitado de conhecer diretamente a realidade concreta, assim como é impossibilitado de nela se inscrever, de se integrar plenamente. A linguagem verbal, quando serve de intermediário a essa compreensão, torna-se um desvio. Quando o ser humano abdica da linguagem verbal, pode se colocar numa relação direta com a realidade.

A falta de memória, no caso desse poema, é um estado de espírito; uma espécie de condição para a compreensão do mundo, feita por outro caminho que não seja através da linguagem verbal. É um caminho mais direto: não há um meio, um intermediário. Daí o título: “Saudosa amnésia” – é uma espécie de “saudação” (SAUDosa – SAUDAção), uma valorização, um resgate, uma homenagem, a um estado em que a interação com o mundo não se dava por meio de palavras, em que a “memória” não existia e tudo era constante. Um gesto de ânsia por um retorno ao primordial. Tanto na concepção judaico-cristã como na oriental taoísta, esse primordial simboliza uma noção de perfeição, de união com Deus ou com uma situação de perfeição.

Os poemas analisados até o momento trazem, direta ou indiretamente, o jogo entre as imagens do “branco da página” e o que nela aparece como escritura. O “branco da página”, como foi visto, é uma totalidade: é o conjunto de todos os textos possíveis e a escritura, por sua vez, é um recorte de um texto específico dentro daquela totalidade. Essa dualidade pode ser lida como uma analogia entre a realidade concreta (“branco da página”) e o modo como nela se insere o sujeito ou seu eventos isolados (“escritura”). Nesse sentido, um ensaio esclarecedor é o “Tema Astral”, presente na coletânea *Ensaio e Anseios Crípticos*, (2012). Nele, Leminski estabelece uma analogia entre a imagem do

céu estrelado com a imagem de uma página: “o céu estrelado é a metáfora extrema da página (...) [é] a página máxima”; “o texto (...) é constelação” (LEMINSKI, 2012, p. 76). A distribuição das estrelas pelo céu é passível de leitura – permite uma organização em desenhos, mapas e, por conseguinte, constituir significados. A constituição desses significados não é inerente às estrelas, mas aos olhos de quem as enxergam: os olhos do ser humano que procura um significado para si mesmo e para a realidade concreta. A formação desses significados é livre: “nenhuma forma existe no céu. Nosso olhar é que organiza as estrelas em constelações. (...) (LEMINSKI, 2012, p. 78)”. Depende do olhar de quem vê para formar esses diversos significados e diferentes desenhos. “O céu estrelado tem leitura livre: em aberto” (LEMINSKI, 2012, p. 78). Quando o ser humano pousa os olhos no céu estrelado ou num texto e atribui significados para o que enxerga, consequentemente, está inscrevendo-se no conhecimento convencional. A relação com a realidade passa a ser feita por intermédio desse conhecimento, que o ser humano encara como realidade, mas que, na verdade, é uma abstração. Essa é a condição natural do ser humano.

Além disso, “a leitura constelacional propõe outra lógica (outra sintaxe), que não a aristotélica, helênico-ocidental. Lógica chinesa, terceiro-mundo” (LEMINSKI, 2012, p. 79). Podemos entender, a partir daí, que o processo de formação de significados utiliza de recursos ideográficos, nos moldes como defende Ezra Pound e Fenollosa: o ideograma é um caractere cuja ligação inicial com o objeto é de analogia; próximo do que Charles Sanders Peirce considera ícone.

É justamente a partir dessas características que se faz uma analogia com a página e o texto. A página e o céu: ambas uma totalidade; o texto e as estrelas: um recorte específico dentro dessa totalidade. Nesse sentido, lembremos a análise do poema “Plena Pausa”. Esse recorte específico, por sua vez, permite a formação de significados, que podem variar de acordo com quem olha, mas o gesto inicial para significar é sempre o mesmo: o olhar que pousa no objeto e abre a possibilidade de leitura. Veja a análise do poema “Adminimistério”. O gesto de olhar para o céu é primordial.

O questionamento dos limites da linguagem é um aspecto recorrente em todos os poemas analisados. Também é uma característica bastante levantada nos estudos críticos sobre a poesia de Leminski.



## CAPÍTULO IV

### A POÉTICA DA DISTRAÇÃO

A partir do que foi discutido ao longo deste trabalho, é possível pensar vários aspectos. Retomando o título do livro: *Distraídos Venceremos*: distraído designa aquele que está sujeito a distração: falta de atenção, irreflexão, esquecimento. O termo deriva do latim: *distrahere*, que significa “desviar”: *dis*: prefixo de negação; *trahere*: conduzir, levar. Etimologicamente, “distraído” é aquele que desvia, que leva para outros caminhos. Pensando em relação ao bordão “unidos venceremos”, “distraído” pode adquirir outra significação: é aquele que, por não conduzir, dispersa. A unidade se desfaz numa “dispersão” por outros caminhos.

Vimos, no segundo capítulo, que uma possível chave de leitura seria encarar a composição das poesias como forma de resistência a um contexto mercadológico. É uma preocupação recorrente em Leminski, além de ser coerente àquela oposição indicada acima, entre “distraídos” como dispersão, em contraposição a “unidos”. No ensaio “Estado, mercado. Quem manda na arte?”, Leminski associa a ideia de “mercadoria” com a de “liberdade”, justificando da seguinte maneira: dentro de um contexto capitalista 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” (2012, p. 53). “Tudo é válido”, inclusive uma arte de esquerda, pois esta, sem perceber, transforma seu produto em mercadoria e vende, integrando-se na dinâmica capitalista e alimentando-a.

