

Ensaio e Anseios Crípticos, de Paulo Leminski: Poesia e Crítica

Ensaaios e Anseios Crípticos by Paulo Leminski: Poetry and Criticism

Lívia Mendes Pereira*
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira**

RESUMO: Quando abordamos as obras críticas de Leminski, encontramos uma grande produção sobre arte, cultura, literatura e especialmente a poesia. Neste artigo, vamos investigar Leminski como ensaísta, refletindo sobre suas leituras, convicções e, principalmente, seus anseios poéticos: quem o poeta acredita ser e o que o poeta acredita para a poesia. Através desta chave, poderemos enquadrar o seu pensamento em um contexto histórico e estético específico em que o tropicalismo, concretismo, poesia beat e marginal-70 foram acontecendo. Depois dessas investigações, vamos tentar indicar como suas convicções poéticas foram aplicadas a sua poesia, principalmente em seus poemas que expressam ideias metapoéticas. Depois disso, faremos uma seleção de metapoemas a partir do livro **Distraídos Venceremos**, publicado em 1987, pela editora Brasiliense. Estará sob análise algumas convicções poéticas de Leminski em sua própria poesia. Os ensaios do poeta que iremos utilizar foram compilados no livro póstumo **Ensaaios e Anseios crípticos**, publicado pela editora Unicamp em 2011. Levando-se em conta as próprias concepções do poeta sobre poesia, pretendemos apresentar neste estudo como essas ideias estão presentes em alguns de seus poemas de caráter metapoéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Ensaaios e Anseios crípticos. Paulo Leminski. Crítica. Poesia.

ABSTRACT: When we approach Leminski's criticism works, we found a wide production about art, culture, literature and especially poetry. In this paper we will investigate Leminski as an essayist, reflecting on his readings, convictions and mainly his poetic yearnings: who the poet believes to be and what the poet believes about poetry. Through this key, we can frame his thought in a specific historical and aesthetic context in which tropicalism, concretism, beat poetry and marginal-70 were happening. After these investigations, we will try to indicate how his poetic convictions were applied to his poetry, mainly in his poems that express metapoetic ideas. Afterwards, a metapoem selection will be produced from the book **Distraídos Venceremos**, published in 1987, by the Brasiliense publisher. We will analyze Leminski's poetic convictions on his own poetry. The poet's essays which we will be using were compiled in the posthumous book **Ensaaios e Anseios crípticos**, published by the Unicamp publisher in 2011. Taking into account the poet's own conceptions about poetry, we intend to present in this study how these ideas are present in some of his metapoetic poems.

KEYWORDS: Ensaaios e Anseios crípticos. Paulo Leminski. Criticism. Poetry.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UNESP - Araraquara) e bolsista FAPESP.

** Professor Assistente-Doutor do Curso de Letras (UNESP - Araraquara) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

1. Introdução

Paulo Leminski nasceu em 1944, em Curitiba, cidade em que escreveu maior parte de suas obras literárias. Com onze anos, já demonstrava grande interesse pelos estudos de ciências humanas, com essa idade decidiu ingressar na carreira monástica. Mudou-se, então, para São Paulo e matriculou-se no Mosteiro de São Bento onde poderia ter melhores condições de seguir os estudos de seu interesse. Teve acesso a uma formação clássica: estudou grego, latim, hebraico, leu as obras de Homero e mais alguns autores gregos e romanos. Viveu no mosteiro durante um ano e, logo depois, regressou a Curitiba, concluindo seus estudos em colégios públicos.

