

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

QUATRO CLICS EM PAULO LEMINSKI

Rafael Fava Belúzio

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

Belo Horizonte

2019

Rafael Fava Belúzio

Quatro clics em Paulo Leminski

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2019

Belúzio, Rafael Fava.

L554.Yb-q Quatro clics em Paulo Leminski [manuscrito] / Rafael Fava Belúzio.
– 2019.

301 f., enc.: il., fots. (p&b)

Orientador: Marcus Vinicius de Freitas.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 239-294.

Apêndices: f.295-301.

1. Leminski, Paulo. – Catatau – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Leminski, Paulo. – Vida – Crítica e interpretação – Teses. 3.
Leminski, Paulo. – Metaformose – Crítica e interpretação – Teses. 4.
Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Poesia lírica – Séc.
XX – História e crítica – Teses. I. Freitas, Marcus Vinicius. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III.
Título.

CDD: B869.141

Agradecimentos

(Ao Nada que é tudo)

Ao Marcus Vinícius de Freitas, orientador, amigo, poeta e interlocutor durante o mestrado, o doutorado e a vida.

Aos que avaliaram e discutiram comigo este trabalho ao longo das bancas e exames: Constantino Luz de Medeiros, Gilberto Araújo, Jacyntho Brandão, Kaio Carmona, Maria Amélia Dalvi, Maria Cecília Bruzzi Boechat, Mário Alex Rosa, Roberto do Carmo Said, Sérgio Alcides Pereira do Amaral, e, especialmente, Wilberth Salgueiro.

A todos aqueles que participaram do percurso do doutorado. Professores com os quais cursei disciplinas: Claudia Campos Soares, Luis Alberto Brandão, Marcelino Rodrigues da Silva, Maria Cecília Bruzzi Boechat, Maria Zilda Ferreira Cury e Reinaldo Martiniano Marques. Professora Alécia Teles Duchowny, Professora Heloísa Penna, Tatiana Bernardes e toda equipe do Apoio Pedagógico, com quem pude lecionar. Professora Viviana Bosi, pela atenção. Secretaria do Pós-Lit, pela eficiência a toda prova. Capes e Programa de Apoio Pedagógico, pelos auxílios. Amigos da Revista Em Tese: Aline Sobreira, Amanda Pavani, Carolina Anglada, Cleber Araújo Cabral, Douglas Silva, Felipe Cordeiro, Felipe Oliveira de Paula, Gustavo Cerqueira Guimarães, João Alves Rocha Neto, Josué Godinho, Melissa Cristina Silva de Sá, Rafael Castro e Rafael Otávio Fares. Morvan Raad Martins, pela escuta feita voz. Amigos que partilharam comigo esse percurso: Ana Amélia Neubern Batista dos Reis, Ana Elisa Ribeiro, Bruno AF Lima, Cesar Augusto López Nuñez, David Ericeira, Edson Ferreira Martins, Elaine Martins, Felipe Rodrigues, Fernanda Dusse, Geanetti Tavares Solomon, João Batista Diniz Leite, Joelma Siqueira, Jonas Samudio, Jovino Machado, Ludimila Beviláqua, Luísa Barbosa, Luiz Cláudio Sousa, Márcia Carvalho, Maria Isabel Bordini, Ir. Maria Leonice Brondani, Marina Pelluci Duarte Mortoza, Mônica Pimentel, Nathan Mathos, Otávio Ferreira, Paulo Bevilacqua, Renan Menicucci, Samia Souza, Thiago Assis, Tiago de Holanda, Tiago Januário, Vinicius Rodrigues e Wilman Netto. Familiares, sempre presentes, mesmo quando estou distante, em especial Fabiana Queiroz Belúzio, Gabriel Belúzio Ramos, Luciana Schnetzer Fava, Jandira Rosa Fava, Marcelo Fava Borba e Maria José Belúzio. Alice Diniz, pela felicidade. Paulo Leminski, pela obra.

*literatura, para mim, (...)
sempre foi “una cosa mentale”,
arquitetura de ideias*

*vai e vem como coisa
de ou, de nem ou de quase*

*O papel é curto.
Viver é comprido.
Oculto ou ambíguo,
Tudo o que digo
tem ultrassentido.*

São quatro modos de como a vida pode se manifestar

[Quatro fragmentos de Paulo Leminski]

Resumo

Esta tese analisa e expressa quatro formas de sínteses desenvolvidas na literatura de Paulo Leminski. Capítulo 0: nada além de um clic. Capítulo 1: traça um breve conceito teórico de “Poema de abertura”. Capítulo 2: propõe um balanço das abordagens das sínteses leminskianas pela crítica literária; e, a partir da interpretação do poema de abertura “contranarciso”, discute de que maneira Leminski tanto revisita a noção cristã de Deus Trino quanto elabora sínteses que são independentes nas suas diferenças e iguais na sua unidade. Capítulo 3: examina outras obras do escritor, a exemplo do romance *Catatau*, das biografias reunidas em *Vida* e do ensaio *Metaformose*; lê uma carta-poema em que o autor se posiciona enquanto comunista capitalista; constrói uma apreciação biográfica de um dístico; investiga fontes novecentistas, orientais e franciscanas de um haicai. Assim são analisados e expressos o zero, o breve, o par e a reunião do diverso, essas quatro sínteses em Paulo Leminski.

Palavras-chave: Paulo Leminski; sujeito-lírico; Trindade; poesia lírica moderna

Abstract

This thesis analyzes and conveys four ways of syntheses developed in the literary works of Paulo Leminski. Chapter 0: nothing but a click. Chapter 1: a brief theoretical concept on Opening poem [Poema de abertura]. Chapter 2: an overview of the approaches concerning the Leminskian synthesis achieved by literary criticism; and a discussion, based on the interpretation of the opening poem “contranarciussus” [“contranarciso”], about how Leminski both revisits the Christian notion of the Triune God and elaborates syntheses that are independent in their differences and equal in their unity. Chapter 3: analyses of other works of the writer such as the novel *Catatau*, the biographies compiled in *Life* [Vida] and the essay *Metaformosis* [Metaformose]. This chapter also includes a reading of a letter-poem in which the author positions himself as a capitalist communist; a development of a biographical appreciation of a couplet; and an investigation on Noucentist, Oriental and Franciscan sources of a haiku. Thus, this thesis tries to analyze and express the Zero, the Brief, the Pair and the Reunion of the Diverse that constitutes the four syntheses in Paulo Leminski’s work.

Keywords: Paulo Leminski; Lyric I; Trinity; Modern Lyric Poetry

Lista de ilustrações

Figura 1 – Poema “[lua na água]”.....	p. 96
Figura 2 – Poema “[dissabor]”.....	p. 97
Figura 3 – Poema “[da árvore]”.....	p. 104
Figura 4 – Poema “[palpite]”.....	p. 108
Figura 5 – Poema “[PARKER]”.....	p. 121
Figura 6 – Poema “[eu]”.....	p. 135
Figura 7 – HQ “Com ele, com eles”.....	p. 164
Figura 8 – Carta 25, página 1.....	p. 167
Figura 9 – Caderneta de rascunho.....	p. 193
Figura 10 – Certificado da Oficina de Haikai.....	p. 205
Figura 11 – Apostila “Oficina de Haikai Alice Ruiz”, página 1.....	p.205
Figura 12 – Anotações feitas em caderno.....	p.206
Figura 13 – Autógrafo de Alice Ruiz no livro <i>Desorientais</i>	p.208
Figura 14 – Autógrafo de Alice Ruiz no livro <i>Outro silêncio</i>	p.208
Figura 15 – Detalhe.....	p.209
Figura 16 – Leminski nu.....	p. 225
Figura 17 – Carta 9, página 1.....	p. 296
Figura 18 – Carta 9, página 2.....	p. 297
Figura 19 – Carta 9, página 3.....	p. 298
Figura 20 – Carta 9, página 4.....	p. 299
Figura 21 – Carta 9, página 5.....	p. 300
Figura 22 – Carta 9, página 6.....	p. 301

Sumário

	Página
Apresentação	14
0	
Clic.....	19
1	
Poema de abertura.....	21
2	
2.1. Abordagens da síntese lírica leminskiana pela crítica literária.....	38
2.2.1. “contranarciso” e a tradição do sujeito(-lírico) fragmentado.....	54
2.2.2. Quatro sínteses em Paulo Leminski.....	85
2.2.3. As sínteses na lírica leminskiana.....	89
2.2.3.0. Zero.....	89
2.2.3.1. Breve.....	103
2.2.3.2. Par.....	117
2.2.3.3. Reunião do diverso.....	132

3.3. As sínteses em outros livros leminskianos.....	149
3.2. As estátuas da liberdade & do rigor, ou uma carta-poema sobre as sínteses da forma social e da forma literária.....	169
3.2.1. descolaram um programa: introdução.....	169
3.2.2. artilharia ligeira: comentário.....	171
3.2.3. signos geram signos: por zero, breve, par e reunião do diverso.....	177
3.2.4. onde a guerra?: alguns pares formais.....	181
3.2.5. é preciso deixar que a História chegue em você: formas sociais em par.....	186
3.2.6. que a estátua da liberdade e a estátua do rigor velem por todos nós.....	191
3.1. Um clic biografemático, ou “Uma vida é curta / para mais de um sonho”.....	193
3.1.1. Perspectivas iniciais.....	194
3.1.2. biogrAfema.....	196
3.1.3. ponte conceitUal.....	198
3.1.4. sujeito-Lírico dobrado.....	199
3.1.5. arquivOs.....	202

3.1.6. um catáLogo.....	205
3.1.7. um dEtalhe.....	209
3.1.8. um punctuM.....	210
3.1.9. um mínImo.....	212
3.1.10 uma poNte conceitual.....	213
3.1.11. um Sujeito-lírico dobrado.....	214
3.1.12. umas Kadências.....	215
3.1.13. (in)concluIndo.....	217
3.0. A pobre nudez do haicai, ou, “enfim, / nu, / como vim”.....	219
3.0.3. Enfim, o poema.....	219
3.0.2. Nu, ritmicamente.....	222
3.0.1. Como vim.....	225
3.0.1.1. do século XX.....	225
3.0.1.2. da tradição haicaísta.....	228
3.0.1.3. da tradição franciscana.....	231
3.0.0. As roupas do poema nu.....	238
Referências bibliográficas.....	239
Obras de Paulo Leminski.....	240
Traduções realizadas por Paulo Leminski.....	243
Críticas, depoimentos e material jornalístico sobre Paulo Leminski.....	244
Outras referências bibliográficas.....	274
Anexo: Carta 9.....	295

Apresentação

O Paulo Leminski é um cachorro louco, lúcido e louco, caprichoso & relaxado, vencedor distraído, ex-estranho, ex-seminarista, escritor, tradutor, professor, polemista, *freelancer*, desempregado profissional, mestre em desastres, guardador de guardanapos, militante de agências de propaganda, kamiquase, comunista capitalista, curitibano cosmopolita, polilíngue paroquiano cósmico, caipira cabotino, epistoleiro dos pinheirais, parnasiano chic, erudito pop, racionalista alucinado, usuário de literatura e outras drogas, ópios, édens, analgésicos, especialista em generalidades, fotógrafo verbal, oblato de São Bento, samurai malandro, guerreiro da linguagem, filho de militar, descendente de poloneses, portugueses, africanos, indígenas, o bandido que sabia latim, grego, inglês, francês, russo, japonês, judô, tarô, teoria literária, o bandido que se sabia *fabbro*, *hippie*, *sixtie*, híbrido, heterodoxo, multifacetado, poliédrico, sintético.

Não fosse tanto e talvez fosse menos a sua obra. Nascido no final da Segunda Guerra Mundial, viver com a intensidade da arte o levou à morte no ano da queda do Muro de Berlim. Mas deixou muito escrito. O viver foi curto, o papel foi cumprido. Dimensionam isso os poemas de *Quarenta clics em Curitiba* (1976), *Caprichos e relaxos* (1983), *Distraídos venceremos* (1987), *La vie en close* (1991), *O ex-estranho* (1996) e *Winterverno* (2001); as prosas *Catatau* (1975), *Agora é que são elas* (1984), *Guerra dentro da gente* (1988) e *Gozo fabuloso* (2004); as reflexões agrupadas nos *Ensaio e anseios crípticos* (2011) e em *Metaformose* (1998); as biografias *Cruz e Sousa* (1983), *Matsuó Bashô* (1983), *Jesus a. C.* (1984), *Trótski* (1986); as cartas publicadas no volume *Envie meu dicionário* (1999); as histórias em quadrinhos presentes em *Afrodite* (2015); sem falar nos incontáveis versos em papéis avulsos, plaquetes e mensagens espalhadas em vários arquivos públicos e privados, ou perdidos ao longo do tempo.

No presente trabalho, direcionando os esforços para os livros acima referidos e priorizando os textos líricos, reinterpreto um ponto fundamental da estética do lúcido cachorro louco, aquilo que ele próprio e a crítica designam por “síntese”. Em minhas observações, matizo o conceito e mostro serem, na verdade, pelo menos quatro as sínteses capazes de organizar a bibliografia do multifacetado. Demonstro essas quatro estruturas sendo independentes nas suas diferenças e iguais na sua unidade. Para tanto, iniciando com as meditações do ex-seminarista no processo de construção de sua poética, discuto como ele realiza consciente desleitura não de uma publicação apenas, ou de um autor particular, mas de um sistema literário em relação ao qual as criações do paroquiano cósmico ganham significação: a Trindade. Nesse sentido e em termos teóricos mais gerais, estou em diálogo

com “O escritor e seu ofício”, de Marcus Freitas; *A angústia da influência*, de Harold Bloom; e “Tradição e talento individual”, de T. S. Elliot.

Valorizando a autoconsciência de uma poética, explícito, aprofundando, a compreensão que ela possui de si mesma. E são muitos os momentos nos quais os autores podem revelar o domínio de suas opções formais-conceituais, a exemplo de prólogos, poemas, cartas, críticas, entrevistas. Entre essas alternativas, privilegio aqui o **Poema de abertura** e, no capítulo **1**, especifico esse importante espaço autoconsciente de obras da literatura (brasileira) moderna. Ademais, o ensaio de abertura coloca no campo de visão hipóteses de Roland Barthes e Gérard Genette, de modo que, ao refletir também a respeito dos apontamentos desse par de estudiosos, ocorra certa homologia da tensão entre os caprichos estruturalistas e os relaxos pós-estruturalistas, atrito ressoante em meu trabalho. Utilizando o mecanismo de análise comparada e partindo de *corpus* que reúne variadas criações da poesia brasileira, desenvolvo pressupostos teóricos para as discussões apresentadas adiante.

Em outro momento, indico pressupostos críticos. Na primeira seção do capítulo **2**, **Abordagens da síntese lírica leminskiana pela crítica literária**, realizo balanço da recepção recebida pela poética do poliédrico. Passo pela reunião de diversas fontes, tais como prefácios, biografias, jornais, revistas acadêmicas e não acadêmicas, dissertações e teses. Centrando, principalmente, em Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Fabrício Marques, Toninho Vaz, André Dick e Fabiano Calixto, evidencio que a síntese se configura como uma pedra angular das elaborações artísticas do bandido que se sabia *fabbro*. Por conseguinte, evito deixar a pesquisa decorrer apenas de intuição, pois, ao interagir com o trajeto histórico de leitura, são fortalecidos certos raciocínios; porém, não coloco de lado meus próprios apontamentos, uma vez que estou, inclusive, no organizar a história de determinada recepção estética, sempre amparado por outros metacríticos.

Em seguida, ainda na parte **2**, aparecem três seções. Na primeira, **“contranarciso” e a tradição do sujeito(-lírico) fragmentado**, leio o poema de abertura em que é dito “em mim / eu vejo o outro / e outro / e outro”; caracterizo o sujeito-textual sintético e fragmentado, o qual foi desenvolvido pelo samurai malandro e estimado por um cânone; insiro o mesmo sujeito na tradição do eu(-lírico) cindido, ampliando o repertório e fazendo notar o fato de o problema da identidade fragmentada estar próximo da noção cristã de Deus. Com o desenvolver do argumento, fica mais claro que a concepção de síntese, no erudito pop, aceita ser fracionada, ocasionando princípios chamados de zero, breve, par e reunião do diverso. Na seção **Quatro sínteses em Paulo Leminski**, a tentativa de definir cada um desses princípios;

e, em **As sínteses na lírica leminskiana**, apreciações de recursos capazes de figurar os quatro fundamentos.

Já no último capítulo, conjugo tanto a análise ágil de obras não líricas do autor, em **3.3. As sínteses em outros livros leminskianos**, quanto olhares detidos, ao focar composições específicas. Uma das interpretações se volta à carta-poema enviada pelo epistoleiro dos pinheirais, de modo que, pensando no conflito de visões da Guerra Fria, a correspondência ajuda a entender o controverso posicionamento do comunista americanizado: **3.2. As estátuas da liberdade & do rigor**. Outro exame, **3.1. Um clic biografemático**, trata biograficamente o dístico “Uma vida é curta / para mais de um sonho”. Ao final, em **3.0. A pobre nudez do haikai**, investigo o terceto “enfim, / nu, / como vim”, considerando, sobretudo, os versos advindos de legados como o novecentista, o haicaísta & o franciscano. Na parte **3**, transversalmente, os enfoques desse quarteto de artigos remete a aspectos arquivísticos e econômicos: o catálogo da produção do autor, catálogo este constituído por obras preocupadas com questões ligadas ao dinheiro; a pesquisa formal de epístola lírica capaz de problematizar a economia (novecentista); a ponte conceitual entre a vida e a obra, a partir de fontes presentes em guardados pessoais e atinentes a nuances como o ofício do poeta; a busca por arquivos fantasmáticos que revestem de pobreza um haikai nu.

Em termos amplos, espero realizar outros zeros, breves, pares e reuniões do diverso. O vazio agudo é perceptível até mesmo na parte **0**, meio cheia de tudo. Já o breve, está, por exemplo, na tentativa de compor um ensaio coeso, apesar de engenhar capítulos fraturados, diferentes em suas diferenças. É que os *Quatro clics em Paulo Leminski* são uma arquitetura de ideias, *pluribus unum*. É expressão de certa angústia da totalidade, o desejo de apreender abundante volume de livros do autor e de seus estudiosos e de outras bibliografias e em tudo isso há reunião do diverso. Gostaria, ainda, que o trabalho não tendesse apenas ao capricho acadêmico, mas também ao relaxo lírico; escrever com & escrever sobre o parnasiano *hippie*. É com essa tensão que eu quero, leitor, encontrar na minha escrita a ferida de Leminski.

0

Clic

0. Palavra usada para representar barulho de máquina fotográfica.

1. Síntese.

2. Termo utilizado por Paulo Leminski no título de *Quarenta clics em Curitiba*. Termo utilizado por mim no título de *Quatro clics em Paulo Leminski*.

3. Zero; breve; par; reunião do diverso.

1

1. Poema de abertura

[Epígrafe]

“[Para cantar de Amor tenros cuidados]” abre as *Obras* de Cláudio Manuel da Costa. “Lira I” abre *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga. “Canção do exílio” abre os *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias. “Um cadáver de poeta” abre a “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos* de Álvares de Azevedo. “Dedicatória” abre as *Espumas flutuantes* de Castro Alves. “Profissão de fé” abre as *Poesias* de Olavo Bilac. “Flor azul” abre a *Alma das cousas* de Alberto de Oliveira. “Primeiros sonhos” abre os *Primeiros sonhos* de Raimundo Correia. “Antífona” abre os *Broquéis* de Cruz e Sousa. “Prólogo” abre a *Dona mística* de Alphonsus de Guimaraens. “Monólogo de uma sombra” abre o *Eu* de Augusto dos Anjos. “Epígrafe” abre *A cinza das horas* de Manuel Bandeira. “Eu sou trezentos...” abre o *Remate de males* de Mário de Andrade. “Amor” abre o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. “Poema de sete faces” abre *Alguma poesia* de Drummond. “Místico” abre *O sentimento do sublime* de Vinícius de Moraes. “Epigrama nº 1” abre a *Viagem* de Cecília Meireles. “O emigrante” abre *As metamorfoses* de Murilo Mendes. “A Augusto de Campos” abre os *Agrestes* de João Cabral. “Uma didática da invenção” abre *O livro das ignoranças* de Manoel de Barros. “Prefácio” abre *O homem e sua hora* de Mário Faustino. “[Escrevo diante da janela aberta]” abre *A rua dos cataventos* de Mário Quintana. “XADREZ DE ESTRELAS percurso textual” abre o *Xadrez de estrelas* de Haroldo de Campos. “Poética” abre os *Epigramas* de José Paulo Paes. “Meu povo, meu poema” abre *Dentro da noite veloz* de Ferreira Gullar. “Um prelúdio” abre *A balada do cárcere* de Bruno Tolentino. “Os passistas” abre o *Livro* de Caetano Veloso. “Transposição” abre *Transposição* de Orides Fontela. “Branca de neve” abre o *Miserere* de Adélia Prado. “contranarciso” abre os *Caprichos & relaxos* de Paulo Leminski. “Recuperação da adolescência” abre as *Cenas de Abril* de Ana Cristina Cesar. “Loren ipsum” abre as *Formas do nada* de Paulo Henriques Britto. “Guardar” abre o *Guardar* de Antonio Cicero. “Ideias para um livro” abre *O livro das semelhanças* de Ana Martins Marques¹.

¹ Cf., respectivamente, COSTA, 1996, p. 51; GONZAGA, 1996, p. 573; DIAS, 1998, p. 105-106; AZEVEDO, 2000, p. 192-202; ALVES, 1997, p. 71-72; BILAC, 1997, p. 89-92; OLIVEIRA, 1978, volume II, p. 421-426; CORREIA, 1948, p. 11-13; CRUZ E SOUSA, 1981, p. 5-6; GUIMARAENS, 2001, p. 161; ANJOS, 2005, p. 3-9; BANDEIRA, 1993, p. 43; ANDRADE, 2005, p. 211; ANDRADE, 1991, p. 21; ANDRADE, 2002, p. 5; MORAES, 1986, p. 61-62; MEIRELES, 1997, p. 3; MENDES, 1995, p. 313; MELO NETO, 1997a, p. 205-206; BARROS, 2010, p. 299-304; FAUSTINO, 2002, p. 71; QUINTANA, 2005, p. 85; CAMPOS, 1976, p. 5-9; PAES, 2008, p. 121; GULLAR, 1983, p. 217; TOLENTINO, 2016, p. 53; VELOSO, 1997, p. 2; FONTELA, 2006, p. 11; PRADO, 2014, p. 9; LEMINSKI, 1983, p. 12; CESAR, 2013, p. 17; BRITTO, 2012, p. 11; CICERO, 1996, p. 11; MARQUES, 2015, p. 9.

Primeiro quarteto

A lista acima colocada menciona trinta e quatro poemas líricos de abertura². Com isso, entretanto, não desejo expressar a ideia de repertório infinito ou perfeito, supostamente remetendo ao imaginário cristão alusivo ao número sete, decorrente da soma de três mais quatro. São trinta e quatro criações, mas fora do elenco ficam inúmeras; no catálogo há metonímia, não há totalidade. Os textos supracitados servem de horizonte a partir do qual levanto algumas reflexões na tentativa de conceituar *poema de abertura*, ajudando, aliás, a solucionar um duplo problema: se fosse traçar uma tentativa de teorização sem apresentar os volumes a partir dos quais esboço minhas considerações, correria, acentuadamente, o risco de falar diante de um vazio, sem uma delimitação clara da perspectiva escolhida, havendo sempre a possibilidade de encontrar exemplos que, em vasta medida, escapam dos conceitos; por outro lado, se escolhesse somente uma peça do rol e procurasse conceituar apenas a partir dela, cairia no equívoco de minha reflexão tender mais à crítica, à análise de uma produção específica, do que à teorização ampla. Assim, partindo de um conjunto – relativamente vasto, porém metonimicamente circunscrito – de obras, consigo operar a definição, pois a proposta se quer mais alargada do que a restrita explicação das composições catalogadas. Um caso como o de Alphonsus de Guimaraens evidencia o gesto metonímico, uma vez que poderia citar praticamente todos os livros líricos do autor. *Kiriale, Dona Mística, Câmara ardente, Setenário das dores de Nossa Senhora, Nova Primavera, Pastoral aos crentes do amor e da morte*. Em todos esses, há poemas de abertura. Não por acaso, poetas franceses ligados ao contexto decadentista também costumam apresentar feitos semelhantes. Como “Au lecteur”, em *Les fleurs du mal*, ou o “Prologue”, de *Poèmes saturniens*³. Falar de um poema de Alphonsus é falar de mais realizações de Alphonsus, e falar de influências sofridas pelo rico Alphonsus.

² Com certa frequência, conceitos fundamentais são difíceis de serem delimitados. Investigando aqui a noção de poema de abertura, uma primeira questão que pode haver é justamente “o que é um poema?”, ou “o que é um poema lírico?”. Para avançar na reflexão que me interessa, isto é, a tocante tanto à autoconsciência quanto às questões espaciais de uma obra, respondo à última questão mais ou menos próximo dos debates desenvolvidos por um cânone formado, entre outros, por *Poética*, de Aristóteles; *Cursos de estética*, de Hegel; *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger; *O arco e a lira*, de Octavio Paz; e *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido. Compreendo como poema lírico um texto, normalmente em verso (todavia admitindo a possibilidade do poema em prosa, sobretudo quando sem verso há ritmo) no qual há, simultaneamente, elementos como a musicalidade (uso de recursos sonoros, em alguma medida, regulares e organizados), a subjetividade (uma voz, mesmo que plural, cantando os sentimentos, ou até a ausência de sentimentos, de um sujeito-lírico) e a intransitividade (pois aceita evocar questões como as de ordem social, porém jamais deixa de querer ser poema, coisa em si, ainda que além dessa finalidade sem fim haja algum outro objetivo sobreposto).

³ Cf., respectivamente, BAUDELAIRE, 2006, p. 110-113 e VERLAINE, 1931, p. 5-9.

Na medida em que dialogo com o catálogo portátil levantado, pretendo explicitar o que estou chamando de poema de abertura – um espaço do exercício de autoconsciência em obras da literatura (brasileira), maiormente do Romantismo aos nossos dias – a partir de considerações de Roland Barthes e Gérard Genette⁴. Do primeiro, aproximo, sobretudo, do conceito de livro, em oposição ao de álbum; do segundo, algumas noções sobre o “poema inicial” são particularmente importantes, principalmente quanto à sua instância prefacial. Cabe dizer que, no entanto, não há de minha parte adesão incontida a nenhum dos projetos teóricos; tampouco o afastamento absoluto de cada um deles. Compete, na verdade, refletir sobre os limites e as contribuições que os pensadores oferecem na minha tentativa de conceituação, a qual está mais visível no segundo terceto desse soneto de abertura.

Segundo quarteto

a. Roland Barthes e o livro

Iniciando por Roland Barthes, é preciso situar a quem estou me referindo, dada a complexidade e relativa variabilidade de seus debates. Citado ao lado de Gérard Genette, talvez lembre o fato de ambos participarem da clássica *Análise estrutural da narrativa*. De todo modo, analisando as fases pelas quais a escrita barthesiana passa, de acordo com o apresentado em seu *Roland Barthes por Roland Barthes*, bem como nas reflexões de Éric Marty, não estou exatamente próximo de *Análise estrutural*, ou *Sistema da moda*, nos quais o Estruturalismo se mostra evidente⁵. Apesar disso, alguma nota do movimento permanece no estudioso tardio, no autor interessado em rasurar, menos ou mais, as distâncias entre a teoria e a literatura. Esse outro sujeito está nos ensaios como os de *O rumor da língua*, de resultado um tanto mais afim do Pós-estruturalismo, e no segundo volume de *A preparação do romance*, realizado pouco antes do falecimento do escritor. No entanto, dependendo do

⁴ O recorte temporal recair, com maior incidência, do Romantismo aos nossos dias se deve ao fato de ser este movimento da literatura brasileira o começo da modernidade literária no Brasil. Procuo discutir um pouco essa noção de modernidade literária em *Uma lira de duas cordas*. Quanto à inclusão daqueles tradicionalmente classificados árcades – Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga –, em meus apontamentos, intento mostrar características românticas e modernas vistas nos neoclássicos (a propósito, cf. a inclusão de “Marília” na seção “Perfis românticos”, presente nas *Sinfonias*, de Raimundo Correia). Assim, espero, mais uma vez e de alguma forma, relaxar os caprichos das classificações muito rígidas, bem como aproximar – como se criasse binomia e/ou síntese – *Uma lira de duas cordas* e *Quatro clics em Paulo Leminski*.

⁵ Cf. BARTHES, 2003; e MARTY, 2009, p. 121-213.

ângulo pelo qual se observam as produções barthesianas, marcas de Estruturalismo sobrevivem. É justamente no tensionamento entre um raciocínio ligado a dualidades opositivas, ecoando o pensamento de Ferdinand de Saussure, e uma lógica que procura a superação dessas dialéticas, caminhando para propostas que lembram os indecíveis de Jacques Derrida, o ponto em que, particularmente, me chama a atenção nos trabalhos de Roland Barthes.

Nessa perspectiva, convém trazer indicações presentes no segundo tomo de *A preparação do romance*, a “Aula do dia 5 de janeiro de 1980” e a “Aula do dia 12 de janeiro de 1980”⁶. São produções um pouco elípticas, correspondem a anotações prévias, visando à leitura em cada aula de um curso proferido, no Collège de France, em 1979-1980. Possuem um traço sintético e organização por vezes confusa, no que diz respeito a elementos como sintaxe e pontuação⁷. Ao mesmo tempo, os registros preparam um livro por vir, um suposto romance que Roland Barthes iria escrever. Chega a dizer: “Parece-me – pois só disponho aqui de meu próprio testemunho – que aquilo que eu fantasio é a *fabricação de um objeto*; eu me imagino fabricando esse objeto, programando as fases de sua fabricação, como um artesão”⁸. Conquanto o próprio romance não tenha sido realizado – mas apenas a preparação dele, por motivos que podem ir do inesperado falecimento do autor até o fato de a preparação ter sido um fim em si, e não uma efetiva elaboração prévia de algo a ser feito em momento posterior –, as discussões realizadas pelo francês ajudam a circunscrever o tipo de livro que estou pensando ser capaz de conter um poema de abertura. O debate ocorrido nas duas aulas de janeiro de 1980 lembra um pouco outra querela barthesiana, encontrada em “Da obra ao texto”, de *O rumor da língua*; entretanto, as aulas de 1980 procuram distinguir dois outros conceitos: “livro” e “álbum”⁹. Ainda assim, é possível, em maior ou menor medida, aproximar as noções de “obra” e de “livro”, tal como as de “texto” e de “álbum”, uma vez que no primeiro par há certo acabamento, enquanto no segundo a ideia de abertura está mais presente.

⁶ Cf. BARTHES, 2005, p. 99-163.

⁷ Sobre os processos de elaboração e características estilísticas dos dois volumes de *A preparação do romance*, cf. MARTY, 2005, p. XI-XII; PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XV-XVI; LÉGER, 2005, p. XIII-XXVI.

⁸ BARTHES, 2005, p. 104-105.

⁹ Sobre “Da obra ao texto”, cf. BARTHES, 1988, p. 55-61. É produtivo analisar o lugar dessa referência dentro de *O rumor da língua*. O artigo se encontra na segunda seção do livro, homônima do escrito de 1971, e logo após outra famosa e polêmica produção de Roland Barthes: “A morte do autor” (p. 49-53).

Avançando o debate e sintetizando as ideias – não raro elípticas e, ao mesmo tempo, excessivamente detalhistas – de Roland Barthes, convém diferenciar “livro” e “álbum”. Desse modo, vale lembrar que o “livro” se aproxima de noções de acabamento; é conclusivo, havendo um fim buscado e não circunstancial; corresponde a algo arquitetado, premeditado; é ordenado segundo uma estrutura, contém uma moldura que agrega o todo e organiza as partes; pode ser infinito, somativo ou condensado, mas sempre expressa unidade; ainda que haja partes, elas são cadenciadas de um modo premeditado, lembrando a música tonal; possui hierarquização de seus elementos; lembra, portanto, uma filosofia monista, pautada por uma estrutura, uma hierarquia, com determinada razão ou fé. O “álbum”, por sua vez, se aproxima de noções como a de descontinuidade, lembrando estrofes reunidas aleatoriamente, sem a meditação de um autor sobre a seleção e ordenação dos textos; é circunstancial, operando certa recolha de circunstâncias; corresponde a uma coletânea de inspirações casuais, mesmo que elas sejam maravilhosas, todavia são, por assim dizer, privadas de arquitetura prévia; não é ordenado segundo uma estrutura, está mais para um conjunto de elementos arbitrários quanto à ordem, presença ou ausência, como uma folha que se desloca ou se acrescenta ao acaso; não expressa uma unidade; não possui uma cadência específica, lembrando a música atonal; não possui uma hierarquização de seus elementos, é disperso, puro tecido de contingências; lembra, portanto, uma filosofia pluralista, relativista¹⁰.

Compreendidas, em termos gerais, as diferenças entre “livro” e “álbum”, procuro não adotar – não em extremo – o excesso de tipologias proposto por Barthes; visando meus fins, tomo a categoria “livro” de modo mais abrangente, convergindo características que são, por vezes, destrinchadas em subcategorias. Roland Barthes chega a dar o nome de “Uma tipologia do livro” a essa conceituação, traçando comparações entre, por exemplo, “O Livro Total”, “O Livro-Suma” e o “Livro Puro”¹¹. Portanto, o pensamento barthesiano está colocado de maneira bastante arquetípica, parece muito estruturalista, ainda que em *A preparação do romance* haja um autor já tardio, distante do mencionado *Análise estrutural da narrativa*. Contrariando um pouco a premissa estruturalista, contudo, enquanto a “Aula do dia 5 de janeiro de 1980” tende a criar tipologias, a “Aula do dia 12 de janeiro de 1980” procura embaralhar as classificações rígidas, mesmo que as retome e as avance. Exercendo posturas relativistas, pronuncia:

¹⁰ Cf., respectivamente, BARTHES, 2005, p. 140-141; 117; 116; 117; 122; 127; 130; 131; 123; 123; 116; 124; 117; 123; 130; 127; 130; 131.

¹¹ Cf. BARTHES, 2005, p. 108.

Com certeza vocês pensam que essa oposição, essa alternativa Livro/Álbum é um pouco rígida, um pouco forçada; eu a disse como a estava vivendo, segundo a convenção metodológica do Curso. Mas podemos descentrá-la, generalizá-la, isto é, pensá-la não no nível daquele que escreve, mas no nível da história, do devir das obras.¹²

O amontoado de notas, de pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; o futuro do Álbum é, então, o Livro; mas o autor pode morrer nesse ínterim: resta o Álbum, e esse Álbum, por seu desígnio virtual, já é o Livro.¹³

Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento.¹⁴

Embaralhando os conceitos de “livro” e de “álbum”, está próxima a noção derridiana de indecível, não sendo ocasional o fato de escolher falar justamente sobre “indecisão” logo após fechar, de certa maneira, esse debate sobre as categorias até então esmiuçadas¹⁵. Ao concluir sua reflexão, o teórico procura mostrar que “livro” e “álbum” podem ser instâncias fluidas, uma obra pode oscilar entre um tipo puro e outro, dependendo do momento e do modo de ser observada.

Novo ponto que vale observação, mas que não é muito variável, diz respeito ao recorte bibliográfico a partir do qual Barthes construiu a distinção – embora relativizada – de “livro” e “álbum”, ou ainda o conjunto de títulos escolhidos para desenvolver o seu curso no Collège de France. Na “Bibliografia dos autores citados com maior frequência”, colocada na primeira aula do segundo volume de *A preparação do romance*, há uma pequena lista particularmente importante aos meus fins¹⁶. Catálogo de literatos modernos – do Romantismo até mais ou menos o momento em que preparava suas aulas – concernentes a uma tradição europeia. Chateaubriand, Flaubert, Kafka, Mallarmé, Nietzsche, Rimbaud, Rousseau, Tolstói. Pode causar estranhamento somente a presença de Rousseau, entretanto é preciso lembrar que, se em estrito o setecentista não seria um romântico, serviu de base para a estruturação do pensamento dos dionisíacos. Outros não listados são frequentes, especialmente nas duas primeiras aulas de janeiro, as quais me interessam de perto: nomes como Balzac, Zola, Valéry

¹² BARTHES, 2005, p. 132.

¹³ BARTHES, 2005, p. 132.

¹⁴ BARTHES, 2005, p. 133.

¹⁵ Cf. BARTHES, 2005, p. 135. O indecível, em Jacques Derrida, corresponde a um elemento que possua uma ambivalência, menos atinente aos binarismos opositivos, não redutível ao isto ou aquilo, mas podendo ser isto e aquilo. Sobre o conceito, cf. Jacques Derrida (1972) e Silviano Santiago (1976).

¹⁶ Cf. BARTHES, 2005, p. 8-9.

e Proust. Assim, o desenho da distinção álbum/livro, de acordo com Roland Barthes, passa pela observação de um conjunto de produções vinculadas, sobretudo, aos séculos XIX e XX. Esse é também o meu recorte ao reverberar o *poema de abertura*, embora *A preparação do romance* se volte para escritores mais ligados à Europa, enquanto prefiro recortar uma tradição de brasileiros modernos, os quais, com frequência, são herdeiros da literatura do velho continente.

Sistematizando: ao procurar traçar a definição pretendida, retomo Roland Barthes, especialmente no que diz respeito a: (a) o conceito de livro – em oposição ao de álbum – é próximo de uma obra conscientemente traçada, no todo e nas partes, arquitetada visando à unidade, coerência interna; (b) a noção de que tais livros são recorrentes no período designado como moderno, isto é, desde mais ou menos Rousseau, ou principalmente os influenciados por ele, passando, ainda, ao longo dos séculos XIX e XX; (c) afora essas informações, o pensamento barthesiano me interessa na qualidade de uma proposta que intenta se organizar de maneira mais precisa, traçando com certa rigidez as caracterizações, partindo de um ponto de vista estruturalista; mas sem deixar de notar a existência de margens dúbias, zonas cinzentas, indecidíveis, correlatas de um olhar pós-estruturalista.

b. Gérard Genette e a instância prefacial

Encaminhando para as reflexões de Gérard Genette, é também comum associar ao estruturalismo esse outro participante da obra *Análise estrutural da narrativa*. De fato, *Paratextos editoriais* segue, em grau elevado, a perspectiva teórica, de maneira que a produção de Genette chega a ser elaborada com menor variabilidade – considerando a persistência de determinado raciocínio – do que a de Barthes. Seguindo essa consideração, o leitor, ao se deparar com uma argumentação genettiana, se vê menos preocupado em compreender o momento no qual foi realizada, uma vez que o teor estruturalista costuma ser predominante.

Nesse sentido, publicado em 1987, em francês, sob o título de *Seuils* – que, literalmente, corresponderia a “limiares”, em língua portuguesa – os *Paratextos editoriais* saem, no Brasil, apenas em 2009, dentro da coleção Artes do Livro, organizada pela Ateliê Editorial. O volume de 1987/2009 procura esmiuçar os paratextos, ou seja, “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao

público”¹⁷. Desde já, é possível constatar Gérard Genette operando um conceito de livro. Não fazendo, aparentemente, uso de dicotomias, ao estilo de Roland Barthes ao distinguir o termo em oposição a “álbum”, Genette prefere ressaltar exatamente o que é o seu tema: o paratexto. Aqui, este é uma espécie de moldura capaz de tornar livro o livro; corresponde a um enquadramento a balizar o dentro e o fora, demarcando que o próprio livro está dentro.

Sob tal prisma, o paratexto é encarado como um limiar, entre o dentro e o fora da obra; um “vestíbulo, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder”, uma “zona indecisa”¹⁸. Vista desse ângulo, a conceituação parece pós-estruturalista, afeita a indecidíveis, ou lembrando Walter Benjamin, pensador entusiasmado pela ideia de limiar não como fronteira¹⁹. Embora o desejo, Genette, após a problematização inaugural, desenvolve de maneira bastante estruturalista, classificatória, a sua compreensão dos paratextos. Discute elementos como o nome do autor, os títulos, as dedicatórias, as epígrafes, os prefácios e as notas, sempre levando em conta conceituações, análises de funções e categorizações²⁰. Interessante, por exemplo, o trato dado por Gérard Genette a “Os Títulos”. Nessa que é uma das treze sessões de *Paratextos editoriais*, são problematizadas as “Definições”, ao pensar, não só, o que é um título; o “Lugar” que eles ocupam, com variações como entre o aparecimento na capa e na contracapa; o “Momento” no qual ele é, publicamente, visto pela primeira vez, seja no dia do lançamento ou antes, se já não haveria certa divulgação; “Destinadores” e “Destinatários”, quem teria, de fato, escolhido o título e qual público leitor ele pretende atingir; as “Funções” exercidas, tais como identificar a obra, indicar seu conteúdo, valorizar a produção e seduzir o seu leitor potencial. Pelo apanhado, distinguível o traço estruturalista de Gérard Genette, o fato de realizar uma apresentação geral dos paratextos; demonstrar, com relativa amplitude, cada um deles, suas possibilidades, variabilidades, mas partindo de um descritivismo classificatório, inventariador. Logo, conquanto pareça se atrair por indecidíveis, falta a Gérard Genette ultrapassar um pouco os limites e perturbar as fronteiras de sua própria investigação.

¹⁷ GENETTE, 2009, p. 9.

¹⁸ GENETTE, 2009, p. 9-10.

¹⁹ Sobre a questão do limiar em Walter Benjamin, conferir *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, organizado por Georg Otte, Sabrina Sedlmayer e Elcio Cornelsen, em 2010.

²⁰ Compreendo como elemento cada uma das partes de um todo. Pensando com relação a poemas, em particular, ritmo, metro, rima, estrofe, sujeito-lírico, espaço, verbos, enfim, todos esses – além de inúmeros – são elementos do todo. Em relação aos paratextos editoriais, o nome do autor, os títulos, as epígrafes, entre outros, também estou compreendendo como partes de uma totalidade abstrata que corresponde ao conjunto geral dos paratextos editoriais.

De todo modo, as discussões de 1987 oferecem boas recomendações. Na sessão dedicada à “Instância prefacial”, o teórico discute o que chama de “poema inicial”, especialmente ao abordar as formas dessa mesma instância:

Nada enfim proíbe de investir com uma função prefacial o poema inicial de uma coletânea, como acontece com frequência em Hugo: “Prelúdio” (após o prefácio em prosa) de *Chants du crépuscule*, “Função do poeta” no início de *Rayons et les Ombres*, “Nox” e “Lux” no início e no fim de *Châtiments*, “Visão de onde saiu este livro” no início de *La Légende des siècles*, entre outros. É também o estatuto de “Ao leitor” de *Fleurs du mal*. A coletânea em prosa de Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, é até dotada de um “soneto limiar” com função tipicamente prefacial, que inverte o contraste habitual – e esse caso não é único: encontra-se uma espécie de prefácio em verso no início de *Treasure’s Island*.²¹

Estou aproximando do que Gérard Genette chama de “poema inicial”, ou seja, o primeiro de uma coletânea, ou reunião, ou obra em geral. Ele conteria, portanto, uma “função tipicamente prefacial”; poderia aparecer abrindo tanto um volume de versos quanto de prosa; e, se contextualizo as referências dadas pelo teórico francês – Victor Hugo, Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans e Robert Louis Stevenson –, noto que os poemas de abertura são relativamente comuns a partir do Romantismo, momento em que, usualmente, a literatura ocidental pode ser tratada como moderna e passa, com certa frequência, a cultivar prólogos. Nesse sentido, à função prefacial do poema de abertura é possível agregar as outras discussões que Gérard Genette faz, em termos gerais, a respeito da instância prefacial.

Contudo, em algumas ocasiões, ele acaba discutindo tal instância a partir de excessiva classificação, gerando uma nomenclatura que, por vezes, acarreta mais problemas do que soluções, pois evita reconhecer a fragilidade de uma taxonomia muito dura, pouco afeita, justamente, aos limiares indecíveis. Assim, recortando o que em particular me compete, chamo a atenção para quando o teórico apresenta os preâmbulos como sendo “em geral escritos após o texto a que se referem”, podendo ser *originais*, publicados junto à primeira edição; *posteriores*, frequentemente apresentados em uma segunda edição; ou *tardios*, “lugar de uma reflexão mais ‘madura’”, realizada anos após a primeira impressão dos livros²². Além disso, levando em conta as funções dos proêmios – sobretudo os originais, pois são os que notadamente interessam a meus fins – Genette destaca características: “garantir ao texto uma boa leitura”; “mostrar a unidade formal” da obra, ou valorizar a diversidade da mesma;

²¹ GENETTE, 2009, p. 153.

²² GENETTE, 2009, p. 156.

fornecer o modo de usar o livro; indicar fontes ou mostrar as filiações; situar o leitor e criar um pouco a imagem do leitor ideal; realizar um “comentário do título”; apresentar a ordenação de leitura do volume, por vezes servindo de índice; designar o contexto de publicação; declarar as intenções com a criação; apresentar conceitos fundamentais, uma espécie de manifesto²³. Retomo mais adiante essas características, de maneira a demonstrar que são recorrentes nos poemas catalogados no começo deste ensaio.

Em suma, das reflexões de Gérard Genette, algumas precisam ser destacadas, visando à percepção do que é um poema de abertura: (a) a compreensão do livro como sendo aquilo que está dentro da moldura criada a partir dos paratextos editoriais; (b) o poema de abertura é o primeiro conjunto de linhas a ultrapassar o limiar do paratexto, mas contém, ainda, certa função paratextual em um tomo, sendo que esta obra pode ser em prosa ou em verso; (c) enquanto texto que exerce uma função paratextual e/ou prefacial, o poema de abertura é recorrente em obras originais, isto é, aparece já na primeira edição; (d) as funções que ele pode exercer são várias, entretanto, no geral, caminham para a ideia de início, apresentação, autoconsciência; (e) os poemas de abertura são frequentes a partir do Romantismo, ou seja, a partir da modernidade, vistos em produções como as de Victor Hugo.

Primeiro terceto

Levantadas noções fundamentais a partir das considerações de Roland Barthes e Gérard Genette, convém, agora, demonstrar como essas mesmas noções ajudam a conceituação aqui enfocada, levando em conta, também, os trinta e quatro listados no começo deste ensaio.

Seguindo o modo de operar, é importante ter em vista que um poema de abertura precisa estar em um livro, porque parto da ideia segundo a qual este se contrapõe a um álbum. O próprio teórico francês mostrou: as categorias ideais de livro e álbum são relativizáveis; de todo modo, aquele requer certo grau de autoconsciência do autor, certo grau de acabamento da obra. É preciso que os versos abram um conjunto relativamente coeso e arquitetado, tendo em vista os atributos que visio encontrar. Assim, todos os trinta e quatro elencados pertencem a livros de alguma maneira organizados por seus construtores; são, portanto, obras originais, para lembrar o conceito genettiano. Nelas, os escritores traçam a ordem exata da sucessão de

²³ Cf., respectivamente, GENETTE, 2009, p. 176; 179; 180; 186; 188; 189; 190; 194; 194; 196; 200. Genette cita, nesse último caso, o exemplo de dois autores românticos, modernos, Wordsworth e Victor Hugo.

títulos ao longo das páginas; cruzam a autoconsciência com a disposição dos versos no espaço-tempo das folhas. É justamente por essa possibilidade que há poemas de abertura: não são composições ocasionais, jogadas aleatoriamente no começo dos livros; são escolhas meticulosamente refletidas e ordenações cuidadosamente realizadas.

Se entendo o livro, a partir das considerações de Gérard Genette, como aquilo que está dentro da moldura criada a partir de paratextos editoriais, o poema de abertura está, de modo relativamente indecível, entre o paratexto e o primeiro texto: pode ser tanto uma epígrafe escrita pelo próprio autor – o fez Manuel Bandeira, em *A cinza das horas* – quanto um primeiro mais autônomo – “Antífona”, em *Broquéis*²⁴. De toda maneira, o poema de abertura, seguindo a ordenação paratextual elaborada por Genette, está, espaço-temporalmente, além da capa, do título, do nome do autor, das dedicatórias, da epígrafe, do prefácio. Ou nem tanto. Pode funcionar como espécie de oferecimento; o que ocorre em *Agrastes*, de João Cabral, devido ao poema-dedicatória “A Augusto de Campos”²⁵. Ou pode funcionar como epígrafe, seguindo a via mostrada em Manuel Bandeira. Ou, ainda, trabalhar de prólogo: talvez seja a realização mais frequente.

A função prefacial é muito recorrente, como indica Gérard Genette. Lembrando as características prefaciais arroladas pelo teórico, é plausível as ilustrar a partir do catálogo com o qual estou lidando neste ensaio. Por exemplo, uma primeira utilidade dos preâmbulos, de acordo com os *Paratextos editoriais*, é a de garantir uma boa leitura do livro. De certa maneira, muitos textos procuram realizar o preceito; como o “*Lorem ipsum*”, de Paulo Henriques Britto, uma vez que busca mostrar ao leitor o que o eu-lírico oferece: “sinéreses, cesuras, hemistíquios”²⁶. Seguindo a lista de funções realizada por Genette, outra atribuição importante é o prólogo revelar a unidade formal do livro; essa característica é também habitual em quase todos os referidos na [Epígrafe]. Destaco “O emigrante”, que abre a sétima publicação de poesias de Murilo Mendes²⁷. Ali quiçá seja o lugar, em toda a produção lírica muriliana, onde se encontra melhor expressa a sua poética, não só a de *As metamorfoses*: uma busca pela condição emigrante, um eu-lírico que está em constante transformação. Não é um Deus pronto e autocolocado, perfeito, encontrado no mundo porvir; é um sujeito em devir, um

²⁴ Cf., respectivamente, BANDEIRA, 1993, p. 43 e CRUZ E SOUSA, 1981, p. 5-6.

²⁵ MELO NETO, 1997, p. 205-206.

²⁶ BRITTO, 2013, p. 11. Em alguns casos, contudo, é impossível reconhecer se há ironia da parte do autor, quando este procura indicar/criar elementos que garantam a satisfatória leitura da obra.

²⁷ MENDES, 1995, p. 313.

ser de papel e que se nomeia “aquela nuvem andante”. Esse viés talvez consiga explicar a grande variabilidade formal encontrada no decorrer da criação de Murilo Mendes, oscilando do clássico ao moderno, do soneto ao verso livre, da mística cristã à vanguarda tecnicista. Assim, o poeta juiz-forano não apenas mostra a coesão, mas valoriza a diversidade, duas funções prefaciais apontadas por Genette.

Continuando a pormenorizar as funções, o teórico dos *Paratextos* lembra outra: fornecer o modo de usar o livro. Se lembro que há possibilidades indecidíveis na delimitação de um poema de abertura, e observo *A cinza das horas*, onde está o mencionado “Epígrafe”, vejo, logo na sequência, “Desencanto”²⁸. O primeiro surge escrito em itálico; o segundo não é marcado por esse recurso gráfico. Ambos podem ser poemas de abertura, se quiser pensar que a epígrafe ainda não é exatamente o primeiro texto. Em “Desencanto”, o eu-lírico de Manuel Bandeira orienta o modo de usar: “Fecha o meu livro, se por agora / Não tens motivo nenhum de pranto”²⁹. Outro modernista, Mário de Andrade, no seu famoso “Eu sou trezentos...”, segue mais uma função prefacial apresentada por Genette: indicar fontes ou mostrar as filiações³⁰. Tudo bem que ali não está, como na epígrafe de “Profissão de fé”, de Bilac, uma referência explícita a um autor³¹. No entanto, o eu-lírico marioandrino se filia, enquanto sujeito fragmentado, a uma grande tradição da lírica moderna. Uma tradição que, no Brasil, apresenta, dentre vários, o sujeito-lírico de Álvares de Azevedo, esse com duas almas nas cavernas de um cérebro; ou Augusto dos Anjos, filho do carbono e do amoníaco, monstro de escuridão e rutilância³². Mário de Andrade, em termos largos, tomando aqui a vinculação lusitana da língua, está se filiando a um *continuum* que vai de, por exemplo, Sá de Miranda, que consigo mesmo se desaveio, a Fernando Pessoa, criador de heteronomias³³.

Para continuar na literatura europeia, o leitor ideal é, *verbi gratia*, colocado por Charles Baudelaire, em “Au lecteur”; sendo que a demarcação da idealidade é lembrada por Genette³⁴. De certo modo, Manuel Bandeira, em “Desencanto” também segue a perspectiva

²⁸ BANDEIRA, 1993, p. 43-44.

²⁹ BANDEIRA, 1993, p. 43.

³⁰ ANDRADE, 2005, p. 211.

³¹ BILAC, 1997, p. 89-92.

³² Cf., respectivamente, AZEVEDO, 2000, p. 190 e ANJOS, 2005, p. 38.

³³ Cf., respectivamente, SÁ DE MIRANDA, 1516, p. fl. 109v e PESSOA, 1969. Discuto um pouco mais a tradição no subcapítulo “2.2.1 “contranarciso” e a tradição do sujeito(-lírico) fragmentado”.

³⁴ BAUDELAIRE, 2006, p. 110-113.

ao exigir um leitor choroso. Antes que caíamos em lágrimas, outra utilização, sendo ela bem comum, é a realização do comentário do título. É o caso de *O livro das ignorâncias*, de Manoel de Barros, pois apresenta seu título bastante justificado, em “Uma didática da invenção”³⁵. Sem falar em poemas que são homônimos do livro, e, nesse sentido, acabam comentando a proposta geral do(s) título(s), como acontece com “Transposição”/*Transposição*, de Orides Fontela, e “Guardar”/*Guardar*, de Antonio Cicero³⁶. Haroldo de Campos, por sua vez, no seu “XADREZ DE ESTRELAS percurso textual”, exerce mais uma atribuição: apresentar a ordenação de leitura da obra³⁷. Assim, estabelece um rol com os nomes dos textos que o leitor irá encontrar ao correr das folhas, mas esse catálogo é disposto de modo que os títulos realizem um novo poema. Não há sequer os números das páginas, igual seria rotineiro em um suposto sumário, e sim o livre correr nos nomes, em atrito, tensionando as funções de índice e poema.

Terminado de ilustrar essas possibilidades preludiais, Genette ainda menciona três: indicar o contexto de publicação, declarar intenções com a obra e apresentar conceitos fundamentais. A primeira delas é realizada por Gonçalves Dias, ao final da “Canção do exílio”, quando lembra: “Coimbra – Julho de 1843”. A data e o local, nesse episódio, são muito representativos³⁸. O exilado em terras portuguesas está no verão do hemisfério norte e sente saudade do Brasil. Essa postura é muito expressiva nos *Primeiros cantos*, uma vez que este pode ser tomado como o primeiro grande lançamento lírico da poesia brasileira após a Independência. Passando para a segunda função prefacial, declarar intenções, ela é um pouco parecida com a apresentação de conceitos fundamentais. Todavia alguma diferença pode ser vislumbrada, por exemplo, no momento em que José Paulo Paes diz em sua “Poética”: “Aceito meu inferno, mas falo do meu céu”; essa intenção de falar do céu, colocada em um poema com certas alusões a questões franciscanas, Paes realiza ao longo do livro, sobretudo em “Il poverello”³⁹. Por fim, o que Gerard Genette chamou de apresentar conceitos fundamentais acredito que esteja em todos os trinta e quatro listados no começo deste ensaio. Procuo levantar textos representativos dentro das obras dos elencados. Em um prólogo comum, o autor costuma caracterizar, sem tanta intensidade formal, os vocábulos básicos a

³⁵ BARROS, 2010, p. 299-304.

³⁶ Cf., respectivamente, FONTELA, 2006, p. 11 e CICERO, 1996, p. 11.

³⁷ CAMPOS, 1976, p. 5-9.

³⁸ DIAS, 1998, p. 105-106.

³⁹ Cf., respectivamente, PAES, 2008, p. 121 e 134.

partir dos quais opera. Acontece que, em um poema de abertura, muitas vezes, há mais uma elaboração formal dos recursos estilísticos fundamentais do que exatamente uma declaração explícita de quais são os conceitos operantes. Ainda assim, momentos como “Poema de sete faces”, de Drummond, conseguem realizar as duas vias⁴⁰. Nesse caso particular, os versos drummondianos mostram a relação do sujeito-lírico com o mundo, vasto mundo, problema que atravessa toda a produção do *gauche*, ao mesmo tempo que ele utiliza recursos estéticos próximos das vanguardas europeias, declarando, por vias formais, elementos estruturadores de sua escrita.

Segundo terceto

Em termos gerais, o poema de abertura se mostra um espaço autoconsciente da obra. Do Romantismo (ou antes dele) até nossos dias, de *Primeiros Cantos* até *O livro das semelhanças*, é, frequentemente, lugar propício à caracterização dos processos de construtividade e autorreferencialização textual. Muitos poetas escolhem abrir suas edições com linhas que conseguem mostrar o que haverá nas páginas seguintes. Algumas, inclusive, apresentam, com amplitude, a visão de mundo do autor: a função prefacial, não raro, expressa a poética do escritor como um todo, chegando a lembrar manifestos. Em certos casos, esclarecem uma estética em sentido largo, não apenas dimensionam um livro, mas revelam uma redução estrutural, ou seja, um núcleo nevrálgico a partir do qual o pensamento do literato se estrutura. Assim operam os trinta e quatro poetas citados na [Epígrafe]. Seria possível recortar versos fundamentais de cada um deles, trechos que vibram, em larga medida, a poética de cada um dos escritores.

Neste breve ensaio, espécie de soneto inicial, almejo, portanto, somente apresentar preliminarmente questões relativas ao conceito, uma tentativa de compreensão desse espaço da obra. Não se trata de um esgotamento do tema, tampouco de uma investigação exaustiva de cada poema a princípio listado. É, sim, um primeiro texto em que procuro colocar o problema – e, enquanto abertura, clama por novas investigações. Algumas delas acontecem adiante.

⁴⁰ DRUMMOND, 2002, p. 5.

[Estrambote]

O petrarquiano interessado nos penhascos “brasileiros”, Cláudio Manuel da Costa, tece um soneto dizendo que “Para cantar de Amor tenros cuidados, / Tomo entre vós, ó montes, o instrumento”. O românticamente apaixonado por Marília, Tomás Antônio Gonzaga, cria uma máscara irônica ao se revelar “De tosco trato, de expressões grosseiro”. O ufanista Gonçalves Dias de “Nosso céu tem mais estrelas”. O binômico Álvares de Azevedo a compor a poética de Ariel, na qual “os nervos convulsivos inflamava”, & a poética de Caliban, na qual “Resta um poeta morto”. O militante da liberdade, Castro Alves, sonha que “A pomba d’aliança o vôo espraia / Na superfície azul do mar imenso”. O trabalhado Olavo Bilac, que “Torçe, aprimora, alteia, lima / A frase”. O artista azul, Alberto de Oliveira, que gosta de “observar com a lente”. O marmóreo sombrio Raimundo Correia, que faz sua “órbita escura”. O místico Cruz e Sousa a desejar “Indefiníveis músicas supremas”. O noturno Alphonsus de Guimaraens desenhando o “Áureo palácio de ebúrnea torre / Desamparado pelos mortais / Enquanto a lua sublime corre / Por entre sombras de catedrais”. O eclético Augusto dos Anjos consciente de que possui “simultâneas, / A saúde das forças subterrâneas / E a morbidez dos / seres ilusórios”. O humilde, passional e melancólico Manuel Bandeira a dizer “Eu faço versos como quem chora / De desalento... de desencanto...”. O poeta de características plurais, do amálgama brasileiro às vanguardas europeias, e, por isso, sem nenhum caráter, Mário de Andrade, autor de “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”. O *ready-made-man* Oswald de Andrade, “Humor”. O *gauche* Drummond ouvindo “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”. O sublime e cotidiano Vinícius de Moraes, “Que vêm do céu, que vêm do chão”. A musicista do Vago, Cecília Meireles, a compor “uma sonora ou silenciosa canção: flor do espírito, desinteressada e efêmera”. O devir demasiado humano e onírico Murilo Mendes, “aquela nuvem andante”. O seco João Cabral a “escrever / tanto e de tão poucas coisas”. O sábio ignorante Manoel de Barros, para quem “Poesia é voar fora da asa”. O humano-divino Mário Faustino, que tem na sua poesia, “entre aurora / E meio-dia um homem e sua hora”. O místico do hipogrifo e materialista da vaca, Mário Quintana, que “Mistura os tons”. O enxadrista da imagem e do som, Haroldo de Campos, erguendo o “branco / mais menos / cristal”. O poeta do mínimo, José Paulo Paes, afirma “só compreendo o pão se dividido”. O outrora esquerdista Ferreira Gullar alegava “Meu povo e meu poema crescem juntos”. O transposto em Katharina e no minotauro, Bruno Tolentino, avisa que “acabei indo morar // na Casa dos Homens Ocos”. O poeta-músico, Caetano Veloso, aponta o nariz para “Onde quer que estejamos juntos / Multiplicar-se-ão assuntos de mãos e pés / E desvãos do ser”. A silenciosa, entre o ser e o

nada, Orides Fontela, a criar “descontinuidade de planos”. A religiosa e profana Adélia Prado reza que “cada país tem seu universal”. O sintético Paulo Leminski diz que “em mim / eu vejo o outro / e outro / e outro”. A fingidora de memórias, Ana Cristina Cesar, preocupada com a “recuperação da adolescência”. O autoconsciente Paulo Henriques Britto, sabedor de que “*todo consolo é metalinguístico*”. O poeta dos espaços externos da cidade que não tem mais fim, Antonio Cicero, conceitua que “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la”. A construtora de armadilhas, Ana Martins Marques, prefacia “Um livro de poemas / que sejam ideias para livros de poemas”⁴¹.

⁴¹ Cf., respectivamente, COSTA, 1996, p. 51; GONZAGA, 1996, p. 573; DIAS, 1998, p. 105; AZEVEDO, 2000, p. 192; ALVES, 1997, p. 71; BILAC, 1997, p. 90; OLIVEIRA, 1978, volume II, p. 421; CORREIA, 1948, p. 11; CRUZ E SOUSA, 1981, p. 6; GUIMARAENS, 2001, p. 161; ANJOS, 2005, p. 31; BANDEIRA, 1993, p. 43; ANDRADE, 2005, p. 211; ANDRADE, 1991, p. 21; ANDRADE, 2002, p. 5; MORAES, 1986, p. 61; MEIRELES, 1997, p. 3; MENDES, 1995, p. 313; MELO NETO, 1997, p. 206; BARROS, 2010, p. 302; FAUSTINO, 2002, p. 71; QUINTANA, 2005, p. 85; CAMPOS, 1976, p. 5; PAES, 2008, p. 121; GULLAR, 1980, p. 217; TOLENTINO, 2016, p. 53; VELOSO, 1997, p. 2; FONTELA, 2006, p. 11; PRADO, 2014, p. 9; LEMINSKI, 1983, p. 12; CESAR, 2013, p. 17; BRITTO, 2012, p. 11; CICERO, 1996, p. 11; MARQUES, 2015, p. 9.

2

2.1. Abordagens da síntese lírica leminskiana pela crítica literária

A síntese lírica se apresenta como um tema recorrente na crítica literária sobre a obra de Paulo Leminski⁴². A origem dessa leitura está, provavelmente, em um pequeno comentário presente em *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, cujas páginas são editadas no começo da década de 1960. No quarto volume do periódico, saem, nacionalmente e pela primeira vez, os poemas do autor. Ali já incide a consciência de que o escritor realiza um trabalho sintético. Assinada por Décio Pignatari, uma nota afirma, na íntegra:

*Paulo Leminski, jovem poeta paranaense (20 anos) que se revelou na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda” de B. Horizonte, combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor. Leminski dedica-se ao estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas. Em Curitiba, organizou um grupo de poesia experimental e dirige a página “Vanguarda” (Correio do Paraná).*⁴³

Como é conhecida a história, o jovem paranaense viaja de Curitiba a Belo Horizonte, de ônibus, para ver, em 1963, a Semana de Poesia de Vanguarda. Na capital mineira, se aproxima de nomes relevantes da literatura brasileira de então e cria vínculos com, sobretudo, os líderes do Concretismo. A afinidade faz com que, no ano seguinte, em 1964, publique poemas no quarto número de *Invenção*, porta-voz do movimento paulista⁴⁴. Tal número é dedicado à obra de Oswald de Andrade e passa por produções de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Pedro Xisto, José Lino Grünwald, Affonso Ávila e José Paulo Paes. A revista traz, ao final, explanações sobre os participantes do volume, contextualizações de artes, notícias variadas. Na apresentação feita por Pignatari, vista acima, ocorre uma voz

⁴² Nessa parte do capítulo 2, um percurso de leitores de Paulo Leminski. A tarefa metacrítica é buscada por outros estudos, dos quais me valho e em relação a eles procuro avançar. Cf., p. ex., André Dick (2004, tanto a arquitetura do livro quanto os artigos), Fábio Vieira, (2010), Marcelo Sandmann (2010, p. 6-10), Lucas dos Passos (2012), Ricardo Gessner (2013) e o “Apêndice” de *Toda poesia*. Por outro lado, estou distante de considerações e procedimentos da tese de doutorado elaborada por Luciana de Moraes Sarmiento Scheiner (2014), uma vez que ela foca a representação da obra do ex-estranho na Internet – especialmente no Facebook, no Twitter e no site *Kamiquase* – enquanto prefiro investigar um trajeto acadêmico-livresco, pois nele há maior densidade teórica. Quanto ao recorte temporal, traço a recepção crítica até, aproximadamente, o ano de 2016, data da redação dessa parte de meu trabalho, sendo que publicações posteriores foram incluídas apenas ocasionalmente. O volume de material, a partir desses recortes, já é bastante extenso, o que também justifica priorizar publicações brasileiras. Talvez haja quem, em outro momento, procure mapear a recepção internacional.

⁴³ PIGNATARI, 1964, p. 136.

⁴⁴ Uma versão dos acontecimentos está na biografia escrita por Toninho Vaz (2001, página 67 e subsequentes), informando que vem de Augusto de Campos o convite da revista. Outra biografia, a escrita por Domingos Pellegrini (2014, p. 11), começa mostrando um impacto dos textos publicados em *Invenção*.

entusiástica, que precisa justificar a inclusão de alguém desconhecido do público especializado para o qual se dirige o periódico. Assim, o *enfant terrible* é caracterizado como estudioso de incomuns idiomas, líder de corrente literária e capaz de conjugar recursos de alta qualidade estética. À poesia leminskiana, o signo da síntese: opera combinações, reúne Concretismo e Oswald de Andrade, línguas orientais e língua portuguesa, discussões paulistanas e curitibanas, bem como o legado da Semana de Poesia realizada em Belo Horizonte.

Entretanto, é preciso compreender o que há de contingencial na pequena nota de Pignatari. Os nós assinalados falam não apenas de Leminski, mas também sobre o olhar de quem os notou. A junção do Concretismo com o homem do *Pau Brasil* expressa, em vasta medida, aquele olhar. Cabe dizer que o antropófago já havia sido devorado pela vanguarda visual. O “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, coloca Oswald de Andrade como um precursor, ao lado de Stéphane Mallarmé, James Joyce e João Cabral de Melo Neto⁴⁵. Portanto, a união das gerações de 1922 e 1956 opera uma espécie de dupla demarcação de que Leminski tem os pés cravados no solo vanguardista. Algo reforçado pelo estudo de idiomas orientais – as mesmas línguas investidas pelos poetas visuais, muito em função da obra de Ezra Pound – e pela criação de um grupo de poesia experimental, tornando o movimento de Curitiba um irmão da escola de São Paulo. O Concretismo é o ângulo a partir do qual o jovem paranaense fica observado. Irrompe daí o fato de várias outras escolas influenciadoras serem menos enfocadas pela crítica literária. O bardo do *Winterverno* é sempre sinalizado como diluidor das propostas do Modernismo de 1922 e dos *Noigandres*.

Em 1983, quando saem pela Brasiliense os *Caprichos & relaxos*, o literato ganha, nacionalmente, o reconhecimento que deseja: poeta. O livro é sucesso de venda, recebe resenhas dos principais jornais do país, e o escritor, normalmente lembrado devido ao *Catatau*, de 1975, passa a ser tomado como um autor de versos marcantes. A edição do começo da década de 1980 traz um prefácio de Haroldo de Campos:

Foi em 1963, na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com o 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. *Noigandres*, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. Caipira cabotino (como diz afetuosamente Julinho Bressane) ou polilingüe paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar

⁴⁵ Cf. CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1982, p. 403-405.

numa fórmula ideogrâmica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas.

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!⁴⁶

O prefaciador estava no grupo que organizava a *Invenção*; figurou na capa do volume quatro do periódico, aquele que trazia os primeiros versos do então jovem paranaense. A alusão à revista, bem como à Semana de Poesia de Vanguarda, sugere que o criador de *Galáxias* recorre ao comentário crítico escrito por Décio Pignatari. A semelhança entre os textos é grande. Contudo, Haroldo, até por contar com um pouco mais de espaço do que permitia a *Invenção*, consegue trazer novas contribuições à crítica.

Enquanto em 1964 incide o termo “combina”, em 1983 é dito “preferiria sintetizar numa fórmula ideogrâmica de contrastes”. Evidentemente, não é usada *ipsis litteris* a “síntese” para se referir à poética leminskiana, porém essa ideia impregna a introdução. Ademais, não chegam a ser tão aproximadas perspectivas de esvaziamento, ou de uso de recursos mínimos, ou talvez elas sejam cotejadas nas referências a Oswald de Andrade e Matsuo Bashô; o polemista de *O sequestro do Barroco* prefere, com maior intensidade, avisar que os *Caprichos & relaxos* criam junções de opostos (“caipira cabotino”, *fabbro* e popular) e reuniões do diverso (Rimbaud curitibano que estuda Homero, discípulo de Bashô e membro do templo neopitagórico, “polilingüe paroquiano cósmico”, “caboclo polaco-paranaense”). A rede de influências sofrida pelo judoca, amalgamada por Haroldo de Campos, comunica muito bem a pluralidade: além de Rimbaud, Homero e Bashô, estão Dario Veloso, Ezra Pound, Dalton Trevisan (o “vampiro de Curitiba”), Júlio Bressane, Oswald de Andrade (retomando uma tópica iniciada por Pignatari), Concretismo, Trovadorismo, música popular.

A inclusão de autores do Plano-piloto e o tom dessa mesma inclusão demonstram pouca modéstia. Décio procurou avizinhar Leminski e os *Noigandres*, quando demarcou a influência do movimento sobre o *enfant terrible*. Mas agora saltam aos olhos sentenças como

⁴⁶ CAMPOS, 1983, p. 7. O texto depois reaparece em *A linha que nunca termina e Toda poesia*. Outras apresentações – p. ex. orelhas, prefácios breves, quarta capa – abordam, variadamente, a síntese lírica. Cf. Caetano Veloso (1983 e 2013); Alice Ruiz (1991, 1994, 1996, 2001, 2009, 2013a, 2013b e 2013d); Arnaldo Antunes (1994 e 2001); Rodrigo Garcia Lopes (1994 e 2001); Wilson Bueno (1996, 1999, 2009 e 2013); Delmo Montenegro (2004); Guilhermino Domiciano (2004); Elson Fróes (2006) e Paulo Ribeiro (2009).

“Aí começou tudo”, consoante à autoproclamada “pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas”, sentenças essas aliadas ao nome “*Invenção*”. As lendárias pedras filosofais, de acordo com o pensamento alquímico medieval, teriam o poder de transformar metal em ouro: supostamente, Haroldo assim imagina a pedra concreta, o *Magnus Opus* que teria metamorfoseado Leminski, metal inferior, em um poeta que obteve o elixir da longa vida literária. Excede no autor de *A máquina do mundo repensada* o ímpeto vanguardista, um gosto por dizer que está inventando ou repensando a roda. Gesto tradicional na modernidade: desejo de ruptura. Em 1980, a pretensa novidade parece o caducar de 1956, essa diluição da diluição de 1922, que vem a reboque do Futurismo, que se baseia, com extremo passadismo, nos exageros do *Sturm und Drang*. Expressões consoantes à “pedra de fundação” pulsam de uma egolatria descabida, e a própria estruturação dos parágrafos assinala a ideia de que o grupo *Invenção* teria moldado o pensamento leminskiano: no primeiro parágrafo, o moleque de dezoito anos fazendo textos pouco ajustados à época, preocupado com a desvalorizada estética de Dario Veloso; em seguida, *Noigandres* acolhe o rapaz, “Aí começou tudo” e ele finalmente é “educado”; por fim, Evoé, Leminski, aquele que recebe o sangue novo em suas veias e lança os seus *Caprichos & relaxos*.

Grande parte dos estudiosos há muito procura reforçar a ideia de que a pedra de fundação do vencedor distraído é uma pedra de concreto. Não obstante, o “paroquiano cósmico” é tradutor, por exemplo, de poemas egípcios, em *Fogo e água na terra dos deuses*; ensaísta dedicado ao universo grego antigo, em *Metaformose*; e, em *Jesus a. C.*, analista da influência literária das parábolas do Carpinteiro. Evidentemente, os antiquíssimos egípcios, gregos e cristãos são muito mais “pedras de fundação” do que os concretos de ontem; apesar de textos como a *Epopeia de Gilgámesh* colocarem em dúvida até mesmo a condição fundacional de Homero⁴⁷. No âmbito individual, desde seu ingresso no seminário menor, Leminski está interessado em poesia: os salmos bíblicos e o canto gregoriano já marcam as investidas intelectuais do estudante⁴⁸. Assim, os *Noigandres* não podem ser vistos como o princípio de Leminski, e muito menos como a aurora da tradição literária.

A desproporcional atenção colocada sobre os *Noigandres* é devida, em meio a múltiplos fatores, à importância de Haroldo de Campos no cenário da Literatura Brasileira da segunda metade do século XX. O livro que ele prefacia alcança uma enorme vendagem, e

⁴⁷ Sobre *Gilgámesh*, cf. o texto do Prof. Jacyntho Lins Brandão (2014) e sua tradução *Ele o abismo viu*.

⁴⁸ Cf., p. ex., VAZ, 2001, p. 33-50.

jornais e revistas dedicam notícias. Uma das estudiosas que faz a recepção da obra em periódico é Leyla Perrone-Moisés, que formula: “Leminski, samurai malandro”, para o caderno *Cultura*, de *O Estado de S. Paulo*, em 1983; e “Leminski, tal que em si mesmo”, para a *Revista USP*, de 1989, quando o cachorro louco falece⁴⁹. Ambas as produções são reunidas em *Inútil poesia*, de 2000, e, depois, reaparecem, juntas, em *Toda poesia*, em 2013. Lembrando que são, portanto, da década de 1980 as redações dos ensaios – obtendo o primeiro deles o maior impacto –, vale destacar que a pesquisadora, nessa época, já é reconhecida. À sua tese de doutorado – *Falência da crítica*, lançada no começo dos anos 1970 – boas aceitações. Neste mesmo período, quando realiza pesquisas na França, Perrone-Moisés ganha acolhida de Roland Barthes, Julia Kristeva e Tzvetan Todorov, pensadores que ressoam na sua maneira de escrever. Assim, nos anos 1980, utilizando um estilo acadêmico e poético, as resenhas da escritora de *Altas literaturas* são amplamente respeitadas, apesar de polêmicas e, por vezes, contestadas.

Nos dois ensaios, comparece o estilo pós-estruturalista, aliado a uma interpretação centrada no texto poético. Leyla Perrone-Moisés, mais do que Décio Pignatari e talvez mais até do que Haroldo de Campos, mostra, desde os títulos de seus artigos, a importância da síntese. Embora tomada como um conceito monovalente, a concepção organizadora é matizada nas considerações da estudiosa. Uma das perspectivas possíveis é a de que o vazio corresponde a um procedimento importante para o poeta:

Do rio de palavras, Leminski se ri, e à verborragia desatada ele pede, exigente, um momento de silêncio. Para bom entende-dor, meia palavra raspa; e para bom gozador, uma piscada basta. Leminski já foi e já voltou, e quem não percebe a inteireza de suas meias palavras ainda nem saiu de casa.⁵⁰

⁴⁹ Os diálogos de críticos com os ensaios dimensionam a repercussão destes. Cf., p. ex., Alessandra Siqueira Santos (2004), Marcelo Sandmann (2010), Elizabeth Rocha Leite (2012), Lucas dos Passos (2012), Ana Érica Reis da Silva Kühn (2013) e *Toda poesia*. Dinarte Albuquerque Filho (2009) chega a batizar de “Leminski: o ‘samurai-malandro’” o seu livro. Além de Perrone-Moisés, outros textos de jornais e revistas podem ser mencionados nesse caminho de recepção. Cf. Domingos Pellegrini (1983), Philadelpho Menezes (1987), Antônio Risério (1989), Rodrigo Garcia Lopes (1989, 1996 e 1997), Frederico Barbosa (1990), Régis Bonvicino (1991; 1996; 1999, p. 203-204; 214-215; 217-218; 223-225, 226-228; 229-231), Miguel Sanches Neto (1995 e 1996), José Castello (1996), Josely Vianna Baptista (1996), Martha Mamede Batalha (1996), Nelson Ascher (1996), Daniela Mata Machado (1999), Norma Couri (1999), Fabrício Marques (2001 e 2011), Altino Filho (2013), Heitor Ferraz Mello (2013) e José Miguel Wisnik (2013).

⁵⁰ PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 397.

O momento de silêncio é pedido. A ausência de som, notada por Perrone-Moisés, de fato participa com potência dos versos de *Caprichos & relaxos*. Essa é uma conformação do zero, do nada, uma das variantes da síntese.

Outro caminho é o breve, o quase-nada, a “meia palavra”, “uma piscada basta”, “a inteireza de suas meias palavras”. Intensificando o viés:

A forma breve não é um valor em si; o breve pode ser apenas pouco. (...) A forma breve, por ele cultivada, oferece grandes riscos. O breve pode ser apenas pouco, o menos obtido por subtração. O grande poema breve é concentração sem perda, o máximo no mínimo.⁵¹

Considerando que as duas partes do trecho acima são retiradas, respectivamente, do ensaio de 1983 e de 1989, chega a haver certa repetição de ideias. No entanto, a autora sinaliza com precisão duas dimensões do breve: o apenas pouco e o máximo no mínimo. A crítica coloca o seu sinal de positivo na alternativa segunda, valorizando a densidade, a capacidade de concentrar o excesso no escasso. Entretanto, a primeira variante também é utilizada ao longo de *Toda poesia*. Por vezes, o texto leminskiano não se concentra com vigor, recusando fazer mais com menos, mas deixando tudo em um morno mais ou menos. Por outro lado, assim como Décio e Haroldo leem as obras do “discípulo”, observando o que nelas há de Concretismo, a barthesiana, narcísica, se vê no cosmopolita sintético: Perrone-Moisés e Leminski querem em poucas linhas dizer bastante. O livro, onde são reunidos quarenta e três ensaios da escritora, soma cerca de trezentas e cinquenta páginas. O número médio de folhas por texto é baixo. A concentração, enquanto máximo no mínimo, constituiu uma poética de *Inútil poesia* e do inventor de que poesia é um inutensílio.

Fora o zero e o breve, Perrone-Moisés ressalta a junção dos opostos, um par. Um dos títulos já diz: “samurai malandro”. A professora explica:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. (...) Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos. Mas entre caprichado e caprichoso, entre relaxamento e relaxo, “entre a pressa e a preguiça”, há comunicações e passagens. (...) Ao assumir seu provincianismo, o poeta deixa de ser provinciano, porque provinciano é justamente aquele que nem desconfia. (...) Internacional e provinciano, Leminski é brasileiríssimo. (...) Ostentando as insígnias da contracultura, ele era um poeta culto (...).⁵²

⁵¹ PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 397 e 402.

⁵² PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 397-403.

A ensaísta nota que binomias formam a poética de *Caprichos & relaxos*. A junção dos golpes de lâmina – talvez em alusão também à poesia de João Cabral – de samurai caprichoso com os jogos de cintura de malandro relaxado. Esses jogos, entre outros aspectos, evidenciam o nacional. O poeta “brasileiríssimo” está operando um raciocínio celebrado por Antonio Candido, para rememorar aqui a dialética da malandragem⁵³. Leyla Perrone-Moisés, a seu turno, adota um percurso ambíguo, oscilando, por assim dizer, no convívio da ordem com a desordem. Sua livre-docência, defendida em 1975, na Universidade de São Paulo, é intitulada *A crítica-escritura (um discurso dúplice)*. Já nos ensaios sobre Leminski, ficam bem evidentes traços simultaneamente poéticos e acadêmicos do fazer crítica-escritura; por exemplo, enquanto diz que ele ostenta as insígnias da contracultura ao ser culto, a ensaísta ostenta uma escrita lírica ao fazer análise.