Leminski ironiza, sim, um bordão de esquerda, e não o faz por ser alienado ou para posicionar-se como alguém da “direita”; ele ironiza por verificar essa contradição: “uma arte ‘de esquerda’, que *venda*, é um absurdo, um contrassenso, uma mula sem cabeça. Chame-se Picasso, chame-se García Marquez...” (2012, p. 53). Leminski também ironiza a “arte de esquerda” pelo posicionamento que seus autores têm diante da produção de suas obras, que é estritamente racional e moralizante. Ao buscar “outros caminhos”, outros posicionamentos, outras perspectivas, portanto, legitima-se a “distração”, o desviar-se, o “desunir-se” desse contrassenso. Não se preocupa, necessariamente, em fazer uma “poesia de resistência”, afinal, ele mesmo obteve êxito comercial com *Caprichos e Relaxos*, além de ter trabalhado como redator publicitário.

Ele, enquanto poeta, procura outros caminhos para sua poesia. Eis uma primeira característica de uma *poética da distração*. E Leminski conclui o ensaio dizendo:

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 (2012, p. 54).

Se Leminski procura outros caminhos, não é o de resistir mercadologicamente, mas de resistir ao utilitarismo. Nesse sentido, é implantar uma bomba no território inimigo: *vender*, sim, mas vender algo que *não tem utilidade*, vender um “inutensílio”: a poesia. Discutiu-se no segundo capítulo o ensaio “Arte inútil, arte livre?”, em que Leminski contrapõe o período em que a Arte possuía uma função, fosse apenas agradar, fosse apenas instruir, ou ambas as coisas. Já na modernidade, “do romantismo europeu do século XIX, apogeu da 1ª Revolução Industrial e da hegemonia burguesa” (LEMINSKI, 2012, p. 41), a Arte perde sua função social e “volta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o, como um objeto feito de antimatéria” (*ibidem*). Ao “voltar-se contra o mundo”, a poesia, por exemplo, passa a ser metalinguística, tem como tema principal a própria materialidade linguística ou a prática poética. É nesse sentido que Fábio Vieira fala da metalinguagem em Leminski:

No metapoema, a linguagem é refletida pela própria linguagem, espelho de uma modernidade histórica construída a partir da autocrítica, em que o poema muitas vezes é crítica do mundo e da linguagem, transcendendo-a através da consciência da materialidade dos signos (VIEIRA, 2010, p. 73)

Ao perder sua função social, a poesia passa a justificar-se por si mesma: “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, 2012, pp. 86-7). Ressalte-se a última afirmação: quem exige conteúdo quer que a poesia produza um tipo de lucro, ou seja: ganhe uma utilidade e, portanto, se

inscreva no contexto do utilitarismo. Daí a valorização de aspectos formais, da exploração dos recursos materiais da linguagem, da poesia falar de si própria. “O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade” (LEMINSKI, 2012, p. 87). O poema torna-se um mundo à parte, um mundo fechado, sem relação direta com a realidade concreta, uma “unidade”, como menciona Leminski no prefácio de *Distraídos Venceremos*, e por isso o seu objetivo de “abolir a referência através da rarefação”: “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, 2012, p. 87, grifos meus).

A poesia torna-se um objeto de resistência a um contexto utilitarista: ela passa a ser uma realidade em si, a falar de si mesma, a utilizar-se da metalinguagem. Essa metalinguagem, por sua vez, tem uma significação a mais, que é justamente o que foi visto no terceiro capítulo. Além de resistir um utilitarismo, a metalinguagem, o metapoema, serve como analogia da condição humana. Ao “desviar-se”, ao “distrair-se” do caminho utilitarista, o ser humano pensa sobre suas próprias limitações, busca outras significações, outros caminhos e vias. Não à toa o destaque da citação acima. Tais “caminhos alternativos” passam a questionar o pensamento humano em suas bases: constituído pela linguagem convencional, criam-se categorizações, valores e, conseqüentemente, “limitações no modo de ver a vida”, de compreender a realidade concreta.

Para libertar-se dessa condição, o ser humano busca “distrair-se”, “desviar-se” por outros caminhos. Em última instância: a busca por um caminho de libertação. E como foi visto nos capítulos anteriores, caminho de libertação é o Tao e, por extensão, o Zen. A busca dessa liberdade aparece nos poemas como reflexão sobre os limites da linguagem convencional, ou sua negação. Para tanto, articula-se de recursos como os anagramas, do signo icônico, que permitem um distanciamento da “convencionalidade” da linguagem, adquirindo, entre signo e objeto, uma relação de analogia e, por extensão, permitindo uma proximidade maior com a realidade concreta.

No prefácio de *Distraídos Venceremos*, Leminski fala de seu objetivo: “a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência através da rarefação” (1987, p. 07). Essa “rarefação” é a da realidade convencional, construída e constituída pela linguagem convencional. E é no processo de “abolir a referência” que reside a “distração” e, por conseguinte, o “desviar-se” por outros caminhos: articular uma linguagem que não seja convencional. E segue: “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 desses dizeres tão calares” (1987, p. 07). A realidade é necessária, porém trata-se da realidade concreta, não da realidade convencional. Tais “dizeres calares” corresponde tanto a articulação da linguagem, diria, analógica (não a convencional), que, por sua vez, está coerente a aspectos das “filosofias” Taoísta e Zen-Budista.

Outro dado importante, que não pode ser deixado de lado, é em relação à escrita ideogrâmica. O sinólogo Ernest Fenollosa, no ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, teoriza sobre as origens da constituição desse tipo de caractere:

(...) a notação chinesa é muito mais do que símbolos arbitrários. Baseia-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza. Nas figuras algébricas e na palavra falada, não existe nenhuma conexão natural entre a coisa e o signo: tudo depende de simples convenção. Mas o método chinês obedece à sugestão natural (FENOLLOSA, 2000, p.114).