Como poeta, estreou seus primeiros escritos na revista **Invenção: Revista de Arte e vanguarda**, mantida pelos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, nas edições de número 4 e 5. Segundo Leminski, a revista foi precursora do movimento editorial independente, o que chamavam de “imprensa nanica”. Essa publicação se propunha a ser um órgão aberto à experimentação e ao signo novo. O número 4, em que os poemas de Leminski estrearam, teve destaque para as artes plásticas, foi também o número de publicação de um primeiro excerto das “Galáxias”, de Haroldo de Campos e do manifesto “Nova linguagem, nova poesia”, apoiado na semiótica de Peirce, que propõe uma linguagem em que os signos sejam projetados de modo a condicionar a sintaxe, motivando novas possibilidades de comunicação. Essas ideias originaram os poemas sem palavras, com chave léxica, e mais tarde, o poema-processo. Todos esses (con)textos e ideais vêm ao encontro dos poemas de Leminski, também publicados nesta edição, e que depois foram incluídos em **Caprichos & Relachos** (1983) na seção “Invenções”. Eles dialogam com os ideais da nova linguagem, brincando com o signo e possibilitando novas interpretações das palavras, como o poema em que as letras da palavra “metamorfose” são recombinações e forjam a ideia de mutação, formando outras palavras como: tema, termos, metro, mãe, ser, morte, etc. Como também o poema que espalha na página diversos nomes de marcas famosas e fecha com o nome da conhecida loja de departamentos: “casas pernambucanas”.

A partir dessa primeira publicação, Leminski inicia sua carreira de poeta e, desde então, é conhecido como um artista de amplo leque de interesse, que exerceu diversas atividades diferentes, dissolvendo as fronteiras entre as artes e vivendo a vida com grande intensidade. Leminski também ministrou aulas em cursos pré-vestibulares, trabalhou com publicidade e foi

editor em diversos jornais. Criando ou mesmo traduzindo, transitou em diversos gêneros textuais como o romance, o conto, a crônica, o ensaio, a poesia, a canção dentre outros.

A apresentação de Haroldo de Campos em seu livro **Caprichos & Relaxos** (1983), resume muito do que foi o poeta, um artista múltiplo:

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso. [...] Das primeiras invencionices ao **Catatau**, da poesia destabocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de *fabbro*, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular, o Leminski vem, chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoacadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhinha e braçadeira. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique. Evoé Leminski! (CAMPOS, p.394, 2013).

Não podemos classificar Leminski como um poeta concretista, mas não há dúvidas que o Movimento Concreto seja um referencial para pensar sua obra, porém Leminski incorpora o movimento de forma menos ortodoxa. Na realidade Leminski não era nada ortodoxo e sempre partiu de alguns referenciais para construir e formular suas próprias ambições e segmentações.

Outra área relevante de sua produção cultural foi como letrista. Teve suas canções gravadas por grandes nomes da música popular brasileira como Caetano Veloso, Itamar Assumpção e Moraes Moreira. Também gravava suas músicas em fitas demo, cantando e tocando violão, algumas dessas gravações estão disponíveis hoje na *web*.

Além disso, era faixa preta em judô, tanto que em 1965 chegou a trabalhar como professor deste esporte. Leminski era encantado pela cultura japonesa. Em sua produção esse encantamento é demonstrado por meio dos haicais e pela biografia de Matsuo Bashô (1983).

Dessa forma, Leminski foi um poeta de vanguarda, mas que também aderiu à contracultura com influências do tropicalismo, referência presente tanto nas letras de músicas quanto em suas poesias. Com complicações em sua saúde, agravadas pelo consumo excessivo de álcool, o poeta faleceu em 7 de Junho de 1989.

Os ensaios de Leminski intitulam-se **Ensaio e Anseios Críticos**, e reúnem alguns trabalhos feitos para a imprensa jornalística e outros dispersos. Eles foram publicados em dois volumes pela Criar Edições, em 1986 e 2001, respectivamente. Mais tarde, em 2011, foram compilados pela Editora Unicamp, em uma única edição, divididos em Partes 1 e 2. A primeira

parte traz textos em que Leminski dizia ter reunido as noções “teóricas” básicas a partir das quais pensava. A segunda, os textos “práticos”, voltados à análise de obras e de autores. O primeiro ensaio se intitula “Buscando o sentido”, em que o poeta afirma que os “anseios/ensaio são incursões conceptuais em busca do sentido” (LEMINSKI, 2011, p.13). E é esse sentido, já presente no próprio processo de reflexão crítica acerca do fazer poético do poeta, que é uma preocupação relevante em sua crítica.

Nas cartas trocadas com o amigo Régis Bonvicino, também compiladas pela editora 34, em 1992, Leminski apresenta várias reflexões sobre ser poeta, em uma delas, datada de Outubro de 1977, diz que “para ser poeta/ tem que ser mais que poeta” (LEMINSKI, 1999, p. 52).