Mas nem só de binomias viveram os autores. Perrone-Moisés destaca o traço de reunião do diverso, presente no curitibano:

Leminski era transcultural: polonês, caboclo, “japonês”, malandro e samurai, provinciano e internacional. (...) A multiplicidade de tarefas, de línguas, de gêneros, de veículos em que ele circulava deixa, paradoxalmente, a lembrança de uma inteireza: a integridade de uma vocação de poeta que ele, obstinadamente, cumpriu.⁵⁴

Essa multiplicidade, aliás, é notada nas diversas influências sofridas pelo escritor. Além da dicção cabralina, sugerida pela imagem da (faca só) lâmina samurai – imagem que conjuntamente remete a Matsuo Bashô –, Leminski teria ouvido a lição do Plano-piloto, possuído uma vivência *beatnik* e de filosofia zen, sonhado com Homero, imaginado ser Arthur Rimbaud e Fernando Pessoa, se construído discípulo de Oswald de Andrade. O repertório traz referências frisadas por Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e avança, como na alusão ao movimento *beat* e ao ortônimo de *Mensagem*. Afinal, a resenhista de *O Estado de S. Paulo* utiliza mais linhas do que os concretistas, embora reafirme os repertórios por eles indicados e também procure uma dicção sintética, semelhante à notada nos breves fragmentos escritos pelos criadores de *Poesia pois é poesia* e *Xadrez de Estrelas*. Contudo, Perrone-Moisés ainda circunscreve uma trajetória limitada, considerando a profusão de caminhos percorridos por aquele que foi tal qual si mesmo e semelhante a muitos outros.

⁵³ Cf. CANDIDO, 1993.

⁵⁴ PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 402 e 403.

Anos depois, em 1996, fazendo uso, entre certas fontes, das discussões de Leyla Perrone-Moisés, Fabrício Marques defende um dos primeiros trabalhos acadêmicos acerca de Paulo Leminski. O mestrado, orientado por Maria Zilda Ferreira Cury, é desenvolvido na Universidade Federal de Minas Gerais, abrindo na instituição um legado leminskiano. Em 2001, *Aço em flor* sai em livro, com modificações⁵⁵. Na primeira década do século, existem poucas investigações sobre o pai do *Catatau*, sendo a maioria voltada a este romance⁵⁶. A escolha, quando o poeta e publicitário paranaense é pouco aceito academicamente, assinala o olhar híbrido do pesquisador: graduado em Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com mestrado e doutorado em Estudos Literários, pela UFMG, a binomia de Comunicação Social e Literatura atravessa a formação e a atuação desse autor, finalista do Jabuti de Reportagem e Documentário com *Uma cidade se inventa: Belo Horizonte na visão de seus escritores*⁵⁷. Quanto ao *Aço em flor*, nele são alocados panoramas que marcam os leitores. Parte importante da bibliografia referencia o estudioso⁵⁸. Em particular, dois aspectos frisados pelo crítico merecem atenção: (i) a síntese como ponto central da poética de Leminski; (ii) Bashô e o haicai, Torquato Neto e a Tropicália, o Concretismo e o Modernismo enquanto influenciadores dos versos do vencedor distraído.

O referido eixo nodal é enfocado por *Aço em flor*. Dos quatro modos de observar o conceito, congruente ao mostrado em Leyla Perrone-Moisés, Fabrício Marques privilegia a ideia de junção dos opostos, visível desde o título da publicação, e a de reunião do diverso⁵⁹. Ao final da introdução, chamada “O anarquitecto de desengenharias”, o crítico faz uma espécie de balanço das duas perspectivas:

⁵⁵ Priorizo a versão da Editora Autêntica, uma vez que é mais desenvolvida do que a dissertação. Outros livros sobre Leminski poderiam ser aqui referenciados. Cf. Tarso Menezes de Melo (1997); Manoel Ricardo de Lima (2002); Dinarte Albuquerque Filho (2009); Fábio Vieira (2010) e Elizabeth Rocha Leite (2012).

⁵⁶ Manoel Ricardo de Lima, em 2002, relata “Uma certa ausência de estudos teóricos sobre a obra de Paulo Leminski no meio acadêmico” (p. 11).

⁵⁷ Em conversa com outros alunos que, por volta do ano de 1995, na UFMG, estão na graduação em Letras e/ou na Pós-Graduação em Estudos Literários, escuto relatos de que Paulo Leminski era um marginal, pouquíssimo lido. Sobretudo devido ao traço *pop*, muitos intelectuais, hoje esquecidos, afirmavam que aquela poesia menor pereceria. Ainda agora não faltam professores me questionando – mas apenas oralmente – a validade dessa lírica mínima.

⁵⁸ Para se ter uma noção, cf. Maria Esther Maciel (2001), Fábio Vieira (2010), Marcelo Sandmann (2010), Lucas dos Passos (2012) e Ana Érica Reis da Silva Kühn (2013).

⁵⁹ Vale notar, em *Aço em flor*, a incidência de junção dos opostos (conferir, p. ex., as p. 9, 16, 24, 43, 58, 75, 76, 106, 116 e 117) e a reunião do diverso (p. 9, 10, 17, 19, 23, 25, 29, 30, 83). A brevidade foi explorada, p. ex., nas páginas 30, 39, 75, 93, 94, 95.

Os poemas de Leminski são artefatos híbridos, elaborados em um campo de tensão que promove atritos e afetos entre códigos e linguagens: uma mixagem entre poesia de produção (ruptura com a tradição, vanguarda, inventiva) e poesia de consumo (continuidade, literatura); entre o ordinário e o extraordinário, entre cotidianos reles e raros; desierarquização e hibridização de discursos (o poético e o factual), entre materiais pobres e nobres, alto e baixo repertórios; troca de sinais entre Ocidente e Oriente. Para Leminski, o poeta não é um escritor. É um artista. Poesia é ação entre códigos: todo poeta é intersemiótico.⁶⁰

Embora algumas considerações sejam questionáveis – no modelo de “todo poeta é intersemiótico”, generalização bastante discutível diante da impossível tarefa de conhecer efetivamente todos os bardos –, o crítico observa um duplo manejo da síntese: a união do contraditório (tensão, atrito e afeto, produção e consumo, ordinário e extraordinário, reles e raros, pobres e nobres, alto e baixo, Oriente e Ocidente) e a aglomeração de diversos elementos, nos quais estão até os contraditórios listados. Utilizando, por vezes, um discurso ambíguo, ao estilo de Leyla Perrone-Moisés, entre o ensaístico e o lírico, ressalta que, na obra leminskiana, não há uma poética monovalente, porém uma escrita poliédrica. Aliado a essa perspectiva, o crítico reconhece traços de brevidade e de vazio. O “nada”, talvez menos enfatizado nas páginas de *Aço em flor*, aparece muito sob a égide do silêncio e em referências à mallarmaica “página em branco”⁶¹. Já a abordagem da concisão, do condensamento, do rigor é um tanto habitual no ensaio; essa faceta recebe o nome de “poética da brevidade”, perdurando influência de considerações de “Leminski, samurai-malandro”⁶².

Outro item recorrente no texto de Fabrício Marques é a percepção de autores e movimentos que influenciam poemas do paroquiano cósmico. Considerando que *Aço em flor* é composto em cinco capítulos e uma introdução, é no primeiro, “FACES de Leminski”, o momento em que mais se volta à verificação das influências. São elaboradas seções chamadas “Convergência com Bashô e o hai-kai”, “Convergências com Torquato Neto e a Tropicália”, “Convergências com a Poesia Concreta”. Mas também despontam com certa frequência discussões sobre a relação com Oswald de Andrade, bem como ponderações a respeito de Euclides da Cunha, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, João Cabral, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Edgar Allan Poe, o Romantismo alemão, o mencionado Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Olavo Bilac, a noção de Arte pela Arte, Nazim Hikmet, Theodor Adorno, e. e. cummings, Lewis

⁶⁰ MARQUES, 2001, p. 25.

⁶¹ MARQUES, 2001, p. 93.

⁶² MARQUES, 2001, p. 39.

Carroll, John Cage. Pelo repertório diversificado, é possível novamente compreender que se testemunha o escritor poliédrico, convergente, sintetizador de influências plurais. Nesse sentido, Fabrício Marques avança em relação aos precedentes.

No mesmo ano em que é lançado *Aço em flor*, Toninho Vaz publica *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, influente biografia. Ao longo de sua carreira, o biógrafo se dedica ainda às histórias de Torquato Neto, Darcy Ribeiro e Santa Edwiges, apontando para uma espécie de proposta de escrita. O tomo aqui focado – embora não siga um viés acadêmico, tampouco chegue a se propor enquanto exercício de reflexão estética – constrói um lugar importante na crítica relativa ao poeta vencedor distraído⁶³. Certifica na abertura: “Esta biografia não pretende analisar o valor de sua obra e nem discutir a qualidade de seu trabalho – tarefa esta que deve ser delegada a quem de direito: os críticos literários”⁶⁴. O texto, de fato, não tece muitas avaliações, conquanto sugira caminhos de leitura; deixando em paralelo, ocasionalmente, poemas e a narrativa de vida⁶⁵.

O lugar de onde fala Toninho Vaz possui outras marcas importantes. A primeira é o prisma de um curitibano que conheceu tanto Leminski quanto elementos culturais presentes na capital paranaense, de modo que, em muitos momentos, procura situar ambos, trazer informações sobre o repertório regional das influências sofridas pelo cosmopolita das araucárias. Vaz também interagiu com Alice Ruiz e é influenciado pela ex-mulher do ex-estranho. Nas páginas iniciais, consta a dedicatória: “Para Naná, pelo amor / e Alice, pela amizade”⁶⁶. No mesmo caminho que segue o prefácio, “O tal das químicas”, onde revela que “A ideia deste livro saiu da cabeça de Alice Ruiz”⁶⁷. Em várias passagens, surgem detalhes íntimos da autora de *Navalhanaliga*, suas reflexões subjetivas. Caberia até problematizar a autonomia do discurso; ressoam perguntas quanto à sombra de Alice Ruiz na narração do biógrafo, uma vez que ela desfruta de excessiva cordialidade⁶⁸. Fico a me perguntar quais

⁶³ Toninho Vaz chega a fazer, com amenidade, análises, como ao dizer que recursos leminskianos “traziam a marca registrada do novo, em detrimento do belo” (VAZ, 2001, p. 183); ou quando fala do “estilo sucinto” (p. 239).

⁶⁴ VAZ, 2001, p. 7.

⁶⁵ Cf., p. ex., VAZ, 2001, p. 27 e 189.

⁶⁶ VAZ, 2001, p. 5.

⁶⁷ VAZ, 2001, p. 13.

⁶⁸ Cf. p. ex., VAZ, 2001, p. 97-100. Nessa sequência, Alice Ruiz manifesta que “sabia, de alguma forma misteriosa, que tínhamos feito um filho”, cantarola “o que a gente não faz por amor?!...”, declara que ficou fora do uso de drogas, e percebeu que estava se transfigurando em mãe sem que o pai estivesse perto de ser um pai. Alice Ruiz, em momentos assim, beira a canonização. Cf. ainda as p. 105-106, 120, 129, 161, 167, 212, 230,

apagamentos são realizados em nome da amizade anunciada na dedicatória. Assim, é necessária, o quanto antes e com vigor, uma voz biográfica forte e dissonante, a fim de que o plurifacetado não esteja submetido a uma máscara mortuária monovalente⁶⁹.

De toda maneira, o livro traz contribuições importantes. Desde o subtítulo, “o bandido que sabia latim”, o conceito de síntese é aplicado e o sujeito civil & personagem Paulo Leminski é construído por meio da fórmula sintética que vem se estabelecendo a partir de Décio Pignatari, passando por Haroldo de Campos e Leyla Perrone-Moisés⁷⁰. O “mito” que se edifica é de “um especialista em generalidades”; descendente de poloneses, portugueses, africanos e indígenas. Nasce em Curitiba, a cidade de fala “seca e concisa”; vive em tempos que “trariam brisas aromáticas e poeiras radioativas numa mesma lufada durante as décadas”; na época de seminarista, mora em uma cela monástica que ostenta o despojamento material; e, ainda membro da Ordem de São Bento, coleciona imagens de mulheres nuas. Um pouco depois, quando Alice Ruiz fica grávida, o casal sente alegria e apreensão. Em geral, o ex-esposo “ou se interessava por temas muito populares ou muito eruditos”; “era erudito e popular, arrogante e humilde, carinhoso e mordaz, trabalhador e preguiçoso, preto e branco”; “uma mistura de farras e atividades culturais”; “um heterodoxo”⁷¹.

A síntese funciona como uma redução, embora antirredutora, a partir da qual Leminski é construído personagem. O conceito fica entre os subsídios históricos e a ficcionalização, um tanto retrospectiva, organizada em função de discursos críticos – alguns tecidos pelo próprio

267, 271, 274, 289, 293. Em contraponto, instantes, bem menos numerosos, mostram outras facetas de Alice Ruiz. Cf. p. 138-139 e 152.

⁶⁹ Outras informações biográficas sobre Leminski são vistas em Alice Ruiz (1989, 1994a, 1994b e 1994c), Berenice Mendes (1989), Helena Kolody (1989 e 1994), Jaques Brand (1989 e 1999), José Maria Correia (1989), Josely Vianna Baptista (1989 e 1996), Nautilio Portela (1989), Paulo Teixeira (1989), Peggy P. Distéfano (1989), Sérgio Silbel Soares Reis (1989), Wilson Bueno (1989 e 1994), Antônio Tadeu Wojciechowski (1994), Fabiano Camargo (1994a e 1994b), Ivo Rodrigues (1994), José Carlos Fernandes (1994 e 1999), Rodrigo Garcia Lopes (1994 e 2004), José Miguel Wisnik (1994), Marcos Prado (1994), Moraes Moreira (1994), Alberto Puppi (1996), Guilherme Mansur (1996), Régis Bonvicino (1996), Paulo Camargo (1999), Carlos Ávila (2004 e 2013), Marcelo Tápia (2004), Neuza Pinheiro (2004), Toninho Vaz (2004), Jayro Schmidt (2006), Júlio César Suzuki (2007) e Domingos Pellegrini (2014). Esses, no entanto, não possuem a mesma intensidade de “O bandido que sabia latim”, além de o livro utilizar muitos dos relatos citados. Para observar na imprensa o impacto da publicação de Vaz, cf., p. ex., Armando Antenore (2001) e Jotabê Medeiros (2001). *Minhas lembranças de Leminski*, de Domingos Pellegrini, no entanto, rivaliza um pouco com o texto de Vaz. Cf. a resenha de Ricardo Gessner (2015).

⁷⁰ Nesse sentido, por dados apresentados por Toninho Vaz, é relativizada a hipótese de que Leminski primeiro é publicado na revista *Invenção*. Vaz menciona “aquele que teria sido o [primeiro livro escrito por Leminski]: as biografias dos principais santos da Ordem [de São Bento]” (p. 41). Ademais, “Aos 17 anos publicava crônicas e poesias no boletim do Colégio Estadual do Paraná” (p. 55). Não obstante, a relevância de *Invenção* está além. Quanto ao subtítulo, Vaz o retira de uma fala do amigo biografado, vista na p. 151.

⁷¹ As citações feitas são retiradas, respectivamente, de VAZ, 2001, p. 13; 19-22; 56; 23; 35; 42 e seguintes; 122; 66; 182; 83; 194.

autor-mito. Afinal, o subtítulo “O bandido que sabia latim” é retirado de uma fala do biografado. Cabe sugerir, em meio a outros assuntos, a possibilidade de Paulo Leminski ter influenciado até mesmo a composição da nota criada por Décio Pignatari para a revista *Invenção*. As conversas entre os dois, os dias que passam juntos em Belo Horizonte, as interações com membros do grupo concretista: tudo influencia na redação da nota. Não se trata de uma recepção feita completamente *a posteriori*, sem que o ex-marido de Ruiz influísse na elaboração do texto que o apresentou. Tampouco o conceito de síntese deve ser dissociado do escritor e legado tão-só à crítica. O poeta, um debatedor de si. Esse viés autoconsciente pode ser depreendido da leitura dos poemas, já que neles há um raciocínio metacrítico, um exercício de reflexão sobre a escrita. Se esse sujeito metalinguístico interage com alguns de seus comentaristas – Décio, Haroldo, Vaz –, a consciência acerca da obra analisada resulta também da autoconsciência.

Além de ajudar a aprofundar as discussões em torno da redução estrutural, a narrativa de vida cria um abundante painel das interações estabelecidas por uma personagem tão poliédrica. Não se pode dizer que a biografia tece apenas uma rede de influências, personalidades que marcaram a poesia leminskiana; entretanto, em medidas larguíssimas, Vaz desenvolve uma lista de nomes com o quais o cachorro louco interage por inúmeros gestos, da briga aberta à angústia da influência⁷². A extensão da lista talvez sugira, ademais, o fato de “O

⁷² Perdoe, leitor, a tabela excessiva, mas ela consegue mostrar a vastidão de interações possíveis – e inesgotadas. Toninho Vaz não escrutina, efetivamente, as relações textuais estabelecidas entre a obra leminskiana e cada um dos elencados. Na verdade, segue indicando os vários convívios que o sujeito civil constrói com o rol. Por mim, este foi estabelecido, em maior ou menor medida, na ordem de aparecimento dos autores em “O bandido que sabia latim”. Importante frisar que, ao final da biografia, consta um índice onomástico, porém ele não dá conta de todas as pessoas mencionadas, deixando de fora, p. ex., Charles Baudelaire. Diante da ausência, acredito que esta nota-catálogo aqui se justifique. Se quiser evitar vertigem, ou mesmo sono, ignore as próximas linhas: Bob Dylan, Rita Lee, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Itamar Assumpção, Ney Matogrosso, Arnaldo Antunes, Ângela Maria, Jean-Paul Sartre, Jack Kerouac, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Guimarães Rosa, Padre Antônio Vieira, Luís de Camões, Homero, Antero de Quental, Euclides da Cunha, São Bento, a Bíblia (especialmente os salmos), Baruch de Spinoza, Santo Agostinho, Giordano Bruno, Telêmaco, François-René Chateaubriand, Platão, Virgílio, Salústrio, São Jerônimo, Champollion, Dario Vellozo, Pitágoras, a dupla sertaneja Nhô Belarmino e Nhá Gabriela, os palhaços Chic-Chic e Otelo Queirolo, Poty Lazarotto, Cacaso, Dalton Trevisan, Dante, Helena Kolody, Luiz Felipe Ribeiro, Maiakovski, Walt Whitman, Ezra Pound, Affonso Ávila, Affonso Romano de Sant’Anna, Décio Pignatari, Pedro Xisto, Waldemar Cordeiro, Roberto Pontual, Luiz Costa Lima, Augusto de Campos, José Lino Grünewald, Boris Schneiderman, Marcel Duchamp, Anton Webern, Lezama Lima, Stéphane Mallarmé, Sousândrade, Cruz e Sousa, Almeida Garret, Marcial, Joachim du Bellay, John Donne, Robert Browning, Edgar Allan Poe, Volpi, Guilherme de Almeida, Elvis Presley, Roberto Carlos, John Coltrane, Jean-Luc Godard, Alan Wats, Teitaro Suzuki, Thomas Merton, Lewis Carroll, James Joyce, Haroldo de Campos, Jimi Hendrix, Janis Joplin, François Truffaut, Carlos Drummond de Andrade, Oswald Spengler, John Cage, Allen Ginsberg, Leon Trótski, Gilberto Gil, Os Mutantes, Nara Leão, Tom Zé, Gal Costa, Capinam, Rogério Duprat, Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Chico Buarque, Sylvio Back, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock, Wladimir Dias Pino, Lupe Cotrim, Adonias Filho, René Descartes, Tim Maia, Paulinho da Viola, Charles Peirce, Marshall McLuhan, Otto Maria Carpeaux, Timothy Leary, Jules Laforgue, Santo Tomás de Aquino, Charles Baudelaire, Jorge Mautner, Joe Cocker, Rolling Stones, Sônia Braga, Aldous Huxley, Antônio Marcos, Rose Marie Muraro, Adam Smith, John Lennon, Geraldo Carneiro, Léo Gilson Ribeiro, Julio Cortázar, Cabrera Infante, Eduardo Milán,

bandido que sabia latim” não almejar um percurso crítico-acadêmico, o qual, comumente, exige uma fala precisa; diante de um repertório de fronteiras tão distantes, discutível se todo escritor não teria um catálogo – que tanto é passado como presente, alto e baixo, culto e popular – sem que grande parte dos nomes elencados interfira esteticamente. O rol chega a apontar núcleos de força: as literaturas universal (notadas ausências importantes, William Shakespeare entre elas), brasileira (sobretudo o Barroco, o Parnasianismo, o Simbolismo, o Período Eclético, o Modernismo, o Concretismo, os Marginais, o Tropicalismo e ainda algo das gerações de 1980 e 1990), portuguesa (maiormente Camões e Pessoa), japonesa (muito ligada ao haikai) e latino-americana (de verve construtivista e neobarroca); a MPB (em especial vinculada ao Tropicalismo), o rock (com uma preferência por bandas notáveis, Beatles e Stones, e por Bob Dylan), a música erudita (sendo John Cage o mais recorrente); o cinema (com forte pendor para a virada dos anos 60); a filosofia (p. ex., a religiosa medieval, além das tensões com ela, como Sartre e Descartes, sem falar nas presenças tanto de Karl Marx quanto de Adam Smith). Com a dilatação do repertório, muitas ligações são estabelecidas por Toninho Vaz; por outro lado, não há tanta sistematização de quais influências são mais fortes, embora Oswald e o Concretismo, presentes desde as indicações de Décio Pignatari, permaneçam vigorosos.

Os que se voltam para a lírica do afro-polaco também seguem uma crescente: o escritor e sua obra são recebidos em revistas literárias, ganham prefácios críticos, resenhas jornalísticas, estudos acadêmicos cada vez mais frequentes, biografias⁷³. Nessa expansão, em

Maria Bethânia, Pagu, Jom Tob Azulay, Duda Machado, Vinícius de Moraes, Waly Salomão, Sebastião Uchôa, Domingos Pellegrini, Emiliano Zapata, Reinaldo Jardim, Buda, Millôr Fernandes, Márcio Borges, Milton Nascimento, Karl Marx, Régis Bonvicino, Antonio Risério, Walter Franco, Olavo Bilac, Fernando Pessoa, Vitor Hugo, José Celso Martinez Corrêa, Cora Rónai, Novos Baianos, Antônio Cícero, Marina Lima, Fred Góes, Arrigo Barnabé, Luis Schwarcz, Bob Marley, Antonin Artaud, Caio Graco Prado, John Fante, Alfred Jarry, Petrônio, Yukio Mishima, Lawrence Ferlinghetti, Charles Bukowski, Jesus, Roman Jakobson, Antônio Callado, Thiago de Mello, Fernando Sabino, Josely Vianna Baptista, Sex Pistols, Mário Quintana, Werner Schumann, José Miguel Wisnik, Sérgio Paulo Rouanet, Marilena Chauí, Aduino Novaes, Frank Zappa, Legião Urbana, Renato Russo, Cid Campos, João Cabral de Mello Neto, John Ford, Woody Allen.

⁷³ Pensando nas abordagens da síntese lírica por artigos isolados, publicados em livros, outros textos podem ser mencionados. Cf. Flora Figueiredo (1988), José Maria Caçado (1988), Mário Sérgio Conti (1988), Régis Bonvicino (1999, p. 9-10; 1999, 17-26), Fred Góes e Álvaro Martins (2002), Elson Fróes (2004), Marcus Vinícius de Freitas (2005), Genilda Azerêdo (2010), Aurora Fornoni Bernardini (2012), José Miguel Wisnik (2013), Wilberth Salgueiro (2013).

Quanto aos anais de congressos e revistas acadêmicas, cf. Angélica Soares (1989); Carlos Ávila (1989 e 1999); Denise Azevedo Duarte Guimarães (1989); Lucio Agra (1994); Wilberth Salgueiro (1994, 2006 e 2011); Fabrício Marques (1996 e 1998); Marcelo Sandmann (1996 e 2009); Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira (1997); Régis Bonvicino (1999, p. 232-237); Alexandre Moraes (2002); Letícia Queiroz de Carvalho (2006); Robison Benedito Chagas (2006); Maria Esther Maciel (2006); Bruna Paola Zerbini (2007 e 2008); Lidiane Alves do Nascimento (2008 e 2014); Paraguassu de Fátima Rocha (2008); Laís Danielle Neman Santana e Rosana Gonçalves (2009); Elisa Tonon (2010 e 2015); Robson Coelho Tinoco (2010); Lidiane Alves do

2004, por ocasião dos 60 anos de nascimento do poeta, sai a antologia *A linha que nunca termina*: pensando Paulo Leminski. Devido ao caráter multifacetado da coletânea, ela avança a recepção. Agora um único volume contém aproximadamente cinquenta produções bem diversificadas: fragmentos textuais do paranaense, fotos, cronologia da vida, importante reunião-lista de grande parte da bibliografia feita por Leminski e pela crítica sobre ele, depoimentos de pessoas que o conheceram, poemas com homenagens, letras de música, caricatura, ensaios analisando desde prosas até versos, passando por biografias e ensaios, vendo ainda a repercussão na internet, as traduções que realizou, sem falar nos textos panorâmicos. Desse conjunto poliédrico, são destacáveis, a partir de meus interesses, os escritos de Eduardo Milán, Carlos Ávila, Ademir Assunção, Rodrigo Garcia Lopes, André Dick, Mário Alex Rosa, Fabiano Calixto, Maria Esther Maciel, Fabrício Marques, Ricardo Aleixo, Solange Rebuszi e Antonio Risério.

Entre os doze nomes, estão André Dick e Fabiano Calixto, organizadores do livro. Os dois, escritores e pesquisadores de poesia, são filiados a uma ou duas gerações posteriores a Leminski, estando ligados aos anos 1990 ou 2000. O gesto de estruturarem uma seleta dirigida ao cachorro louco – poeta vinculado aos anos 1960, 70 e 80 –, coloca os antologistas próximos de um determinado ponto da tradição, um movimento de sinalização do lugar de fala. Vale lembrar que o mestrado e o doutorado de André Dick abordam Mallarmé; ao passo que o mestrado de Fabiano Calixto discute Torquato Neto. Tanto o francês oitocentista quanto o tropicalista brasileiro são referências importantes em Paulo Leminski e são inclusos, por exemplo, no catálogo criado por Toninho Vaz – o que, dada a extensão da lista, não é de se admirar. Esse fato ajuda a compreender o repertório de interesses dos construtores de *A linha que nunca termina*. A arquitetura de autores escolhidos para a composição do livro também marca o direcionamento. Há intenções como a de procurar cobrir o maior número possível de gêneros textuais pelos quais circula o paroquiano cósmico. A pluralidade buscada indica a

Nascimento e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (2011); Lucas dos Passos e Wilberth Salgueiro (2011); Rosimar Araújo Silva (2011); Alex Fogal (2013); Lívia Mendes Pereira (2013); Lucas dos Passos (2013 e 2017); Rodrigo Michell dos Santos Araújo (2013); Cláudio José de Almeida Mello (2014); Rafael Fava Belúzio (2014); Ana Luiza Fernandes, Ana Paula Vitória e João Queiroz (2015); Lívia Mendes Pereira e Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (2015); Paulo Cesar Ferreira Soares e Wellington Gomes de Sousa (2015).

Além de *A linha que nunca termina*, o livro *A pau a pedra a fogo a pique*: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski, organizado por Marcelo Sandmann, merece destaque. Dessa obra, no que toca em especial a síntese lírica, cf. os artigos de Adalberto Müller, Charles Perrone, Guilherme Gontijo Flores, Marcelo Sandmann, Maurício Mendonça Cardozo, Paulo Franchetti (sendo que este autor está aqui reproduzindo um artigo antes publicado no livro *Haikai*: antologia e história) e Susana Scramin. Cf. ainda o texto de Rosimar Araújo Silva (2014), resenha de *A pau a pedra a fogo a pique*. Por fim, importante mencionar obras mais gerais, histórias da literatura, antologias e mesmo artigos panorâmicos. Cf. Alfredo Bosi (1994), Danilo Lôbo (1994), Afonso Henriques Neto (2009), Rodolfo Witzig Guttilla (2009a e 2009b) e Wilberth Salgueiro (2013).

compreensão de Dick e Calixto sobre a síntese, bem como o feixe de influências literárias recebidas por aquele que (não) é (apenas) tal qual si mesmo.

Observando somente os doze analistas mencionados acima, em todos eles, a síntese lírica é, de algum modo, referendada e as influências indicadas por eles abrem muito o leque. A se destacar um crítico, merece referência o trabalho do doutor em Mallarmé. Ele assina a apresentação, organiza a antologia e inclui nela uma dupla de textos. Em ambos, estabelece uma tradição de leitores da poesia leminskiana: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Fabrício Marques, Maria Esther Maciel e Toninho Vaz. Paralelamente, Dick reforça as ideias de que (a) Leminski opera sínteses e (b) reúne um repertório diversificado, passando por Homero, Horácio, Ovídio, Marcial, Catulo, Dante, Bashô, Vieira, Goethe, Lord Byron, Rimbaud, Jules Laforgue, Tristan Corbière, Debussy, Mallarmé, Cruz e Sousa, Dario Velloso, Sousândrade, Kilkerry, Hemingway, Cummings, Blaise Cendrars, James Joyce, Ezra Pound, Roman Jakobson, Paul Celan, Fernando Pessoa, Guilherme de Almeida, Drummond, Graciliano Ramos, João Cabral, Guimarães Rosa, Beatles, Lennon, Rolling Stones, Tropicalismo, Roland Barthes, Julia Kristeva, Michel Foucault, John Cage, Pierre Boulez, além das recusas de Thiago de Mello e Ferreira Gullar.

Após a publicação de *A linha que nunca termina*, em 2004, e, principalmente, após o lançamento de *Toda poesia*, em 2013, a recepção crítica sofre uma espécie de boom. Nesse momento, chega a ser difícil apontar linhas de força seguidas pelos estudiosos. São meus pares, o que talvez turve a percepção. Lembra Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo*: não constitui tarefa amena perceber o hoje no hoje. Entretanto, se me permito considerações – ainda que mínimas e precárias – sobre os leitores acadêmicos, convém partilhar certos dados: (i) a existência de conjuntos de pesquisadores com metódico interesse sobre Leminski, com destaque para os trabalhos da Universidade Federal do Espírito Santo, em grupos de estudo em torno de nomes como Wilberth Salgueiro; (ii) a tendência ao comparatismo, nem sempre aprofundado com sucesso; (iii) a repetição da tópica “literatura e sociedade”, tendendo a tornar apenas esquerdista o ex-colunista da *Veja*; (iv) o privilégio do Concretismo e do Modernismo de 1922 como influências leminskianas; (v) um caudaloso debate sobre a relação de Leminski com a Poesia Marginal; (vi) muitos estudos sobre o humor; (vii) poucos sobre o ritmo⁷⁴.

⁷⁴ Considerando, no geral, teses e dissertações que, de alguma forma, passam pela discussão sobre a síntese lírica, cf. Fabrício Marques (1996 e 2001), Robison Benedito Chagas (1998), Sandra Novaes (2003), Letícia Queiroz de Carvalho (2004), Dinarte Albuquerque Filho (2005 e 2009), Patrícia Soares Oliveira (2005), Paula Renata Melo Moreira (2006), Fábio Vieira (2007 e 2010), Gutemberg Alves Geraldes Júnior (2007 e 2014), Elizabeth Rocha Leite (2008 e 2012), Nanci Maria Guimarães (2008), Rosimar Araújo Silva (2009 e 2015),

Diante desse panorama, prefiro fugir da estratégia de repetir o já falado, sem ignorar o percurso crítico desenvolvido até o momento; evitar um comparatismo binarista, porém desejando a percepção larga oferecida pela Literatura Comparada, pois uma criação poética não é uma ilha de palavras, mesmo que possa ser lida assim; recusar a filiação (militante) ao debate imediatista de literatura e sociedade, embora procure perceber que uma obra possui sim os pés cravados no barro da História; driblar temáticas muito visitadas, como a questão do humor, mas não abrir mão de, por exemplo, construir uma dicção humorada e interessada em, formalmente, expressar nuances do riso. Se for necessário dizer qual é a tese de meu trabalho, posso afirmar que consiste em analisar a presença de quatro princípios sintéticos capazes de organizar a poética de Paulo Leminski. Assim, viso à síntese leminskiana legitimada por Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Fabrício Marques, Toninho Vaz, André Dick e Fabiano Calixto e muitos outros; contudo, matizando um pouco mais o conceito, pensando estruturas como zero, breve, par e reunião do diverso, espero observar outras fontes de influência recebidas pelo escritor.

Wilton Cardoso Moreira (2009), Helenice Fragoso dos Santos (2011), Ana Érica Reis da Silva (2012), Lucas dos Passos (2012 e 2016), Carla Brogliato Cardoso de Moura (2013), Elton Linton Oliveira Magalhães (2013), Lizaine Weingärtner Machado (2013), Ricardo Gessner (2013), Roberta Trombini Pires (2013), Lidiane Alves do Nascimento (2014), Rodrigo Michell dos Santos Araujo (2014), Keissy Guariento Carvelli (2015), Marco Aurelio Furno Oliveira (2015), Alexandra Valéria Linhares Figueiredo de Andrade dos Santos (2016), Ana Luiza Maia Gama Fernandes (2016), Bruna Kely de Jesus (2016), Everton de Oliveira Moraes (2016), João Vitor Chaves Serpa Kosicki (2016), Joaquin Emanuel Correa (2016) e Vanderley José de Oliveira (2016).

2.2.1. “contranarciso” e a tradição do sujeito(-lírico) fragmentado

Ao longo de sua carreira, Paulo Leminski exercita marginalidades editoriais: publica textos esparsos em revistas nanicas; endereça cartas valiosas a autores que as perdem de modos nada convencionais; imprime cartões distribuídos, às vezes sem sistematização, a amigos; escreve algumas de suas melhores canções em guardanapos de botecos; carrega as páginas de seu principal romance amontoadas debaixo dos braços. Ao mesmo tempo, o autor se dedica ao estudo ordenado de pensadores fundamentais e vai desenvolvendo plaquetes, livretos, catálogos, artefatos de recursos estéticos bastante elaborados para o seu contexto. Esse gesto ambíguo ocasiona conjuntos irregulares: poemas editados, nos anos 1960, nos números quatro e cinco da revista *Invenção*; os *Quarenta clics em Curitiba*, obra que apresenta, em 1976, as fotografias de Jack Pires e a literatura breve de Paulo Leminski; *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*, um livro que traz a produção do ex-estranho, “de 1963 pra cá”, em um volume editado pela ZAP, de Curitiba, em 1980; mesma data da publicação de *Polonaises* como Edição do Autor.

Em 1983, quando a Brasiliense lança *Caprichos & relaxos*, não é possível dizer, em exato, que se trata de uma estreia, tampouco que o poeta é velho conhecido dos leitores brasileiros. O grande romance do paranaense, *Catatau*, faz certo sucesso nacionalmente, quando sai, em 1975; mas é prosa, mesmo que uma prosa poética talvez mais palatável a amantes do gênero lírico do que ao público acostumado com a narrativa realista brasileira. Considerando o trajeto editorial, *Caprichos & relaxos*, enquanto gesto, dimensiona as experiências limites buscadas: é um primeiro livro, não sendo. O título, ademais, expressa o tensionamento que há nos materiais anteriores: a marginalidade, relaxada, está no exemplar que aglomera muito de uma feitura que vai sendo realizada, esparsamente, desde 1963, vinte anos antes da publicação pela Brasiliense; a seleção e a ordenação, caprichosas, dos vastos materiais construídos ao longo de duas décadas repletas de cartas e cartões, revistas e plaquetes. Há seções nomeadas de “polonaises”, “não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase”, “invenções”, além do que saiu nos *Quarenta clics em Curitiba*. Em estrito, *Caprichos & relaxos* corresponde a uma antologia, e, pelo caráter sintético de uma coletânea, consegue revelar a poética de Paulo Leminski.

Equivale a um “livro” e não a um “álbum”. Pelo que discute Roland Barthes, as duas categorias evitam fixações; no entanto, friso a característica de livro, uma vez que o cachorro louco privilegia uma consciência organizadora. Dificilmente seria circunstancial a escolha e a arrumação dos escritos ao longo das páginas. Há uma arquitetura premeditada. São criadas

molduras – valorizadas por Gérard Genette –, como os títulos das seções e o nome do livro em si, de maneira que o leitor encontra um resultado coeso. As seções, a propósito, possuem uma cadência intrínseca, por vezes um ritmo mais ou menos regular de número de páginas. Ao fracionar, hierarquias são concebidas. Esse engendramento se nota no poema de abertura, no qual sobrevém uma atenção específica⁷⁵.

Em *Caprichos & relaxos*, “contranarciso” funciona de prefácio em virtude de alguns elementos, os quais são caros a Gérard Genette. Desde a edição inaugural, o poema está dentro de uma moldura propícia; inserido nas páginas enfeixadas pelo título; alocado como primeiro texto da seção inicial, a qual é homônima à obra. Antes de “contranarciso”, precedendo até a seção à qual ele pertence, aparece a indicação “[Aqui, poemas para lerem, em silêncio]”, que poderia ser proêmio⁷⁶. Além dela, o “[de como / o polaco jan korneziowsky / botou a persona/fantasia]” seria admissível enquanto poema de abertura⁷⁷. Contudo, minha escolha recai sobre “contranarciso” devido ao fato de este funcionar melhor como prólogo. Das características prefaciais levantadas por Genette, o texto enfocado dispõe de algumas: garante uma boa leitura, na medida em que prenuncia o que a obra como um todo oferecerá; mostra a unidade/diversidade formal do volume, e está justamente no atrito dessas duas possibilidades um dos pontos nevrálgicos da literatura do ex-estranho; indica fontes e filiações, realizando, por exemplo, alusões à tradição. Ademais, situa o leitor e trama um pouco a imagem do receptor ideal, o “você” mencionado nas linhas; realiza um comentário do título do livro, pois há homologias entre a tensão de capricho-relaxo e a tensão de contra/narciso; apresenta conceitos fundamentais, muitos deles trabalhados na elaboração do eu-lírico.

A seguir, o poema de abertura do bandido que se sabia *fabbro*. Entrando nesse escrito complexo, embora de simplicidade aparente, pretendo começar a mergulhar nas sínteses traçadas pelo escritor. Realizo um comentário geral sobre a composição, visando clarear trechos truncados e/ou expressivos, e, na interpretação, cabe também o gérmen da caracterização do sujeito-lírico sintético. Muitos outros aspectos do poema poderiam ser enfocados, todavia a opção é por direcionar a análise para a questão do “eu”.

⁷⁵ Cf. a parte **Poema de abertura** deste trabalho.

⁷⁶ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 31.

⁷⁷ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 31.

contranarciso

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

- (9) o outro
- (10) que há em mim
- (11) é você
- (12) você
- (13) e você

- (14) assim como
- (15) eu estou em você
- (16) eu estou nele
- (17) em nós
- (18) e só quando
- (19) estamos em nós
- (20) estamos em paz
- (21) mesmo que estejamos a sós⁷⁸

⁷⁸ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 32. A versão 2016, de *Caprichos & relaxos*, apresenta essa mesma visualização do poema na página, exceto, é claro, pelos números entre parênteses, adicionados objetivando a análise. Nas primeiras edições do livro, nos anos 1980, o título, contudo, é demarcado com uma tabulação extra, em comparação com o corpo do poema, mas sem o uso do negrito. Prefiro utilizar a versão recente, pois me parece mais clara. Ao longo do subcapítulo aqui presente, quando cito “contranarciso”, não menciono novamente a referência bibliográfica da versão de *Toda poesia*, almejando a fluidez do ensaio.

A propósito, a edição mais utilizada em minhas análises é o próprio volume *Toda poesia*, publicado, em 2013, pela Companhia das Letras. O texto obtém vendagens muito altas; chego a ouvir de Alice Ruiz, em 2016, que o livro está além da marca de cem mil cópias vendidas, um número extremamente elevado para a realidade editorial da poesia brasileira. Desse modo, hoje, a maioria dos leitores reconhece os poemas leminskianos a partir do tomo de capa laranja. Não obstante, como visto, há diferenças entre as versões dos textos apresentados nesse volume e versões anteriores. Assim, quando necessário, apresento notas nuançando as versões; entretanto, a opção por *Toda poesia* possibilita, ao meu texto, maior comunicabilidade. Os contratempos editoriais, principalmente associados às características visuais dos poemas, podem ser contornados.

O vocábulo “contranarciso” remete ao mito de Narciso e – por extensão, além dos demais registos da narrativa, como os de Cônon e Pausânias – às *Metamorfoses*, de Públio Ovídio Naso⁷⁹. Este escritor plural da Roma Antiga, de versificação rigorosa e riqueza imagética, concebe, por exemplo, obras líricas, tragédias e uma coletânea de lendas mitológicas. Esta última – uma antologia sintética, e, nesse sentido, semelhante a *Caprichos & relaxos* – parte de certos princípios unificadores, p. ex., a mudança dos corpos e o amor; as *Metamorfoses* criam uma espécie de catálogo, passando por questões como a cosmogonia, sob a influência de Hesíodo, e por personagens indispensáveis da tradição ocidental, dentre eles Narciso, Eros, Baco, Orfeu e Midas⁸⁰. O primeiro é um semideus belíssimo, desperta pretendentes, contudo está sempre pronto para recusar tais interesses. Filho do deus-rio Cefiso e de uma ninfa, Liríope, recebe uma profecia de Tirésias: Narciso viverá muito, desde que não se descubra. Tempos depois, ao ver sua própria imagem refletida no lago, o jovem se apaixona por si. Enamorado por seu reflexo, se contempla nas águas até definhir e morrer. No lugar da personagem que se envaidece por sua imagem, nasce uma flor.

Paulo Leminski, por sua vez, propõe um “contranarciso”, título que fica claro contrastando o mito de Ovídio e “em mim / eu vejo o outro / e outro / e outro”. Pelo menos duas possibilidades de sentido para o substantivo “contranarciso” parecem, então, mais fortes, sem que o texto prefira alguma delas: (i) uma nomeação do sujeito-lírico, aquele que em si vê outros; (ii) ou os outros – os reflexos em um lago não mencionado? – podem ser eles mesmos o contranarciso. Não havendo referência explícita ao espelho d’água, um “eu” vê outros em si. Esse observador tensiona uma autoimagem supostamente inteiriça – ainda que a totalidade seja mero reflexo líquido – e uma identificação individual constituída por diversos outros eus. Se Rimbaud afirma “Eu é um outro”, o poliédrico paranaense multiplica por três a fórmula⁸¹. Apesar disso, conserva a perspectiva narcisista, inerente à lírica. Preocupado em falar de si, o eu leminskiano se aproxima da característica central da personagem ovidiana. Embora possa haver alteridades, quem está no cume da estrofe é o “mim”. Em primeira pessoa, a autorreflexão psicológica e metalinguística marca o sujeito que é integral e em centenas de estilhaços. O poema hesita: exclui Narciso e/ou é este; em atrito, a repetição de ideias do mito e diferenças em relação a ele. Não é o mito, nem um outro, sendo ambos. Um terceiro lugar

⁷⁹ Cf. OVÍDIO, 1997; CÔNON, 1803; PAUSÂNIAS, 1955. Vale lembrar a existência de *Metaformose*, discutido no subcapítulo “I. 5. centenas: as sínteses em outros livros leminskianos” deste trabalho.

⁸⁰ Cf. HESÍODO, 2012.

⁸¹ Cf. RIMBAUD, 2009.

em que as duas posições anteriores estão, mas faltam. O prefixo “contra-”, normalmente lido enquanto “anti-”, admite o sentido de “situação de fronteira”⁸².

Os cinco versos da entrada também preservam relação com Raimundo Correia, escritor brasileiro tratado como parnasiano, detentor de marcas de Romantismo e de Simbolismo. Um dos sonetos de Correia valorizados pela tradição, “As pombas”, começa:

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada.⁸³

A semelhança dos versos (1) e (2) de “As pombas” com os cinco primeiros de Paulo Leminski é muito grande. Para não haver dúvida de que o autor novecentista retoma o oitocentista, vale ainda lembrar “rosa rilke raimundo correia”, presente em *Distraídos venceremos*:

Uma pálpebra,
mais uma, mais outras,
enfim, dezenas
de pálpebras sobre pálpebras
tentando fazer
das minhas trevas
alguma coisa a mais
que lágrimas⁸⁴

Apresentando, no título, referência ao nome de Raimundo Correia, e retrabalhando tanto “As pombas” quanto “contranarciso”, é criado um complexo jogo de espelhamentos intra e intertextuais. Se lembro que o poema de abertura é um momento importante na construção de um livro, lugar prefacial por excelência, convém destacar o fato de o poeta – que depois se descreve “parnasiano chic” – abrir a sua obra em profundo diálogo com um escritor vinculado à noção de arte pela arte. Há conexão com Raimundo Correia, autor extremamente preocupado com aspectos métricos e rimáticos. Verdadeiro romântico parnasiano.

O eu-lírico de Paulo Leminski também possui afinidades com dezenas, centenas. Aparece até a alusão a um comboio: “trens passando / vagões cheios de gente”. O trem, a propósito, consegue expressar uma identidade próxima de um Brasil moderno⁸⁵. A partir do

⁸² Evanildo Bechara (2009, p. 366) observa o prefixo “contra-” atuando no sentido de “situação de fronteira”. É notável, por exemplo, na palavra “contrato”, o ato de dois, ou mais, acordarem, estabelecerem um documento fronteiriço. Estou aproximando essa noção à de indecível, de Jacques Derrida.

⁸³ CORREIA, 1948, vol. I, p. 38.

⁸⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 213.

XIX, as ferrovias brasileiras são construídas com o intuito de certo modo exploratório, colonizador, levando ideais para regiões de mata virgem. Servem enquanto transporte de produtos como minério e madeira, sem deixar de lembrar que, fora os materiais físicos, o trem, naquela época, conduz esperanças de um mundo novo, notícias de regiões supostamente mais avançadas entram nas veias abertas dos sertões. No entanto, quando “contranarciso” é publicado, em *Caprichos & relaxos*, já na década de 1980, o país está sob o impacto da indústria automobilística, sobretudo após os incentivos dos governos de Juscelino Kubitschek e dos militares. A carga simbólica presente nas locomotivas oitocentistas, proporcional à visível nos carros da segunda metade do século XX. Nesse segundo momento, o trem de ferro não denota vanguarda; em 1980, o Futurismo férreo já não é mais como era antigamente. Ainda que o cosmopolita das araucárias quisesse se aproximar de um símbolo caro aos Modernistas, os “vagões cheios de gente” estão sem o encantamento de “O trenzinho do caipira” – composto, em 1930, por Heitor Villa-Lobos –, da locomotiva de “Lavrador de café” – pintado, em 1934, por Cândido Portinari – ou do “Trem de ferro” – escrito por Manuel Bandeira para a *Estrela da manhã*, de 1936. No poema finissecular, os vagões talvez estejam mais para velhos cargueiros de grandes massas populacionais do que para um novo mundo: cheio de pessoas, o trem e Leminski são ligados a aglomerações, apesar das locomotivas perderem alguma estima pública no Brasil do final do século XX. O biscoito fino come a massa: “contranarciso”, que faz alusão ao mito clássico, come tantos, e tantos, e tantos, a ponto de ver em si vagões cheios de gente, *masscult*.

Além de tomar e comer o número três. Este é o corpo trinitário que será observado por nós, leitor. Faremos isso em memória daquele que vê, em si, pluralidade. Se, desde o começo, já são notáveis as noções ternárias, na segunda das três estrofes elas obtêm reforço. Há uma tríplice repetição do pronome de tratamento – “é você / você / e você” – gerando um paralelismo com os versos (2), (3) e (4). Ademais, existem adicionais formas de três espalhadas pelas linhas. O título já segue esse imaginário, uma vez que o poema tensiona Narciso e o anti-Narciso. Em acordo com discutido, o prefixo “contra-”, da expressão “contranarciso”, não faz o texto abrir mão de aspectos liricamente narcisistas, embora crie um anti-eu, cheio de alteridades. Há uma terceira via: tudo é e não é; eu e não eu; narcisismo e antinarcisismo. “Eu” é “você, você e você”. Pode ser três, sendo um, tendo a sua própria consciência e consciências alheias. Em razão do número, várias possibilidades. Uma delas remete à noção cristã de Trindade. Deus é um sendo três. De alguma maneira, parece que

⁸⁵ Sobre as considerações a respeito do trem de ferro, cf. *Trem-fantasma*, de Francisco Foot Hardman.

Leminski, antigo seminarista da Ordem de São Bento, está indicando a presença de Deus, a Trindade, no eu-lírico. Na estrofe seguinte, a hipótese ganha força.

Anunciando “assim como / eu estou em você”, desperta a última estância e acende alternativas: quem é “você”? o leitor? Deus? Em (11), (12) e (13), a tríplice repetição sugere uma referência à Trindade; no entanto, consegue, outrossim, indicar o receptor, o pronome com quem o eu-lírico dialoga, o dissemelhante três vezes frisado. A voz está em você que a lê, assim como o leitor está nela:

assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós

Repetindo estruturas semelhantes, o texto cria alternativas de interpretação. Gostaria de destacar duas: uma que exclui e uma que sobrepõe. Em “eu estou em você / eu estou nele”, o posposto à barra exclui o anteposto, como se o sujeito-lírico dissesse: “eu estou em você, ou melhor, eu estou nele”. É frequente esse cenário no discurso oral. A nova enunciação corrigindo o enunciado precedente. Mas um segundo viés insinua a sobreposição: “eu estou em você e eu também estou nele”. A elaboração é feita de maneira que não se decida qual das duas opções, a que exclui ou a que superpõe, é a correta; prefere uma perspectiva dúbia, plurissignificativa.

Abrindo vieses de sentido, o terceiro verso da sequência supracitada – “eu estou nele” – lembra um versículo do *Evangelho* escrito por São João. A obra composta no final do primeiro século da era cristã é o quarto livro do Novo Testamento da *Bíblia*. Mais poético do que os restantes três evangelhos, a escritura joanina, como as de Mateus, Marcos e Lucas, conta, com estilo próprio, a vida de Jesus. A passagem destacada se localiza na noite da última ceia. O Filho está com seus discípulos. Lava os pés deles, realiza algumas falas altamente literárias e divide o seu corpo e o seu sangue com os doze. Entre as mensagens de Cristo, aparece a seguinte:

Eu sou a videira
e vós os ramos.
Aquele que permanece em mim e eu nele
produz muito fruto.⁸⁶

⁸⁶ Jo 15, 4. *Bíblia de Jerusalém*. A tradução da Bíblia utilizada neste trabalho é a *Bíblia de Jerusalém*. Vale lembrar que são muitas as versões dos textos bíblicos no Português Brasileiro. Além disso, não se pode saber com precisão se há um suposto texto bíblico original a partir do qual as versões brasileiras são compostas, dada a

Leminski disse “eu estou nele”; Jesus, “Aquele que permanece em mim e eu nele”. A similaridade é larga. O poeta brasileiro, de certo modo, está Nele: no *Evangelho*, em Jesus, em Deus. No eu-lírico se vê a fala do Cristo. Deus, que é a comunidade de Pai-Filho-Espírito Santo, se faz comunhão com os homens: a videira que possui muitos ramos lembra o sujeito-poético pelo qual passam vagões cheios de gente. Em nós.

Em geral, o poema apresenta uma dicção simples, são palavras facilmente compreensíveis, entretanto em complexa organização; ou seja, no eixo da seleção dos termos, há uma escolha de palavras comuns, porém, no eixo da ordenação, elas estão dispostas tornando a estrofe bastante densa. A sintaxe, por assim dizer, ocasiona soluções mais intrincadas do que a morfologia. No entanto, uma expressão que merece comentário específico é o “nós”, pois admite várias significações. Sentidos como (i) pronome pessoal, (ii) o entrelaçamento de fios, (iii) o emaranhado de uma serpente em si mesma, (iv) unidade de velocidade que corresponde a uma milha marítima por hora, (v) a trama de um romance. Se lido na sequência da estrofe, “em nós” parece amarrar fios anteriores: “eu estou em você / eu estou nele”. Funciona muito bem na qualidade de pronome pessoal ou trama entrelaçada no passar dos versos. Contudo, leituras suplementares são admissíveis. Todos os sujeitos evocados pelo poema podem estar andando a milhas por hora, acelerando em alguns nós. A ideia de velocidade já havia ocorrido na primeira estrofe, quando trens estavam passando. Os versos curtos, ágeis, também indicam essa viabilidade de seguir a milhas marítimas. Composições de Paulo Leminski, como a intitulada “300 000 mil km por segundo”, seguem na mesma direção⁸⁷. Entretanto, a rápida sugestão sobre os “nós” enquanto medida de velocidade não apaga esta nova: o oroboro. A cobra que morde a própria cauda, sem começo e sem fim. O nó. A serpente amarrada em si mesma. Símbolo do inferno e do eterno. Autofecundação. Eterno retorno. A roda da existência. Em nós, seguindo na esteira sibilante da serpente, o poema se fecha sobre si e avizinha Deus e o Diabo. Afinal, o Deus cristão é uma forma de nós: a Trindade. O “nós” encaminha o texto para uma pericorese, no sentido que a tradição cristã lega ao vocábulo, a comunhão e a interpenetração de vida na comunidade trinitária: Deus é Pai-Filho-Espírito Santo, verdadeiramente uno, verdadeiramente trino, um nó, uma ciranda. A explanação cristã para o “em nós” é coerente; nos argumentos, devido ao já comentado “eu estou nele”, a alusão ao dito por Jesus no *Evangelho*. Afirma o sujeito-

variabilidade de uma ampla coleção de escritos bíblicos, os quais passam por uma história de composição, compilação e canonização extremamente complexa. De todo modo, a preferência pela *Bíblia de Jerusalém* se deve às suas preocupações histórico-literárias. Nesse sentido, cf. os apontamentos de Johan Konings (2009) e Júlio Trebolle Barrera (1996).

⁸⁷ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 202.

lírico: “estamos em nós (...) mesmo que estejamos a sós”. Há um eu coletivo ainda que ninguém esteja com ele, sozinho ele já não está sozinho.

Mas também está só: “eu estou você / eu estou nele / em nós / e só”. O verbete “só” aceita significar “sozinho” e/ou “somente”. A ambiguidade enriquece. Substituindo o termo “só” por ambas as alternativas, o texto faz sentido: (i) “assim como / eu estou em você / eu estou nele / em nós / e [sozinho] quando / estamos em nós / estamos em paz / mesmo que estejamos [sozinhos]”; (ii) “assim como / eu estou em você / eu estou nele / em nós / e [somente] quando / estamos em nós / estamos em paz / mesmo que estejamos a sós”. É claro que, na última linha, a sentença “a sós” abraça a opção “sozinho” bem mais do que a “somente”. De toda maneira, as leituras se sobrepõem, enquanto o sujeito-lírico acumula em si dezenas, centenas. Elaborar um poema com plurissignificações é uma forma de aproximar, por isomorfia, o eu-poético e a sua fala, eles estão em nós, costurados. Porém esse eu está desamarrado, fragmentado: “eu estou em você / eu estou nele”.

Fora de si, no outro; dentro de si, com o outro. Variadas possibilidades do sujeito-lírico se desconstruir e reconstruir, sobretudo se advertido que, um pouco adiante, em *Caprichos & relaxos*, aparece “desmontando o frevo”, que afirma: “certo / jeito mestiço de ser / um jeito misto / de querer / isto e aquilo / sem nunca estar tranquilo / com aquilo / nem com isto”⁸⁸. O “jeito mestiço” atravessa todo o “contranarciso”: ser contra e narciso; ser só e centenas; ser Trindade e Oroboros; ser milha náutica e pronome pessoal; ser leituras que se sobrepõem. A todo o momento o poema quer isso e aquilo, sem ficar satisfeito com nenhum dos dois, e não os querer e querer os dois e mais que os dois. O caminho mestiço evoca muito das religiões afro-brasileiras, e/ou do brasileiro enquanto sujeito híbrido. O curitibano que se afirma afro-polaco incide um viés étnico-cultural nas suas construções plurissignificativas. Desenvolver uma estética que deseja isto e aquilo é uma expressão do jeito mestiço. As centenas, dezenas que o eu-lírico vê podem ser de diversas origens, o trem revive um bonde que passa cheio de pernas brancas pretas amarelas.

O eu-lírico, um ser congestionado; mas apto a estar “em paz”. A sentença grafada com aspas sugere concórdia, tranquilidade, ausência de guerra, circunstância de silêncio. Antes que essas alternativas briguem entre si, gostaria de destacar que “paz” e “silêncio” se admitem sinônimos. Evidentemente, não há sinonímia perfeita; apesar da cordialidade aparente, os termos assemelhados sempre guardam conflitos. Entretanto, silêncio é uma forma de paz sonora, assim como o branco é uma forma de paz visual, assim como o zero é uma forma de

⁸⁸ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 36.

paz numérica, assim como a ausência é uma forma de paz espacial, assim como o liso é uma forma de paz tátil, assim como a repetição é uma forma de paz mântica, assim como a solidão é uma forma de paz em si. O curioso é que a paz leminskiana consente estar “em nós”, amarrando os fios, estriando a superfície, ou ainda na interação entre as pessoas, ou dentro delas. Esse modo de estar em paz sem estar sozinho remete a uma paz grávida de luta, congruente à da Guerra Fria, vivenciada pelo comunista americanizado; um silêncio grávido de sons, consoante à música de John Cage, admirada pelo escritor brasileiro⁸⁹. “mesmo que estejamos a sós”, arremata “contranarciso”, pode haver muitos em nós. Um zero grávido de possibilidades numéricas; a sós, sozinho, em mim, estar com dezenas, centenas. É que contranarciso acha outros no que é espelho. Quando se encara frente a frente, não vê só o seu rosto. O eu-lírico canta sua monofonia polifônica.

Incontáveis vozes são audíveis nas águas de “contranarciso”. Em meu trabalho, todavia, preciso encontrar um canto preciso. Em suma, o comentário inicial assente abrir muitas trilhas de acesso ao texto. Não obstante, é preciso cortar esse oroboro. Sistematizar um pouco as informações. Ressaltar que “contranarciso” apresenta um sujeito-lírico capaz de observar em si alternativas de síntese: (i) estar em paz, em silêncio, um **zero**; (ii) um pequeno sujeito, preocupado com o em mim, com estar só, um **breve**; (iii) fronteiras indecidíveis, sendo capricho e relaxo, Narciso e antinarciso, um distinto que há em mim, ser só e centenas, um jeito mestiço de querer isto e aquilo, um **par**; (iv) acumular vários eus, o outro, e outro, e outro, você, você, e você, saques, piques, toques, baques, enfim dezenas, trens passando, vagões cheios de gente, centenas, uma **reunião do diverso**. Ao se apresentar dessas maneiras, logo no poema de abertura de *Caprichos & relaxos*, o sujeito-lírico dobrado de Paulo Leminski avisa aos seus leitores, desde já, sobre certas maneiras de sua lírica ser elaborada. Ademais, indica tradições nas quais autoriza sua inserção. Uma delas é a do sujeito fragmentado.

⁸⁹ Cf. CAGE, 1985.

Octavio Paz, Hugo Friedrich e Luiz Costa Lima, entre outros estudiosos de literatura, colocam o problema da fragmentação do sujeito como uma das marcas da Modernidade. O primeiro, em *Os filhos do barro*, indica os alemães do *Sturm und drang* como o ponto originário desse debate ocidental; o segundo, na *Estrutura da lírica moderna*, chega a dizer que “Os fundadores e, ainda hoje, mestres da lírica moderna da Europa são dois franceses do século XIX, Rimbaud e Mallarmé”, apesar de mencionar precursores como Rousseau e Baudelaire; o brasileiro, na sua *Lira & antilira*, centra, entre nós, a questão em Mário de Andrade, Carlos Drummond e João Cabral, admitindo alguma importância anterior a Manuel Bandeira⁹⁰. Concordando com a relevância da discussão – o problema da cisão (e/ou esvaziamento) do sujeito –, intenciono aumentar o arco histórico da querela para compreender melhor a obra de Paulo Leminski.

Ao procurar as fontes de um cânone, ao retirar, arqueologicamente, os véus, as camadas e subcamadas de tempo impregnadas em um texto, voltando décadas, séculos, milênios... difícil encontrar um começo. A origem aqui aportada, o Verbo morto de Deus, vivo e desnudo, da tradição é a gênese por não ser, existindo. Uma lenda que escorre a entrar na lírica e a fecundar a vida desses sujeitos fragmentados, que são cacos de um Nada que é tudo. Partindo das reflexões anteriores sobre “contranarciso”, objetivo nesta seção apresentar, primeiramente, uma possível causa do sujeito poético (não só) leminskiano fragmentado: a Trindade. Em seguida, mostrar essa personagem judaico-cristã como formadora de uma genealogia da poesia brasileira moderna. No terceiro momento, retorno ao poema de abertura feito por Paulo Leminski, de modo a contrastar a tradição ao talento individual do escritor. Aproximando uma série literária e um texto específico, “contranarciso” se mostrará relevante enquanto produção que de fato apresenta a estética de Leminski, e funciona, portanto, como poema de abertura.

Na Bíblia, em Santo Agostinho e no *Catecismo da Igreja Católica*, há uma compreensão de que Deus é um e não é um, é três e não é três. Em alguma medida, ao congruar um poema do cânone brasileiro e uma questão (não apenas) bíblica, aproximo contínuos literários; assim, lembro, por exemplo, o *Código dos códigos*, de Northrop Frye, livro que trata como literatura a *Bíblia*⁹¹. A interpretação da escritura sacra é admitida em um exercício de crítica poética, além de – mas não só, ou justo devido à possibilidade múltipla,

⁹⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 9.

⁹¹ Outros autores também abordam, de maneiras variadas, essa discussão. Cf., p. ex., as respostas à questão “Do que é e do que abrange a Doutrina Sagrada”, de acordo com a *Suma Teológica*, de Santo Tomás de Aquino; bem como a consideração de Moisés como o primeiro poeta, nas reflexões sobre “Origens e progressos da poesia”, de Cândido Lusitano (1759).

dada a plurissignificação inerente ao texto com literaturidade – aceitar exegeses que passam por formações de teólogos, ou mesmo por exercícios místicos⁹². Acompanhando a perspectiva de Northrop Frye, lembro três citações, a seguir.

A primeira está no começo de *Gênesis*, em uma narração em que Deus revela a origem do mundo, espécie de cosmogonia judaica relida por cristãos que veem ali uma revelação antecipada do dogma trinitário; tudo vem ao mundo por meio da vontade do Criador, que é anterior a tudo o que existe, e dá vida ao homem à sua imagem e semelhança; certas tradições atribuem esse fragmento a Moisés, porém a crítica há tempos procura demonstrar que *Gênesis* foi composto por diversas mãos e em diversos momentos históricos, fundindo mitos também de diversas origens. O segundo trecho pertence ao *Evangelho* escrito com base em várias fontes por São Lucas, sendo o evangelista um médico grego, do primeiro século da era cristã; a obra relativamente objetiva é com frequência dividida em três partes, ou seja, uma inicial, em que as figuras de Jesus e João Batista são próximas, a intermediária, em que o foco está na vida terrestre do Filho, e a final, mostrando a vida da igreja após a ressurreição de Cristo; o versículo selecionado se encontra na segunda parte, no momento em que Jesus está subindo para Jerusalém, quando realiza um louvor⁹³. O terceiro, trecho da segunda epístola de São Paulo para os cristãos que vivem em Corinto, é um escrito da primeira década de 50 da era cristã; nessa mensagem, o autor frequentemente lembra o fato de Cristo possuir em si realidades muitas vezes contraditórias, como morte e vida, pobreza e riqueza, fraqueza e força; o versículo é o último do livro, uma espécie de voto final para a comunidade, e uma síntese ternária.

⁹² Estou preocupado com o que Boris Eichenbaum (“A teoria do ‘método formal’”) encara como sendo aquilo que faz o texto literário ser literário. Há inúmeras respostas possíveis para essa questão, afinal abundam os debatedores do Formalismo Russo, tanto contra quanto a favor do movimento teórico. De toda maneira, pensar que o literário é – entre outras características – aquele que intensifica a forma, a torna bem mais do que um mero envelope do conteúdo, algo que traz em si uma significação particular, esse cenário parece, ainda hoje, interessante.

⁹³ Considerando a divisão ternária do escrito lucano, estou levando adiante a hipótese de que o *Evangelho* e os *Atos dos Apóstolos* compõem uma obra única, embora dividida. Assim, a terceira parte corresponderia ao livro seguinte; espécie de lira de duas cordas.

Deus disse: **‘Façamos** o homem à nossa imagem, como **nossa** semelhança, e que ele domine sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra.⁹⁴

Naquele momento, ele exultou de alegria sob **a ação do Espírito Santo** e disse: **‘Eu te louvo, ó Pai, Senhor do céu e da terra,** porque ocultastes essas coisas aos sábios e entendidos, e as revelastes aos pequeninos. Sim, ó Pai, porque assim foi do teu agrado. Tudo me foi entregue por meu Pai e ninguém conhece quem é o Filho senão o Pai, **e ninguém conhece quem é o Pai senão o Filho** e aquele a quem o Filho o quiser revelar.⁹⁵

A graça do **Senhor Jesus Cristo**, o amor de **Deus** e a comunhão do **Espírito Santo** estejam com todos vós.⁹⁶

Para muitos exegetas, algumas dessas passagens não expressam a noção de Trindade, sobretudo o fragmento inicial. No capítulo inaugural da *Bíblia*, supostamente estaria apenas um plural majestoso, e não a revelação do conceito em si. Por outra via, há tempos a interpretação da sacra escritura procura passar pela observação de que no começo Deus já se revela trino, um e três. Tal como aparece na exortação final da Carta aos Coríntios, quando São Paulo deseja à comunidade a graça do Filho, o amor do Pai e a comunhão do Espírito Santo, essas três pessoas são independentes nas suas diferenças e iguais na sua unidade. O que fica mais claro – mesmo que, segundo São Paulo, sempre estejamos a ver por enigmas – a partir do Evangelho de Lucas: “quem é o Pai senão o Filho”, ainda que exista, de forma relativamente independente, a ação do Espírito Santo, o Senhor do céu e da terra e a exultação de alegria do Filho⁹⁷.

Santo Agostinho, alguns séculos depois dos textos bíblicos, elabora o tratado *A trindade*. Nesse ínterim, em certo número de Padres da Igreja há o esforço de compreender e revelar o conceito, sem contar com a sofisticação filosófica presente no bispo de Hipona. Antes dele, nomes como São Clemente de Roma, Santo Inácio de Antioquia, São Justino, Santo Irineu, Tertuliano, Santo Atanásio e São Gregório de Nazianzo procuram, em diferentes momentos e de formas mais ou menos diversas, debater o problema. Desse modo, Santo Agostinho não é um gênio a tirar de seu interior a revelação, além de ser questionável se o

⁹⁴ Gn 1, 26 – *Bíblia de Jerusalém*, negritos meus.

⁹⁵ Lc 10, 21-22 – *Bíblia de Jerusalém*, negritos meus.

⁹⁶ 2Cor 13, 13 – *Bíblia de Jerusalém*, negritos meus.

⁹⁷ É enorme a lista de ocorrências sobre a Trindade em toda a Bíblia. Em meu pequeno percurso, escolho algumas que parecem interessantes aos meus fins. Não pretendo esgotar os significados possíveis. Ainda mais por que a Trindade não está apenas ligada ao cristianismo, cf. Carl Gustav Jung, em *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*.

conhecimento produzido pelo autor seria resultado da Iluminação Divina; entretanto, o efeito de um processo de amadurecimento da reflexão é perceptível nas obras, como as *Confissões*. O religioso-filósofo, na arquitetura de seu sistema, sofre em graus variados influências como: o Maniqueísmo e as orações de Santa Mônica; Platão e, ou via, Plotino; São Paulo e o estoicismo. Nesse conjunto complexo que é o pensamento de Agostinho, *A trindade* também não se apresenta de jeito fácil, mas em uma leitura por vezes árdua para críticos que se preocupam com a razão. De toda maneira, se me permito arriscar uma síntese, no tratado o autor está procurando dizer que o Pai é tão-somente o Pai, contudo o Deus verdadeiro não é somente o Pai, mas é o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Cada uma das três pessoas da Santíssima Trindade é Deus; todavia, cada uma não é Deus excluindo as demais pessoas da própria Trindade. Todos os atributos absolutos estão em cada pessoa do Trino-unitário, porém cada uma não possui todos os atributos relativos, uma vez que eles correspondem em separado às distintas pessoas da Trindade⁹⁸.

Diante dessas reflexões claras e truncadas, interessante pensar nas explicações dadas pelo atual *Catecismo da Igreja Católica*, fonte que aparenta ser menos acadêmica. Corresponde a um documento oficial da Igreja Católica Apostólica Romana. Em 1985, por ocasião das comemorações dos vinte e cinco anos do Concílio Vaticano II, o Papa João Paulo II convoca uma Assembleia Extraordinária do Sínodo dos Bispos. Nessa oportunidade, os Padres sinodais propõem a criação de uma espécie de compêndio da doutrina católica, tanto em termos de fé quanto de moral. Assim, no ano seguinte, Karol Wojtyła cria uma comissão de doze cardeais para o engendramento do texto. Além da presidência de Joseph Ratzinger, que posteriormente se torna o Papa Bento XVI, essa comissão faz vasta consulta aos bispos católicos. Em 1992, a primeira redação está aprovada e promulgada, tendo sido um resultado de trabalhos múltiplos. Na sua versão mais recente, o documento – um dos sistematizadores, hoje, do dogma – coloca, sem historicização, tal quais muitos tratadistas, a Trindade. Sem falar que há um grande número de parágrafos dessa carta apostólica voltados para a questão trinitária. Visando à concisão indispensável aqui, cito somente o parágrafo 234, em função de sua capacidade de tocar alguns traços específicos do tema. O excerto se encontra na Primeira

⁹⁸ Para facilitar a compreensão do pensamento de Agostinho, somado à leitura do próprio *Tratado da Trindade*, sugiro um comentarista como Evilázio Borges Teixeira, autor de *Imago Trinitatis: Deus, sabedoria e felicidade: estudo teológico sobre De Trinitate*, de Santo Agostinho. Nas explicações acima, há um três resultante das minhas aproximações tanto de Santo Agostinho quanto do comentarista.

Parte – “A profissão da fé” –, na Segunda Seção – “A profissão da fé cristã” –, no trecho “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”⁹⁹:

O mistério da Santíssima Trindade é o mistério central da fé e da vida cristã. É o mistério de Deus em si mesmo. É, portanto, a fonte de todos os outros mistérios da fé, é a luz que os ilumina. É o ensinamento mais fundamental e essencial na ‘hierarquia das verdades de fé’. ‘Toda a história da salvação não é senão a história da via e dos meios pelos quais o Deus verdadeiro e único, Pai, Filho e Espírito Santo, se revela, reconcilia consigo e une a si os homens que se afastam do pecado.

Como se vê no documento, Deus é, ao mesmo tempo, três – Pai, Filho e Espírito Santo – e um. O Ser é coeso e fragmentado, simultaneamente. Ainda de acordo com o *Catecismo oficial da Igreja*, essa verdade, misteriosa, é o núcleo da fé católica: todos os princípios cristãos derivam desse primeiro: configura, portanto, “o ensinamento mais fundamental e essencial”.

Para observar modos da Trindade – matéria, por assim dizer, menos ou mais extraliterária – ser expressida por elementos literários, é necessário compreender que há, na feitura estética, uma internalização própria, capaz de desenvolver formas que consigam articular o conceito não apenas teológico. Autores diversos, ao longo da tradição, elaboram suas lógicas de expressão da forma trina-unitária. Talvez o maior exemplo seja Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, pois busca estabelecer uma arquitetura com tantos três a ponto de causar vertigem. Gostaria de chamar a atenção para nove questões. (i) A obra conta a saga de três personagens: Dante, Beatriz e Virgílio. (ii) É composta de três “livros”. (iii) Cada “livro” dá conta de um mundo pelo qual passam as personagens: Inferno, Purgatório e Paraíso. (iv) E cada um dos três mundos pode ser subdividido em nove partes, como os nove círculos do Inferno, sendo o nove a soma de três mais três mais três. (v) Desse três vezes nove, resulta um número significativo, o vinte e sete: três elevado ao cubo, ou três vezes três vezes três, ou o nove numerológico decorrente da adição de dois e sete. (vi) Cada um dos três “livros” também é subdividido em trinta e três cantos. (vii) As estrofes que formam esses cantos estão em *terza rima*, ou seja, tercetos na rima progressiva ABA BCB CDC... (viii) Sem falar nas várias pequenas ocorrências de três espalhadas nas páginas, como a palavra “stelle”, ao final de cada “livro”. (ix) Em esferas amplas, vale lembrar ainda que a obra pertence ao *Tercento* italiano, por ter sido publicada entre 1304 e 1321.

Na passagem do século XVIII para o XIX, outra produção consegue expressar, por vias particulares, a noção de Trindade. O *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, apresenta

⁹⁹ Sobre a contextualização do *CIC*, cf. o texto assinado pelo Papa João Paulo II, na abertura do volume.

personagem homônima à história. O autor traça o perfil de um jovem que busca, com avidez, o conhecimento. Fausto investe suas forças no estudo da filosofia, medicina, jurisprudência, teologia... mas continua simplório, com um saber limitado. No começo do volume, o aprendiz revela uma personalidade relativamente homóloga à coesa e fragmentária personalidade divina, ao dizer:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,
Querem trilhar em tudo opostas sendas;
Uma se agarra, com sensual enleio
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
A outra, soltando à força o térreo freio,
De nobres manes busca a plaga etérea.¹⁰⁰

As duas almas no seio fáustico configuram uma personalidade ao mesmo tempo una e variada. Por um lado, um espírito materialista, ligado aos órgãos de ferro e à dimensão sensual da humanidade; em contrapartida, a busca da plaga etérea, a região impalpável do universo. Assim, o mito alemão guarda em si dois espíritos, opostos, porém unidos, pois ambos estão nas cavernas de um único peito. A dimensão profana da personagem, que se encontra com Mefistófeles, está, entre os aspectos, em ser dois e ser um: Fausto é, com diferenças e proximidades, formalmente homólogo ao Deus cristão, este que é três e um. Ou se quisermos pensar mais em específico na figura de Jesus, verdadeiramente Deus e verdadeiramente homem, o Filho possui em si tanto humanidade quanto divindade, tanto Verbo quanto carne. De certo modo, uma das presumíveis influências para a construção do Fausto é o próprio Cristo, em sua binomia humano-divina. Visto de uma perspectiva dilatada, o Deus que se faz homem, Ele é também Verbo e Espírito. Não está só na personalidade de Jesus a ideia de divisão-união do eu, mas Deus, enquanto Trindade, é, em si, *pluribus unum*.

Na tradição ocidental, a questão da identidade divina atravessa diversos autores e períodos históricos. Agostinho, Dante e Goethe são momentos sofisticadíssimos em que o problema se faz – em graus variados – verbo literário. Entretanto, seria impossível elencar todos os tocos por esse debate. Problema similar ocorre na poesia brasileira: um grande número de autores visita esse tópico. Advertido o risco e ciente da importância da discussão, é fundamental mostrar que um elemento estruturante da estética individual de Paulo Leminski se mostra em profundo diálogo com o cânone no qual se insere. Assim, talvez se evite certo narcisismo em que o crítico supõe ser o autor por ele analisado um gênio que tira de si – com

¹⁰⁰ GOETHE, 2014, p. 103-104. Muito já se disse sobre a influência do *Fedro*, de Platão, nessa construção da personalidade de Fausto. Não passo pelo diálogo platônico, uma vez que procuro estabelecer um percurso de leitura por assim dizer mais cristão, dada a necessidade do recorte.

um inadvertido ineditismo – um tema nunca antes discutido na história da lírica, de maneira que o poeta possa ser classificado como um inventor. Quiçá dificulte a procura – não raro fascista – de encontrar o melhor, o puro, o refinado texto que um sistema literário consegue elaborar, de modo que se aprove descartar os autores menores, vistos, equivocadamente, enquanto meros diluidores sem importância significativa. “contranarciso” – nem inventor, nem diluidor – recoloca um tema visitado por Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Paulo Henriques Britto... e muitos outros além desses sete que poderiam ser setenta vezes mais.

Na tentativa de criar um continente, apesar de ele ser incapaz de conter o tema, há ocasião para um raciocínio metonímico. Escolher alguns autores que – de maneira próxima a Leminski – trabalham o eu fragmentário e preparam poéticas sintéticas. Ambos os pontos já estavam em Álvares de Azevedo, primordial no percurso crítico que venho percorrendo¹⁰¹:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!
Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. (...)
Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã.
A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas
almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de
poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.¹⁰²

Inserido em um universo de papel, o leitor é advertido sobre o virar da página. O excerto está no “Prefácio” à “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*. Corresponde a um momento vital para a compreensão da estética romântica de Álvares de Azevedo. O autor revela a lógica a partir da qual estrutura o livro, em particular, e a sua obra, no geral¹⁰³. Está, nesse momento, encerrando a “Primeira parte” da *Lira* e iniciando a “Segunda”. Ocasião propícia a despontarem oposições: daquele lado, o visionário e platônico, bem como o belo anjo Ariel, de *A tempestade*; deste lado, Calibã, o escravo disforme da mesma obra shakespeariana, e, por contraposição, o materialista, o encarnado. Ariel e Calibã, a seus modos, são como duas almas que moram nas cavernas do cérebro do sujeito-lírico: fica estabelecida uma homologia formal entre a estrutura cerebral desse eu-dobrado e a composição que o leitor tem em suas mãos. Sem falar o quanto a passagem acima rememora o

¹⁰¹ Em 2015, pela Scriptum, tive a oportunidade de publicar *Uma lira de duas cordas*: o ritmo como elemento construtivo da binomia de *Lira dos vinte anos*. Este estudo sobre a lírica de Álvares de Azevedo – uma segunda versão de minha dissertação de mestrado – é o primeiro momento do percurso continuado aqui.

¹⁰² AZEVEDO, 2000, p. 190.

¹⁰³ Embora diferenças entre a binomia, da *Lira*, e o dialogismo, de *Macário*, possam ser notadas. Cf. o estudo de Andréa Sirihal Werkema (2012).

Fausto goethiano. “Vivem-me duas almas, ah! no seio”, diz o estrangeiro; ao passo que o nacional indica as “Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro”. Não há dúvida de que, no jardim das musas, a *Lira* é um arbusto que se nutre de fáustica seiva.

A produção azevediana é elaborada por meio de uma binomia: não se trata, na verdade, de mera contraposição, de um lado Ariel, do outro Calibã; os dois espíritos estão em apenas um cérebro, medalha de duas faces. Medalha sintética, a propósito. No mesmo lábio em que beijava o anjo belo, está a mordida do escravo disforme. É “quase” depois de Ariel, e não completamente depois, onde está Calibã: há espaços comuns coabitados por essas duas personagens do cérebro-livro (e, é provável, cérebro e livro também compõem uma binomia). O eu-lírico, portanto, é fracionado, todavia coeso; disperso, mas reunido; pode ser dois sendo um. Uno e dúplice. Álvares de Azevedo está iniciando – e herdando – uma longa tradição – ocidental e – brasileira que chega até a poética de Paulo Leminski e a ultrapassa: o problema do eu-lírico cindido, mimetizador da identidade divina trinitária. É quase que depois da binomia e da Trindade quando esbarro na síntese. Em mim, eu vejo os três, e outros, e outros e...