Fenollosa aponta para uma representação pictórica, em que o caractere chinês estabelece uma relação de sugestão natural entre o escrito e o objeto. Aquilo que se diz sobre o ideograma chinês, é bastante parecido com a conceituação de ícone linguístico, conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Vimos que, no caso do ícone, o signo linguístico mantém com seu objeto uma relação de analogia, o signo tende a ser o objeto. O ideograma, por sua vez, obedece a uma sugestão natural, e traz em si, na sua estrutura, uma representação “vívida e sucinta das operações da Natureza”. Ou seja, o ideograma, assim como o ícone, mantém relação análoga com o objeto. A relação que Fenollosa estabelece entre a notação chinesa – o ideograma – e a palavra falada é semelhante a do ícone com o símbolo.

Como exemplo, o autor cita o seguinte verso chinês:



人 見 馬

homem      vê      cavalo

E propõe a seguinte leitura:

Temos, primeiro, o homem de pé sobre as duas pernas. Depois, o olho a mover-se pelo espaço: uma figura nítida, representada por pernas a correr em baixo de um olho – o desenho estilizado de um olho e de pernas a correr –, figurações inesquecíveis uma vez que as tenhamos visto. Finalmente, o cavalo sobre suas quatro patas (FENOLLOSA, 2000, p. 114).

O que Fenollosa faz é ler *analogicamente* a relação entre o caractere chinês e o objeto que ele representa. No caso, os ideogramas exemplificados trazem aspectos pictóricos de movimento, remetem a ação. Ainda sobre o verso acima citado:

A representação do pensamento é provocada por esses signos, não apenas tanto quanto o é pelas palavras, mas de maneira ainda mais vívida e concreta. As pernas fazem parte dos três caracteres: eles têm *vida*. o grupo contém algo da qualidade de um quadro em movimento contínuo (FENOLLOSA, 2000, pp. 114-115).

No caso de *Distraídos Venceremos*, por exemplo, retomemos o poema ICEBERG. Nos últimos versos “Mas falo. E, ao falar, provoco / nuvens de equívocos / (ou enxame de monólogos?). / Sim, inverno, estamos vivos” (p.22), os termos “provoco” e “equívoco” trazem dentro de si outro termo: “voco”, que por analogia, sugere a ação de “vocalizar” (eu voco) ou de “falar”, como diz o próprio eu lírico: “Mas falo”. Da mesma forma que no exemplo de Fenollosa está “embutido” nos caracteres a ação de andar, nos versos de Leminski está a ação de falar. E ambos trazem em si uma *ação*, que é fundamental na notação chinesa e, por extensão, nos *kanjis* japoneses, utilizados para fazer os haicais. Leminski não escreve em chinês, nem em ideograma, mas utiliza de recursos dessa notação para “abolir a referência”, para “calar” através do dizer, e, em última instância, “distrair-se”.

Até aqui, nenhuma originalidade em matéria de poesia. O Movimento Concretista explorou largamente os recursos do ícone e do ideograma<sup>28</sup>, assim como seus principais idealizadores o fizeram em obras desvinculadas ao movimento. Décio Pignatari, por exemplo, escreveu sobre a Semiótica de Peirce, Haroldo de Campos, dedicou vários estudos que englobam discussões sobre os ideogramas. Leminski, no começo de sua carreira como poeta, aderiu ao Concretismo e, mesmo posteriormente, sempre se preocupou com as conquistas estéticas (e teóricas) daquele movimento. Mas a diferença é que, nesse momento, Leminski não está preocupado apenas com recursos estéticos, de manipular a materialidade da linguagem ou transgredir esteticamente valores poéticos, afinal, a maioria dos poemas que compõem *Distraídos Venceremos* estão escritos em versos, muitos deles com rimas, com título, seguindo uma forma mais próxima a versificação tradicional. Se Leminski articula recursos “vanguardistas”, o faz para “distrair-se”, ou seja, para “desviar-se”: seguir outro caminho – seja para resistir um contexto utilitarista, seja para refletir sobre os limites da linguagem convencional e suas implicações, seja para buscar uma proximidade maior com a realidade concreta.

Para concluir esse ponto, Leminski, em sua biografia sobre Matsuó Bashô, faz um comentário esclarecedor:

Em termos da Semiótica de Peirce, a experiência zen seria, (...) a tentativa de recuperar a Pimeiridade, o ícone, a experiência pura, antes das palavras, uma experiência artística, a arte sendo, sempre, a tentativa de transformar uma Terceiridade, símbolos, palavras, conceitos, em Primeiridade (percepção, formas físicas, cores, materialidades (1990, p. 112)

Ou seja: “a experiência pura, antes das palavras”, como vimos na análise do poema “Saudosa Amnésia”, por exemplo, cuja leitura remete ao momento pré-adâmico em que as coisas não haviam sido nomeadas. Eis outra característica de uma *poética da distração*: a união e articulação de aspectos em comum do ícone e ideograma, em vista da produção de uma poesia diferente daquele feita por movimentos anteriores, que também articularam desses recursos. No caso de *Distraídos Venceremos*, ícone, ideograma, para além de recursos estéticos, legitimam um outro modo de percepção, uma prática, como tentativa de compreensão e integração com a realidade concreta, de maneira a não ser intermediada pela linguagem convencional, simbólica.

---

<sup>28</sup> Vide o “Plano pilo para poesia concreta”.

A temática do Zen é normalmente articulada, pela crítica, tendo em vista os haicais e os ensaios de Leminski. Paulo Franchetti, no ensaio “Paulo Leminski e o haicai”, publicado na coletânea *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski* (2010), organizada por Marcelo Sandmann, diz:

Leminski foi sensível à proposta concreta. Mas, no que diz respeito ao haicai, valorizou, nos textos em que refletiu sobre ele, justamente aquilo que não comparece na aproximação concretista do pequeno poema japonês: a leitura do mesmo como uma arte zen (2011, p. 63).