E é a partir dessa proposição de um poeta mais que completo, que vamos encontrando um crítico para além da crítica, voltado totalmente para o pensar poesia:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia
(LEMINSKI, 1983, p.58)

Neste poema, publicado na seção “polonaises” do livro **Caprichos & Relaxos** (1983), Leminski compara a figura do poeta a um moinho, a máquina que transforma/tritura os grãos, porém ele não é qualquer moinho, mas um “moinho de versos”, que tem como fonte de energia os ventos frios das boemias, transformando a vida cotidiana, os bares, as bebidas e suas impressões em poesia. Leminski, em que pese a quixotesca alusão subliminar, foi um verdadeiro “moinho de versos” e, em suas madrugadas curitibanas, transformou a vida em poesia. O que remete à segunda estrofe, em que o poeta acredita que toda palavra, em qualquer momento, mesmo no assonante solecismo de “vai vir”, possa ser transformada em poesia. Essa estrofe relaciona-se com a maneira do poeta de fazer poesia, poemas que eram escritos em guardanapos, papéis de pão, como uma produção realmente cotidiana e nos quais não dissocia a vida comum da poesia, que de certa forma é vista como algo sublime¹. Para Leminski a vida era sublime e, portanto, era uma verdadeira poesia.

1 Essa poesia ligada ao cotidiano está muito presente no livro **Winterverno**, publicado postumamente em 2001, em que o amigo do poeta, João Suplicy, apresenta diversos poemas que Leminski criava a partir de seus desenhos

2. Um estudo sobre os ensaios críticos de Paulo Leminski

No ensaio "Arte inútil, Arte livre?", Leminski discorre sobre o fato de a arte não estar a serviço de nada a não ser de si mesma e afirma que esta concepção derivou do apogeu da 1ª Revolução Industrial e da hegemonia burguesa, momento em que o artista se tornou um desempregado crônico. Assim, a arte se voltou contra o mundo utilitário que a cerca, sendo o mundo burguês um mundo antiartístico, pôde-se nascer a "arte pela arte". Leminski afirma que essa nova atmosfera está completamente contrária ao ideal da Idade Média, em que a arte possuía um duplo papel: o de "agradar" e o de "instruir", assim a arte estava subordinada a um fim educativo, edificante, a serviço da salvação. Com o Renascimento italiano, nasceu uma nova concepção de arte, não mais subordinada aos deveres morais e pedagógicos, agora a arte estaria apenas voltada para o deleite, nascendo o conceito de "Beleza". Para o poeta, com a Revolução Francesa e o fim do Antigo Regime, dissolve-se o equilíbrio entre o autor e seu público, ou entre ele e seus mecenas, e este se entrega aos acasos do mercado, ficando "no mato sem cachorro" (LEMINSKI, 2011, p.43).

Após essa digressão aos tempos antigos, Leminski demonstra a via francesa, mais exatamente no século XIX, onde a doutrina "arte pela arte" foi formulada, pelos poetas parnasianos e simbolistas (Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire e Mallarmé). Essa doutrina foi vista pelos artistas como uma verdadeira inovação, pois estavam livres de qualquer compromisso não artístico e foi de onde derivou diretamente a poesia moderna. Segundo o poeta, isso se deu principalmente pelo fato de que os poetas, se vendo libertados dos lastros morais e patrióticos, puderam avançar tecnicamente, em termos de linguagem, podendo não se vincular aos princípios "superiores", tratando-se, portanto, "Da arte como inutensílio". (LEMINSKI, 2011, p.44)

Pensando na relação com o mercado, dentro da sociedade burguesa, Leminski afirma que a arte passou a ser ornamento ou mercadoria, perdendo suas características ideológicas e de envolvimento coletivo "a linguagem da pintura moderna perdeu todo o impacto subversor das vanguardas do início do século [...]. Ao ouvir falar em arte moderna, o burguês puxa o talão de cheques" (LEMINSKI, 2011, p.45). Porém, para o autor, a arte que resistiu com particular

em guardanapos, enquanto conversavam e tomavam alguma bebida. Os guardanapos com escritos de Leminski também podem ser vistos na exposição "Múltiplo Leminski", promovida pela Caixa Cultural, que está percorrendo diversos estados do país, desde 2013, assim como nas fotografias do catálogo distribuído na exposição na cidade de Salvador-BA (2014).