Augusto dos Anjos, autor de “Psicologia de um vencido”, presente no *Eu*:

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há-de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!¹⁰⁴

O título do livro, onde se encontra o poema acima, é, por si só, oportuno. Insere a poética de Augusto dos Anjos dentro do cânon da subjetividade moderna. A expressão “Psicologia de um vencido” novamente ajuda na construção de uma identidade subjetiva para a lírica do escritor, sem falar no tom pessimista que marca esse *Eu* vencido. Eu cindido. Filho

¹⁰⁴ ANJOS, 1995, p. 203.

do carbono – elemento que forma todo composto orgânico – e do amoníaco – composto químico de estrutura piramidal, facilmente biodegradável e gerado por meio de uma síntese. Monstro de escuridão, ausência de luz, e rutilância, excesso de luminosidade. O sujeito-lírico de Augusto dos Anjos, portanto, resulta de uma aproximação de opostos; um eu material e volátil, trevas e luz. E a reunião concentrada, ao fim e ao cabo, se limitará ao quase nada. Depois que os vermes roerem as carnes desse sujeito, este ficará reduzido a um mínimo múltiplo macabro: no frio inorgânico da terra, restarão apenas os cabelos.

O poeta do Período Eclético elabora a identidade sintética utilizando recursos formais híbridos; um tanto ao estilo de sua época, quando, entre o ocaso de movimentos oitocentistas e o advento do Modernismo, o ecletismo estético é difundido e vale por si mesmo, não sendo mero pré-alguma-coisa¹⁰⁵. No poema supracitado, ecoa certo barroco, o claro-escuro que incide sobre o “Monstro de escuridão e rutilância”, traço presente no certo maniqueísmo de Santo Agostinho e em algumas contraposições visíveis em cartas de São Paulo. O soneto – forma tão prezada por árcades, parnasianos e simbolistas – é a estrutura escolhida para criar o *locus horrendus* e o apreço – tão baudelairiano e simbolista – pelo soturno, assim como é próximo de Cruz e Sousa o pessimismo e o gosto místico de quem sofre a influência má dos signos zodiacais. Sofre, outrossim, marcas profundissimamente românticas, já se vê na escolha por tematizar questões de um eu. As duas almas que Álvares de Azevedo – e Goethe – notou nas cavernas subjetivas, as duas almas caem de incógnitas criptas misteriosas, vindo da psicoestética e alta luta, sobre a psicologia literária de Augusto dos Anjos, ocasionando um sujeito-poético repleto de dualidades. O ex-estranho de Curitiba continua essa tradição que talvez tenha entrado – à meia-noite, metade dando para o sábado, outra metade, domingo – imperceptivelmente em sua lírica.

Mas entre Augusto dos Anjos e Paulo Leminski há trezentos, trezentos e cinquenta poetas, bem como o eu-lírico que se diz tantos. O modernista Mário de Andrade, na abertura do *Remate de males*, afirma:

¹⁰⁵ Em “Desconstruindo o pré-modernismo”, Marcos Rogério Cordeiro mostra a construção do estilo híbrido na obra de Euclides da Cunha, revelando nuances barrocas, árcades, românticas, parnasianas, naturalistas e realistas em *Os sertões*. Para além da leitura de uma obra, o crítico indica a possibilidade, por meio de Tristão de Ataíde, de o Pré-Modernismo ser chamado de Período Eclético. Essa nomenclatura é aqui mais adequada, uma vez que Augusto dos Anjos – e até Paulo Leminski – seria um sintetizador de diversas tendências formais, em contraste com a expressão “Pré-Modernismo”, que procura dar centralidade à escola paulista. Grande parte dos recursos de Mário e Oswald já está, há muito tempo, sendo realizada. Talvez pudéssemos chamar os “futuristas paulistanos” de “Pós-Ecléticos”, diluidores de Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha.

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh Pirineus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.¹⁰⁶

O poeta que na *Pauliceia desvairada* se comove com a cidade de São Paulo, de cinza e ouro, luz e bruma, e atravessa versos melódicos e harmônicos; o romancista que em *Macunaíma*, o herói sem nenhuma característica fixa, cria uma personagem que muda de cor; o missivista de faces instáveis, capaz de adular e dar cascudos em correspondentes como Câmara Cascudo; Mário de Andrade aqui está dizendo que é trezentos, trezentos e cinquenta¹⁰⁷. O poema começa com o mesmo pronome pessoal do caso reto utilizado por Augusto dos Anjos ao principiar a “Psicologia de um vencido”. No “eu” marioandradino, as sensações não repousam. Os suspiros que dá são alheios. Os beijos são descobertos a furto. Mas um dia – quiçá como Florbela Espanca, que, no seu “Eu”, disse ser aquela que veio ao mundo para se ver e que nunca na vida se encontrou – topará consigo¹⁰⁸. Um dia, quando estiver condensado, sintetizado. Mário de Andrade dá prosseguimento, por conseguinte, à tradição do eu fragmentado. Agora, muito mais disperso do que nas dualidades de *Fausto*, *Lira e Eu*.

A escolha por “trezentos” sugere, talvez, a afinidade, assim como Dante Alighieri, com o número três, elemento expressivo para esse cânone que tem na Trindade cristã um momento, mitologicamente, fundador. Contudo, o modernista intensifica o esfacelamento da subjetividade. Os trezentos ou trezentos e cinquenta cacos soam hiperbólicos e, ao mesmo tempo, metáforas das várias influências sofridas. Tradições como o folclore nacional; a história da música ocidental; as vanguardas europeias; Aleijadinho e o Barroco mineiro e

¹⁰⁶ ANDRADE, 2005, p. 211.

¹⁰⁷ Cf. o volume *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. E o romance *Macunaíma*.

¹⁰⁸ Cf. ESPANCA, 1997.

português e espanhol; Álvares de Azevedo, estudado no ensaio “Amor e medo”¹⁰⁹. No paulistano desvairado, não apenas o recebimento de influências; por meio de uma vastíssima correspondência, estende suas redes de poder sobre grande parte dos intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX.

Um dos influenciados é Carlos Drummond de Andrade. Ao longo do tempo, o mineiro vai criando identidades variáveis. Por vezes maior que o mundo, por vezes menor; em alguns momentos de mãos dadas com ele, em outros preferindo cultivar fazendas aéreas; busca tanto o corpóreo amor natural quanto o abstrato claro enigma; a vida passada a limpo, mas sem perder as impurezas do branco. No poema que abre o seu livro de estreia, já dimensiona essa característica fragmentária de sua lírica, pois o texto contém sete faces:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.¹¹⁰

¹⁰⁹ Cf. ANDRADE, 1935 e 2000.

Aqui, há uma sobreposição de temporalidades, recortadas um pouco ao estilo einsteiniano¹¹¹. Em cada estrofe, um Carlos – eu-lírico dobrado – diferente, mas também guardando semelhanças com os demais Carlos: verdadeira medalha de sete faces. Inicialmente, o sujeito fala “Quando nasci” e prenuncia o que será em sua vida. Enquanto Augusto dos Anjos sofre desde a epigênese da infância a influência má dos signos do zodíaco, Drummond é marcado pela anunciação de um anjo que vive nas sombras; no *Eu*, havia um monstro de escuridão e rutilância, ao passo que o anjo de *Alguma poesia* é torto e turvo e assinala de *gauche* a criança. Na estrofe seguinte, “A tarde talvez fosse azul”, há uma quebra do nascimento/manhã para os desejos juvenis/tarde. Mais ausente, o eu-lírico se mostra naquilo que observa: espia as casas que espiam as corridas atrás de mulheres. Os olhos, câmeras fílmicas no estilo da terceira estrofe, quiçá não perguntem nada; no entanto, os globos oculares observam a contraposição entre o bonde e as pernas, esses dois meios de locomoção. Sem falar que são pernas “brancas pretas amarelas”, remetendo à formação étnica do país que, nas mãos de Mário de Andrade, ganha imagem de herói sem nenhum caráter, ou com diversos caracteres. O itabirano, mesmo que por vezes macunaimicamente preguiçoso, é sério, simples e forte. Fica atrás do bigode, agora bem mais maduro do que no momento em que a tarde não é azul. Em seguida, o leitor observa duas outras fotografias desse eu-lírico: o homem abandonado por Deus e o homem que possui um coração maior que o mundo. Quando a lua aparece, sugerindo, decerto, a velhice, o eu-lírico, deixado de lado pelo divino, está mefistofélico.

Está, além disso, com um grande número de recursos estéticos, lembrando certo hibridismo eclético mostrado em Augusto dos Anjos. É um maniqueísta barroco a construir jogos de oposições (“As casas espiam os **homens** / quem correm atrás das **mulheres**. / A tarde talvez fosse **azul** / não houvesse tantos **desejos**”), e um romântico goethe-azevediano a discutir a problemática de um sujeito com sete faces. Do Parnasianismo, ou contra a caricatura dele, recusa a rima como solução, mais vasto é o coração. Do Simbolismo, o gosto pelo soturno: o anjo torto, as sombras, a lua, o diabo. Do Primeiro Modernismo, a questão nacional daquele bonde cheio de pernas, assinalando a diversidade étnica. Da Segunda Geração, na qual está, para muitos, o próprio Drummond, os interesses por questões metafísicas entre o abandono de Deus e a comoção diabólica, a linguagem metaliterária ao falar que a rima não é solução, o verso livre misturado com o marcado.

¹¹⁰ ANDRADE, 2002, p. 5.

¹¹¹ Sobre os recursos da montagem soviética, cf. Leandro Saraiva (2006).

Na geração seguinte, João Cabral de Melo Neto constrói um eu antilírico lírico; ausente de si, mas presente na fragmentação. A faca só lâmina e os variados objetos de um museu de tudo. A poética cabralina é bastante extensa, de modo que a reduzir a somente noções da poesia do menos seria um problema, pois trairia a relativa diversidade que permeia a estética do autor. Não obstante, é inegável que ele tenha buscado se aproximar do mal-amado que come o poema, e/ou do engenheiro que calcula a lição de uma poesia exata, a educação pelo silêncio da pedra, o cão sem plumas. Essa estética, que visa a certa síntese, eclode, por exemplo, na primeira parte de “Psicologia da composição”:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.
Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi.¹¹²

A filosofia da composição de Álvares de Azevedo menciona, ao estilo de Goethe, as duas almas que moram nas cavernas de um eu; “A psicologia de um vencido” estiliza o “Eu, filho do carbono e do amoníaco”; Mário de Andrade, de modo similar, inicia com a palavra “Eu”, embora fracione ainda mais o sujeito, dantescamente; Drummond coloca seu próprio nome logo na estrofe inaugural, vindo da boca sombria de um anjo torto a expressão “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida”. João Cabral continua a tradição – essa “Poe tree” – dos que desenvolvem uma “Philosophy of composition” ao pensarem, entre outros pontos, o eu.

No entanto, agora, o pronome pessoal, que principia as linhas de Augusto dos Anjos e Mário de Andrade, está omitido justamente ao dizer que deixa o texto: “Saio de meu poema”. Poderia haver aqui a construção “Eu saio de meu poema”, mas a elipse expressa o que a frase anuncia. O (eu)lírico está de mãos lavadas. Observa “o corpo do gesto / extinto”. Sugere a comparação com “a camisa / vazia, que despi”. Segue, assim, um sentido de esvaziamento da intimidade. Esse mesmo esvaziamento é fragmentado, esfacelado, transubstanciado em matéria, e, de alguma forma, repleto de subjetividade. O poeta transforma o observador nas

¹¹² MELO NETO, 1997a, p. 60.

coisas observadas, pela virtude do muito imaginar; saindo de si de mãos lavadas, tem em si os objetos desejados. Está e diz que migrou, se metamorfoseia em camisa vazia. Ou como o Engenheiro, de livro e poema homônimos, é capaz de ganhar “um pulmão de vidro e cimento”, mas também sendo “O lápis, o esquadro, o papel; / o desenho, o projeto, o número”¹¹³. Naquilo que encosta sua mão oculta lavada, o eu-lírico, Midas ausente e camaleônico e materialista, se transfigura. A antilira é, em consequência, profundamente lírica. O “eu” cabralino é um museu de tudo e se vê em cada objeto arquivado nas suas prateleiras que expandem.

As arestas supostamente figuram mais firmes na poética de Ferreira Gullar, apesar de, em simultâneo, o sujeito-lírico do escritor dizer que procura diluir, por meio da tradução, os continentes separados. Tais questões são vistas em “Traduzir-se”:

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?¹¹⁴

¹¹³ MELO NETO, 1997a, p. 34.

¹¹⁴ GULLAR, 1983, p. 437-438.

Retomando uma perspectiva que lembra a rutilância amoníaca de Ariel (aquele que pesa e pondera, almoça e janta, é permanente) e a escuridão carbônica de Calibã (o disforme que é estranheza, delírio, espanto, repente), Ferreira Gullar, na esteira de Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos e Goethe, cria um eu-lírico que não chega a ser uno e trino, ou trezentos, ao modo de Mário de Andrade, a ter sete faces, na via de Drummond, ou se ver em uma faca, próximo de Cabral. Prefere, fáustica, binômica e sinteticamente, traduzir uma parte na outra parte: aproximar contrários em um seio, nas cavernas de um cérebro, em si. Como se dentro do eu houvesse dois tus e cada tu fosse o outro, iguais nas suas semelhanças e desiguais nas duas diferenças. Como se o ninguém fosse todo mundo; a multidão fosse solidão; a reflexão fosse delírio; a rotina fosse espanto; a vertigem fosse linguagem.

Ao longo dos livros do escritor maranhense, essas traduções vão sendo matizadas. Por vezes, um autor mais visual, observado em *Poemas concretos/neoconcretos*; por vezes, aparece o melopaico dos *Romances de cordel*. No começo da carreira, o poeta dos CPC's e os posicionamentos esquerdistas de *Poema sujo*; nos últimos tempos, o dedutível liberal de *Em alguma parte alguma* e as posturas um tanto conservadoras do cronista da *Folha de S. Paulo*. Talvez, progressivamente, Gullar tenha traduzido, de certa forma, uma parte na outra parte: a visualidade neoconcreta nas imagens de uma lírica melódica, a militância esquerdista em alguma parte alguma do periodista reacionário. Paulo Leminski, guerreiro da linguagem, se afasta das posturas de Ferreira Gullar para se aproximar de Haroldo e Augusto de Campos; em torno de 1960, quando a luta de classes poéticas está entre os concretistas paulistas e os neoconcretistas cariocas, o cachorro louco prefere as trincheiras das *Galáxias*. No entanto, a tradição brasileira do eu fragmentado ultrapassa as querelas imediatas e abarca, no seu universo observável, constelações de autores múltiplos.

Ultrapassa até mesmo o momento de Paulo Leminski. No percurso aqui desenvolvido, não estou criando um telos iniciado em Álvares de Azevedo e que atinge no autor de *La vie en close* o seu ápice. Na verdade, a série literária por mim discutida é bem maior do que os sete escritores brasileiros (contra)narcisicamente escolhidos. Tanto é que permanece a questão do eu-cindido ainda hoje, em poetas do nível de Paulo Henriques Britto. No sétimo poema da série "Biografia literária", o autor problematiza a identidade do sujeito-lírico fracionado:

Nada disso foi do jeito que eu quis.
Se fosse como eu quis, não haveria
de ser tão sofrido, tão infeliz.
Mas eu – o eu que sou – eu não seria.

Assim, não me lamento. Até me sinto
como quem tem não o que foi pedido,
e sim o que, guiado pelo instinto,
não pelo querer, teria querido.

O que de mais duro a vida me deu
– que dura mais quanto mais me custou
dele me acostar, e torná-lo meu –

o que não escolhi, mas me escolheu,
é o que, ao fim e ao cabo, mais eu sou.
Não é o eu que eu me quis. Mas sou eu¹¹⁵.

O complexo eu de Paulo Henriques Britto é uma mistura de elementos conflitantes. Estilhaçado pelos/entre os instintos pessoais, os desejos racionais e as vicissitudes da vida, o sujeito não é o que se quis, mas não deixa de ser alguma coisa. Não há somente uma polarização entre Ariel e Calibã, amoníaco e carbono, todo mundo e ninguém; tampouco uma fragmentação em sete faces, ou em trezentas e cinquenta, ou em inúmeros objetos compondo um museu de tudo. O sujeito-lírico brittiano é formado, em seu ponto mais íntimo, pelo que de mais duro a vida – e não Deus – lhe deu, sem deixar de possuir adicionais escombros de si em sua identidade. De um modo um tanto nietzschiano, acolhe o *amor fati* e o torna um eterno retorno: o peso de sua existência particular é o que permite ao sujeito ser por si encontrado. A incorporação do fado é o que faz, no fim das contas, o eu-lírico ser ele próprio e, ao se voltar para as mazelas vivenciadas, se encontrar. Embora não as tenha escolhido, ele agora é um outro, ele é o que antes era o mais difícil de acostar. Assim, o eu autônomo, moderno, parece colocado em xeque, porém sobrevive, mesmo que esfacelado. “Nada disso foi do jeito que eu quis”, há elementos que escapam do controle do eu na sua autoformação.

Nos demais autores, esse embate também ocorre: as duas almas no cérebro de Álvares de Azevedo são “mais ou menos de poeta”, e não completamente, o que abre espaço para o acaso; o verme, ainda que Augusto dos Anjos não o queira, haverá de roer os olhos do sujeito-lírico; Mário de Andrade imagina que “um dia afinal” topará consigo; Carlos não chora, mas tem o seu destino assinalado pelo anjo torto, independentemente de tornar o seu coração maior ou menor que o mundo; João Cabral sai de seu poema de mãos lavadas e, talvez lhe escapando da vontade, “Algumas conchas tornaram-se, / que o sol da atenção / cristalizou”;

¹¹⁵ BRITTO, 2012, p. 35. Essas linhas lembram “nada foi / feito o sonhado / mas foi bem-vindo / feito tudo / fosse lindo” (LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 74).

Ferreira Gullar, além de si, ou em si, é multidão, delírio, espanto, algo que esquivava dos limites impostos pelo eu que traduz – sem ter certeza de que será arte – cada uma de suas partes. Ao longo da tradição do sujeito-lírico fracionado, estão em constante tensão um eu que se autocoloca e o acaso; a arquitetura e a desengenharia; a construção meditada de si próprio e um vento imprevisto que aviva onde quer; o capricho e o relaxo.

Esse é um dos núcleos organizadores da poética do ex-estranho. “contranarciso” está no livro *Caprichos & relaxos*, uma obra com um título dúbio: cuidado e desmazelo, vontade e acaso, obstinação e imponderável. Embora autocolocado, caprichando na sua construção, o eu leminskiano compreende que algo lhe escapa. Esse é um dos pontos que irrompem do proêmio, em específico, e da poética do autor, em geral: “em mim / eu vejo o outro / e outro / e outro / enfim dezenas / trens passando / vagões cheios de gente / centenas”. O sujeito-poético é, ao mesmo tempo, ativo, na medida em que elabora o seu discurso, se coloca dizendo o que vê em si; e passivo, uma vez que há uma sugestão de que os trens estejam passando sem que fique clara a demarcação do motor que os impulsiona. O eu-lírico vê os vagões cheios de gente, mas não chega a se mostrar aquele que escolhe quem por ali passará, ficando acachapado por centenas. Narcisicamente, autorreflexivo e senhor de suas escolhas, moderno; antinarcisicamente, dono de um gênio não original e repleto de alteridades, antimoderno. No tensionamento, uma das tradições que passam pelo sujeito-lírico é a do eu-fragmentado.

Retomando o percurso aqui proposto, e em comparação com o poema de Paulo Leminski, convém destacar que o eu-lírico de “contranarciso”, enquanto cindido e coeso, muito lembra a noção cristã de Trindade, por exemplo via Santo Agostinho. O sujeito-textual do ex-seminarista é um e não é só somente só um. Há o “eu vejo”, contudo nesse próprio “eu” está o outro e outro e outro. Cada um dos três – ou das dezenas e centenas – está profundamente identificado com o eu-lírico, porém cada um não é, em primeira instância, o eu-lírico. Em simultâneo, é como se houvesse um “eu” com todos os atributos assimilados dos outros; mas os atributos relativos, inerentes a cada um deles que, a princípio, não são o “eu-lírico”, correspondem, em separado, a cada pessoa que é vista em “contranarciso”. O “nós”, verificado no plural utilizado no livro de *Gênesis*, é próximo da primeira pessoa do plural presente em “assim como / eu estou em você / eu estou nele / em nós”. Amarrados pela tradição, os “nós” bíblicos e contranarcísicos indicam que, no eu-lírico e no Eu-divino, pode

haver a Trindade. *O Catecismo da Igreja Católica*, ademais, informa que a noção trinitária é, por excelência, o mistério central da fé cristã. De certo modo, o equivalente se diria sobre o eu-lírico de “contranarciso”: nesse prefácio, a maneira do eu se apresentar está colocando um problema central da lírica do ex-oblato da Ordem de São Bento.

A homologia entre o Deus do cristianismo e o eu do ex-estranho se acentua ao lembrarmos que os dois estão sob a égide do número três. São Paulo, em sua carta à comunidade de Corinto, e São Lucas, no *Evangelho*, colocam as três pessoas da Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Paulo Leminski, em um poema de três estrofes, repete: “o outro / e outro / e outro”, “é você / você / e você”, e, criando lógicas ternárias ao falar de questões ontológicas, remete à já comentada *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O grande arquiteto trino faz vasta utilização de números três ao longo de Inferno, Purgatório e Paraíso, mundos pelos quais passa o seu eu-personagem, junto com Beatriz e Virgílio. Dessa maneira, o ex-benedictino se insere em um cânone que se apropria de elementos fundamentais do cristianismo. Não se limita a repetir, tal e qual, copiando daqui ou dali, as soluções apresentadas, por exemplo, pelo autor florentino; procura desenvolver, em diálogo com o cânone, soluções diferentes para a mesma trama de fios.

Uma solução que certamente passa em alguma medida pelo *Fausto*. “Vivem-me duas almas, ah! no seio, / Querem trilhar em tudo opostas sendas”, diz a personagem. Essa dualidade, que também rememora, em incerta medida, o maniqueísmo presente em Santo Agostinho, é uma das formas, e não a única, de expressão do eu caprichoso-relaxado: a afinidade com as antíteses e paradoxos, querer ser Narciso e antinarciso. Nessas duplicidades, Fausto e Leminski são correlatos. Outrossim, a tentativa de elaboração de uma identidade cindida e unificada, tal como a Trindade, é verdadeiramente una, verdadeiramente trina. O Deus – profanado por Fausto, este que conheceu Mefistófeles ao querer o conhecimento, o perigoso fruto da árvore edênica – é, no cachorro louco, mantido em sua sacralidade, mas, em sincronia, rebaixado à convivência com dezenas, centenas, legião.

E são muitos os que se acercaram dessa maneira de criar uma homologia em relação ao Deus cristão. Álvares de Azevedo é quem, nesse particular, mais se aproxima da estética do autor alemão, na medida em que encontra dois espíritos nas cavernas do eu. Em contrapartida, nos vagões que atravessam o sujeito de Leminski, parece haver a *Lira dos vinte anos*. Os caprichos angelicais de Ariel são encontrados no eu-lírico que dialoga com a *Bíblia*, “eu estou nele”; e são vistos no idealismo presente no sujeito que mimetiza Deus, uno e múltiplo; sem falar que é contíguo a Ariel o “estamos em paz”, a tranquilidade, o silêncio. Os relaxos de Calibã, todavia, mordem o poema com versos de variada organização métrica,

relativamente disforme; com o peso materialista de em si conter trens, vagões, centenas; com os “nós” que não deixam o texto liso, harmônico, mas lembram elementos como o Oroboro. Próximo desse modo de operar, Augusto dos Anjos, outro que tem duas almas em seu seio, consoante a Goethe, ou em seu cérebro, como ultrarromântico: afinidades de dialéticas binômicas atravessam a escrita desses autores que, de alguma forma, lembram o título *Caprichos & relaxos*. Ferreira Gullar também se aproxima dessa estética, já que estabelece pares de termos em “Traduzir-se”. Enquanto Goethe, Azevedo e dos Anjos situam binomias entre pontos, menos ou mais, unívocos, Gullar adversa ninguém e multidão. As centenas que constituem o eu leminskiano são outra forma de dizer multidão, simultaneamente ao fato de “estamos em paz / mesmo que estejamos a sós” induzir à noção de “estranheza e solidão”, vista no escritor maranhense.

Para além de possibilidades binômicas, em trezentas partes um eu-lírico já se dividira. Esse número hiperbólico escolhido por Mário de Andrade corresponde a um três acrescido de dois zeros e qualquer semelhança com a Trindade não se presume ocasional. Assim, o ex-seminarista não é o primeiro, em uma perspectiva um tanto cristã, a consentir “eu estou nele / em nós”. Tampouco o primeiro a sequenciar trilogias, pois versos como os marioandradinos “Ôh espelhos, ôh Pirineus! ôh caiçaras!” e “Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas” já haviam sido feitos. De todo modo, o eu do paulistano desvairado se diz trezentos, trezentos e cinquenta; Leminski trama suas hipérboles ao dizer que vê, em si, o três, “o outro / e outro / e outro” e as centenas. São recursos análogos.

O número sete é mais um algarismo ligado ao universo cristão: o mundo é criado em sete dias (Gn 2, 2), são sete os caminhos pelos quais os inimigos fogem (Dt 28, 7), a mesma quantidade das fortes tranças de Sansão (Jz 16, 19), e dos dias de brilho solar eterno (Is 30, 26), Jesus multiplica cinco pães e dois peixes (Mt 14, 19) e pede para perdoarem setenta vezes sete (Mt 18, 21-22), ao passo que João destina o livro de *Apocalipse* às sete igrejas (Ap 1, 4)¹¹⁶. O eu-lírico e o poema de Drummond têm sete faces; mas são muitas, inúmeras, setenta vezes sete faces possui o itabirano ao longo de sua extensa poesia, sem sequer mencionar crônicas ou cartas. Ser um e ser sete: anunciado por um anjo torto, comovido como o diabo, abandonado por Deus. Curiosamente, ao afirmar que foi desamparado pelo Pai, o eu-lírico assume uma faceta de Cristo, aquele que diz “Meu Deus, porque me abandonaste” (Mc 15, 34). Pois quando é um cristão fraco, é um cristão forte: o verbo de Cristo habita a voz do eu-lírico drummondiano. Aí reside uma homologia em relação a Leminski, pois o eu-lírico do

¹¹⁶ Cf. *Bíblia de Jerusalém*.

paranaense diz “eu estou nele”: a voz do poema está em Deus; verdadeiramente una em um nó, verdadeiramente distinta, a sós. Assim, o itabirano e o curitibano não elaboram apenas sujeitos cindidos e reunidos, os dois autores novecentistas assumem o verbo de uma das pessoas da Comunidade Perfeita. O sujeito-poético leminskiano, portanto, continua relendo, na esteira de *gauche* mineiro, o Sujeito *pluribus unum*.

Por sua vez, multiplicado nos objetos que encosta, está João Cabral; gesto um tanto semelhante ao de Paulo Henriques Britto: este é, sobretudo, aquilo que foi mais difícil de acostar. O ex-estranho não fala sobre ter se aproximado ou não de objetos e durezas da vida, tampouco se foi encostado em facas ou lâminas. Já vê dentro de si outros e trens, vocês e vagões. Não dá indícios sobre como eles entraram. Parte do momento em que já os nota compartilhando da sua identidade. Além disso, em Cabral e Britto, o Deus cristão é bem menos presente do que era em Dante, Goethe, Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Mário de Andrade, Drummond e Leminski. A faca laminar – ainda que o autor de *Morte e vida severina* tenha utilizado o verbo “cristalizou” em sua “Psicologia da composição” – parece ter cortado um pouco a relação da poética com a metafísica cristã. O mesmo se assente dizer sobre as *Formas do nada*. Aqui talvez figure uma forma do Nada, ao estilo de Heidegger¹¹⁷. Ao cachorro louco, entretanto, não é estranha a eventualidade de “estar em paz”, sem a Trindade por perto. O vazio é uma vereda – budista ou agnóstica – não raro percorrida pelo bandido que se sabe cristão.

O vazio; o breve; o par; a reunião do diverso. Todas essas vias são admissíveis enquanto expressões da ideia de síntese. Ao desenvolver sua dicção autoral passando pela tradição do sujeito fracionado, o escritor elabora sua lírica sintética. A Trindade se faz sínteses e habita o sujeito(-lírico) fragmentado de Paulo Leminski. Um sujeito-poético que vê outros e outros e outros em si. No entanto, o próprio conceito de síntese é sintético, acumula alguns sentidos já vislumbrados ao longo do cânone aqui percorrido:

o zero, o estar em paz, em silêncio, o silêncio da pedra, o gesto extinto, os vazios da camisa, os olhos que não perguntam nada, o abandonado por Deus, Deus morto, não encontrado, forma do nada, o que não escolhi;

o breve, um pequeno sujeito, um eu, o eu que sou, um vencido, um herói com nenhum caráter, andorinha curta, um cérebro pouco mais ou menos de poeta, um anjo torto, o homem atrás do bigode, o homem quase não conversa, o fraco, o comovido como o diabo, preocupado com o em mim, com estar só, ter restado apenas os cabelos, a frialdade inorgânica da terra, a

¹¹⁷ Discuto um pouco a relação entre Martin Heidegger e Paulo Henriques Britto em Belúzio (2014).

lua, o conhaque, a faca só lâmina, o cão sem plumas, a mão lavada, a camisa vazia, ser condensado pelo esquecimento, Oroboro;

o par, fronteiras indecíveis, binomia, traduzir-se, ser só e centenas, um jeito mestiço de querer isto e aquilo, capricho e relaxo, Narciso e antinarciso, órgãos de ferro e plaga etérea, Ariel e Calibã, carbono e amoníaco, em tudo haver opostas sendas, um outro que há em mim, no suspiro há violinos alheios, o amador e a coisa amada, cinza e ouro, harmônico e melódico, a vida passada a limpo e as impurezas do branco, a tarde azul e os tantos desejos, os vazios da camisa e a camisa vazia, todo mundo e fundo sem fundo, multidão e solidão, permanente e de repente, instinto e querer, autocontrole e acaso, arquitetura e desengenharia, modernidade e antimodernidade;

a reunião do diverso, acumular inúmeros eus, o outro, e outro, e outro, você, você, e você, saques, piques, toques, baques, enfim dezenas, trens passando, vagões cheios de gente, centenas, Pai-Filho-Espírito Santo, a influência dos signos do zodíaco, outros deuses buscados no Piauí, Inferno e Purgatório e Paraíso, Dante e Beatriz e Virgílio, três e nove e vinte e sete, ser trezentos, trezentos e cinquenta, macunaímico, um clã, poema de sete faces, o bonde que passa cheio de pernas brancas pretas amarelas, mundo mundo vasto mundo, mais vasto é meu coração, o museu de tudo, verbivocovisual, galáxia, todo mundo, multidão, sentimento-instinto-desejo.

No próximo subcapítulo, pretendo avançar um pouco mais nas reflexões sobre estética fragmentária de Paulo Leminski, a fim de continuar esclarecendo esses sentidos plausíveis da síntese e os observar na profusa lírica do escritor.

2.2.2. Quatro sínteses em Paulo Leminski

O termo “síntese” é utilizado em múltiplos contextos. Desde o procedimento executado por cirurgiões até o instrumento musical que reúne grande quantidade de recursos sonoros; desde o gênero textual que atrapalha a vida dos estudantes prolixos até a produção medicamentosa; desde uma etapa do raciocínio dialético até as possibilidades cotidianas para o emprego vulgar da palavra. Diante da dificuldade de escolher um só sentido, resolvo não optar por nenhum ao me apoiar em vários; diria Paulo Leminski: resolvo trair todas as áreas para não trair nenhuma. Procuro, sobretudo, na própria obra do cachorro louco, alternativas adequadas às noções de sínteses. O caminho me parece coerente, tendo em vista que objetivo compreender melhor a poética do escritor. Por isso as escolhas devem ajudar a esclarecer os poemas analisados, os quais se sustentam nesse conceito que contém outro e outro e outro... A proximidade com os versos – essa forma de, com eles, criar sínteses – deixa também a minha conceituação um tanto mais lírica, sem abandonar a procura pela clareza. Não nasce para ser apenas dicionário, tampouco mero plágio de uma filosofia. Conceituação que leva alguns quados: cinco lendo o ex-estranho, mais cinco estudando teoria, quatro usando a internet da vizinha, seis levando porrada, sete andando sozinho, três observando a concepção “Romantismo” em Isaiah Berlin, dez aprendendo com Ernest Robert Curtius a desenvolver tópicos, sete visitando a recepção crítica do poeta. Uma eternidade eu e as sínteses caminhando junto.

Isaiah Berlin, em *As raízes do Romantismo*, efetua, com determinado estilo, uma conceituação de Romantismo: uma definição ampla o bastante para dar conta de um verbete tão largo, mas precisa a ponto de revelar a densidade do termo; sem deixar de ser lírica e parecer poema em prosa, a conceituação está um ensaio teórico¹¹⁸. Ernest Robert Curtius, por sua vez, em sua *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, desenvolve argumentação a partir de *topos*. Noção que, de acordo com o comentarista Segismundo Spina, pode ser tratada como “certas formas de conduta, cristalizadas em fórmulas que se tornam chavões, lugares-comuns”¹¹⁹. Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Fabrício Marques, Toninho Vaz, André Dick e Fabiano Calixto e muitos outros procuram, de modos diversos, delimitar a noção de síntese enquanto procedimento fundamental da poética leminskiana. De

¹¹⁸ Cf., especialmente, as p. 42-45 de *As raízes do Romantismo*. Cf. também “Poesia e poema”, presente em *O arco e a lira*, de Octavio Paz.

¹¹⁹ SPINA, 2013, p. 18. Na *Retórica* de Aristóteles, também é discutida a noção de “tópico”. Vale ainda observar a questão em *Verdadeiro método de estudar*, de Luís Antônio Verney. Sobre os autores, cf. as considerações, em notas, de Roberto Acízelo de Souza (2014, p. 716; 353 e 365).

minha parte, espero que em **2.2.2. Quatro sínteses em Paulo Leminski** as conceituações sejam relativamente próximas do estilo de Isaiah Berlin, uma vez que pretendo concentrar informações capazes de expressar os conceitos trabalhados; já na seção **2.2.3. As sínteses na lírica leminskiana**, pretendo, ainda que de um modo particular, estar próximo dos modelos de *tópicas* de Ernest Robert Curtius, pois tais modelos ajudam a esmiuçar as estratégias utilizadas por Leminski em seus poemas. Em geral, nos dois subcapítulos, dialogo com a recepção crítica do poeta, discutida em **2.1. Abordagens da síntese lírica leminskiana pela crítica literária**, e procuro avançar na percepção de que há, na verdade e pelo menos, quatro procedimentos fundamentais na poética de Paulo Leminski.

A síntese é aqui compreendida como (a) o zero, (b) o breve, (c) o par, (d) a reunião do diverso. São alternativas que convém ser tratadas, no início, com independência uma da outra; com doses de estética e didática. No entanto, ao analisar os textos, cabe notar que estamos diante de um jardim das sendas que se bifurcam, trifurcam, polifurcam, reúnem, desfazem e reconstroem constantemente. Os quatro princípios do pensamento leminskiano se associam e dissociam de inúmeras maneiras, se fragmentam, se multiplicam, se concentram, se negam, somem, pairam, sintetizam. São independentes nas suas diferenças e iguais na sua unidade. Em verdade, não se trata de um conceito inteiramente circunscrito pelo autor. Não há uma demarcação definitiva, localizável em obras tão poliédricas. Existem, isso sim, variadas considerações, entretanto na ausência de um esclarecimento monovalente. Nessa lacuna, está a relevância de imaginar o que seria a síntese, ou melhor, as sínteses. Não ignoro que possa haver mais alternativas de definição, contudo pretendo efetuar tal recorte.

Zero é nada. Vácuo. Falta Vão. Ausência. Branco. Página pálida. Tudo escuro. Anterior ao começo. Universo ficcional. Lenda. Conto de fada. Sonhos impossíveis. Um dia, quem sabe, talvez. Como se fosse. Conjunto vazio. (

). *La vie en close*. Império extinto. Posterior ao fim. Silêncio. Segredo. Sumiço. O frio mais frio. *Winterverno*. Antártida. Saara. Pasárgada. Totalmente rarefeito. Palavras apagadas contra um papel em branco. Não. Oco. Nem. Corpo sem. Vagina vazia. Sede. Nu. Cabeça cortada. Morte. Fantasma. Mas esse zero, que aqui aportou, pode, no não ser, ser, existindo. O nada que é tudo. Branco da página enquanto soma de todos os textos. Pálida de tanto. Vazio agudo meio cheio de tudo.

A ideia de **breve** está ligada ao singular. Um. Uma. O. A. O quase nada. O específico. O fragmento. O que gasta pouco espaço. O que toma pouco tempo. O que possui pouco peso. Um átomo. Um átimo. O que é exato. Conciso. Preciso. Escasso. Sucinto. Resumido.

Condensado. Concentrado. Superconcentrado. Supersuperfície. Mínima. Lágrima. Pálpebra. Isso. Aqui. Já. A pedra. A pétala. A estrela. Mira telescópica. Lindésimo de centésimo de segundo. Por um fio. O pó. A taça. O beco. O breve pode ser leve, fugaz, frágil, fácil, efêmero; mas também denso, muito em pouco. No interior do mais pequeno, a flor do espaço mais imenso. Um cisco de pão sendo a carne e o nunca visto de Cristo. No coração de uma consoante, um trem para Oslo. Om. Não fosse isso e era menos. Ais ou menos. Menor. Pique. Toque. Só. Tudo psiu.

Quanto ao **par**, ele opera a conjunção de dois elementos. Entre as duplas, são admitidas relações várias, simultaneamente ou não. Adição, alternância; fusão, divisão. E. Ou. Entre A e B. Luta de classes. Coração comercial. Versus. Oposição. Trato. Contrato. MAIÚSCULAS; minúsculas. Caprichos & relaxos. Merda & ouro. Ana Alice. pauloleminski. Leon e Natália em Coyoacán. Centauro, sereia; anjo, sapo. Palavra-valise gerada por dois termos. Ideolágrima. Kamiquase. Amórdio. Am/or. Eu e ela. Amor e amizade. Átonas e tônicas. Bemol e sustenido. Prosa e poesia. Poema em prosa. Meio dia. Meia noite. Ínterim. Binomia. Entre-lugar. Dobra. Símile. Antítese. Paradoxo. Oximoro. Parnasiano beatnik. Negro branco. Paixão e revolução. Narciso/espelho. Liberdade e rigor. Tensão rítmica. Transcrição. Ensaio & anseio lírico. Crítica & teoria. Acaso arquitetado. Fogo e água na terra dos deuses. Justaposição e/ou aglutinação. E/ou. Um mais um, nove fora nada. Um amigo para ficar em silêncio comigo. $1 + 1 = 1$. Uma fábula.

Reunião do diverso: de uma só vez, conter três ou mais elementos distintos por si mesmos e/ou reunidos em forma de zero e/ou de breve. Neologismos colecionadores. Yesternighteternidades papajoyceatwork mustmakesomething. Não é querer estritamente o Nada, um resumo do livro, ou somente o Gênese e o Apocalipse; porém, querendo o silêncio e/ou a unidade e/ou a dualidade, desejar Bíblias, Gitas, Cabalas, Koans, Alcorões, Tarôs. Listas, catálogos, números. Trindades, os quatro elementos, cinco bares, sete quedas, dez conhaques, quarenta clics, mil e uma noites. Ter todas as vinte e três patas, ou quase, do bicho alfabeto pisando no corpo da frase. Saques, piques, toques & baques. Muitas teses, antíteses e sínteses em um só tesão máximo múltiplo comum. Até que tudo ex

pl

ode

e

metaformose

ontem antes

amanhãs nesse poeta afro-polaco-xavante-

nipônico-soviético-americano-greco-egípcio-babélico que é clássico-medieval-moderno-pré-

moderno-pós-moderno-ultra-moderno sem sair do lugar, estando em Nova Iorque e Moscou e Paris e Madagascar com seu estilo trovadoresco-barroco-árcade-romântico-parnasiano-simbolista-eclético-modernista-beatnik-concretista-marginal(... ..)-tropicalista na sua poesia universal progressiva...

2.2.3. As sínteses na lírica leminskiana

As quatro possibilidades de síntese – e decerto outras – aparecem nos livros de poemas de Paulo Leminski: *Caprichos & relaxos* (1983), *Distraídos venceremos* (1987), *La vie en close* (1991), *O ex-estranho* (1996), *Winterverno* (2001). Não estou mencionando – embora apareçam considerações a respeito – os livretos independentes, plaquetes, páginas dispersas e canções, uma vez que, em grande medida, eles são incorporados pelas cinco edições supracitadas, as quais se encontram reunidas em *Toda poesia*, publicação aqui enfocada¹²⁰. Além disso, apesar de haver variações específicas ao longo das obras, o zero, o breve, o par e a reunião do diverso atravessam os escritos de Paulo Leminski, desenvolvendo repertórios menos ou mais regulares com o passar dos volumes. Geralmente, priorizo abarcar grande parte da lírica do poeta; por isso, prefiro pegar exemplos de livros diferentes, seções distintas de cada obra, mas sem nuançar tanto as peculiaridades de cada seção ou publicação. Foco nas incidências um tanto recorrentes de expressões, imagens, construções sintáticas, referências intertextuais, métricas, rimas e estrofações capazes de articular os princípios da estética leminskiana. Zero, breve, par e reunião do diverso interagem entre si de inúmeros modos, solvendo e coagulando alternativas de interpretação.

2.2.3.0. Zero

O zero é a forma da síntese total. A redução chegou a ponto de não haver sobra. E tudo acabou. E tudo fugiu. E agora é manifestado. Uma das técnicas é dizendo termos como “vazio”, “nada”, “ausência”, “vão”, “vago” “falta”, “silêncio”, “branco”, “escuro”, em muitos casos aflorando de maneiras comuns¹²¹. No entanto, há sentidos particulares. Cabe destacar o Nada, por assim dizer, ontológico. Algo relativamente próximo do pensamento de nomes que marcam o século XX, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre. Questão observada no “abaixo além”¹²²:

¹²⁰ Sobre a opção por esse volume, cf. a nota 78, presente em “**contranarciso**” e **a tradição do sujeito(-lírico) fragmentado**.

¹²¹ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 19, 20, 22, 34, 53, 69, 79, 87, 96, 101, 117, 118, 123, 149, 178, 181, 188, 203, 211, 213, 228, 256, 260, 264, 268, 277, 280, 301, 308, 313, 316, 319, 320, 334, 336, 337, 347, 366, 371, 372.

¹²² Cf., p. ex., *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche; “O que é metafísica”, de Heidegger; *O Ser e o Nada*, de Sartre.

quem me dera
um céu vazio
azul isento
de sentimento
e de cio¹²³

O “abaixo” admite ser uma ordem, semelhante a “Abaixo a ditadura”, máxima usual nos dias de regime militar vivenciados pelo *sixtíe* brasileiro. O “abaixo o além”, assim, caminha para o declínio, um tanto nietzschiano, da transcendência, o crepúsculo do Ídolo, ou uma recusa de qualquer feito de vida por vir, “um céu vazio / azul isento”. A perspectiva é evidente em poemas com títulos de “sem budismo”, em trocadilho com o zen budismo, e “são não”, de tratamento (não-)cristão¹²⁴.

Por essa via, Deus é compreendido na qualidade de uma história ficcional, invenção humana para preencher, com sua presença não presente, a falta de um sentido metafísico. Outros elementos ficcionais são também ligados ao zero, tais como a lenda e o conto de fada de “rumo ao sumo”¹²⁵:

Raros olham para dentro,
já que dentro não tem nada.
Apenas um peso imenso,
a alma, esse conto de fada.¹²⁶

A rima externa, na sua capacidade de ocasionar homologias além das sonoras, ajuda aproximar o “nada” e a “fada” ou o “conto de fada”. O próprio ser mitológico é uma ausência, inexistência no mundo de carnes e ossos. Papai Noel, Papai do Céu e Coelhoinho da Páscoa podem aderir ao conjunto vazio, onde inclusive está a sereia de “[para que leda me leia]”:

para que leda me leia
(...)
precisa lenda e certeza
precisa ser e sereia
para que apenas me veja¹²⁷

¹²³ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 285.

¹²⁴ Cf., respectivamente, as páginas 196 e 322.

¹²⁵ Cf. também as páginas 23, 50, 226.

¹²⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 267.

¹²⁷ LEMINSKI, 2013, *Toda poesia*, p. 206. Interessante também é a ocorrência de “branca de neve”, simultaneamente branca e ficcional (p. 177), bem como da “musa” (p. 92).

A “lenda” é o oposto da “certeza”. É o incerto: a dúvida ou o que não é garantido. Congruentes às fadas dos contos infantis, são lendas as sereias, habitantes dos mares mitológicos por onde passa Ulisses em sua *Odisseia*. O próprio “ser” cabe nessa agremiação. O Ser é o Nada. Ou em harmonia com o que disse Leminski, “deus algum”: indu, ogum, vishnu, o nunca visto de Cristo; o céu está vazio de sentimento e de cio¹²⁸. Ainda rente a essas formas, apesar de menos nobres do que os deuses, são os vazios personificados em “ninguém”, no “náufrago”, no “ex”, em “fantasma” e no “império extinto”¹²⁹.

Enquanto os fantasmas sofrem de abstenção de organismos, itens corporais constituem importante tópico. Um exemplo é a concepção de “nu” do poemínimo:

enfim,
nu,
como vim¹³⁰

Reduzido ao ínfimo, o poema está nu como a voz-lírica que o enuncia. O texto, sujeito de si, diz que lhe faltam as vestes: restam, em todo o seu corpo, apenas seis sílabas. Uma a menos do que tradicionalmente teria o segundo verso, o setissílabo, de um haikai. A falta de roupa é comparável, nesse âmbito corpóreo, à falta de água, na sede, e às sensações menos tácteis, tipo a saudade e a amnésia, e até mesmo à vagina vazia, à cabeça cortada e à morte¹³¹. Em vários momentos de *Toda poesia*, o eu-lírico diz sobre a perda de sensações:

a perda do olfato
eu não lamento
(...)
o paladar eu perdi
mas não porque o perdesse
tirei da cabeça
o gosto do abacaxi¹³²

¹²⁸ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 374, 342 e 285.

¹²⁹ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 18, 101, 107, 175, 190, 194, 299, 337, 368.

¹³⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 236. Cf. também a p. 316. O poema é analisado, mais detidamente, na seção **A pobre nudez do haikai**.

¹³¹ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 44, 49, 76, 180, 229. Sobre a “morte”, mais habitual do que as outras possibilidades, cf. p. 61, 74, 102, 132, 158, 178, 234, 287-288, 321, 346. A “morte” é um tema frequente, sobretudo em *La vie en close*.

¹³² LEMINSKI, 2013, *Toda poesia*, p. 46.

Igual a vários outros textos, aqui não há título; ou está, por conveniência, perdido? Justifica, em todo caso, a nomeação por meio das palavras iniciais, ou seja, “[a perda do olfato]”. Lembrando “One art”, de Elizabeth Bishop, a arte de perder os sentidos não é nenhum mistério. O olfato e o paladar – mais singelos do que “some realms (...), two rivers, a continent” da escritora norte-americana – sofrem o acidente de serem perdidos¹³³. E os sujeitos-poéticos nem lamentam, nem levam a sério. O cachorro louco, por vezes, chega voluntariamente a tirar da cabeça o sabor do abacaxi.

Entretanto, em outras situações, é impossível perder um determinado elemento; se fala do que nem começou, em “aviso aos naufragos”:

Nasceu para ser praia,
quem sabe Andrômeda, Antártida,
Himalaia, sílaba sentida,
nasceu para ser última
a que não nasceu ainda.¹³⁴

O “que não nasceu ainda” é um feto. Ou anterior. Uma espera, um plano. Um zero. Contíguo a lugares ermos. A galáxia de Andrômeda, localizada ao lado da Via Láctea, mas a muitos anos-luz daqui; Antártida, o extremo sul do planeta, o continente mais frio e mais seco; Himalaia, a mais alta cadeia montanhosa do mundo. A utilização de lugares é costumeira. Aparecem “orientes findos”, “deserto”, “abismo”, “países / que eu nem chego a madagascar”, “Saara”, “pasárgada / xanadu ou shangrilá”, e também o “cemitério municipal”¹³⁵. Aliás, noções temporais fazem esse papel: “nunca”, “never”, “jamais”, “primeiro de abril”, ou o terceto de um poema não batizado¹³⁶:

soubesse que era assim
não tinha nascido
e nunca teria sabido¹³⁷

¹³³ Cf. BISHOP, 2006.

¹³⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 175. Ver também p. 98 e 223.

¹³⁵ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 50, 59, 77, 105, 185, 211, 229, 295, 308.

¹³⁶ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 48, 98, 109, 185, 187, 229, 259, 265, 342, 361.

¹³⁷ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 101.

O eu-lírico se projeta em um vácuo temporal, um quando não haveria, a recusa do nascimento. São relativamente análogas as construções “não tinha nascido / e nunca teria sabido” e “a que não nasceu ainda”. O tempo em que não teria comemorado os dias de aniversário, em que talvez fosse feliz por não ter nascido, é um nada. No quando nenhum, nem sequer se saberia que não se sabe.

A estrofe anterior traz outras marcas. Uma delas é o verso começar com a palavra “não”. Faz parte do estilo de Paulo Leminski iniciar negando. O corte se dá, mesmo quando há enjambement, antes da negação. Para citar outra escrita inominada¹³⁸:

a uma carta pluma
só se responde
com alguma resposta nenhuma
algo assim como se a onda
não acabasse em espuma
assim algo como se amar
fosse mais que bruma¹³⁹

Repleta de vazios, a estrofe sugere “alguma resposta nenhuma”; assopra um som sibilino de espumas flutuantes inexistentes, “como se a onda / não acabasse em espuma”. Acumulando “como se”, lembra o que não é, ou que podia ter sido e que não foi, em concórdia com “Pneumotórax” de Manuel Bandeira¹⁴⁰. E “assim algo como se amar / fosse mais que bruma”, sendo a própria bruma uma condição rarefeita. Mas a ocorrência para qual gostaria de chamar a atenção é o “não acabasse”, o verso que inicia com o advérbio de negação seguido de um verbo. É frequente o “não” anteceder verbo no infinitivo ou conjugado. Há casos específicos mais utilizados, entre eles o “não saber”. Avança o rumo – por meio de recursos morfossintáticos – da dissolução do conhecimento em, p. ex., uma quadrinha sem nome¹⁴¹:

O que o amanhã não sabe,
o ontem não soube.
Nada que não seja o hoje
jamais houve.¹⁴²

¹³⁸ Além do “não”, o “nem” é assíduo nesse caso. Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 15, 35, 68, 88, 122, 140, 158, 181, 214, 273, 317, 333, 352, 362, 381.

¹³⁹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 352.

¹⁴⁰ Cf. BANDEIRA, 1993, p. 128.

¹⁴¹ Cf., p. ex. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 107, 178, 226, 229, 332.

¹⁴² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 342.

A dupla incidência de [advérbio de negação + verbo] dilui a ciência do amanhã e do ontem. Nenhuma coisa que não seja o hoje – o agora, o percebido prontamente – não há. Leminski prioriza o conhecimento imediato. E termina sugerindo o que “jamais houve”.

A rarefação da experiência, no entanto, é um modo de também erguer uma lacuna. Lembra uma ocorrência mostrada duas citações atrás, o “como se”. Em muitos momentos, sonhos impossíveis; paraísos artificiais; um dia, quem sabe; quem dera; ilusões; desejos; projeções de um futuro improvável¹⁴³. Abaixo, essa ausência presente se revela em uma quadra que não tem título:

Quem me dera
um mapa do tesouro
quem me leve a um baú
cheio de mapas do tesouro¹⁴⁴

“Quem me dera” abre o texto criando a expectativa, a ilusão, o desejo. Projeta um sonho, um anseio lírico: um guia dos guias. A síntese patente no “mapa” é um breve, se penso que se trata de um objeto apenas, possivelmente pequeno, a redução sintética de uma realidade. Ou quem sabe uma reunião do diverso, pois o “mapa do tesouro” leva “a um baú / cheio de mapas do tesouro”. Contudo, não existe, quem dera existisse. É um vazio. Um nada sonhando um tudo.

A abstenção que projeta uma presença impossível; o avesso é a concretude que se desfaz em zero. Vários poemas leminskianos trazem a melancolia da dissolução. O kamiquase que um dia ia ser Homero e acabou pequeno poeta de província; aquele mesmo que se apagou, diluiu, desmanchou, até não restar mais que o charme; escreveu desaparecimentos, como as nuvens brancas passam em brancas nuvens, a imagem de uma estrela cadente que pousa na mão, a Torre do Tombo¹⁴⁵. Algumas sessões de livros, no modelo de “Kawa cauim: desarranjos florais”, são especialmente marcadas pelo signo crepuscular saturnino, pelo que está só de passagem. Além desses haicais, a ideia do poente é forte em “minhas 7 quedas”:

¹⁴³ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 16, 31, 67, 90, 116, 179, 228, 247.

¹⁴⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 16.

¹⁴⁵ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 48, 59, 71, 77, 84, 91, 101, 115, 145, 164, 194, 219, 282, 309, 343, 368, 373.

minha primeira queda
não abriu o paraquedas

daí passei feito uma pedra
pra minha segunda queda

da segunda à terceira queda
foi um pulo que é uma seda

nisso uma quinta queda
pega a quarta e arremeda

na sexta continuei caindo
agora com licença
mais um abismo vem vindo¹⁴⁶

Sete são as quedas como são as faces drummondianas, ou como os setenta vezes sete perdões sugeridos por Cristo. Uma hipérbole. É uma referência à cachoeira Sete Quedas, então localizada em Foz do Iguaçu, no estado do poeta paranaense. No Rio Paraná, havia dezenove cachoeiras, as quais costumavam ser divididas em sete grupos de quedas, ocasionando o nome do lugar e do texto. Porém, com a construção da Hidroelétrica de Itaipu, a região foi alagada, restringindo no tempo a informação utilizada pelo escritor¹⁴⁷. Ao longo do poema, não irrompem outras alusões à cachoeira, embora se edifique um percurso que leve a sete caídas. Estas são desenvolvidas com diversidade: sem paraquedas, feito uma pedra, um pulo que é uma seda, a quinta em arremedo da quarta e assim declinando ao abismo final: a página em branco.

Revelando afinidades com o pôr do sol, grande parte dos poemas visuais desenha um traço descendente na folha, rumo à página pálida. Lembrando o plano representacional desenvolvido por René Descartes, que influencia o *Catatau*, vale destacar que as manchas gráficas tracejam linhas do quadrante superior esquerdo para o quadrante inferior direito, o final de um movimento parabólico¹⁴⁸:

¹⁴⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 59.

¹⁴⁷ Sobre as circunstâncias históricas da construção da Usina de Itaipu, cf. Edson Belo Clemente de Souza (2005).

¹⁴⁸ O texto a seguir está na página 154 de *Toda poesia*, 2013. Cf. também p. 37, 73, 97, 117, 138, 163, 238, 301, 375. Esse *topos* desenvolvido por Leminski é mais frequente em seus primeiros livros. Quanto ao poema abaixo, ele é comparável a “De tanto pensar, Sem nome, me veio a ilusão”, presente no *Sobre a tua grande face* (1986), de Hilda Hilst. Cf. HILST, 2017, p. 430.

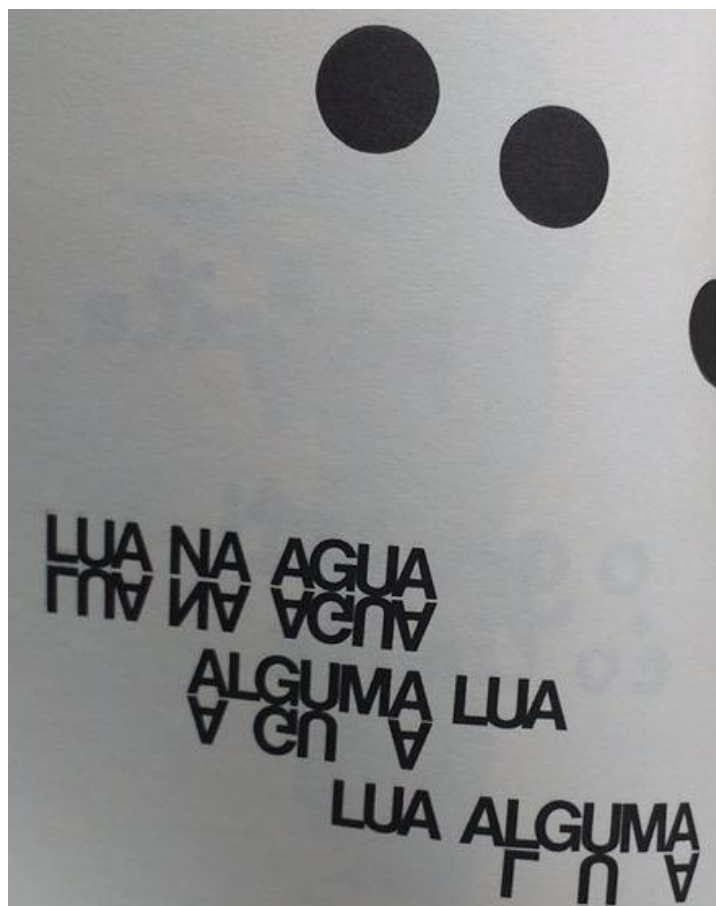


Figura 1

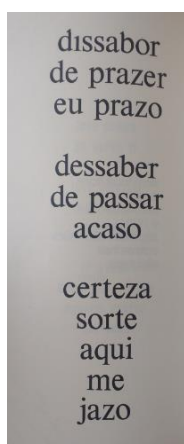
Sugerindo os três versos de um haicai, o poema articula estratos sonoros e visuais e delinea conceitos de síntese, indo do breve (“lua”) ou feito em par (“lua na água”) para o zero (“lua alguma”). Na parte superior, uma progressão de uma bola negra em contraste com o fundo branco, lembrando o negativo de uma fotografia. O globo está se deslocando: primeiro, aparece inteiro e no centro da página; depois, cai um pouco e caminha para a lateral; por fim, resta um pedaço do satélite, já bem ao canto. Apesar de o último retrato corresponder a apenas uma parte do círculo, este poderia ser visto como uma lua crescente; embora caída, crescente. Esse processo imagético é relativamente acompanhado pelos versos, dispostos na metade inferior da página. São espécies de três pares: “lua na água / lua na água”; “alguma lua / água”; “lua alguma / lua”. Há uma sobreposição de diversidades e contradições. Mas, além delas, permanece, ao final, solitário, o astro. Na primeira dupla, com a imagem espelhada (na água?), as palavras são dobradas, de modo que, na parte de baixo, refletem os verbetes colocados acima; em seguida, a “alguma lua”, em cima, contrasta com a “água”, embaixo; ao final, sobre a “lua”, “lua alguma”. A progressiva queda deixa o texto, em sua conclusão, um céu deserto.

Aquém do satélite natural da Terra, determinados objetos. O “relógio parado” (uma vez que não movimentada), o “lixo” (reunidor de descartados), o “inutensílio” (o utensílio inútil), “coisas que nunca tive” e “leque de abismos” desse “[beco sem saída]”¹⁴⁹:

no beco sem saída
caminhos a esmo
o leque de abismos
entre um eco
e seus mesmos¹⁵⁰

O “beco” e o “leque” são também formas de breve, se enxergados isolados, pois são estreitos, pequenos. Denotam uma brevidade meio vazia, principalmente devido às expressões que acompanham os substantivos. Marcados por sinais de menos: “sem saída”, “de abismos”. Beiram até imagens surreais, isso é, impossíveis no mundo real, não obstante parasitando o universo concreto, com o intuito de esboçar uma figura improvável. Por exemplo, os abismos, em estrito e em suas vastas extensões, estão impedidos de compor leques, feitos a fim de flanarem em folhas por vazios aéreos modestos.

Outro importante vácuo é o métrico, ou seja, verso no qual não se pode contar nenhuma sílaba poética. No geral, tais incidências correspondem a monossílabos átonos ou dissílabos átonos, além de linhas constituídas apenas por consoantes ou sinais gráficos. Tais casos são encontrados, sobretudo, nos poemas visuais, como em [dissabor]¹⁵¹.



dissabor
de prazer
eu prazo

dessaber
de passar
acaso

certeza
sorte
aqui
me
jazo

Figura 2

¹⁴⁹ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 114, 187, 223.

¹⁵⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 265.

¹⁵¹ O texto a seguir está em LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 132. Pensando não apenas nos textos visuais, mas de modo geral, o metro zero pode ser visto em, p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 22, 40, 75, 97, 114, 162, 238, 299, 346 e 384.

Na última estrofe, o penúltimo verso é formado somente por um pronome pessoal oblíquo átono, categoria gramatical que já traz em sua própria designação o indicativo de ausência de tonicidade. Aliás, observando o enjambement, especialmente em “aqui / me / jazo”, é ainda mais clara a percepção de que o “me” corresponde a uma sílaba fraca ladeada pelas tônicas “-qui” e “ja-”. O sujeito-lírico, demarcado pelo pronome de métrica vazia, afirma estar morto, jazendo no texto.

Algo semelhante é observado no poema a seguir:

a quem
interessa
esse
além
sem pressa
?

a mim
este
aquém

o
além
a
quem
interessar
possa¹⁵²

Dos quinze versos, três apresentam metro zero: o ponto de interrogação, ao final da primeira estância, e os monossílabos fracos da terceira, ou seja, as vogais “o” e “a”. A vogal feminina, alocada entre as tônicas homófonas “-lém” e “quem”, tende a ser demarcada como átona; a masculina, separada do termo “além”, pode com a primeira sílaba dele talvez criar uma elisão de duas átonas, ou ser lida apenas como um segmento fraco isolado. Em consonância, a estrofe assinalada por dois vazios está abordando o “além”, o que há de vir, um mundo que, supostamente, existe depois deste aqui-agora, mas que talvez não passe de Vazio, ausência de som e sentido. Essa dúvida metafísica é ainda demarcada pelo sinal de interrogação, capaz de questionar a quem interessa o além sem pressa, como se perguntasse se há, de fato, algum Ser interessado em algo do mundo aquém.

Assim como o verso de métrica vazia expressa o zero, linhas de poucas sílabas poéticas por vezes também o fazem. Nesses casos, a curta extensão costuma indicar que ali,

¹⁵² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 291.

conjuntamente, está um silêncio grande e expressivo. A próxima quadra ajuda a compreender essa alternativa¹⁵³:

Com /pra a/ bri /ga/ das/ coi /sas	E. R. 6 [1-3-6]
Gi/ gan /te em/ vão	E. R. 4 [2-4]
Con /tra a/ pa/ re /de/ bran /ca	E. R. 6 [1-4-6]
Pre /ga a/ pal /ma/ da/ mão ¹⁵⁴	E. R. 6 [1-3-6]

Constituído por três hexassílabos e um quadrissílabo, é justamente ao enunciar o “Gigante em vão” que o poema traz o seu menor verso. Em uma alternativa de leitura, o gigante referido pode ser pensado como um personagem ficcional, um ser na estirpe de Golias e Adamastor; no entanto, ao contrário dessas criaturas enormes, Paulo Leminski formula um gigante que, na verdade, é um anão¹⁵⁵. Seu gigantismo é em vazios, assim como o segundo verso da quadra é repleto de vão. Até mesmo visualmente se pode notar, por contraste, a falta de uma parte do bloco gráfico do texto. Na segunda linha, o branco da página avança em direção ao verso nanico.

Por vezes, o verso de curta extensão, enquanto expressão do zero, é colocado logo abaixo de linhas maiores, organizadas de modo decrescente. A queda métrica, nesse sentido, caminha para a expressão do vazio crescente, algo que lembra certa dissolução da concretude, rarefação da experiência, imersão melancólica em um nada. Guardando afinidade com o crepúsculo, esse modo de dissolver o som procura indicar a ausência que há logo após o último verso, como no próximo haicai.

luz / na/ noi /te	E. R. 3 [1-3]
o es/ cu /ro	E. R. 2 [átona-tônica-(átona)]
foi -/se ¹⁵⁶	E. R. 1 [tônica-(átona)]

¹⁵³ A partir desse momento, demonstro, em certas ocasiões, o Esquema Rítmico (E. R.) dos poemas. Para tanto, o número colocado em destaque é o de sílabas métricas; entre colchete, segue a indicação de cada uma das sílabas acentuadas, as quais estão negritadas no corpo do poema. Recorrendo a essas possibilidades de expressão, procuro, principalmente, simplificar alguns apontamentos de Antonio Candido (2006, p. 82) e seguir, em certa medida, o raciocínio de Norma Goldstein (2005, p. 14). Discuto um pouco esse modo de grafar o ritmo em *Uma lira de duas cordas*, especialmente no segundo capítulo do livro.

¹⁵⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 15. Cf. também, p. ex., as p. 53, 154, 236 e 334.

¹⁵⁵ Sobre Golias, cf. o capítulo 17 do *Primeiro livro de Samuel*, na *Bíblia de Jerusalém*; sobre o Gigante Adamastor, cf., p. ex., o “Canto V” de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões.

¹⁵⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 365. Cf. também, p. ex., as p. 53, 118, 144, 163, 235, 313, 345, 362. Em outra poetisa um tanto contemporânea de Paulo Leminski, Orides Fontela, esse modo de dissolução métrica é muito frequente. Procurei discutir o assunto no ensaio “Silêncio (o metro como elemento construtivo do vazio na poesia de Orides Fontela)”, publicado, em 2018, na revista *O eixo e a roda*.

Enquanto um haikai tradicional conta dezessete sílabas, aqui são notadas seis; ademais, as dezessete normalmente estão dispostas em cinco-sete-cinco, e aqui há três-dois-um, além do branco da folha, observado na sequência da expressão “foi-se” (expressão que também pode ser ouvida como “foice”). A queda métrica dialoga com o breu que se vai e encontra a página pálida. Reforçando ainda o contraste do *chiaroscuro* sonoro, o verso “/u/ esc /u/ r /u/” é marcado com três sons /u/, ao passo que, ao se dizer sobre a perda do negrume, há duas incidências de /i/, iluminando o poema: “fo/i/ s/i/”.

Outra expressão do zero é o hiato dentro do verso. Contudo, é difícil demarcar o momento em que ele está presente na obra de Paulo Leminski. Se o autor escrevesse apenas versos regulares, mantendo um padrão silábico, o leitor conseguiria identificar, com maior facilidade, quando hiatos e elisões são elaborados. Todavia, o cachorro louco muito se vale de linhas polimétricas repletas de tensões entre as alternativas de leituras, dificultando a certeza de que se está diante de um vazio sonoro. De todo modo, há ocasião em que o poeta utiliza a palavra “hiato” e, no mesmo verso, constrói abismos audíveis, como se escuta nos “ais ou menos”:

- (1) Senhor,
- (2) peço poderes **sobre o** sono,
- (3) esse sol em que me ponho
- (4) a sofrer meus ais ou menos,
- (5) sombra, quem sabe, dentro **de um** sonho.
- (6) Quero forças **para o** salto
- (7) **do abismo onde me encontro**
- (8) **ao hiato onde** me falto.
- (9) Por dentro de mim, a pedra,
- (10) **e, aos** pés da pedra,
- (11) essa sombra, pedra que **se esfalfa**.
- (12) Pedra, **letra, estrela à** solta,
- (13) sim, quero viver sem fé,
- (14) levar a vida que falta
- (15) sem nunca saber quem é.¹⁵⁷

O poema é polimétrico, e essa estruturação, como dito, dificulta demarcar elisões e distanciamentos. Mas, centrando os ouvidos na questão dos prováveis hiatos, assinalo os encontros vocálicos em (2), (5), (6), (7), (8), (10), (11) e (12). *A priori*, a elisão parece mais provável em cinco dessas construções, pois nelas há proximidade de duas vogais átonas, ou de uma átona seguida de uma tônica, e, no meio dessa espécie de ditongo, não há vírgula ou referência ao termo “hiato”. Esses casos supostamente mais simples estão em (2), (5), (6), (7)

¹⁵⁷ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 211.

e (11). Todavia, não se pode desprezar a possibilidade do hiato nem mesmo nesses episódios, pois o poema como um todo interage com o que é dito entre os versos (6) e (8): “Quero forças para o salto / do abismo onde me encontro / ao hiato onde me faltou”. O sujeito-lírico, destacando o “hiato”, recurso sonoro capaz de expressar o abismo, o vazio, o zero, e, elaborando encontros vocálicos, cria tensões entre o abismo e o encontro, o hiato e a elisão. Assim, apesar de toda a dificuldade de estabelecer com precisão quando o poeta engendra o vão acústico, é admissível que esta estrutura seja buscada pelo escritor em certos momentos e que tal procedimento consiga, a seu modo, expressar o zero.

Um pouco mais fácil é notar a ausência de rima, como em “ópera fantasma”:

Nada tenho	A
Nada me pode ser tirado .	B
Eu sou o ex- estranho ,	B'
o que veio sem ser chamado	B
e, gato, se foi	C
sem fazer nenhum ruído . ¹⁵⁸	D

Está desde o título a importância dada à noção de ausência e à sonoridade. No correr da sextilha, a rima longa é utilizada em “**tirado/chamado**”. Continuando e rompendo com esse pareamento sonoro, o termo “**ex-estranho**” se aproxima do som apresentado no final da linha anterior, embora a nasalização cause algum estranhamento. Ademais, o sujeito-lírico, ao afirmar “Nada tenho” e, ao dizer que vai embora “sem fazer nenhum ruído”, utiliza versos brancos, espécie de forma acústica do zero. Ao terminar o texto sem deixar vestígios sonoros, não cria rima externa.

Além de os escutar, Paulo Leminski os abismos viu e os compõe um amplo leque. Sabia que “Poema que é bom / acaba zero a zero”. Encharcado de ausências. Em suma, por meio de recursos como termos isolados, elementos ficcionais, corporais, espaciais, temporais, referências a objetos, personificações, recursos sintáticos, sonhos impossíveis, dissoluções, recursos visuais, versos de métrica vazia, linhas de curta extensão, estrofes com o metro em queda, hiatos, versos brancos, entre outras viabilidades aqui silenciadas, o escritor desenvolveu sínteses.

Esses zeros, no entanto, admitem assumir um branco que não é apenas vácuo, porém a soma de todas as cores, “onde a forma perdida / procura seus etcéteras”¹⁵⁹. Pálida de tanto, em “[plena pausa]”:

¹⁵⁸ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 278. Doravante, ao demonstrar rimas, negrito a sonoridade final do verso e uso letra indicativa, mais à frente.

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.¹⁶⁰

Todo o branco do polaco parece gritar por Cruz e Sousa, o negro branco biografado em *Vida*. Contudo, “[plena pausa]” clama ainda por Mário Quintana, que havia dito sobre as páginas pálidas de susto:

O TERRÍVEL INSTANTE

Antes de escrever, eu olho, assustado, para a página branca de susto.¹⁶¹

A página, que é pálida de susto, em Mário Quintana, é pálida de tanto, em Paulo Leminski. A folha jamais foi limpa, está cheia das impurezas do branco, uma lacuna que sempre significa, mesmo sendo Saara ou ártica. Assim, todo o repertório de vazios, elencado até aqui, pode viver dentro de um par: a plena ausência e/ou as presenças que encharcam as pausas. O zero, uma forma de nada, suporta ser tudo. A reunião do diverso. Quando em movimento, todo o espectro de cores é apenas branco, sem deixar de ser todo o espectro de cores. O silêncio grávido de sons. O breve, que será examinado a seguir, continua a trazer a possibilidade de no mínimo conter o máximo. Por ora, antes de terminar a discussão, ou talvez justamente após ela, e sem deixar de ser ela, o espaço em branco que há, ao término dessa frase, é semelhante ao vácuo gráfico tão comum na lírica leminskiana; um outro zero:

¹⁵⁹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 223.

¹⁶⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 185.

¹⁶¹ QUINTANA, 2007, p. 360.

2.2.3.1. Breve

O breve é mais do que o zero e menos do que o par. Em geral, as possibilidades de 2.2.3.1. passam, de alguma forma, pelo uso do singular enquanto categoria gramatical. Não é o nada, mas um quase nada, o pouco acima do vazio. Não chega a ser o plural, porque, se for dois, será o par. E se acumular ainda mais, tenderá à reunião do diverso. Assim, sobressai o “um”. Nesse particular, o “um”, tanto como artigo indefinido, quanto como numeral, é frequentemente usado¹⁶². Na verdade, é muito comum Paulo Leminski se valer de tal tensionamento das duas classes gramaticais. Indicar a quantidade escassa e, em simultâneo, vaguidão, logrando referir a qualquer elemento, “um qualquer”. Por vezes, o “um” também dimensiona singularidade. No feminino, em “[aves]”,

aves
de ramo
em ramo

meu pensamento
de rima
em rima
erra

até uma
que diz
te amo¹⁶³

a palavra “uma” surge no primeiro verso da terceira estrofe. O vocábulo consente se referir a mais de um dado visto no próprio poema. A questão é: quem diz “te amo”? Alguma ave, devido ao discutido na primeira estrofe, ou alguma rima, em função da segunda estância? O texto prefere tensionar as duas alternativas; a ambiguidade é arquitetada. Paralelamente, ocorre a sobreposição entre artigo indefinido e numeral: (i) “uma” pode ser qualquer uma, sem se definir claramente quem é o “uma”; (ii) bem como o “uma” pode equivaler a certo número, a unidade singular, já que as estrofes anteriores sugeriam listagem quantitativa, “de ramo / em ramo”, “de rima / em rima”; (iii) além da ideia de indefinição, típica do “uma”, o termo figura ajustado à perspectiva de que se trata de um componente especial, posto ser quem diz “te amo”.

¹⁶² Outros usos de “um” – alguns com tensão e outros sem, bem como o caso em língua francesa e o que utiliza o algarismo arábico – aparecem em LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 16, 31, 69, 106, 113, 137, 158, 165, 177, 224, 234, 243, 306, 340, 351 e 363.

¹⁶³ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 37.

Ademais, o artigo definido é recorrente, aparecendo, sobretudo, no singular, embora suas incidências porventura dimensionem sentidos menos intensos, ordinários¹⁶⁴. Em geral, o que é posposto ao artigo merece maior atenção. Entretanto, vale destacar momentos quando um verso – todo ele – é constituído por apenas um artigo definido singular, ou por letra única, ou pouco mais que isso, palavra fracionada, enfim, minúcias. Acompanhando algumas dessas alternativas, recursos associados à poética de e. e. cummings: a fragmentação e atomização dos vocábulos, a microrritmia, as letras que exercem certo individualismo, lembrando também *Un Coup de Dés*, de Mallarmé¹⁶⁵. Por exemplo, um texto da seção “sol-te”, de *Caprichos & relaxos*¹⁶⁶:

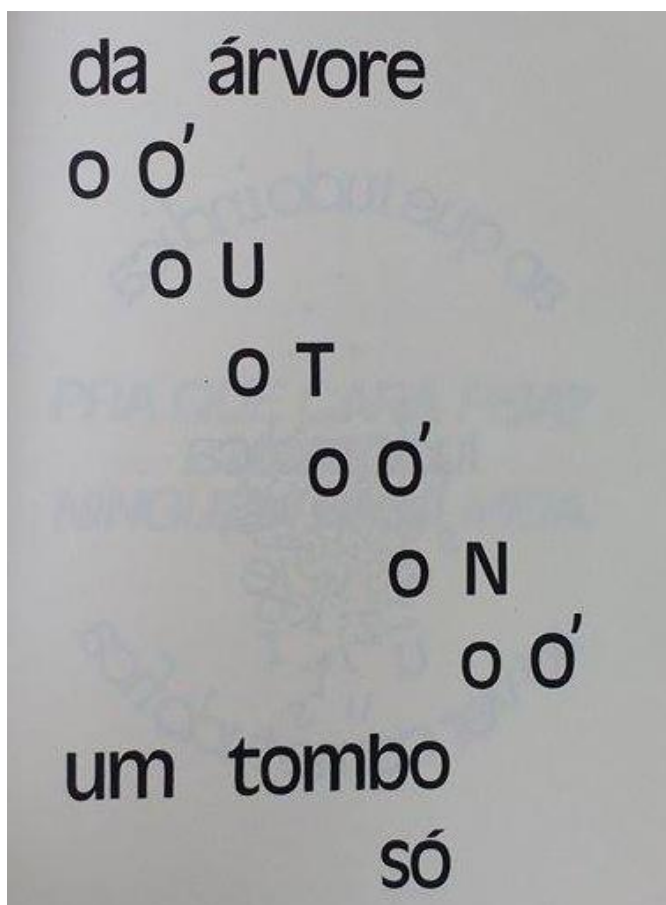


Figura 3

¹⁶⁴ Observar, p. ex., ocorrências em LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 15, 33, 68, 83, 115, 135, 158, 162, 179, 216, 236, 262, 316, 347, 354, 362, 378.

¹⁶⁵ Sobre o poeta estadunidense, cf. os originais, as traduções, os estudos e as correspondências de Augusto de Campos (2012). Quanto ao escritor francês, a edição de 2015 do volume *Mallarmé*, organizado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari, ajuda a compreender a discussão. Nas obras leminskianas, cf. *Toda poesia*, 2013, p. 33, 73, 97, 114, 138, 162, 238, 256, 299, 346, 361 e 378. Tais recursos são mais frequentes nos primeiros livros do autor.

¹⁶⁶ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 145.

Na primeira linha, o artigo está fundido à preposição, o que ocasiona o “da” enquanto [de + a]. Assim, o eu-lírico localiza uma árvore específica, ainda que o outono seja repleto delas. Logo após, os seis versos formados por artigos definidos masculinos singulares, seguidos por letras de “OUTONO”, atomizam os caracteres, dão individualidade única às letras, ressaltam a queda. Como visto no zero, aqui o traço gráfico da página vai do quadrante superior esquerdo para o inferior direito da folha, assinalando o “tombo”. Este é anunciado no penúltimo verso, antecedido pelo “um”, o qual funciona, concomitantemente, de pronome indefinido e numeral. De modo amplo, alguns desses recursos gráficos viabilizam o breve. Diferem da possibilidade do zero visual, pois não resultam, após a queda, em um nada, mas geram uma reflexão sobre “um tombo / só”.

O último verso supracitado, o verbete “só”, ele admite significar “sozinho” e “somente”, dupla expectativa apreciada em “contranarciso”¹⁶⁷. Outros advérbios e pronomes demonstrativos constroem a noção de breve agora enfocada, recurso intensificado na quadrinha de *Quarenta clics em Curitiba*:

isso?
aqui?
já?
assim?¹⁶⁸

O traço metalinguístico salta aos olhos em um poema questionador de algo breve e dono de quatro palavras. A primeira, o pronome demonstrativo “Isso”, anteposto a uma interrogação, denota certo ar de desprezo, como quem diz “Só isso?”, “Apenas isso?”, arguindo, com ironia, a escassez que lhe é essencial. Sem falar que “Isso” mira um objeto que estaria próximo, a uma pequena distância, a um curto trecho de espaço. A sugestão é reforçada pelo “Aqui?”, advérbio que funciona tanto para a dimensão espacial – no sentido de “neste lugar”, conectado ao “Isso?” – quanto para a dimensão temporal – em uma variante menos erudita da língua, no sentido de “este momento”, mais ligada ao “Já?”. Dessa maneira, “Aqui” acaba sintetizando ideias de tempo e espaço, funcionando muito bem de transição entre o primeiro e o terceiro verso, uma vez que o advérbio “Já” salienta concepções na esteira de “imediatamente”, “agora mesmo”. A última linha, “Assim?”, ela conclui, embora com a inclusão existente em uma pergunta, o breve. Como se interrogasse: a concentração que foi empregue “Aqui”, nessa

¹⁶⁷ Cf., ainda, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 40, 86, 313, 338 e 346. Quando à forma “sozinho(a)”, cf. p. 219, 253 e 320; a variante “solitário”, cf. na p. 286. O poema “contranarciso”, por sua vez, é analisado na parte “contranarciso” e a tradição do sujeito(-lírico) fragmentado.

¹⁶⁸ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 21.

quadrinha, “Já” está terminando? “Assim?”, meio de repente? Em todo esse resumido texto, a síntese enquanto brevidade está bastante marcada.