Existe um descompasso: Leminski valorizou a leitura do “haicai como arte zen” nos seus textos ensaísticos, mas não nos poemas. É uma contradição que vai ser retomada adiante, no mesmo ensaio, quando Franchetti contrapõe as teorizações de Leminski sobre o haicai, com a produção (supostamente) haicaísta. Diante dessa incoerência, Franchetti propõe duas saídas:

(...) ou concluímos que há um tom de haicai dominante na poesia de Leminski – e por isso os poemas de 3 versos podem denominar-se haicais e os que não têm essa forma, não –, ou que a denominação diz antes respeito à mera forma do terceto do que a outro tipo de determinação ou configuração do discurso (p. 70).

A resposta mais favorável ao poeta, segundo Franchetti, seria a de que existe um *tom predominante de haicai em sua poesia geral*, englobando poemas que não se aproximam do que seria aquela forma japonesa. Mas ao falar de um “tom predominante”, Franchetti identifica aquele descompasso entre teoria e prática, e afasta, desse modo, os “haicais” leminskianos da escola de Bashô, dos divulgadores ocidentais do Zen, e do uso internacional da denominação, para aproximá-lo – Leminski – de outra matriz: a da indústria cultural, principalmente a de Millôr Fernandes, “tal como praticou e difundiu (...) a partir de meados dos anos de 1950, em revistas de grande tiragem” (pp. 70-1). E conclui: “Essa é a matriz formal do haicai de Leminski: um terceto em versos de medida livre, dominado pelo humor, construídos sobre uma sacada que se apoia na rima imprevista entre os versos ímpares” (p. 71).

A matriz haicaísta em Leminski não seria, portanto, a do Zen, mas a da indústria cultural, próxima àquela praticada por Millôr Fernandes. Se, por um lado, pela matriz

do Zen existe um descompasso entre teoria e prática, por outro, ao aproximar a produção haicaísta de Leminski com a matriz da indústria cultural, gera-se uma coerência similar àquela que existe em sua produção poética geral, que se caracteriza, segundo Franchetti, pela busca de uma *síntese* entre cultura *popular* e *erudita*: aquilo que no primeiro capítulo viu-se que é recorrente nos estudos críticos sobre a poesia de Leminski: *síntese* entre *capricho* e *relaxo*, entre “experimentalismo vanguardista e experiência de vida, entre a afirmação de individualidade e a construção de uma figura pública no âmbito da comunicação de massa” (FRANCHETTI, p. 71).

Acontece que, diferentemente do que diz Franchetti, existe, sim, um “tom de haicai” próximo ao Zen – na qualidade de caminho espiritual – nos poemas de Leminski; inclusive nos poemas com mais de três versos, como vimos no capítulo anterior.

Vejamos o poema seguinte, extraído de *Distraídos Venceremos*:

tudo dito  
nada feito  
fito e deito

Partamos de uma relação entre duas concepções cosmogônicas: uma de origem cristã, outra de origem Taoísta e, por extensão, Zen-Budista. Se nos reportarmos ao livro do *Gênesis*, dentro do cânone bíblico, veremos que a origem do universo se dá através dos dizeres de Deus: Deus disse e fez-se as luzes, o céu, o mar, a terra; através de suas palavras o universo e o mundo se organizaram. Essa perspectiva legitima uma concepção de linguagem que a vê como criadora e, conseqüentemente, mantendo uma íntima relação entre palavra e objeto. No caso do poema, isso se resvala nos dois primeiros versos: “tudo dito / nada feito”, ou seja, diferentemente do que encontramos no *Gênesis*, nesse poema há um jogo irônico-humorístico: apesar de tudo ter sido dito, nada foi feito. Despotencializa-se, nesse sentido, aquela concepção que vê a língua como criadora; por outro lado, reforça a perspectiva que vê uma relação convencional entre língua e mundo. O desfecho do último verso “fito e deito” sugere o momento em que o eu-lírico se depara diante dessa situação e percebe (“fito”) que o mundo tem existência própria e independe da linguagem convencional; diante dessa situação,

reconhece sua nulidade, sua impotência diante do domínio da linguagem sobre a realidade concreta (“deito”).

Por outro lado é possível, ao mesmo tempo, identificar uma relação com uma concepção cosmogônica Taoísta, tema caro ao Zen-Budismo e, por sua vez, a Leminski. De acordo com o princípio Taoísta, o universo não foi produzido ou feito, mas foi cultivado:

Dado que o universo natural funciona segundo os princípios de crescer e desenvolver, como as coisas cultivadas, pareceria na verdade extraordinário para a mentalidade chinesa, perguntar como foi ele feito. Se o universo tivesse sido feito, certamente haveria quem soubesse *como* foi feito – que pudesse explicar como foi composto, peça a peça, tal como um técnico explica em palavras, uma a uma, como se monta uma máquina. Mas um universo que cresce, exclui por completo a possibilidade de se saber como cresce através das repetidas fórmulas do pensamento e da linguagem, pelo que nenhuma Taoísta pensaria sequer em perguntar se o Tao sabe como produz o universo, pois ele age segundo a espontaneidade e não de acordo com um plano (WATTS, pp. 36-37)

Os dois primeiros versos do poema, além de corroborarem essa concepção, ou seja, da impossibilidade da palavra como criadora e, por sua vez, do universo não-criado, ainda retomam outro aspecto do taoísmo que é a possibilidade de outro modo de compreensão, que se pauta pela linguagem convencional e, por conseguinte, de um conhecimento não convencional. Para atingir esse conhecimento, a prática taoísta propõe uma meditação que se “desvia” do pensamento articulado, aspecto que se resvala no último verso “fito e deito”: sugere a prática dessa meditação. Podemos entender essa meditação como o “distrair-se”, ou seja, “desviar-se” por outro caminho que permita uma relação diferente com a realidade concreta.