vigor à comercialização foi a literatura, que possui a palavra como matéria-prima, e mais especialmente a poesia, “lugar em que a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva” (LEMINSKI, 2011, p.45). Para Leminski, essa particularidade está exatamente no uso da palavra, que é um símbolo, e pertence a um idioma particular, historicamente determinado no espaço e no tempo, dessa forma a palavra é, essencialmente, política e ética, daí a dificuldade de torná-la mercadoria.

A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazerosamente. [...] Transformada em mercadoria, a obra de arte é transformada em nada. [...] A melhor arte do século XX é um gesto contra o mundo que a rodeia. Uma negatividade (LEMINSKI, 2011, p.46-47).

Diante dessas relações, Leminski apresenta a consideração de Theodor W. Adorno sobre a “arte pela arte”. Ele diz que para Adorno a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, dessa forma a arte é uma manifestação da “negatividade”, antítese social da sociedade. E, conclui dizendo, que “a tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria. Misteriosamente, os defensores da ‘arte pela arte’ tinham razão” (LEMINSKI, 2011, p.50). Na concepção de Adorno a arte não pode ser desvinculada do seu compromisso social, portanto ele denuncia o caráter de manipulação do capital na arte. “*A priori*, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos” (ADORNO, 2001, p. 13). Portanto, para ele nem tudo pode ser considerado arte autêntica, já que algumas servem ao interesse capital. A arte só pode estar em uma dimensão social que está vinculada à crítica e assim pretende resistir à dominação do sistema que tira a autonomia da arte. Leminski utiliza desse pensamento de Adorno para criticar o mercado e ironiza ao citar o termo “arte pela arte”, que tem como principal ideal o desligamento de razões funcionais, pedagógicas ou morais da arte, privilegiando apenas a sua estética. Para Adorno, a arte está diretamente ligada ao social e contra o espírito mercadológico o que, no pensamento de Leminski, a faz bastar-se por si mesma.

No ensaio “O Boom da Poesia Fácil”, Leminski comenta sobre a prática poética em voga nos anos 70, no Brasil, da qual ele mesmo fez parte, e que tinha como característica a pequena extensão e a forma como eram editados os poemas, em miniedições mimeografadas. Essa poesia denominava-se “poesia marginal” ou “alternativa”, que estava ligada à cidade, ao movimento grafite. Segundo Leminski, essa forma de poetar está diretamente ligada à

expressão legítima da brutal urbanização da sociedade brasileira, durante os anos da ditadura. Pensando literariamente, o poeta diz que essa poesia surgiu da reação à duas vertentes da poesia dos anos 60: as vanguardas e a poesia “engajada”. Essas duas vertentes tinham uma atitude racionalista diante do poema, ambas queriam mudar alguma coisa, uma, a poesia, e a outra, o mundo. Já a poesia “marginal” não queria nada, ela queria apenas ser, “A palavra para isso era 'curtição', a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões” (LEMINSKI, 2011, p.61). Dessa forma, a poesia dos anos 70 inconsequente e irresponsável recuperou a dimensão lúdica: “uma poesia contra a mistificação “literária” (LEMINSKI, 2011, p.61).

Leminski diz, ainda, que a poesia “alternativa” conseguiu atingir seu público, ela chegou “até o povo”, porque inovou no plano de distribuição, do consumo real do poema, e trouxe uma mensagem nova, perturbadora e desorganizada. Depois deste modelo de poesia, parece ter existido, para o poeta, uma volta à poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra:

Negar a tradição, começamos a perceber, é tão fácil quanto é difícil achar alguma coisa para colocar em seu lugar. Liberdades à parte, parece que, intuitivamente, começamos a perceber aquela verdade, formulada pelo linguista Noam Chomsky: “A condição preliminar para uma verdadeira criatividade é a existência de um sistema de regras, de princípios, de restrições” (LEMINSKI, 2011, p.65).