Não só na indicação adverbial há questões relativas às medidas. O tempo curto, ou específico, é ainda demarcado por proposições análogas a “este dia”, “um dia”, “dia cinzento”, “noite”, “outono”, “segundo”, “ontem”, “esta manhã”, “de repente”, “instante”, “este momento”, “outubro”¹⁶⁹. O autor precisa um momento e testemunha velocidade. O que passa rápido, o que acontece repentinamente. Algumas datas e ocasiões específicas também servem ao poeta, “sexta feira / cinza”, “dia de reis”, “1º dia de aula”, “primeiro frio do ano”¹⁷⁰. O pequeno espaço segue mais ou menos a mesma toada. Leminski, fotógrafo verbal, usa sua lente de palavras para focar detalhes, minúcias. Observa: “o beco”, “centímetros”, “naco de carne crua”, “nesta pedra”, “na beira-mar”, “no chão”, “um círculo”, “em sua bagagem”, “estão perto”, “distâncias mínimas”, “uma cidade”, “Mínimo templo”, “la vie en close”, “o velho poço”, “quadra, quadrinha”, “jardim da minha amiga”, “bar das putas”, “a / torre”¹⁷¹. Completando a lista de medidas espaço-temporais, o peso, constatado em “uma grama depois” e no haicai a seguir, capaz de sintetizar¹⁷²:

minha alma breve breve
o elemento mais leve
na tabela de mendeleiev¹⁷³

A alma é breve, de pouca duração no tempo, resumida, concisa. Para além de noções cronológicas, o espírito é “leve”, tranquilo, de pouco peso atômico; um elemento na Tabela de Mendeleiev, este espaço-resumo. A conhecida Tabela Periódica é, por si só, sintética. Dispõe, sistematicamente, todos os elementos químicos em uma única imagem. Espécie de guia.

Afora a Tabela de Mendeleiev, que, se materializada, impressa, corresponde a um artefato, outros objetos são utilizados. O mapa é um deles. A quadra subsequente, comentada ao discutir o zero que se faz por meio de sonhos impossíveis, anuncia:

¹⁶⁹ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 24, 31, 311, 115, 113, 182, 188, 212, 329, 222 e 334.

¹⁷⁰ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 54, 103 e 121, 238.

¹⁷¹ Cf. respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 23, 37, 60, 68, 107, 118, 148, 158, 165, 180, 229, 234, 243, 306, 334, 354, 365, 373.

¹⁷² Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 184.

¹⁷³ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 322.

Quem me dera
um mapa do tesouro
que me leve a um velho baú
cheio de mapas do tesouro.¹⁷⁴

Um mapa é a síntese de um espaço da realidade. Miniatura do mundo. Representação bidimensional de um ambiente tridimensional. Em conformidade com o poema, o mapa é um artifício que, em pequena escala, diz sobre os caminhos amplos, como a poética. E o mapa desejado pelo sujeito-lírico deve levar a um baú, outra feição da síntese: um lugar para guardar objetos, roupas, comidas, armas, peças de valor e tesouros piratas. O tesouro almejado na quadrinha é justamente um mapa das riquezas. *Mise en abyme*, a pequena estrutura em abismo, sugere uma carta geográfica que leve a um baú de cartas geográficas: uma síntese que leve a uma síntese de sínteses: um objeto mínimo que indica outro objeto mínimo capaz de conter o máximo de objetos mínimos. E são muitos outros encontrados no fundo do baú poético leminskiano: “um livro”, “a página”, “um papel”, “a máquina”, “o fio da foice”, “o / vidro”, “um objeto”, “a porta”, “a linha clara”, “pó”, “um antigo caderno”, “a pena”, “um táxi”, “taça”, “uma carta pluma”, “mesa”, “a lâmpada”¹⁷⁵.

Um dos objetos mencionados é “uma carta”. Acontece de poemas lembrarem epístolas – ou bilhetes, comunicados, avisos, orações, entre outros – não apenas as mencionando textualmente, mas por meio da forma de organizar o texto. É comum o ex-estranho começar utilizando a estrutura SVO da língua portuguesa, ou seja, apresentar a frase na ordem direta, encadeando Sujeito-Verbo-Objeto. Com uma particularidade: o sujeito é isolado no primeiro verso, de modo que, na quebra da primeira para a segunda linha, ainda que não haja uma vírgula, é criada uma expectativa de que o sujeito funcione de vocativo. Ou mesmo termos isolados, sem a sequência SVO, podem denotar a função de vocativo. Nesse processo, são tramadas personificações e o poema admite ser lido como um texto endereçado¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Leminski, *Toda poesia*, 2013, p. 16.

¹⁷⁵ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 16, 49, 73, 91, 116, 135, 158, 165, 204, 222, 235, 302, 306, 340, 352, 366, 377.

¹⁷⁶ Cf. também, p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 20, 38, 68, 95, 115, 204, 211, 239, 247, 308, 331, 363. O poema colocado a seguir está na página 153.

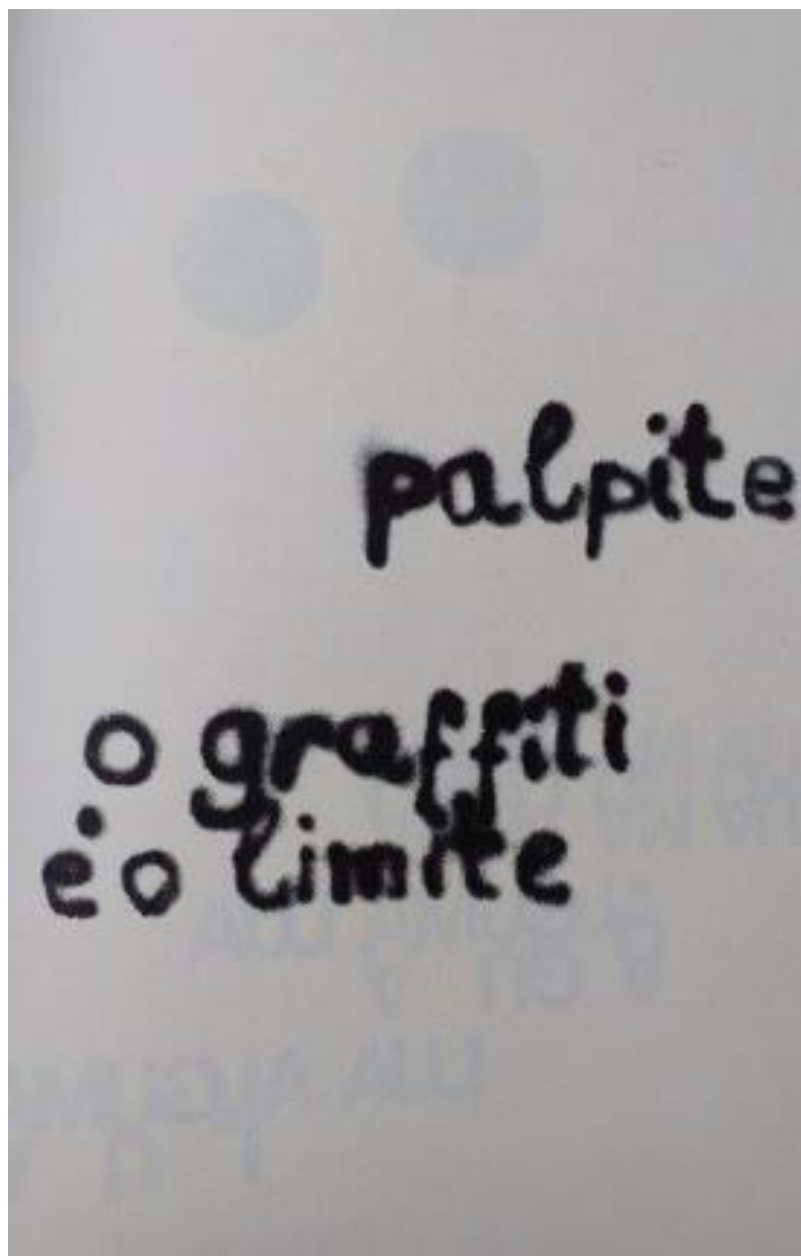


Figura 4

A disposição das palavras no papel se vale do espaço em branco da folha. As letras são grafitadas na página-parede. Nesta, o deslocamento do primeiro verso sugere a configuração de uma carta: a linha um pouco adiantada na tabulação, se comparada com as outras duas, e pertencente a uma estrofe anterior. Assim, o suposto vocativo “palpite” vira uma prosopopeia. No singular, caminha ainda no sentido de breve. Essa perspectiva é a que destaco aqui. Pois a estruturação de poemas enquanto epístolas dá singularidade a determinados termos, sendo que grande parte das supostas missivas são remetidas a elementos incomuns. Consoante a isso, no caso supracitado, o artigo definido singular, que antecede “graffite” e “limite”, também ajuda a desenvolver brevidades.

O “palpite” é personificado. Ademais, há nomes ao longo de *Toda poesia*. No geral, os indivíduos são tratados em suas singularidades. Provavelmente, Alice Ruiz seja a mais citada, contudo ocorrem outros. Berenice, Caetano Veloso, Glabuer Rocha, Matsuo Bashô, James Joyce, Leonardo Boff e vários, inclusive ele próprio: “o pauloleminski / é um cachorro louco”¹⁷⁷. Pronomes pessoais – como já mostrado em “contranarciso” – seguem adjacentes a essa via.

No entanto, chamo a atenção para casos em que as pessoas são indefinidas, mas singularizadas. Em situações, o cosmopolita das araucárias fala de alguém aparentemente específico, porém o universaliza. Tensiona o breve e a reunião do diverso. Ou, até mesmo, aquele e o zero, já que a dissolução da singularidade, embora singularizando, torna a suposta presença uma ausência. Espécie de sinédoque, pois no trato do particular está a referência ao geral, ao qualquer um. Como “Gente que mantém / pássaros na gaiola”, “um grande poeta inglês”, “business man”, “todo bairro tem um louco”, “freguês distinto”, “prima”, “um amigo que perdeu a memória”, “quem me queima”¹⁷⁸. Em “[um homem com uma dor]”, de *La vie en close*, com notas tristes, a universalização da experiência íntima:

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante¹⁷⁹

O homem com uma dor: o bandido que se sabia alcólatra não estava bem de saúde; e/ou qualquer outro homem, um universal. O sujeito é indefinido e especificado, ganha atributos de elegância, caminha de um modo próprio. Tudo isso sob a vaguidão da lírica, também a fim de que o leitor consiga se identificar com o texto, reconhecer a si mesmo no alguém que não é ninguém, sendo todo mundo.

Assim como o zero grávido de incontáveis números, o breve pode agrupar vastidões:

¹⁷⁷ Cf., p. ex., p. 31, 67, 78, 102, 140, 157, 190, 226, 246.

¹⁷⁸ Cf., respectivamente, p. 17, 31, 49, 73, 109, 131, 158, 180, 227, 247, 284. O poema “[business man]” dialoga com a música “Too much monkey business”, de Chuck Berry, especificamente no verso inicial, mas também com “Strawberry fields forever”, dos Beatles, mais ao final.

¹⁷⁹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 284.

e no interior do mais pequeno
abre-se profundo
a flor do espaço mais imenso¹⁸⁰

Nesse “in honore ordinis sancti benedicti”, a Ordem de São Bento sabe que no mínimo há o máximo. Coincidente à ocasião menos religiosa em que o eu-lírico diz “pariso / novayorquizo / moscoviteio / sem sair do bar”¹⁸¹. Mesmo parado no boteco, vai a vários lugares. A articulação do mínimo com o máximo é um dos mais importantes procedimentos da síntese leminskiana. No breve, está a reunião do diverso; “quanto menor / mais do tamanho da china” e “a sombra máxima / pode vir da luz mínima”¹⁸²:

tudo em mim
anda a mil
tudo assim
tudo por um fio
tudo feito
tudo estivesse no cio
tudo pisando macio
tudo psiu¹⁸³

Acima, “por um lindésimo de segundo”. Em seu instante ínfimo, “tudo” está. E está no sujeito-lírico: “tudo em mim”. No atrito, as relações entre o menor (marcado pela rima fio/macio/psiu) e o maior (a anáfora de sete “tudo” no começo dos versos, exceto naquele em que há o “mil”) são intensas e subjetivas: “tudo psiu”.

Não obstante haja a operação de tensionamento entre o único e o universo, o detalhe é por si só importante. Quando destaca itens corporais, o gosto pelo *close* novamente se apresenta. Mostra sua “mira telescópica”¹⁸⁴. Assim, lança luz sobre “a palma da mão”, “este dente”, os “cabelos que me caem / em cada um / mil anos de haikai”, “meu coração”, “a mesma voz”, “uma pálpebra”, “uma lágrima”, além das muitas referências ao olho e ao ver¹⁸⁵.

¹⁸⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 260.

¹⁸¹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 105.

¹⁸² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 99 e 177.

¹⁸³ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 182.

¹⁸⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 105.

¹⁸⁵ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 15, 48, 121, 184, 363, 213, 259, 342, 366. Em sua *Metafísica*, Aristóteles também destaca a visão. Talvez esteja aí uma importante afinidade materialista entre os dois. Nesse particular, cf. p. 20, 32, 35, 83, 88, 191, 236. “contranarciso” faz uso do verbo “ver”. Pensando nesse texto como poema de abertura, novamente convém destacar a importância de suas estruturas.

O que o eu-lírico insiste em observar é a paisagem. Nos haicais – ajustado, em vasta medida, ao que acontece ao longo da tradição do gênero – a natureza e as estações do ano recebem, praticamente, toda a atenção. Mas em Leminski essa afinidade ultrapassa os poeminhos de três versos e se espalha por toda a lírica. Em grande parte dos casos, o *close* é direcionado a pormenores: “pétala”, “uma estrela” – o que, frequentemente, pode sugerir a remissão ao nome de uma das filhas do poeta com Alice Ruiz –, “o outono”, “chuva”, “a pedra”, “o sol nascente”, “lua crescente”, “o milho”¹⁸⁶. Alguns animais merecem destaque, por suas carcaças ínfimas, “um passarinho”, “o inseto”, “um mosquito”, “a formiga” e o “bicho alfabeto”¹⁸⁷:

o bicho alfabeto
tem vinte e três patas
ou quase

por onde ele passa
nascem palavras
e frases

Proporcional ao dito dois parágrafos atrás; aqui, uma articulação de duas formas de síntese: o breve e a reunião do diverso. O bicho alfabeto é um, único, particular; no entanto, ele reúne vinte e três patas e vai deixando um rastro de palavras e frases por onde passa.

O breve também possui modos métricos de ser expresso. Um deles é, semelhantemente ao zero, utilizando linha de poucas sílabas poéticas. Entretanto, agora, a estrutura do metro interage com sentidos mais ligados à ideia de brevidade, rapidez, fragmento e/ou isolamento. Observe o haicai abaixo:

so/ pran /do es/se/ bam/ bu	E. R. 6 [2-6]
só / ti /ro	E. R. 2 [duas tônicas]
o/ que/ lhe/ deu / o/ ven /to ¹⁸⁸	E. R. 6 [4-6]

Comparado ao bambu, à flauta, à música, o verso, esse fragmento de bambu sobre a folha, é soprado pela tripla repetição do som /s/ e batido pela ainda mais constante repetição das oclusivas dentais (/t/ e /d/) e bilabiais (/p/ e /b/). Assim, o poema é reduzido a “/s/ó /t/iro”, sopro e batida. O gesto mínimo é intensificado na segunda linha, a qual é dissílaba, em oposição aos dois hexassílabos que a antepõem e sobrepõem. O termo “só”, além disso,

¹⁸⁶ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 57, 91, 113, 177, 215, 236, 316 e 367.

¹⁸⁷ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 70, 148, 316, 354 e 283.

¹⁸⁸ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 86. Cf. também, p. ex., as p. 15, 40, 73, 122, 145, 163, 196, 218, 255, 299, 320, 354 e 367.

guarda consigo uma ambiguidade: enquanto adjetivo ou substantivo, designa o que está sem companhia, em total solidão; enquanto advérbio, expressa ideias de “apenas”, “somente”. Portanto, sozinho e fazendo exclusivamente sopros no bambu, o dissílabo sintetiza os sentidos. Sem falar que o verso, como estrutura motivada, fica aqui evidente: a linha de poucas sílabas poéticas segue as vias do breve e do zero, dependendo da carga semântica da produção textual. O mesmo recurso melopaico se molda a determinadas intenções logopaicas, o ritmo pode ser lido na perspectiva de elemento construtivo do texto¹⁸⁹.

O verso de mínimas sílabas capaz de, por excelência, expressar o breve é o monossílabo. E em *Toda poesia*, há mais ou menos 350 linhas dessa natureza. Caso interessante para se observar é o seguinte:

só	E. R. 1 [tônica]
lamente	E. R. 2 [tônica-átona-tônica]
uma	E. R. 1 [tônica-átona]
vez ¹⁹⁰	E. R. 1 [tônica]

A quadra supramencionada é constituída por unicamente uma frase dividida em quatro segmentos. Lembra o primeiro verso de uma tradicional canção de bolero mexicana, “Solamente una vez”, composta por Augustín Lara, nos anos 1940, e gravada por significativos intérpretes como Luis Miguel, Roberto Carlos, Elvis Presley e os três tenores, Plácido Domingo, José Carreras e Luciano Pavarotti. Paulo Leminski, por sua vez, tensiona a memória auditiva com a nova disposição visual do texto, acarretando, especialmente devido à métrica fragmentada, vieses particulares. A palavra “solamente”, em língua espanhola, corresponde a “somente”; entretanto, fracionada e aclimatada à língua portuguesa, passa a indicar “só” e “lamente”, ou seja, “apenas”/“somente” e a conjugação do verbo “lamentar”. O lamento ocorre no poema justamente quando o verso não é monossilábico; em todas as outras ocasiões, há “**só**” “**uma**” “**vez**” o acento tônico. A lamúria e o suposto equívoco métrico, portanto, estão harmonizados em uníssono.

Tal como o verso de poucas sílabas métricas, outra possibilidade formal é comum a zero e breve: a estrofe com metro em queda. No entanto, expressando o zero, a queda caminha em direção ao vazio crescente, algo que lembra certa dissolução da concretude; ao passo que, expressando o breve, o afunilamento não dissolve por completo a experiência, não rarefaz até o zero absoluto, mas lança um olhar para um ponto específico. Comparado a um *close*

¹⁸⁹ Em *Uma lira de duas cordas*, especialmente no capítulo II, discuto a noção de ritmo motivado.

¹⁹⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 346. Cf. também, p. ex., as p. 21, 43, 78, 83, 117, 143, 161, 194, 236, 283, 362, 373.

cinematográfico, o gesto sonoro parte de uma ampla gama de recursos para um número mais reduzido dos mesmos. Assim, há o foco na solidão:

1º dia de aula
na sala de aula
eu e a sala¹⁹¹

Para metrificar, é válido recorrer à transcrição por extenso, ocasionando:

pri/ mei /ro/ di /a/ de au /la	E. R. 6 [2-4-6]
na/ sa /la/ de au /la	E. R. 4 [2-4]
eu / e a/ sa /la	E. R. 2 [1-3]

O verso de abertura, com suas seis sílabas e três tônicas, apresenta uma circunstância vivenciada por inúmeros estudantes e professores, o primeiro dia de um curso, uma situação ampla, que remete a inúmeras memórias e questões. Abaixo, com quatro segmentos sonoros e duas sílabas fortes, há um filtro: o olhar para a sala de aula. De tudo o que envolve um primeiro dia de estudo, desde o arrumar para sair de casa até o último sinal, desde os contatos humanos com docentes e discentes até o lidar com os objetos ligados a variados tipos de aulas, o sujeito-lírico focou sua câmera na sala. Por fim, direcionando ainda mais as lentes e reduzindo o verso a três sílabas e duas tônicas, o poeta mostra a relação do “eu”, colocado no começo da linha, com a “sala”; uma dialética por vezes angustiante, o relacionar com as pessoas novas, com os objetos novos, com o novo aprendizado. A câmera realiza um *close* que vai do geral ao específico; o recurso métrico, por seu turno, acompanha esse movimento, encurtando o número de sílabas pela metade e elevando a porcentagem de tônicas, o que dá ainda mais peso acústico para a linha mínima.

Se a queda métrica (um modo de desonorização) pode direcionar os ouvidos do leitor para um verso breve específico, em alguns momentos Leminski prefere manter um padrão métrico em todo o poema. Ao levar em conta esses episódios de regularidade, estou desconsiderando os monósticos, porque, evidentemente, terão apenas uma variante de número silábico. Nos demais casos, por vezes o escritor músico produz, assiduamente, trissílabos, quadrissílabos, pentassílabos, octossílabos e, com maior frequência, heptassílabos¹⁹². A

¹⁹¹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 121. Cf. também, p. ex., as p. 163 e 235.

¹⁹² Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 119, 240, 307 e 363 (trissílabos); 316 (quadrissílabos); 15, 312 e 351 (pentassílabos); 179, 184, 249 e 277 (setissílabos); e 312 (octassílabos). É perceptível como Paulo Leminski usa menos o metro regular nos seus textos mais antigos, havendo grande variabilidade em *Caprichos & relaxos*.

redondilha maior é a constante, por exemplo, em “estrelas fixas”, texto no qual o metro é fixo como os astros mencionados no título. Já em “tamanho momento”, o setissílabo permanece invariável, eterno, “enquanto a sombra não vem”¹⁹³. Com recurso análogo a essas duas obras, “a lua no cinema” segue a métrica regular:

A/ lu /a/ foi / ao/ ci/ ne /ma,	E. R. 7 [2-4-7]
pas/ sa /va um/ fil /me en/gra/ ça /do,	E. R. 7 [2-4-7]
a his/ tó /ria/ de u /ma es/ tre /la	E. R. 7 [2-4-7]
que/ não / ti /nha/ na/mo/ ra /do.	E. R. 7 [2-3-7]
Não / ti /nha/ por/ que e /ra a/ pe /nas	E. R. 7 [1-2-5-7]
u /ma es/ tre /la/ bem / pe/ que /na,	E. R. 7 [1-3-5-7]
des /sas/ que./ quan /do/ a/ pa /gam,	E. R. 7 [1-4-7]
nin/ guém / vai / di/ zer ./ que/ pe /na!	E. R. 7 [2-3-5-7]
E /ra u /ma es/ tre /la/ so/ zi /nha,	E. R. 7 [1-2-4-7]
nin/ guém / o/ lha /va/ pra/ e /la,	E. R. 7 [2-4-7]
e/ to /da a/ luz / que e /la/ ti /nha	E. R. 7 [2-4-5-7]
ca/ bi /a/ nu /ma/ ja/ ne /la.	E. R. 7 [2-4-7]
A/ lu /a/ fi/ cou / tão / tris /te	E. R. 7 [2-5-6-7]
com a/ que /la his/ tó /ria/ de a/ mor ,	E. R. 7 [2-4-7]
que a/ té / ho /je a/ lu /a in/ sis /te:	E. R. 7 [2-3-5-7]
– A/ ma / nhe /ça./ por/ fa/ vor ! ¹⁹⁴	E. R. 7 [3-7]

Todos os dezesseis versos podem ser metrificados como redondilhas maiores. Para que isso advenha, algumas concessões precisam ser feitas, ora preferindo a elisão e, em outros momentos, optando pelo hiato, sem que, necessariamente, haja uma motivação semântica para as oscilações específicas de cada linha, exceto a procura pelo padrão setissílabo geral. A simetria, em sentido amplo, parece coincidir ao fato de o poema centrar a sua narrativa lírica na personagem “estrela”, homônima à filha de Paulo Leminski e Alice Ruiz. Nascida em 1981, Estrela Ruiz Leminski tinha, aproximadamente, seis anos, quando houve o lançamento do livro *Distraídos venceremos*. Em 1987, as duas estrelas, a de carne e a de papel, são, portanto, bem pequenas e, provavelmente, sem namorado. São estrelas sozinhas, assim como o setissílabo está desacompanhado de outros tipos de métrica. Há recusa até mesmo em variar os modelos de estrofe, preferindo repetir por quatro vezes a quadra. A rima, a seu turno, apesar de variar entre A e B, mantém a sequência de ABAB’s. Se for considerada a oscilação dos acentos tônicos dentro dos versos, é notável também como há certa variação com o passar das linhas, embora a sílaba dois seja, com grande reincidência, forte. Apesar dessas nuances

¹⁹³ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 264 e 338.

¹⁹⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 199.

um tanto irregulares, o protótipo setissílabo salta aos ouvidos, lembrando que a métrica pode ser uma estrela fixa, como em “estrelas fixas”, ou ainda pode a lua heptassilábica estar no céu enquanto o dia não vem, rememorando os versos de “tamanho momento”, mais acima referidos.

Outro elemento fixo recorrente em *Toda poesia* é o poema monoestrófico afinado à noção de brevidade e/ou unidade. É um tanto incidente o uso de monóstico, dístico, terceto, quadra, quintilha, sextilha, sétima e oitava, de modo que, nos textos de menor extensão, costuma ser mais expressiva a ideia de breve, como se nota a seguir:

Eu, hoje, acordei mais cedo
e, azul, tive uma ideia clara.
Só existe um segredo.
Tudo está na cara.¹⁹⁵

A expressão popular “está na cara” corresponde àquilo que é evidente, o que é oferecido depressa, dado na superfície. Portanto, significa, supostamente, o oposto do termo “segredo”, mencionado no verso anterior. Digo “supostamente” já que o segredo está na cara. Demonstrado seu gosto por pares opostos, o caprichoso relaxado aproxima os contrários: o imediato e o mistério, a madrugada e a ideia clara. Consoante aos dados semânticos, a utilização de apenas uma estância faz tudo o que é dito no texto ser oferecido de uma vez só. Não são necessários os longos cantos épicos. Só existe uma estrofe. Tudo está na quadra.

Em composições que não são monoestróficas, também existe a potencialidade de uma estância expressar o breve, a exemplo de [a árvore é um poema]:

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

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

está apenas¹⁹⁶

¹⁹⁵ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 189. Cf. também as p. 152 (monóstico), 15 (dístico), 236 (terceto), 286 (quintilha), 341 (sextilha), 343 (sétima), 234 (oitava).

¹⁹⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 45. Cf. também p. 68, 106, 115, 164, 253, 307.

O texto como um todo está preocupado com o traço singular da árvore (metáfora para o poema), a sua condição de breve, de ser tão somente uma planta. A estância derradeira, justamente por sua qualidade de monóstico e por trazer o advérbio “apenas”, ressalta a brevidade focada. O último verso, isolado, paira na página. Desmitificado. Despojado. Assim como a árvore-poema, admite possuir uma finalidade sem fim. Não está a serviço de uma causa do vento, do sol ou da lua. A árvore-texto é uma desmissionária de atribuições. Talvez fatigada de ter que valer a pena. É uma coisa em si. Está apenas.

Além da estrofe, o breve também é expresso por meio da rima. Em uma primeira leitura, é possível imaginar que a homofonia, no geral, caminhe mais perto do par ou da reunião do diverso, uma vez que sempre precisa de um segundo ou mais sons semelhantes para conseguir se construir. Entretanto, em muitos casos, a sonoridade do final do verso segue um padrão único. A voz vai se uniformizando. E essa sequência unívoca pretende indicar ideias próximas de unidade. “erra uma vez” ajuda a compreender o ponto aqui discutido:

nunca cometo o mesmo erro
duas vezes
já cometo duas três
quatro cinco seis
até esse erro aprender
que só o erro tem vez¹⁹⁷

A sextilha, no terceiro e quarto versos, realiza uma lista que termina no número seis. A dimensão metalinguística ganha força, cabendo até mesmo perguntar (ou responder) qual seria o erro sêxtuplo mencionado pelo sujeito-lírico. Nenhuma das palavras do poema é grafada incorretamente, muito menos seis vezes. As seis linhas também não apresentam métricas com seis variações/erros, e sim a sequência 7-3-7-5-7-6; no entanto, se consideradas as posições das sílabas tônicas, é possível aceitar que não há nenhum verso idêntico a outro, e sim um conjunto de seis equívocos. Ademais, a rima também apresenta “seis erros”. Sempre se termina com o som /e/, embora nenhuma dessas ocasiões propicie rima longa. A propósito, o poeta modula a contagem realizada nas linhas três e quatro de modo que as palavras “três” e “seis” estejam dispostas no final das pautas. Ao longo da tradição, a rima toante, em certos momentos, é considerada um erro. Olavo Bilac e Guimarães Passos, no *Tratado de versificação*, comparando as rimas toantes e as consoantes, chegam a falar que estas “se conformam perfeitamente no som”¹⁹⁸, o que faz presumir que aquelas se conformam

¹⁹⁷ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 265. Cf. também as p. 20, 90, 117, 144, 200, 240, 247, 314 e 366.

imperfeitamente, erradamente. Paulo Leminski, parnasiano *hippie*, não comete uma rima toante no texto, comete logo duas, três, quatro, cinco, seis, até o som imperfeito aprender que só o som imperfeito tem vez. Portanto, a sonoridade do final do verso segue um padrão único. Essa espécie de ritornelo torto, ou forma com variações, tensiona a reunião do diverso com o breve: só o toante tem vez.

Antes de terminar essa parte consoante ao quase-nada, cabe falar do jogo de raspas e restos, pois interessam ao curitibano, tanto como breve quanto como reunião do diverso. Tirante o rastro do bicho alfabeto e as dúvidas que ficam de pé mesmo depois que o vento leva a fé, um poeminha que dialoga com as fábulas de Esopo¹⁹⁹:

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra²⁰⁰

2.2.3.2. Par

Ao se falar em a cigarra e a formiga, um par já se revela; existem dois elementos, o A e o B, uma dupla. Mas também o um, o AB, a unidade, porque, juntos, os dois animais criam uma coesão particular. Constatando, há pontos em que as categorias aqui propostas se mesclam. As sínteses se sintetizam. Grosso modo, o breve e o par estão dizendo algo rente um do outro. Os conceitos são, eles mesmos, *pluribus unum*. Por exemplo, o par e a reunião do diverso não cessam de se constituírem caminhos de ver o breve; assim como este assente conter pares e/ou múltiplos dentro de si: a cigarra e a formiga compõem uma fábula única. No poema, dentro da trabalhadora, a cantora mastigada. Pensando mais especificamente no par, ele parece sempre operar funções conectivas, lembrando as conjunções nos termos gramaticais. Classificaria aqui os pares enquanto aditivos, alternativos, comparativos e demais. Prefiro, no entanto, mostrar determinados tópicos a partir da leitura da obra leminskiana, arquitetando categorias me valendo de um *close reading*, em vez de seguir uma tabela específica, embora não ignore a classificação gramatical e outras.

¹⁹⁸ BILAC e PASSOS, 1930, p. 80.

¹⁹⁹ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 58, 72, 207 e 338. Cf. também ESOPPO, 2013.

²⁰⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 322.

Cabe inicialmente destacar o E, sobretudo exercendo função aditiva. Ele está em “contranarciso”, pois ali o eu-lírico afirma “em mim / eu vejo o outro / e outro / e outro”, sendo que a conjunção ainda desponta nas duas outras estrofes do poema. Entretanto, o “e” interligava itens ternários, ao passo que no par interessa a relação aditiva estabelecida entre dados formadores de uma dupla. Convém revisitar versos de “desmontando o frevo”²⁰¹:

com certo
jeito mestiço de ser
um jeito misto
de querer
isto e aquilo
sem nunca estar tranquilo
com aquilo
nem com isto²⁰²

O “querer / isto e aquilo”, um jeito mestiço de reunir os diferentes. Leminski aborda um tema da lírica de Cecília Meireles. A poeta chega a escrever o livro infanto-juvenil *Ou isto ou aquilo*, no qual aparece um poema homônimo e repleto de oposições. Segue um trecho:

Ou se tem chuva e não se tem sol,
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!²⁰³

Ao contrário das polarizações de Cecília Meireles, ou mesmo da pergunta que paira ao final de seu texto, quando o eu-lírico da modernista afirma “Mas não consegui entender ainda / qual é melhor: se isto ou aquilo”, o *sixtie* opta por ambos os lados, numa dicção mestiça, híbrida, isto “e” aquilo, em vez de isto “ou” aquilo. Se me permito, em uma espécie de comparação com tradições ontológicas, a modernista apresenta uma postura relativamente semelhante à do céptico Pirro: a suspensão da descrença, a dúvida absoluta, o não poder escolher nem o Ser nem o nada, nem isto nem aquilo²⁰⁴. O caprichoso-relaxado, ao contrário, um anticético: deseja o Ser e o nada, isto e aquilo, nunca estando tranquilo, lhe sendo talvez impossível a ataraxia pirrônica.

²⁰¹ Cf. também, p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 22, 68, 88, 121, 150, 189, 212, 240, 277, 312, 341, 352, 368, 375. Ocorre ainda a forma inglesa “and”, na p. 157.

²⁰² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 36.

²⁰³ MEIRELES, 1997, vol 4, p. 278.

²⁰⁴ Sobre o pensamento de Pirro, cf. Marilena Chauí (2010).

Contudo lhe atrai não apenas o E. Convém notar o OU; a forma alternativa é recorrente, propiciando à conjunção contrapor uma dupla²⁰⁵:

se amor é troca
ou entrega louca
discutem os sábios
entre os pequenos
e os grandes lábios²⁰⁶

A estrofe consegue obter diversos pares a partir de termos como “ou”, “e”, “entre”. O “e”, analisado no parágrafo anterior, aqui surge avizinhandos “os pequenos e os grandes lábios”. Os elementos corporais mencionados são ambíguos: os lábios vaginais, mas também lábios orais de pessoas menos ou mais experientes, os sábios discutem com eles. O “ou”, por sua vez, alterna opções sobre o que é o amor: “troca / ou entrega louca”, de modo que a conjunção alternativa indique a presença de um par. Quanto à estrutura [entre X e Y], proposição anteposta a dois verbetes ligados pela conjunção aditiva, ela traz em si o próprio “e”. Todavia essa possibilidade merece atenção em si, pois é muito frequente na obra de Paulo Leminski²⁰⁷. Ao longo dos livros, “entre um triunfo e um waterloo”²⁰⁸, a quadrinha:

entre a dívida externa
e a dúvida interna
meu coração
comercial
alterna²⁰⁹

Em uma espécie de entre-lugar, cindido entre a dívida externa e a dúvida interna, o coração comercial: ao mesmo tempo, um item da parte de dentro do peito e de fora, da ação atinente ao comércio. O eu-lírico, além disso, não se filia a uma visão de mundo só de esquerda, como normalmente parece supor grande parte dos leitores. Apresenta um coração comercial, algo do cotidiano de um bandido que se sabe publicitário. As linhas do texto, desenho gráfico

²⁰⁵ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 18, 35, 76, 105, 204, 213, 262, 338, 351, 363. Na p. 145, admitir que a forma “o U” possa ser lida como “ou” parece sugestão bastante forçada; por outro lado, variações de “ou” são encontradas na p. 378. Já na p. 317, “believe it or not”.

²⁰⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 273.

²⁰⁷ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 23, 78, 135, 158, 194, 215, 238, 264, 312, 347 e 362.

²⁰⁸ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 76.

²⁰⁹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 53. Chamo o texto de quadrinha, pois o quinto verso pode ser lido como parte do quarto.

fundamental para as agências de propaganda, também alternam – justamente na hora em que ocorre a palavra “alterna” – entre um alinhamento à esquerda e uma tabulação um pouco liberal. Juntando a dupla possibilidade visual, unido ao conteúdo semântico, o poema realiza uma síntese.

Nesse contexto, a luta de classes. Ela cria um par. Mas não só ela. O que é contra, o que estabelece um versus, os opostos, os tratos – todos esses pontos se aproximam²¹⁰. No que diz respeito ao que ficou célebre devido a Karl Marx, um escrito em espanhol, o idioma de Cuba:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
pedras
noches
poemas²¹¹

O texto traz uma reunião de elementos, já que todas as armas são boas e algumas delas são listadas, indo do concreto ao abstrato: pedras, noites, poemas. Porém, a expressão “lucha de clases” inscreve um par, pois remete à ideia marxista segundo a qual a história da humanidade é a história da contraposição de determinados grupos sociais. Textos assim são constantemente lembrados pela crítica, sobretudo quando ela quer mostrar o traço esquerdista do colunista da *Veja*. No entanto, o posicionamento não compreende a diversidade inerente às reflexões do poeta, uma vez que ele dispõe de um “coração comercial”, conforme mostrado no parágrafo anterior, em convivência com as armas da luta de classes²¹².

Ademais, o escritor sabe que, do ponto de vista de uma economia globalizada e observada aqui do terceiro mundo, o duelo comercial se organiza não apenas entre os donos dos meios de produção e aqueles que só possuem a força de trabalho, mas também entre os capitais estrangeiros e nacionais, entre os países que desenvolvem tecnologias avançadas e os que fornecem matéria-prima barata. No século das reflexões de Caio Prado Jr., Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso, inserido em debates sobre a dependência e o desenvolvimento econômico em sociedades periféricas, no mesmo ambiente em que aparecem as poéticas dos irmãos Campos, o comunista americanizado gera sínteses assim²¹³:

²¹⁰ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 15, 165 e 321.

²¹¹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 93.

²¹² Cf. Karl Marx (1994).

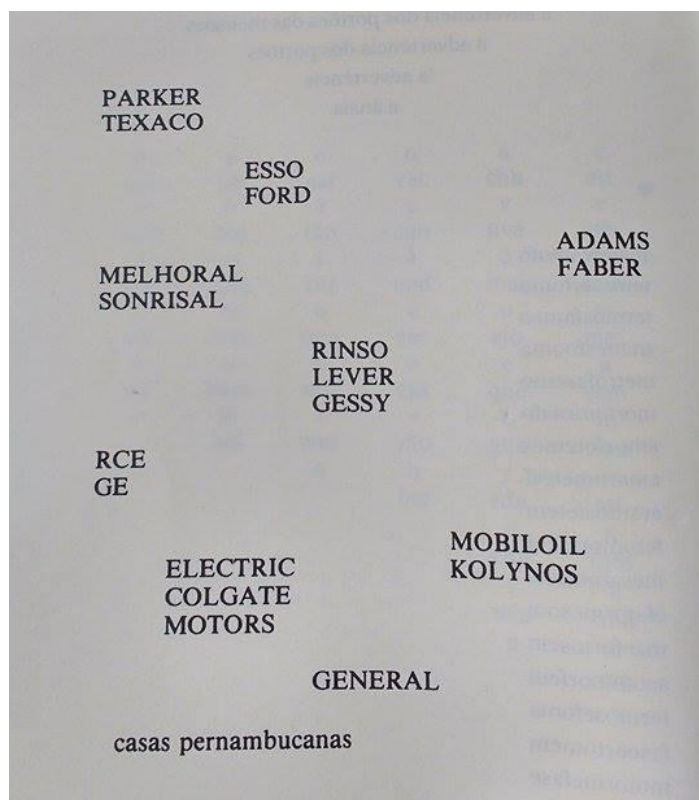


Figura 5

Originalmente publicados na *Revista Invenção*, os traços acima são feitos por um *enfant terrible* antenado às vanguardas visuais. O texto pode ser dividido em duas metades: contrapõe maiúsculas e minúsculas. Está coadunado a um repertório de poemas que acarretam visualmente o par, seja pela oposição de estrofes (o que também vem a ser um recurso sonoro), seja pelo desenho gráfico (como visto no analisado “[entre a dívida externa]”, considerando o alinhamento à esquerda e as variações liberais da tipografia), ou ainda pelo próprio tamanho da letra²¹⁴. No caso da composição acima, no atrito entre a caixa alta e a caixa baixa, o contraponto entre as EMPRESAS ESTRANGEIRAS e as “casas pernambucanas”. O capital externo ocupa quase toda a foto, envolve atividades comerciais que vão do petróleo à alimentação, da indústria farmacêutica à automobilística; mais abaixo, na parte inferior do globo terrestre, na parte inferior da página, as “casas pernambucanas”, isto é, tanto as lojas de uma rede assim nomeada, quanto as moradias localizadas no estado de Pernambuco, região onde desembarca Descartes, no *Catatau*.

²¹³ O poema a seguir consta em LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 164. Cf. ainda Caio Prado Jr. (1983); Florestan Fernandes (1987); Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto (2004). Convém notar que a edição da *História Econômica do Brasil* citada, de Caio Prado Jr., sai pela mesma editora e no mesmo ano de *Caprichos & relaxos*.

²¹⁴ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 70, 91, 109, 133, 234, 298 e 373.

O jogo com noções espaciais não se limita ao uso do branco. Por vezes, ocorrem ambientes e/ou objetos similares a “dobra” (em uma reportagem também à série *Star Trek*), “meiofio”, “aço em flor”, “beiracéu”, e à própria “página em branco e em brasa”²¹⁵. Neste último, os adjetivos é que auxiliam na construção do par; enquanto o “meiofio” contém em si a ideia de ambiente duplo, entre a rua e a calçada. O corpo humano é outro espaço capaz de abrigar o par. Há sentenças, no estilo de a “cabeça calva e cega”, a qual inclusive se apoia na adjetivação; e vocábulos, p. ex. “mestiço”, a mistura de etnias, algo visto em “desmontando o frevo”²¹⁶. Seguindo adjacente, nomes de pessoas ou pessoas indeterminadas. Na primeira situação, o enlace de “o velho leon e natália em coyoacán”, bem como as brincadeiras com os nomes próprios em “[ana vê alice]”; na segunda alternativa, são fortes os episódios de “[dois loucos no bairro]” e a alusão a um possível “vizinho”. Este termo, por si só, evoca a dimensão de um par, entre o eu e o que mora ao lado²¹⁷.

Outros seres sugerem a dialética aqui primordial. O “centauro”, a “sereia” e o “anjo da guarda” são, por excelência, expressivos²¹⁸. Correspondem à mistura, ou o íterim, de homem e cavalo; mulher e peixe; humano e divino. Neste último, a figura do “anjo” traz, conjuntamente, a impressão de mensageiro, aquele que está entre o remetente e o destinatário de uma informação. No caso dos animais, para além de suas formas híbridas com humanos, Paulo Leminski faz referências a anfíbios, seres que vivem na terra e na água²¹⁹. O “sapo” é importantíssimo para o escritor influenciado pela estética de Matsuo Bashô. Até consta o nome de “Kawásu”, sapo em japonês, na seção de haicais de *La vie en close*. Mas nem só de sapos e anjos vivem os pares. Em outros momentos, o eu-lírico se contrapõe, embora nem sempre rivalizando, a Deus²²⁰. Nesse sentido, vale incluir os poemas que consentem serem lidos na qualidade de orações, ou ainda de cartas, bilhetes, de acordo com o mostrado ao discutir o breve. Em geral, tais textos admitem o reconhecimento de um par, uma dialética entre o eu e o outro a quem me refiro.

²¹⁵ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 47, 53, 198, 249 e 281.

²¹⁶ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 278, 36 e 68.

²¹⁷ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 67, 96, 73 e 253. Observar também o poema que utiliza os nomes de Dom Quixote e Sancho Pança, na p. 335.

²¹⁸ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 95, 206 e 118.

²¹⁹ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 115, 254, 302, 306, 315.

²²⁰ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 202 e 266.

A contraposição, o eu/outro, mais comum na poesia leminskiana, quiçá na tradição ocidental, é entre o amador e a pessoa amada. A lírica amorosa é um tópico assíduo no ex-espó de Alice Ruiz e compõe a noção de par, porque pressupõe o enlace, mesmo que apenas imaginário e por parte do eu-poético, de dois indivíduos²²¹. De todo modo, vale notar que, nos haicais, o *hippie* se entrega menos à temática do amor. Não obstante, há, certamente, sugestões eróticas, como na imagem da palmeira que estremece e na vespa que pica uma estrela²²². Sem perder o erotismo, tampouco abandonando a perspectiva mais sentimental que corporal, o eu-lírico, na quadrinha a seguir, anuncia

essa vida que eu quero,
querida

encostar na minha
a tua ferida²²³

Lembrando um pouco os poemas-cartas, porém agora colocando o vocativo no segundo verso, o sujeito-lírico dialoga com a “querida”. Fala à amada o que deseja: encostar as feridas um do outro; ou talvez chegar alguma outra coisa, sendo que a da “querida” está “ferida”, o que foi sugerido também pela presença da rima, se considero que a homofonia indica uma proximidade no plano do conteúdo da mensagem. Encostando um no outro, ou tendo na alma do amador a pessoa amada, o texto cria um par.

O amor típico da lírica amorosa, no entanto, não é o único a aparecer. Há poemas dedicados ao tema da amizade²²⁴. O amigo é aquele com quem se fica ou partilha um livro, o calor das mãos. Ajuda a compor uma dupla, mas a mesma dupla pode formar um zero, um silêncio, ou um breve, um praticamente não dizer nada, no jeito de “arte do chá”:

ainda ontem
convidei um amigo
para ficar em silêncio
comigo

ele veio
meio a esmo
praticamente não disse nada
e ficou por isso mesmo²²⁵

²²¹ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 47, 67, 104, 144, 158, 196, 215, 235, 245, 335, 356 e 379.

²²² Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 114 e 115.

²²³ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 320.

²²⁴ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 20, 51, 61, 77, 102, 180 188, 335 e 354.

A arte ou cerimônia do chá é uma atividade tradicional japonesa. Nessa espécie de rito, os participantes cultivam, entre outras coisas, o convívio fraterno. No texto, o eu-lírico e seu amigo dividem o momento, são um par. A narrativa mínima vai decaindo, tendendo à queda discutida ao falar sobre o zero. Se, na primeira estrofe, há o “amigo” e o “comigo” dispendo uma duplicidade; na passagem para a segunda estância, o “ele” é colocado em evidência, numa transição do par em breve. Reforça esta última noção o fato de o amigo praticamente não ter dito nada. Não é um silêncio, portanto; mas um muito pouco. Em seguida, a visita, e decerto o poema, “ficou por isso mesmo”, esvaziado de ressonâncias. Assim, nas tensões entre o par, o breve e o zero, Leminski demonstra alguns caminhos combinatórios na realização de sínteses.

Estando juntas, as duas personagens acima trabalhadas vivenciam um meio tempo, um ínterim. É um dos trâmites de temporalmente marcar o par, idealizando uma hora que está entre duas outras. Despontam “meianoite” e “meiodia”, “o tempo / entre o sopro / e o apagar da vela”²²⁶.

Quando o mistério chegar,
já vai me encontrar dormindo,
metade dando pro sábado,
outra metade, domingo.²²⁷

Esse começo de “administrário” lembra um evento narrado pelos três evangelhos sinóticos: Jesus em oração no Getsêmani, antes de sua prisão e morte. No episódio relatado por Mateus, Marcos e Lucas, Cristo, que é homem e Mistério, pede para os seus companheiros vigiarem enquanto Ele ora adiante. Ao voltar até seus amigos, o Filho os encontra dormindo²²⁸. No texto do ex-seminarista, o eu-poético, na suposta chegada do (M)mistério, estará dormindo em um meio-tempo: metade dando para o sábado e a outra metade, domingo. A condição de ínterim, cindida entre o fim e o começo da semana, deixa o sujeito-lírico fragmentado, como certa tradição do eu ocidental, debatida no subcapítulo **2.2.1**.

Os versos supracitados, aliás, trabalham com pares antitéticos: “chegar” e “dormindo”; “sábado” e “domingo”. O movimento de sábado e o antimovimento dominical. Um dos caminhos comuns para instituir pares é a utilização de antíteses. Aqui aparecem possibilidades

²²⁵ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 188.

²²⁶ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 23, 179, 235, 319 e 336.

²²⁷ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 179.

²²⁸ Cf. *Bíblia de Jerusalém*, Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 40-46.

congruentes a amizades, tempo, espaço, recursos visuais, seres, sensações corporais, entre outras; algumas das alternativas que já foram examinadas²²⁹.

acordei bemol
tudo estava suspenso

sol fazia
só não fazia sentido²³⁰

Nesse específico, a contraposição entre bemol (nota musical meio tom abaixo) e suspenso (nota musical meio tom acima) gera a antítese. Um dos fatores que causa estranhamento na utilização dos vocábulos é o fato de “bemol” adjetivar “acordei”, procurando expressar que o sujeito-lírico abriu os olhos e esteve um pouco para baixo, triste. A elaboração gera não apenas o par bemol-suspenso, mas também um oxímoro, pois a nota meio tom abaixo adjetiva um verbo que sugere um movimento ascendente, um despertar. Simétrico ao acordar é o dia, ensolarado, o qual estava suspenso, para cima, alegre. Em síntese, no poema, um atrito entre o eu e o mundo.

Outro recurso frequentemente usado é o paradoxo, todavia ocorrendo mais espaçadamente do que as antíteses²³¹. O haicai ilustra:

viver é superdifícil
o mais fundo
está sempre na superfície²³²

A contradição interna presente no paradoxo acima se sustenta devido ao par antitético “fundo”/“superfície”. O mais fundo está, evidentemente, no lugar profundo, e não no lugar menos escavado, a superfície. Apesar disso, a lógica paradoxal desenvolvida se alinha à poética leminskiana: no simples, superficial, questões complexas. Casos refinados são os oxímoros, vistos em “passarem paradas”, “minto verdades”, “surpresa pressentida” e no mencionado “acordei bemol”²³³.

²²⁹ Cf., p. ex., sobre amizade, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 20; quanto ao tempo, p. 24, 46, 48, 108 e 333; questões ligadas a noções espaciais, p. 68, 88, 92, 122, 137, 222, 252, 314, 345, 368 e 373; recursos visuais, p. 84 e 89; seres, p. 70, 118 e 380; sensações corporais, 120, 134, 196, 311 e 336; há outros casos ainda, como nas p. 59, 72, 100, 115, 119, 177, 214, 236, 249, 307, 344, 353, 364 e 372.

²³⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 104.

²³¹ Cf. paradoxos em LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 57, 99, 113, 130, 175, 191, 235, 254, 318, 340 e 382.

²³² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 346.

Além dessas figuras, símiles e metáforas também aproximam distantes, gerando pares. Quando ocorre símile, o elemento comparativo mais veiculado é o “como”, mas não é o único²³⁴. Mostro “razão de ser”:

Escrevo porque amanhece,
e as estrelas lá no céu
lembram letras no papel,
quando o poema me anoitece²³⁵.

O “lembram” auxilia aqui a elaboração de símile. Vincula “as estrelas lá no céu” e as “letras no papel”, gerando um par. Todavia, sem o item comparativo, outras transferências de sentido ocorrem ao longo da lírica leminskiana. Acima, o mesmo “lembram” está ligado ao sujeito “estrelas”, de modo que uma especificidade animal, a reminiscência, é atribuída a um ser inanimado. Assim, há metáfora. A estrutura mais comum na organização das transferências de sentido, porém, talvez seja a forma [X é Y], de maneira que o verbo iguale os diferentes. É notável em “[eu] sou um rio de palavras”, onde o poeta diz, um tanto ao estilo do “Eu é um outro”, de Arthur Rimbaud, uma síntese própria: uma articulação entre o breve (“um rio”) e as diversas palavras.

O verso com dois hemistíquios é também uma forma de dentro de uma estrutura criar duas. Em Paulo Leminski, esse tipo acontece, por exemplo, com hexassílabos, setissílabos, octossílabos, eneassílabos, decassílabos e hendecassílabos²³⁶. Nas linhas ímpares em geral, ocasiona uma sílaba morta (átona) entre o primeiro e o segundo hemistíquio; enquanto, no caso do decassílabo heroico, há hemistíquios não proporcionais, pois o verso é fracionado com a tônica na sexta sílaba. Um episódio interessante está a seguir, especialmente no que diz respeito aos versos de arte maior:

- (1) **tão/ lon/ge eu/ lhe/ dis/se a/té/ lo/go**
- (2) **um/ pou/co/ de/ tu/do/ pas/sou-/se ou/tra/ vez**
- (3) **e/ foi/ u/ma/ vez/ to/da/ fei/ta/ de/ jo/gos**
- (4) **a/que/la ou/tra/ vez/ que/ não/ sou/be/ ser/ vez**
- (5) **pois/ vol/tou/ e/ vol/tou/ e/ vol/tou**
- (6) **sem/ sa/ber/ que/ de/ du/as/ u/ma**
- (7) **nun/ca/ são/ três**²³⁷

²³³ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 92, 329 e 353.

²³⁴ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 18, 38, 71, 83, 200, 205, 250, 268, 322 e 357.

²³⁵ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 218.

²³⁶ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 196 (hexassílabo), 179 (setissílabo), 196 (octossílabo), 292 (eneassílabo), 272 (decassílabo) e 332 (hendecassílabo).

A métrica das pautas é, respectivamente, 8, 11, 11, 11, 9, 8, 4. E, ao longo do poema, há repetições sonoras, performatizando a ideia de que “um pouco de tudo passou-se outra vez”. Observando os pés, cabe notar, por exemplo, o eneassílabo com três trímetros anapésticos em (5), pois ali o pé fraco-fraco-forte volta insistentemente no corpo da linha. Mas gostaria de destacar o verso de arte maior também três vezes acionado: (2), (3), (4). Corresponde, sobretudo em (2) e (4), ao hendecassílabo cujo esquema rítmico pode ser traduzido como 11 [2-5-8-11]. Há dois hemistíquios com segunda e quinta sílabas fortes, de modo que a sexta fração seja, normalmente, átona posposta ao primeiro pentassílabo. Na Literatura Brasileira, esse verso de origem galego-portuguesa é, em certos momentos, muito utilizado, especialmente no Romantismo, por Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves. E não raro o bipentassílabo procura expressar a noção de par, repetição, dupla incidência de determinada questão, como se nota em “Anjos do mar”, de *Lira dos vinte anos*. Em Paulo Leminski, a dialética interna também assinala a carga semântica das linhas que me permito dividir: “um pouco de tudo / passou-se outra vez”; “e foi uma vez / toda feita de jogos”; “aquela outra vez / que não soube ser vez”. Por meio do metro, o poema também sugere o que passou outra vez, a repetição, o jogo, aquela questão que não soube ser única.

Também não é o verso com dois hemistíquios a única forma de expressão do par. Outra maneira de gerar um par métrico é tensionando o verso inteiro e o quebrado, espécie de deslocamento espacial dos hemistíquios. Nesse sentido, há, p. ex., quadrissílabo, pentassílabo, hexassílabo, setissílabo, octossílabo, eneassílabo e decassílabo, considerando que tais métricas correspondem às supostas alternativas inteiras²³⁸. O haicai/dístico a seguir ajuda a compreender a questão:

debruçado no buraco
vendo o vazio
ir e vir²³⁹

O poema muito lembra o zero. Há uma lacuna no segundo verso, acima de “ir e vir”, assim como há uma lacuna abaixo de “vendo o vazio”; o pequeno texto também está com seis incidências da letra “o”, essa forma gráfica de circunscrever o nada; e ainda se pode escutar a consoante fricativa vozeada avivando o vento vazio que vai e volta. Além do zero, ou junto

²³⁷ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 98.

²³⁸ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 34 (quadrissílabo e octossílabo), 60 (pentassílabo e hexassílabo), 189 (setissílabo), 203 (eneassílabo) e 198 (decassílabo).

²³⁹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 118.

com ele, nos movimentos sonoros e visuais por ele realizados, o par está presente. A dialética do ir e vir acontece tanto em termos semânticos, anunciada no terceiro verso, quanto métricos, decorrendo da tensão entre as linhas dois e três. Metrífico:

de/bru/ ça /do/ no/ bu/ ra /co	E. R. 7 [3-7]
ven /do o/ va/ zi /o	E. R. 4 [1-4]
ir / e/ vir	E. R. 3 [1 -3]

Sucedo que, em uma primeira passagem de olhos, é possível imaginar que se trata somente de um haicai constituído por um setissílabo, um quadrissílabo e um trissílabo. Todavia, a última linha, um pouco à frente da anterior e semanticamente a completando, sugere que o verso três também admite ser lido quebrado, o que é reforçado pelo duplo setissílabo que disso resulta. É possível imaginar que se trata de um dístico:

de/bru/ ça /do/ no/ bu/ ra /co	E. R. 7 [3-7]
ven /do o/ va/ zi /o ir / e/ vir	E. R. 7 [1-4-5-7]

As duas leituras, a quebrada e a inteira, não se excluem; na verdade, estão tensionadas, são dois caminhos admissíveis. Nesse particular, a ambiguidade métrica, buscada pelo autor que deseja um texto capaz de ir e vir, expressa a noção de par. Destaco, ainda, o fato de também haver ali uma tensão estrófica: o texto corresponde a um dístico ou a um terceto/haicai? A possibilidade dupla é novamente obtida pelo autor dos “desarranjos florais”²⁴⁰.

Análogo ao verso quebrado, o tensionamento entre hiato e elisão é mais uma forma de gerar duas metrificações. Ao analisar o poema “[Senhor,]”, demonstrei como isso pode acontecer. Nas linhas a seguir, retiradas de composições distintas, há algo semelhante:

- (1) entre a pressa e a preguiça
- (2) entre um abismo, o começo
- (3) silêncio, está tudo duplo²⁴¹

É emblemático haver em (1) e (2) a palavra “entre”, capaz de suscitar um par [entre X e Y], pressa e preguiça, abismo e começo; enquanto, em (3), há o termo “duplo”, sinalizando que o verso almeja a produção de duplicidade. Em harmonia com o estrato semântico, em todas as

²⁴⁰ No geral, a maior incidência de estrofes ambíguas, em Leminski, talvez seja entre haicai e quadra. Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 117, 237, 315 e 362.

²⁴¹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 78, 217, 187, respectivamente.

três linhas, a tensão entre o hiato e a elisão proporciona dialéticas, como se nota a partir da métrica:

(1') en/tre a/ pres /sa e a/ pre/ gui /ça	E. R. 6 [1-3-6]
(1'') en/tre/ a/ pres /sa/ e/ a/ pre/ gui /ça	E. R. 9 [1-4-9]
(2') en/tre um/ a/ bis /mo, o/ co/ me /ço	E. R. 6 [1-4-7]
(2'') en/tre/ um/ a/ bis /mo,/ o/ co/ me /ço	E. R. 9 [1-5-9]
(3') si/ lên /cio, es/ tá / tu /do/ du /plo	E. R. 7 [2-4-5-7]
(3'') si/ lên /cio,/ es/ tá / tu /do/ du /plo	E. R. 8 [2-5-6-8]

Em (1'), (2') e (3'), a escansão segue a elisão; já nos versos sinalizados com "", o hiato é utilizado. Dessa maneira, as construções ficam entre a pressa, que aproxima devido à rapidez, e a preguiça, que afasta devido à lentidão. Ou, pensando em específico no hiato, ele cria um abismo, um silêncio, capaz de duplicar a sílaba que, se fosse elidida, seria uma só. Nesse sentido, a vírgula é fundamental em (1) e (2), uma vez que ela cria um abismo silencioso ao separar os encontros vocálicos átonos, os quais seriam, normalmente, elididos. Paulo Leminski, como se nota, repetiu o mesmo tensionamento algumas vezes, reforçando a ideia de que não foi ocasional a utilização do recurso. O cachorro louco apresenta muita lucidez no domínio da articulação entre a logopeia e a melopeia.

Um último par métrico tenso a ser mostrado diz respeito à possibilidade de haver alternância entre dois versos ao longo do poema. Dois números de sílabas dançam no salão das linhas, tornando o texto uma sonora gafeira.

(1) Vim / pe /lo/ ca/ mi /nho/ di/ fi /cil,	E. R. 8 [1-2-5-8]
(2) a/ li /nha/ que/ nun /ca/ ter/ mi /na,	E. R. 8 [2-5-8]
(3) a/ li /nha/ ba /te/ na/ pe /dra,	E. R. 7 [2-4-7]
(4) a/ pa/ la /vra/ que / bra u/ma es/ qui /na	E. R. 8 [3-5-6-8]
(5) mí /ni/ma/ li /nha/ va/ zi /a,	E. R. 7 [1-4-7]
(6) a/ li /nha,/ u /ma/ vi /da in/ tei /ra,	E. R. 8 [2-4-6-8]
(7) pa/ la /vra,/ pa/ la /vra/ mi /nha. ²⁴²	E. R. 7 [2-5-7]

Na setilha acima, alternam o octossílabo (versos 1, 2, 4 e 6) e a redondilha maior (3, 5 e 7). A partir da segunda ocorrência das oito sílabas, passam a estar cruzadas as duas possibilidades métricas. O verso com uma tabulação a mais é sempre menor do que o tabulado mais próximo do canto da página. As linhas dão passos para frente e para trás, um dois, um dois, como se dançassem sobre a folha, como se o vazio gráfico fosse a oitava sílaba ausente no setissílabo.

²⁴² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 178. Cf. casos parecidos em, por exemplo, p. 92 e 219.

Aliás, quando escreve somente sete fragmentos sonoros, o poeta fala da linha que bate na pedra e não pode ir adiante alcançar o oitavo segmento; a mínima linha vazia, o menor verso encontrado no poema; a palavra, no singular, a palavra apenas do sujeito-lírico. Por outro lado, ao produzir oito sílabas, o texto anuncia a linha que nunca termina, é longa, como é infinito um oito deitado; assim como a palavra quebra a esquina setissílaba e vai mais adiante; e a linha alinha uma vida inteira, enorme, octossílaba.

As tensões rítmicas cultivadas por Leminski não se limitam à métrica e à estrofação. Nas rimas, é frequente o choque entre os versos rimado e branco. Nesses momentos, o poeta chega a desenvolver uma espécie de rima de ouro, isso é, um modo de concluir o texto criando homofonia, fazendo o ouvido notar certa coesão sonora. Chave-de-ouro acústica²⁴³:

a todos os que me <u>amam</u>	A
ou me amaram um <u>dia</u>	B
deixo apenas um padre- <u>nosso</u>	C
meio malpass <u>ado</u>	D
e essa espécie de ave mares <u>ia</u>	B

As rimas longas estão acima demarcadas, isto é, aquelas homofonias que coincidem, no final dos versos, a partir da vogal tônica. Se for considerar a possibilidade curta, a dupla “amam” / “malpassado” pode ser aceita como rima, apesar de soar um pouco forçada tal aceitação, já que falta não apenas coincidência mais alongada, como também a vogal /a/ de “amam” está nasalizada, ao passo que em “malpassado” o /a/ não está. Com tal organização, o poema segue em pouco mais prosaico, sem repetir os sons finais das linhas, até que, na chave-de-ouro, há uma retomada. Publicado no póstumo *O ex-estranho*, o texto enfatiza seu tom de despedida. O sujeito-lírico trilha um percurso falando sobre o que deixará para todos que o amam, ou para aqueles que o amaram: um padre nosso malpassado, como uma rima toante mal-feita, e uma “ave maresia”, marcada pela rima longa. Em harmonia com o contraste qualitativo a respeito do que será deixado no mundo, a tensão rimática.

Nos casos particulares de haicais e quadras, a rima cruzada também é um modo de criar um par. Os tercetos apresentam com recorrência a forma ABA; ao passo que, nos quartetos, cabe destacar as formas ABAB e ABCB.

²⁴³ O poema a seguir está em LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 338. Cf. também, por exemplo, as p. 23, 31, 70, 113, 131, 184, 217, 234, 265 e 363.

passa e <u>volta</u>	A
a cada <u>gole</u>	B
uma <u>revolta</u>	A

no <u>centro</u>	A
o <u>encontro</u>	B
entre o meu <u>silêncio</u>	A
e o <u>estrondo</u>	B

meianoite	A
o silêncio <u>tine</u>	B
a sombra vira <u>cena</u>	C
o sonho vira <u>cine</u>	B

No haicai, a rima acompanha o movimento semântico²⁴⁴. Ela vai surgindo ao final de cada linha, a cada gole. Primeiro, a terminação -olta; em seguida, essa sonoridade passa e aparecem os sons de -ole; por fim, (re)volta a mistura de vogais e consoantes do verso inicial. Também há certa harmonia de som e sentido na quadra ABAB que gera a estrutura [entre X e Y]²⁴⁵. E não apenas na parte externa das sentenças se tramam nexos entre a logopeia e a melopeia, mas também nas aliterações e rimas internas, na parte de dentro das linhas, “no centro” delas. O sujeito-lírico chega a dizer que o texto é marcado pelo encontro entre o silêncio (assinalado por homofonias sibilantes de “centro”, “silêncio”, “estrondo”) e o estrondo (marcante nos encontros consonantais de “centro”, “encontro”, “estrondo”), de modo que a própria palavra “centro” acumula o som que é sibilante e o que tem um “r” no meio do caminho. Quanto à quadra ABCB, tine a sombra do cine²⁴⁶. A rima, assim como o filme, é uma projeção de luz e sombra, vibra no segundo verso e é projetada mais adiante, na chave-de-ouro.

Além desse aspecto cinematográfico, outra referência é importante para a construção dos pares leminskianos: Lewis Carroll. Ou “Lewisrockandcarroll”, como disse o autor brasileiro²⁴⁷. A palavra-valise é um recurso bastante utilizado pelo polaco do *Winterverno*, sobretudo na prosa. Ele, possivelmente, aprendeu a estratégia lendo *Alice no país das*

²⁴⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 115. Cf. outros haicais ABA, p. ex., nas p. 23, 147, 236, 285, 311, 347, 354 e 368.

²⁴⁵ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 347. Cf. outras quadras ABAB, p. ex., nas p. 17, 189, 238, 280, 315, 364 e 383.

²⁴⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 319. Cf. outras quadras ABCB, p. ex., nas p. 15, 263, 303, 343 e 366.

²⁴⁷ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 157.

maravilhas, e passando por James Joyce e Guimarães Rosa, outros a manipularem hibridismos e a serem conexos ao repertório do *Catatau*. Entretanto, cabe destacar que, no geral, o poeta não faz tão-só palavra-valise, mas variado repertório de neologismos. Ao longo dos livros de poesia, ocorrem verbetes, por exemplo, gerados por justaposição (“pauloleminski”), aglutinação (“kamicquase”) e prefixação (“transpenumbra”)²⁴⁸. No primeiro caso, o nome e o sobrenome do escritor são unidos, sem maiúsculas, reforçando a oralidade. No segundo, os termos “kamicase” e “quase” são fundidos, havendo o ganho de uma semivogal (kamic/w/ase). A última ocorrência corresponde à “penumbra” acrescida do prefixo “trans-”, sendo que uma das leituras para este prefixo é o de “para além de”.

2.2.3.3. Reunião do diverso

Em outros momentos, os neologismos acumulam, na palavra nova, mais de dois termos conhecidos. Assim, a reunião do diverso se manifesta. O que diferencia esse procedimento e o par é o número de itens utilizados para que ocorra a união: se dois, a segunda opção; se mais de dois, a primeira. Contudo, tais alternativas estão gerando sempre uma unidade (até quando esvaziada, no caso do zero). Os conceitos aqui propostos gravitam em torno da concepção ampla de síntese. São variações de uma voz lírica sintética. Afastando por completo cada um dos quatro princípios – zero, breve, par e reunião –, há o erro de não perceber que as possibilidades parciais podem expressar uma perspectiva geral; integrando por completo as formas aqui fragmentadas, o equívoco caminha para um reducionismo que impede de notar as sutilezas dos matizes desenvolvidos pelo poeta. Sob esses raciocínios, são semelhantes e diferentes os neologismos que reúnem dois elementos e os que contêm mais do que uma dupla. É interessante observar, por exemplo, “papajoyceatwork”, de *Caprichos & relaxos*, pois realiza uma boa aglomeração de variadas palavras novas, umas tendendo ao par, enquanto outras seguem a reunião do diverso. Desde o título, uma palavra-valise é vislumbrada, justapondo “papa Joyce at work”, o que seria traduzido por “papai Joyce no trabalho”. A referência ao criador de *Finnegans Wake*, obra que também traz vários neologismos, é um bom modo de abrir o poema que conta com os vocábulos

²⁴⁸ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 102, 152 e 268.

“Mustmakesomething” (“deve fazer alguma coisa”), “yesternighteternidades” (“ontem à noite eternidades”), e “Beforeblacksblanco” (“antes dos negros brancos”)²⁴⁹.

Pensando nas maneiras de operar, não é só a palavra-valise que gera novas alternativas de sentido, as listas também o fazem. Ocorre o caso em “limites ao léu”, colocado na abertura de *La vie en close*.

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 relembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarmé), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Matthew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octávio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (Garcia Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)...²⁵⁰

Nessa espécie de poema em prosa, constam autores modernos, do Romantismo ao próprio Paulo Leminski. Sob a perspectiva historiográfica, o que foge da classificação de moderno é Dante, mas está dito “via Pound”, de modo a ser inserido no período histórico-literário que unifica os catalogados. As definições arroladas pelo poeta brasileiro, além de, no conjunto, figurarem uma reunião do diverso, caminham nas perspectivas de zero (cf., p. ex., os fragmentos de Goethe, Fernando Pessoa e Robert Frost), de breve (Jakobson, Heidegger e Novalis) e de par (Ezra Pound, Paul Valéry, Goethe, Alfred de Vigny e Sartre). Vão desde um compositor popular, como Bob Dylan, até um filósofo de difícil compreensão das massas, a exemplo de Martin Heidegger; visitando, ainda, além deste alemão, outros nomes da teoria literária do século XX: Ezra Pound, Roman Jakobson, Octavio Paz. Por citar teóricos assim, revelando a importância de tais escritores em seu repertório, o cosmopolita se demonstra inteirado dos estudos literários novecentistas.

Os debates numéricos também são caros quando se fala no virginiano de Curitiba. Não parece ocasional haver vinte e dois em “limites ao léu”, sendo que o último deles corresponde ao “cachorro louco”. Se, em outros momentos, o número três evoca a Trindade – e destaque o

²⁴⁹ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 157.

²⁵⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 246.

caráter de coesão e diferenciação que perpassa os membros da comunidade divina –, as vinte e duas passagens são comparáveis aos arcanos maiores do Tarô de Marselha, essa espécie de narrativa do percurso feito por um louco e seu cachorro²⁵¹. Escolhendo, metonimicamente, três lâminas, umas similitudes chamam muito a atenção. A décima terceira carta – frequentemente não nomeada, e, em outras ocasiões chamada de “A Morte” – guarda homologias em relação a Ricardo Reis, este que não é, sendo Fernando Pessoa (autor central na tradição do sujeito-lírico cindido). A estruturação em torno da carta não dita remete, por assim dizer, ao zero. Quanto à ideia de Um, sobretudo enquanto resultante de uma síntese, ela marca a nona lâmina do tarô e a nona citação do texto. O eremita é uma personagem normalmente associada ao afastamento e à sabedoria, pontos sempre presentes na obra de Samuel Taylor Coleridge, criador de *The rime of the ancient mariner*. Agora, a noção de par é um jeito de aproximar dois itens, motivando a unidade. Esse é um dos rudimentos de “Os amantes”, a sexta carta; “a permanente hesitação entre som e sentido”, dita por Paul Valéry, caminha, de certo modo, para uma profunda união entre os termos.

Além do número vinte e dois, importante em “limites ao léu”, e do três, organizador de “contranarciso”, outros são capazes de marcar a reunião do diverso. Estratégia vista no verso “cinco bares, dez conhaques”, de um haicai de *La vie en close*. Os Algarismos demonstram um tensionamento entre a variação (cinco, dez) e um específico (bar, conhaque). Porém, os números não pretendem abarcar todos os estabelecimentos e doses existentes. A concepção de totalidade não faz parte. Já o número quatro, indicado na máxima “os quatro elementos”, de “[a perda do olfato]”, visa, de alguma forma, reunir um todo. Remete ao quarteto da *arché*, elaborada pelo pré-socrático Empédocles. Indo da Grécia antiga para a tradição judaico-cristã, nela há o número sete como infinitude, visto em “minhas sete quedas” e “sete dias na vida de uma luz”, apesar de ser sempre complicado definir exatamente as intenções dos Algarismos nos textos. Com clareza, o número mais usado para expressar “grande quantidade” porventura seja o recorrente mil, de “mil olhos de lince” e “mil e uma noites”. Portanto, aqui e na reunião de histórias de Sherazad, a mesma função atribuída ao número mil, mil e um²⁵².

A lista de “limites ao léu” lida não apenas com o número vinte e dois, mas também com um sequenciamento de dados. Em muitos outros momentos, há poemas com sequências de termos. Ao procedimento, é preciso dar visibilidade, pois molda o subtítulo da primeira

²⁵¹ Para uma introdução ao tema, cf. a obra anônima *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do tarô*, com a apresentação do pensador Hans Urs von Balthasar.

²⁵² Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 306, 46, 59, 258, 191 e 343 Cf. ainda p. 212, 264, 265, 283 e 312. Permanecendo comparando a lírica leminskiana, enquanto criadora de sínteses via reunião do diverso, e *As mil e uma noites*, cf. o *mise en abyme* do poema “vezes versus revezes” (p. 297).

seção de *Caprichos & relaxos*: saques, piques, toques & baques. Rotineiramente, existem vocábulos correlatos em um único verso melopaico, separados por vírgula ou não²⁵³. Retomando algo discutido ao falar sobre o par, é usual Leminski se valer de “E’s” e “OU’s”. Nesse sentido, o par utilizava “e” e “ou” para contrapor; mas, ao realizar reuniões de diversos, há o uso dos mesmos verbetes ao final de uma sequência. Sintaxe bastante comum na língua portuguesa, é verdade. Contudo, aqui parece ocorrer com reincidência, visando ao efeito da síntese²⁵⁴. Existem ainda os casos de recursos visuais empregados²⁵⁵:

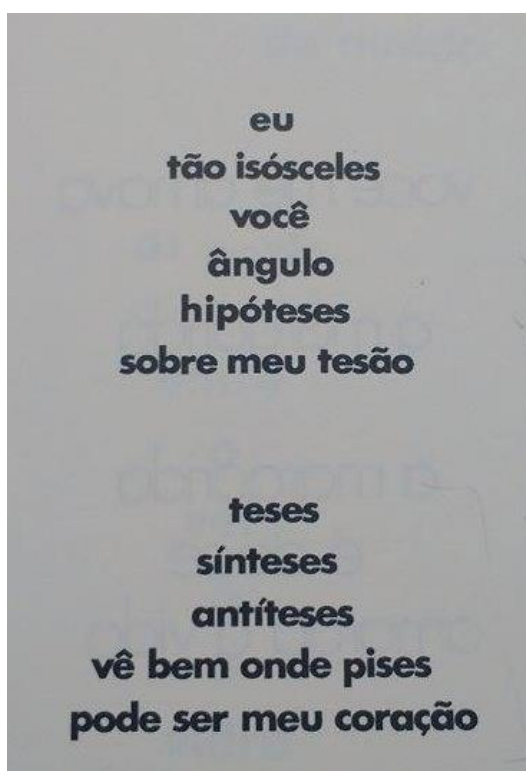


Figura 6

Em sequências de substantivos próprios ou comuns, é habitual o catálogo trazer nomes de autores e/ou obras literárias. Não é essa a conjuntura do poema acima, na qual a segunda estrofe usa, no plural, três substantivos comuns femininos: “teses”, “antíteses”, “sínteses”. O trio é associado ao coração do sujeito-lírico. Revela os amores de um “eu / tão isósceles”, havendo homologia ao desenho do texto na página, uma vez que se criam triângulos. Assim, seria inadequado imaginar que Leminski está interessado em trabalhar com somente um

²⁵³ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 41, 71, 100, 133, 164, 187, 213, 254, 340, 355, 374.

²⁵⁴ Sobre o “e”, cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 113, 189; quanto ao “ou”, cf., p. ex., p. 229 e 262.

²⁵⁵ O poema a seguir consta em LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 133.

modelo de síntese. Considerando, por exemplo, as alternativas tomadas aqui, as antíteses quiçá admitam ser uma das formas fundamentais, pois elas vinculam pares opostos, já discutidos. Enquanto as teses, embora ditas no plural, podem ser relativamente próximas do que estou tratando pela noção de breve, porque uma tese indica uma proposição específica. De alguma maneira, estou pensando as teses e as antíteses como sínteses particulares, e não apenas elementos que desembocarão no terceiro ponto do raciocínio dialético hegeliano.

Além dos substantivos, adjetivos são sequenciados. Versos no estilo de “surdo, cego e mudo”²⁵⁶, por exemplo, tensionam a ideia de zero (três ausências de sentidos) e de reunião do diverso (acumulação de vocábulos convizinhos). Mas as sequências de verbos são um pouco mais comuns²⁵⁷. Por vezes, Leminski obtém o específico mediante uma perda progressiva, certo paus pessoano tendendo ao zero ou ao breve, à redução ao mínimo, melancolicamente:

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme²⁵⁸

É claro que aqui há também um acúmulo do diverso. Uma sequência de ações marcadas pelos verbos das três primeiras linhas: “apagar-me / diluir-me / desmanchar-me”. Bem como o acúmulo “de mim / de nós / de tudo”, essa espécie de progressão da perda. Entretanto, ao fim e ao cabo, resta tão somente o “charme”, um elemento breve e impalpável. Quanto ao verso “de tudo”, visto acima, contém um pronome muito utilizado nos momentos em que se visa reunir diversidades. A palavra “tudo” – e suas variações, “todo”, “todos”, “toda”, “todas” – é empregada para significar a totalidade; em outras oportunidades, salienta uma grande quantidade de opções, ainda que não esgotadas²⁵⁹.

Mais ou menos por essa via, enquanto o quase-nada é assiduamente aludido por meio do singular, a reunião do diverso tende ao uso do plural.

²⁵⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 178.

²⁵⁷ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 39, 78, 85, 219 e 279.

²⁵⁸ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 84.

²⁵⁹ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 20, 39, 72, 98, 158, 182, 215, 240, 262, 311, 338, 354, 364 e 371.

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisa que os valha

ópios édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer vai ser minha última obra²⁶⁰

O poema traz tópicos debatidos, como a sequência de substantivos (“ópios édens analgésicos”), o número (“um milhão de dólares”) e “tudo”. Afora esses, os próprios substantivos mencionados ajudam a atinar para o uso constante do plural, algo percebido nas “medalhas”. Os termos tensionam suas relações com o indivíduo (o breve, “um homem”, “uma dor”), aquele que caminha engenhando um par (“como se chegando atrasado / andasse mais adiante”) sob a sombra do zero, da morte, do que há depois da última obra.

Em *Toda poesia*, outros verbetes encontrados no plural são usados para expressar diversidade. Os elementos naturais mencionados seguem essa tendência: “estrelas”; “uma chuva de estrelas”; “nuvem cheia da minha chuva”; “gotas de chuva”; o “universo”; mas também o modo de dizer que “foi mar / pra tudo quanto é lado”²⁶¹. Nunca é demais lembrar: as estações do ano são estruturadoras dos haicais, daí serem comuns ocorrências desses itens nos poeminhas.

luxo saber

além destas telhas
um céu de estrelas²⁶²

na mesa, súbita,
o cacho de uva
escuta os passos da chuva²⁶³

²⁶⁰ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 284.

²⁶¹ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 114, 217, 218, 255, 270, 347 e 357; 120; 50; 346; 293; 68.

²⁶² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 119.

No primeiro haicai, além das telhas, a diversidade do teto universal atapetado de estrelas luzindo há muito tempo, sem cansaço. Os astros brilhantes são reunidos em “um céu”, tensionando, assim, o breve e o acúmulo plural. Semelhante ao cacho que reúne as uvas nele presas, no segundo haicai. O cacho de uva é, por sua vez, homólogo aos “passos da chuva”, as gotas que batem no piso, numa heterogeneidade de estalos. Elementos consoantes à natureza, portanto, são utilizados para reportar à reunião do diverso.

Algo ocorrido com os animais, apesar de estes aparecerem com menor insistência, talvez. Os “pássaros” e os “passarinhos”, provavelmente devido aos seus imaginários de bando, estão associados à reunião, embora, em outros momentos, o voo solitário seja a imagem do breve²⁶⁴. A noção de coletivo, aliás, referencia insetos, análogos a “Mariposas e mosquitos / pousam no texto incerto”²⁶⁵. Já no tratar do corpo humano, Leminski fala das entranhas, das cicatrizes e de uma porção de corações²⁶⁶. Quanto aos objetos, o poeta menciona o velho baú repleto de mapas; “os pássaros na gaiola”; a “cesta cheia” de roupas; “arcas, arquivos, / súmulas de equívocos”²⁶⁷. Esses artefatos compartilham a capacidade de guardar, reunir dentro de si panos e papéis e passarinhos e uma grande quantidade de coisas. São formas de espaços. Também o são “Ruas cheias de gente”; “um rio de palavras”; “labirintos de crina”; e essa taça de “dionísio ares afrodite”²⁶⁸:

aos deuses mais cruéis

juventude eterna

eles nos dão de beber

na mesma taça

o vinho, o sangue e o esperma²⁶⁹

²⁶³ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 366.

²⁶⁴ Cf., p. ex., LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 17, 211 e 346.

²⁶⁵ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 179.

²⁶⁶ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 15, 19 e 28.

²⁶⁷ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 16, 17, 34 e 191.

²⁶⁸ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 17, 39 e 170.

²⁶⁹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 340.

Os três deuses gregos listados no título são retomados na chave-de-ouro, uma vez que Dionísio é o deus do vinho, Ares é o da guerra (metonimicamente representada pelo sangue) e Afrodite a deusa do amor (por metonímia, o esperma). Aliados a tais divindades, os três líquidos são ofertados na mesma taça. O objeto, comumente visto na qualidade de símbolo do feminino, é o elemento capaz de sintetizar questões, como essas duas: formas do quase-nada, posto que vinho, sangue e esperma são, no último verso, antecidos por artigos definidos singulares; formas de par, a dupla “o sangue e o esperma” (a guerra e o amor, a morte e o nascimento).