Não se trata de um questionamento ou valorização de uma religião em função de outra. Trata-se de um questionar sobre os limites da linguagem por meio dessas concepções. Questionar os limites da linguagem enquanto possibilidade de compreensão e justificativa do mundo e da existência. No fundo, temos um embate entre dois modos de pensamento: o pensamento ocidental, caracterizado no poema pela concepção cristã, do pensamento articulado e valorização da linguagem convencional para a construção de um raciocínio; e, ao mesmo tempo, o pensamento oriental, caracterizado pela concepção taoísta, que busca a libertação do pensamento

convencional propondo um outro modo de compreensão, que não se pauta pela linguagem convencional.

Pode-se dizer, além disso, que o desfecho fica em aberto: abre-se para outras compreensões legitimando os limites da linguagem ao encerrar um pensamento numa única categoria ou conceito.

O “fito e deito” abre a possibilidade do calar-se e concentrar-se, como oposição ao “tudo dito / nada feito”, ou seja, do meditar e pensar através do pensamento não articulado: do “distrair-se”, do nada dizer e tudo fazer. No fundo, uma retomada daquela máxima de Lao-Tzu: “aquele que sabe não fala; aquele que fala não sabe”. O poema prima pelo não dito. Está aí uma síntese que vai além daquela entre *erudito* e *popular*. É uma síntese, podemos dizer, típica do Zen, não exatamente de conciliar contrários, mas, como o disse Fenollosa: “Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (2000, p. 116). A relação fundamental, nesse caso, é a linguagem convencional e sua articulação, entre cristianismo e zen-budismo.

Retomando as palavras de Franchetti sobre o modo como Leminski pensa o haikai: “Esse esforço de assimilação, não da estrutura do haikai ou da forma ideográfica de composição, mas da atitude estética e espiritual que percebe no haikai é a marca própria de sua reflexão sobre o haikai” (p. 65). E é o que podemos verificar nos poemas de *Distraídos Venceremos*.

O que lhes interessa [para os divulgadores do Zen no Ocidente], no haikai, é a atitude de linguagem e a arte de captar, numa anotação rápida, o contraste entre o transitório e o eterno, entre o singular e o repetido, o individual e o cósmico. (...) o voluntário limitar-se ao registro direto e objetivo de uma percepção, a recusa a situar-se exclusiva ou intencionalmente no plano simbólico, a atenção ao valor de verdade do que é descrito (FRANCHETTI, 2000, p. 66).

E aqui vem a pergunta de Franchetti: “Desse conjunto de atributos que constituem o haikai, quais os de que ele [Leminski] se apropriou para criar a sua maneira, o seu caminho de haikai?” (p. 67). Essa pergunta pressupõe implicitamente que Leminski tenha, de fato, se apropriado de tais atributos e os utilizado de maneira estrita. Isso pode levar a um “vício de olhar”: ao procurar esses atributos, os enxerga onde não têm. Daí o descompasso em que Franchetti se depara. A poesia de Leminski articula, sim, atributos do Zen, do Budismo, do Taoísmo. O erro não está em Leminski, mas está no próprio

modo de perguntar, de pressupor, de olhar ou de tentar enquadrar a poesia de Leminski num conceito que é externo, ou seja, que não brota de dentro de sua poesia e do que ela realiza.

Franchetti pergunta: “O que há neles, que permita que os denominemos haicais?”. Podemos, então, contrapor: por que eles precisam ser ou ter algo de haicais, estritamente? Se Leminski buscou “o seu caminho”, como Franchetti mesmo o diz, é provável que Leminski não siga à risca as teorizações sobre haicai, e, com isso, se posicione coerentemente a uma das máximas de Bashô: “Não sigo o caminho dos antigos, mas busco o que eles buscaram”.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, principalmente nas análises dos poemas, enfatizou-se mais o aspecto do Taoísmo do que o Zen. O Tao, por sua vez, está nas bases do Zen e, sendo assim, possuem aspectos em comum e complementares. Ambos propõem um caminho de libertação das convenções, um questionamento sobre os limites da linguagem convencional e suas implicações como meio de compreensão da realidade concreta. Privilegiam o não-dito, a superação dos signos enquanto símbolos, e abrem-se para outras possibilidades: do ícone e ideograma, das relações de analogia, da ação.

Nesse sentido, Leminski traz uma passagem ilustrativa:

Um dia, o Iluminado [Buda] apresentou aos discípulos uma flor, sem dizer palavra, em lugar do costumado sermão. Um único discípulo entendeu: Mahakasyapa, primeiro patriarca zen, a doutrina da meditação silenciosa, a concentração descontraída, a dança quieta, a iluminação súbita, a superação dialética dos contrários (LEMINSKI, 1990, p. 111).

Ou seja, é possível dizer a palavra “flor”, mas é impossível dizer “a-coisa-flor”. Desse modo, podemos pensar mais uma característica de uma *poética da distração*: a poesia torna-se um gesto. A construção de seus sentidos se dá por meio do que ela faz, e não por meio do que ela diz. Ou podemos colocar de outro modo: a construção de seus sentidos se dá por meio do que ela não-diz: “O zen se passa todo num plano transverbal” (LEMINSKI, 1990, p. 115). E esse plano transverbal, nos poemas de Leminski, vai além das explorações de ordem estética, mas *caminham* para uma *libertação* das convenções; pode-se dizer, para uma espécie de “iluminação”: “O

treinamento nas comunidades zen encaminha as consciências em direção a um despertar (‘satôri’, em japonês), uma iluminação, indescritível e intransferível. O desabrochar de uma consciência icônica, talvez” (LEMINSKI, 1990, p. 115).