No ensaio "Poesia no receptor", Leminski, ainda pensando na problemática da utilidade da arte e, mais especificamente, da poesia, fala sobre a interação criador/receptor. Para ele a poesia é feita para poetas, e diz que essa afirmativa muitas vezes causa um grande impacto no receptor, “Neste mundo sordidamente mercantil que nos foi dado viver, temos pavor instintivo de todas as coisas intransitivas” (LEMINSKI, 2011, p.132). Leminski reitera a problemática do universo da mercadoria, onde tudo tem que ter um porquê, e onde a poesia deixa de ser importante, pois não há o que fazer com alguma coisa que não serve para nada. Porém, ao final, Leminski explica que, quando diz que poesia é para poetas, esse poeta não é apenas quem escreve poesia, mas também alguém que tem sensibilidade para entendê-la, dessa forma “Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor” (LEMINSKI, 2011, p.133).

Já no ensaio "O nome do poema", Leminski discorre sobre a importância do título para o poema. Ele inicia contando um fato, em que Caetano Veloso procurava um título para uma música, que tinha acabado de criar, então, Leminski disse que, para facilitar para o ouvinte, era interessante colocar o título da música com as suas primeiras palavras, “Acrescentei, até hoje

não me conformo que o Hino Nacional não se chame ‘Ouviram’” (LEMINSKI, 2011, p.148). Caetano gostou da ideia e a música ficou com o título “Um índio”. Desde então, para o poeta, a questão do título parece ser uma incógnita, tem suas vantagens, pois facilita o caminho do leitor, mas, por outro lado, marca uma força jurídica do nome, “Um poema com um título é alguém. Um poema sem nome é ninguém” (LEMINSKI, 2011, p.149). Diante disso, o poeta chega à conclusão de que o título limita o poema, empobrece-o, mas isso também não quer dizer que não deva ter um nome. Para o poeta, um título interessante é aquele complicativo, misterioso, que jogue com o poema como um adversário. Em comparação com o poema, Leminski cita as obras de arte, que, como mercadorias, devem ter um nome, assim como um filme, uma música, uma peça, um romance, porém, com a poesia não há esse problema, ela pode não precisar de um nome, é “arte póvera”, pode “provocar desvios, nomear “errado”, dar títulos inadequados às coisas, perverter a legalidade onomástica, violar, em suma” (LEMINSKI, 2011, p.151).

Em "Significado do símbolo", Leminski fala sobre o significado do símbolo para os simbolistas, que, para ele, o utilizavam como um ícone, pois os ícones² dizem sempre mais que as palavras com as quais tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los. À luz do verbo, todo ícone é inesgotável, as palavras são sempre menos. Toda essa teoria do símbolo se volta para a polissemia do signo verbal, que é a capacidade que este possui de comportar mais de um significado. Para o poeta, essa polissemia é uma anomalia, um desvio, em relação ao discurso dito “normal”. Assim elenca alguns exemplos de desvios como: a metalepse, a ironia, a paranomásia, a antanáclase, a conotação, entre outros. Para Leminski, esses desvios são icônicos, no plano do ícone eles são naturais e normais, integrantes de sua própria definição. Assim, os simbolistas teriam uma consciência icônica inovadora, marcada nas grafias das palavras e nas associações sinestésicas de seus poemas. “No poema de Baudelaire, a natureza ‘é um templo’, onde o homem passa ‘através de florestas de símbolos’ e ‘os perfumes, as cores e os sons se respondem’” (LEMINSKI, 2011, p.298).

² “A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. O ícone é um signo de alguma coisa; o símbolo é um signo para alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando trazidas sob a forma de palavras.” (PIGNATARI, 2004, p.20)

3. Concepções poéticas aplicadas à poesia: metalinguagem

Sobre a poesia dos anos 70, Leminski escreveu um poema com este mesmo nome “Poesia: 1970”, que fecha a primeira seção do livro **Distraídos Venceremos** e fala da falta de rigor poético da poesia marginal, e de um anti-intelectualismo alimentado naquele período. Dessa forma, ele oferece uma espécie de caricatura da condição poética da época, com o seu “eu poeta” inserido em tal situação:

POESIA: 1970

Tudo que eu faço
alguém em mim que eu desprezo
sempre acha o máximo.