Em outros momentos, sobretudo em poemas visuais, a reunião apresenta fragmentos de palavras. Os recursos que lembram a lírica de e. e. cummings são lidos aqui, algumas páginas atrás, como breves; no entanto podem ser o diverso²⁷⁰. Do um fazer três:

o poema
 uma
 esp
 uma
 doendo
 ex
 pl
 ode²⁷¹

É dito que o poema explode, o que é feito por meio da detonação da palavra, caindo duas ou três letras em cada linha, gerando formas bastante contundentes: “ex” (uma redução de “ex-pessoa”, como em “ex-namorado”, “ex-funcionário”, “ex-estranho”, dizendo respeito ao que não é mais, em homologia ao poema que está terminando e talvez o “explode” seja uma ex-palavra, agora que tudo foi para o ar), “pl” (as duas letras são muito utilizadas para significar “plural”, viés representativo nesse texto de recursos múltiplos, e/ou seria “pl” um projeto de lei poética? quicá o próprio Paulo Leminski?), “ode” (gênero literário normalmente em exaltação de alguém ou alguma coisa). Ao espalhar entre os versos os cacos, o poema exalta o “explode”. Este possui uma síntese de factibilidades de sentido.

Em outras oportunidades, em concordância com o visto em “[PARKER]”, de *Caprichos & relaxos*, ainda que não haja fragmentação das letras, a dispersão espacial dos vocábulos, no branco da página, indica diversidades. Há também momentos em que a criação de trocadilhos, ou metamorfoses dos verbetes, ocasiona uma reunião:

²⁷⁰ Cf. também LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 97, 114, 162, 256 e 375. A parte “Sol-te”, de *Caprichos & relaxos*, apresenta, desde o título, muitas ocorrências: cf. p. 135, 138, 145 e 151.

²⁷¹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 75.

materesmofo
temasermofo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefatorsem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose²⁷²

As onze letras de “metamorfose” vão se metamorfoseando em dezenove formas-versos. O próprio número dezenove insinua incompletude, do que não é finalizado, mas que está em constante movimento, uma vez que o autor não permite que sejam vinte números, duas dezenas completas. No correr das linhas, aparecem interessantes possibilidades. Como “materesmofo”, que poderia ser lida “mater, és mofo”. O que é velho, a geração anterior, a mãe, é mofo, não serve mais. É preciso continuar modificando as coisas. “Make it new”, diria a máxima de Ezra Pound. Assim, porventura dissesse Leminski, “mortemesafo”, da “morte me safo”, me livro do velho e do esquecimento. Em certo ângulo, as múltiplas veredas de ordenar a palavra “metaformose” sugerem a oscilação entre um padrão e permutas. Esse modo de composição muito lembra o que na música é chamado de tema com variações.

Em termos métricos, Paulo Leminski também se vale de tema com variações. Um padrão, o tema, em geral o setissílabo, é sempre repetido ao longo do texto e, em certos momentos, o metro regular cede espaço para alternativas métricas um tanto próximas, como o hexassílabo e o octossílabo. Assim, no poema há um par entre o metro regular e os versos polimétricos, e/ou uma reunião de diversas cadências que giram em torno de um mesmo motivo inicial. Esse modo de composição é recorrente em *Distraídos venceremos*, obra cujos poemas são escritos por volta da época em que o escritor compõe o romance-fuga *Agora é*

²⁷² LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 163.

que são elas²⁷³. O exemplo a seguir, por sua vez, é retirado do livro seguinte, *La vie en close*, e apresenta um título capaz de sugerir o tema com variações: “mais ou menos em ponto”:

(1) Con/de/ na /do a/ ser/ e/ xa /to,	E. R. 7 [3-5-7]
(2) quem / de/ra/ po/ der / ser/ va/go,	E. R. 7 [1-2-5-6-7]
(3) fo /go-/ fá /tuo/ so/bre um/ la /go,	E. R. 7 [1-3-5-7]
(4) lu/di/ brian /do i/gual/ men /te	E. R. 6 [3-6]
(5) quem / vo/a,/ quem / na/da,/ quem / men/te,	E. R. 8 [1-2-4-5-7-8]
(6) mos/ qui /to,/ sa/po,/ ser/ pen /te.	E. R. 7 [2-4-7]
(7) Con/de/ na /do a/ ser/ e/ xa /to	E. R. 7 [3-5-7]
(8) por/ um/ tem /po es/ cas /so,	E. R. 5 [3-5]
(9) um/ tem /po/ sem / tem /po	E. R. 5 [2-4-5]
(10) co /mo/ se/ fos /se o es/ pa /ço,	E. R. 6 [1-4-6]
(11) e/ xa /to/ me/ sur/ preen /do,	E. R. 6 [2-6]
(12) lo/ san /go,/ me /tro,/ com/ pas /so,	E. R. 7 [2-4-7]
(13) o/ que/ não / que /ro,/ que/ ren /do. ²⁷⁴	E. R. 7 [3-4-7]

Como se nota devido às expressões “losango, metro, compasso”, o texto se interessa por formas geométricas, losango; por questões de escansão, metro; andamentos sonoros, compasso. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o poema desenvolve uma estrutura em ponto, uma metragem regular, um tema, isso é, o setíssílabo (versos 1, 2, 3, 6, 7, 12 e 13); o texto trabalha com o que é mais ou menos, o irregular, a variação, ou seja, versos com cinco (linhas 8 e 9), seis (10 e 11) e oito sílabas (5). Todavia, é preciso relativizar esses números silábicos. Como já discutido, é difícil definir com exatidão a métrica ludibriante de Paulo Leminski, repleta de elisões, um tempo sem tempo, e hiatos, como se fosse o espaço vazio buscado pelo autor. Por vezes, o poeta sobrepõe os seus desejos sonoros, o que, ao modo do seriado *Chaves*, é “sem querer, querendo”. Apesar de a escansão supraindicada evitar detalhar ao extremo todas as alternativas métricas, é perceptível que há uma constante redondilha maior e sua oscilação ao longo do poema. Desde o começo, o sujeito-lírico fala, utilizando um setíssílabo sem hiatos ou elisões, sobre a sua condenação à exatidão; e esse mesmo verso, motivo, refrão, é repetido na abertura da segunda estrofe. Uma espécie de premissa a partir da qual as variantes vão se abrindo. Como se abre a tensão entre o desejo de ser vago (um oscilante fogo-fátuo) sobre um lago (água parada, constante): ao enunciar essa dialética, nos versos (2) e (3), o poeta persiste no heptassílabo, porém varia internamente os modos de organizar a distribuição das tônicas e átonas. Além disso, cabe notar, por exemplo, os

²⁷³ A fuga no romance *Agora é que são elas* é comentada na seção **As sínteses em outros livros leminskianos**.

²⁷⁴ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 254. Cf. casos parecidos em, por exemplo, p. 15, 163, 180, 204, 219 e 279.

pentassílabos, o menor metro do texto, tratando, justamente, de “um tempo escasso, / um tempo sem tempo”. Ou ainda o longo octossílabo que lista, aglomera, quem voa, quem nada e quem mente.

O tema com variações também acontece na estruturação rimática de alguns textos leminskianos. Se na métrica se escolhe uma contagem silábica e são criadas gravações em torno desse número base; na rima, a opção é por determinado som e por oscilações dessa sonoridade.

que dia é **h**oje?
 um dia, eu **s**oube
 hoje me **f**oge²⁷⁵

A letra “o” está no final das três linhas. No entanto, ela varia em diferentes sons. No primeiro verso, corresponde ao fonema /o/, o mesmo presente no segundo aparecimento, apesar de que agora tal acústica vem acompanhada pela vogal /u/, e, já na terceira ocorrência, a grafia idêntica representa uma emissão de voz mais aberta. Desse modo, no haicai é percebido certo padrão, a forma gráfica do “o”, a sofrer variações, como as emissões aberta e fechada. Nesse caminho, a considerar a última palavra do terceto, a rima constrói uma fuga: semelhante ao tempo, o hoje escorre e se modifica com o passar das sílabas, a homofonia vai sendo sempre lembrada, mas nunca alcançada com perfeita igualdade.

A intranquilidade é ainda maior em outros episódios, especialmente no que diz respeito à métrica. Os versos polimétricos são, relativamente, bastante utilizados ao longo de *Toda poesia*, estando, a seguir, um desses momentos:

al/ g uém/ pa/ r a/do	E. R. 4 [2-4]
é/ s em/pre/ sus/ p ei/to	E. R. 5 [1-2-5]
de/ tra/ z er/ co/mo eu/ tra/go	E. R. 6 [3-4-5-6]
um/ s us/to/ p re/so/ no/ p ei/to	E. R. 7 [2-4-7]
um/ p ra/zo,/ um/ pra/ z er,/ um/ es/tra/go,	E. R. 8 [2-6-8]
um/ de/ qual/ q uer/ j ei/to,	E. R. 5 [4-5]
su/ j ei/to a/ s er/ tra/ g a/do	E. R. 6 [2-4-6]
p e/lo/ pri/ m ei/ro/ que/ pas/ s ar	E. R. 8 [1-4-8]
 pa/ r ar/ d á/ a/ z ar ²⁷⁶	 E. R. 5 [2-3-5]

²⁷⁵ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 315. Cf. também p. 19, 33, 75, 100, 113, 133, 180, 213, 234, 251, 292.

²⁷⁶ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 261. Cf. também p. 17, 36, 181, 235, 288-289, 311, 332.

Antes que chegue o azar, melhor analisar o poema, este que aboliu o ponto final. Tendo vivenciado os anos de repressão da Ditadura Militar, o escritor sabe que alguém parado é sempre suspeito de estar organizando algo contra a ordem tirana. E, por isso, pode sentir o cassetete batendo no peito, e/ou ser preso. Sobretudo um sujeito de qualquer jeito, envolvido com a ideia de portar e usar livremente a substância que desejar: “de trazer como eu trago”. Nesse contexto, o eu-lírico prefere não o padrão métrico, a ordem, a estática social, mas a variação, a dinâmica. Ao longo das nove linhas, não fica com os pés estáticos, mas movimenta sem parar as sílabas: na oitava, 4, 5, 6, 7, 8, 5, 6 e 8 frações sonoras; no monóstico, 5. Assim, o quadrissílabo “alguém parado”, que abre o texto e se constitui o menor verso do poema, não é sequer repetido ao correr das duas estâncias. O poeta vai compondo com grande liberdade, seguindo um andamento polimétrico, levando adiante a proposta do ritmo textual ser “um de qualquer jeito”. Entretanto, não é tão de qualquer jeito. A liberdade está planejada por uma arquitetura de ideias. O suposto caos sonoro está subordinado à ordem conceitual. São reunidas diversas formas versíficas, amalgamada a multiplicidade, e essa tarefa é intencional. De algum modo, o escritor realiza o verso livre, mas este não é completamente livre, pois dança conforme a concepção de liberdade: a pauta livre é uma expressão melopaica de uma logopeia, e, portanto, está motivada por ela. Possui liberdade positiva, restrita, constringida²⁷⁷.

Em outros momentos, parece mais claro o fato de haver uma lógica capaz de reunir a diversidade. Uma dessas alternativas é o metro crescente. Embora faça cada linha, ou conjunto de linhas, com um número de sílabas, os valores obedecem a uma progressão.

por/ um/ fi /o	E. R. 3 [átona-átona-tônica]
o/ fi /o/ foi -/se	E. R. 4 [2-4]
o/ fi /o/ da/ foi /ce ²⁷⁸	E. R. 5 [2-5]

Três, quatro e cinco sílabas. A progressão expressa o que é semanticamente discutido. Primeiro, “por um fio” indica o que é tênue, frágil, a linha mínima; e corresponde a somente um anapesto, pé métrico contendo duas sílabas fracas e a terceira tônica. No verso intermediário, é dito “o fio foi-se”, o que era ínfimo agora já não é mais; o poema passou de três para quatro sílabas e de uma para duas tônicas. Por fim, o foco do sujeito-lírico se volta

²⁷⁷ Cf. o ensaio “Dois conceitos de liberdade”, de Isaiah Berlin, presente em *Ideias políticas na era romântica*, bem como o *Conflito de visões*, de Thomas Sowell. Ideias desses textos foram trabalhadas no subcapítulo **As estátuas da liberdade & do rigor, ou uma carta-poema sobre as sínteses da forma social e da forma literária**.

²⁷⁸ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 116. Cf. também p. 16, 186, 239, 253, 273, 309, 347, 367.

para “o fio da foice”, a lâmina que possivelmente cortou o que estava por um fio e fez o próprio fio ir embora, além de ser também a foice um objeto muito maior e mais pesado do que a linha ínfima outrora enfatizada; em consonância, a redondilha, com duas sílabas fortes, praticamente dobra o número de frações sonoras do primeiro verso. Portanto, seguindo a progressão rítmica do haikai acima, é perceptível que, conquanto ele seja polimétrico, há uma lógica reunindo a diversidade versífica. O verso é livre *ma non tropo*.

Observando a disposição gráfica do poema, pode ainda se pensar que se trata de um verso único e dividido em três partes, não obstante essa alternativa seja aqui menos provável, dada a quebra semântica entre as linhas. Algo que o próprio Paulo Leminski tratou como sendo “hosomi”, o corte fino do haikai²⁷⁹. Entretanto, em outros momentos, o poeta tensiona possibilidades de leitura. Isso acontece entre os versos inteiro e quebrado. Dialética mostrada ao discutir o par, notadamente no que diz respeito ao atrito binário. Mas o mesmo pode ocorrer entre três ou mais linhas, como em “cesta feira”, ou em segmentos um tanto distanciados e alocados na mesma pauta, como em “sortes e cortes”²⁸⁰. A seguir, tensões métricas múltiplas observadas em “sacro lavoro”:

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto²⁸¹

O ex-seminarista aqui recorre ao dado biográfico: “as mãos que escrevem isto / um dia iam ser de sacerdote”. E percebe que a saga pessoal não o abandona quando realiza o poema, o desejo de viabilizar a transubstanciação continua com o sujeito-lírico, mas, em vez de transformar o pão e o vinho na carne e no sangue de Cristo, transforma palavras. O poeta é um sacerdote do verbo. Religa a materialidade óbvia do mundo ao Nunca Visto. As frases cotidianas se elevam à Poesia. Em seus feitos, o escritor multiplica veredas de interpretação, sobrepõe nos versos o corpo e o pão, como se observa, por exemplo, ao escandir a última linha do texto:

²⁷⁹ Cf. LEMINSKI, *Ensaios e anseios crípticos*, 2012, p. 377.

²⁸⁰ Cf., respectivamente, LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 34 e 204.

²⁸¹ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 342. Cf. também p. 73, 97, 114, 150, 238, 256, 303, 314 e 374.

num/ mis/to/ en/tre/ o/ ó/b/vi/o/ e/ o/ nun/ca/ vis/to E. R. 16

num/ mis/to en/tre o ób/vio e o/ nun/ca/ vis/to E. R. 8

Em função dos muitos encontros vocálicos, os quais conseguem proporcionar alternativas de escansão, potencializando as formas de manejar hiatos e elisões, o verso admite muitas metrificações. Entre a opção de dezesseis sílabas, toda feita de hiatos, e a opção octossílaba, toda feita de elisões, há enorme gama de metragens e oscilações de acentos, o que dimensiona um pouco a dificuldade que é lidar com as criações de Paulo Leminski.

Procurando vencer tais dificuldades e, distraidamente, metrificar *Toda poesia* de um autor repleto de caprichos & relaxos, alguns dados saltam aos olhos. Ao todo, os poemas reunidos pela Companhia das Letras apresentam em torno de 26.050 sílabas distribuídas em 5.150 versos. Desse conjunto, a redondilha maior é a pauta mais frequente, ocorrendo próximo de 800 vezes. Já quadri, penta e hexassílabos incidem cerca de 650 cada. Trissílabos estão na casa dos 550 aparecimentos; dissílabos são por volta de 450; e monossílabos, 350. Como se nota, há um gráfico crescente que atinge o ponto mais alto no setissílabo. Após este, o número de linhas decai. São mais ou menos 350 os octossílabos; 200 os eneassílabos; 100 os decassílabos; 60 os hendecassílabos; 25 os alexandrinos; e ainda menos frequentes os versos de treze ou mais sílabas. Portanto, se, por um lado, Paulo Leminski busca reunir diversidade métrica em sua obra; por outro, privilegia versos populares, a exemplo da redondilha maior. Isso também rememora a ideia de que, em alguns momentos, o poeta desenvolve forma com variações, tomando o setissílabo enquanto tema a oscilar ao longo dos livros.

Quanto à estrofação, algo semelhante acontece. No entanto, agora é o terceto a forma ressaltada. Das aproximadamente 1.150 estrofes de *Toda poesia*, cerca de 300 são configuradas com três versos. Os dísticos são mais ou menos 150, e os monósticos, 100. Por conseguinte, há uma crescente que atinge o seu auge nos tercetos. Depois dele, começam a cair os números. As quadras, segunda forma mais utilizada, giram em torno de 200. A quintilha, por sua vez, é proporcional aos monósticos, estando na casa de uma centena. Estâncias maiores são ainda menos utilizadas: 90 sextilhas, 40 setilhas, 50 oitavas, 20 nonas, 15 décimas e, de onze versos em diante, não há estrofação que ultrapasse dez ocorrências. Desse modo, o terceto é o que salta aos olhos, estando próximo de 30% das estrofes leminskianas. Para isso, o gosto do poeta pelo haicai certamente contribui. Em seus livros, é comum haver seções dedicadas ao gênero nipônico.

outras medidas (na hipérbole “hesitei horas”). Os exageros, a propósito, são muito comuns nesses casos. E também são expressos por números²⁸⁴:

um bom poema
leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto²⁸⁵

Um bom poema leva anos. Uma eternidade caminhando com o eu-lírico. Uma análise de texto também demora jogos, estudos, namoros. Na busca pela compreensão de possibilidades para as sínteses leminskianas, o tempo empregado sempre parece aquém da caminhada necessária. De toda maneira, espero que, fragmentando o conceito, haja algum avanço na leitura. E sempre será possível outra, outra e outra leitura... Certamente há mais tópicos para destacar. Esboçadas algumas alternativas capazes de delinear o zero, o breve, o par e a reunião, é importante cortar a linha que nunca termina. No subcapítulo seguinte, **As sínteses em outros livros leminskianos**, entretanto, continuo a empreitada analítica, mas focalizando outras obras de Paulo Leminski.

²⁸⁴ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 201; 21 e também 279 e 342; 18 e também 37; e ainda 22, 43, 183, 239, 277, 351 e 354.

²⁸⁵ LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 245.

3

3.3. As sínteses em outros livros leminskianos

ponte de conjunção de várias culturas

Paulo Leminski

Não apenas em seus poemas Paulo Leminski desenvolve o conceito, ou os conceitos, de síntese. Em outras obras, a preocupação é recorrente, de maneira que se configura mais do que uma característica de sua lírica, mas como um núcleo fundamental de sua poética, em sentido amplo; ou ainda, a ideia de síntese – para ser propositadamente redundante – sintetiza toda a produção do autor. Pretendo flunar – seguindo uma fala supostamente distraída, ao estilo de cronistas com assunto-puxa-assunto – pelos livros leminskianos, objetivando indicar, cuidadosamente, a amplitude da questão. Acredito que dessa maneira também é possível mostrar um pouco a diversidade de repertórios do poliédrico. Sua singularidade, sua pluralidade: do romance ao ensaio, da biografia ao quadrinho, o ex-estranho opera a reunião do diverso, o par, o breve, o zero. Desde a arquitetura das tramas construídas nos romances até o nível morfológico da engenharia de palavras-valise, desde os recursos visuais aglomeradores de informações até os aspectos sonoros dos ritmos textuais, desde os projetos autônomos até os trabalhos que executa para conseguir dinheiro. Espécie muito particular de Midas, Paulo Leminski, ao criar, sintetiza.

Para começar, o seu livro de estreia: *Catatau* [1975], um suposto monólogo de René Descartes²⁸⁶. O filósofo de *O discurso do método* supostamente vai a Pernambuco, durante o período do domínio holandês, e, sob o efeito de alucinógenos, divaga a respeito da inexistência da razão. De tal modo, aproximando o racionalismo e a irracionalidade, o cosmopolita dos pinheirais sintetiza contrários. O romance – esse gênero onívoro – sobrepõe

²⁸⁶ *Catatau* possui quatro edições: 1975, 1989, 2004 e 2010. Quanto à crítica sobre o romance, ela é bastante significativa e extensa. Cf. os trabalhos de Antônio Risério (1976 e 1988), Leo Gilson Ribeiro (1988 e 1989), Haroldo de Campos (1989 e 1992), Reynaldo Damazio (1989), Sônia Régis (1990), Marcelo Paiva de Souza (1996a e 1996b), Maurício Arruda de Mendonça (1996 e 2009), Carlos César Mascarenhas de Souza (1997 e 2007), Régis Bonvicino (1999, p. 203-204), Rômulo Valle Salvino (1999 e 2000), Tida Carvalho (1997, 2000, 2014), Pablo Capistrano (2001), Claudio Roberto Souza (2002 e 2009), Carlos Ávila (2004), Paulo Bentancur (2004), Mário Câmara (2004), Delmo Montenegro (2004), Carlos Augusto Novais (2005 e 2008), Cláudio José de Almeida Mello (2005), William Teca (2005), Caio Ricardo Bona Moreira (2006), Jayro Schmidt (2006), Daniel Abraão (2006 e 2007), Pedro Mandagará Ribeiro (2008), Francisco Fábio Vieira Marcolino (2010), Bruna Paola Zerbinatti (2011, 2014 e 2015), Dalva de Souza Lobo (2011a, 2011b e 2013), Mauro Bartolomeu (2011), Domingos Pellegrini (2014), Paulo César de Toledo (2014), Kleber Pereira dos Santos (2015), Cid Ottoni Bylaardt e Saulo de Araújo Lemos (2016). É importante considerar, ainda, o fato de que a primeira versão de *Catatau* é escrita por Leminski, em 1968, e se chama *Descartes com lentes*, obra publicada, em 1993, pela Fundação Cultural de Curitiba. No entanto, estou considerando este livro como uma obra em progresso, como algo que geraria o *Catatau*. Por isso, não incluo nesta seção de meu trabalho análises particularmente voltadas a *Descartes com lentes*. Sobre esse ponto de vista, cf., p. ex., as considerações de Tarso M. Melo, 1999, p. 261.

ainda relatos de viajantes e recursos de poesia concreta, palavras-valise e aspectos verbivocovisuais, explicações sobre o Brasil e debates metafísicos. A verve filosófica, sob a égide da loucura cartesiana, chega a criar fragmentos como este:

Estou com Parmênides, fluo com Heráclito, transcendo com Platão, gozo com Epicuro, privo-me estoicamente, duvido com Pirro e creio em Tertuliano, por que é mais absurdo. Lanterna à mão, bati à porta dos volumes mendigando-lhes o senso.²⁸⁷

Por esse pequeno trecho, é possível ter uma noção do traço sintético do *Catatau*. Descartes (ou, em alguma incerta medida, Leminski) aproxima antagônicos para definir seu posicionamento de racionalista alucinado. Ambiguamente, ele reúne diversas tendências filosóficas, por vezes bastante contraditórias. Está com o imobilista Parmênides, para quem tudo permanece sempre igual; e, ao mesmo tempo, flui com o seu opositor, o mobilista Heráclito, para quem tudo está em constante movimento. Transcende com Platão, o idealista, capaz de preferir o mundo das ideias ao mundo material; goza com Epicuro, para quem o prazer terreno, o gozo, ainda que seja duradouro, é mais importante do que acreditar em um suposto mundo porvir; priva-se, estoicamente, lembrando as concepções de, por exemplo, Zenão de Cítio ou Sêneca, filósofos que recusam o prazer imediato e procuram a ataraxia. Duvida com o cético Pirro, defensor da dúvida permanente e, portanto, contrário a Tertuliano, pensador do mistério trinitário, ou seja, o dogma cristão a afirmar que Deus é Uno e Trino²⁸⁸. Assim, o ex-seminarista desenvolve um discurso uno e múltiplo – sintético.

Agora é que são elas, por sua vez, segue essa mesma poética, mas criando percursos um tanto inusitados²⁸⁹. E são muitos os caminhos e descaminhos dessa obra peculiar. Articulado Três e Um, são trinta e um capítulos que causam estranhamento a quem está acostumado com a literatura realista dos oitocentos. No romance leminskiano, o enredo é

²⁸⁷ LEMINSKI, *Catatau*, 2013, p. 30.

²⁸⁸ Sobre os fragmentos pré-socráticos, cf. Gerd Bornheim (1977). Discussão sobre o imobilismo e o mobilismo há em Marilena Chauí (2002). O idealismo de Platão está exposto, por exemplo, em *A República*; o pensamento de Epicuro fica mais claro ao ler a *Carta sobre a Felicidade*; quanto aos estoicos, há algumas importantes coleções de textos, como, por exemplo, o *The fragments of Zeno and Cleanthes*, de A. C. Pearson; Marilena Chauí discute estes textos: os dois primeiros no volume I da sua *Introdução à história da filosofia* e o terceiro no volume II da mesma série. Pirro não deixa obras escritas; por isso, sugiro a leitura da introdução feita por Marilena Chauí (2010) ao pensador. Quanto a Tertuliano, cf. o *Apologeticum*.

²⁸⁹ *Agora é que são elas* tem a primeira e a segunda edições em 1984. Em 1999, a terceira, e, em 2011, a quarta. Sobre o livro, cf. Eduardo Ramos Quirino (1988), Fernando Py (1988), Rosana Paulillo Ferroni (1988), Boris Schnaiderman (1989 e 1999), Antônio Risério (1989), Cláudio José de Almeida Mello (2001, 2003, 2010 e 2014), Claudio Daniel (2004), Nelson de Oliveira (2004), Ricardo Silvestrin (2004), Gustavo Fritscher Lopes (2009), Luciano Santos Neiva e Sandra Maria Pereira do Sacramento (2010), Luís Bueno (2010), Bruna Paola Zerbinatti (2011).

apresentado por pontos de vista diversos, lembrando, mesmo que sutilmente, estratégias como as de Gabriel García Márquez. Há ainda *flashbacks* que se misturam com os acontecimentos de uma festa, sendo essa celebração talvez o centro da narrativa descentrada.

A essas sínteses elencadas em *Agora é que são elas*, há outras possibilidades de leitura. Uma delas é alegórica: os trinta e um capítulos podem ser vistos em diálogo com os capítulos de *Morfologia do conto maravilhoso*, do formalista russo Vladimir Propp²⁹⁰. As funções levantadas por Propp conseguem ajudar na compreensão das tramas leminskianas. No entanto, reduzir a obra à alegoria parece trair as polissemias de um livro tão diverso. Para se ter uma ideia, até mesmo a personagem principal se envolve com Norma Propp, a filha de seu analista, Vladimir Propp, homônimo do estudioso formalista²⁹¹. Norma – esse nome que é sinônimo de “regra”, “regulamento”, contribuindo talvez para a ideia mais ampla de capricho – morre algumas vezes durante o enredo, mas reaparece, ressuscitada, em outros momentos, em muitos dos quais está bastante sexualizada, sem tantos preceitos de famílias tradicionais. As trajetórias dessa personagem demonstram algumas sínteses, como se fosse possível quase chegar a um arquétipo da poética leminskiana: Norma-capricho-Descartes vive morrendo-relaxando-fumando, criando tensionamentos na estrutura: não deixa de ser a norma, mas morre; morre, mas não deixa de ser a norma, ressuscitando. Como diz o narrador, Norma até que era lógica, mas a lógica dela não fazia sentido.

Os paradoxos são ainda marcados pela vontade de a protagonista se tornar, quiçá, não apenas um eu-ficcional, mas sujeito real. Lembrando um pouco os *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, a persona criada por Paulo Leminski está à procura da liberdade, buscando sua existência, tentando fugir das normas impostas por Propp-pai²⁹². A ideia de fuga, por sinal, é fecunda; logo nas primeiras páginas, a obra é tratada como “romance-fuga”²⁹³. Se lembro duas características fundamentais desse estilo de composição que teve seu apogeu em Johann Sebastian Bach e George Friedrich Händel, músicos barrocos por excelência, o romance do brasileiro parece mesmo criar uma homologia formal em relação à música: (i) a estrutura polifônica da composição sonora é similar à estrutura do romance em que diversas personagens assumem a fala e operam muitas intertextualidades; (ii)

²⁹⁰ Cf. Vladimir Propp (1984).

²⁹¹ Se é que não seria a própria linguagem o que ocuparia o posto de protagonista em um volume que chega a ser classificado como poema. Sobre a, no mínimo, polêmica – e recusada por mim – classificação do livro como poema, cf. Andrea Maria Carneiro Lobo (2005, p. 36).

²⁹² Cf. Luigi Pirandello (1986).

²⁹³ LEMINSKI, *Agora é que são elas*, 1984, p. 5.

e a espécie de guerra traçada na fuga, a qual geralmente começa com um esboço de regras (tratado pela tradição de estudos musicais como “sujeito” ou “tema”) e, com o passar do tempo, o compositor vai desenvolvendo sua liberdade, isto é, fugindo da morfologia inicial, mais ou menos próximo da Norma de *Agora é que são elas*, a personagem que vive morrendo, mas não morre²⁹⁴.

Por falar em guerra, *Guerra dentro da gente* é outro enredo elaborado pelo filho de militar²⁹⁵. O texto admite ser classificado como uma novela, pois, em relação aos elementos da narrativa – a ação, o tempo e o espaço, a extensão textual –, é mais complexo do que o conto e menos do que o romance²⁹⁶. A história se centraliza no percurso do jovem Baita. Este garoto caminha por uma estrada quando vê um homem que está em uma ponte. Kutala, um antigo guerreiro, oferece a Baita o aprendizado da arte da guerra. Com o aceite do rapaz, o senhor passa a ensinar, por caminhos um tanto incomuns, algumas questões da vida. Como disse Kutala, “A guerra faz parte da vida. Se você quiser aprender mesmo a arte da guerra, você tem de conhecer a vida. E a vida só se aprende vivendo”²⁹⁷. Nessa educação pela guerra, Baita, entre outros percursos, deixa a casa de sua família, é vendido como escravo, trabalha em um circo, alimenta elefantes e tigres, serve a um Reino poderoso, vira Chefe dos Exércitos, sente paixão por uma princesa que tanto realiza os feitos quanto possui o nome do fundador do Budismo, volta para casa e, já sem a sua família, segue sua trilha. Certamente, nessa trajetória da existência e da estória, há alguns traços de romance de formação, embora as cerca de cinquenta páginas e a pouca densidade psicológica das personagens impeçam, em estrito, tal classificação. O tempo de *Guerra dentro da gente*, no entanto, abarca um grande período da biografia de Baita, perpassando ainda lugares diversos, alguns muito expressivos: como a ponte, que está na cena de abertura e na de fechamento da narrativa. Ao fim e ao cabo, a moral dessa história – tratada pelo próprio Leminski como uma “fábula” – talvez não possa

²⁹⁴ Para ter uma noção inicial sobre a Fuga na música, cf. o *Dicionário Grove de Música*, 1994, p. 347-348; bem como a definição de Newton Cunha (2003, p. 295). Considerações um pouco densas estão no estudo de José Miguel Wisnik (2011). Quanto à fuga em Bach e Händel, cf. os apontamentos de Otto Maria Carpeaux (2009).

²⁹⁵ O livro infanto-juvenil conta com algumas edições: 1988, 1990, 1997, 2002 e 2006. A bibliografia sobre elas, contudo, é mais escassa. Mesmo obras formadas por um expressivo conjunto de ensaios sobre Paulo Leminski – como *A linha que nunca termina*, organizada por André Dick e Fabiano Calixto, e *A pau a pedra a fogo a pique*, organizada por Marcelo Sandmann – não se dedicam de forma significativa a *Guerra dentro da gente*. De todo modo, cf. Alessandra Belletti Figueira (2011). Quanto à classificação de “infanto-juvenil”, a edição de 1990, em um encarte que suplementa o tomo, trata a obra desse modo, a dizendo adequada a “estudantes do primeiro grau e início do segundo”; ao passo que a edição de 2006, na sua última capa, sugere a leitura “A partir de 11 anos”.

²⁹⁶ Cf. Massaud Moisés (2006, p. 103-156).

²⁹⁷ LEMINSKI, *Guerra dentro da gente*, 1990, p. 20.

ser firmada em uma única máxima²⁹⁸. Mas assim reflete o narrador, expondo também o seu traço onisciente e exegético, quando a personagem principal está lidando, ao longo de seu destino, com diversos animais: “Baita, que já conhecia o tigre e o elefante, ficou conhecendo o cachorro”²⁹⁹. A pedagogia experimentada por Baita – esse nome que corresponde, em um português brasileiro popular, a sinônimos como “enorme” e/ou “excelente” – está ligado ao conhecimento acumulado, ao que se toma ciência saindo de casa, andando pelo mundo, vivendo, sintetizando saberes.

Sem a mesma intensidade das prosas anteriores – em momentos abaixo, em qualidade, inclusive, de *Guerra dentro da gente* – o último livro de narrativas escrito por Paulo Leminski sai apenas em 2004, cerca de quinze anos após o seu falecimento. *Gozo fabuloso* apresenta trinta e nove textos. Alguns deles podem ser mais facilmente localizados em periódicos, de modo que o resultado final é relativamente comparável a *Caprichos & relaxos*, coletânea de poesias publicada já nos anos 1980, mas que amalgama um conjunto de produções realizadas durante 1960 e 1970³⁰⁰. *Gozo fabuloso* cria variações e tensionamentos entre a crônica e o conto, por vezes preferindo narrar, e, em outras circunstâncias, está mais próximo do poema em prosa, embora rara seja esta solução. Se me permitisse uma generalização extremamente perigosa, diria que são pequenas histórias revisitando o velho tom realista do final do século XIX. Um dos riscos da generalização se deve ao fato de o autor ter consciência de suas escolhas, como demonstra em uma espécie de prefácio, chamado “Narrar”, em que afirma: “Vanguardas e outras subversões à parte, nunca vai faltar amor para um canção bonita, aquela história redonda, o retrato da pessoa amada”³⁰¹. Nessas fabulações que excluem os vanguardismos – como o Machado de Assis que, mesmo depois de ter escrito as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, parece voltar à *Casa Velha* em que habitam as formas então tradicionais –, Paulo Leminski não abandona a realização de sínteses. Os tempos e espaços textuais dimensionam um pouco o procedimento; por exemplo, uma sequência da segunda metade do livro expressa a reunião da diversidade. Em “Gente do Conselheiro”, aparece Euclides da Cunha transformado em personagem, vivendo possivelmente no Brasil de

²⁹⁸ LEMINSKI, *Guerra dentro da gente*, 1990, p. 3.

²⁹⁹ LEMINSKI, *Guerra dentro da gente*, 1990, p. 50.

³⁰⁰ A referência completa da edição de *Gozo fabuloso* consta na bibliografia. Sobre o livro, há ainda poucos escritos, sendo um caminho para futuros estudos. De toda maneira, cf. Alice Ruiz (2004), Joca Reiners Terron (2004a e 2004b) e Cláudio José de Almeida Mello (2014). Quanto aos textos publicados esparsamente ao longo do tempo, cf. p. ex. Paulo Leminski (“Solange e seus eletrodomésticos”, 1985; “Wanka: o dia em que as pedras pensaram”, 1989).

³⁰¹ LEMINSKI, *Gozo fabuloso*, 2004, p. 13.

Antônio Conselheiro. Já o texto seguinte é “MKWD (Diálogo entre dois computadores de gerações diferentes)”, o qual denota certo tom futurístico, devido ao diálogo entre os aparelhos eletrônicos. Logo depois, em “Amon / Aton”, o espaço, como dito em caixa-alta na primeira frase, é “AQUI, NO EGITO”; enquanto a primeira frase da estória seguinte, “O imperador no aquário”, esclarece: “HIROHITO, IMPERADOR DO JAPÃO”. Dessa maneira, o *sixtie* poliédrico sintetiza tempos e espaços diversos.

Também sintetiza existências, como se vê nas quatro biografias enfileiradas por *Vida*³⁰². Entre 1983 e 1986, por motivos que vão desde o interesse pelos biografados até a necessidade de receber dinheiro de uma editora que paga adiantado, o ex-publicitário escreve *Cruz e Sousa – o negro branco* (1983), *Matsuó Bashô – a lágrima do peixe* (1983), *Jesus a. C.* (1984), *Trótski – a paixão segundo a Revolução* (1986). Em depoimentos encontrados em fontes esparsas e em conversas com Domingos Pellegrini, Leminski afirma que pretende publicar um volume único contendo os quatro livros: multiplicidade e unidade convivendo no projeto editorial, ser quatro sendo um³⁰³. Analogamente a essa arquitetura, em cada escolha das figuras enfocadas, há um traço bastante pessoal, pois, para o autor de “contranarciso”, biografar é biografar-se; essa estratégia, no entanto, é recorrente no gênero biografia, em sentido amplo³⁰⁴. O que torna esse procedimento peculiar em *Vida* é, entre outras questões, pensar a atuação da síntese como redução estrutural: os quatro exemplares são organizados, em alguma medida, a partir desse conceito: aproxima as vivências de Leminski e de seus personagens: no biografar e no biografar-se, há também certa dosagem de biografarsa. Afinal, as operações sintéticas são executadas conscientemente pelo cachorro louco lúcido, uma vez que escolhe e ordena os traços das personalidades apresentadas, inclusive os da sua própria.

Além desse ponto comum, outros podem ser vistos nos quatro tomos. Por exemplo, Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski são, para Leminski, quatro produtores de literatura: os

³⁰² A princípio, os quatro livros são publicados isoladamente, pela Brasiliense. Em 1990, pela Sulina, as quatro obras são reunidas no volume *Vida*, o qual é republicado, em 2013, pela Companhia das Letras. Sobre *Vida*, no geral, cf. Alice Ruiz (1990 e 2013), Frederico Barbosa (1990 e 2004), Arnaldo Antunes (1999), Sandra Novaes (2003), Manoel Ricardo de Lima (2004), Fátima Maria de Oliveira (2004 e 2006), Jayro Schmidt (2006), Roberta Trombini Pires (2013), Domingos Pellegrini (2014) Elisa Helena Tonon (2014), Maria do Rosário Pereira (2015).

³⁰³ Cf., p. ex., Paulo Leminski, *Vida*, 2013, p. 10; Domingos Pellegrini, 2014, p. 124. Nesse particular, *Vida* é comparável a livros como o *Evangelho* e os *Atos dos Apóstolos*, ambos de São Lucas (Cf. *Bíblia de Jerusalém*), e *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa.

³⁰⁴ François Dosse, em seu *O desafio biográfico*, chama a atenção para o fato de ser corriqueiro haver afinidades eletivas entre o biógrafo e o biografado. Chega a se aproximar da ideia de que toda biografia é uma autobiografia: “o biógrafo expõe em geral o seu ‘eu’, o percurso que ensejou o encontro com o sujeito biografado, a relação pessoal entre ambos” (2015, p. 100). Imagino que, muitas vezes, o crítico de poesia também é um crítico de si mesmo.

dois primeiros são, sobretudo, poetas; Cristo faz parábolas; e, entre outras criações, o ensaio *Literatura e revolução* recebe a assinatura do político russo. O paranaense escolher escritores de diferentes contextos históricos e geográficos revela a universalidade de seu – e dos biografados – projeto literário; todos são sujeitos dos seus tempos e espaços, mas produzem obras que ultrapassam as conjunturas imediatas. Outro ponto comum entre os quatro é o fato de todos serem homens, ainda que Jesus seja homem-mulher-Deus, como citarei mais adiante. Possivelmente, o ex-marido de Alice Ruiz se enxerga melhor em pessoas do sexo masculino; não acredito que nisso chega a haver sexismo do autor, que esboça um Cristo macho e fêmea, contudo.

Ademais, Jesus, que é um sendo três e que é Deus sendo humano, talvez seja uma influência no projeto de *Vida*, que é um sendo quatro. Parece também aqui haver escolha meditada na composição desse livro nomeado por uma palavra de quatro letras. São quatro os sentimentos discutidos em *Cruz e Sousa*, *Sabishisa*, *Spleen*, *Banzo e Blues*; são quatro as estações do ano, ligadas aos *kigôs* dos haicais de Bashô; são quatro os Evangelhos canônicos, que retratam Jesus; são quatro os filhos do velho Karamázov, o ponto de onde parte a biografia sobre Trótski. Então passemos, leitor, ao quarto parágrafo introdutório sobre o quarteto leminskiano, depois desta frase inútil quarto de quarto cômodos.

O termo “biografia”, utilizado no parágrafo anterior, parece trazer problemas. É preciso entender o gênero sem uma taxonomia excessivamente rígida; no entanto, sem perder o capricho, compreender que se trata de algo que varia, por exemplo, no tempo e no espaço, um pouco relaxadamente. Um gênero não é totalmente fixo, embora se reconheça nele alguma estabilidade. Está mais para um modelo variável, que se organiza e se modifica, de formas diversas³⁰⁵. Em vez de engavetar as produções em caixinhas fechadas, é interessante pensar os textos, suas estratégias de elaboração de sínteses, notar que se aproximam e se distanciam de inúmeros outros gêneros textuais. A biografia, esse gênero impuro, nas mãos de Paulo Leminski, está próxima, principalmente, do ensaio e do jornalismo, da historiografia e da crítica literária, traçando reflexões mais livres, que procuram discutir alguns elementos fundamentais de cada um dos biografados. São livros que evitam criar o vasto painel das minúcias vivenciadas pelos sujeitos³⁰⁶. As obras sabem, desde suas origens, as suas missões sintéticas.

³⁰⁵ Nesse sentido, estou próximo de considerações de Leonor Arfuch (2010) e Mikhail Bakhtin (2003).

³⁰⁶ Michel de Montaigne, no capítulo II, do Livro III dos *Ensaio*s, dizendo sobre a condição humana, fala que não descreve o ser, mas a passagem. Não fixa o objeto, mas o descreve de maneira mais titubeante. Assim também parecem proceder as biografias ensaísticas de Paulo Leminski. Ou ainda, como lembrou François Dosse,

Os elementos discutidos anteriormente podem ser vistos já na primeira biografia escrita pelo parnasiano chic, enfocando a vida de outro poeta do sul do Brasil, *Cruz e Sousa, o negro branco* [1983]³⁰⁷. Pelo título do livro já se pode ter novamente a ideia de que se está sob o signo da síntese: um oximoro, o adjetivo “branco” qualifica o substantivo “negro”. Mais do que isso, logo na abertura, o biógrafo afro-polaco desenvolve uma teoria, um tanto irônica, sobre vidas regidas por figuras de retórica:

Cada vida é regida pelo astro de uma figura de retórica. Certas vidas são hiperbólicas. Há vidas-pleonasma. Elipses. Sarcasmos. Anacolutos. Paráfrases.

A figura de retórica mais adequada para a vida de Cruz e Sousa é o oximoro, a figura da *ironia*, que diz uma coisa dizendo contrário.

Que outra figura calharia a este negro retinto, filho de escravos do Brasil imperial, mas nutrido de toda a mais aguda cultura internacional de sua época, lida no original?³⁰⁸

No lugar de Peixes e Áries, ou Boi e Dragão, Paulo Leminski teoriza que supostamente as vivências são regidas por figuras de retórica. Hipérboles e pleonasmos, elipses e anacolutos podem influenciar, desde a epigênese da infância, a psicologia de um sujeito. Cruz e Sousa, por sua vez, é um oximoriano, sendo que, no mapa astral talvez riscado pelo antigo oblato de São Bento, o ascendente é um paradoxo, e a lua está em antítese. Ao longo das folhas, os dias do poeta simbolista são tecidos com os contraditórios fios de cetim da miséria. O menino João, filho do escravo Guilherme da Cruz, é adotado pelo proprietário de seu pai, o Marechal Guilherme Xavier de Sousa. João assina os sobrenomes de ambos os Guilhermes, Cruz e Sousa, marcando, como é recorrente no Brasil escravocrata, a origem pobre e a propriedade de seu senhor. Mas o garoto nascido na senzala é educado pelo currículo branco da casa-grande e desenvolve, ao longo de seus anos, uma poesia também sintética, mistura de banzo e *spleen*, aproximação de som e significado realizada na seleção e ordenação das palavras nos poemas. Seguindo essa perspectiva, a vida e a obra de Cruz e Sousa são abordadas por meio de pontes conceituais elaboradas: o oximoro funde o oitocentista de carne negra e a sua escrita em papel branco. Essa maneira de biografar o simbolista é, sem dúvida, uma forma de Paulo Leminski biografar-se: o eu se torna um outro. Ou como preferiu dizer ao final:

“Gênero impuro, a biografia pode também se situar no ponto de interseção entre o ofício do jornalista e o do historiador” (2015, p. 114).

³⁰⁷ Sobre a escrita historiográfica de Leminski em *Cruz e Sousa*, cf. o artigo de Everton de Oliveira Moraes (2015).

³⁰⁸ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 21. Sobre a retórica, cf. *Iniciação aos Estudos Literários*, de Roberto Acízelo de Souza.

Perfeição só existe na integração/dissolução do sujeito no objeto.
Na tradução do eu no outro.
É por isso que você gostou tanto deste livro.
Você, agora, sabe.
Você, eu sou Cruz e Sousa.³⁰⁹

Unindo o começo e o fim do livro, o leitor descobre que a vida oximoro de Cruz e Sousa, negro branco, é, de alguma forma, a do cosmopolita curitibano, afro-polaco.

Outro sujeito-síntese a elaborar uma poesia sintética é *Bashô, a lágrima do peixe* [1983]³¹⁰. Nessa segunda biografia, Leminski, ainda mais do que na anterior, entra pelos caminhos do ensaio. A vida do poeta japonês acaba servindo de mote para que o samurai-malandro aborde temas como o haikai, questão por vezes mais explorada do que propriamente a trajetória existencial de Matsuó Bashô. Até porque, sobre os dias do *hajin* nipônico “os sinais nos chegam concisos e escassos”³¹¹, mesmo ele tendo cultivado em grande medida o diário, considerado, no Japão de Sei Shonagôn, um importante gênero literário. Por sinal, as tradições da cultura japonesa são revisitadas por Bashô, “estudou o tesouro de sua cultura, clássicos chineses, com Itô Tana, e clássicos japoneses, sob a direção de Kigin Kitamura”³¹². Indo adiante, o poeta do país do sol nascente é comparado por Leminski a Euclides da Cunha, assim como a Alfred de Vigny, Cícero, Tomás de Aquino, Francisco Xavier. Todos esses são sintetizadores. No caso específico dessa biografia, Matsuó Bashô é visto como aquele que

concentrou num determinado lugar formal (as dezessete sílabas do haikai) toda a herança da cultura oriental (...).

Como Cícero, como Euclides, Bashô buscou uma síntese. E a obteve. Sob certos aspectos, seu haikai é a fina flor de tudo que de melhor o Extremo Oriente produziu: transcendentalismo hindu, realismo e materialismo chinês, simplicidade japonesa.

Confucionismo, pintura, arte do chá, teatro nô, zen.

Todos os rios de signos do Oriente correm e concorrem para fazer das parcas sílabas do haikai de Bashô, sempre, uma obra-prima de humor, poesia, vida e significado.³¹³

A síntese é entendida aqui não apenas como o resultado de uma tese com uma antítese, ou como “a conclusão de um silogismo da lógica grega aristotélica”³¹⁴. Não que Paulo Leminski

³⁰⁹ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 75.

³¹⁰ Sobre o livro, cf. Danilo Bernardes Teixeira (2008).

³¹¹ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 87.

³¹² LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 95.

³¹³ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 98-99.

desconsidere essas outras formas de síntese na elaboração de seu próprio projeto sintético; contudo, no caso de *Bashô*, interessa mais a confluência de recursos plurais. Ou, pensando no haikai como um todo, o foco talvez esteja no encontro de uma iluminação, o resultado sendo um terceiro verso que opera com e além das lógicas do permanente (primeiro verso) e do momentâneo (segundo verso). Porque

o tema central do zen é a superação das dualidades. A dissolução dos maniqueísmos. A síntese dos contrários. Além do bem e do mal. Do sagrado e do profano. Do espiritual e do material. Do transcendental e do imanente. Do aqui e do além. Isso, Matsuó Bashô procurou nos seus haicais.³¹⁵

Leminski, que é Cruz e Sousa, agora revela procurar o que Bashô procura: a síntese. Lembrando a máxima refinada pelo nipônico, “Não siga os antigos. Procure o que eles procuraram”³¹⁶. O bandido que sabia japonês não se torna um mero imitador de Matsuó Bashô, mas busca desenvolver a sua própria reunião de fontes diversas. O seu próprio mapa do tesouro que leva a um baú cheio de mapas do tesouro.

E leva também a *Jesus a. C.* [1984], obra construída por meio de arquivos plurais³¹⁷. Esses vão, por exemplo, desde os evangelhos inclusos na Bíblia até os apócrifos; ou como disse o próprio escritor, “estamos lidando com uma documentação heterogênea, advinda de várias fontes, frequentemente contraditórias”³¹⁸. Logo na abertura do livro, Leminski também trata o lugar geográfico de Jesus enquanto “Ponto de cruzamento da influência dos primeiros impérios”³¹⁹. O Oriente Médio é encarado como um espaço-síntese por onde passam “egípcios, mesopotâmios, hititas, fenícios, lídios”³²⁰. Esse ambiente multicultural ainda é observado na sua diversidade linguística, pois no mundo de Jesus “sobrepunham-se três idiomas: o aramaico do povo, o grego das classes cultas das grandes cidades da Ásia e o latim

³¹⁴ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 112.

³¹⁵ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 142.

³¹⁶ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 109.

³¹⁷ Sobre este livro, cf. os textos de Salma Ferraz (2015), Marcio Capelli e Danilo Souza Mendes de Vasconcelos (2016).

³¹⁸ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 164.

³¹⁹ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 161.

³²⁰ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 161.

do dominador romano”³²¹. Surgido nesse contexto diversificado, Jesus é biografado como uma espécie de signo sobre o qual existe “abundância de superinterpretações”³²². Desde o seu nascimento, as exegeses se multiplicam: o menino-Deus é gerado por Maria, “Virgem/Mãe: coincidência dos contrários”³²³. Mais que isso, em Jesus, “A Encarnação é o mistério supremo da cristandade, a humanização de Deus e/ou a deificação do homem”³²⁴: essa é a síntese humana-divina que eleva e rebaixa esse sujeito verdadeiramente divino e verdadeiramente humano, mas sem esquecer que o biógrafo procura demonstrar até mesmo um “jesus macho e fêmea”³²⁵. Encarnado, esse Deus-homem-mulher, “Em seus melhores anos, (...) deve ter assimilado o repertório textual básico de qualquer judeu de sua época: a Torá, a Lei de Moisés, os Profetas, tesouro escritural de sua tribo”³²⁶, sem falar no aprendizado da escrita hebraica, estágio este sinalizado como “um processo sintético”³²⁷. Um pouco adiante, após os anos de aprendizado de Jesus, ele passa a fazer, segundo os evangelhos, “basicamente, duas coisas: curou doenças e pronunciou sentenças. Fez bem para o corpo. E para a alma”³²⁸. Nesse trabalho capaz de deixar o corpo são e a mente sã, as frases são profundamente literárias: a figura central do cristianismo “concentrou toda a sua doutrina em parábolas”³²⁹, “unidades poéticas ficcionais, capazes de irradiar significados espirituais e práticos”³³⁰. Leminski ressalta o traço de brevidade dessas obras literárias, a parábola como “uma unidade ficcional mínima”³³¹, uma narrativa miniaturizada, como o haicai de Bashô é um poemínimo. Todavia, essa pequena unidade é capaz de irradiar para além. Na sua particularidade epifânica,

³²¹ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 162.

³²² LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 172. Cf. também p. 238, quando Paulo Leminski afirma que “Jesus é um momento de significação ininterrupta: um signo de leitura infinita”.

³²³ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 182.

³²⁴ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 200.

³²⁵ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 207.

³²⁶ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 185.

³²⁷ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 185.

³²⁸ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 189.

³²⁹ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 201.

³³⁰ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 193.

³³¹ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 194.

consegue “revelar ocultando”³³², são “nós de histórias donde se desprende um princípio geral”³³³.

Já a História, enquanto disciplina escolar, parece mesmo encantar o ex-professor de cursinhos. Em *Trótski* [1986], há dois homens de letras – o biógrafo e o biografado, posto que este era “sobretudo um grande escritor”³³⁴ – apaixonados por literatura e guerra, talvez por isso o filho de pai militar tenha escolhido traçar a vida do autor de *Literatura e revolução*³³⁵. Das quatro biografias, essa última é a com o maior número de páginas, mas possivelmente a que menos se dedica ao cotidiano pessoal da sua personagem. Por isso o texto parece tão estranho se pensado dentro apenas do gênero biografia; chega a lembrar mais um ensaio, uma reflexão relativamente livre sobre determinado assunto. Logo na abertura, Paulo Leminski anuncia que esse modo de operar o livro é programado, porque, ao falar de Lev Davidovich Bronstein, “o fora é o mais dentro”³³⁶. O fora atua até mesmo no nome desse sujeito que assume a alcunha de um de seus carcereiros, Trótski. Assim, focando a fração, por assim dizer, externa dessa personagem, a obra procura, no início, traçar um painel histórico da Rússia; para tanto, utiliza *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, como espécie de guia³³⁷. Um país no qual podem surgir Aliócha, Ivan, Dmitri e Smierdiakóv, esse lugar uno pertencendo a dois continentes, corresponde a um ambiente por si só sintético: “A Rússia resulta [entre outros] deste cruzamento com os mongóis e o Império Bizantino”³³⁸, uma nação unificada a partir de uma cidade, Moscou³³⁹. Nesse contexto cultural – em que, ainda no século XIX, passa por conflitos entre os inimigos de novidades estrangeiras e aqueles que defendem a atualização do país, de certo modo o mesmo contraponto entre os irmãos Aliócha e Ivan –, aparece Trótski, alguém que, comparado a Lênin e Stálin, sabe que “Seus interesses eram mais plurais. Suas leituras, mais diversificadas. Seu horizonte, muito mais amplo”³⁴⁰. As

³³² LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 195.

³³³ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 195.

³³⁴ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 343.

³³⁵ Cf., p. ex., Paulo Leminski, *Vida*, 2013, p. 266. Cf., ainda, Marco Aurélio Garcia (1986).

³³⁶ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 246. Na página 310, Leminski afirma “Nunca saberemos o que Trótski conversava com Natália quando voltava para casa, saindo de uma reunião no Smolny ou de um comício para soldados operários”.

³³⁷ Cf. Fiódor Dostoiévski, 2012. Versão a partir da qual cotejo, por exemplo, os nomes das personagens.

³³⁸ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 250. Colchete meu.

³³⁹ Cf. Paulo Leminski, 2013, p. 252.

posturas políticas trotskistas também demonstram essa pluralidade, uma vez que tendem aos mencheviques e não aos bolcheviques, admitindo a colaboração de classes médias e da pequena burguesia no processo revolucionário³⁴¹. O Trótski leminskiano chega a resultar em um esquerdista liberal para quem “a força de um pensamento está em sua independência”³⁴². O próprio cachorro louco lúcido cria, ao longo das folhas, reflexões como essa: “O socialismo precisava das conquistas do capitalismo para se implantar e crescer”³⁴³. De tal maneira é revelado muito do posicionamento político de Leminski, esse comunista que trabalha em agências de publicidade.

Esse lado pop do redator publicitário não esconde a sua verve mais erudita, visível, por exemplo, em *Metaformose*: uma viagem pelo imaginário grego, obra na qual o autor não deixa de criar sínteses ao avaliar como os helenos ajudam a formar o mundo ocidental³⁴⁴. O livro é composto em duas partes. A primeira, redigida em 1987, apresenta uma espécie de monólogo, ensaio poético, poema em prosa, reflexão de Narciso enquanto vê na água o seu reflexo³⁴⁵. A segunda parte, do final de 1986, comenta algumas imagens importantes da tradição helênica, bem como traz uma seção de subtítulo bastante expressivo para esse escritor sintético, “A pluralidade dos jogos possíveis”. Aqui, o autor lembra a dicção das biografias/ensaios de *Vida*; ao passo que, na fala de Narciso, parece bater muito da dicção daquele Descartes do *Catatau*. A obra constituída por frações tão diversas sugere já indicar, a

³⁴⁰ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 265. Uma citação da página 332 também segue essa perspectiva: “Trótski era um dispersivo, homem de mil interesses, que iam do político ao militar, do literário ao cultural”. Sobre a comparação entre Aliócha e Ivan, cf. Paulo Leminski, *Vida*, 2013, p. 259; os capítulos iniciais de *Os irmãos Karamázov* constroem perfis das duas personagens, de maneira que se pode compreender a comparação feita por Paulo Leminski.

³⁴¹ Cf. Paulo Leminski, *Vida*, 2013, p. 276-277.

³⁴² LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 277. “A bandeira trotskista ficou como uma espécie de horizonte utópico de um comunismo sem as deformações soviéticas, um comunismo com mais liberdade individual, aberto a inovações no plano artístico, contrário aos privilégios da Nova Classe burocrática, os *aparátchik* da *Nomenklatura*” (LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 242-243).

³⁴³ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 320. Cf. também na página 343, quando Leminski comenta o levante dos marinheiros de Kronstadt, concluindo que “os marinheiros estavam certos, pedindo mais liberdade e o fim da ditadura bolchevique”. É claro que, no contexto brasileiro da década de 1980, frases assim ressoam o desejo do fim da Ditadura Militar, porém, em perspectiva ampla, recusam qualquer ditadura, mesmo a bolchevique. Paulo Leminski, liberal em certo sentido, advoga pelas liberdades individuais.

³⁴⁴ As edições de *Metaformose* são de 1994 e 1998. Sobre o livro, cf. Régis Bonvicino (1994 e 1999, p. 219-222), Carlos Graieb (1994), Lígia Sávio (1996 e 1999), Alice Ruiz (1998), Benjamin Hollander (2000), Tida Carvalho (2004 e 2007), Cláudio Daniel (2004), Célia Pedrosa (2006), Wilton Cardoso Moreira (2009), Rodrigo de Freitas Faqueri (2012), Lívia Mendes Pereira (2012), Lívia Mendes Pereira e Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (2014).

³⁴⁵ Vale lembrar que a ordenação das duas partes é uma escolha editorial, como se vê em “NOTA DOS EDITORES”. Talvez Paulo Leminski tivesse preferido a ordem inversa.

priori, uma relação de unidade na multiplicidade: mistura de ficção e crítica histórica, poesia e análise. Se Narciso é a personagem principal – espécie de narrador-eu-lírico – abrindo *Metaformose*, alguns seres híbridos são evocados no decorrer das páginas, tais como o “Minotauro, o híbrido com corpo de homem e cabeça de touro”³⁴⁶; Eros, esse que a tudo “aproxima e mistura”³⁴⁷; “Cérbero, o cão de três cabeças”³⁴⁸; “O homem total, dodecaedro”³⁴⁹; “Híbridos de homem e cavalo, os centauros”³⁵⁰; e, ainda, “Nos amores entre Ares, deus da guerra, e Afrodite, a deusa da beleza e da paixão, os gregos intuíram e significaram a íntima união entre os princípios da geração e da destruição”³⁵¹. Quase ao final do volume, Paulo Leminski provavelmente recomenda uma hipótese para esse seu constante desejo de síntese, ou de tensionamento entre o que chama de “jogos, variações no interior de estruturas fixas”³⁵². Talvez haja na poética leminskiana o luto por uma unidade perdida, um luto com pouco mais ou menos de melancolia, pois já não se reconhece o que se perdeu, mas tão somente se sente a dispersão:

O fundo do imaginário mítico dos gregos é indo-europeu, os gregos, um dos ramos da frondosa família indo-européia, que inclui indus, persas, hititas, celtas, germanos, eslavos e itálicas, entre estes (oscos, úmbrios), os latinos. Todos esses povos, um dia, foram um povo só. Onde, ninguém tem certeza.³⁵³

A relação da unidade perdida com a variabilidade percebida: o tensionamento entre o capricho da estrutura fixa, provavelmente mítica, de outrora, e o relaxo das variações, constantes como a inconstância da água heraclitiana onde Narciso vê perder a sua face. Esse imaginário sintético que atravessa a poética do autor brasileiro contemporâneo é também constituído por outras temporalidades, como a grega, e por isso a viagem ao imaginário helênico se faz possível, talvez ecoe algo de humano, universal.

³⁴⁶ LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 16.

³⁴⁷ LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 20.

³⁴⁸ LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 28.

³⁴⁹ LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 29.

³⁵⁰ LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 53.

³⁵¹ LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 51.

³⁵² LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 59.

³⁵³ LEMINSKI, *Metaformose*, 1994, p. 64.

Mas nem só de eterno vive o homem. Paulo Leminski trabalha também como *freelancer* em editoras-gráficas como a Grafipar. Na Curitiba do final dos anos 70, a Grafipar cria um leque de revistas, a maioria delas é voltada principalmente para temas sexuais. Dentro das variedades dessas publicações, há espaço para histórias em quadrinhos eróticas. O *sixtie* faz roteiro para algumas dessas HQs, como se pode ver nas páginas de *Neuros*, *Aventuras em quadrinhos* e ainda *Eros* e de sua versão feminina, *Rose*, de nome gerado por meio da recombinação das letras do periódico masculino³⁵⁴. No geral, os roteiros leminskianos são acompanhados por desenhos de Flávio Colin, Júlio Shimamoto, Claudio Seto, Eros Maichrowicz e Rodval Matias. Portanto, a produção é o resultado da síntese do trabalho de dois artistas. Entretanto, também nos assuntos abordados nesses roteiros, Paulo Leminski procura desenvolver questões sintéticas, como se pode ver na HQ “Com ele com eles”, desenhada por Eros Maichrowicz. Já no início dessa estória, aparece uma mulher envolvida em seus pensamentos. Ela comenta consigo a respeito do namorado, criando insinuações – um tanto sexuais – de que seria um excelente rapaz. No centro da lauda, aparece, contudo, o núcleo da trama: “Com o homem que você já tem são dois namorados e tanto...”. No quadro seguinte, a questão é especificada: “Aí é que está o problema. Clóvis ou Jorge?”. Esse embate entre A ou B está certamente muito ligado ao raciocínio geral da poética do caprichoso-relaxado, a tensão entre dois (ou mais, “e tanto”) elementos. Ainda nessa página, a personagem feminina, em suas reflexões, vislumbra um desejo: “Ah! Que bom se eu pudesse juntá-los numa pessoa só”³⁵⁵.

³⁵⁴ Para se ter uma ideia sobre essas publicações, cf. Alice Ruiz e Paulo Leminski (2015). O “Prefácio” escrito por Alice Ruiz ajuda a contextualizar um pouco essas produções. Cf. também o texto de Carlo Andrade (1994).

³⁵⁵ Citações retidas da página colocada a seguir. RUIZ e LEMINSKI, 2015, p. 78.

COM ELE COM ELES.

ROSEIRO: FLEMMING
DESENHOS: E. MALCHROWKZ



LA VAI MAMAE DE NOVO PARA A TOCA DA FERA.

UAI! E QUE FERA!



Figura 7

Tal anseio da síntese Clóvis-Jorge antecipa outra síntese que há nos quadros subsequentes: Telma encontra Jorge e eles têm relações sexuais, apimentadas por desenhos de caras e bocas, posições e palavras.

Como se nota diante dos desejos de Telma, os interesses leminskianos são sintetizadores. Isso também se revela frente aos ensaios³⁵⁶. Em 1986, publica *Anseios crípticos*; onze anos depois saem os *Ensaaios e anseios crípticos*; e, já em 2001, aparecem os *Anseios crípticos 2*. Mais recentemente, em 2012, a Editora Unicamp reúne os três livros sob o nome de *Ensaaios e anseios crípticos*, obra homônima à de 2001, mas agora com o aviso de que se trata de segunda edição, ampliada. É ainda pertinente discutir o que não integra esses tomos, cogitar se cabe uma terceira edição; assim como discutir o interesse editorial em tornar coesa uma produção ensaística tão dispersa. Por exemplo, os prefácios/posfácios das traduções de Leminski constam nos *Ensaaios e anseios crípticos*, porém surgem ora divididos em mais de um texto – como é o caso dos estudos sobre Lawrence Ferlinghetti –, ora inteiramente iguais às introduções destinadas aos volumes traduzidos. De toda maneira, a questão da síntese atravessa essa espécie de antologia. Isso é fácil de dimensionar observando os debates sobre o haikai. Se o poeta faz biografia de Matsuó Bashô, realiza, além disso, estudos mais teóricos sobre o poema. Em uma dessas prosas livres, chega a dizer que o gênero literário japonês pretende “extrair o máximo de significado do mínimo de material, ultrassegundos de hiperinformação”³⁵⁷; em outro artigo crítico lembra o “wabi”, a extrema concisão do haikai, com seu horror ao grandiloquente e ao explícito”³⁵⁸. Essa perspectiva, aprendida via haikai, o ex-judoca leva para toda a sua criação. Os próprios ensaios, por sinal, são normalmente curtos. Não elabora longos tratados com pouco conteúdo – e sim breves textos e repletos de propostas. Passa por assuntos muito diversos: desde autores como Bertold Brecht, Arthur Rimbaud, Guimarães Rosa, Yukio Mishima e Jean Paul Sartre, até assuntos como drogas, fotografia, Curitiba, pós-modernidade e musicalidade. Essa diversidade é sintética na medida em que todos os fios levantados costuram a poética de Leminski. O seu olhar seletivo encontra, sempre, aquilo que dialoga com sua escrita. Os temas elencados, como há muito fazem os românticos, são aprofundamentos da estética do próprio poeta. Ao dizer sobre Curitiba e musicalidade, parece mais fácil notar isso; não obstante, ao comentar, por exemplo, a obra de Guimarães Rosa, o ensaísta analisa a adaptação do *Grande sertão*:

³⁵⁶ Sobre os ensaios de Leminski, cf. os trabalhos de Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2010), Paula Renata Melo Moreira (2008 e 2011), Livia Mendes Pereira e Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (2015).

³⁵⁷ LEMINKSI, *Ensaaios e anseios crípticos*, 2012, p. 140.

³⁵⁸ LEMINSKI, *Ensaaios e anseios crípticos*, 2012, p. 374.

veredas para a televisão, tensionando, tal como faz em *Caprichos & relaxos*, a dialética entre o erudito e o popular, a oralidade de Riobaldo e a visualidade da telinha.

Aliás, a visualidade é fundamental nas cartas-poemas destinadas a Régis Bonvicino, reunidas no volume *Envie meu dicionário*³⁵⁹. O ex-seminarista cria sessenta e oito epístolas organizadas em linhas descontínuas, de modo a gerar versos (uns previamente caprichados, outros, paraísos hexaxados). Folhas de formatos vários nas quais o epistoleiro dos Pinheirais datilografa tantos bilhetes; páginas de tamanhos e geometrias mais ou menos múltiplos, algumas trazendo brasões de empresas (como Raposa) onde trabalha o autor. Entretanto, muitas delas contêm transbordamentos feitos à mão, provavelmente utilizando canetas esferográficas, hidrográficas, nanquins. Os manuscritos vão de desenhos a palavras, de frases avulsas a poemas, do mapa do Brasil a setas, quadros, grifos, tipos incomuns mesmo para um bandido que sabia tipografia. Grande número dessas notas são assinaturas; o poeta coloca manualmente o seu nome, mas também Alice Ruiz, muitas vezes, marca as missivas com mãos de mulher. Leminski – e ela – realiza trânsitos verbivocovisuais. Verdadeiro layoutman da epistolografia, como se observa na carta 25³⁶⁰:

³⁵⁹ A primeira edição desse material sai, em 1992, com o nome *Uma carta uma brasa através: cartas com Régis Bonvicino* (1976-1981). No entanto, a segunda edição, em 1999, avisa que inclui mais epístolas e alguma crítica. Quanto aos estudos sobre esse material, cf. Roseane Preciosa (1992), Bernardo Ajzenberg (1999), Marcelo Sandmann (1999), Régis Bonvicino (1999, p. 9-10; 1999, p. 17-26), Júlio Castañon Guimarães (1999), Caetano Veloso (1999), Solange Rebuszi (2002, 2003 e 2004), Jayro Schmidt (2006), Vinícius Gonçalves Carneiro (2011), Joacy Ghizzi Netto (2013 e 2014). A proposta da expressão “carta-poema” é utilizada por Solange Rebuszi (2003). De todo modo, é importante destacar o fato de “carta-poema”, ou mesmo “carta”, ser uma expressão guarda-chuva. Como é dito na nota da editora, na p. 6 de *Envie meu dicionário*, “A todo material enviado por Leminski a Régis demos o nome de ‘cartas’, mesmo no caso de poemas ou ensaios, pois o que faz com que estejam nessa edição é o fato de terem sido remetidas em cartas”. Portanto, “carta”, por vezes, diz respeito ao modo de envio, englobando, assim, materiais muito distintos. Além disso, de acordo com o mencionado na “Introdução à primeira edição”, Leminski perde as remessas de Bonvicino e não possui o hábito de criar cópias, por isso não há as passivas, somente as ativas. Cf. BONVICINO, 1999, p. 21.

³⁶⁰ LEMINSKI, 1999, p. 73.

27/7/78

maro régis

tudo o que os concretos discursos
é certo
se que tem que ser lido hoje mas todo relativo
não tem todo absoluto

eles não previam
que o próprio discurso
iria receber vida nova e nova vida
com o advento do ~~TECNOLOGIA~~

ideograma um
acabar um caso
particular de discurso?

Wheeler a música
DUDA, VÉIO
a 15 anos/pige
já pintou
negócio
bem a caráter...

Univerzes
reversores
etc

32 ramos precisos
de signos eternos
subversores
"qui radis contra suberna"
sociométricas
peirce's mentes de insurreição
revolta e revolução
da sensibilidade
e de pensamento

o ideograma é
uma um dos recursos
do discurso!

"tudo por encerrada ... coisa alguma" ... "excepto post-itero"
"viciu ou prosequi ut art"

seguiu o campo
foi time zen mvdista
está jogando 1 bolão
e não perde

- UMA PRATICA
- UM ATIVO
- UMA MOLECULA
- UMA UNIDADE
- UMA SILABA
- UMA PALAVRA
- UM SINGO
- UMA ESTRELA
- UMA CONSTELLATION
- UMA GALAXIA

entre o vazio e o universo
o subterno versus o reverso

tem lugar para todo mundo vocês deixam de ser fascistas
e concretizam ou significam liberando
ou não significa nada

chega de leis
basta de normas

cada obra agora
já sabe o que fazer
é que deve ser feito
é perfeito
é imperfeito
é absoluto
é relativo

dogmáticos
partidistas
bitolados



Figura 8

A mistura de recursos pode ser notada nessa epístola de 23 de julho de 1978. O poeta discute nela sua relação com os concretistas, assunto que atravessa grande parte de *Envie meu dicionário*. As cartas são de 1976 a 1981, período no qual Leminski está, de certo modo, matando, freudianamente, alguns de seus pais literários e procurando uma poética mais propriamente autônoma, uma escrita “entre o verso e o universo”, capaz de pensar o “NÓS” como uma grande síntese de dispersões. O desenho no canto inferior da página expressa essa ideia. As dez setas que zarpam do “NÓS” sugerem que o eu-missivista, espécie de desdobramento do eu-lírico de *Caprichos & relaxos*, traz em si uma grande quantidade de interesses direcionais. Assim, o poeta afirma que está deixando de ser fascista, dogmático, partidista, bitolado, limitado e quer criar – agora é que são elas! – uma norma: “chega de leis / basta de normas”³⁶¹.

Por ora, basta de livros leminskianos. Poderia ainda passar por muitas outras produções... as letras de música, as entrevistas, as traduções, a publicidade, os vídeo-poemas, os filmes realizados com o escritor, o extenso material produzido para revistas e jornais, o trabalho como editor... E essa seção de meu estudo seria a linha que nunca termina... por isso recortes se fazem necessários, embora em mim eu veja a angústia de querer dar conta da totalidade. De toda maneira, diante desse enorme conjunto de material por onde não passo – uma vez que priorizo, caprichosamente, obras editadas em livro – talvez caiba a outros leitores preencher os, inevitáveis e programados, relaxos lacunares.

³⁶¹ No próximo subcapítulo, analiso mais de perto a nona dessas epístolas enviadas a Régis Bonvicino.

3.2. As estátuas da liberdade & do rigor, ou uma carta-poema sobre as sínteses da forma social e da forma literária

*A forma é o social na arte,
observou o stalinista húngaro Lukács*
Paulo Leminski

3.2.1. descolaram um programa: introdução

Entre a Literatura e os diversos campos das Ciências Humanas – a Sociologia, a História, a Economia, entre outros – existem inúmeras afinidades. Ao analisar uma obra em diálogo com determinada área, são muitas as maneiras de traçar convergências e/ou alternativas recíprocas de esclarecimentos. No entanto, para construir exame de uma criação artística, seria acanhado esboçar o pano de fundo sócio-político-econômico em paralelo ao texto focalizado; é mais profundo procurar compreender os meios específicos de a produção estética trabalhar questões de (não somente) ordens externas. Não me interessa, por conseguinte, em pensar a sociedade apenas enquanto causa ou consequência de obras artísticas; todavia, ao me deter na investigação de tais relações, contemplo, em menor ou maior grau, as possibilidades de homologias que se estabelecem a partir da interação entre, por assim dizer, “forma literária” e “forma social”, ainda que as distâncias entre ambas sejam rasuradas.

Nesse sentido e neste subcapítulo, procuro me aproximar de tradição que, nos estudos teóricos de modo mais amplo, integra ideias como as de Georg Lukács e Walter Benjamin, e, no contexto brasileiro, tende aos métodos críticos de Antonio Candido e Roberto Schwarz; esteira seguida por considerável parte dos debatedores da lírica leminskiana. Ao mesmo tempo que me valho, metodologicamente, do ponto de vista formal-sociológico, procuro estar um pouco afastado da dicção militante presente nos autores de *O discurso e a cidade* e *Cultura na política*, e dos que se aproximam desses vieses ideológicos ao avaliarem a obra do ex-estranho. Não raro, os exegetas marxistas filtram o cânone, deixando mestres divergentes na periferia do academicismo; além dessa peneira, e em particular, os pesquisadores de tal linhagem enquadram sob a bandeira comunista as posturas incomuns do caprichoso relaxado. Ao leitor, as batatas ofertadas pela crítica são uma discutível sequência brasileira; faltando antíteses às teses dos discípulos de Marx, a história da literatura nacional corre o risco de se tornar a narrativa contada pelos parceiros de um rio não tão bonito, pois o seu leito é de Procusto, que corta os corpos com foice e martelo. Por essas razões, convém aqui o exercício

de notar um Leminski mais complexo: não pretendo sequestrar o capitalismo na formação do poeta, tampouco negar o seu incômodo com as relações de propriedade³⁶².

Para tanto, pretendo investigar, mediante, sobretudo, elementos semânticos e melopáicos, em quais condições uma carta-poema do cachorro louco elabora, estruturalmente, questões (também) externas. Primeiro, faço comentário introdutório dos versos epistolográficos, objetivando compreender o vocabulário e as referências delineadas pelo autor, e procuro facilitar meu argumento (“b. artilharia ligeira: comentário”). Nas subdivisões seguintes, demonstro como certos entendimentos da síntese, em especial a noção de par, aparecem na correspondência, tanto semanticamente (“c. signos geram signos: por zero, breve, par e reunião do diverso”), quanto levando em conta aspectos rítmicos (“d. onde a guerra?: alguns pares formais”), se é que seria possível, exceto com intenções didáticas, efetuar tais fracionamentos. Depois, no item “e. é preciso deixar que a História chegue em você: formas sociais em par”, cabe inserir a noção estética de par em contextos mais amplos, que são as visões de mundo presentes na modernidade; e, em seguida, pretendo sinalizar que essas questões atravessam o datiloscrito/manuscrito configurando, por vias próprias, uma dialética homóloga à concebida durante a Guerra Fria. Por fim, na seção “f. que a estátua da liberdade / e a estátua do rigor / velem por todos nós”, mas não apenas nessas linhas finais, espero avançar na compreensão da epístola lírica aqui enfocada e explicitar com mais nitidez a postura político-econômica difusa assumida pelo sujeito-epistolográfico.

A carta discutida aparece no livro *Envie meu dicionário*, o qual traz mais sessenta e sete expedidas a Régis Bonvicino, sem apresentar as remetidas por este interlocutor³⁶³.

³⁶² Cf. Georg Lukács (1972, 1975 e 2000), Walter Benjamin (1984 e 1993), Antonio Candido (1981 e 1993b) e Roberto Schwarz (1987). Uma aproximação desses teóricos – com a exceção de Roberto Schwarz, mas incluindo ainda Eric Auerbach e Theodor Adorno – está no texto de Marcos Rogério Cordeiro (2008). Quanto à crítica sobre Leminski, cf., p. ex., Lucas dos Passos (2012) comparando Leminski com Walter Benjamin; Elizabeth Rocha Leite (2008 e 2012) comparando com Gilles Deleuze e Jacques Derrida; e Nanci Maria Guimarães (2008) com Ítalo Calvino, especialmente com a ideia de “resistência ao novo capitalismo”.

³⁶³ No subcapítulo 3.3., consta uma apresentação geral das correspondências. Como dito lá, a primeira edição de *Envie meu dicionário* sai, em 1992, com o nome *Uma carta uma brasa através: cartas com Régis Bonvicino* (1976-1981). No entanto, a segunda edição, em 1999, avisa que inclui mais epístolas e alguma crítica. Quanto aos estudos sobre esse material, cf. Roseane Preciosa (1992), Bernardo Ajzenberg (1999), Marcelo Sandmann (1999), Régis Bonvicino (1999, p. 9-10; 1999, p. 17-26), Júlio Castañon Guimarães (1999), Caetano Veloso (1999), Solange Rebuszi (2002, 2003 e 2004), que discute a expressão carta-poema, Jayro Schmidt (2006), Vinícius Gonçalves Carneiro (2011), Joacy Ghizzi Netto (2013 e 2014). Importante destacar o fato de “carta-poema”, ou mesmo “carta”, ser uma expressão guarda-chuva. Na nota da editora, na p. 6 de *Envie meu dicionário*, é dito que “A todo material enviado por Leminski a Régis demos o nome de ‘cartas’, mesmo no caso de poemas ou ensaios, pois o que faz com que estejam nessa edição é o fato de terem sido remetidas em cartas”. Portanto, o termo, por vezes, diz respeito ao modo de envio, englobando, assim, materiais muito distintos. Além disso, de acordo com o mencionado na “Introdução à primeira edição”, Leminski perde as remessas de Bonvicino e não possui o hábito de criar cópias, por isso não há as passivas, somente as ativas. Cf. BONVICINO, 1999, p. 21.

Grande parte das missivas leminskianas consiste em estrofes, trazendo notícias cotidianas e mostrando as inquietações de um sujeito-textual muito próximo do sujeito-civil; circunstâncias que direcionam à opção por mecanismos recorrentes em *Na sala de aula*, de Antonio Candido, e *Leitura de poesia*, de Alfredo Bosi. Espero que a análise empreendida leve em conta ainda dimensões problematizadas por Louis Hay, em *A literatura dos escritores*, porque tensiono as fronteiras entre os textos poético e de arquivo, na medida em que utilizo recursos de leitura de poema para investigar uma epístola.

Em anexo, seguem as imagens das páginas³⁶⁴.

3.2.2. artilharia ligeira: comentário

A carta-poema inicia com a data feita à caneta esferográfica: “28/leão/77”. O dia, vinte e oito, e o ano, mil novecentos e setenta e sete, estão dentro do esperado. No entanto, o mês é construído a partir de signo zodiacal. Seria julho, uma vez que, sob a regência de leão, o dia vinte e oito só ocorre em tal mês. Contudo, essa não é a maneira de datação utilizada pelo missivista em outras mensagens. Na “Carta 8”, a anterior à do final de julho, Leminski também começa datando: “9/10/11/7/77”. Teria gastado três dias – “9/10/11” – redigindo uma epístola de quatro páginas; e, logo de cara, chama seu interlocutor de “o epistoleiro mais rápido do oeste”. Por contraste, o curitibano seria aquele que levou algum tempo escrevendo a resposta; ele não atira suas palavras com tanta agilidade. Mesmo nos artifícios supostamente relaxados de seu trabalho, há lentos caprichos, burilamentos. Assim, em julho de 1977, ao optar por “leão”, o poeta demonstra sua afinidade com questões zodiacais, místicas, religiosas. E o fogo leonino parece agitar a pena do autor que, após escrever o nome “Regis” (“rei”, em latim), desenha um raio³⁶⁵.