Sobre o pensamento Zen, Leminski também fala da “superação dialética dos contrários”. Não se trata de rechaçar um dado atributo em função de outro, mas de identificar aspectos em comum. Essa superação é frequente nos poemas analisados, entre o dito e o não-dito. Nos poemas “Saudosa Amnésia” e no sem título “tudo dito”, há uma síntese entre concepções transcendentais: cristianismo e zen-budismo. Alguém poderia contestar dizendo que não são concepções extremamente opostas, mas Leminski as colocam como se fossem, estabelecendo esse paralelo quando diz, por exemplo: “O cristianismo nasceu das palavras de Jesus, o zen brotou de um silêncio de Buda” (1990 p. 111), posteriormente versificada no poema-ensaio “Variações para Silêncio e Iluminação”. O encontro entre essas duas concepções é identificável na própria figura biográfica de Leminski: de seminarista beneditino a mestre zen. Também foi registrada numa passagem da já citada biografia de Bashô, quando os jesuítas foram em missão ao Japão. Francisco Xavier (século XVI) relata a facilidade como conseguiram converter aqueles habitantes: apresentaram o cristianismo a eles como se fosse uma nova seita do budismo. Mas em meio a isso, o jesuíta faz uma nota: relata a dificuldade em converter os adeptos e monges zen. E apesar das dificuldades, Francisco Xavier tornou-se grande amigo de um hierarca zen: Ninshitsu, e relata a dificuldade em explicar e discutir o conceito de “alma”.

Ao mesmo tempo, vários missionários jesuítas tornaram-se adeptos da Arte do Chá. Trata-se, em poucas palavras, de um caminho, um *dô*, para atingir a iluminação.

A cerimônia do chá é muito simples e, ao mesmo tempo, muito complexa. Alguém convida quatro ou cinco amigos. Estes se reúnem em volta de uma chaleira de água fervendo.

O dono da casa distribui os utensílios para o consumo do chá.

A água fervendo é derramada sobre a planta, que todos sorvem, em silêncio e tranquilidade (LEMINSKI, 1990, p. 125).

A cerimônia do chá, nesse contexto, ilustra a conciliação dos contrários, do cristianismo com o zen-budismo: a figura do jesuíta participando da cerimônia zen. De certa forma, essa imagem foi articulada num poema de *Distraídos Venceremos*:



## ARTE DO CHÁ

ainda ontem  
 convidei um amigo  
 pra ficar em silêncio  
 comigo

ele veio  
 meio a esmo  
 praticamente não disse nada  
 e ficou por isso mesmo

(LEMINSKI, 1987, p. 32)

Há um embate entre as perspectivas oriental e ocidental no modo como a linguagem do poema se articula. A civilização ocidental, utilitarista, pragmática, busca aproveitar o tempo sempre pensando nalgum resultado prático, aparece representada no tom humorístico do poema, no modo jocoso em que o “útil”, enquanto ação, é ironizado: como não se chega a nenhuma conclusão prática, tudo “ficou por isso mesmo”. Por outro lado, esse “ficou por isso mesmo”, no caminho que sugere a análise de Elizabeth Rocha Leite, pode ser o motivo de o interlocutor ter ficado: ele gosta, se identifica de alguma maneira com essa cerimônia, com esse “silêncio”, e decide permanecer, e “fica por isso mesmo”. Os jesuítas tornando-se adeptos de uma prática Zen, é a conciliação do cristianismo com o zen budismo, é a “superação dialética dos contrários”.

Para Leminski, a relação entre zen e poesia é íntima: “Existe uma relação muito direta entre zen e poesia. Entre zen e arte. O zen parece ser uma ‘religião’ de artistas e poetas” (LEMINSKI, 1990, p. 26). Mas diferentemente de um entendimento ocidental, cujas principais religiões são excludentes, “a norma no Extremo Oriente é o sincretismo”. (LEMINSKI, 1990, p. 126).

Leminski fala de religião como uma profissão de fé: “Ponto de confluência de inúmeras ‘religiões’, ponto-diamante, o zen é uma fé de artistas” (LEMINSKI, 1990, p. 126). No caso, o zen, caracterizando-se pelo sincretismo e transposto para a produção artística como uma religião, quer dizer que os artistas podem utilizar do sincretismo

para fazer suas obras. E é o que o próprio Leminski faz em sua poesia: sincretiza concretismo, humor oswaldiano, *beat*, tropicália, haikai, entre outras estéticas e culturas, numa forma: o poema. No caso dos poemas aqui analisados, além do privilégio da forma ainda atribui-se uma direção significativa também oriunda da cultura zen, como, por exemplo, a libertação do pensamento sujeito ao conhecimento convencional, numa relação mais direta com a realidade concreta, articulando, desse modo, uma consciência e linguagem icônicas e ideográficas.

“Distraído” também é aquele que não compartilha ou não participa, mesmo que momentaneamente, da realidade convencional, imediata; distraído é aquele não impõe amarras em seu pensamento, deixa-o fluir, como promove uma prática Zen chamada *não-mente*, de origem Taoísta:

A verdadeira mente é “não-mente” (...), na acepção de que não deve ser encarada como um objeto de pensamento ou ação, como se tratasse de uma coisa suscetível de ser agarrada ou controlada. A tentativa de agir sobre a nossa própria mente é um círculo vicioso. Tentar purificá-la é estar contaminado pela pureza. Como é obvio, trata-se aqui da filosofia tauista da naturalidade, segundo a qual uma pessoa não é genuinamente livre, desprendida ou pura, quando o seu estado resulta de uma disciplina artificial (WATTS, p. 101).

Ao não impor amarras ao seu pensamento, o distraído torna-se concentrado, é a “distração concentrada” da qual Leminski dizia. Nesse sentido, paradoxalmente o distraído integra-se na realidade de maneira plena, justamente por não se ater racionalmente a ela:

O Zen criou o método (...) do “apontar diretamente” a fim de escapar a este círculo vicioso, a fim de lançar imediatamente o real sob a nossa atenção. Quando se lê um livro difícil, de nada serve pensar “*devia concentrar-me*”, porque pensamos na concentração em vez de pensarmos naquilo que o livro tem a dizer. Do mesmo modo, ao estudar o Zen, de nada serve pensar sobre o Zen. Ficarmos presos às ideias e palavras sobre o Zen é, como diziam os antigos mestres, “cheirar mal a Zen” (WATTS, p. 132).