Mal rabisco,
não dá mais pra mudar nada.
Já é um clássico.

(LEMINSKI, 1993, p.97)

Estruturado em duas estrofes, o poema quase segue uma métrica coincidente entre elas, porém no primeiro verso da segunda estrofe há uma quebra, pois ele não coincide com o primeiro verso da primeira estrofe de quatro sílabas, possuindo apenas três sílabas poéticas. A configuração métrica do poema seria, então: 4-7-4/3-7-4. Essa quebra parece ser proposital, pois o verso fala de um “mal rabisco”, que não será modificado em favor das leis da métrica. Leminski constrói a rima entre os últimos versos das duas estrofes com as palavras “máximo” e “clássico”, assim ironicamente o poeta brinca com as regras estruturais do poema dito “clássico”, que segue a métrica e a rima regulamentares, ao dizer que tudo aquilo que o eu lírico “mal escreve” já é um máximo e, portanto, classifica-o como um clássico, mesmo não seguindo suas formalidades.

Por outro lado, Leminski pode estar construindo uma crítica à poesia dos anos 70, que por renegar as características formais do poema acaba acolhendo todo e qualquer escrito como um poema, ou como arte, daí qualquer rabisco tornar-se facilmente um clássico. Na oposição entre as palavras “rabisco” e “clássico”, vale notar a coincidência das vogais assonantes a-i-o e o final em -i(s)co num procedimento de paronomásia caro à poesia de Leminski. Aqui essa aproximação sofisticada entre essas duas palavras parece irônica e, por isso, mostra um poeta ciente de sua arte ao mesmo tempo que superficialmente a estivesse desprezando.

Já o poema "Plena pausa" aponta a arbitrariedade da qual o poeta não consegue escapar. Leminski compõe a figura do poeta como vítima da linguagem, em relação à qual precisa enfrentar uma sintaxe e uma semântica a serem seguidas e diante da qual há um limite de criação que não pode ser ultrapassado, porém Leminski acredita no poeta como contraventor que conquista e quebra a estrutura rígida, e abre um novo mundo de possibilidades.

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.
(LEMINSKI, 19933, p.29)

O título do poema sugere o paradoxo existencial do poeta, que faz nascer do nada, da inexistência de algo, da página em branco um poema pleno de significados, cheio, completo.

O poema possui duas estrofes, cada uma com oito versos compostos livremente. Na primeira estrofe, há três *enjambements*, entre o primeiro e o segundo verso, entre o quinto e o sexto, entre o penúltimo e o último; já, na segunda estrofe, ocorre *enjambement* apenas entre o primeiro e o segundo. Este artifício traz musicalidade ao poema e indica a pausa inspiradora e instigante sugerida pelo título. Lembra também algo daquela iconização da poesia que Leminski entrevia nos simbolistas franceses e na semiótica, que lhe era contemporânea.

O poeta indica que um texto está repleto de ecos históricos, ele carrega a história dos outros textos da humanidade. Todas as palavras que completam um papel já foram escritas alguma vez por alguém, assim como o branco é a soma de todas as cores, a página branca contém a "soma de todos os textos". Mesmo a mais pura areia do Saara longínquo possui uma

significação, foi criada para algo, tem uma função no mundo, assim como o poema e todas as impressões do poeta. Ciente de que nem a página se apresenta a ele isenta, o poeta tem de correr atrás da palavra, o elemento lúdico, a construção do signo, mais significante do que significado.

Portanto, neste poema, Leminski relembra que nenhum poema é completamente novo, assim como nenhuma palavra é completamente virgem, todos os textos e signos dialogam entre si. Já que todo poema dialoga com outro texto, Leminski também dialoga com outro poeta fazendo referência ao conhecido verso de Olavo Bilac do soneto XIII de “Via-Láctea” (BILAC, 1996, p.117). Ao finalizar seu “plena pausa” com as folhas em branco “pálidas de tanto” evoca o poeta parnasiano que desperta “pálido de espanto” ao ouvir estrelas. Leminski, dessa forma, reforça a importância de “ouvir estrelas” diante de uma página em branco, pálida do tanto que pode gritar e transmitir ao poeta.