³⁶⁴ Cf. Anexo presente no final deste trabalho. A referência das páginas é LEMINSKI, *Envie meu dicionário*, 1999, p. 46-51. As outras cartas citadas também constam nesse volume e podem ser facilmente localizadas, pois menciono o número da epístola. No entanto, ao me referir às correspondências, em especial a essa “Carta 9”, evito redizer a página de onde retiro a informação, pois já consta em imagem e meu comentário segue de perto a leitura do texto. Assim espero que meu ensaio ganhe em comunicabilidade.

³⁶⁵ A astrologia, hoje, é pouco aceita na academia, de modo geral. No entanto, autores costumam utilizar elementos astrológicos para compor suas obras. A besta dos pinheirais, por sua vez, escreve poemas como “o esplêndido corcel”. Na mesma época, talvez seja ainda mais expressiva a obra de Caio Fernando Abreu. Cf. os estudos sobre literatura e astrologia feitos por Amanda Lacerda Costa (2008) e a obra de Oskar Adler, *La astrologia como ciencia oculta*. Os dados sobre o signo de leão estão em harmonia com essas fontes.

O remetente convoca o destinatário: “Aí, Regis!” – sem acento na vogal “e”. A invocação ao “rei” é bastante informal. Diferente dos padrões “caro régis” e “caríssimo régis” – com acentos agudos – adotados nas primeiras correspondências da série. Lembra mais o “olha só, régis”, da “Carta 4”. Em todas essas alternativas, é delineada a alusão a Régis Bonvicino, o interlocutor é trazido para dentro da discussão. O paulista – nascido em 1955 – troca escritos com o paranaense, no final da década de 1970 e começo de 1980, antes que o telefone substitua o costume epistolográfico³⁶⁶. Durante as redações, Bonvicino está em princípio de carreira; formando em Direito, na Universidade de São Paulo, e publicando os versos de *Bicho de papel* (1975) e *Régis Hotel* (1978), sendo que o livro seguinte, *Sósia da cópia*, aparece em 1983³⁶⁷. Neste mesmo ano, Leminski publica *Caprichos & relaxos*, pela Brasiliense; mas, quando redige as epístolas, é reconhecido publicamente pelo *Catatau* (1975). Portanto, ambas as personagens estão inseridas em um contexto de grande agitação cultural. E movimentado por pequenas revistas literárias e bandas de música.

Do ambiente repleto de mídias visuais e auditivas, parte a carta-poema. Leminski afirma que está “transando”, interagindo, com vários “códigos/suportes”. Na época, ele está trabalhando em agências de publicidade, escrevendo seus versos, colaborando em periódicos e no programa de rádio organizado pela banda A Chave. O grupo curitibano de hard rock tem grande influência leminskiana, chegando a gravar músicas do poeta³⁶⁸. Assim, quando A Chave “descola” (consegue) espaço para realizar um programa radiofônico, o letrista de “Verdura” produz esquetes. Lidas hoje, nesse momento em que os movimentos minoritários talvez estejam com maior visibilidade, as “propagandas impropagáveis” parecem mais inadequadas. A “POMADA MELECA”, por exemplo, pode soar homofóbica, na medida em que é “produto farmacêutico” de pouca credibilidade (“meleca”, muco nasal) capaz de transformar “bofe” (sujeito do sexo masculino e de gênero masculino) em “boneca” (termo pejorativo usado para caracterizar o travesti)³⁶⁹. Ao findar a primeira página, o remetente

³⁶⁶ Segundo Régis Bonvicino, a comunicação via correio vai até 1981, “ano em que Leminski comprou seu primeiro telefone e foi, gradativamente, perdendo o hábito” de remeter mensagens (BONVICINO, 1999, p. 21).

³⁶⁷ Sobre os três primeiros livros de Régis Bonvicino, cf. as considerações de Duda Machado (1995). Também sobre a primeira trinca, João Adolfo Hansen (2010) destaca a influência concretista, a qual fica menos forte nos livros líricos posteriores, publicados entre 1986 e 2006. A reunião *Até agora*, lançada em 2010 pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, ajuda a dimensionar essas considerações.

³⁶⁸ Basta citar “Me provoque pra ver” e “Buraco no coração”. Cf. a nota “a)” sobre a “Carta 9”, na p. 183 de *Envie meu dicionário*. E também as referências discográficas na p. 367 da biografia feita por Toninho Vaz (2001).

ainda avisa que as “propagandas impropagáveis” estão sendo trabalhadas por um cartunista, com intuito de passar do apenas sonoro (radiofônico) para o visual (ícone).

Diante de textos como esse, Leminski abre a segunda lauda se vendo mergulhado nos meios de comunicação de massa (“massmídia”). Rádio, cartoon, publicidade. Todavia sem perder o foco de recursos tradicionais, o haicai, a quadra. Esse atrito ocasiona uma questão para o vencedor distraído. Sua autoestima de mandarim – de suposto letrado a ocupar cargos de alto funcionário na China – pergunta se a cultura pop deveria ser evitada por ele. Se em vez de criar textos de importância menor, “letrinhas”, para rocks pouco sofisticados, “fuleiros”, deveria escrever ensaios eruditos. Porém, recusa a segunda alternativa. Até grafa de caneta, em caixa alta e dentro de pequeno retângulo o seu “NÃO!”. Afirma ter se libertado de vícios letrados. O romper das amarras ele atribui às suas experiências com o “jornalismo cultural / ou contracultural”. Exprime ainda o seu gosto pelo livre mercado, por se sentir “na corrente sanguínea / do mercado”. Vivenciaria certa “nostalgia do intelectual pela ação”. Lembrando um pouco a ideia de práxis, o trovador não quer apenas a teoria pura: “trabalhar nos meios de massa / é a coisa mais parecida com ação que já vi”. Retomando considerações de Waly Salomão, o remetente diz que já foi “erudito” (alguém que faz ensaios pesados) e hoje só ataca de “artilharia ligeira” (estando mais ligado ao comentário breve). Seria comparável a um “morteiro na guerrilha”, canhão de boca larga e capaz de lançar bombas menores. A referência até recebe ilustração do autor, com a bala de canhão sendo lançada.

A menção anterior a Waly é uma das cinco procedidas na segunda página. Exemplificam o raciocínio defendido: Leminski se vê culto, entretanto dedicado ao universo pop. As outras quatro alusões ocorrem na última estrofe da lauda. Maciel, Ezequiel Neves, Pignatari e Caetano. Esclareço as personagens. Waly Salomão: poeta baiano que estreia, em 1972, com *Me segura qu'eu vou dar um troço*³⁷⁰. Dono de estilo que almeja totalidades e mutações, Sailormoon possui poética mais ou menos definida e envolvendo repertórios ditos altos e baixos. O que é um pouco mais difícil de definir é quem seria “maciel”. Provavelmente o filósofo e roteirista Luiz Carlos Maciel, que, nos anos 70, é conhecido guru da

³⁶⁹ Existem glossários do universo LGBT, os quais auxiliam na compreensão do haicai/propaganda visto acima. Cf., p. ex., *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. Esse material lembra, em certa medida, o “Indicionário” realizado, nos anos 1970, por Luiz Carlos Maciel. Cf. VAZ, 2001, p. 127.

³⁷⁰ *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Wally Salomão, consta na *Poesia total*, editada pela Companhia das Letras. Uma resenha dessa poesia completa, de modo a aproximar um pouco Leminski e Salomão, e ainda Ana Cristina Cesar, está em BELÚZIO, 2017.

contracultura, muito em função de sua coluna “Underground”, em *O Pasquim*³⁷¹. Nesse sentido, ele está entre os chamados de “aqueles que aplicam um grande repertório nas coisas ‘pequenas’”. As aspas aqui tensionam o sentido literal e o irônico. As coisas “pequenas” podem ser muito grandes. Assim, o produtor e crítico musical Ezequiel Neves teria voltado a sua acumulação cultural para assuntos como o rock³⁷². Quando a carta de 1977 é escrita, o rock’n’roll, em estrito, e a música popular possuem reconhecimento cultural diferente de hoje. Por um lado, os festivais brasileiros da canção, na época, dão ótimas repercussões; porém, hoje, os letristas gozam de maior respeito diante dos estudos literários. Dimensionam esses pontos tanto o fato de terem minguado os festivais quanto, somente em 2016, Bob Dylan vencer o Prêmio Nobel. É compreensível por que cerca de quarenta anos antes se chegue a mencionar Caetano Veloso enquanto modelo de homem culto que emprega seu legado em causa “menor”, a MPB, se desconsidero aqui a possibilidade da afirmação ser irônica. Ao lado do músico, o concretista Décio Pignatari aparece muito em função de, nos anos 60, redigir crônicas sobre futebol, publicadas na Folha de São Paulo³⁷³.

O diálogo com os concretistas e Régis Bonvicino continua na página seguinte. Leminski decerto recupera algo dito pelo autor de *Sócia da cópia*: é importante diferenciar o que a nova geração está fazendo, em comparação com o “concretismo clássico” – expressão que o cachorro louco frisa, em comentário à caneta: “horível, não?”. O concretismo clássico está para o supracitado Décio Pignatari e os irmãos Campos; ao passo que, mais adiante no tempo, estão “as melhores inteligências como as nossas”, ou seja, uma pequena elite intelectual formada, além do próprio criador de “contranarciso”, por “você caetano gil alice waly duda pedrinho sebastião”, e eteceteras em declínio. Leminski se coloca ao lado do seu interlocutor, você/Bonvicino, mas também de mais sete nomes, como os já mencionados Waly Salomão e Caetano Veloso. Gilberto Gil é outro que está no rol, sem dúvida em função de discos do nível de *Tropicália ou Panis et Circenses*, realizado com o artista de “Alegria, alegria”. “alice”, por sua vez, corresponde a Alice Ruiz, poetisa e esposa oficial do *hippie* nos anos setenta. “duda”, ou seja, Duda Machado, é mais um nome ligado ao tropicalismo e à contracultura; o poeta, no mesmo 1977, lança o seu livro de estreia, *Zil*, e mais tarde se muda

³⁷¹ Sobre Luiz Carlos Maciel e Leminski, Cf. VAZ, 2001, p. 126-128. Cf. também a tese *O discurso da contracultura no Brasil*, de Marcos Alexandre Cappelari. Ajudam ainda a dimensionar a atuação de Maciel as colunas “Geléia Geral”, de Torquato Neto; cf. *Os últimos dias de Paupéria*.

³⁷² Cf. os apontamentos biográficos feitos por Antônio Carlos Miguel (2011), na ocasião do falecimento de Ezequiel Neves.

³⁷³ Cf. PIGNATARI, 2014.

para Minas Gerais, virando professor de Teoria da Literatura, na UFOP³⁷⁴. Já “pedrinho” é Pedro Tavares de Lima, que editou, em 1975, o único exemplar da revista *Poesia em greve*. Por fim, “sebastião” é Sebastião Uchoa Leite, tradutor; autor de livros líricos, como *Antilogia*, de 1979; e, nessa mesma década, editor da revista *José*, periódico que publica concretistas e marginais³⁷⁵.

Retomando, ao diferenciar os próprios Noigandres e os pós-concretos, o novelista de *Guerra dentro da gente* estabelece duas espécies de batalhas. Em um primeiro plano, está o corte contra o movimento paulista e, no segundo, a luta econômica de classes. Na esfera inicial, é necessário que os pós-concretos marquem suas diferenças em relação aos seus precedentes, os concretos clássicos. Os novos precisam carregar as tintas nos sinais generacionais, o que provavelmente quer dizer a ultrapassagem do Concretismo. Este se arquiteta apenas no campo de “arte/literatura/SIGNO”, havendo da parte dos pós-concretos o imperativo alcance de outros âmbitos, como a música popular e a militância política mais efetiva. Em um sentido mais amplo, Leminski deseja luta que, perpassada pelo plano linguístico onde se encontra o “concretismo clássico” e a semiótica de Charles Sanders Peirce, alcance a vida prática, o plano pragmático: eis o plano piloto do cachorro louco. Com discurso bastante marcado pelo vocabulário típico da esquerda *sixtie*, o epistoleiro-poeta declara: “o que interessa / o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA / alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas / os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação”. Essa revolução é o que seria “o grande Poema”, de modo que a escrita, os poemas, seriam “indícios dele meramente”.

A próxima página continua a discussão, sobretudo nas duas primeiras estâncias. A primeira frase/verso já enfatiza: “nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia”. O vencedor distraído está defendendo a criação marcada pelas questões e aspirações temporais. A utopia mencionada segue a via de um desejo social, na perspectiva do “grande Poema”, como dito anteriormente. Por isso, a ideia de que “o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta”, ele demanda estar engajado na “ESPERANÇA” de transformar o mundo. A segunda estrofe permanece no mesmo tom. Não é à toa o fato de ser “engaje” a última palavra dela. A noção de poética engajada, empenhada em política, é aqui fundamental. O ex-professor de

³⁷⁴ Sobre a trajetória de Duda Machado, cf. o trabalho de Evanilson Oliveira Barbosa (2015). Quanto ao volume *Zil*, consta na edição *Crescente*, que reúne os primeiros livros do poeta.

³⁷⁵ Sobre “pedrinho”, Cf. VAZ, 2001, p. 177. E as elucidações sobre nomes, na p. 174 de *Envie meu dicionário*. Esta mesma página ajuda a compreender “sebastião”, o qual também aparece na p. 197 da biografia escrita por Toninho Vaz.

História afirma que a história, o mundo, precisa dar choque, chamar, cotejar, envolver, engajar “você”, sendo que este pronome pessoal convoca Bonvicino ou qualquer poeta.

Com o dístico, o autor muda um pouco a dicção: “uma coisa pode ter certeza: / nascemos na classe errada”. O filho de militar fala sobre sua condição financeira e inclui nela o interlocutor. Seria imaginável que ambos são colocados em uma espécie de classe média. Contudo, pelo menos intelectualmente, o missivista vê a si e a Bonvicino em situação melhor do que a faixa intermediária da pirâmide social brasileira. O poeta talvez se pense intelectual de vanguarda, à frente das massas. A conjectura fica mais clara a partir das sentenças escritas em inglês, as quais traduzo: “nós que temos o conhecimento necessário para fazer algo e também o não conhecimento necessário / temos que ter esse quê / esse o que quer que seja / você não pensa assim?”. Ao assegurar “que somos nós que temos” conhecimento, incide diferenciação, segregação. Mais ou menos nesse mesmo sentido, o autor faz outras considerações: “estou tomando o máximo cuidado / para que tudo isso que estou dizendo / saia sem o mínimo resquício de stalinismo”. A busca por evitar a influência do pensamento de Stálin, antigo chefe da União Soviética, é a tentativa de se ver acima do restante das pessoas, isto é, não se querer “sectarista esquerdofrênico”, segregacionista. Conquanto Leminski recuse a atitude intolerante de uma liderança esquerdista que se julga melhor do que o restante da população, reconhece: “mas não dá pra jogar fora esse lance”.

Embora na passagem da quarta para a quinta página a grande anotação “vire”, acompanhada por seta, dê a entender que haja intensa coesão, o ex-estranho parece instalar quebras entre os temas. Continua discutindo as lutas – de classes e de linguagem –, mas entre as estrofes não há uma relação muito cerrada, por vezes. Prefere criar trechos mais isolados, com valor formal em si, sem dar tanto prosseguimento ao debate que vem sendo travado ao longo da epístola. Consoante a isso, a segunda estância faz elogio à capacidade sintética (“com meia dúzia de slogans”) e continua falando de batalhas (“ponho cerco às fortificações”), porém é um pouco difícil de engenhar afinidades entre todas as informações. A terceira estrofe segue esse viés, ao tecer quadrinha falando “estamos dentro de uma onda”. Alguns fios parecem propositalmente soltos. Ou com valores em si mesmos.

Por outro lado, o dístico “os patriarcas já teorizaram bastante por nós / foi seu martírio” reitera o debate sobre romper com os concretistas, propor novas alternativas. Ao trazer os patriarcas, o ex-seminarista faz referência aos irmãos Campos e a Décio Pignatari. Desse modo, recupera a questão sobre não fazer ensaios pesados, ou ficar teorizando demais as questões. Chega a dizer que “talvez não haja mais tempo / para grandes e claros GESTOS INAUGURAIIS”. O poeta se diferencia de três movimentos, ou mesmo de uma tradição

brasileira: a Antropofagia, dos anos 20; o Concretismo, dos anos 50; e o Tropicalismo, dos anos 60. Em todos eles, há preceitos, prefácios, normas, ou como diz Leminski, “certezas”. No entanto, o escritor, já em 1977, percebe que “agora é tudo assim / ninguém sabe / as certezas evaporaram”. Se tudo que é sólido se desmancha no ar, as correntes estéticas mais firmes perdem o seu espaço. Analogamente, a missiva está se desmanchando, sendo conclusa. O caprichoso relaxado termina praticando evocação (quase) religiosa: “que a estátua da liberdade / e a estátua do rigor / velem por todos nós”. A liberdade do relaxo e o rigor do capricho.

Na qualidade de *post scriptum*, decorrem duas informações. Primeiro, ainda na quinta lauda, o pedido para que Régis Bonvicino “mande mais coisas”, no perfil das revistas *Carne Fresca* (volume 8) e *Forte*. Em folha adicional, de tamanho menor, o remetente pede que o destinatário mostre “o material” a outras pessoas: os mencionados “patriarcas”; “riso”, isto é, o poeta e ensaísta Antonio Risério; novamente “pedrinho”, Pedro Tavares de Lima; e, agora, “plaza”, Julio Plaza, artista plástico espanhol residente no Brasil. Esse conjunto de nomes ajuda a mostrar que a mensagem não é apenas privada, mas, desde sua feitura, possui dimensão pública. É para circular, chegar a todos os olhos. A recomendação segue acompanhada até de ameaça: “SENÃO EU VOU DE NOITE / TRANSFORMAR OS TEUS SONHOS / CONCRETISTAS / EM PESADELOS PARNASIANOS”. O gesto, por um lado, opõe os concretos e o parnasos, estes com sinal de negativo e aqueles de positivo. Contudo, vale notar que Leminski se atribui os poderes de “emparnasiar” os sonhos de Bonvicino. Isto é, possui dotes de parnasiano, ou então não poderia assombrar os sonhos do interlocutor.

3.2.3. signos geram signos: por zero, breve, par e reunião do diverso

A carta-poema admite múltiplas leituras. Por isso, é necessário delimitar um pouco o recorte. Nesse sentido, em consonância com o discutido nos subcapítulos **2.2.2. Quatro sínteses em Paulo Leminski** e **2.2.3 As sínteses na lírica leminskiana**, gostaria de observar as maneiras de o escritor exprimir tópicos de noções como as de zero, breve, reunião do diverso e, sobretudo, par. Ao último prisma, darei mais ênfase, demonstrando que o remetente – organizando importante agrupamento de assuntos e a estrutura formal da epístola – passa por ambiguidades próprias da noção de par.

Início pelo zero. Na “9”, há tópicos semelhantes aos utilizados ao longo de *Toda poesia*. Como léxicos que remetem à noção de vazio: “sem o mínimo” e “vaga”. Alguns ainda

lembram a ideia de lenda ou ser ficcional – o “leão” astrológico presente na data – e sonho – a “Utopia”, da página quatro, antecedida pelo desejo de “MUDAR A VIDA”, na terceira. Vocábulo indicam noções de ausências corporais, a exemplo de a “fome”. Também aparecem questões ligadas ao tempo passado – “já fui um erudito”, “como a poesia concreta foi / como a antropofagia foi / como a tropicália foi” – e ao espaço – “Atlântida”. O “não” é outro termo que ganha ênfase, havendo o “NÃO!” em caixa alta, dentro de um retângulo, na lauda dois, e as formas “não sei” e “não deviam”. Palavras com prefixos de negação – a “antipropaganda”, que é “impropagável” – são próximas desse sentido. Ademais, vale lembrar a perspectiva de queda, presente no substantivo “kamikaze”, no verbo “chega”, ordem que visa colocar um fim, e nas máximas “DEIXE DE SER” e “as certezas evaporaram”, pois, apesar de esta última sugerir elevação aérea, caminha para o apagamento. Rasuras são apagamentos que diferenciam as cartas-poemas dos poemas, por assim dizer, tradicionais. Na missiva, Leminski efetua rabiscos, como os vistos no meio da primeira página e no canto superior da quarta. O balão em formato de sonho, na abertura, lembrando a dimensão de “Utopia”, prossegue as visualidades.

A noção de breve, por sua vez, também conta com recurso visual. Logo na abertura da epístola, abaixo do nome “Régis”, aparece o relâmpago, descarga elétrica que dura instante e cria risco no céu da folha. No começo do texto, há outra designação de tempo curto, a data: “28/leão/77”. O remetente chega a confessar que só ataca de “artilharia ligeira”. Medidas menores o cativam: “gosto de ver aqueles que aplicam um grande repertório / nas coisas ‘pequenas’”. A densidade de querer aplicar muito em pouco, concentrando, colocando a reunião do diverso em apenas um breve. Este artifício é fundamental. Assinala “que o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta”, tem que expandir a sua brevidade, se envolver com as questões históricas, fazer poemas que sejam indícios de coisa única, um “grande Poema”, a revolução social. O tom bélico atravessa a carta, tanto no sentido político-econômico, quanto no âmbito linguístico. As duas instâncias aparecem na estratégia assumida: “com meia dúzia de slogans verdadeiros na cabeça / cerco a montanha”. Seu artifício é compor “meia dúzia” de frases fortes. A metade de doze está menos para a reunião do diverso e mais para a expressão de conta minguada. Um quase-nada a partir do qual o estrategista obtém os seus resultados.

Seguindo a progressão numérica, seria a hora de analisar tópicos do par, mas vou deixar esse ponto para a sequência. Passo à reunião do diverso. Ela se dá por alguns caminhos, com pluralidades. Logo no começo, o poeta confia que está “transando vários códigos/suportes”. A intenção de misturar gêneros textuais e mídias aparece com frequência.

Já na primeira página, estão “transando”, entre outros, a epístola, o poema, a propaganda, o haicai e os desenhos que lembram histórias em quadrinhos. A lista de recursos usados por Leminski é grande. Sendo, a própria catalogação, reunião do diverso. Há sequências de perguntas: “FOME? VONTADE DE COMER? APETITE?”. De pessoas: “você riso caetano gil alice waly duda pedrinho sebastião”. De movimentos literários: “como a poesia concreta foi / a antropofagia foi / a tropicália foi”. De verbos: “dê choque em você / te chame te eleja te corteje / te envolva e te engaje”. A noção de diversidade também é manifesta por meios numéricos, gerando hipérboles (“pensando como a responsabilidade de criar 10 filhos”). E ainda por meio de objetos (“morteiros da guerrilha”) e espaços (as “fortificações”).

Na dimensão bélica, o par; especialmente sendo o combate entre dois. Há confrontos ao longo das páginas. Já na segunda, o autor, após citar os “morteiros da guerrilha”, fala sobre “abastecer as tropas no próprio terreno inimigo / com os frutos do local”. Na lauda seguinte, duas defrontações ficam mais evidentes: “a guerrilha de signos” e a luta de classes. Aproximando essas duas contendidas, na penúltima folha, declara: “com meia dúzia de slogans verdadeiros na cabeça / cerco a montanha / ponho cerco às fortificações / tomo a posição e a defendo”. A nuance de conflito é permanente na conversação. Uma de suas tônicas fundamentais. Mas as brigas são discutidas entre amigos, entre cúmplices. Com o passar do tempo, considerando as 68 epístolas remetidas ao longo de aproximadamente cinco anos, os laços vão se estreitando, embora na “Carta 9” já se notem camaradagens. A informalidade com que “Aí, Regis!” é chamado. A vibração ao perceber que é “muito legal isso q v. falou”, mostrando que “achei o achado digno de um estrategista”. A inclusão do amigo na lista de “as melhores inteligências”. O pedido de “MANDE MAIS COISAS TUAS / CARNE FRESCA 8 FORTE / P/ EU PUBLICAR”. A brincadeira de “TRANSFORMAR TODOS OS TEUS SONHOS / CONCRETISTAS / EM PESADELOS PARNASIANOS”. Portanto, a conversa sobre batalhas se dá através de sentimentos fraternos. Das trincheiras dos pinheirais, Leminski escreve para o amigo que mora na dura poesia concreta. Na correspondência sobre a guerra, existe amor entre Curitiba e SP.

Nesse sentido, a carta edifica um par. Unidade entre dois interlocutores. Há outros tópicos sendo utilizados. Um deles é o “E”, vide “hard rock e locução criativa”, “letrado e escriba”, “o know-how e o dont-know-how”. Bem como o “OU”, visto em “jornalismo cultural / ou contracultural”. Além desses, em relação ao tempo e ao espaço, advêm pareamentos. O próprio modo de datar a missiva – “28/leão/77” – é ambíguo, mescla os calendários gregoriano e astrológico. Já espacialmente, “beira” (estabelecendo proximidade entre a “cultura pop” e a “bobagem”) e “até” (tramando íterim entre “o pacífico” e “as praias

da Atlântida”) auxiliam a contrapor dois elementos. O uso de símile também exerce tal função ao falar “como a poesia concreta foi”. Outra ordem de figuras de linguagem a aparecer são as antíteses (“gosto de ver aqueles que aplicam um **grande** repertório / nas coisas ‘**pequenas**’”) e os oximoros (“propagandas impropagáveis”)³⁷⁶.

Em termos visuais, há múltiplos pares. No âmbito datilográfico, as alternâncias entre a caixa baixa e a CAIXA ALTA, em três das seis páginas. Aliás, ocorre oscilação entre o datilografado e o manuscrito; por exemplo, na penúltima lauda, à frente do “até as praias da Atlântida” surge “(a Terra Santa)”. Também existem variações entre os desenhos e as palavras; as variáveis podem ser notadas no começo, na frente da expressão “os guris da Chave”, quando são vistos parênteses contendo dois desenhos: guitarra e pauta musical. As tabulações são outro artifício visual importante. No poema que vai sendo escrito, o alinhamento se dá à esquerda, mas alguns versos adquirem organizações mais liberais, sobretudo mais ao final. As linhas “velem por todos nós”, “amor abraços” e “CONCRETISTAS” estão deslocadas da massa textual, mais adiante. Sem falar naquelas ainda mais controvertidas, caso do balão “é o / lenhinismo”, o comentário “horrível, não?” e a chave colocada após “signos geram signos”.

Uma importante estrofe da “Carta 9” se vale tanto de recursos gráficos, quanto de um tópico, por assim dizer, semântico;

que a estátua da liberdade
e a estátua do rigor

velem por todos nós

Visualmente, há o contraste entre dois alinhamentos à esquerda e a tabulação avançada. Ademais, o conectivo “e” aproxima contrários. Cria unidade entre opostos: a “estátua da liberdade”, da autonomia, da maleabilidade, do relaxo; a “estátua do rigor”, da inflexibilidade, da exatidão, do capricho. Outra oposição se dá entre o singular (a dupla ocorrência de “a estátua”) e o plural (“todos nós”). Dois itens particulares velando por todo mundo; dos ídolos mínimos, a força máxima. O verbo “velar”, que está conjugado na terceira pessoa do plural, admite tanto significar cobrir com véu, esconder, tornar menos brilhante quanto fazer vigília, estar de sentinela, resguardar de qualquer perigo. Acompanhado pela preposição “por”, no entanto, a segunda acepção tende a ser mais adequada. O que Paulo Leminski parece buscar é a proteção da “estátua da liberdade” e da “estátua do rigor”. Quer ser velado por elas, isto é,

³⁷⁶ Grifos meus.

receber a vigília delas, isto é, ter elas acordadas por ele, isto é, elas estarem por ele ou serem por ele. Por elas, escreve e envia a carta. Por elas, declara uma carta-poema. Para que ele, por sua vez, vigie as que o vigiam.

3.2.4. onde a guerra?: alguns pares formais

O ex-seminarista é vigilante em suas ações. E se mostra motivado pela liberdade e pelo rigor em sua realização estética. Na “9”, essa dialética pode ser observada a partir da métrica, da estrofação, da paginação e das rimas.

O número de versos, ao todo, é de quase cento e cinquenta, considerando verso tudo o que está na mesma linha; incluindo data, elementos manuscritos e até rasura. Permito a utilização de número aproximado, porque há casos difíceis de definir em exato, sendo mais eficiente tensionar e compreender as possibilidades; evito recusar as plurissignificações oferecidas pelo texto analisado. Um dos momentos especiais se deve ao colchete que nasce na terceira estrofe da terceira página, trazendo três opções: “por cissiparidade / por hibridismo / por mutação”. São problematizados justamente os signos gerando signos, palavras produzindo palavras através da divisão binária (“cissiparidade”), da junção de dois ou mais (“hibridismo”) e da mudança, transformação (“mutação”). Em tal episódio, essas entradas pertencem à pauta da qual surgem – a sentença “signos geram signos” – ou seriam independentes dela? Interessante perceber a homologia entre o visual e o semântico. Assim, o leitor tem diante de si um verso dividido ou dois conjuntos versíficos fundidos em um só? O missivista-poeta está criando alternativas que harmonizam o que se diz e o como se diz.

A métrica, ao longo da centena e meia de linhas, varia bastante, indo de monossilábicas às que chegam a somar cerca de vinte sílabas. Todavia, o que mais salta aos ouvidos é o uso do verso livre. Embora haja momentos em que se priorize a regularidade dos acentos, a constante é a inconstância. Mesmo em episódios nos quais seria comum a utilização de metros regulares, como nos poucos decassílabos encontrados, a acentuação não privilegia as formas heroica ou sáfica, tradicionais. Parece, na verdade, ocasional o fato de haver dez grupos de fonemas. Conquanto as alternativas mais canônicas sejam menos usuais na carta, a extensão das linhas – em alguns momentos com realce – é moldada às intenções. Há certo rigor no seio solto de *la Liberté guidant le poète*. Caso exemplar está no começo da última estrofe da segunda lauda:

gos/to/ de/ ver/ a/que/les/ que a/pli/cam/ um/ gran/de/ re/per/tó/rio

E. R. 16 [1-4-6-9-12-16]

nas/ coi/sas/ pe/que/nas

E. R. 5 [2-5]

A sequência acima poderia ser fracionada de muitas maneiras, gerando dois, três, quatro ou sabe lá quantos versos, ainda por cima se rememoro que a fragmentação das letras de uma palavra, lembrando a microrritmia vista em e. e. cummings, é artifício usado por Leminski, não obstante essa alternativa se ausente na “Carta 9”³⁷⁷. Entretanto, o escritor prefere colocar o longuíssimo “hexadecassílabo” falando sobre o “grande repertório” e a breve redondilha menor para dizer das “coisas pequenas”. Assim, por mais que os metros sejam livres – isto é, irregulares, de variado número de sílabas – neles opera rigidez, um modo de costurar o que está sendo dito.

Sobre a estrofação, as estátuas da liberdade e do rigor também atuam. No geral, as estâncias não são muito longas. A maioria delas possui menos de dez versos, se considero, p. ex., independentes as linhas da discutida estrofe três da página três. Mas o ex-estranho, na verdade, prefere a síntese. A mensagem direta. A frase de efeito. Ou como ele mesmo resumiu:

com meia dúzia de slogans na cabeça
cerco a montanha
ponho cerco às fortificações
tomo a posição e a defendo

Em quatro pautas, quatro verbos de ação: “cerco”, “ponho”, “tomo”, “defendo”. Se antes, ao discutir o trabalho com os meios de massa, Leminski faz elogio à ação, agora ele aproveita recursos desse mesmo meio: os slogans, ou seja, palavra, expressão e/ou frase capaz de ser facilmente memorizada, servir de lema e ser vinculada a um produto. Acompanhando a dicção publicitária, não faltam monósticos: “a cultura pop beira a bobagem”; “morteiros na guerrilha”; “a guerrilha de signos!”; “A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM”; “chega de sutilezas críticas”. São lemas líricos. Também o são os dísticos ou até estâncias pouco maiores: “uma coisa pode ter certeza: / nascemos na classe errada”; “POMADA MELECA / DEIXE DE SER UM BOFE / E PASSE A SER UMA BONECA”. Assim, afora sejam versos livres, de métricas irregulares, as linhas

³⁷⁷ A relação de Leminski com a poética de e. e. cummings é mencionada na seção **As sínteses na lírica leminskiana**.

são dosadas. O poeta lança máximas aparentemente à revelia, mas domina, enquanto lírico-publicitário, a arte de reunir muita informação em poucas sílabas. Nessa época, o guerreiro da linguagem trabalha em agência. E utiliza, em suas correspondências pessoais, o papel timbrado da empresa. Ademais, incorpora no ritmo a dicção da Publicidade, exprimindo o lugar de onde fala³⁷⁸.

Para se ter ideia, sendo, aproximadamente, cento e cinquenta o número de versos e cinquenta o número de estrofes, a carta apresenta média de três versos por estrofe. Número bastante baixo. É como se estivéssemos lidando com cinco dezenas de haicais. No entanto, a forma fixa não é a preferida por Leminski. As estâncias variam bastante. A despeito de haver, por exemplo, algumas com oito linhas, o autor as organiza fora da moda camoniana. Dentre os poucos momentos em que a organização estrófica remete aos estilos tradicionais, destaco duas quadras:

é preciso deixar que a História chegue em você
dê choque em você
te chame te eleja te corteje
te envolva e te engaje

e

estamos dentro de uma onda
uma grande vaga atlântica
me leva do pacífico
até as praias da Atlântida (a Terra Santa)

A primeira aparenta menor padronização, contudo possui lógicas. De imediato, já se pode notar que há rimas emparelhadas: você/você e corteje/engaje. Na primeira homofonia, a repetição de vocábulos. A esse fenômeno pode se dar o nome de Recorrência. Acontece quando o termo, a frase ou o verso é repetido, havendo na repetição intenções semânticas e sonoras³⁷⁹. Na literatura modernista de língua portuguesa, Mário de Sá-Carneiro, Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes muito se valeram do recurso³⁸⁰. No segundo caso, corteje/engaje, embora a repetição se esquive da vogal tônica, após ela ocorre a reincidência de “-je”. Pensando aqui a rima em sentido amplo, igualdade ou semelhança de sons na

³⁷⁸ Cf. O timbre da agência “Raposa” na p. 128 de *Envie meu dicionário*.

³⁷⁹ Cf. CANDIDO, 2006.

³⁸⁰ Cf. SÁ-CARNEIRO, 1995; SCHMIDT, 1956; MORAES, 1996.

terminação das palavras, posso admitir a presença de homofonia³⁸¹. Quanto à métrica da quadra, ela apresenta medidas variadas: 14, 5, 9 e 5 sílabas. Mas, de imediato, duas ocorrências de redondilhas menores, em versos cruzados, são percebidas. A linha de catorze grupos de fonemas, por sua vez, pode ser entendida como feita por duas estruturas menores, com divisão em nove e cinco:

é/ pre/ci/so/ dei/xar/ que a/ His/tó/	E. R. 9 [3-6-9]
ria/ che/gue em/ vo/cê	E. R. 5 [2-5]

Desse jeito, a disposição, aparentemente bárbara, revela a sua composição a partir de dois arranjos muito recorrentes e harmonizados com outros elementos do texto. Falando sobre o deixar a história chegar, o poeta se utiliza de eneassílabo de três trímetros anapésticos, isto é, nove sílabas que podem ser fracionadas em três pés de fraca-fraca-forte. Ritmo marcial, utilizado, p. ex., no “Hino à Bandeira Nacional”, escrito por Olavo Bilac³⁸².

Além da divisão de versos por estrofes, é possível os segmentar por laudas. Não obstante seja tarefa árdua definir o número de pautas, condiz notar certa regularidade rítmica ao correr das páginas. Há cerca de trinta linhas nas três primeiras e na quinta, enquanto somo mais ou menos vinte na quarta e dez na sexta: 30, 30, 30, 20, 30, 10. Andamento constante na primeira metade; até que, no começo da segunda, decorre diminuição, seguida por tentativa de retomada, e pelo término. Talvez a cadência indique o cansaço gradativo do autor. Quando inicia a empreitada, com fôlego, está regular na sua produção; mas, caminhando para o fim, vai fatigando. Vale lembrar que a carta anterior, redigida durante três dias, “9/10/11/7/77”, apresenta menos anotações à caneta, e maior padrão datilográfico. O mesmo se pode dizer da correspondência posterior, nomeada “EPÍSTOLA A RÉGIS”, feita em “outubro de 77”; aqui parece haver sujeito ainda mais sóbrio, alguém que poderia ter passado rascunho a limpo. Já essa Nona, de “28/leão/77”, está febril, cheia de rabiscos e rasuras, tempestade e ímpeto. Nela, caberia pensar, o leitor encontra indivíduo que teria se filtrado menos enquanto datilografava e manuscovia e, quem sabe, permita encontrar características suas menos evidentes.

Por fim, a rima segue o duplo movimento de padrão e não padrão. Nesse sentido, é relevante a segunda página. Nela, alternam sílabas toantes com acento na vogal /i/ e variações

³⁸¹ Nesse sentido, estou próximo de considerações de Manuel Bandeira. Cf. “A versificação em língua portuguesa”.

³⁸² Cf. BILAC, 1997, p. 344.

menos regulares. Como são muitos versos e, por vezes, muito longos, coloco, a seguir, apenas a última palavra dos doze primeiros, facilitando a observação:

escriba	A
demais	B
massmídia	A
bobagem	B
letrinhas	A
fuleiros	C
ensaios	B
filhos	A
NÃO!	D
erudito	A
disse	A
ligeira	C

A constante de vogais marcadas como (A), correspondendo à rima toante em /i/; paralelamente, a alternância menos regular de outros sons vocálicos, oscilando entre /a/, indicado por (B), esse mesmo sendo nasalizado, (D), e /e/ referido por (C). É notável que se alternem a padronização sonora, com o (A), e a oscilação entre (B), (C) e (D). Mesmo assim, a regularidade típica de poemas é discreta. Há certo andamento que lembra a prosa; afinal, as rimas são apenas toantes, curtas, e não consoantes, longas.

Em suma, além das tópicas de zero, breve e reunião do diverso, o par é o caminho mais frequente nessa correspondência, texto que está entre o remetente e o destinatário. Ajudam a reforçar tal perspectiva a permanente tematização sobre a guerra (linguística e social); o uso dos conectivos “e” e “ou”; a marcação do tempo sobrepondo os calendários gregoriano e astrológico; o espaço de íterim; figuras de linguagem como símile, antítese e oximoro; a convivência do texto verbal com o texto não-verbal; do manual com o datilografado; do datilografado em caixa baixa e caixa alta; do alinhamento à esquerda e o mais liberal; o verso livre e o verso regular; a estrofe irregular e a quadra; um constante número de linhas por página e a oscilação desse padrão; a rima toante e os versos brancos.

3.2.5. é preciso deixar que a História chegue em você: formas sociais em par

Deixando que a História chegue ao ensaio, especialmente uma configuração da época moderna na qual está inserido o poeta, importante lembrar que nesse período há grande tendência a visões dualistas do mundo, guerras, contraposições, polarizações, complementaridades, binomias; algo que Thomas Sowell chama de *Conflito de visões* entre olhares restritos e irrestritos do mundo, mas que, a meu ver, pode assumir outras características ignoradas pelo pensador³⁸³. Pares – que, não raro, estão cristalizados na segunda metade do século XX, porém são resultado de ampla e secular formação cultural ocidental e/ou brasileira – capazes de atravessar a política, a economia, a estética, a linguística, a sociedade de modo geral e podem ser vistos em dialéticas variadas: esquerda e direita; URSS e USA; Arena e MDB; Eixo e Tríplice Aliança; liberais e conservadores; ditadura e democracia; militaristas e pacifistas; colônia e império; visão restrita e visão irrestrita do mundo; Adam Smith e William Godwin; Jean-Jacques Rousseau e John Locke; João Goulart e Castelo Branco; Constituição Soviética de 1977 e Constituição dos Estados Unidos; primeiro e terceiro mundo; Estado mínimo e Estado centralizador; economias do norte e economias do sul; capitalismo e comunismo; burguesia e proletariado; dependência e desenvolvimento; dependente e universal; as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá; nacional e estrangeiro; paixão recolhida na tranquilidade; poesia ingênua e sentimental; onde queres o livre, decassílabo; Ariel e Calibã; Macário e Penseroso; as flores e o mal; Lucíola, luz e Lúcifer; *Esau e Jacó*; Hércules-Quasímodo; arte pela arte e arte engajada; eu, filho do carbono e do amoníaco; parnasianos e modernistas; tupy or not tupy; verso melódico e verso harmônico; *Claro enigma*; *Grande sertão: veredas*; Antonio Candido e Afrânio Coutinho; nacionalistas e universalistas; *O arco e a lira*; *Caprichos & relaxos*; serialismo total e música aleatória; dionisíacos e apolíneos; apocalípticos e integrados; figurativistas e abstracionistas; tradição e talento individual; tradição e ruptura; violão acústico e guitarra elétrica; *Encouraçado Potemkin* e *Cidadão Kane*; Vladimir e Estragon; estruturalistas e pós-estruturalistas; textualistas e culturalistas; normativistas e descritivistas; significativo e significado; consciente e inconsciente; criacionistas e evolucionistas; TdL e RCC; antigos e modernos...

³⁸³ Cf. *Conflito de visões*: origens ideológicas das Lutas Políticas. Fernando Amed, em *Thomas Sowell*: da obrigação moral de ser cético, comenta essa obra, embora caia em certos equívocos. Procuo também a discutir em “As visões de mundo, em Thomas Sowell, e a binomia, em Álvares de Azevedo”, comunicação apresentada no V Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit UFMG, em 2015. Ainda no que diz respeito às ideias do autor, cf. *Os intelectuais e a sociedade*. Quanto à noção de modernidade, procuro compreender o conceito em *Uma lira de duas cordas*. De algum modo, essa leitura da “Carta 9” almeja dar prosseguimento às discussões anteriores.

A lista poderia se alongar, vertiginosamente, infinitamente, em sua finalidade sem fim... No entanto, apesar do emaranhado de batalhas modernas, acredito que a oposição que melhor ajude a compreender a “Carta 9” é aquela estabelecida pelo próprio poeta, entre as estátuas da liberdade e do rigor; dialética leminskiana capaz de expressar, por meios particulares, alguns desses múltiplos conflitos existentes (não só) em torno do ano de 1977. Ao escolher como imagem representativa a “estátua da liberdade”, contraposta à “estátua do rigor”, o missivista aproxima, entre outras, dimensões estéticas e político-econômicas.

A escultura referendada corresponde à obra *A Liberdade iluminando o mundo*, massa de quase cem metros, dividida entre o pedestal e a imagem feminina. O monumento é elaborado pelos franceses Frédéric Auguste Bartholdi, que desenha a obra, e por Gustave Eiffel, engenheiro que a realiza, no final do século XIX. O presente da França aos EUA está localizado no porto de Nova Iorque e é formado pela representação de Libertas, a qual tem a seus pés corrente arrebentada e, na cabeça, diadema de sete espigões. Em um dos braços, a deusa romana segura tabuleta contendo a data da Declaração de Independência; com a mão direita, é erguida uma tocha. Esses elementos simbólicos acumulam muitos sentidos possíveis, que vão desde marcas da Maçonaria até à lembrança do apoio político dado pelos ianques à França, no período da Revolução de 1789, sem falar na evocação da própria Independência Americana. Em geral, os pontos afluem para o conceito de liberdade³⁸⁴.

Talvez mais do que as características imagéticas da escultura, Paulo Leminski esteja ressaltando a própria noção de liberdade, atributo muito importante na constituição da identidade estadunidense e que encontra, em Libertas, uma de suas demonstrações. Mas, além do objeto gigantesco, a lírica do Tio Sam também é desenvolvida muito sob o signo de *Freedom*. Convém lembrar que próximo do período de independência, ou pouco depois e sob o impulso dos eventos históricos, Walt Whitman escreve um dos livros centrais dos cânones pátrio e ocidental: *Leaves of Grass*. Desde a primeira edição, em 1855, até a edição do leito de morte, de 1892, a obra vai sendo modificada, desenvolvida, como erva que se estende. De todo modo, sempre permanece uma de suas marcas fundamentais, espécie de declaração de independência da poesia americana: a elaboração do verso livre. Whitman, de alguma forma, tem diante de si a tradição poética centrada no discurso metrificado e com rima. Escrevendo as *Folhas de relva*, o nova-iorquino celebra a si mesmo se abrindo à manifestação da

³⁸⁴ Sobre a Estátua da Liberdade, cf. Yasmin Sabina Khan (2010).

liberdade, tanto em relação à poética, que até aquela época está muito vinculada à Europa, quanto à política, sendo voz de novos paradigmas³⁸⁵.

Paulo Leminski, por sua vez, está apegado a esses prismas. Chega a prefaciá-lo, com o ensaio “Folhas de relva forever”, a tradução de Geir Campos, *Folhas de folhas de relva*. O prefácio é incluído nos *Ensaaios e anseios crípticos* e, logo na abertura, articula as noções de liberdade e verso livre, tendo no horizonte questões ligadas à cultura *made in USA*, e especialmente a Whitman, esta “antena da raça”³⁸⁶:

“Antena da raça”, o poeta capta, nos tempos de comoção social, a tremenda energia vital liberada pelas grandes transformações coletivas, em seu momento agudo, revolucionário ou insurrecional. Assim, se Maiakovski é o poeta da Revolução Russa, não é exagero dizer que Walt Whitman (1819-1892) é o poeta da Revolução Americana, ocorrida uma geração (1776) antes do seu nascimento. Da revolução que expressa a poesia de Whitman herdou todos os traços fundamentais: o libertarismo individualista, o igualitarismo antifeudal, a vitalidade inaugural do capitalismo na América, o otimismo ativista de um povo de vikings, a vertigem da abertura de inimaginadas fronteiras geográficas, econômicas e técnicas. E também emocionais, existenciais e pessoais. “*This is a big country*”. “*This is a free country*”. Nessas frases, que decoramos em filmes de faroeste, condensa-se o essencial da ideologia que informa os versos do pai do verso livre, o pai do verso louco, o pai do verso novo.³⁸⁷

Com sua escrita bastante densa, o ensaísta lembra que em Walt Whitman a noção de liberdade é fundamental. Conceito que chega ao poeta estadunidense como expressão das transformações sociais vivenciadas na Revolução Americana e na ética individualista tão presente no país do capitalismo: “*This is a free country*”. As perspectivas da independência e de livre mercado são simuladas por meio do verso livre. A liberdade de composição métrica é estátua poética erguida pelas *Folhas de relva* na baía do novo mundo. Sintetiza o publicitário: “Whitman, a rigor, o primeiro poeta a fazer versos livres, é o libertarismo da jovem república, fronteira aberta a oeste, projetado em plano formal”³⁸⁸.

Contraposta à “estátua da liberdade”, a estátua do rigor, lema guindado pelo imaginário de Paulo Leminski. O monumento, que suponho ficcional, não é erguido por um

³⁸⁵ Cf. a edição de *Folhas de Relva* organizada por Rodrigo Garcia Lopes, bem como o longo posfácio por este elaborado.

³⁸⁶ Na seção **As sínteses em outros livros leminskianos**, há uma apresentação geral de *Ensaaios e anseios crípticos*.

³⁸⁷ LEMINSKI, *Ensaaios e anseios crípticos*, 2012, p. 272-273.

³⁸⁸ LEMINSKI, *Ensaaios e anseios crípticos*, 2012, p. 273.

povo, em época específica, tampouco é encarnado pelo ianque de barbas longas e roupas simples. Presentes as ausências e dando leveza à rigidez, poderia me permitir imaginar que um grego antigo, ou pelo menos aquilo que alguns renascentistas e parnasianos imaginam ser os gregos antigos, estaria na comunidade que elevaria escultura ao rigorismo; cidadão da antiga Atenas, preso às suas obrigações com a polis, poderia talhar no mármore supostamente monocromático o emblema de Zeus. Ou certos mosteiros medievais, enquanto as bruxas são queimadas na praça pública, seriam ambientes nos quais se elaborariam ídolos da dureza. Longe do turbilhão da rua, no claustro, um monge beneditino, entre as laudes e as vésperas, trabalharia, e teimaria, e limaria a imagem sóbria do corpo crucificado, templo rígido onde se leria Mateus 10, 15. Porventura caiba também conjecturar uma efígie inflexível, monumento de granito, com mais de quinze metros de altura e mais de vinte metros de extensão, fixado sobre o enorme pedestal maciço capaz de fazer mais que dobrar o tamanho da obra que ao todo somaria mais de quinze mil toneladas, estando todo este volume exposto no espaço público de Praga, durante os anos 1950, havendo na proa deste conjunto assombroso, com os braços firmes e vestindo sobretudo sério, e sendo acompanhado por imagens de proletários, o corpo titânico de quem controlaria a economia: Joseph Stálin.

Entretanto, inexitem essas estátuas do rigor fora desses passeios pelos bosques da ficção, ainda que os bosques sejam alimentados pelo mundo real. Todavia, diante do contexto bipolar de 1977, considerando a hipótese de que a estátua do rigor, contraposta à estátua do “liberalismo”, possa ser a estátua do “comunismo”, vale lembrar como Paulo Leminski compreende a ideologia vinculada à Revolução Russa de 1917, sem tomar a poética de Maiakovski enquanto expressão do Outubro Vermelho, como sugerido na citação anterior. Em *Trótski – a paixão segundo a revolução*, o biógrafo comenta³⁸⁹:

Entre fevereiro e outubro de 1917, a Rússia oscilou entre duas coisas: de um lado, uma *democracia*, de tipo parlamentar, a burguesia no poder, com instituições derivadas das revoluções inglesa e francesa; e de outro lado, uma coisa *nova*, radicalmente nova, misto de despotismo asiático com democracia de massas, rígido centralismo estatal com socialização dos meios de produção, uma coisa que nunca tinha existido, essa coisa que, valha o que valha a expressão, hoje chamamos de *comunismo*. Alguma coisa entre a velha aldeia e o Império Bizantino... mas com eletricidade, ensino e medicina gratuitos, alfabetização geral e democratização das oportunidades. Mas um mundo ideologicamente fechado, como a Igreja ortodoxa, onde só há lugar para uma verdade, um só jornal, um só projeto nacional.³⁹⁰

³⁸⁹ Na seção **As sínteses em outros livros leminskianos**, há uma apresentação geral das quatro biografias escritas por Leminski.

³⁹⁰ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 300.

As massas, o Estado centralizado, os meios de produção coletivizados, certo eco da velha aldeia, os bens democratizados, o fechamento ideológico, a verdade única: essas questões podem figurar, de algum modo, o rigor, mesmo que não haja uma discussão sobre configurações estéticas dessas estruturas.

Recolhendo no ensaio “Folhas de relva forever” noções que auxiliam na compreensão da imagem traçada por Leminski, vejo o poeta brasileiro – ao caracterizar o movimento quaker e seu vínculo com a formação dos Estados Unidos e com *Leaves of grass* – mostrando que a ideia de liberdade se contrapõe à de autoridade:

Sem entender a fé “quaker”, não se entende Walt Whitman.
A seita fundada pelo inglês George Fox (1624-1691) caracterizou-se pela recusa radical a toda liturgia religiosa e sacerdócio, confiando apenas na presença do Espírito Santo na consciência individual. Na inspiração. Além ou contra as autoridades.³⁹¹

Se me permito tecer aproximações, posso dizer que de um lado estão a recusa radical, a consciência individual, a inspiração, a estátua da liberdade, o livre mercado, o relaxo; do outro, a liturgia religiosa, o sacerdócio, a autoridade, a estátua do rigor, a economia centralizada, o capricho. Nesse sentido, é possível preencher lacunas e imaginar dialéticas formais leminskianas. Uma vez que sob o signo da *Statue of Liberty* estão Walt Whitman e o verso livre; com as bênçãos do retrato do rigor se encontram as poéticas de metrificações tradicionais. Ampliando a noção de verso para a de estância, o par é composto por libertárias estrofes irregulares e por rígidas estrofes regulares. Talvez o mesmo possa ser dito em relação à rima: a ausência e a presença dela. O acaso jamais abolido pelo lance do poema; a frase limada, em arte maior.

O próprio Paulo Leminski deixa claro: os estilos de composição poética podem expressar questões sociais. Tal como o verso livre de Whitman consegue atestar um sonho de liberdade política e econômica, o verso regular sugere, feitas as devidas contraposições e analogias, a imobilidade social e financeira. No entanto, no contexto em que o curitibano escreve a sua nona mensagem a Régis Bonvicino, são outras, e as mesmas, as questões exprimidas pela estátua da liberdade e pela estátua do rigor. Retomando o catálogo do começo dessa seção, várias são as binomias que se estabelecem por volta do período em que a missiva é escrita; seria mesmo difícil alinhar todas as alternativas de sentido formal-sociológico capazes de serem estabelecidas. Tendo em vista a necessidade do recorte, uma conformação

³⁹¹ LEMINSKI, *Ensaio e anseios crípticos*, 2012, p. 274.

histórica que, no plano global, recebe maior atenção na sétima década do XX é a Guerra Fria, estruturação – com especificidades – do *Conflito de visões* político-econômicas: entre as ideias da liberdade social e capitalista e as ideias dos rigorosos autoritarismo e planificação econômica. Voltando à carta, acredito que essas questões se tornem mais claras e ajudem a compreender o controvertido posicionamento de Paulo Leminski.

3.2.6. que a estátua da liberdade e a estátua do rigor velem por todos nós

O poeta publicitário afirma:

gosto de me sentir na corrente sanguínea
do mercado e dos meios de massa
talvez seja um prazer de escriba
não sei

O poeta contracultural discorda:

o que interessa/o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA
alterar as relações de propriedade e a distribuição das riquezas
os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação

O poeta stalinista continua:

estou tomando o máximo cuidado
para que tudo isso que estou dizendo
saia sem o mínimo resquício de stalinismo
sectarismo esquerdofrênico
and so on

mas não dá pra jogar fora esse lance

O poeta parnasiano arremata:

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

Paulo Leminski é, de uma só vez e com particularidade, stalinista publicitário, parnasiano contracultural. Capaz de exibir camisa Prada com estampa de Che Guevara, o militante de agências de propaganda gosta de se sentir na corrente sanguínea do mercado, transubstanciando, mefistofelicemente, papel em ouro, ao mesmo tempo que deseja transformar as relações de propriedade, de classe, e redistribuir, de modo mais equilibrado, a riqueza das nações. Enquanto o parnasiano redige as antipropagandas para o radiofônico “Lenha”, vestindo sua camisa surrada do Tio Patinhas, datilografa algo a ser mostrado, sem custos, a todo mundo; carta democraticamente aberta, embora acredite, com seu sectarismo esquerdofrênico, na elite vanguardista que possui o know-how. Ferve no texto do lúcido cachorro louco a ambiguidade da Guerra Fria: mundo que, no poeta, polariza e funde a Estátua da Liberdade, USA, o livre mercado capitalista, o verso livre, a estrofe irregular, a ausência de rimas e a rigorosa estátua de Stálin, URSS, o sectarismo comunista, o verso regular, a estância regular, as rimas todas alinhadas em uma direção. Nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de ex-estranho, a moeda de duas faces.

Próximo e distante dos polos, próximo e distante do Brasil bipolarizado de hoje, Leminski cria sua própria alternativa político-econômica. Rasura as distâncias, funde, aproxima, sem perder, perdendo, as marcas que diferenciam os extremos. É comunista e capitalista, dialética que pode ser vista – por meio de inúmeras camadas e subcamadas formais que impedem uma relação muito direta, ou mesmo óbvia, de literatura e sociedade – nas expressões rítmicas do texto. Não deixa claro se admitiria a social democracia, esse relativo avanço do comunismo, permitindo mais liberdades às pessoas, ou se preferiria uma democracia social, o avanço do capitalismo, freando as desigualdades geradas pelo sistema; porém não deixa dúvida de que recusa limitados enquadramentos de apenas comunista ou somente capitalista. Assim como o racionalista René Descartes está irracionalizando, sob os influxos do fumo, no *Catatau*, a “Carta 9” sopra suas nuvens sobre os limites do poder e da economia, habitando o poeta-correspondente a sua Utopia ideológica contracultural e culta. No ano em que o Muro de Berlim cai, o caprichoso relaxado falece, mas as fronteiras entre os dois regimes político-econômicos já estão porosas em seu pensamento pelo menos uma década antes, naquele leão de 77, quando é composta a Nona de Leminski. Ode a Aporia.

3.1. Um clic biografemático, ou “Uma vida é curta / para mais de um sonho”

Sobre sua vida, os sinais nos chegam concisos

Paulo Leminski

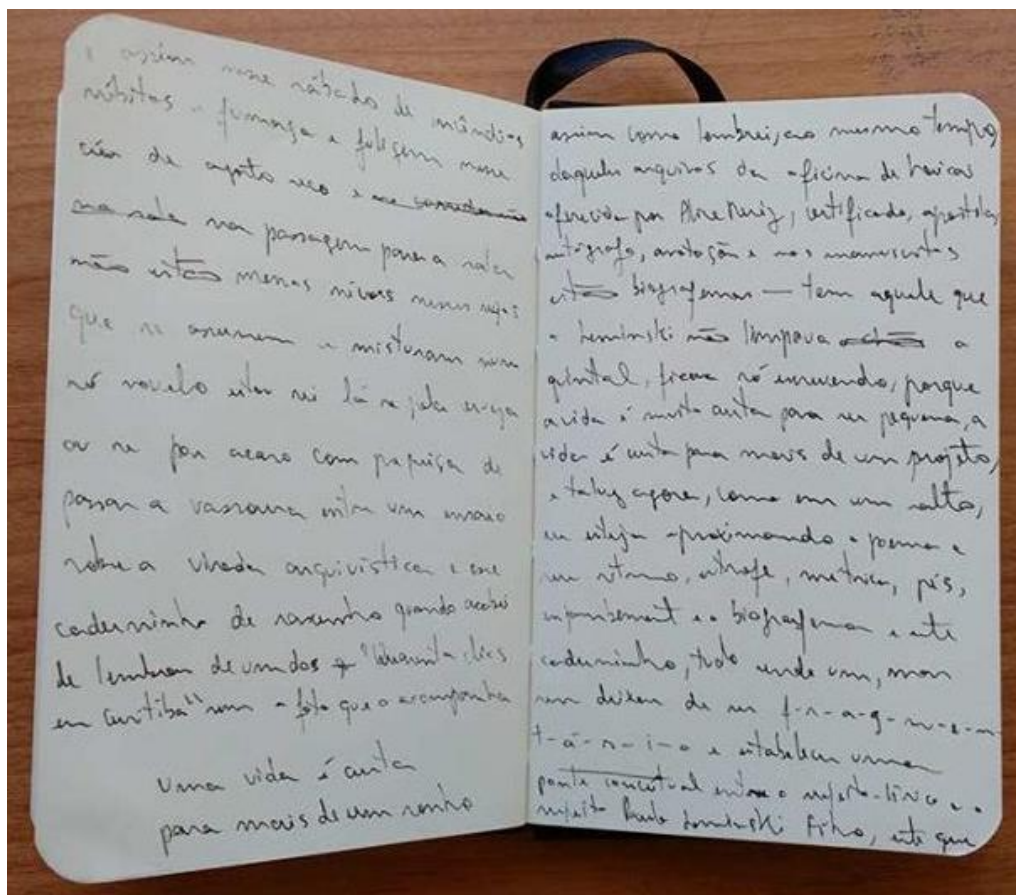


Figura 9

[e assim nesse sábado de incêndios súbitos e fumaça e fuligem nesse céu de agosto seco e ~~em~~ ~~redor~~ ~~não~~ ~~na~~ ~~sala~~ na passagem para a sala não estão menos névoas nesses sujos que se assumem e misturam num só novelo estou sei lá se pela cerveja ou se por acaso com preguiça de passar a vassoura entre um ensaio sobre a virada arquivística e esse caderninho de rascunho quando acabei de lembrar de um dos ~~em~~ “40 clics em Curitiba” sem a foto que o acompanha

Uma vida é curta
para mais de um sonho

assim como lembrei, ao mesmo tempo, daqueles arquivos da oficina de haikai oferecida por Alice Ruiz, certificado, apostila, autógrafo, anotações e nos manuscritos estão biografemas – tem aquele que o Leminski não limpava ~~e não~~ o quintal, ficava só escrevendo, porque a vida é muito curta para ser pequena, porque a vida é curta para mais de um projeto, e talvez agora, como em um salto, eu esteja aproximando o poema e seu ritmo, estrofe, métrica, pés, enjambement e o biografema e este caderninho, tudo sendo um, mas sem deixar de ser f-r-a-g-m-e-n-t-á-r-i-o e estabelecer uma ponte conceitual entre o sujeito-lírico e o sujeito Paulo Leminski Filho, este que]

Acima, retrato de uma caderneta de rascunho e, na sequência, a transcrição.

O presente ensaio parte desse manuscrito e enfoca a parelha “Uma vida é curta / para mais de um sonho”.

3.1.1. Perspectivas iniciais

Pensar a relação entre a vida de um escritor e a sua obra é, hoje, reatualizar tradições e escolher caminhos possíveis. Como indica o historiador Peter Burke, as tentativas de armazenar as vivências aparecem em muitas culturas e épocas. O próprio termo “biographia” surge na Grécia, no fim do período antigo, momento em que há produções – bastante distintas por sinal – como as de Suetônio e de Plutarco³⁹². Afora as memórias de uma existência qualquer, seja de imperador ou de indivíduo comum, a de um literato requer atenções específicas e pode se configurar um importante procedimento teórico de análise estética. No século XIX, já relativamente distante do universo grego, todavia ainda antes do surgimento das modernas teorias formalistas, o modelo de crítica biográfica é Sainte-Beuve, que, por sua vez, está próximo de Plutarco, na medida em que escolhe homens com marcas de exemplaridade³⁹³. Nesse momento oitocentista, algumas questões, contemporaneamente

³⁹² BURKE, 1997, p. 91. Nesse ensaio, o historiador mostra a relação entre o florescimento das biografias e do homem moderno, considerando ainda que o texto biográfico renascentista se encontra na encruzilhada entre o modelo antigo (priorizando generalidades) e o modelo moderno (priorizando singularidades). Cf. também Suetônio (1956) e Plutarch (1988).

³⁹³ Cf. DOSSE, 2015, p. 80-95. Sobre Sainte-Beuve, cf. também Vítor Manuel de Aguiar e Silva, 1973, p. 491-493; e Eduardo Prado Coelho, 1982, p. 247-252.

taxadas de problemáticas, são, em certa medida, frequentes. Uma primeira adversidade, a ilusão retrospectiva: a teleologia em que a biografia de um autor é elaborada a partir de sua bibliografia. Uma segunda, mas inversamente proporcional, está ligada a determinismos como o de raça. Na crítica brasileira, é expressiva, nesse contexto, a leitura que Silvio Romero faz de Machado de Assis; na *História da literatura brasileira*, chega a desprestigiar a produção machadiana em função da etnia do romancista, criando afirmações discriminatórias: “moléstia da cor”, “nostalgia da alvura”, “despeito contra os que gozam da superioridade da branquidade”³⁹⁴. No ocaso do XIX, portanto, a crítica biográfica fica marcada por seus reducionismos incapazes de nuançar as analogias dos escritores e das suas criações: seja na equação em que a leitura de um livro determina a biografia; seja na operação em que torna a trajetória de uma pessoa o vetor direto para a composição literária.

Quando Marcel Proust redige *Contra Saint-Beuve*, já no século XX, e quando, também no começo dos novecentos, as teorias imanentistas estão buscando a autonomia da arte, o determinismo biográfico começa a ser antiquado, chegando, mais adiante, ao ponto de Roland Barthes afirmar que o autor – essa espécie de Deus do texto – está morto³⁹⁵. No entanto, o final do século XX é marcado pelo retorno do sujeito por meio de questões como a virada etnográfica³⁹⁶. Entretanto corresponde a um retorno com diferenças, além de marchas e contramarchas existentes nesse percurso. Aparece, por exemplo, na Itália dos anos 1980, a coleção *Microstorie*, organizada por Carlo Ginzburg e Giovanni Levi. Nessa mesma época, Levi, em “Usos da biografia”, declara: “mais do que nunca a biografia está no centro das preocupações dos historiadores”³⁹⁷. Importante lembrar que o artigo do italiano é, por assim dizer, uma resposta ao provocador “A ilusão biográfica”, de Pierre Bourdieu, no qual este pesquisador – consciente dos usos e abusos que cientistas sociais fazem das biografias, naquela ocasião, em 1986 – quase “interdita” a utilização do gênero ao afirmar que o “eu” é uma ilusão, “uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação”³⁹⁸. A extrema fragmentação à qual de certo modo está submetido o “eu”, as suas diferentes variações ao longo do tempo, do espaço e de contextos sociais, torna essa

³⁹⁴ Sobre Silvio Romero leitor de Machado de Assis, cf. o livro de Hélio de Seixas Guimarães (2004); para uma introdução mais geral ao pensamento romeriano, cf. o ensaio de João Cezar de Castro Rocha (2013).

³⁹⁵ Cf. PROUST (1954); EICHENBAUM (2013); BARTHES (1988).

³⁹⁶ Sobre a virada etnográfica, cf. KLINGER, 2012.

³⁹⁷ LEVI, 2006, p. 167.

³⁹⁸ BOURDIEU, 2006, p. 187.

noção uma “ilusão biográfica”: o nome enfeixa identidades múltiplas. Levi, por sua vez, contrariando tais considerações de Bourdieu, procura demonstrar bons usos de biografias, a fim de legitimar um lugar nos estudos de Humanidades. Desse modo, nas recentes visadas das Ciências Humanas, existe a demanda por reflexões envolvendo as afinidades no âmbito de uma pessoa/sua produção bibliográfica; na crítica, esse paradigma já está distante dos determinismos oitocentistas, mas sempre conta com a possibilidade dos velhos equívocos reaparecerem. Na teoria literária, em esferas mais amplas, o novo paradigma do estudo das biografias é notado em inquietações como as de Philippe Lejeune, o qual se dedica, em 1973, a investigar o *pacto autobiográfico*, bem como nos desdobramentos oriundos das discussões do teórico francês³⁹⁹.

3.1.2. biogrAfema

A década de 1970 conta ainda com outros interessados em recolocar em pauta a interação vida/obra. Se no emblemático ano de 1968 – quando os estudantes parisienses, nietzschianos, querem matar qualquer tipo de Deus – Barthes lavra “A morte do autor”, a década de 1970 configura, no percurso do teórico, uma espécie de retorno do sujeito. Não obstante, é sempre um retorno com diferenças. Além das ideias de Friedrich Nietzsche, reflexões de Sigmund Freud estão por trás das perspectivas: não cabe mais o “eu” totalizante, completamente consciente de todos os seus atos⁴⁰⁰. Tampouco há espaço para uma biografia integral; apenas *biografemas*, mínimas unidades significativas⁴⁰¹. O que se tem ao longo da produção barthesiana são espécies de biografemas do conceito *biografema*; aqui e ali vão se tecendo considerações que compõem um enfoque, se não exato, capaz de ser relativamente operado. Esses fragmentos de um conceito ardiloso estão relativamente distantes de um

³⁹⁹ Cf. *O pacto biográfico*, de Philippe Lejeune. Sobre os desdobramentos, cf., p. ex., os cinco atos descritos pelo próprio Philippe Lejeune (2014b) e os questionamentos de Philippe Gasparini (2014) acerca da *autoficção*.

⁴⁰⁰ Sobre a relação entre a filosofia de 1968 e pensadores como Freud e Nietzsche, cf. *Pensamento 68*, de Luc Ferry e Alain Renaut, especialmente “a dissolução da ideia de verdade” e “a historicização das categorias e o fim de toda referência universal”, ideias fundamentais para o surgimento de *biografemas* em oposição às *biografias*.

⁴⁰¹ Analisando o sufixo *-ema*, o gramático Evanildo Bechara (2009, p. 360) o coloca na lista de “Principais sufixos formadores de substantivos”, mais especificamente na oitava categoria da lista, destinada a sufixos vinculados “Para formar outros nomes técnicos usados nas ciências”. Bechara afirma que *-ema* “é utilizado nos modernos estudos de linguagem com o sentido de ‘mínima unidade distintiva’”, presente em termos como “fonema (menor unidade de som); morfema (menor unidade significativa de forma), lexema, semema, estilema, etc.”. Cf. também a discussão de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1974, p. 648), sobre o contexto estruturalista, no que toca a produtividade do sufixo *-ema*.

primeiro Roland Barthes, ligado ao Estruturalismo, porém vão se agrupando a partir da caminhada do teórico no sentido do Pós-Estruturalismo. Na década que vai de *Sade, Fourier, Loyola* (1971), passa por *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) e chega até *A câmara clara* (1980), é quando o semioticista mais opera biografemas.

De toda maneira, procurando sintetizar e organizar os estilhaços textuais, noto que o biografema é comparável a uma fotografia, porque fragmentário, enquanto a biografia tradicional é comparável a um filme, pois, ainda que detenha um fracionamento inevitável, abarca, se me permito a generalização no trato das questões fílmicas, uma dimensão mais ampla. No entanto, tomando o retrato como uma totalidade (um *studium*) o biografema é um elemento particular dessa integralidade, um *punctum*: um pequeno traço, um detalhe, um objeto que chama a atenção dentro de toda a imagem, e, nesse chamar a atenção, consegue dizer muito sobre a completude inalcançável. O termo aqui abordado, próximo, portanto, do campo fotográfico, é uma ilustração fragmentária de um sujeito; para Barthes – depois do “eu” fraturado por Sigmund Freud – não faz mais sentido a ideia de um eu-total, nem sequer alinhavar a relação vida/obra com o controle absoluto do “eu” representado. O próprio Barthes diz na introdução a *Sade, Fourier, Loyola*: “Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvido, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’”⁴⁰². Esses pormenores talvez consigam mostrar bastante de uma pessoa. O todo não se tem mais, a fidelidade absoluta a uma suposta verdade parece já inalcançável; ainda assim, persiste o desejo de falar sobre a biografia de um outro, e, nisso, um dizer muito sobre si⁴⁰³. Não há, portanto, nem uma dissolução absoluta do real, a personalidade sobre a qual se historia realmente houve, nem uma supremacia acachapante da realidade, notas relativamente ficcionais são autorizadas. Nesse ínterim, entre o esfumaçamento caprichoso das fontes e o relaxo disciplinado da redação, pode ser composto um biografema.

⁴⁰² BARTHES, 2005, p. XVII.

⁴⁰³ Procurar definir biografema é sempre uma tarefa escorregadia, pois ele não se define nunca, como lembra Françoise Gaillard (1991). Assim, consciente da insuficiência – inevitável – de minha – e de qualquer outra – definição, sugiro a leitura de Sandra Mara Corazza (2014), François Dosse (2015, p. 306-3014) e Ewerthon Martins Ribeiro (2015).

3.1.3. ponte conceitual

Um pouco na esteira de Roland Barthes, no que tange ao retorno do sujeito, e especialmente no que diz respeito ao contexto brasileiro, a Universidade Federal de Minas Gerais tem uma participação; os trabalhos de Eneida Maria de Souza, nesse particular, avançam. Em 2002, o ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, publicado no livro *Crítica cult*, realiza um balanço de abordagens e propõe caminhos a serem seguidos. Quase dez anos depois, em *Janelas indiscretas*, a pesquisadora apresenta “A crítica biográfica” e afirma que nele está continuando as reflexões iniciadas anos antes. Seguindo mais de perto esses dois ensaios, e, em escala mais ampla, a produção da estudiosa, gostaria de sinalizar, sumariamente, alguns de seus apontamentos sobre a aproximação da vida do escritor com a crítica literária. É preciso ressaltar, ainda, que o estilo da professora Eneida é, normalmente, bastante escorregadio, e, por vezes, como fizera Roland Barthes, evita apresentar por vias simplificadas as bases de suas arquiteturas de pensamento. Por conseguinte, a tentativa de síntese me parece, apesar de arriscada, importante e, ao mesmo tempo, incapaz de revelar todas as nuances.

Não obstante, as propostas de Eneida Maria de Souza suportam ser resumidas levando em conta certos pontos nevrálgicos. Um primeiro é a compreensão de que a crítica não precisa seguir com a expectativa extrema da verdade. É admissível – via Pós-estruturalismo – eliminar a polarização entre o real e o ficcional, colocar a verdade em suspenso. Não na perspectiva de se buscar uma fabulação também extremada – e nisso há persistência do Estruturalismo nos artigos da teórica –, todavia deduzindo que as fronteiras de convívios, como verdade/mentira ou vida/obra, são mais esfumaçadas do que conjecturadas outrora. O escritor pode ser dessubjetivado enquanto é traduzido em texto biográfico. Não interessa cada minúcia da existência de um homem, mas encontrar conceitos capazes de expressar com mais profundidade as inter-relações dele com seus escritos, sem cair em uma chave determinista, contudo estando ciente de que a totalidade de uma vivência não é capaz de ser exposta em uma produção estética – posicionamento esse que, mais uma vez, aproxima Eneida Maria de Souza e Roland Barthes⁴⁰⁴. Nessa via, o pesquisador deve procurar estabelecer *pontes metafóricas*, ou pontes conceituais⁴⁰⁵. Encontrar estruturas compósitas, densas, capazes de

⁴⁰⁴ Cf., p. ex., SOUZA, 2002, p. 113. Aqui a autora caracteriza um pouco o biografema.

⁴⁰⁵ Na aula inaugural proferida pela professora Eneida Maria de Souza para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, em 2016, a estudiosa conta que lendo, hoje, alguns de seus artigos, fica com certo espanto ao notar a recorrência do termo “deve”. Segundo a teórica, parece haver algo de programático em sua

aproximar vivência e invenção artística. Noções que atravessam tanto a existência de uma pessoa quanto as linhas que ela traça. Consoante a um autor que trabalha em atividades burocráticas e desenvolve romances que tematizam a burocracia; ou um negro que milita em movimentos negros e engenha poemas ligados à afro-descendência. Nesses casos, entre a realidade de um ser humano e a sua criação ficcional, existem manifestações próximas, não de cunho determinístico, no sentido de que se A ocorre na vida, B ocorrerá na arte, mas assentindo que o contexto – seja histórico, seja biográfico – de produção de uma obra consegue, em incerta medida, realizar trocas com o texto literário.

Assim, a perspectiva de Eneida Maria de Sousa está ligada ao comparatismo. Não são abordados rigidamente os territórios disciplinares, podendo convergir tarefas de historiadores, antropólogos, arquivistas, linguistas, ficcionistas e outros. O crítico, convém frisar, inclusive é um ficcionista. Ele possui liberdade imaginativa na gênese de um perfil biográfico. Consente rearranjar a biografia para reler a bibliografia. Como já dito, não concordará, é verdade, em inventar deliberadamente narrativas que os documentos contrariam; no entanto, está desimpedido de reinterpretar os documentos na elaboração de novos monumentos verbais. Seguindo esse prisma, o trabalho do exegeta é, ademais, um exercício literário. Ao realizar o ensaio, o estudioso consolida uma tarefa que não dispensa metodologia academicamente aceitável, tampouco esconde a viabilidade de criar preocupado com a forma em si.

O crítico biográfico escreve com a pena das normas técnicas e com a tinta da literatura.

3.1.4 sujeito-Lírico dobrado

Lembro mais um teórico que joga com o esfumaçamento das fronteiras: Dominique Combe. Próximo do Pós-estruturalismo, como acontece com Eneida Maria de Souza e com Roland Barthes, e, como ambos, também mantendo parcela do próprio Estruturalismo, na medida em que a suavização dos vértices não apaga a existência de polaridades, não obstante as coloque em tensionamento. Mais uma faculdade comum relativa aos três autores se refere ao contexto do retorno do sujeito. Roland Barthes propõe biografemas; Eneida Maria de Souza retrabalha a crítica biográfica brasileira; Dominique Combe engendra reflexões acerca das interações do eu-versífico com o empírico, especialmente no ensaio presente no livro

escrita tão dedicada aos percursos da crítica literária. Fui aluno desta aula inaugural e, por isso, permito aqui o relato mais livre – ou, por assim dizer, biografemático.

Figures du sujet lyrique, organizado por Dominique Rabaté. Constando neste volume, “A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”⁴⁰⁶ é dedicado a criar uma historicização do conceito de eu-lírico, revelando o desenvolvimento do termo no cânone teórico alemão. Contudo, para além do historiográfico, Combe procura superar a dicotomia existente no par ficcional/referencial, propondo a concepção de um “eu” dobrado no íterim da ficção com a biografia. Ainda que no desenrolar do raciocínio de Dominique Combe apareçam importantes percalços, há, no resultado do itinerário, uma boa solução para o problema da configuração do poeta em poesias.

Em linhas gerais, o debatedor mostra que, no Romantismo da Alemanha, há uma espécie de fusão: o eu-textual é extensão direta do indivíduo. Em seguida, na crítica dessa mesma escola – especialmente em Friedrich Nietzsche – e no fim de século XIX francês – sobretudo em Charles Baudelaire –, a pessoa de papel passa por uma dissolução do “eu” – mais ou menos como discutido por Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*. É no período decadentista que emerge o entendimento de sujeito-lírico, uma espécie de *coisa em si*, pura, independente dos percursos do corpo que o gesta. Essa ideia persiste no século XX, por exemplo nas Vanguardas Europeias, sobretudo no Futurismo de Marinetti. Na teoria da literatura, permanece durante muito tempo a compreensão do elemento poemático como algo descolado do âmbito empírico; Dominique Combe, terminando a primeira parte de seu ensaio, historia esse olhar em teóricos alemães como Margarete Susman, Oskar Walzel, Hugo Friedrich, Käte Hamburger e Karlheinz Stierle.

À vista disso, são discutíveis subsídios do primeiro trajeto de Combe. Por exemplo, a noção de Romantismo por ele elaborada é pouco densa. Considerando o alto grau de subjetividade presente no estilo, é legítimo recordar a máxima de que existem tantos romantismos quanto românticos, ou, como propõe Isaiah Berlin, é importante ressaltar o caráter contraditório do (anti)movimento, uma vez que nele são amalgamadas distintas visões de mundo e concepções de sujeito⁴⁰⁷. Assim, privilegiando algumas destas, Combe, em certo arranjo, trai a multiplicidade do oitocentismo. Além disso, focalizando a teoria germânica, o teórico também planifica outras vertentes relativamente plurais. Chega a afirmar que “O objeto central da análise, tanto para o *New Criticism* como para o Estruturalismo francês dos

⁴⁰⁶ A edição francesa é publicada em 2001. Em 2009-2010, Iside Mesquita e Vagner Camilo apresentam uma tradução do ensaio na *Revista USP*. Sobre Dominique Combe, cf. ainda, as obras *Les genres littéraires e Poésie et récit*, além do ensaio “L’épopée à l’époque moderne”. Um balanço dessas produções pode ser observado no ensaio de Francine Fernandes Weiss Ricieri (2018). Agradeço, ainda, à professora Francine o diálogo sobre o assunto.

⁴⁰⁷ Cf. *As raízes do Romantismo*, de Isaiah Berlin.

anos 60-70 é, com efeito, a narrativa em prosa e suas técnicas de enunciação”⁴⁰⁸; sem contar generalização ainda mais homogeneizadora, ao continuar abordando as duas correntes supracitadas: “se há um sujeito (em todos os sentidos do termo) digno de interesse, é justamente aquele que se enuncia no romance e não no poema”⁴⁰⁹. Por reducionismos assim, o trabalho de Combe se mostra um tanto discutível. Basta lembrar artigos do novo crítico americano Allen Tate – vide “Tensão em poesia” – para notar que o romance não é “em todos os sentidos” o único “digno de interesse” durante o *New Criticism*⁴¹⁰.