O “apontar diretamente” ilustra-se naquela passagem em que Buda “mostra uma flor ao seu discípulo”, ao invés de chamá-la “flor”.

Antes da publicação de *Distraídos Venceremos*, por volta de 1986, Leminski já explicitava essa ideia, conforme relata seu biógrafo Toninho Vaz:

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).

Da mesma forma o é com a realidade, com a poesia, com a condição humana: ficarmos presos a palavras e ideias sobre essas questões, sobre conceitos e categorias abstratas, nos leva a um círculo vicioso. No final das contas pensa-se sobre convenções, sobre símbolos, e não sobre o que realmente se quer pensar “Porque a ideia é muito mais apreensível que a realidade, e o símbolo muito mais estável que o fato, aprendemos a identificarmo-nos com a ideia que fizemos de nós próprios” (WATTS, p. 125). Daí a conveniência de não impor amarras ao pensamento e “distrair-se”. “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, p. 125).

Cabe aqui citar um poema de *Distraídos Venceremos*:

#### INCENSO FOSSE MÚSICA

Isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além

(LEMINSKI, 1987, p. 130)

Ou seja, a partir do momento em que deixamos de olhar-nos a partir de categorias convencionais, simbólicas e estereótipos, vamos “além” do modo como a realidade concreta ou subjetiva nos aparece. “Torna-se uma relação real, uma unidade relacional

em que o sujeito cria o objeto tanto quanto o objeto cria o sujeito” (WATTS, p. 126). O poema sutilmente demonstra a insuficiência da linguagem ao utilizar termos como “isso”, “aquilo”, sendo que o “exatamente” é uma ironia: através da linguagem convencional, um sentido absoluto sempre escapa. “Ser exatamente aquilo”: “aquilo” o quê? “O que somos”. Mas e o que somos?

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, p. 127).

Praticamente todos os estudos críticos sobre a poesia de Leminski discutem sua preocupação com a experimentação linguística, em constituir um estilo e dicção próprios. Isso é inegável. Este trabalho concorda e corrobora a perspectiva que vê na poesia leminskiana uma *síntese* entre *capricho* e *relaxo*. O que este trabalho procurou fazer é mostrar outra proposta: verificar como uma reflexão sobre a poesia, sobre a linguagem e seus limites, pode se constituir numa reflexão ainda mais profunda, que não se restringe a uma metalinguagem, mas vai além: pensa sobre a própria condição humana.

A *síntese* entre *erudito* e *popular*, privilegiando os efeitos estéticos, talvez funcione mais para a obra *Caprichos e Relaxos*, de 1983, sendo que em *Distraídos Venceremos*, de 1987, junto com essa síntese, há um aprofundamento para além da exploração dos recursos poéticos. Não estamos, aqui, dividindo sua poesia em dois grandes blocos opostos, mas a intenção é mostrar um indício de que Leminski teria um projeto poético, e o livro de 1987 mostra um certo “avanço” em sua concepção sobre poesia. Não é à toa que no prefácio Leminski afirma: “Nas unidades de *Distraídos Venceremos*, resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica...” (1987, p. 07). Em *Caprichos e Relaxos*, que também engloba parte de sua produção poética anterior, Leminski estaria mais voltado à estética, em constituir uma dicção própria, em se desvencilhar da influência dos “patriarcas” concretistas trazendo para sua poesia outros referenciais como a poesia

*beat*, a Tropicália, o humor oswaldiano. O passo seguinte foi dar um “outro sentido”, buscar outras realizações e práticas, ou seja, “seguir outro caminho”, ou, como vimos: “distrair-se”; conseguida essa dicção, Leminski avança para outros rumos incorporando em sua poesia outros efeitos. Importante ressaltar: isso não significa que há uma divisão estanque em sua obra: há poemas em *Caprichos e Relaxos* que podem indicar essa preocupação para além da estética, assim como em *Distraídos Venceremos* há poemas em que a forma se sobressai, e assim em seus demais livros.

Para além de experimentações linguísticas, os poemas de *Distraídos Venceremos* aqui analisados, funcionam como um *dô*, um caminho para o conhecimento pleno. Funciona como um caminho para a libertação do conhecimento convencional, um questionar sobre os limites da linguagem como meio de compreensão da realidade concreta. Daí, no prefácio de *Distraídos Venceremos*, Leminski dizer acreditar que atingiu um horizonte longamente almejado: “a abolição da referência”: a abolição daquilo que se prende a convenção. Não se trata de uma abolição da realidade concreta, visto que romper com convenções linguísticas não implica, necessariamente, um rompimento com a realidade. Permite, ao contrário, uma integração plena com ela, permite uma compreensão sobre como ela é, sem nenhum intermediário e, mais do que isso, uma inserção nela. Não à toa o alerta: “Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade. Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, seja a verdadeira mãe desses dizeres tão calares” (LEMINSKI, 1987, p. 07). Ou seja, o que Leminski diz é que ele aboliu um intermediário. Isso legitima o que ficou dito no segundo capítulo: a valorização do signo linguístico enquanto ícone, ou seja, que mantém uma relação análoga do signo com seu objeto, assim como, por conseguinte, de uma exploração ideogramática, segundo as teorizações de Fenollosa, das palavras. E mais do que isso: uma “consciência icônica” afeita ao Tao e ao Zen, conforme discutido pelo próprio Leminski e rearticulado neste trabalho.