A relação do leitor com a poesia, como foi comentada por Leminski em seus ensaios, também aparece em seu poema, originalmente sem título, "para que leda me leia". Integra o poema uma inusitada nota em fonte de tamanho menor, demonstrando o desejo de Leminski de que a obra seja aberta para poder causar estranhamento ao leitor. Assim, o leitor é convidado para, inclusive, musicá-lo, tratando o receptor como membro ativo de sua criação e reafirmando que a poesia está à disposição daqueles que se interessam por ela, independente de quem seja.

para que leda me leia
precisa papel de seda
precisa pedra e areia
para que leia me leda

precisa lenda e certeza
precisa ser e sereia
para que apenas me veja

pena que seja leda
quem quer você que me leia

Esse poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes
Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você?

(LEMINSKI, 1993, p. 62)

O poema construído pela musicalidade no uso da paronomásia, ou seja, na repetição de palavras de sons coincidentes, como das consoantes oclusivas /p/ e laterais /l/ e das vogais abertas /a/ e fechadas /e/. Os versos são construídos em sua maioria por redondilhas maiores, apenas modificado no penúltimo verso da segunda estrofe, havendo uma quebra na

musicalidade, significando também a quebra do raciocínio, pois, para o poeta, qualquer um pode ler seu poema, independentemente de seu estado de ânimo (leda, além de sugestivo nome próprio, é também adjetivo que significa "alegre"), ou ainda, em um duplo sentido caro a Leminski, refere-se à construção do poema em que sendo a pena (instrumento de escrever) leda, qualquer que seja o leitor.

Portanto, nesse poema, Leminski parece sugerir aquilo que diz em seu ensaio, ou seja, que enxerga o leitor como um crítico e poeta, que para ser poeta ele não precisa necessariamente fazer poesia, podemos ler a figura da Leda como o próprio leitor/crítico de poesia, que aproveitando a musicalidade do poema, pode inclusive musicá-lo, assim como fizeram os músicos parceiros de Leminski, Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Com essa nota, Leminski indica a fusão entre as artes, assim como fez com as artes plásticas, como também com a música, lembrando que a poesia e a música andam próximas e são facilmente associadas uma a outra.

A criação do poeta mais voltada para a sua preocupação de tratamento da poesia como projeto aparece em seu poema-teoria intitulado "limites ao léu", único que retiramos de **La vie en close** para este artigo. Neste poema, Leminski elenca uma série de críticos e poetas, dos clássicos aos malditos, e suas definições acerca da poesia. Por meio desse poema, Leminski instaura seu paideuma, assim como fez Pound, dos autores que reconhece como influência e importância para sua obra e para seu fazer poético. Construído em uma única estrofe e com uma técnica de colagem também cara a Pound, é formulado por diversos *enjambements*, que fazem com que, por meio das citações de outros poetas, este poema seja inédito. É interessante notar que os *enjambements* são feitos propositalmente, deixando assim palavras-chaves em destaque, de forma que o leitor entenda a importância para o próprio autor de cada termo citado.

Leminski finaliza com sua própria definição: “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski). Dessa forma, explicita sua concepção acerca da construção de uma arte engajada como obra aberta, as reticências no final, também apontam para o motivo da poesia não ter fim, de sempre continuar a espera de um leitor.

LIMITES AO LÉU

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakovski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria

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

(LEMINSKI, 1994, p.10)

Para Leminski essa tal liberdade da linguagem é de fato a “razão de ser” de sua poesia, como demonstra no poema de mesmo nome. A liberdade de criar algo que não tem razão nem porquê, como o próprio poeta denomina, criar um poema “inutensílio”, despojado e liberto de quaisquer amarras.

RAZÃO DE SER

Escrevo. E pronto.
 Escrevo porque preciso
 preciso porque estou tonto.
 Ninguém tem nada com isso.
 Escrevo porque amanhece.
 E as estrelas lá no céu
 Lembram letras no papel,
 Quando o poema me anoitece.
 A aranha tece teias.
 O peixe beija e morde o que vê.
 Eu escrevo apenas.
 Tem que ter por quê?