Apesar dos pesares historiográficos, a solução encaminhada por Dominique Combe é bastante razoável. Presumir o sujeito uma referência dobrada entre a ficção e a autobiografia corresponde a um posicionamento, embora flutuante, consistente. Sugere o autor: “o ‘eu’ em poesia, como em todo texto literário, não é ‘verdadeiro’ nem ‘falso’, na representação do poeta”⁴¹¹, ou seja, “a poesia lírica (...) não é ‘menos mimética’ que a poesia épica ou dramática (...), o mundo representado pelo poeta é tão ‘não-real’ quanto aquele que figura nas obras dramáticas ou épicas”⁴¹². Nessa perspectiva, relativizando as polaridades do “eu”, no intervalo do “empírico” puro e do “lírico” puro, é mais interessante pensar uma persona autobiográfica ficcionalizada, ou em vias de ficcionalização, em trânsito contínuo, em um ir e vir que trafega constantemente no convívio do real com o ficcional. O teórico propõe, ainda, que o sujeito-poemático é metonímico, ou mais precisamente uma sinédoque, pois equivale a uma espécie de desdobramento ampliado e ficcionalizado da pessoa real, de maneira que o particular possa exprimir sentimentos gerais, de qualquer um: corresponde a um “eu” que faculta dizer como um “nós”. Seguindo essa via, é ainda mítico ou autoalegorizado, já que o homem real se intemporalizando e se universalizando, em um disfarce de si, mitifica a si mesmo para que o leitor se reconheça naquela pessoa-textual que é – e não é – vazia de um “indivíduo real”. Alegorizando o “eu real” por meio de uma “redução”, o escritor coloca a persona verbal em lugar ambíguo entre a circunstância espaço-temporal imediata, completamente materialista, de carne e osso, e a vaguidão absoluta de um sujeito transcendental, completamente idealista, de um papel intangível. A solução proposta por

⁴⁰⁸ COMBE, 2009-2010, p 114.

⁴⁰⁹ COMBE, 2009-2010, p 114.

⁴¹⁰ Terry Eagleton (2006, p. 77), em contrapartida, afirma que o *New Criticism* está preocupado, sobretudo, com o poema. Cf. também *On the limits of poetry*, de Allen Tate.

⁴¹¹ COMBE, 2009-2010, p 123.

⁴¹² COMBE, 2009-2010, p 123.

Combe, no que diz respeito ao problema da unidade do eu-poemático, caminha para a “dupla referência”, ou uma “referência dobrada”: a intencionalidade dupla por parte do bardo, o qual tensiona – simultaneamente e sem jamais resolver por completo a tensão – o singular e o universal. O sujeito-lírico é um terceiro posto: não é real e não é de papel, sendo real e sendo de papel.

3.1.5 arquivOs

Dada a relativa porosidade nos muros entre o civil e o lírico, matizes da vida de um autor podem figurar, mesmo que passando por diversas mediações, nas letras por ele redigidas. Sendo assim, estando falecido o poeta enfocado, um caminho para se ter acesso às questões fundamentais de sua existência – no sentido que Eneida Maria de Souza pensa as pontes conceituais – é por meio de arquivos: cartas, manuscritos, relatos, gravações de vídeo e de áudio são algumas das alternativas para se obter informações que contribuam para a leitura de uma obra, a partir de uma chave biográfica. Nesse sentido, convém lembrar que os arquivamentos, nos últimos anos, ganharam importância. Chamo a atenção, em particular, para três aspectos: a virada arquivística, a ascensão dos arquivos literários e o excesso de dispositivos.

Começando pela *archival turn*, ou virada arquivística, que surge após a virada etnográfica, dos anos 1980⁴¹³. O principal foco agora está em um novo *status* dos acervos. Estes são compreendidos – seguindo a via de Michel Foucault e de Jacques Derrida – não mais como apenas o lugar onde se guardam as fontes primárias, mas construtores de discursos sobre o passado⁴¹⁴. Desse modo, expressam, por meio de seus procedimentos, relações de poder, valorizações e desvalorizações de determinados tipos de conhecimento. São encarados não somente como continentes neutros onde estão os conteúdos significativos; os documentos são privilegiados, porém, na própria forma de conservar, nela há fabricação de saber e possibilidade de investigação. O arconte, nesse novo momento, salta de um *status* aparentemente neutro, guardião passivo do transcorrido, para um poderoso agente do discurso, elaborador vivo do passado⁴¹⁵.

⁴¹³ Sobre a virada etnográfica, cf. KLINGER, 2012.

⁴¹⁴ Cf. *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault, e *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida.

Além da – ou paralelamente à – virada arquivística, acontece, desde o final do século XX, uma ascensão dos acervos literários. A captação de bibliotecas e originais, as disputas para que as instituições zelem e pesquisem documentos de autores – essas questões se tornaram frequentes. Em termos temporais, no Brasil, é notável o crescente interesse desde pelo menos o surgimento de instituições como o Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, em 1962; o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1972; o Acervo dos Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1989. Assim, nos estudos literários, muito em função desse progressivo acúmulo documental, ganharam importância as buscas aos depósitos. Até mesmo no campo teórico, esse prestígio é sensível. Por exemplo, os trabalhos de Reinaldo Marques atestam a necessidade de diferenciar, conceitualmente, as noções de (i) *arquivo do escritor* e (ii) o *arquivo literário*⁴¹⁶. A contraposição entre os dois está na passagem dos espaços privados (como manuscritos de poetas, guardados em ambientes domésticos, configurando, assim, o primeiro) para o local público (os mesmos manuscritos, agora alocados em repositórios universitários, passam a ser tratados como o segundo). Certamente, nesse trânsito há modificações não meramente na ordem topológica, mas também nomológica, pois os documentos ganham novos arcontes, interferindo nas organizações e hermenêuticas.

Contudo, não está somente nos centros acadêmicos e entre os escritores a relevância dos inventários, o excesso de dispositivos similarmente demonstra essa ascensão arquivística. Digo excesso devido à intensificação da presença deles nesses dias de capitalismo avançado, pois tais elementos, desde o surgimento do homem, teriam existido. Seguindo a perspectiva de Giorgio Agamben, de *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, interpreto como dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”⁴¹⁷. Nesse sentido, Agamben está expandindo, quiçá exageradamente, ainda mais o ângulo de Michel Foucault, que traça com amplitude o vocábulo. O próprio filósofo italiano, continuando seu texto, demonstra a variabilidade de alternativas:

⁴¹⁵ Seguindo essa ótica, reflexões sobre a virada arquivística podem ser encontradas em Ann Laura Stoler (2002), Diego Bissigo (2014) e Reinaldo Marques (inédito). No trabalho de Ann Laura Stoler, muito expressiva a frase: “arquivos não como lugares de recuperação de conhecimento, mas de produção de conhecimento” (p. 9). Tradução, livre, minha.

⁴¹⁶ Cf. p. ex, MARQUES, 2014 e 2015.

⁴¹⁷ AGAMBEN, 2010, p. 40.

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares – e por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.⁴¹⁸

Esse catálogo corrobora as múltiplas opções de arquivamento presentes em nossos dias. Não apenas as prisões, os manicômios e os Panópticos, esses três arcontes de corpos que fogem dos padrões; tampouco apenas as escolas e as fábricas, esses catalogadores de corpos disciplinados. Entretanto, p. ex., a grande lista de registradores portáteis funcionando como dispositivos em nossos dias. A enorme gama de folhas e texturas, cadernos e livros encontráveis aos montes em shoppings, a variabilidade de canetas e lapiseiras, em vasto rol de cores e formas e tamanhos. Além, é claro, dos arquivos eletrônicos: computadores, telefones celulares, câmeras digitais, *pen-drives*, *tablets*, televisores com memória. Ainda no terreno digital, para além dos *hardwares*, há os *softwares* e as mídias digitais, redes sociais, *blogs*, *flogs*, *vlogs*, sítios, aplicativos, programas, nuvens.

⁴¹⁸ AGAMBEN, 2010, p. 40-41.

3.1.6 um catáLogo



Figura 10

Reprodução do Certificado da “Oficina de Haikai” feita com Alice Ruiz, dentro do projeto Caro Leitor, nos dias 17, 18 e 19 de maio de 2016, no Sesc Palladium.

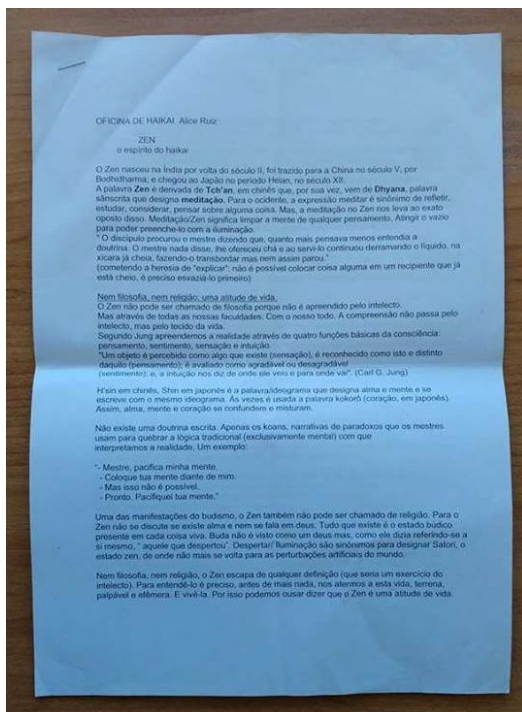


Figura 11

Foto da primeira página da apostila “OFICINA DE HAIKAI Alice Ruiz”, entregue no primeiro dia do curso.

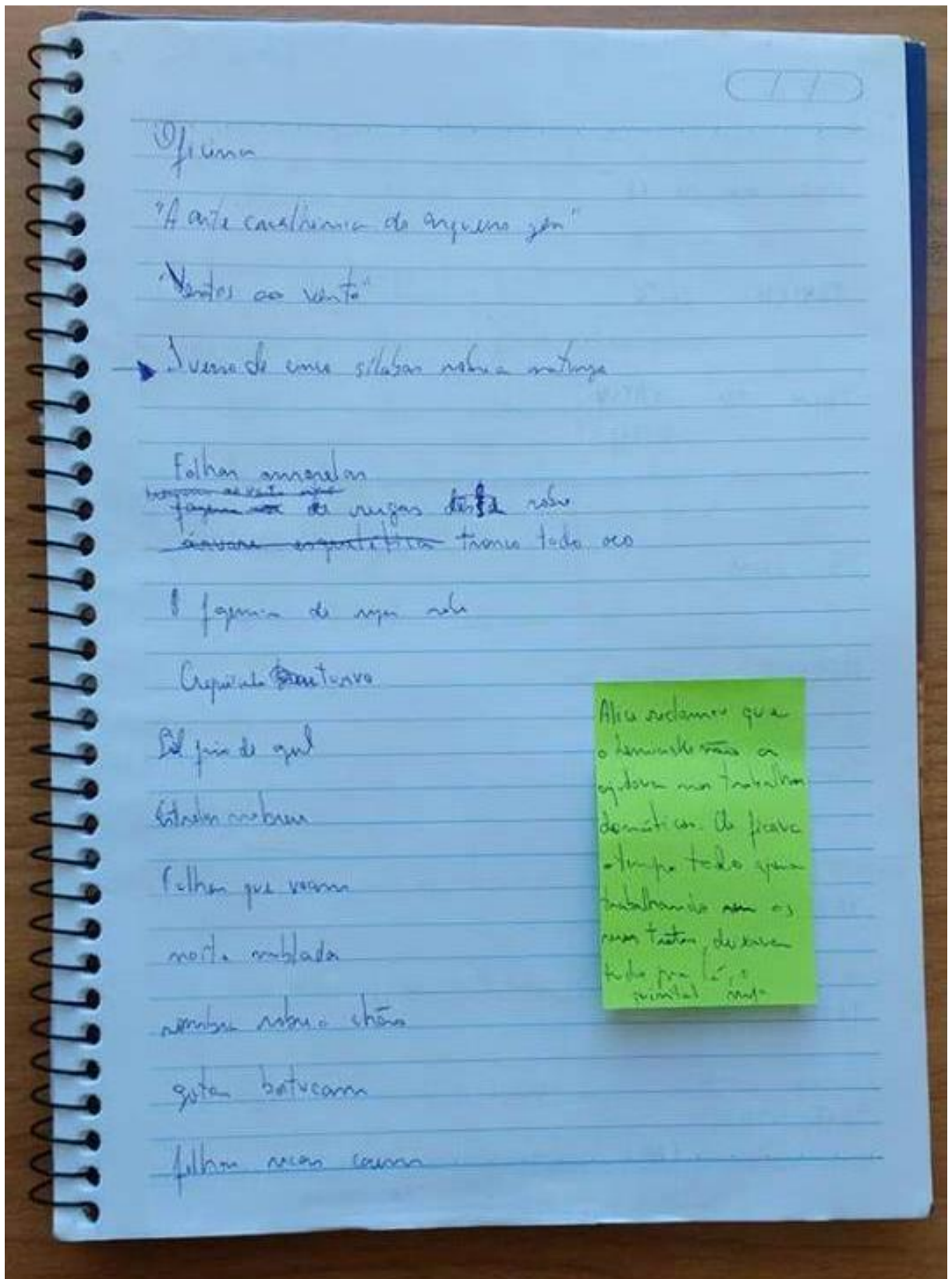


Figura 12

Retrato de anotações feitas em caderno, durante a oficina. A seguir, transcrevo o manuscrito:

Oficina

“A arte cavalheiresca do arqueiro zen”

“Ventos ao vento”

→ 1 verso de cinco sílabas sobre a natureza

Folhas amarelas

~~tremem ao vento~~ estas

~~fazem-se de~~ rugas desta sobre

~~árvore esquelética~~ tronco todo oco

[rasura] fazem-se de rugas sobre

Crepúsculo turvo

Sol frio de azul

Estrelas no breu

Folhas que voam

noite nublada

sombras sobre o chão

gotas batucam

folhas secas caem

Alice reclamou que
o Leminski não a
ajudava nos trabalhos
domésticos. Ele ficava
o tempo todo apenas
trabalhando ~~seu~~ os
seus textos, deixava
tudo pra lá, o
quintal sujo

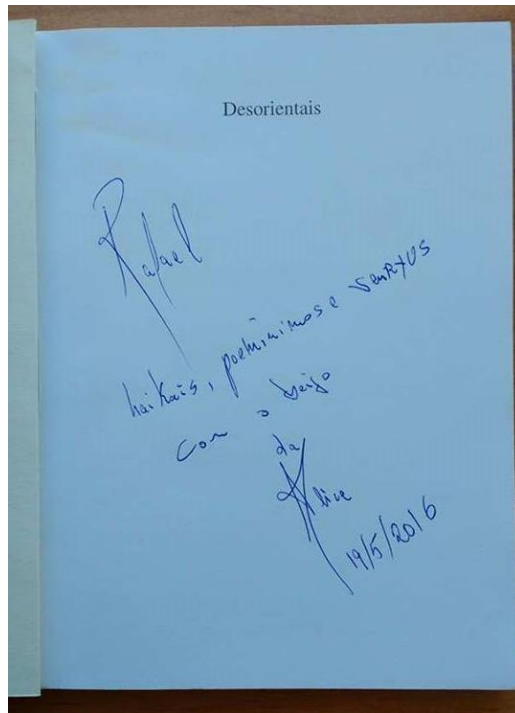


Figura 13

Autógrafo dado por Alice Ruiz, no livro Desorientais, no último dia de oficina.

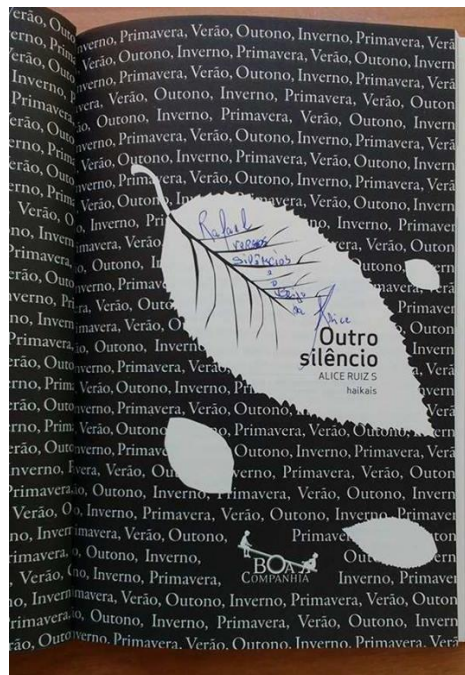


Figura 14

Autógrafo dado por Alice Ruiz, no livro Outro silêncio, no último dia de oficina.

3.1.7 um detalhe

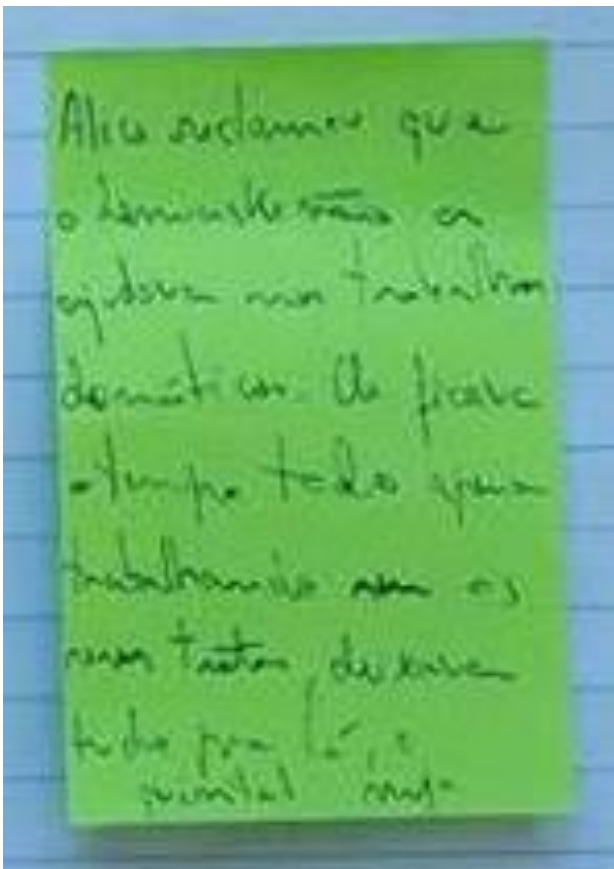


Figura 15

Alice reclamou que
o Leminski não a
ajudava nos trabalhos
domésticos. Ele ficava
o tempo todo apenas
trabalhando ~~seu~~ os
seus textos, deixava
tudo pra lá, o
quintal sujo

3.1.8. um punctuM

Nos dias 17, 18 e 19 de maio de 2016, durante a tarde, o Sesc Palladium, dentro do Projeto Caro Leitor, oferece uma Oficina de Haikai com a escritora e ex-esposa de Paulo Leminski, Alice Ruiz. Para ser aluno do curso, é necessário realizar uma inscrição no site do Serviço Social do Comércio, preenchendo dados pessoais e explicando o interesse em participar do evento, de modo que os organizadores possam selecionar os candidatos. Assim, encaminho os procedimentos e, no outono daquele ano, frequento as aulas, como certifica a primeira imagem colocada no catálogo de **3.1.6.**

Ao longo dos três dias, a poetisa passa por cânones bem distintos, os quais possuem elo comum na poética da própria Alice Ruiz. Discute um histórico e as características do haikai; explica elementos fundamentais; incentiva que os participantes elaborem textos; avalia, a partir de critérios por vezes mais tradicionais, por vezes mais idiossincráticos, as produções dos inscritos. Um resumo das discussões propostas está presente na apostila, de cinco laudas (a capa é vista na segunda ilustração do catálogo anterior), distribuída no primeiro dia do curso. Similarmente, o material apresenta questões como um histórico do gênero; atributos desse tipo de poema; listas de bibliografia e de autores. Em linhas gerais, embora o livro contenha uma versão mais sintética, a apostila e a aula se aproximam da “Apresentação” que consta em *Outro silêncio*.

Meu exemplar deste último livro, a propósito, Alice Ruiz autografa no terceiro dia de oficina (conferir o quinto item do catálogo). Faz o mesmo em meu volume de *Desorientais* (quarto item), sendo que, nessa obra, chega até mesmo a datar o documento. Transcrevo:

Rafael
haikais, poemínimos e senryus
com o beijo
da
Alice
19/05/2016

Além disso, como se pode ver no terceiro tópico de **3.1.6.**, realizo, durante os três dias de curso, várias anotações, utilizando caneta esferográfica azul, em um caderno espiral de formato 200 mm x 275 mm, 96 folhas, gramatura da folha interna 56 g/m², pautado. Em certos momentos, também são adicionadas algumas notas. Para tanto, emprego papéis adesivos, 52 mm x 38 mm, de cor verde, sem pauta, e canetas esferográficas azuis. Nas páginas brancas do caderno, são colocados pontos mais ligados ao curso, isso é, informações

dadas por Alice Ruiz e composições realizadas durante as aulas. Paralelamente, adiciono, aos meus manuscritos, e a título de curiosidade, umas poucas notas sobre o vencedor distraído. Rápidos comentários feitos por sua ex-esposa durante os dias em que convivemos no Sesc.

Quando realizo essa coleta de material, estou no meu terceiro semestre de doutorado. Já defini os rumos da pesquisa; no entanto, naquela época, não espero desenvolver este ensaio um tanto biográfico e arquivístico. Minhas intenções em me matricular na oficina estão ligadas a um constante interesse por haicais e ao fato de enfim conhecer Alice Ruiz, personagem com quem Paulo Leminski dividiu um bom tempo. Assim, não é por acaso que o caderno traz, simultaneamente, anotações de aula e peculiaridades da união de Alice e Paulo. Ao todo, os registros realizados durante a oficina somam dez laudas. Desse conjunto, a terceira imagem do catálogo de **3.1.6.** é escolhida por conter um detalhe que muito ajuda a compreender o poema “Uma vida é curta / para mais de um sonho” e a noção de breve, em particular, bem como a vida e a obra do cachorro louco, no geral.

Um biografema, um puctum: “Alice reclamou que / o Leminski não a / ajudava nos trabalhos / domésticos. Ele ficava / o tempo todo apenas / trabalhando ~~seu~~ os / seus textos, deixava / tudo pra lá, o / quintal sujo”. É impensável que essa pequena observação dê conta de apresentar por completo um sujeito que vive mais de quarenta anos, reside em casas e cidades diferentes, trabalha em um vasto espectro de empresas, usa inúmeras drogas, lê incontáveis livros, escreve textos de naturezas plurais, soma relacionamentos amorosos. Uma biografia, mesmo que apresente as quase quatrocentas páginas de *O bandido que sabia latim*, não consegue dimensionar todas as complexidades de Paulo Leminski Filho. Não é exequível reconstruir esse “eu” em sua integralidade, tampouco ter controle caprichoso e absoluto sobre as informações a respeito do curitibano relaxado. A mim chegam estilhaços de uma existência. Assim, recolho raspas e restos presentes no lamento feito por Alice Ruiz. Esboço completamente fragmentário, mediado pela visão de mundo da autora de *Desorientais* e pela minha própria, ou mais exatamente, pela de quem sou ao anotar o que diz a poeta de *Outro silêncio*. Não sei se o pormenor aqui escolhido é aquele que desejaria o ex-seminarista ao ver seus quarenta e quatro anos reduzidos; de todo modo, essa informação não traz uma dissolução absoluta do real.

3.1.9. um mínimo

O detalhe-punctum é também um breve, no sentido que procuro examinar horizontes de sínteses presentes na poética leminskiana, de acordo com o discutido nos subcapítulos **Quatro sínteses em Paulo Leminski** e **As sínteses na lírica leminskiana**. Um breve como a minúcia arquivística e como um biografema.

Para o pesquisador de arquivo, o material sobre Leminski é enorme. Vasta coleção de cartas, guardanapos de rascunhos, plaquetes, vídeos, fotos; uma dilatada bibliografia sobre o poeta; muitas biografias; dezenas de relatos ligeiros espalhados em páginas de jornais e de revistas. Poderia até mesmo dizer que, ao longo de minha investigação, um arsenal de pessoas chega a me contar vários episódios. Casos confidenciais por nomes como Marcus Freitas; Leonardo Boff; Cláudia Campos Soares sobre situações de Duda Machado; Carlos Ávila; Alice Ruiz. De toda a extensa gama de roteiros para recompor as trajetórias do bardo, minha escolha é pelo mínimo. A anotação de um comentário fugaz. Talvez feito ao vento. Ais ou menos vindos de quem muito esteve com o cachorro louco. Um manuscrito com menos de trinta palavras. Apressado. Usando caneta de ponta fina. Garranchos sobre um papel de vinte centímetros quadrados. Algo singular, um quase nada, uma informação específica, fragmentária, sintética.

Nesse sentido, o biografema é, ademais, um breve. Em ambos os conceitos estão nuances como as de fração e pormenor. Não desejam a totalidade, mas uma estreita parcela. Assim, um biografema pode ser uma lágrima, uma pálpebra, uma taça, esses mínimos tão leminskianos. Bagatelas do percurso de um sujeito. Uma inflexão que resta de uma longa vida. Vocábulos que procuram dar conta do conciso, preciso, escasso, sucinto, resumido, condensado, concentrado, superconcentrado. Estando o kamiquase já morto, está no biografema a tentativa de reduzir a sua história a um gosto, ao que lhe era peculiar. Desse modo, quando Alice reclama, com brevidade, de uma atitude de seu ex-marido, revela um lamento que muito diz sobre o poeta. No interior da informação menor, a flor de uma existência enorme: ele fica o tempo todo apenas trabalhando seus textos, deixa tudo para lá, sequer limpa o quintal da casa onde vivem. Atitude basilar da jornada desse homem: sonhar a escrita literária.

3.1.10. uma poNte conceitual

O detalhe-biografema-breve aqui analisado é, aliás, uma ponte conceitual. A anotação lembra quando Alice Ruiz afirma que Paulo Leminski se dedica integralmente aos seus textos: um pormenor dentro de um arquivo, uma pequena imagem capaz de revelar um ponto chave de uma vida, uma forma de apurar e realizar uma síntese.

Assim a memória do escritor está sendo dessubjetivada e traduzida em uma análise biográfica. Não pretendo estabelecer uma longuíssima narrativa sobre uma pessoa; longe de mim os romances de formação ou a infindável busca do tempo vivido. Priorizo o encontro de um indício capaz de dimensionar a relação do sujeito com sua literatura. Nessa tentativa de desenvolvimento de uma ponte metafórica, aproximo a vivência e a criação; um constructo que atravessa *la vie, en close*. Um autor que se volta com toda a força para a literatura e que concebe uma poética que trata, justamente, de elementos capazes de concentrar muito em pouco, gerar sínteses, líricas mínimas como esse instantâneo

Uma vida é curta
para mais de um sonho

Em sua curta vida, o guerreiro da linguagem se volta para o sonho de ser poeta. Não se absorve tanto com o quintal que precisa ser limpo, ou ainda com os vários outros afazeres domésticos, que vão do lavar a louça a trocar uma lâmpada, do passar os panos pelos móveis a pagar as contas mensais. Provavelmente, esse abandono das tarefas do lar dificulte as relações mais pessoais com a sua ex-esposa e não cabe a mim fazer juízos morais sobre as posturas diárias. Não é meu recorte a análise pela trilha da crítica feminista; porventura haverá quem, em outro momento, assuma essa empreitada. A atitude do poeta, todavia, permite que ele se volte, com vigor, para o cuidado com o seu engenho. Consegue lavar os substantivos e os deixar sem adjetivações excessivas; trocar as palavras que já não iluminam as quadras; afastar os ciscos de versos envelhecidos pelo vento; pagar as dívidas para com as tradições às quais se filia. Entre a suposta realidade do ser humano e a sua lírica, há um vestígio próximo, a síntese. No entanto, o princípio não pode ser operado por meio de um determinismo, como se o que ocorre na vida ocorrerá necessariamente no texto, ou o contrário. A mim me parece mais válido observar que as estrofes conseguem, em alguma incerta medida, realizar trocas com o contexto biográfico de sua produção: Paulo Leminski e seus poemas foram sintéticos.

3.4.11. um Sujeito-lírico dobrado

O detalhe-punctum-breve-ponte conceitual evidencia um sujeito-lírico dobrado entre o poema e o biografema. É claro que, ao dizer “Uma vida é curta / para mais de um sonho”, o eu parece menos presente. Não diz “Minha vida é curta”, ou “para mais de um sonho meu”; no entanto, ao escolher aquilo sobre o que irá falar, o eu-poético se revela. Deixa transparecer a particularidade de uma pessoa que compreende o tempo terreno como artefato tênue, em que não vale a pena empregar horas limpando o quintal. Alguém que só fica trabalhando o seu sonho literário. Essa persona dual, portanto, não é menos mimética do que as presentes em romances ou em peças teatrais. O poema é feito por um “eu” que assina a criação com, praticamente, o mesmo nome de sua carteira de identidade, mas que escolhe, dentro das questões fundamentais de suas preocupações cotidianas, um quesito específico para motivar a sua estética.

Paulo Leminski (Filho), sujeito autobiográfico ficcionalizado, ou no ínterim onde convivem, sem fronteiras rígidas, o real e o ficcional. O “Eu”, uno e duplo, passa por uma sinédoque, na medida em que, ao se aproximar de “Uma vida é curta / para mais de um sonho”, ao se ver expresso por ele, ao ser nele, comunica um sentimento geral. O que o eu-lírico profere poderia ser dito por um “nós”. A individualidade dúplice se intemporaliza e se universaliza, de tal maneira que o leitor consiga se reconhecer naquela voz poemática que é – e não é – ausente de um “eu real”. O eu civil, autoalegorizando a sua história por meio de uma “redução”, coloca o seu eu-textual na enseada ambígua entre a dimensão espaço-temporal imediata – onde estão sua esposa, mulher com carteira de identidade, e o quintal sujo, lugar localizável no espaço – e a vaguidão de um corpo feito de palavras – que está, não estando, apenas na enunciação de que “Uma vida é curta / para mais de um sonho”. O escritor com o qual estou lidando opera uma dupla intencionalidade, uma tensão irresolvível do singular com o universal. Não é real e não é de papel – é um terceiro entre dois – sendo real e sendo de papel.

3.1.12. umas Kadências

Mascando e remascando o mesmo novelo de questões: esse sujeito-lírico – que está, binomicamente, nos pares vida e verbo, biografema e poema, detalhe de um arquivo e a página de um livro – exprime a caracterização de síntese-breve, essa ponte que aproxima as binomias. Além disso, o conceito-chave aqui trabalhado pode ser desdobrado nos aspectos rítmicos de

Uma vida é curta
para mais de um sonho

Destaco, em particular, a métrica, a estrofação e o enjambement. O primeiro desses pontos ocasiona duas alternativas para o esquema rítmico:

U/ma/ VI/da É/ CUR/ta	E.R. 5 [1-3-5] ou E.R. 5 [1-3-4-5]
PA/ra/ MAIS/ de UM/ SO/nho	E.R. 5 [1-3-5] ou E.R. 5 [1-3-4-5]

Os dois versos são metricamente idênticos. Ambos redondilhas menores, tamanhos muito parcos. Se observados os pés que formam esses pentassílabos, novamente haverá a percepção de que se trabalha, ritmicamente, com a noção de síntese-breve. Nesse sentido, cabe notar que as redondilhas terminam em dissílabos paroxítonos, o que ocasiona uma sílaba átona ao final de cada pauta; a primeira, a terceira e a quinta sílabas, aliás, são claramente tônicas, sem falar na audição da segunda de cada verso enquanto átona. No entanto, nas duas linhas, a quarta segmentação lança uma tensão: estando entre duas tônicas, talvez a respiração exija que ali ocorra uma fraca, embora o acento agudo de “é”, bem como a forma “um”, tenham tendências à tonicidade, apesar de não haver dúvida quanto ao fato de a quarta sílaba exigir uma elisão, posto que “da”, do primeiro verso, e “de”, do segundo, são fracos e procuram se fundir com “é” e “um”, fortes. Assim, a leitura pode ser mantendo um padrão trocaico ou acelerando. Naquele caso, ratificando a quarta sílaba como átona, o leitor encontra seis pés formados por uma forte e uma fraca:

U/ma
VI/da é
CUR/ta

PA/ra
MAIS/ de um
SO/nho

Na segunda opção, o leitor se depara com dois versos começando trocaicos, isso é, constituídos por uma sílaba fraca e uma forte, e terminando com três acentos tônicos, o que aumenta o número de batidas, ocasionando, assim, uma aceleração:

U/ma/
VI/
DA É/
CUR(ta)

PA/ra/
MAIS/
DE UM/
SO(nho)

Portanto, nos dois pentassílabos, mantendo padrão trocaico, ou acolhendo a (supostamente improvável) aceleração, os pés do verso são diminutos, assim como é dito no texto: “Uma vida é curta”.

O poema é sim muito sintético. A estrofação também é pequena, corresponde a um dístico. Configuração mais reduzida do que um haicai tradicional, por exemplo, já que neste há três linhas e dezessete sílabas. Menor que a parelha, apenas o monóstico. Todavia, a criação analisada guarda certa semelhança com a estrofe de verso único, uma vez que contém enjambement. Apesar de somar dois andares, o edifício soergue frase solitária: “Uma vida é curta para mais de um sonho”. Evidencia essa leitura a presença de letra maiúscula somente como o primeiro caractere. Se fosse um monóstico, o poemínimo seria um hendecassílabo; contudo, a quebra em duas redondilhas menores evita a presença de resultado tão longo.

Em suma, o texto trabalha com uma informação exígua, direta, formada por uma única frase. Esta é quebrada em duas sequências de cinco sílabas, as quais podem ser vistas organizadas por meio de seis troqueus ou, em cima e em baixo, um troqueu seguido por três sílabas tônicas. Por todos esses caminhos, formas breves.

3.4.13. (in)concluindo

A vida de Leminski é sintética, o ritmo do poema é sintético: aquela é curta para mais de um sonho, este é curto para mais de uma frase.

Como se vê na introdução deste ensaio, enquanto faço rabiscos avulsos em uma caderneta, noto, em agosto de 2017, de uma só vez, o elo entre o biografema dito por Alice Ruiz e um dos *Quarenta clics em Curitiba*. No momento em que essa ponte é estabelecida, não há nem a memória determinando a interpretação do texto, nem este determinando a “invenção” da reminiscência (ou estarei aqui inventando, com liberdades de ficcionista, uma circunstância utópica para a crítica biográfica?). Fica, assim, clara – incêndio súbito – a ligação do poeta com a sua obra. Ele volta seus anos para a elaboração de breves. Não vive mais de dez décadas, tampouco foi Homero, com epopeias nada menos que *Ilíadas*. Em cerca de quarenta agostos de existência, o pequeno poeta de província investe o seu tempo na confecção de quadras, haicais, dísticos. Não fosse isso e era menos. A intensidade marca a rotina de quem sequer limpa o quintal de sua casa, priorizando, com todo o vigor, a produção literária, a ponto de incomodar sua esposa; a intensidade marca um poema feito com redondilhas menores e troqueus.

Meu ensaio é curto, cabe apenas uma ponte conceitual. E ainda há outras, outras e outras interpretações possíveis – mas até mesmo no breve há certo vazio: outro silêncio. Um clic fotográfico no corredor onde se encontram arquivos e “Uma vida é curta / para mais de um sonho”. Para se chegar a esse mínimo de análise, é necessário, arquitetar um dístico crítico: certo percurso teórico que avança para mais de uma referência; e a espiral que sempre volta para a mesma parelha. Espero que essa estratégia ajude a compreender uma relação entre dados breves – dois versos e uma notinha de poucas palavras. Um trajeto que busca pensar biografema, ponte conceitual, sujeito-lírico dobrado, arquivo, ritmo. Em uma única análise, convergem repertórios, assim como na síntese leminskiana há mais de um sonho. Espero, por esse percurso, mostrar, ainda, que artifícios rítmicos podem estar relacionados à subjetividade. A crítica biográfica, por vezes, não chega a expressar as conexões entre os elementos mínimos da feitura de um poema – p. ex., métrica, pé, estrofação e enjambement – e a história íntima do autor. No biografismo é mais comum, quiçá porque mais fácil, uma leitura temática, superficial cotejamento de temas que estão na vida e na obra, sem que os recursos formais sejam avaliados quanto às particularidades do indivíduo que os desenvolve.

Na tentativa de entender a complexidade dos sentidos possíveis de um texto, e/ou de uma poética, um caminho é recorrer à análise das estruturas formais, em diálogo com dados

biográficos, a partir de simetrias, pontes, que fazem interagir a lírica e os relatos sobre uma vida. Mas o poema sempre está para mais de uma leitura.

3.0. A pobre nudez do haikai, ou, “enfim, / nu, / como vim”

Francisco de Assis, um de seus momentos mais altos.
Paulo Leminski

enfim,
nu,
como vim

3.0.3. Enfim, o poema

No texto acima, logo à primeira leitura, o “nu” se reveste de uma característica decisiva⁴¹⁹. Para ele convergem aspectos sonoros, visuais e conceituais. Em razão disso, comentar o brevíssimo poema parece uma tarefa simples, entretanto é complexa. O vazio agudo é meio cheio de tudo, o silêncio é grávido de sons, a nudez é um disfarce sobre outros, outros e outros disfarces. E um modo de começar a matizar as camadas do escrito é pensando justamente a falta de roupa do sujeito-lírico. Em certos momentos, as personas de Paulo Leminski tendem mais ao par, à reunião do diverso, entre demais alternativas que se recombinaem em variados arranjos. No caso específico do terceto aqui focado, o enunciador caminha para o zero, mesmo que este se faça em tensão com o breve. Por vezes, é necessária alguma presença que consiga explicitar a ausência. Se determinado elemento textual está afastado por completo, é possível notar o que não se deixa notar? É factível saber que está desvestido se não há nenhum indício do corpo? O vazio é perceptível mediante o contraste com a ocupação. Assim o poemínimo expressa a carente situação do “eu”. A personagem dos versos não chega a usar o pronome pessoal do caso reto, embora a primeira pessoa do singular esteja implícita no verbo “vim”. Estando “nu”, opta por não demarcar, a não ser na flexão verbal, o seu lugar na fala. As linhas dizem sobre a condição desse indivíduo de papel, desse que ali está indicando sutilmente o seu comparecimento. A escassez de recursos linguísticos, inclusive, é uma forma de reconhecer as marcas daquele que se noticia com refinada

⁴¹⁹ A referência do poema é LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 236.

rarefação. Ele poderia declarar, com menos concisão, “enfim, estou nu, como eu vim”, mas prefere se reduzir, e reduzir a criação poética, ao mínimo⁴²⁰.

Ele vem “nu”. Remete à síntese enquanto zero e às noções de “falta”, “escassez”, “privação de roupa”. Em seu significado usual, “nu” corresponde a “sem cobertura”, “descoberto”, “desprotegido”, “exposto”. Alude ao que está sem enfeites, sem maquiagem. Pés e outras partes do corpo, por acepções metonímicas, também podem estar assim, como sugerem palavras específicas: “descalço”, “descamisado”, “careca”. Ampliando o prisma, o adjetivo “nu”, em certas ocasiões, qualifica não apenas o físico; pode designar a pessoa que apresenta a alma, a interioridade, exposta. Ou até mesmo assinalar o indivíduo sem cortesia, rude, capaz de fazer grosserias. Em uma dimensão econômica, é habitual atribuir nudez àquele que está sem o necessário, o desprovido de bens, o desguarnecido. Ao falar das árvores, em especial no outono, é dito que os galhos estão nus, desfolhados. Nas artes plásticas, é uma recorrente representação corporal; modelos posam em gesto de “nu artístico”, um dispositivo de dissimulação da ausência. O pintor escolhe pincelar sobre a tela a imagem de uma carne artificialmente despida. Em questões religiosas, a nudez também é comum. Tomando os pés, vale lembrar que estar descalço é condição para a entrada em mesquitas ou templos, no islamismo e no hinduísmo. O lugar sagrado, onde Deus se faz presente, é um espaço que exige os pés descalços, a realçar a humildade. Condição levada adiante no cristianismo por santos como Francisco de Assis, o fundador da Ordem dos Frades Menores, e por reformadores da Ordem do Carmo, isso é, dos carmelitas descalços Teresa de Ávila e João da Cruz.

O sujeito-lírico de Paulo Leminski está pelado. E o termo “enfim” talvez possa indicar que um itinerário está se rematando. O advérbio de conclusão evoca sentidos de “ao fim”, “ao cabo”, abrindo a perspectiva de que se chega ao término do percurso. O que é peculiar, no entanto, é o vocábulo ser o inicial. O receptor pode perguntar: o que está sendo concluso? O vazio da folha, graficamente anterior ao “Enfim”, aceita tomar para si essa imaginária conclusão; o texto repleto de brancos está “nu” como veio da página pálida. Ou ainda, ao concluir o pensamento que vem sendo emitido ao longo de um suposto raciocínio prévio, o dissílabo pode suggestionar certo fechamento para uma argumentação trilhada não apenas neste terceto. Esse suposto raciocínio anterior estaria em poemas análogos, mesmo que o haicai acima não seja o último da série em que está colocado. Tal leitura repercute se rememoro que “enfim” pode corresponder às expressões “em suma”, “em síntese”. A síntese, procedimento

⁴²⁰ Sobre as noções de zero, breve, par e reunião do diverso, cf. a parte **Quatro sínteses em Paulo Leminski**.

fundamental em *Toda poesia leminskiana*, admite estar nua como veio. Porém, se há uma origem, ela pode ter sido perdida. Quem sabe reste apenas o fragmento derradeiro, uma ruína, as três últimas linhas de uma imaginária e longuíssima epopeia perdida? Por essa via, está o leitor frente a um problema semelhante ao enfrentado por estudiosos de pré-socráticos. Contudo, se os textos antigos chegam hoje fragmentários, os modernos, por vezes, nascem assim. E as quatro palavras restantes – fragmento forjado, ruína arquitetada – podem ter sido utilizadas para suscitar esses, e adicionais, caminhos de sentido.

“como vim”. Mas vem de onde? Dado o traço lacunar, é admissível conjecturar a questão. Não é dito o trajeto feito pelo eu-poético, é apenas sugerido que ele está sem as vestes. De todo modo, a produção é retirada da seção “kawa cauim – desarranjos florais”, da obra *Distraídos venceremos* (1987), espécie de lugar imediato de onde emerge o texto. Regra geral, essa parte do volume é composta por haicais, chegando a aparecer, logo na entrada, o par de poemas “hai” e “kai”, embora estes dois não sejam, ou pelo menos não apenas, constituídos por estrofes de três versos. Entretanto, os dois poemas de abertura e os seus títulos são exceções que confirmam a regra. “kawa cauim” contém cerca de vinte haicais, número difícil de precisar, uma vez que gêneros, a exemplo da quadra, tensionam as possibilidades. De temática variada, a seção também difunde reuniões de diversas métricas, estrofes, rimas e espaçamentos na página. Não obstante, os números de sílabas são baixos, havendo apenas um decassílabo em todo conjunto. As estâncias costumam ser tercetos, variante de pequena extensão. As rimas, por sua vez, são outro aspecto a oscilar bastante, conquanto a forma ABA seja um pouco recorrente. Sobre a disposição das linhas na lauda, é o padrão o jogo entre tabulações a mais e a menos. Todavia, a pepita poética está nua como vem não somente dessa seção do livro, mas de longas e variadas tradições. Antes de ampliar a discussão, avanço na mostra de que a nudez, esta alternativa de estética, é configurada ritmicamente.

3.0.2. Nu, ritmicamente

Como visto, “enfim, / nu, / como vim” não chega a destoar em relação aos seus pares de “kawa cauim”, apesar de que a noção de “nu” talvez marque esse texto com mais vigor do que outros. No poemínimo aqui analisado, a nudez é intensamente colocada em termos rítmicos, o que é notável em estrofação, métrica, rima, disposição na página e uso da vírgula.

Começo pelo terceto. Se me permito a redundância, ele é a terceira menor possibilidade estrófica, maior apenas do que o dístico e o monóstico. É muito popular em língua portuguesa. Até o século XIX, compõe, em geral, poemas maiores, como o soneto e a *terza rima*, gêneros ainda utilizados na literatura contemporânea, sobretudo a composição de origem petrarquiana. No entanto, feito com independência, é comum na literatura brasileira depois da abertura japonesa do final dos oitocentos, quando ao Brasil chega o haicai. A origem, por vezes, se dá mediante importações literárias francesas e lusitanas, e, por vezes, devido à própria migração populacional-cultural nipônica. Aqui, em Leminski, o terceto guarda sim proximidade com o cânone oriental, não é por acaso que está na seção “kawa cauim”, cujo título mistura palavras asiática (“kawa”, isso é, “rio”) e indígena (“cauim”, bebida alcóolica feita a partir da fermentação da mandioca e/ou do milho). Além disso, a estância consegue reforçar a nudez. Comparando com a seção, nos “desarranjos florais” também há estrofes de oito, seis, cinco e quatro linhas, e o caso único concebido por um dístico e um monóstico⁴²¹. Portanto, o “enfim, / nu, / como vim” está entre as menores alternativas estróficas levantadas pelo poeta e pela literatura brasileira.

Prosseguindo a análise dessa tópica da nudez, a métrica é outro elemento que evidencia a pequenez sonora com a qual estou lidando:

(1)	en / fim ,	E. R. 2 [átono-tônico]
(2)	nu , /	E. R. 1 [tônico]
(3)	co / mo / vim	E. R. 3 [tônico-átono-tônico]

Um dissílabo (átono-tônico); um monossílabo (tônico); um trissílabo (com a primeira e a terceira fortes). Os três menores versos do idioma de Camões. Ao todo, apenas seis segmentos sonoros, não havendo nem mesmo sílaba após a última tônica de cada linha, dado o uso de oxítonos. Ademais, a meia dúzia de frações é formada por quatro tônicas e duas átonas, o que demonstra força, conquanto o número silábico total possa sugerir fragilidade. Há grande concentração de tonicidade no pequeno conjunto. Mais que isso, é importante ressaltar que,

⁴²¹ Cf. LEMINSKI, *Toda poesia*, 2013, p. 237.

normalmente, no cânone (não só) nacional, o haicai apresenta dezessete sílabas – divididas em (1) cinco, (2) sete e (3) cinco. Essa configuração se notabiliza, no Brasil, via Guilherme de Almeida, que procura criar uma pepita parnasiana, e persiste em escritores como Guimarães Rosa, Abel Pereira, Olga Savary e Pedro Xisto⁴²². No entanto, fugindo das dezessete corriqueiras, o poema analisado se limita a seis frações, número menor do que o total do segundo verso do haicai tradicional. A síntese é intensa.

Há também um agrupamento de nasalizações, já que pelo menos três das seis sílabas são nasalizadas (“en”, “fim”, “vim”), sendo que duas delas estão no final de (1) e de (3), ocasionando a rima “im”. Cabe lembrar que a forma “im”, muitas vezes, é tomada pelo falante do português brasileiro como diminutivo, uma contração do sufixo “-inho”: “meninim”, “pobrim”, “piquininim”. Mesmo que em “enfim” e “vim” não esteja sinalizada a minoração, o ouvido reconhece a semelhança entre as palavras e o jeito de o falante apenar aquilo que está tratando. Aliás, o diminutivo “-inho” ou “-im” pode demarcar afetividade. Nem sempre está a reduzir o tamanho de nada, mas, por vezes, traz para perto dos sentimentos do falante o objeto abordado. No clássico *Raízes do Brasil*, ao discutir a cordialidade, Sérgio Buarque de Holanda aponta o fato de que “A terminação ‘inho’, aposta aos vocábulos, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, simultaneamente, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração”⁴²³. Tal fenômeno acontece quando um dono de mansão trata a sua casa por “casinha”, ou quando a namorada apaixonadíssima chama de “amorzinho” o seu escolhido. No “enfim, / nu, / como vim”, o som do diminutivo, embora não reduza semanticamente o advérbio nem o verbo, permite trazer à memória, melopoiicamente, as noções de atenuação, pobreza e afetividade. Ademais, no entorno do “nu”, é frisada uma afinidade entre o começo (marcado pelo “enfim,” verbete que denota finalização, acabamento, fechamento de processo) e o percurso (“como vim”, expressão capaz de remeter ao trajeto feito). O texto principia e finda de modo similar, rimando o caminho e a conclusão/abertura, deixando tudo na mesma escassez.

A semelhança sonora de (1) com (3) está marcada, ainda, pela disposição imagética do texto. Em termos rítmicos, são modulados também aspectos fanopaicos: o sapateado das vogais e das consoantes sobre o tablado de papel. As linhas ímpares, com homofonia, estão mais adiante na folha; o “nu” realiza um movimento na direção contrária. Justamente ao falar

⁴²² Cf. ALMEIDA, 1947; ROSA, 1997; PEREIRA, 1990; SAVARY, 1998; XISTO, 2008.

⁴²³ HOLANDA, 1995, p. 148.

da “ausência de roupa”, o corpo do verso é menos adiantado, está um passo atrás nas tabulações dadas pelo escritor. O som do /u/ também se movimenta nessa orientação. Foneticamente, tomando a vogal /a/ como uma espécie de lugar neutro da posição da língua na boca, o /i/, mesmo nasalizado, projeta a língua do falante para frente, enquanto a vogal /u/ projeta para trás. Portanto, semelhante à dança oral que acontece sob o céu da boca, no palco da página, os versos ímpares realizam um *développé devant*, e o par realiza um *développé derrière*.

Outra tensão pode ser notada no que diz respeito à utilização da vírgula, articulando noções de zero e de breve. O sinal gráfico assinala um vazio sonoro. Tira algo, suspende a leitura; e coloca algo, o seu traço, o seu desenho sobre a lauda. É o seu aparecimento fugaz o que gera a fração de silêncio. Escrito no final de (1) e (2), não impede que exista um enjambement, mas dificulta um pouco a fluidez da recepção. A pausa torna o texto meditativo, exige uma respiração cadenciada, faz ser alongada a enunciação de obra tão curta. Muitos leitores, ignorando o que seria um cavalgamento, costumam criar um intervalo sempre ao término dos versos, respirando onde não se pede. Todavia, o terceto leminskiano evita que desprezar o enjambement, a continuidade, seja legado ao erro, pois as vírgulas determinam pequenas paradas. Em contrapartida, questiono se a pontuação seria, de fato, necessária. Se ela não estaria impedindo que a estrofe se tornasse mais nua. Afinal, em composições sem vírgula nenhuma, às vezes a quebra versífrica pode ser lida como uma interrupção, ainda que haja o cavalgamento: a quebra exerce a função sintática da vírgula, mesmo que a declamação não faça a pequena pausa. Essa circunstância de pausa é, historicamente, muito comum a partir do surgimento do metro livre. Assim, no poema em questão, a presença do sinal acarreta certa redundância, reafirma um artifício que a própria quebra contém. De todo modo, Paulo Leminski opta por escrever a pontuação e, nesse sentido, talvez ela possa ser lida como uma nudez sonora desejada pelo autor. Com o recurso sinalizado, é armado um pequeno invólucro de silêncio em torno da palavra “nu”.

3.0.1. Como vim

3.0.1.1. do século XX

O sujeito-lírico avisa que os movimentos rítmicos vêm despidos. Mas vêm de onde? A resposta imediata, já indicada, recorda que o texto está em “kawa cauim – desarranjos florais”, seção de haicais encontrada nos *Distraídos venceremos*, de 1987. No entanto, é possível ampliar o cenário, e, enfim, ir alcançar outras respostas, outros silêncios, outros nus. Escavar, sob a pele descoberta, as camadas da endoderme do tempo. Não limitar o olhar a uma temporalidade muito restrita, como o ano de publicação do livro, mas notar que um poema, por vezes, salta de sua realidade circunstancial e dialoga com as tradições.

De todo jeito, na conjuntura imediata de Paulo Leminski, a nudez é um dado importante, e o poeta procura se aproximar dessa relevância. Convém situar um gesto, espécie de performance realizada em 1975, ano em que sai a primeira edição brasileira da revista *Playboy*. Para divulgar o lançamento do *Catatau*, o autor produz cartazes nos quais aparece sem roupa, sentado sobre o chão branco e havendo fundo branco. Uma ambientação infinita. A foto é tirada por Dico Kremer, companheiro do escritor na P. A. Z., agência de publicidade. Em plena Ditadura Militar, a pose estratégica do marqueteiro dá visibilidade para a noite de autógrafos, ocorrida na livraria Ghignone.



Figura 16⁴²⁴

⁴²⁴ A imagem é reproduzida na capa da edição de 2004, do *Catatau*. Esta versão do livro, bem como a imagem acima, é resenhada por Carlos Augusto Novaes (2005).

Despido, com as pernas meio cruzadas a tampar o sexo, o gesto pode lembrar alguém meditando em posição de lótus e ainda o *Abaporu* [1928] e *A negra* [1923], quadros de Tarsila do Amaral. O tradutor de *Um atrapalho no trabalho* talvez também esteja evocando outra fotografia de nudez: John Lennon e Yoko Ono sem as vestes, na capa do álbum *Unfinished Music no. 1: two virgins*, gravado pelo casal em 1968.

Ampliando as lentes, o século XX é ávido por nus. Walter Benjamin, nas suas *Passagens*, ao problematizar “O *intérieur*, o rastro”, compara o gosto dos anos de mil e oitocentos por fechamentos e o gosto dos mil e novecentos por aberturas⁴²⁵. O ensaísta, em um relativamente longo trecho, adverte que os objetos do XIX são envolvidos por caixinhas, estojos, capas protetoras. Não é por acaso que Machado de Assis chega a nomear de *A mão e a luva* um de seus romances. Entretanto, o XX é um tempo de transparência e ar livre. Nesse âmbito, se dá passagem da *Art Nouveau* para a *Art Decó*, os artistas estão buscando maior austeridade estilística. É o momento da ascensão da Bauhaus e dos Modernismos, tendências que preferem o vidro, a porosidade, o *clean*. A arquitetura rejeita o ornamento, opta pela construção de edifícios econômicos e limpos, seguindo as palavras de ordem “menos é mais” e “a forma segue a função”. A pintura também caminha, em grande medida, nessas propensões. A redução do desenho ao seu mínimo, como no geometrismo de Pablo Picasso e Piet Mondrian, e no *White on White* [1918], de Kazimir Malevich. Além dessa perspectiva, o nu artístico, presente em diversas épocas, comparece com vigor. Do mencionado Pablo Picasso, vale citar *As senhoritas de Avignon* [1907], pintado na mesma época do *Nu azul* [1906-1907], de Henri Matisse, obra esta que, de algum modo, procura simplificar a estrutura do corpo humano e se assemelha à fotografia tirada por Paulo Leminski para a divulgação do *Catatau*. A lista de mencionáveis é muito extensa, assim basta indicar o *Nu deitado* [1917], de Amadeo Modigliani; as *Formas únicas de continuidade no espaço* [1913], de Umberto Boccioni; e o *Nu descendo a escada* [1911], de Marcel Duchamp, influências vanguardistas que chegam, *verbi gratia*, nos anos 1960, até a Pop Art, com a qual tanto dialoga o poeta publicitário da P. A. Z. O movimento da segunda metade do século gera séries como os *Grandes nus americanos*, de Tom Wesselman.

Dimensões relativamente próximas da nudez imagética são perceptíveis na música. Assim pode ser compreendido o aparecimento do atonalismo, assinalando um esgotamento histórico do sistema tonal. Por exemplo, Arnold Schönberg, em seu *Pierrot lunático* [1912],

⁴²⁵ BENJAMIN, 2007, p. 255. Em *Uma lira de duas cordas*, especificamente no ensaio “Dança doméstica, ou ‘Ideias íntimas’”, procuro me fechar um pouco mais no livro de Walter Benjamin. Talvez, agora, esta análise do “enfim, / nu, / como vim” possa formar uma binomia com o texto sobre o poema de Álvares de Azevedo.

procura evitar a harmonia diatônica e caminha para o dodecafonismo. A ausência de um eixo harmônico central na composição ocasiona certa impressão de desvestimento de regras. A noção de nu pode ser notada, mais tarde, em John Cage. A clássica 4'33" é talvez um dos pontos altos do que aqui estou chamando de estética despida. Conhecida por “Quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio”, a obra de 1952 ajuda a repensar a nudez. Apesar de, na peça, faltarem notas, a execução pode ser repleta de sons, ruídos ambientes, barulhos da plateia, itens que fazem parte da apresentação. Cage, incorporado pelo repertório de Paulo Leminski, é comparável a este no sentido em que partilham influências semelhantes, entre as quais está o Zen. Fora o 4'33", o compositor americano se associa à música aleatória, na qual alguns elementos da composição surgem um tanto ao acaso, ou, como acontece com frequência em Pierre Boulez, aparecem com mobilidade. Phillip Glass, nesse contexto do desnudamento musical do século XX, é outro a ser inserido, sobretudo em função do minimalismo, ainda que o estadunidense não goste do termo. No minimal, os tons são executados por um longo tempo, causando certa ideia de estaticidade.

A poesia lírica novecentista, a seu modo, também expressa a nudez. No final do XIX, *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé, já reconfigura o branco da página, o que impacta, no que diz respeito à espacialização, em Cummings e nas vanguardas brasileiras, tais como o Concretismo, o Neoconcretismo, o Poema Processo e variadas ressonâncias contemporâneas. Essa linhagem alcança e ultrapassa o curitibano publicado pela revista *Invenção*, aquele que, ao dizer “enfim, / nu, / como vim”, diagrama as palavras que dançam sobre a folha. Quanto ao trato melopáico da lírica, a intensificação do haikai no séc. XX é outro fato que está na rota de um silenciamento, e o texto leminskiano aqui analisado pode ser visto sob tal prisma que, novamente, o antecede e ultrapassa. Por volta dos anos 1920, o gênero japonês instiga Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Rabindranath Tagore, Giuseppe Ungaretti, José Juan Tablada, e, no Brasil, Oswald de Andrade, além de, nos anos 1930, chegar até a “Cota Zero”, de Carlos Drummond⁴²⁶. Mas não se limita ao Modernismo. Segue atravessando os novecentos, passando por Jack Kerouac e Haroldo de Campos, para lembrar os movimentos Beat e Concretista, duas esteiras influenciadoras do hajin de *Distraídos venceremos*⁴²⁷. Nos versos de “enfim, / nu, / como vim”, são notáveis a extrema redução sonora, presente em um haikai, e o uso do branco da página, na espacialização do texto. Esses recursos formais são modos de

⁴²⁶ Cf. o poema de Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 28) e também um livro como *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade.

⁴²⁷ Cf., p. ex., CAMPOS, 2013. Sobre os autores estrangeiros listados, cf., p. ex., as indicações de Alberto Marsicano (2008).

representar a tópica nua que, enfim, vem atravessando certos campos estéticos do século XX: passa por elementos visuais como a simplificação geométrica, mirada no *White on White*, e sonoros, como o silêncio grávido de sons, no 4'33". No entanto, é possível continuar escavando o haikai e observar, sob a sua pele, outras fontes das ausências.

3.0.1.2. da tradição haicaísta

No clássico *A history of Haiku*, Reginald Horace Blyth delinea a dificuldade de saber a origem do haikai, pois o surgimento deste se confunde com os mitos criacionistas nipônicos. Ademais, o poemínimo oferece inúmeras possibilidades, variações no tempo, embora o feito mais reconhecido por tradições líricas seja a estabelecida pela escola de Matsuo Bashô, a *Shômon* (séc. XVII). Mas se for para recortar o cânone a partir das configurações estéticas bashonianas, cabe informar que o senhor bananeira é herdeiro de muitas tendências que vão se tramando ao longo dos séculos, como a dialética entre a séria e nobre escola de Teitoku e a humorada escola Danrin, duas linhagens líricas japonesas sintetizadas no autor de *Trilha estreita ao confim*. Avançando, recordo que, antes da cristalização operada neste livro, o haikai vem se desenvolvendo, passando por *tanka*, *renga* e *haikai-renga*. E, se for para alongar as fontes, talvez possa ver relações com a poesia chinesa feita durante a Dinastia Tang. Acontece que chineses como Li Bai – valorizador da espontaneidade e da liberdade formal – e Du Fu – de tom grave e formalmente preciosista – levam adiante uma antiquíssima estética que se ampara em uma língua rica foneticamente, cheia de sons fricativos, monossilábicos, repleta de homófonos, com a métrica amparada pelas redondilhas maior e menor. Por meio desse conjunto de recursos melopaicos, os escritores chineses desenvolvem uma lírica de sutilezas fanopaicas, mostrando matizes da natureza, realçando questões da corrente budista Chan (por assim dizer, o Zen), a meditação, a serenidade e a intensidade, a iluminação. Muitas dessas prerrogativas são localizáveis em Bashô e Leminski, esses dois poetas de redondilhas que buscaram sintetizar tanto o capricho de Du Fu e de Teitoku quanto o relaxo de Li Bai e de Danrin⁴²⁸.

⁴²⁸ Cf. *Signos em rotação*, de Octavio Paz, bem como a obra de Reginald Horace Blyth. Ambas as produções são referenciadas pelo brasileiro em *Bashô, a lágrima do peixe*, a biografia que o samurai malandro faz do japonês. Em linhas gerais, a biografia está contextualizada na seção **As sínteses em outros livros leminskianos** destes *Quatro clics em Paulo Leminski*. Além desses livros, no que diz respeito à tradição do haikai, estou levando em conta, sobretudo, apontamentos de Roland Barthes (2005a), Paulo Franchetti (2012) e Roberson de Sousa Nunes (2016); e, no que diz respeito à poesia chinesa, Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao (2013).

Na biografia *Bashô, a lágrima do peixe*, o polaco loco paca, a seu modo, assinala a influência da tradição chinesa sobre o nipônico⁴²⁹:

Que via Bashô, quando olhava para trás?

Da China, os filósofos (embora a palavra seja tão grega que não tem sentido empregá-la para sábios como Confúcio, Lao Tsé, Soshi, Hui-Neng). E os poetas da dinastia Tang e Sung, Li-Tai-Po e Tu Fu (em japonês, Ritaihaku e Tohô).⁴³⁰

(...) muitos poemas de Bashô, aparentemente motivados pela natureza, sendo, no fundo, reminiscências de frondosos estudos da poesia chinesa ou japonesa do passado.⁴³¹

O fragmento compreende que as criações de Matsuo Bashô não nascem do nada. Pelo contrário, o oriental é um grande sintetizador de tendências e, entre as assinaladas, estão justamente o caprichoso Tu Fu (ou Du Fu, ou Tohô, ou Ritaihaku) e o relaxado Li-Tai-Po (ou Li Bai). Acontece que o relaxo deste pode ser compreendido como uma expressão nua, sobretudo se compreendido dentro das modulações que a lírica chinesa assume durante a Dinastia Tang. A simplicidade formal é visível no *gutishi* (“estilo antigo”) de Li Bai – escritor que é traduzido por Ezra Pound e por Haroldo de Campos, dois importantes ícones intelectuais para Paulo Leminski – e aparece no poeta maior da literatura japonesa, Bashô.

O próprio ex-estranho, nos “rabiscos em direção a uma estética” do haikai, frisa o que chama de “simplicidade silenciosa”, o *wabi*. Essa característica está presente no senhor bananeira, e, de algum modo, é visível nos versos de Li Bai e até mesmo em hajins brasileiros contemporâneos. Focando as reflexões do curitibano, recordo o texto “Ventos ao vento”, incluído nos *Ensaio e anseios crípticos*⁴³². As aproximadamente dez páginas apresentam, no geral, a cultura nipônica, e, em particular, quesitos fundamentais da estruturação do haikai. O cachorro louco, por vezes, efetua generalizações muito perigosas, historicizando pouco as categorias utilizadas, mas aponta traços consideráveis do haikai⁴³³. Assim, quando Leminski sugere que *wabi* é um predicado um tanto intrínseco ao gênero, acaba não sinalizando as

⁴²⁹ Na parte **As sínteses em outros livros leminskianos**, constam análises mais gerais sobre *Bashô, a lágrima do peixe* e sobre as outras biografias de *Vida*.

⁴³⁰ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 95-96.

⁴³¹ LEMINSKI, *Vida*, 2013, p. 120.

⁴³² Apontamentos sobre *Ensaio e anseios crípticos*, em sentido mais amplo, estão presentes no subcapítulo **3.3**.

⁴³³ Ao discutir o gênero biografia, na seção **As sínteses em outros livros leminskianos**, problematizo a noção de gênero a partir de Mikhail Bakhtin (2003).

sutilezas que o tempo e as séries históricas literárias podem imprimir. Entretanto, objetivando a leitura de “enfim, / nu, / como vim”, vale apenas observar o que diz o *hippie*:

WABI

(a simplicidade silenciosa)

“Wabishii” quer dizer, literalmente, “pobre”, “miserável”, “desolado”, “sem conforto”. (...).

Não se vê muito bem como um conceito derivado dessa área semântica consiga desempenhar papel importante como princípio de estilo.

Mas “wabi” é um dos conceitos centrais, presente na preocupação dos praticantes de qualquer arte.

“Wabi”, como substantivo, significa “gosto pelo simples e tranquilo”.

Ao contrário dos chineses, amantes da pompa e do ornamento, do dourado e do retorcido, o gosto japonês sempre privilegiou o conciso e o desafetado, o elementar e o mínimo, o (falso) rústico e o quase tosco, palha de arroz e peixe cru, espadas simples, quase só lâmina. (...).

Exige a recusa lúcida do acréscimo de qualquer elemento meramente ornamental. A ‘beleza’ deve nascer de dentro da extrema simplicidade, belo é o gesto contido, que tira beleza de sua tão só eficácia nua.

Para nós, ocidentais modernos, a essencialidade do “wabi” lembra a concisão funcional da Bauhaus, com seus “designs” sintéticos, despojados, beleza derivada da escrita funcionalidade do objeto, a beleza nascendo da limpa eficácia da função.⁴³⁴

Que o leitor perdoe a citação cheia de camadas utilizada para falar do que é nu. Porém, ela consegue dimensionar o prestígio da simplicidade estética no marqueteiro *hippie*. Logo no início, é mirada a relação do haicai, via *wabi*, com o “pobre”, “miserável”, “sem conforto”. Além disso, é destacado o fato de a “eficácia nua” desempenhar um importante papel enquanto princípio do estilo haicaísta. Como focalizado, aqui o curitibano procura universalizar demais um aspecto, chegando a elevar o “wabi” a uma preocupação “de qualquer arte”. Aliás, também há generalização leminskiana ao opor o chinês e o japonês, uma vez que, consoante ao já problematizado, a simplicidade de Li Bai contrasta com a sofisticação de Du Fu. De todo modo, embora o caprichoso relaxado possa cair em equívocos devido à abrangência que procura atribuir ao *wabi*, a interpretação que o escritor faz da tradição ajuda a dimensionar o *status* dessa noção de “pobreza” para o gênero ao qual o poeta se dedica. Em específico, a forma nua chega até a elaboração de “enfim, / nu, / como vim”; afinal, cabe decifrar o poema pensando no fato de o sujeito-lírico proclamar que chegou, sem as vestes, pobre, miserável, sem o conforto das roupas, tal como veio de um cânone valorizador do *wabi* e capaz de lembrar a Bauhaus.

⁴³⁴ LEMISNKI, 2012, p. 373-374.

3.0.1.3. da tradição franciscana

A aproximação de noções diferentes e semelhantes – nu, *wabi*, pobre, simples – ajuda a ouvir outros silêncios. No que diz respeito ao horizonte haicaísta de Paulo Leminski, na biografia *Bashô, a lágrima do peixe* é citado um poema de Alice Ruiz; os versos em questão se mostram extremamente importantes na elaboração do livro, uma vez que deles é retirado o título da obra presente em *Vida*.

Francisco conseguia
entender
o que a ave dizia

Bashô enxergava
a lágrima
no olho do peixe⁴³⁵

Na medida em que o ex-estranho traz para sua produção o paralelo sintetizado por sua ex-esposa, a aproximação é, benjaminianamente, leminskiana. Um tanto japonês, à moda dos hajins, e um tanto italiano, à moda de Dante, o poema de Alice Ruiz é formado por dois tercetos. E abre cada uma das duas estrofes uma personagem. A justaposição é traçada, também no plano rítmico, uma vez que os termos ocupam lugares similares dentro das cadeias sonoras construídas. São Francisco de Assis e Matsuo Bashô são relativamente semelhantes dentro do imaginário do ex-seminarista. O santo cristão, cheio de zen, consegue entender o que diz a ave, em uma possível alusão à pregação que o padroeiro dos animais faz aos pássaros; o poeta natural de Tóquio, cheio do olhar ecológico franciscano, enxerga a lágrima no olho do peixe⁴³⁶. As duas figuras históricas estão em profundo diálogo.

Francisco, Bashô e Leminski são três modos de pensar uma estética comparável: a pobreza, o *wabi*, a nudez. Retomando outro texto do brasileiro, rememoro, nos *Ensaios e anseios crípticos*, o debate feito em “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”. O escrito começa, em tom bastante lírico, elogiando os destroços, abordando ruas da capital paranaense e espaços globais, e termina com os poemas “curitibas” e “claro calar sobre uma cidade sem ruínas”. Entre os pontos levantados, apresenta a seção “Ruínas minhas de S. Francisco”.

⁴³⁵ RUIZ, apud LEMINSKI, 2013, p. 94.

⁴³⁶ Sobre a relação de São Francisco com os pássaros e outros animais, cf., p. ex., a *Segunda Vida de São Francisco*, de Frei Tomás de Celano, p. 403-408.

Nestas ponderações acerca de sua (“minha”) suposta igreja franciscana não concluída, presente na cidade de Curitiba, o autor de *Jesus a. C.* reflete:

Ruínas, ruínas da minha terra, qual de vós se compararia às franciscanas pedras pardas do que, um dia, ia ser a igreja, mais uma igreja, dedicada ao “poverello” de Assis?

(...)

Nunca houve uma igreja de S. Francisco naquele lugar.

Nossas são as ruínas que já nasceram ruínas.

Os franciscanos planejaram assim.

Um dia, o superior da Ordem chamou os irmãos e, dentro do espírito zen daquele que, um dia, chamou de irmãos o Sol, a Lua, a Cinza e até a Morte, aquele que, rico filho de um mercador, desprezou todos os bens do mundo e afirmou a primazia do Ser sobre o Ter, o superior da ordem falou e disse.⁴³⁷

E então é relatado o evento da edificação de escombros, um templo planejado para não passar das primeiras etapas.

E assim se fez.

E, assim, lá estão no Alto de S. Francisco as ruínas da igreja que poderia ter sido mas não foi. Monumento sobranceiro a todas as nossas frustrações, nossos fracassos, nossas pequenas derrotas, obelisco gritando a falência de todos os nossos grandes sonhos.⁴³⁸

O trecho dedicado ao assunto é longo, por isso me permito os recortes, um dispositivo para erguer ruínas textuais. Logo no começo, o ex-seminarista contextualiza a criação de uma capela inconclusa, propositalmente inconclusa, e dedicada a São Francisco de Assis. Merece atenção a intimidade com que o ex-oblato trata o santo. O italiano é denominado o “poverello”, o “pobrezinho”. É aquele que chamou de irmãos o Sol, a Lua, a Cinza e até a Morte, o que traz para o debate leminskiano a referência direta ao “Cântico ao Irmão Sol”, poema feito pelo assisense⁴³⁹. Este é o homem que abandona as riquezas paternas e todos os bens do mundo, segundo ressaltam, por exemplo, os primeiros biógrafos oficiais, Tomás de Celano e São Boaventura⁴⁴⁰. Nas suas notas, Leminski, ao passear por informações das fontes franciscanas, mostra estar ciente de importantes matérias da vida do mendicante, sobretudo de um aspecto, um tanto zen, fundamental no carisma do “poverello”: o pauperismo, o

⁴³⁷ LEMINSKI, 2012, p. 172-173.

⁴³⁸ LEMINSKI, 2012, p. 173.

⁴³⁹ Cf. SÃO FRANCISCO DE ASSIS, 2014, p. 104-105.

⁴⁴⁰ Cf. as *Fontes Franciscanas e Clarianas*. P. ex., na “Introdução” é lembrado que “as obras de Tomás de Celano e de São Boaventura foram escritas respectivamente por mandato do papa e do Capítulo geral” (p. 43).

despojamento, a simplicidade, algo decisivo para a leitura do haicai “enfim, / nu, / como vim”.

De todo o percurso de vida do religioso europeu, atento para um episódio. No ensaio “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”, o escritor lembra “aquele que, rico filho de um mercador, desprezou todos os bens do mundo e afirmou a primazia do Ser sobre o Ter”. Essa ênfase, dada pelo poeta brasileiro, está, de algum modo, remetendo a uma cena crucial na trajetória do pobrezinho, uma vez que a frase leminskiana aproxima elementos como “rico filho de um mercador” e o desprezo pelos bens do mundo. Há um florilégio específico no qual o santo despreza os bens diante de Pietro Bernardone, o seu pai terreno. O momento em que, ficando pelado diante do bispo, troca o pai pelo Pai. O evento é relatado por inúmeras fontes, entre as quais estão a *Primeira* e a *Segunda vida de São Francisco*, ambas de Frei Tomás de Celano; a *Vida de São Francisco*, de Juliano Espira; a *Legenda dos três companheiros*; e a *Legenda maior de São Francisco*, de São Boaventura⁴⁴¹. Esta última assim narra a cena:

Em seguida, o pai da carne tentava conduzir o filho da graça, já despojado do dinheiro, à presença do bispo da cidade para que, nas mãos deste, renunciasse aos bens paternos e devolvesse tudo que tinha. O verdadeiro amante da pobreza, pronto para fazer isto, apresentou-se e, chegando diante do bispo, não suporta delongas nem hesita a respeito de qualquer coisa, não aguarda nem diz palavra; mas imediatamente, tendo despojado todas as vestes, devolve-as ao pai. Descobriu-se, então, que o homem de Deus tinha um cilício junto à carne sob as vestes elegantes. Além disso, ébrio no espírito por admirável fervor, tendo abandonado até os calções, desnuda-se totalmente diante de todos, dizendo ao pai: “Até agora te chamei de pai sobre a terra, a partir de agora, porém, posso dizer com segurança: *Pai nosso que estais nos céus* (Mt 6,9), junto a quem guardei todo [meu] tesouro e coloquei toda a fé e esperança.

É certo que a personagem não diz “enfim, / nu, / como vim”, o que tornaria demasiadamente óbvia a relação entre a tópica franciscana e o poema leminskiano (enquanto o que estou procurando é ler um silêncio, um zero). Ainda assim, a nudez, na qualidade de gesto pauperístico, aparece em ambos os escritos. O acima narrado acontece em uma oportunidade em que o filho de comerciante já está “despojado do dinheiro”, desinteressado pelas riquezas familiares, o que causa furor no pai e o faz levar o filho à presença do bispo. Diante do superior, “O verdadeiro amante da pobreza” é mais radical e promulga que “Até agora te

⁴⁴¹ Cf. CELANO, 2014a, p. 207-208; CELANO, 2014b, p. 309; ESPIRA, 2014, p. 510; a *Legenda dos três companheiros*, 2014, p. 804; e SÃO BOAVENTURA, 2014, p. 560. Uma introdução aos debates sobre tais fontes pode ser vista no texto dos freis Ary Estevão Pintarelli OFM, José Carlos Correa Pedroso OFM Cap e Celso Márcio Teixeira OFM (2014).

chamei de pai sobre a terra, a partir de agora, [enfim, nu, como vim], posso dizer com segurança: *Pai nosso que estais nos céus*”.

Avançando na reflexão, a questão da nudez/pobreza, na literatura franciscana do século XIII, é um item não apenas temático, mas problematizado formalmente. Isso também ocorre na principal biografia desenvolvida por São Boaventura, o livro supracitado. Observo um fragmento presente logo no começo da obra, um excerto de sofisticada autoconsciência textual:

Portanto, para que a verdade da vida dele a ser transmitida aos pósteros me contasse mais certa e clara, dirigindo-me ao lugar de origem, de vida e de morte do santo homem, tive um colóquio sobre estas coisas com os companheiros dele que ainda sobreviviam e principalmente com alguns que foram testemunhas e principais seguidores da santidade dele, aos quais se deve prestar fé indubitável por causa da reconhecida veracidade e de comprovada virtude. – E, na descrição daquelas coisas que Deus se dignou realizar por meio de seu servo, julguei que se devia evitar o ornamento rebuscado de estilo, já que a devoção do leitor progride mais com linguagem simples do que com linguagem florida.⁴⁴²

Para falar do “verdadeiro amante da pobreza”, São Boaventura escolhe “evitar o ornamento rebuscado de estilo”, criando, assim, uma homologia entre o objeto narrado e o modo de narrar. Essa espécie de “linguagem simples” configura uma tópica da literatura franciscana. E não apenas nos biógrafos, como também nos escritos do próprio São Francisco. O assisense, durante sua vida convertida, produz diversos textos. Em alguns casos, são produções orais anotadas por seguidores; e constam obras redigidas de próprio punho, as quais costumam possuir breve extensão e elementos gramaticais pouco sofisticados. Relaxos que evidenciam o capricho com o rebaixamento. Para se ter ideia dos recursos capazes de expressar formas simples, convém notar que, nas *Admoestações*, feitas em poucas linhas, há um constante apelo à pauperidade⁴⁴³. No “Cântico ao irmão sol”, a água é tratada como humilde, além de o poema terminar transcrevendo, em sinal de respeito, um trecho bíblico em que é pedido “*Louvai e bendizei ao meu Senhor* (cf. Dn 3, 85), / e rendei-lhe graças e servi-o com grande humildade”⁴⁴⁴. Nas *Cartas*, é visível a maneira como o poverello se apresenta: “Frei Francisco, homem desprezível e frágil, vosso pequenino servo”⁴⁴⁵.

⁴⁴² SÃO BOAVENTURA, 2014, p. 553.

⁴⁴³ Nas *Fontes Franciscanas e Clarianas*, cf. as *Admoestações* de número XIV, XVII, XIX, XXIII.

⁴⁴⁴ SÃO FRANCISCO DE ASSIS, 2014, p. 105.

Capaz de assumir diferentes ajustes e estar presente nos escritos do santo e nas biografias sobre ele, a tópica da pobreza franciscana chega a certa literatura brasileira do século XX e alcança o “enfim, / nu, / como vim”, de Paulo Leminski. No Brasil, a relação da poesia lírica com o autor do “Cântico do irmão sol” é longa e profunda⁴⁴⁶. Desde o Período Colonial até nossos dias, há líras que citam o frade menor, variando, ao longo do tempo, os gêneros textuais e os enfoques de abordagem, contudo sendo recorrente a questão da pobreza. Assim, cabe lembrar o fato de ele aparecer desde, pelo menos, José de Anchieta, que redige a “Carta da Companhia de Jesus para o seráfico São Francisco”⁴⁴⁷. Manuel Botelho de Oliveira, por sua vez, faz sonetos dedicados a vários santos, e um desses textos se volta às chagas recebidas pelo estigmatizado do Monte Alverne, além de compor trinta oitavas “A São Francisco”⁴⁴⁸. Já no século XIX, recorro o primeiro poema da “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*. Sarcástico, Álvares de Azevedo está parodiando a parábola do bom samaritano e faz passar por “Um cadáver de poeta” três comitivas: uma da realeza, uma clériga e uma de enamorados. Ao caracterizar a segunda comitiva, à qual falta justamente a pobreza, são mencionados “os corcéis de S. Francisco”, de modo a deixar mais irônica a condição opulenta dos seguidores de Cristo⁴⁴⁹. Adiante, no Parnasianismo, outro aspecto franciscano é também convocado por Humberto de Campos, em “O apóstolo das aves”: a relação com os animais, mas sem perder de vista o foco na humildade⁴⁵⁰.

Quando chega o século XX, o santo italiano se torna um tópico muito recorrente na poesia brasileira. Não parece ocasional a relevância do religioso na época em que Bauhaus, música minimalista e haicai estão em evidência. No contexto modernista, a presença do frei é muito forte na geração de 1930. Por exemplo, Drummond, em *Claro enigma*, se sente menor diante do frontispício da suntuosa igreja de São Francisco, uma das “Estampas de Vila Rica”⁴⁵¹. Mais tardiamente, o itabirano cria o “Ultratelex a Francisco”, presente no *Discurso*

⁴⁴⁵ SÃO FRANCISCO DE ASSIS, 2014, p. 121. Cf. também as p. Cf. p. 109, 110, 113, 119, 121, 125. Além desses exemplos, para maior contextualização da literatura franciscana do século XIII, cf. o ensaio de Andréa Cristina Lopes Frazão da Silva (2009). Ademais, cf. Jacques Le Goff (2001).

⁴⁴⁶ Ao sinalizar alguns textos da tradição lírica brasileira, levo em conta as considerações de Sérgio Alves Peixoto (2009), mas passo por obras não sinalizadas pelo professor.

⁴⁴⁷ ANCHIETA, 1989, p. 434-436.