A realidade não “dita” o que está nos poemas; daí serem “dizeres tão calares”. São dizeres que não estão atrelados, de imediato, ao que convencionalmente se mantêm como significados, mas permitem uma ampliação disso: uma *síntese* entre o *dizer* e o *não dizer*, são dizeres que primam pelo não dito, estabelecendo entre si uma “relação fundamental”. Quando dizemos, deixamos de dizer muitas outras coisas. O que ocorre é uma conciliação de paradoxos e oximoros, a formação de uma unidade, conforme a

filosofia do Tao e, por conseguinte, do Budismo Zen. É o que também se pode chamar de uma *poética da distração*. Fazer poesia desviando-se por outros caminhos.

*Poética da distração*, portanto, não é um conceito nem uma amarra teórica para reduzir uma poesia, que se caracteriza por ser “múltipla” e “sincrética”, numa unidade abstrata. É uma linha de força que perpassa alguns poemas de *Distraídos Venceremos* e, talvez, alguns de outras obras. Essa linha de força caracteriza um poema de resistência a um contexto utilitarista, um “inutensílio” como já disse Leminski, em que articula recursos dos signos icônicos e ideogrânicos, constituindo uma consciência dessa mesma natureza. Há uma proximidade forte com o Tao e o Zen. Prima por um caminho de libertação: romper o conhecimento convencional para compreender e integrar na realidade concreta de maneira plena. A metalinguagem funciona como analogia da condição humana: o pensamento sobre poesia e seus sentidos é análogo ao pensamento sobre a condição do ser humano no universo. Os poemas, nesse sentido, primam pelo que fazem e não pelo que dizem.

**BIBLIOGRAFIA**

- ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o “samurai-malandro”*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2009
- BONVICINO, Régis & LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34. 1999
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977
- CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp. 2000
- CHERRY, Colin. *A Comunicação Humana*. São Paulo: Editora Cultrix. 1971
- DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina – Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora. 2004
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Zahar. 2011
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades. 1978
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. IN: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix. 1969
- LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski – O poeta da diferença*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2012
- LEMINSKI, Paulo; et al. *Coleção para gostar de ler – Poesia Marginal*. São Paulo: Editora Ática. 2006
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983
- \_\_\_\_\_. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e Anseios Crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp. 2011
- \_\_\_\_\_. *Vida*. São Paulo: Editora Sulina. 1990
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda – Alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume. 2002
- MARICONI, Ítalo (org). *Destino: Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2010
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor – A poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica. 2001
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix. 1974

- McLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin. *O Meio são as Massa-gens*. Rio de Janeiro: Record. 1969
- MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa – Volume Único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1994
- OGDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. *O Significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1976
- OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade. 2008
- OLDSTONE-MOORE, Jennifer. *Conhecendo o Taoísmo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2010
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2008
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e Literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2004
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. São Paulo: Editora Globo. 2009
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix. 2006
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*. Rio de Janeiro: 7Letras. 2003.
- SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: Dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial. 2010
- VIEIRA, Fábio. *Oriente ocidente através – A melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa: Ideia. 2010
- WATTS, Alan W. *O budismo zen*. Lisboa: Editorial Presença. 2000
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski – O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2001



## APÊNDICE

### CONSIDERAÇÕES ESPARSAS

Esse trabalho é a elaboração de uma proposta de leitura. Longe de querer esgotar o livro *Distraídos Venceremos*, ou de impor “amarras conceituais”, o objetivo central foi traçar um fio condutor entre alguns poemas, levando em conta como eles se articulam e o que é dito no prefácio. Vários poemas ficaram de fora desse *corpus* devido a uma questão, exclusivamente, de tempo. Outros aspectos não foram ressaltados ou aprofundados devido a esse mesmo fator. Ficaram, porém, algumas pequenas possibilidades de caminhos a serem continuados.

*Distraídos Venceremos* é dividido em três grandes partes: “Distraídos Venceremos”; “Ais ou menos” e “Kawa cauim”. Alguns comentários críticos dizem o seguinte: a primeira parte compõe-se, majoritariamente, de “metapoemas”: de poemas que falam sobre eles mesmos ou sobre a prática poética; a segunda parte, os poemas são, em sua maioria, sobre a vida de maneira geral: o passar do tempo, as experiências de vida; a terceira parte é composta de poemas formados por três versos. De maneira geral, é uma estruturação que sintetiza a proposta de leitura deste trabalho, que vê um significado para a metalinguagem (característica central da primeira parte do livro) nos poemas de Leminski: uma reflexão sobre a condição humana (característica central da segunda parte) e a possibilidade de superação de suas limitações por meio de outro modo de compreensão (característica da terceira parte, vide o próprio título: “Kawa cauim”, em que são feitas referências a substâncias alucinógenas). Essa síntese precisa ser melhor elaborada, aprofundada, verificar em que aspectos ela se torna coerente, conveniente, ou não, mas indica a certeza de um caminho.

Outro ponto importante é a quantidade de poemas com títulos. Em *Caprichos e Relaxos*, praticamente nenhum poema é intitulado, enquanto que em *Distraídos Venceremos*, sem contar a terceira parte, praticamente todos os poemas possuem títulos. Esse aspecto se torna ainda mais inquietante quando se leva em conta que Leminski dedicou um ensaio sobre esse assunto – pôr títulos nos poemas. Em “O nome do poema”, explicita sua inquietação diante disso: “tenho vivido com intensidade essa questão dos nomes, sem chegar a uma conclusão definitiva, coisa que as pessoas espertas devem evitar” (2012, p. 148), e avalia as vantagens e desvantagens em “nomear”, ou não, um poema. Discute que em alguns casos, dar nome ao poema reduz o

campo de possíveis leituras. É uma discussão que deve ser vista com mais detalhes afinal, nem sempre o título é reducionista. Além disso, dar nome a um poema é um gesto bastante parecido com o que aparece nas análises de alguns poemas deste trabalho, quando se referência ao gesto de Adão, no Éden, dando nome as coisas do mundo. Trata-se de um gesto simbólico, que deve ser visto com cuidado.