(LEMINSKI, 1993, p. 80)

4. Considerações finais

Diante do estudo de alguns ensaios do poeta Paulo Leminski, principalmente aqueles que discorrem sobre a poesia e o ato de criá-la, e da leitura e reflexão de alguns poemas, voltados para o pensar poético, podemos estabelecer uma relação presente na concepção e criação do poeta, que é a junção entre os aspectos eruditos e populares, que o identificam profundamente. O aspecto erudito está marcado pela racionalidade, o rigor formal, provenientes da aproximação com o Movimento Concretista e seus referenciais teóricos. Nas cartas enviadas ao amigo Régis Bonvicino, Leminski demonstra uma constante preocupação em reformular as bases de sua produção poética e em várias cartas questiona e repensa sua relação com o Concretismo, como na passagem de uma das cartas a seguir:

descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. Para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. Talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. Acho que estou chegando. ATENÇÃO: MOSTRE A TODO MUNDO (MEU MUNDO: RISO, MÔNICA, AUGUSTO, DÉCIO, HAROLDO [...]) (LEMINSKI, 1999, p. 63)

Um dos motivos desse reposicionamento poético de Leminski diante da poesia concretista seria, possivelmente, a compreensão da distância entre a produção poética concretista e o público geral. Como podemos perceber em seus ensaios, Leminski buscou uma poesia que não negava as características formais, porém não deixava de ser acessível ao grande público. Yokozawa em seu artigo "Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski", falando sobre os poemas de **Caprichos & Relaxos** afirma que “esses 'lindos caprichos permanentes' podem ser acessados e apreciados tanto por um leitor mais refinado quanto por aquele menos experiente”. (YOKOZAWA, 2014, p.13). A autora diz também que os poemas rápidos de Leminski possuem um tom lírico, de brincadeira, de humor aparentemente gratuitos, mas que são de suma importância e, portanto, se fundam na origem de toda poesia que sobrevive, como as formas populares, por exemplo o provérbio. Assim “Leminski parece ter encontrado, mais do que nos seus exercícios de letrista, um gênero de expressão adequado para entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida moderna lhes impõe” (YOKOZAWA, 2014, p.14).

Por isso, sua obra se aproxima dos grandes meios de comunicação, da publicidade, da canção popular, da poesia beat, tudo isso para incorporá-la a todo tipo de público e articulá-la com efeitos como o riso, o susto e o inesperado.

Seu diálogo com o público, entretanto, não se restringiu a uma simples busca pelo sucesso, [...]. Leminski foi um artista de corpo inteiro. Organizou sua vida para servir à poesia. E quis programaticamente que ela entrasse em comunicação com os homens do seu tempo. (YOKOZAWA, 2014, p.14-15)

Dessa forma, podemos concluir que Paulo Leminski foi totalmente coerente com o seu projeto poético e, como anunciava em seus ensaios, parece ter conseguido, por meio da confluência entre o erudito e o popular, criar obras muito múltiplas e atingir públicos dos mais diversos.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.

BILAC, O. **Obra reunida**. Org. e introd. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. 1072 p.

CAMPOS, H. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 394-395.

LEMINSKI, P. **Caprichos & Relaxos**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983. 151 p.

_____. **Matsuó Bashô: A Lágrima do Peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 78 p.

_____. **Distraídos venceremos**. 5.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. 133p.

_____. **La vie en close**. 5.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. BONVICINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Ed. 34, 1999. 272 p.

_____. P. SUPPLY, J. **Winterverno**. São Paulo: Iluminuras, 2001. 80 p.

_____. **Ensaio e Anseios críticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011. 384 p.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 424 p.

PIGNATARI, D. **Semiótica & Literatura**. ed. reorganizada e acrescida de novos textos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 198 p.

VAZ, T. **Paulo Leminski: O Bandido que sabia Latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001. 378 p.

YOKOZAWA, S. F. C. Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski.
In: CAMARGO, F. P.; VIEIRA et al. (org.). **Olhares críticos sobre literatura e ensino**. São Paulo: Fonte, 2014, v. 1, p. 33-52.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 10.06.2015

Letras & Letras