⁴⁴⁸ BOTELHO DE OLIVEIRA, 2005, p. 307 e 331-341. Cf. também a edição fac-similar de 2005.

⁴⁴⁹ Cf. AZEVEDO, 2000, p. 192-202. Em *Uma lira de duas cordas*, faço uma leitura mais extensa do poema “Um cadáver de poeta”.

⁴⁵⁰ Cf. CAMPOS, 1983, p. 254-257.

de primavera. Nos versos humildes – de forma oral, cotidiana – o eu-lírico conduz uma conversa com o canonizado católico⁴⁵². Também com estética menor, Cecília Meireles escreve o seu *Pequeno Oratório de Santa Clara*, cujo título e extensão modesta dão prosseguimento à noção de simplicidade. Nesse sentido, logo no começo do oratório, a poeta apresenta o fundador das Clarissas. Ele está convidando Clara para uma vida de luxos ausentes e “Fala com Dona Pobreza, / o homem que na noite passa”⁴⁵³. Quanto a Murilo Mendes, ele destaca o pauperismo do homem “pobre da coisa perecível”, como é dito em uma espécie de rápido poema em prosa que consta no *Retrato-Relâmpago*, livro de caracterizações elaboradas e linhas breves⁴⁵⁴. Por fim, nessa geração vinculada aos anos 1930, Vinícius de Moraes. O poetinha, em momento popular na tradição, aproxima do poverello e escreve o seu “São Francisco”, usando metros “menores”, o pentassílabo e o quadrissílabo, além de costurar rimas pobres:

Lá vai São Francisco
Pelo caminho
De pé descalço
Tão pobrezinho
Dormindo à noite
Junto ao moinho
Bebendo a água
Do ribeirinho.⁴⁵⁵

Após a geração de 1930, outros autores da literatura novecentista brasileira trazem para suas obras a referência ao frade. Lembro nomes como Francisco Alvim e Mário Alex Rosa, artistas vivos que se interessam, cada um a seu modo, por estetizações da simplicidade, ao tecerem líricas sobre o santo⁴⁵⁶. No entanto, é preciso voltar e dar atenção especial ao desvestimento de um poeta que influenciou Carlos Drummond, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Francisco Alvim, Mário Alex Rosa e Paulo Leminski: Manuel Bandeira. O São João Batista do Modernismo elabora um estilo humilde na configuração de sua poética, em profundo diálogo com o cânone franciscano, e anunciando de maneira

⁴⁵¹ DRUMMOND, 2002, p. 276.

⁴⁵² DRUMMOND, 2002, p. 842-843.

⁴⁵³ MEIRELES, 1997, volume 2, p. 193.

⁴⁵⁴ MENDES, 1994, p. 1201.

⁴⁵⁵ MORAES, 1986, p. 365.

⁴⁵⁶ Cf., p. ex., ALVIM, 2004, p. 261; ROSA, 2012, p. 33.

decisiva a “minoridade” na lírica novecentista brasileira⁴⁵⁷. O autor de *Estrela da manhã*, ao longo de seu percurso, vai se afastando um pouco de uma estética parnasiana e simbolista, mas sem perder por completo essas tônicas, e traça um itinerário em que o tom grandiloquente cede espaço. Prefere o escritor observar pequenas imagens como um beco, e não elementos grandiosos como a Baía da Guanabara ou a exuberante paisagem carioca. O lírico refinado chega a traduzir a oração atribuída a São Francisco de Assis⁴⁵⁸. Faz também uma “Oração para aviadores”, invocando Santa Clara e pedindo que seja afastado todo o risco de voo “Por amor de S. Francisco, / Vosso mestre, nosso pai”⁴⁵⁹. Ademais, em seu “Testamento” o pernambucano declara: “Sou poeta menor, perdoai!”⁴⁶⁰, sinalizando a forma humilde e utilizando a palavra que marca a ordem primeira fundada pelo Poverello: a Ordem dos Frades Menores.

O pai de Estrela Ruiz Leminski é leitor de *Estrela da vida inteira* e compreende, ao que tudo indica, a relação entre as formas bandeiriana, franciscana e zen, a multiforme ideia de pobre nudez, cristalizada em todos esses imaginários. No discutido “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”, texto que enfatiza a pobreza do santo cheio de “espírito zen”, o ex-seminarista faz aproximação entre o frade menor e o poeta menor, especialmente ao elevar um discurso sobre o que chama de “minha” igreja. O autor de *Jesus a. C.*, de acordo com o já mencionado, diz: “E, assim, lá estão no Alto de S. Francisco as ruínas da igreja que poderia ter sido mas não foi”. A frase retirada de *Ensaaios e anseios crípticos* traça uma intertextualidade decisiva, alude ao segundo verso do poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”⁴⁶¹. Uma das mais famosas linhas da literatura brasileira novecentista, o verso bandeiriano apresenta certo lamento, algum desamparo do sujeito-lírico. Paulo Leminski, no alto de um escrito sobre a “sua” igreja franciscana, grava Bandeira e evidencia a humilde ruína. Com esse gesto, aproxima universos que podem parecer muito distantes, todos eles revestidos pela ampla perspectiva de nudez formal.

⁴⁵⁷ O debate sobre o estilo humilde bandeiriano marca todo o *Humildade, paixão e morte*, de Davi Arrigucci Jr., como se nota, p. ex., nas p. 15, 48, 53, 85, 125, 128-132, 135, 140, 166-167, 260, 271 e 274-275.

⁴⁵⁸ Cf. BANDEIRA, 1993, p. 357.

⁴⁵⁹ Cf. BANDEIRA, 1993, p. 224.

⁴⁶⁰ Cf. BANDEIRA, 1993, p. 182.

⁴⁶¹ Cf. BANDEIRA, 1993, p. 128. O poema é lembrado como um de *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, de acordo com a antologia de Italo Moriconi (2001, p. 57).

3.0.0. As roupas do poema nu

Voltando ao “enfim, / nu, / como vim”, há aqui a forma nua, humilde, pobre, repleta de *wabi*. Estrofe menor, terceto; metro breve, apenas seis sílabas; rima que se assemelha ao diminutivo. Esse texto pertence ao século XX, época em que tanto as artes visuais quanto a música tendem a simplificações, geometrismos e silêncios, enfoques que, de algum modo, conversam com esse poema de pequena extensão visual e pouca duração nos ouvidos. Especificamente, se trata de um haicai, gênero marcado pela simplicidade silenciosa, faceta fundamental na poética de Matsuo Bashô, o mais importante hajin, autor biografado por Paulo Leminski e por este aproximado de São Francisco. Assim, é possível chegar à literatura franciscana, a qual também configura uma forma humilde de escrever, espécie de contensão que muito lembra o *wabi* haicaísta e a nudez novecentista. A forma humilde é abundante no Modernismo brasileiro, este que é, de algum modo, anunciado e aberto pelo São João Batista, poeta menor, Manuel Bandeira, autor citado por Leminski para caracterizar a paupérrima igreja franciscana. A pobreza, a vida seca tão marcante no século XX, não é somente tema econômico, consciência de classe, mas também vida religiosa. Enfim, em função do terceto aqui enfatizado, todo esse itinerário pode ser arquitetado. Enfim, o haicai está nu, como veio de várias tradições.

Apesar de todo esse percurso, sempre se pode olhar para a obra e, tal e qual a criança do conto de Hans Christian Andersen, dizer: o poema está nu! O tecido lido sobre sua pele, quiçá uma enganação de um forjado alfaiate. Vestes transparentes cerzidas por relaxadas linhas ficcionais; o crítico talvez esteja tramando notícias falsas, elaborando um ensaio dissimulado. Tudo para convencer leitores de que a carne despida está coberta por um pano que só os supostos inteligentes podem ver: o hábito franciscano. Todavia, nos novecentos, diante da simplificação extrema dos objetos de arte, ganha cada vez mais crédito o que é tecido em torno da nudez estética. Por isso, se faz necessário sim recuperar os rastros, rever os arranhões que o escritor deixa em outros corpos. O terceto está desvestido, porém essa ausência é consciente e, a respeito dela, o *hippie* costura aproximações aqui e ali, retalhos de talvez uma trama fantasma capaz de assombrar com vivacidade. Olhando apenas o “enfim, / nu, / como vim”, ou mesmo o mictório de Marcel Duchamp, o receptor, às vezes, fica com a ideia de que no objeto não há nada; mas, compreendendo os paratextos em torno da obra, é possível dimensionar diversos sentidos que a ela o artista atribui.

Os arquivos também são o poema.

Referências bibliográficas

Obras de Paulo Leminski

– por ano e ordem alfabética –

- LEMINSKI, Paulo. “[poemas]”. In: *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*. São Paulo, SP: Edições Invenção, ano 3, n. 4. dez., 1964.
- _____. *Catatau*. Curitiba, PR: Grafipar, 1975.
- _____. *Quarenta clics em Curitiba*. Poesia e fotografia, com o Fotógrafo Jack Pires. Curitiba, PR: Etcetera, 1976.
- _____. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*. Curitiba, PR: ZAP, 1980.
- _____. *Polonaises*. Curitiba, PR: Edição do Autor, 1980.
- _____. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. (Coleção Cantadas Literárias).
- _____. *Cruz e Sousa – o negro branco*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical).
- _____. “Folhas de relva forever”. In: WHITMAN, Walt. *Folhas de folhas de relva*. Tradução de Geir Campos. Prefácio de Paulo Leminski. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- _____. *Matsuó Bashô – a lágrima do peixe*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical).
- _____. *Agora é que são elas*. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984. (Coleção Circo de Letras).
- _____. *Jesus a. C.* São Paulo, SP: Brasiliense, 1984. (Coleção Encanto Radical).
- _____. “Solange e seus eletrodomésticos”. In: *Playboy*. São Paulo, SP, n. 117, abr., 1985.
- _____. *Anseios crípticos (Anseios Teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba, PR: Criar Edições, 1986.
- _____. *Trótski – a paixão segundo a Revolução*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986. (Coleção Encanto Radical).
- _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.
- _____. *Guerra dentro da gente*. São Paulo, SP: Scipione, 1988.
- _____. *Catatau*. Porto Alegre, RS: Sulina, 1989.
- _____. “Wanka: o dia em que as pedras pensaram”. In: *Nicolau*. Curitiba, PR, ano 1, n. 25, 1989. p. 16-19.
- _____. *Guerra dentro da gente*. 2. ed. São Paulo, SP: Scipione, 1990.
- _____. *Quarenta clics em Curitiba (com fotografias de Jack Pires)*. 2. ed. Curitiba, PR: Etcetera e Governo do Estado do Paraná, 1990.
- _____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Porto Alegre, RS: Sulina, 1990.

- _____. *La vie en close*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.
- _____. *Uma carta uma brasa através*: cartas a Régis Bonvicino. Seleção, introdução e notas de Régis Bonvicino. São Paulo, SP: Iluminuras, 1992.
- _____. *Descartes com lentes*. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1993.
- _____. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.
- _____. *O ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo, SP: Iluminuras, 1996.
- _____. *Ensaios e anseios crípticos*. Organizado e selecionado por Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba, PR: Polo Editorial do Paraná, 1997.
- _____. *Metaformose*: Uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo, SP: Iluminuras, 1998.
- _____. *Agora é que são elas*. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.
- _____. *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999.
- _____. *Anseios crípticos 2*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2001.
- _____. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. São Paulo, SP: Iluminuras, 2001.
- _____. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 6. ed. Seleção e prefácio de Fred Góes e Álvaro Martins. São Paulo, SP: Global, 2002. (Coleção Melhores poemas).
- _____. *Cruz e Sousa – o negro branco*. 1. reim. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003. (Coleção Encanto Radical).
- _____. *Catatau*: um romance-ideia: texto/edição crítica e anotada. Curitiba, PR: Travessa dos Editores, 2004.
- _____. *Gozo fabuloso*. Ilustração de Lourenço Mutarelli. São Paulo, SP: DBA Artes Gráficas, 2004. (Coleção risco: ruído).
- _____. *Guerra dentro da gente*. Ilustrações de Gonzalo Cárcamo. São Paulo, SP: Scipione, 2006. (Coleção Crisálida).
- _____. *O ex-estranho*. 3. ed. Organizado por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.
- _____. *Catatau*: um romance-ideia. São Paulo, SP: Iluminuras, 2010. [3. reim., 2013].
- _____. *Agora é que são elas*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2011.
- _____. *Ensaios e anseios crípticos*. 2. ed. amp. Campinas, SP: Unicamp, 2011.
- _____. *Ensaios e anseios crípticos*. 2. ed. amp. 2ª impressão. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

_____. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski: 4 biografias*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.

RUIZ, Alice; LEMINSKI, Paulo. *Afrodite: quadrinhos eróticos*. Roteiro de Paulo Leminski e Alice Ruiz. Organizado por Worney Almeida de Souza. Prefácio de Alice Ruiz. Ilustração de Flávio Coli, Júlio Shimamoto, Claudio Seto, Marília Guasque, Rodval Matias, Mozart Couto, Eros Maichrowicz e Itamar Gonçalves. São Paulo, SP: Veneta, 2015.

BONVICINO, Régis. “Paulo Leminski desconta tudo”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 205-211. (Entrevista com Paulo Leminski).

Traduções realizadas por Paulo Leminski

– por ordem de publicação –

- FANTE, John. *Pergunte ao pó*. Tradução e apresentação de Paulo Leminski. Prefácio de Charles Bukowski. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984. (Coleção Circo de Letras).
- FERLINGHETTI, Lawrence. *Vida sem fim*: as minhas melhores poesias. Tradução de Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro, Paulo Henriques Britto. Apresentação de Nelson Ascher. Posfácio de Paulo Leminski. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984.
- JOYCE, James. *Giacomo Joyce*: edição bilíngue. Tradução e posfácio de Paulo Leminski. Introdução de Richard Ellmann. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985. (Coleção Circo de Letras).
- JARRY, Alfred. *O supermacho*: romance moderno. Tradução e prefácio de Paulo Leminski. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985. (Coleção Circo de Letras).
- LEMINSKI, Paulo. “Joyce Finnegans Wake”. In: *Scientia Traductionis*, Florianópolis, SC, n. 8, jan., 2010. p. 281-288. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2010n8p281/18140>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. Tradução e posfácio de Paulo Leminski. 2. ed. Assessoria técnica para a tradução: Darci Yasuko Kusano e Elza Taeko Doi. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985. (Coleção Circo de Letras).
- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986.
- LENNON, John. *Um atrapalho no trabalho*: contos. Edição completa, bilíngue e ilustrada de Lennon com sua própria letra e *Um atrapalho no trabalho*. Transcrição e posfácio de Paulo Leminski. Apresentação de Paul McCartney. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985. (Coleção Circo de Letras).
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução, prefácio e posfácio de Paulo Leminski. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987. (Coleção BrasilienSex).
- FOGO e água na terra dos deuses: Salmo ao Sol, Hino ao Nilo. Tradução e posfácios de Paulo Leminski. São Paulo, SP: Expressão, 1987.

Críticas, depoimentos e material jornalístico sobre Paulo Leminski

– por ordem alfabética e ano –

ABRÃO, Daniel. “Poesia, pensamento e política no Catatau de Paulo Leminski”. In: *Revista Ave Palavra*, Alto Araguaia, MS, n. 9, jul. 2006.

_____. *Poesia e Pensamento no Catatau de Paulo Leminski*. 2007. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, SP: Unesp, 2007.

AGRA, Lucio. “Oswald de Andrade e Paulo Leminski: um diálogo”. In: *Literatura e diferença – IV Congresso ABRALIC*, 1995. São Paulo, SP: Abralic, 1994. p. 57-62.

AJZENBERG, Bernardo. “Configuração do mito”. In: *Folha de S. Paulo*. Mais!. São Paulo, SP, 06 jun., 1999. p. 5.

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Paulo Leminski: um estudo sobre o rigor e o relaxo em suas poesias*. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2005.

_____. *Leminski: o ‘samurai-malandro’*. Caixas do Sul, RS: Educs, 2009.

ALEIXO, Ricardo. “No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 289-296.

ANDRADE, Carlo. “Tentando os quadrinhos: o escritor de mil ofícios também se arriscou a fazer roteiro para histórias em quadrinhos”. In: *Folha Viva Curitiba*, Curitiba, PR, 26 ago. 1994. p. 12.

ANTUNES, Arnaldo. “[Orelha]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

_____. “Vida ou Vida”. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, MG, n. 48, jun. 1999.

_____. “[Orelha]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. São Paulo, SP: Iluminuras, 2001.

ARAUJO, Rodrigo Michell dos Santos. “Leminski entre ocidente e oriente”. In: *Interdisciplinar*. Itabaiana, SE: UFS, v. 19, n. 2, jul. a dez., 2013. p. 141-153.

Disponível

em:

<<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1644/1471>>. Acesso em 11 de março de 2017.

- _____. *Haikai do mundo haikai de mim: o nada na poesia de Paulo Leminski*. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Sergipe, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa Programa de Pós-Graduação em Letras. São Cristóvão, SE: UFS, 2014.
- ASCHER, Nelson. “Leminski combinava excentricidade e exuberância”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, SP, 04 mai., 1996.
- _____. “Paulo Leminski – Melhores Poemas”. In: *Livro Aberto*. São Paulo, SP: ago. a set., 1996. p. 24-26.
- ASSUNÇÃO, Ademir. “Artilharia ligeira para um kaminquase ou dribles curtos e passes longos para um craque da poesia”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 31- 48.
- ÁVILA, Carlos. “‘Flashes’ de uma trajetória”. In: *Revista USP*. São Paulo, SP, n. 3, set. a nov., 1989. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25486>>. Acesso em 10 de março de 2017.
- _____. “‘Flashes’ de uma trajetória”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 238-247.
- _____. “Ler pelo não, além da letra”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 27-30.
- _____. “Leminski: chuva no piquenique dos caretas”. In: *Hoje em dia*. Belo Horizonte, MG, 26 mai., 2013.
- AZERÊDO, Genilda. “Prefácio: A poética de Paulo Leminski – entre o silêncio e o estrondo”. In: VIEIRA, Fábio. *Oriente ocidente através: a melofanologopáica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa, PB: Ideia, 2010. p. 13-16.
- BAPTISTA, Josely Vianna. “Só encontrará a vida aquele que a perdeu”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 32.
- _____. “A Curitiba de Leminski”. In: *Gazeta do Povo*, Caderno G. Curitiba, PR, 20 mai., 1996. p. 8.
- BARTOLOMEU, Mauro. *O Neologismo e a categoria do “Novo” no Catatau, de Paulo Leminski*. 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara, SP: Unesp, 2011.

- BARBOSA, Frederico. “Leminski-Vida”. In: *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, SP, 24 nov., 1990.
- _____. “Elogio da hipérbole”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 285-288.
- BATALHA, Martha Mamede. “Inéditos de Leminski trazem ‘overdose’ de vida”. In: *O Globo*, Prosa & verso. Rio de Janeiro, RJ, 22 jun., 1996. p. 3.
- BELÚZIO, Rafael Fava. “Paulo Leminski, erudito pop”. In: *Darandina*. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2014. p. 1-4. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2014/09/Resenha-Paulo-Leminski-erudito-pop.pdf>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- BENTANCUR, Paulo. “Catatau em Catuípe”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 243-246.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. “Prefácio”. In: LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo, SP: EdUSP, 2012. p. 13-17.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. “O pensamento crítico: peripécias de um poeta à procura dos sentidos”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 244-265.
- BONVICINO, Régis. “‘La vie en close’ revela todas as faces de Leminski”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, SP, 13 abr., 1991.
- _____. “Notas sobre Metaformose de Paulo Leminski”. In: LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: Uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1994. p. 9-10.
- _____. “1988”. In: *Gazeta do Povo*, Caderno G. Curitiba, PR, 20 mai., 1996. p. 8.
- _____. “O retorno de Leminski”. In: *Folha de S. Paulo*. Mais! São Paulo, SP, 18 ago., 1996. p. 8.
- _____. “Nota à segunda edição”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 9-10.
- _____. “Introdução à primeira edição”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 17-26.

- _____. “Nota à segunda edição”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 9-10.
- _____. “Com quantos paus se faz um Catatau”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 203-204.
- _____. “Caprichos & relaxos”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 212-213.
- _____. “Morte”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 214-215.
- _____. “La vie en close”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 217-218.
- _____. “Metaformose”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 219-222.
- _____. “50 anos”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 223-225.
- _____. “Melhores poemas”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 226-228.
- _____. “Kaiko: um pouco de Leminski”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 229-231.
- _____. “Tantas máscaras (reconhecimento de uma nova poesia brasileira)”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 232-237.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1994.
- BRAND, Jaques. “Sayonará, Leminski-San”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 2.
- _____. “Fragmentos de um homem comum”. In: *Gazeta do Povo*, Caderno G. Curitiba, PR, 06 jul., 1999. p. 3.
- BUENO, Luís. “Andar no mato de olhos fechados: uma leitura de Agora é que são elas”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 172-189.
- BUENO, Wilson. “Paulo poeta Leminski”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 32.
- _____. “Leminski exige cumplicidade do leitor”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR: 26 ago., 1994. p. 11.
- _____. “[Orelhas]”. In: LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo, SP: Iluminuras, 1996.
- _____. “[Orelhas]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999.
- _____. “[Orelhas]”. In: LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. 3. ed. Organizado por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.
- _____. “O ex-estranho”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 411-412.
- BYLAARDT, Cid Ottoni; LEMOS, Saulo de Araújo. “Catatau, imagem e trânsito”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, DF, n. 48, 2016. p. 101-122. Disponível em < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/18899> >. Acesso em 04 de novembro de 2016.
- CALIXTO, Fabiano. “*Caprichos & relaxos: um livro de poeta*”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 129-140.
- CÁMARA, Mario. “Parques e bestiários: novos protocolos de experiências”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 247-255.

- CAMARGO, Fabiano. “Trabalhador da linguagem”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR: 26 ago., 1994. p. 13.
- _____. “Um poeta no tatame”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR: 26 ago., 1994. p. 14.
- CAMARGO, Paulo. “Fragmentos de um homem comum”. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Curitiba, PR: 06 jul., 1999. p. 3.
- CAMPOS, Haroldo de. “Paulo Leminski”. In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. p. 7. (Coleção Cantadas Literárias).
- _____. “Uma leminskiáda barrocodélica”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, SP, 02 set., 1989.
- _____. “Uma leminskiáda barrocodélica”. In: *Metalinguagem e outras metas: Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1992. (Coleção Debates).
- _____. “paulo leminski”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 25.
- _____. “paulo leminski”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 394-395.
- CANÇADO, José Maria. “Perhappiness: Paulo Leminski: o vertiginoso dia-a-dia dessa ‘talvez felicidade’ que é a criação literária”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 3-7. (Série paranaenses).
- CAPELLI, Marcio; VASCONCELLOS, Danilo Souza Mendes de. “O Jesus de Leminski: aproximações teológicas”. In: *Revista Teoliterária*. São Paulo, SP: v. 6, n. 11, 2016. p. 51-91. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/27554/20167>>. Acesso em 04 de novembro de 2016.
- CAPISTRANO, Pablo. *Descoordenadas Cartesianas: Em Três Ensaio de quase Filosofia*. Natal, RN: Sebo Vermelho, 2001.
- CARDOZO, Maurício Mendonça. “Ler pelo não: a tradução nos vãos do dito”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 102-139.
- CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. *Cartas para uma literatura menor: Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu*. 2011. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, RS: PUC-RS, 2011.
- CARVALHO, Letícia Queiroz de. *Limites ao léu: análise da poesia reflexiva de Paulo Leminski*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória, ES: UFES, 2004.

- _____. “Palavras sob palavras: o jogo intertextual na poesia de Leminski”. In: *Contexto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: Dossiê Literatura e Cosmopolitismo*. Vitória, ES: UFES, n. 13, 2006. p. 263-272.
- CARVALHO, Maria Aparecida de [Tida]. *O Catatau de Paulo Leminski*, (Des)Coordenadas Cartesianas. 1997. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, MG: PUC-MG, 1997.
- _____. *O Catatau de Paulo Leminski*, (Des)Coordenadas Cartesianas. São Paulo, SP: Cone Sul, 2000.
- _____. “Metaformose, de Paulo Leminski: entre mito e poesia – metamorfoses, poiésis”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 211-226.
- _____. “Metaformose, de Paulo Leminski: entre mito e poesia”. In: *Revista de Linguagem Cultura e Discurso*. Três Corações, MG, ano 4, n. 6, jan. a jun., 2007. p. 1-10. Disponível em: <<http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2094/1780>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- _____. “Cartesius nos Trópicos”. In: *Circuladô: Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas: Leminski e a prosa de invenção*. São Paulo, SP, ano 2, n. 2, 2014. p. 9-19. Disponível em: <<http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/circulado.pdf>>. Acesso em 04 de novembro de 2016.
- CARVELLI, Keissy Guariento. *(Des)limites e (con)tradições: a linguagem em liberdade de Paulo Leminski*. 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Centro Oeste. Guarapuava, PR: Unicentro, 2015.
- CASTELLO, José. “Coletânea traz poesia inédita de Leminski”. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, SP: 20 abr., 1996. p. D9.
- CHAGAS, Robison Benedito. *Identidade remota: a poética mix de Paulo Leminski*. 1998. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC: UFSC, 1998.
- _____. “Alice no país de Leminski”. In: *UniLetras*. Ponta Grossa, PR, v. 28, n. 1, 2006. p. 57-66. Disponível em: <<http://177.101.17.124/index.php/uniletras/article/view/157/156>>. Acesso em 11 de março de 2017.

- CONTI, Mário Sérgio. “Em voz alta”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 51-53. (Série paranaenses).
- CORREA, Joaquin Emanuel. *Entonações da intensidade: sobre a (última) partícula do poema em Paulo Leminski e Arturo Carrera*. 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC: UFSC, 2016.
- CORREIA, José Maria. “Leminski 1968”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 28.
- COURI, Norma. “Dez anos sem Leminski, o samurai apocalíptico”. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, SP, 19 jun., 1999. p. D5.
- DAMAZIO, Reynaldo. “‘Catatau’ de Paulo Leminski vai trazer anexo explicativo do autor”. In: *Folha se S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, SP, 11 jun., 1989. p. 8.
- DANIEL, Claudio. “Estrelas devoram o azul, formigas apagando uma pétala: a prosa de invenção de Paulo Leminski”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 203-210.
- DICK, André. “Paulo Leminski: depois do acaso”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 57-78.
- _____. “Distâncias, entre ir e ficar, ausências”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 141-170.
- DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004.
- _____. “A linha que nunca termina”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 11-14.
- DISTÉFANO, Peggy P. “Um inédito”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 28.
- DOMICIANO, Guilhermino. “[Orelhas]”. In: MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Prefácio de Maria Esther Maciel. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.
- FAQUERI, Rodrigo de Freitas. *Entre Borges e Leminski: as metamorfoses labirínticas na construção dos hipertextos Metamorfose e El jardín de senderos que se bifurcan*.

2012. Dissertação (mestrado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, SP, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2013.
- FERNANDES, Ana Luiza Maia Gama. *Quarenta clics em Curitiba: Análise das relações entre fotografia e haicai no fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires*. 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2016.
- FERNANDES, Ana Luiza; VITÓRIO, Ana Paula; QUEIROZ, João. “*Quarenta clics em Curitiba: os haicais intermediáticos de Leminski e Pires*”. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, MG, UFJF, v. 19. n. 1, jan. a jun., 2015. p. 14-27. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2016/01/01-Quarenta-Clicks-19-n1.pdf>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- FERNANDES, José Carlos. “Paulo Poeta Leminski de Curitiba”. In: *Gazeta do Povo*. Cultura G. Curitiba, PR, 24 ago. 1994.
- _____. “Leminskianos”. In: *Gazeta do Povo*. Cultura G. Curitiba, PR, 06 jun., 1999. p. 5.
- FERRAZ, Salma. “O Cristo de Paulo Leminski e José Saramago”. In: *Revista Cerrados*. Dossiê Literaturas de Língua Portuguesa: trânsitos luso-afro-brasileiros. Brasília, DF, v. 14, n. 20, 2015. p. 115-128. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/11344/pdf_78>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- FERRONI, Rosana Paulillo. “Leminski: poesia e prosa”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 35-39. (Série paranaenses).
- FIGUEIRA, Alessandra Belleti. *Guerra e narrativa: a estetização da adolescência*. 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2011.
- FIGUEIREDO, Flora. “RIMAS, HAICAIS E COMPULSÃO. LEMINSKI VOLTOU: Sem fórmula, escola e regras, *Distraídos venceremos* confirma que a poética é heterogêna”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 58-60. (Série paranaenses).
- FILHO, Altino. “O maldito: o poeta Leminski volta com surpresa e sucesso”. In: *Hoje em dia*. Belo Horizonte, MG: 06 mai., 2013.
- FLORES, Guilherme Gontijo. “O Raro do Reles: Um Latim de Bandido”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 102-139.

- FOGAL, Alex. “LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013”.
- In: *Em Tese*. Belo Horizonte, MG: UFMG, v. 19, n. 1, abr., 2013. p. 328-330, Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5143/4594>>.
- Acesso em: 10 de março de 2017.
- FRANCHETTI, Paulo. “Paulo Leminski e o haikai”. In: FRANCHETTI, Paulo (Organização). *Haikai: antologia e história*. 4. ed. rev. Introdução, notas e textos críticos de Elza Taeko Doi. Campinas, SP: Unicamp, 2012.
- _____. “Paulo Leminski e o haikai”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 50-74.
- FREITAS, Marcus Vinícius de. “Prólogo”. In: _____. *No verso dessa canoa: poemas, 1993-2005*. Vitória, ES: Flor&cultura, 2005. p. 7-12.
- FRÓES, Elson. “Kamiquase: o poeta caiu na rede”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 273-281.
- _____. “[Orelhas]”. In: SCHMIDT, Jayro. *Paulo Leminski: do carvão da vida o diamante do signo*. Florianópolis, SC: Bernúncia, 2006.
- GARCIA, Marco Aurélio. “Nem Deus nem demônio: Na inusitada biografia de Trótski pelo poeta Paulo Leminski, um oásis estilístico”. In: *Isto é*. São Paulo, SP, 05 nov., 1986.
- GERALDES JÚNIOR, Gutemberg Alves. *C'est la vie: La vie en close entre sons, formas e conteúdos*. 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Tubarão, SC: Unisul, 2007.
- _____. *A porta que esqueceram de fechar: o lugar do leitor na poesia de Paulo Leminski*. 2014. Tese (doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Tubarão, SC: Unisul, 2014.
- GESSNER, Ricardo. *Paulo Leminski e uma poética da distração*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudo da Linguagem. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- _____. “Resenha”. In: *Remate de Males*. Campinas, SP: Unicamp, v. 2, n. 35, jul. a dez., 2015. p. 445-450. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4417/5311>>. Acesso em 11 de março de 2017.

- GHIZZI NETO, Joacy. “Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski trocam cartas”. *Revista Outra travessia*. Florianópolis, SC, n. 15, out., 2013. p. 265-280. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p265/25530>>. Acesso em: 18 de outubro de 2016.
- _____. *Cartas de Paulo Leminski: sinais de vida*. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC: UFSC, 2014.
- GÓES, Fred; MARTINS, Álvaro. “Labirinto sem limites”. In: LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 6. ed. Seleção e prefácio de Fred Góes e Álvaro Martins. São Paulo, SP: Global, 2002. p. 7-25. (Coleção Melhores poemas).
- GRAIEB, Carlos. “Inédito de Paulo Leminski sai na semana que vem”. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 3. São Paulo, SP, 1994.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. “A poesia de Paulo Leminski: capricho, irreverência e paixão”. In: *Revista Letras*. Curitiba, PR: UFPR, v. 38, dez., 1989. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19182/12480>>. Acesso em: 09 de março de 2017.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Cartas: interseções”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 11-16.
- GUIMARÃES, Nanci Maria. *Leminski: linha mínima*. 2008. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2008.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig. “Haicai, haicais (ou como o mais importante poema japonês foi abraçadado)”. In: GUTTILLA, Rodolfo Witzig (organização). *Boa companhia: haicai*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009. p. 7-22.
- _____. “Paulo Leminski”. In: GUTTILLA, Rodolfo Witzig (organização). *Boa companhia: haicai*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009. p. 159-167.
- HENRIQUES NETO, Afonso. “Poesia em tempos de resistência”. In: HENRIQUES NETO, Afonso (organização). *Roteiro da poesia brasileira: anos 70*. Direção de Edla van Steen. São Paulo, SP: Global, 2009. p. 7-15.
- HOLLANDER, Benjamin. “Notas sobre Metaformose, de Paulo Leminski”. Tradução de Josely Vianna Baptista. In: *Gazeta do Povo*. Curitiba, PR, Musa Paradisiaca, 07 fev., 2000.

- JESUS, Bruna Kely de. *A dimensão intertextual na poesia de Paulo Leminski: um estudo comparativo*. 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento. Campo Mourão, PR: Unespar, 2016.
- KOLODY, Helena. “Os gigantes não cabem no seu tempo”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 26.
- _____. “Quando falava fascinava” In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR: ago., 26 1994. p. 11.
- KOSICKI, João Vitor Chaves Serpa. *Kamiquase: a trajetória intelectual de Paulo Leminski e o campo literário brasileiro (1944-1975)*. 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. São Paulo: SP: USP, 2016.
- KÜHN, Ana Érica Reis da Silva. *A performance poética de Paulo Leminski*. Novas edições acadêmicas, 2013.
- LEITE, Elizabeth Rocha. *A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski*. 2008. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP: USP, 2008.
- _____. *Leminski: o poeta da diferença*. Prefácio de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, SP: EdUSP, 2012.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: Alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo, SP: Annablume; Fortaleza, CE: Secult, 2002.
- _____. “Alguns dados estão lançados”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 95-124.
- LOBO, Andrea Maria Carneiro. *Desvanecimento poético: outra existência possível nos textos poéticos de Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar*. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, PR: UFPR, 2005.
- LOBO, Dalva de Souza. “Catatau: vozes do cogito em performance”. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Anais do Seminário Brasileiro de Poéticas Orais: Vozes, Performances, Sonoridades*. Londrina, PR: UEL, 2011. p. 122-133.
- _____. “Sampleamento babélico em Catatau: do som ao sentido”. In: *Revista Kalíope*, São Paulo, SP, ano 7, n. 13, jan. a jul., 2011. p. 07-20. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7508/5471>>. Acesso em 04 de novembro de 2016.

- _____. “A estética nômade de Catatau”. In: *Revista Estação Literária*, v. 10C, Londrina, PR, fev., 2013. p. 162-172. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10C-Art12.pdf>>. Acesso em 04 de novembro de 2016.
- LÔBO, Danilo. “O haicai na literatura brasileira”. In: *Literatura e diferença*. São Paulo, SP: Abralic, 1994. p. 217-223.
- LOPES, Adélia Maria. “Com os pés nas nuvens”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 27.
- LOPES, Gustavo Fritscher. *Formação do sujeito, uma experiência de leitura do Agora é que são elas*. 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC: UFSC, 2009.
- LOPES, Rodrigo Garcia. “Leminski: uma poesia entre o Lema, o Mim e o Apocalipse”. In: *Nicolau*. Curitiba, PR, ano III, n. 25, jul., 1989.
- _____. “‘Era uma boa antena da raça’”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR: 26 ago., 1994. p. 11.
- _____. “[Orelha]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.
- _____. “‘O Ex-Estranho’ explora presença e ausência”. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, SP, 22 jun., 1996. p. D6.
- _____. “*Winterverno*: O haikai como dô”. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Curitiba, PR, 25 ago., 1997.
- _____. “[Orelha]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. São Paulo, SP: Iluminuras, 2001.
- _____. “Meu encontro com ‘a besta dos pinheirais’”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 49-53.
- _____. “Rito”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 345.
- MACHADO, Daniela Mata. “Caprichos do poeta”. In: *Estado de Minas*. Espetáculo. Belo Horizonte, MG, 07 jul., 1999. p. 1.
- MACHADO, Lizaine Weingärtner. *Poética de Paulo Leminski: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias*. 2013. Dissertação (mestrado) –

- Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC: UFSC, 2013.
- MACIEL, Maria Esther. “Com quantos Paulos se faz um Leminski”. In: MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 9-12.
- _____. “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridizações poéticas de Paulo Leminski”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 171-179.
- _____. “Poesia à margem do verso”. In: *Boletim de Pesquisa Nelic: Dossiê Poesia: passagens e impasses*. Florianópolis, SC, UFSC, v. 6, n. 8/9, 2006. p. 29-37. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1568>>. Acesso em 11 de março de 2013.
- MAGALHÃES, Elton Linton Oliveira. *Um exame de monólogos: sujeito e subjetividade na lírica de Paulo Leminski*. 2013. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Salvador, BA: UFBA, 2013.
- MANSUR, Guilherme. “Do Pilar ao Pilarzinho”. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Curitiba, PR, 20 mai., 1996. p. 8.
- MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. “Paródia e parataxe no Catatau de Paulo Leminski”. In: *Revista Odisseia*. Natal, RN, n. 6, jul. a dez., 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/2065/1499>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. 1996. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte, MG: Pós-Lit/UFMG, 1996.
- _____. “Paulo Leminski e Torquato Neto: Dois ‘Kamiquases’”. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, MG: UFMG, v. 4, out., 1996. p. 135-145. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1139/1240>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- _____. “Uma vivência de despaisamento”. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, MG: UFMG, v. 6, dez., 1998. p. 69-84. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2191/2130>>. Acesso em 11 de março 2017.

- _____. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Prefácio de Maria Esther Maciel. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.
- _____. “Leminski à solta”. In: *O tempo*. Magazine. Belo Horizonte, MG: 10 de novembro de 2001. p. 1 e 3.
- _____. “Leminski, poesia e publicidade: convergências”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 183-192.
- _____. “Ler, desler e contraler: Augusto de Campos e Paulo Leminski”. In: *Suplemento*. Belo Horizonte, MG, Secretaria de Estado de Cultura, set. a out., 2011.p. 7-11. Disponível em <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2011-setembro-outubro.pdf>>. Acesso em 29 de março de 2017.
- MELLO, Cláudio José de Almeida. *A intertextualidade Pós-Moderna de Agora é que são elas*. 2001. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Pós-Graduação em Estudos Literários. Assis, SP: Unesp, 2001.
- _____. “A primeira e as outras leituras do Agora é que são elas”. In: *Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas*. Londrina, PR, v. 4, n. 1, jun. 2003. p. 11-16. Disponível em: <<http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/ensino/article/view/1128/1082>>. Acesso em 04 de novembro de 2016.
- _____. *Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa: Leminski, Lobo Antunes, Pepetela*. 2005. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Pós-Graduação em Estudos Literários. Assis, SP: Unesp, 2005.
- _____. “Agora é que são elas: a narrativa interartes de Paulo Leminski”. *Scripta Uniandrade*, n. 8, 2010. p. 95-106. Disponível em <http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta_Alumni_2010.pdf#page=95>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- _____. “O legado de Paulo Leminski e seu lugar na tradição literária brasileira”. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, MG, v. 23, n. 1, jul., 2014. p. 97-113. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5907/5125>. Acesso em: 12 de setembro de 2016.
- MELLO, Heitor Ferraz. “A pororoca Leminski”. In: *Revista Cult*. São Paulo, SP, n. 176, fev., 2013.

- MELO, Tarso M. *Poesia, pão e circo e Paulo Leminski: ofício de fascínio*. Santo André, SP: Alpharrabio, 1997.
- _____. “Minha vida é administrar papéis”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 259-268.
- MENDES, Berenice. “Algumas lembranças”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 26.
- MENDONÇA, Maurício Arruda de. “Catatau: um gabinete de raridades”. Curitiba, PR, *Occam*, Jornal da Fundação Cultura de Curitiba, n. 1, mai., 1996.
- _____. *O Romance-ideia Catatau de Paulo Leminski: uma abordagem literária e filosófica*. 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. Londrina, PR: UEL, 2009.
- MENEZES, Philadelpho. “A vanguarda abolida”. In: *Leia*, jul., 1987. p. 39.
- MILÁN, Eduardo. “Esboço a distância (o que aparece de longe, também nos textos): Leminski”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 19-23.
- MONTENEGRO, Delmo. “Orelha”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004.
- _____. “Sukkar in hell: uma leitura do Catatau através do Recife”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 257-270.
- MORAES, Alexandre. “Aqui dentro do lado de fora: movimento e abandono em textos de Arnaldo Antunes e Paulo Leminski”. In: *Contexto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: Dossiê Literatura Brasileira Contemporânea em Perspectiva*. Vitória, ES: UFES, n. 9, 2002. p. 105-114. Disponível em <<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6819/5016>>. Acesso em 10 de março de 2017.
- MORAES, Everton de Oliveira. “Um corte radical no tecido da História: o livre uso do passado na narrativa biográfica de Paulo Leminski”. In: *Revista História da Historiografia*. Rio de Janeiro, RJ, n. 17, 2015. p. 192-208. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/798/543>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.

- _____. *Cortar o tecido da história: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)*. 2016. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História. Curitiba, PR: UFPR, 2016.
- MOREIRA, Caio Ricardo Bona. *Catatau de Paulo Leminski: Occam versus Cartésio contra a Ditadura da Razão*. 2006. Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Palhoça, SC: Unisul, 2006.
- MOREIRA, Moraes. “Poeta de plantão”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR: 26 ago., 1994. p. 4.
- MOREIRA, Paula Renata Melo. *Massa para o biscoito e biscoito para a massa: tensões entre expressão e construção na poética leminskiana*. 2006. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras. Fortaleza, CE: UFC, 2006.
- _____. “Paulo Leminski e a tradição da crítica latino-americana”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic*. São Paulo, SP, USP, 2008.
- _____. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. 2011. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2011.
- MOREIRA, Wilton Cardoso. *Lira imanente: Poema sujo e Metaformose*. 2009. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação Letras e Linguística. Goiânia, GO: UFG, 2009.
- MOURA, Carla Brogliato Cardoso de. *O haikai de Paulo Leminski: a busca da forma para a sua poesia*. 2013. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, SP: PUCSP, 2013.
- MÜLLER, Adalberto. “Make it News: Leminski, Cultura e Mídia”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 12-30.
- NASCIMENTO, Lidiane Alves do. “O par que me parece”: o diálogo de Paulo Leminski com a tradição do haikai”. In: *Linguagem: estudos e pesquisas*. Catalão, GO, v. 12, 2008. p. 122-142. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34450/18158>>. Acesso em 11 de março de 2017.

- _____. *Descenramento e multiplicidade do sujeito na poesia de Paulo Leminski*. 2014. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação Letras e Linguística. Goiânia, GO: UFG, 2014.
- _____. “Descenramento do sujeito na poesia de Paulo Leminski”. In: *II Simpósio Nacional de Letras e Linguística*. Catalão, GO: UFG, 2014. Disponível em: <http://sinalel_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/40.pdf>. Acesso em 11 de março de 2017.
- NASCIMENTO, Lidiane Alves do; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. “Paulo Leminski, um concretista distraído”. In: *Anais do SILEL*. Uberlândia, MG, vol. 2, n. 2, EDUFU, 2011.
- _____. “Leminski e a poesia concreta”. In: *Guavira Letras*. Três Lagoas, MS, n. 15, ago. a dez., 2012. p. 433-448. Disponível em: <<http://marcacini.com.br/seer/index.php/guavira/article/view/296/267>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- NEIVA, Luciano Santos; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. “Agora é que são elas: o anverso do ser no mundo erótico masculino de Paulo Leminski”. *Scripta Uniandrade*. Curitiba, PR, n. 8, 2010. p. 107-120. Disponível em <http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta_Alumni_2010.pdf#page=95>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- NOVAIS, Carlos Augusto. “LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. 3. ed. crítica e anotada. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, MG, v. 25, n. 34, dez., 2005. p. 245-250. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6672>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- _____. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski*. 2008. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.
- NOVAES, Sandra. *O reverso do verso: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. 2003. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Curitiba, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História Curitiba, PR: UFPR, 2003.
- OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. “Entre o verbal e o visual: o haikai e a fotografia na poética de Paulo Leminski”. In: *A Cor das Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana*. Feira de Santana, BA, UEFS, n. 1, 1997. p. 117-130. Disponível em:

<http://www2.uefs.br/dla/publicacoes/cor_das_letras/cordasletras_8-2007.pdf#page=117>. Acesso em 11 de março de 2017.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. *Correspondência e Vida de Paulo Leminski: F(r)icção de (tr)ações ou essa fúria que quer seja lá o que flor*. 2004. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro, RJ: PUC-RJ, 2004.

_____. “O papel é curto. Viver é comprido: cartas de Paulo Leminski”. In: *Contexto* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória, ES, UFES, n. 13, 2006. p. 273-291. Disponível em: <<http://www.portaldepublicacoes.ufes.br/contexto/article/view/6715/4924>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.

OLIVEIRA, Marco Aurelio Furno. *Leminski: poética da lemniscata*. 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória, ES: UFES, 2015.

OLIVEIRA, Nelson de. “Parábola do pai-de-todos túrgido”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 235-242.

OLIVEIRA, Patrícia Soares de. *O “mais que poeta” Paulo Leminski – retrato de um polígrafo em movimento*. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória, ES: UFES, 2005.

OLIVEIRA, Vanderley José de. *Um grito em Rimbaud, Renato Russo e Paulo Leminski: arte em diálogo*. 2016. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa Literatura e Crítica Literária. Goiânia, GO: PUC-GO, 2016.

PASSOS, Lucas dos. *A poesia de Paulo Leminski: limiar, humor, ruína*. 2012. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória, ES: UFES, 2012.

_____. “Limiar e história na poesia de Paulo Leminski”. In: *Elyra: Poesia e Resistência II*. Porto, Portugal, n. 2, 2013/2013. p. 127-146. Disponível em: <<http://elyra.org/index.php/elyra/article/view/30>>. Acesso em 11 de março de 2013.

_____. *Vida, paixão e obra: sentidos em Paulo Leminski*. 2016. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória, ES: UFES, 2016.

_____. “Grafia no tempo: o verso, a história e a música de ‘Verdura’, de Paulo Leminski”. In: *Contexto* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: Dossiê Literatura e

- Música. Vitória, ES: UFES, n. 31, 2017. p. 218-243. Disponível em: <<http://www.portaldepublicacoes.ufes.br/contexto/article/view/14943/10537>>. Acesso em 10 de março de 2017.
- PASSOS, Lucas dos; SALGUEIRO, Wilberth. “Política, amor e coprologia: aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski”. In: *Revista Texto poético*. Goiânia, GO, v. 11, 2011. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/72/69>>. Acesso em 10 de março de 2017.
- PEDROSA, Célia. “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”. In: *Revista Alea de Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, RJ, UFRJ, vol. 8, n. 1, jan. a jun., 2006. p. 55-74.
- PELLEGRINI, Domingos. *Minhas lembranças de Leminski*. São Paulo, SP: Geração Editorial, 2014.
- _____. “Curtos e finos”. In: *Leia*. out., 1983. p. 19.
- PEREIRA, Livia Mendes. “Paulo Leminski: um poeta longe demais da(o)s capitais”. In: *Revista Texto Poético*. Goiânia, GO, v. 16, 1. sem., 2014. p. 233-238. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/216/239>>. Acesso em 11 de março de 2013.
- _____. *A recepção da literatura grego-romana na obra de Paulo Leminski*. 2012. Monografia (trabalho de conclusão de curso) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, SP: Unesp, 2012.
- PEREIRA, Livia Mendes; VIEIRA, Bruno Vinicius Gonçalves. “Metaformose das metamorfoses: Leminski reinventa Ovídio”. In: *Organon: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: dossiê Latim ontem e hoje*. Porto Alegre, RS, v. 29, n. 56, 2014. p. 245-258. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/43951/29898>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- _____. “Ensaio e anseios crípticos, de Paulo Leminski: poesia e crítica”. In: *Revista Letras & Letras*. Uberlândia, MG, v. 31, n. 1, jul., 2015. p. 406-421. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/29605/16826>>. Acesso em: 18 de outubro de 2016.
- PEREIRA, Maria do Rosário. “Leitura dos paratextos de Toda poesia e Vida, de Paulo Leminski, e Bili com limão verde na mão, de Décio Pignatari”. In: *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*, 37, 2015, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: 263

- <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1525-1.pdf>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- PERRONE, Charles A. “‘E descobrir a América’: Paulo Leminski sob a ótica da poética transamericana”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 32-49.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Leminski, samurai malandro”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, SP: 27 nov., 1983. p. 12.
- _____. “Leminski, tal qual si mesmo”. In: *Revista USP*. São Paulo, SP, n. 3, set. a nov., 1989. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25485/27231>>. Acesso em 08 de março de 2017.
- _____. “Leminski, samurai malandro”. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000. p. 234-240.
- _____. “Leminski, samurai malandro”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 397-403.
- PIGNATARI, Décio. “[*Paulo Leminski, jovem poeta paranaense*]”. In: *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*. São Paulo, SP, Edições Invenção, ano 3, n. 4, dez., 1964. p. 136.
- PINHEIRO, Neuza. “O metaformoso”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 305-309.
- PIRES, Roberta Trombini. *Da vida o verso: psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski*. 2013. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2013.
- PORTELA, Nautílio. “Caro amigo Leminski”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 27.
- PRECIOSA, Roseane. “Cartas e poesias de Paulo Leminski”. In: *O Globo*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, RJ, 21 jun., 1992. p. 6.
- PRADO, Marcos. “Sangue e vodca”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR, 26 ago., 1994. p. 15.
- PUPPI, Alberto. “Xô, Urubu”. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Curitiba, PR, 20 mai., 1996. p. 8.
- PY, Fernando. “Estilhaços (que o leitor poderá remontar)”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 39-40. (Série paranaenses).

- QUIRINO, Eduardo Ramos. “Quando a linguagem perde para a narrativa”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 33-34. (Série paranaenses).
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. 2002. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro, RJ: PUC-RJ, 2002.
- _____. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2003.
- _____. “As cartas-poemas de Paulo Leminski: um poeta em seu hibridismo”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 349-357.
- RÉGIS, Sônia. “Gesta do signo verbal”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, SP, 10 nov., 1990. p. 5.
- REIS, Sérgio Silbel Soares. “Depoimento de Sérgio Reis sobre Paulo Leminski”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 27.
- RIBEIRO, Leo Gilson. “Um catatau. Felizmente.”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 40-44. (Série paranaenses).
- _____. “Leitura no Plural (sobre o Catatau)”. In: *Isto é*. São Paulo, SP, 11 out., 1989. p.123.
- RIBEIRO, Pedro Mandagará. *Em 1975: três romances brasileiros*. 2008. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, RS: PUC-RS, 2008.
- RIBEIRO, Paulo. “[Orelhas]”. In: ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o ‘samurai-malandro’*. Caixas do Sul, RS: EducS, 2009.
- RISÉRIO, Antonio. “Catatau: Cartesanato”. In: *Revista José*. Rio de Janeiro, RJ, nov. a dez., 1976. p. 43-46.
- _____. “Catatau: Cartesanato”. In: *Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Scientia et Labor, 1988. p. 44-50. (Série paranaenses).
- _____. “Agora é que são elas: a volta do Catatau”. In: *Nicolau*. Curitiba, PR, ano III, n. 25 1989.
- _____. “Breves toques para Paulo Leminski”. In: *Revista Exu*. Salvador, BA, Fundação Casa de Jorge Amado, n. 10, jul. a ago., 1989. p. 33-36.
- _____. “Leminski e as vanguardas”. In: *O Estado do Paraná*. Almanaque. Curitiba, PR, 23 ago., 1989.

- _____. “O vampiro elétrico de Curitiba”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 361-378.
- ROCHA, Paraguassu de Fátima. “Reflexões sobre poesia: um diálogo entre Cecília Meireles e Paulo Leminski”. In: *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, SC, Furb, v. 2, n. 1, jan. a abr., 2008. p. 87-100. Disponível em: <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1019/863>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- RODRIGUES, Ivo. “O maior e mais genial”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR, 26 ago., 1994. p. 4.
- ROSA, Mário Alex. “Alguns caprichos de uma vida leminskiana”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 81-84.
- RUIZ, Alice. “Com quantos versos se faz uma vida”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 30-31.
- _____. “sobrevida”. In: LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Porto Alegre, RS: Sulina, 1990. p. 7-10.
- _____. “[Orelhas]”. In: LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.
- _____. “Publicidade”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR, 26 ago., 1994. p. 13.
- _____. “Mortes”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR, 26 ago., 1994. p. 15.
- _____. “Alcoolismo”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR, 26 ago., 1994. p. 15.
- _____. “[Orelha]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.
- _____. “Uma poesia ex-estranha”. In: LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo, SP: Iluminuras, 1996. p. 13-15.
- _____. “Águas para um olhar”. In: LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: Uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1998. p. 7-9.
- _____. “[Orelha]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Ilustração de João Virmond Suplicy Neto. São Paulo, SP: Iluminuras, 2001.
- _____. “Prefácio”. In: LEMINSKI, Paulo. *Gozo fabuloso*. Ilustração de Lourenço Mutarelli. São Paulo, SP: DBA Artes Gráficas, 2004. p. 11. (Coleção risco: ruído).

- _____. “Uma poesia ex-estranha”. In: LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. 3. ed. Organizado por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009. p. 13-15.
- _____. “apresentação”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 7-11.
- _____. “la vie en close”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 405-407.
- _____. “sobrevida”. In: LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 11-14.
- _____. “Uma poesia ex-estranha”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 408-410.
- _____. “Prefácio”. In: RUIZ, Alice; LEMINSKI, Paulo. *Afrodite: quadrinhos eróticos*. Roteiro de Paulo Leminski e Alice Ruiz. Organizado por Worney Almeida de Souza. Prefácio de Alice Ruiz. Ilustração de Flávio Coli, Júlio Shimamoto, Claudio Seto, Marília Guasque, Rodval Matias, Mozart Couto, Eros Maichrowicz e Itamar Gonçalves. São Paulo, SP: Veneta, 2015. p. 10-12.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. “Paulo Leminski & Yuri Tynianov: esboços em torno da precisão do riso”. In: *Literatura e diferença – IV Congresso ABRALIC*, 1995. São Paulo, SP: Abralic, 1994. p. 1061-1064.
- _____. “Tempos de Paulo Leminski entre estória e história”. In: *Contexto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: Dossiê Literatura e Cosmopolitismo*. Vitória, ES: UFES, n. 13, 2006, p. 219-237. Disponível em: <<http://www.portaldepublicacoes.ufes.br/contexto/article/view/6711/4920>>. Acesso em 10 de março de 2017.
- _____. “O poema refém da teoria: exercícios críticos em torno de Paulo Leminski”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 16, 2011. p. 119-143. Disponível em <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/242/245>>. Acesso em 10 de março de 2017.
- _____. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória, ES: Edufes, 2013.
- _____. “Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante”. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 22, n. 2, dez., 2013. p. 15-38. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_rodas/article/view/5378/4782>. Acesso em 11 de março de 2017.

- SALVINO, Rômulo Valle. *Catatau: As meditações da incerteza*. 1999. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, SP: PUC-SP, 1999.
- _____. *Catatau: As meditações da incerteza*. São Paulo, SP: Educ, 2000.
- SANCHES NETO, Miguel. “Leminski depois de Leminski”. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Curitiba, PR, 09 jun., 1995. p. 6.
- _____. “O Paraná não fica muito longe daqui”. In: *Gazeta do Povo*. Caderno G. Curitiba, PR, 24 jun., 1996. p. 4.
- SANDMANN, Marcelo. “Algumas canções em Curitiba”. In: *Revista Letras*. Curitiba, PR, UFPR, v. 45, jun., 1996. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19061/12366>>. Acesso em: 10 de março de 2017.
- _____. “Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino”. *Revista Letras*. Curitiba, PR, UFPR, n. 52, 2º sem., 1999.
- _____. “‘Na cadeia de sons da vida’: considerações sobre música popular e literatura na obra de Paulo Leminski”. In: *Crítica Cultural*. Palhoça, SC, Unisul, v. 4, n. 1, 2009. p. 73-90.
- _____. “Algumas palavras iniciais”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 06-10.
- _____. “‘Na cadeia de sons da vida’: Literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 190-214.
- SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.
- SANTANA, Laís Danielle Neman; GONÇALVES, Rosana. “Paulo Leminski: um poeta, várias faces”. In: *Anais da Siepe*. Guarapava, PR: Unicentro, 2009.
- SANTOS, Alessandra Siqueira. “‘O que quer dizer diz’: Paulo Leminski ao norte do Equador”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 323-344.
- SANTOS, Alexandra Valéria Linhares Figueiredo de Andrade dos. *A consciência poética em Paulo Leminski*. 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de

- Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Línguas Vernáculas. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2016.
- SANTOS, Kleber Pereira dos. “‘Repara bem no que não digo’. Reflexões sobre Catatau, de Paulo Leminski”. In: *Magma*. São Paulo, SP, n. 12, dez., 2015. p. 265-294. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/98233/106767>>. Acesso em: 18 de outubro de 2016.
- SANTOS, Helenice Fragoso dos. *Moinhos de versos leminskianos*. 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Alagoas, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, AL: UFAL, 2011.
- SAVIO, Ligia. “Metaformose: da Fonte sem limo à Sopa de mentiras”. In: *Anuário de Literatura*. Florianópolis, SC, jan., 1996. p. 249-271. ISSN 2175-7917. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5295/4669>>. Acesso em: 14 out., 2016.
- _____. *Metaformose: ecos e reflexos*. 1999. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, SC: UFSC, 1999.
- SCHEINER, Luciana de Moraes Sarmiento. *Navegar é conciso: Leminski – do livro à internet*. 2004. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro, RJ: PUC-RJ, 2004.
- SCHMIDT, Jayro. *Paulo Leminski: do carvão da vida o diamante do signo*. Florianópolis, SC: Bernúncia, 2006.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Em torno de um romance enjeitado”. In: *Revista USP*. São Paulo, SP, n. 3, 1989. p. 107-112. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25487>>. Acesso em 13 de setembro de 2016.
- _____. “Em torno de um romance enjeitado”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 248-256.
- _____. “Simbioses poéticas (Leminski tradutor)”. Curitiba, PR, *Nicolau*, ano III, n. 25, jul., 1989. p. 24.
- SCRAMIN, Susana. “Paulo Leminski e o simbolismo”. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 216-242.

- SILVA, Ana Érica Reis da. *na pele, na palma, na pétala: a performance poética de Paulo Leminski*. 2012. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação Letras e Linguística. Goiânia, GO: UFG, 2012.
- SILVA, Rosimar Araújo. *O inventário poético de Paulo Leminski*. 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Pós-Graduação em Estudos Literários. Niterói, RJ: UFF, 2009.
- _____. “As escritas de um poeta-leitor: pensando a poesia de Paulo Leminski”. In: *XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Centro, Centros: Ética e Estética*, 2011. Curitiba, PR: *Anais da XII ABRALIC 2011*.
- _____. “Leminski em alta”. In: *Darandina*. Juiz de Fora, MG, UFJF, 2014. p. 1-5. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/darandina/files/2014/09/Resenha-Leminski-em-alta.pdf>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- _____. *O monstruoso na produção de Paulo Leminski*. 2015. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Pós-Graduação em Estudos Literários. Niterói, RJ: UFF, 2015.
- SILVESTREIN, Ricardo. “Morfologia do Agora é que são elas”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 227-234.
- SOARES, Angélica. “Poesia: experiência erótica? Respostas masculinas hoje”. In: *Revista Letras*. Curitiba, PR, UFPR, v. 38, dez., 1989. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19191/12489>>. Acesso em: 09 de março de 2017.
- SOARES, Paulo Cesar Ferreira; SOUSA, Wellington Gomes de. “Versos (in)versos: uma análise da sátira lírica na poesia de Paulo Leminski”. In: *Caderno Seminal Digital*. Rio de Janeiro, RJ, ano 22, v. 1, n. 24, jan. a jun., 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14371/18461>>. Acesso em 11 de março de 2007.
- SOUZA, Carlos César Mascarenhas de. “A poiesis de “transversão da memória” e a superação das aporias tropicais: uma leitura bergsoniana do Catatau, de Leminski”. In: *A Cor das Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana*. Feira de Santana, BA, UEFS, n. 1, 1997. p. 99-116.
- _____. *A Poiesis de transversão da memória em Catatau (entre o “País do Futuro” e o “País do Esquecimento”): Leminski, Descartes e Bergson*. 2007. Tese (doutorado) –

- Universidade Federal de Pernambuco, Pós-Graduação em Letras. Recife, PE: UFPE, 2007.
- SOUZA, Claudio Roberto. *Um lance de comunicação através do riso: Memórias Póstumas e Catatau*. 2002. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, SP: PUC-SP, 2002.
- _____. *Catatau: literatura e obstrução em país bloqueado*. 2009. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP: USP, 2009.
- SOUZA, Marcelo Paiva de. *1, 2, 3... Textando: o Catatau, James Joyce e o Neobarroco*. 1996. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, DF: UnB, 1996.
- _____. “Os enigmas e os prodígios de um Catatau”. In: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília, DF, UnB, n. 5, ano 5, 1996. p. 45-50. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/12792/pdf_135>. Acesso em 04 de novembro de 2016.
- SUZUKI, Júlio César. “Paulo Leminski: uma biografia intelectual”. In: *Oralidades*. São Paulo, SP, USP, v. 1, n. 1, 2007. p. 107-122.
- TÁPIA, Marcelo. “Valeu, meu”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004. p. 87-91.
- TECA, William. *A carnavalização de Descartes no Catatau de Paulo Leminski*. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba, PR: UFPR, 2005.
- TEIXEIRA, Danilo Bernardes. *Vida e verso: A lágrima do peixe: um estudo da biografia de Bashô escrita por Paulo Leminski*. 2008. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras. Uberlândia, MG: UFU, 2008.
- TEIXEIRA, Paulo. “Paulo Leminski”. In: *Memória de Vida*. Curitiba, PR: Fundação Cultura de Curitiba; Secretaria Municipal de Cultura, 23 ago., 1989. p. 27.
- TERRON, Joca Reiners. “[Orelha]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Gozo fabuloso*. Ilustração de Lourenço Mutarelli. São Paulo, SP: DBA Artes Gráficas, 2004. (Coleção risco: ruído).

- _____. “A prosa é uma prosa é uma prosa”. In: LEMINSKI, Paulo. *Gozo fabuloso*. Ilustração de Lourenço Mutarelli. São Paulo, SP: DBA Artes Gráficas, 2004. p. 178-181. (Coleção risco: ruído).
- TINOCO, Robson Coelho. “Poesia de conflito nos anos 70: Paulo Leminski e os sinais excêntricos de seu neorromantismo”. In: *Guavira Letras*. Três Lagoas, MS, n. 10, ago. a dez., 2010. p. 106-125. Disponível em: <<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/243/216>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- TOLEDO, Paulo César de. Catatau: *Um “romance de protesto” barroco e carnavalizado*. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP: USP, 2014.
- TONON, Elisa. “Engenho e gesto: a poética de Paulo Leminski”. In: *IV Congresso Internacional de Letras*. Buenos Aires, Argentina: UBA, 2010. p. 1261-1268.
- _____. *Vida, coisa para ser dita: envio, metamorfose e (auto)biografia em Paulo Leminski*. 2014. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, SC: UFSC, 2014.
- _____. “Leminski em jogo: nomeações e deslocamentos”. In: *Crítica Cultural*. Palhoça, SC, Unisul, v. 10, n. 2, jul. a dez., 2015. p. 223-232.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim: biografia*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.
- _____. “O colecionador de guardanapos”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 297-300.
- VELOSO, Caetano. “[Esse livro de poemas]”. In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. (Coleção Cantadas Literárias).
- _____. “Apresentação à primeira edição”. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica – Paulo Leminski e Régis Bonvicino*. Organizado por Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p. 27.
- _____. “caprichos & relaxos”. In: *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 396.
- VIEIRA, Fábio. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa, PB: UFPB, 2007.

- _____. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa, PB: Ideia, 2010.
- WISNIK, José Miguel. “Poeta Menorme”. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR, 26 ago., 1994. p. 4.
- _____. “nota sobre leminski cancionista”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p. 385-392.
- _____. “Link para Leminski”. In: *O Globo*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, RJ, 27 abr., 2013. p. 2.
- WOJCIECHOWSKI, Antônio Tadeu. In: *Folha Viva Curitiba*. Curitiba, PR, 26 ago., 1994. p. 4.
- ZERBINATTI, Bruna Paola. “O mínimo do máximo”: antítese e estese. In: *Revista Estudos Semióticos*. São Paulo, SP, USP, n. 3, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49194/53278>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- _____. “Limiares, limites e modalidades em ‘Mais ou menos em ponto’, de Paulo Leminski”. In: *Revista Estudos Semióticos*. São Paulo, SP, USP, n. 4, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49220/53303>>. Acesso em 11 de março de 2017.
- _____. “A lei e o devir: caminhos para leitura de romances de Paulo Leminski”. In: *Estudos Semióticos*. São Paulo, SP, USP, v. 7, n. 1, jun., 2011. p. 39–47. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 18 de outubro de 2016.
- _____. *Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski*. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP: USP, 2014.
- _____. *O ritmo em semiótica: teoria e análise de Catatau e Ex-Isto*. 2015. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP: USP, 2015.

Outras referências bibliográficas

– por ordem alfabética e ano –

- ADLER, Oskar. *La astrologia como ciencia oculta*. 2. ed. Buenos Aires, Argentina: Kier, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*: edição bilíngue: italiano/português. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo, SP: Landmark, 2005.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia vária*. São Paulo, SP: Livraria Martins, 1947.
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Apresentação e notas de José de Paula Ramos Jr. Ilustrações de Moa Simplício. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1997.
- ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo, SP: Cosac & Naify; Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2004. (Coleção Às de coleite).
- AMED, Fernando. *Thomas Sowell*: Da obrigação moral de ser cético. Prefácio de Luiz Felipe Pondé. Curadoria de Jorge Feffer. São Paulo, SP: É Realizações. (Biblioteca Crítica Social).
- ANCHIETA, José de. *Poesias*. Transcrições, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. Belo Horizonte, MG: Itatiaia; São Paulo, SP: EdUSP, 1989. (Biblioteca básica de literatura brasileira).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*: volume único. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Telles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. “Amor e medo”. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra completa*: volume único. Organizado por Alexei Bueno. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 2000. p. 53-78.
- _____. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento do texto por Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro, RJ: Agir, 2007.
- _____. *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, RJ: Revista Acadêmica, 1935.
- _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Mário de; CASCUDO, Luís da Câmara. *Cartas, 1924-1944*. Prefácio de Diógenes da Cunha Lima. Introdução de Ives Gandra da Silva Martins. Pesquisa documental e iconográfica, estabelecimento de texto, notas e organização de Marcos

- Antônio de Moraes. Ensaio de abertura de Anna Maria Cascudo Barreto. São Paulo, SP: Global, 2010.
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 2. ed. Prefácio, fixação de textos e notas de Haroldo de Campos. São Paulo, SP: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Prefácio de Raul Antelo. São Paulo, SP: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1991. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Edição preparada por A. Armoni Prado. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1994.
- _____. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1995.
- ANTENORE, Armando. “Leminski, entre o capricho e o relaxo”. In: *Folha de S. Paulo. Ilustrada*. São Paulo, SP, 26 mai., 2001. p. E5.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES (II). São Paulo, SP: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores).
- _____. *Metafísica (Livro I)*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre, RS: Globo, 1969.
- _____. *Retórica*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Prefácio e Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes: edição anotada*. Organizado por Aloizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 2008.
- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra completa: volume único*. Organizado por Alexei Bueno. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

- BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. In: *Enciclopédia Delta-Larousse* – volume VI. Rio de Janeiro, RJ: Delta-Larousse, 1960. p. 3239-3249.
- _____. *Estrela da vida inteira*. Introdução de Gilda e Antonio Candido. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Evanilson Oliveira. *Nas ondas da poesia – poemas de Duda Machado: leituras e olhares*. 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Pós Graduação em Educação, Letras e Artes. Feira de Santana, BA: UEFS, 2015.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo, SP: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, SP: Brasiliense, 1988.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *A preparação do romance I: notas do curso do Collège de France 1978-1979*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).
- _____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas do curso do Collège de France 1979-1980*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).
- _____. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone Castilo Benedetti. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2009. (Coleção Roland Barthes).
- _____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Edição Especial. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira: 2015. (Coleção 50 anos).
- BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Tradução de Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. 1. reim. São Paulo, SP: Iluminuras, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal: edição bilíngue*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2006. (Coleção 40 anos, 40 livros).
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed., rev., amp. e atu. conforme o novo Acordo Ortográfico Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2009.
- BELÚZIO, Rafael Fava. “As visões de mundo, em Thomas Sowell, e a binomia, em Álvares de Azevedo”. *Anais do V Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit UFMG*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2015. p. 118-128.

- _____. “BRITTO, Paulo Henriques. ‘Formas do nada’”. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 20, n. 2, ago., 2014. p. 256-260. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5668>>. Acesso em 17 de janeiro de 2017.
- _____. “Onde não está Waly Salomão?”. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, MG, UFMG, abr., 2017. p. 292-296. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11811>>. Acesso em 08 de julho de 2017.
- _____. “Silêncio (o metro como elemento construtivo do vazio na poesia de Orides Fontela)”. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 27, n. 2, set., 2018. p. 283-300. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13397>. Acesso em 15 de outubro de 2018.
- _____. *Uma lira de duas cordas: o ritmo como elemento construtivo da binomia de Lira dos vinte anos*. Prefácio de Gilberto Araújo. Belo Horizonte, MG: Scriptum, 2015. (Coleção homenagem à poesia).
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984. (Coleção Elogio da Filosofia).
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, SP: EdUSP, Iluminuras, 1993. (Coleção Biblioteca Pólen).
- _____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia Freitas Camargo; posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte, MG: UFMG; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. Tradução de Isa Mara Lando. Edição de Henry Hardy. São Paulo, SP: Três Estrelas, 2015.
- _____. *Ideias políticas na era romântica: ascensão e influência no pensamento moderno*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Organizado por Henry Hardy. Introdução de Joshua L. Cherniss. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.
- BÍBLIA de Jerusalém. 6. ed. São Paulo, SP: Paulinas, 2010.

- BILAC, Olavo. *Olavo Bilac: obra reunida*. Organizado por Alexei Bueno. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1996.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP; Belo Horizonte, MG: Francisco Alves, 1930.
- BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems – 1927-1979*. Nova York, Estados Unidos: The Noonday Press, 2006.
- BISSIGO, Diego Nunes. “*A eloquente e irrecusável linguagem dos algarismos*”: a estatística no Brasil Imperial e a produção do recenseamento de 1872. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, SC: UFSC, 2014.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1991.
- BLYTH, Reginald Horace. *A history of haiku*. Tóquio, Japão: The Hokuseido Press, 1963-1964.
- BONVICINO, Régis. *Até agora: poemas reunidos*. Posfácio de João Adolfo Hansen. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- BORNHEIM, Gerd (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo, SP: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo (Organização). *Leitura de poesia*. São Paulo, SP: Ática, 2001.
- BOTELHO DE OLIVEIRA, Manuel. *Poesia completa: música do parnaso; lírica sacra*. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. Ilustrações de Luiz Pessanha. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. (Coleção poetas do Brasil).
- _____. *Música do Parnaso*. Edição fac-similar. Introdução de Ivan Teixeira. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: FGV, 2006. p. 183-191.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. “Sîn-lēqi-unninni, Ele o abismo viu (Série de Gilgámesh 1)”. In: *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 10, n. 2, dez., 2014. p. 125-159. ISSN 1983-3636. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/8268>. Acesso em 29 de março de 2017.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

- BURKE, Peter. “A invenção da historiografia e o individualismo renascentista”. Tradução de José Augusto Drummond. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, RJ, v. 10, n. 19, 1997. p. 83-97.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo, SP: Hucitec, 1985.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Aguilar, 2005.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. “Plano-piloto para poesia concreta”. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 6. ed., rev. e amp. com documentos da Vanguarda Portuguesa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. (Coleção Vozes do mundo moderno).
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual: 1949-1974*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1976.
- _____. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo, SP: Ateliê, 2000.
- _____. *Galáxias*. 3. ed. Organizado por Trajano Vieira. Inclui o CD *Isto não é um livro de viagem*. Imagem da capa: Mira Schendel. São Paulo, SP: Editora 34, 2011.
- _____. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Introdução de Affonso Ávila. São Paulo, SP: Iluminuras, 2011.
- _____. *A educação dos cinco sentidos: poemas*. Prefácios de K. David Jackson e Andrés Sánchez Robayna. São Paulo, SP: Iluminuras, 2013.
- CAMPOS, Humberto de. *Poesias completas*. São Paulo, SP: Opus, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1981. 2 vols.
- _____. “Dialética da malandragem”. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo, SP: Duas cidades, 1993.
- _____. *Recortes*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo, SP: Ática, 2005.
- _____. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo, SP: Humanitas, 2012.
- CAPPELARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP: USP, 2007.

- CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica*. 8. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2009.
- CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Nicolau Sevcenko. Ilustrações de Luiz Zerbini. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA: Edição típica vaticana. São Paulo, SP: Loyola, 2000.
- CELANO, Fr. Tomás de. *Primeira Vida de São Francisco*. In: *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFMCap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedroso OFMCap; Frei Celso Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014. p. 197-299.
- _____. *Segunda Vida de São Francisco*. In: *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFMCap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedroso OFMCap; Frei Celso Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014. p. 300-441.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. Curadoria editorial de Armando Freitas Filho. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, v. I. 2. ed. rev. e amp.. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Introdução à história da filosofia: as escolas helenísticas*, v. II. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.
- CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1996.
- COLERIDGE, S. T. *A Balada do Velho Marinheiro*. Tradução e Notas de Alípio Correia de Franca Neto. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *The Rime of the Ancient Mariner: Complete, authoritative texts of the 1798 and 1817. Versions with biographical and historical contexts, critical history, and essays from contemporary critical perspectives*. Editado por Paul H. Fry. Nova York, Estados Unidos: St. Martin's, 1999.
- COMBE, Dominique. *Poésie et récit: une rhétorique des genres*. Paris, França: José Corti, 1989.
- _____. *Les genres littéraires*. Paris, França: Hachette, 1992.

- _____. “L’*épopée* à l’*époque* moderne”. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2008. p. 51-62.
- _____. “A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*. São Paulo, SP, USP, n. 84, dez. a fev., 2009-2010. p. 112-128.
- CONON. *Narrationes. Ptolomaei historiae*. Leipzig, Alemanha: Altera, 1802.
- CORDEIRO, Marcos Rogério. “Desconstruindo o Pré-Modernismo: a construção do estilo híbrido na obra de Euclides da Cunha”. In: BASTOS, Alcmeno [et. al.]. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. p.93-121.
- _____. “Literatura e sociedade: apontamentos de método para análise”. In: *Anais da Anpuh*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.
- CORAZZA, Sandra Mara. “Introdução ao método biografemático”. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 20, n. 3, set. a dez., 2014. p. 48-65.
- CORREIA, Raimundo. *Poesias completas: 2 volumes*. Organização, prefácio e notas de Múcio Leão. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 1948.
- COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: uma literatura de epifanias: o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2008.
- COSTA, Cláudio Manuel da; GONZAGA, Tomás Antônio; PEIXOTO, Alvarenga. *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto: volume único*. Organização de Domício Proença Filho. Artigos, ensaios e notas de Eliana Muzzi, João Ribeiro, Letícia Malard, Lúcia Helena, Luciano Figueiredo, Manuel Bandeira, Manuel Rodrigues Lapa, Melânia Silva Aguiar, Paulo Roberto Dias Pereira. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1996. (Biblioteca Luso-brasileira).
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira & antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1995.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Poesia completa de Cruz e Sousa*. Introdução de Maria Helena Camargo Reis. Florianópolis, SC: Governo do Estado de Santa Catarina: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.
- CUMMINGS, Edward Estlin. *Poem(a)s*. 3. ed. rev. Tradução de Augusto de Campos. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: Campanha de Canudos. Ilustrações de Alfredo Aquino. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1979.
- CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc*: a linguagem da cultura. São Paulo, SP: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2003.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo, SP: EdUSP, 2013. (Coleção Clássicos).
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris, França: Seuil, 1972.
- _____. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2001.
- DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. 3. ed. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores).
- DIAS, Gonçalves. *Gonçalves dias*: poesia e prosa completas: volume único. Organizado por Alexei Bueno. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1998.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Editado por Stanley Sadie. Editora assistente, Alisson Latham. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico*: escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo: 2015.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*: romance em quatro partes com epílogo: dois volumes. 3. ed. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezzerá. Desenhos de Ulysses Bôscolo. São Paulo, SP: Editora 34, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução. 6. ed. Tradução de Waltensir Dutra. Revisão da tradução de João Azenha Jr. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal).
- EICHENBAUM, Boris. “A teoria do ‘método formal’”. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013. p. 31-82.
- ELLIOT, T. S. “Tradução e talento individual”. In: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo, SP: Art Editorial, 1999. p. 37-48.
- EPICURO. *Carta sobre a felicidade (a Meneceu)*. Tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. Edição bilíngue. São Paulo, SP: UNESP, 2002.

- ESOPO. *Fábulas Completas*. Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti. Apresentação de Adriane Duarte. Ilustrações de Eduardo Berliner. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Edição organizada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.
- ESPIRA, Juliano de. *Vida de São Francisco*. In: *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFMCap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedrosa OFMCap; Frei Celso Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014. p. 503-550.
- FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Pesquisado e organizado por Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara, 1987.
- FERRY, Luc; RENAUT, Alain. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. Tradução de Roberto Markenson e Nelci do Nascimento Gonçalves. São Paulo, SP: Ensaio, 1988.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida [1969-1996]*. São Paulo, SP: Cosac Naify; Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2006. (Coleção Às de colete).
- FONTES Franciscanas e Clarianas. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFMCap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedrosa OFMCap; Frei Celso Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 1987.
- FRANCHETTI, Paulo “Introdução”. In: FRANCHETTI, Paulo (Org.). *Haikai: antologia e história*. 4. ed. rev. Introdução, notas e textos críticos de Paulo Franchetti. Seleção e tradução dos haicais de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti. Campinas, SP: Unicamp, 2012. p. 9-58.
- FREI LEÃO; FREI RUFINO; FREI ÂNGELO. *Legenda dos Três Companheiros*. In: *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFMCap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedrosa OFMCap; Frei Celso Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014. p. 789-838.

- FREITAS, Marcus Vinicius. “O escritor e seu ofício: em busca da Teoria da Literatura”. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 20, n. 2, ago., 2010. p. 182-198. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1540>>. Acesso em 15 de outubro de 2018.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). 2. ed. São Paulo, SP: Duas cidades, 1991. (Coleção Problemas atuais e suas fontes).
- FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo, SP: Boitempo, 2004.
- GAILLARD, Françoise. “Roland Barthes: Le biographique sans la biographie”. In: *Revue des Sciences Humaines*. n. 224, out. a dez., 1991.
- GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2014. p. 181-222. (Coleção Babel).
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Coleção Artes do livro: 7).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia: duas partes*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, SP: Editora 34, 2011.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo, SP: Ática, 2005.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa: volume único*. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho; com a colaboração de Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1997.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século XIX*. São Paulo, SP: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950/1980)*. São Paulo, SP: Círculo do livro, 1983.
- _____. *Em alguma parte alguma*. 2. ed. Apresentação de Alfredo Bosi e Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2010.
- HANSEN, João Adolfo. “Significando o fazer, até agora: a palavra poética de Régis Bonvicino”. In: BONVICINO, Régis. *Até agora: poemas reunidos*. Posfácio de João

- Adolfo Hansen. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 519-555.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a Ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade da selva*. 2. ed., rev. e amp. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão técnica de Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007. (Coleção Humanistas).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, SP: Edusp, 2004. Vol. IV. (Coleção Clássicos).
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. Prefácio de Marilena Chauí. São Paulo, SP: Nova Cultural, 2005. (Coleção Os Pensadores).
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses: edição bilíngue*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 2. ed. 5. reim. São Paulo, SP: Iluminuras, 2012. (Coleção Biblioteca Pólen).
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo, SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Introdução de Seamus Deane. Londres, Inglaterra: Penguin, 1992.
- JUNG, Carl Gustav. *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- KHAN, Yasmin Sabina. *Enlightening the world: the creation of the Statue of Liberty*. Ithaca, Estados Unidos: Cornell University Press, 2010.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2012.
- KONINGS, Johan. “Traduções da Bíblia no Brasil”. In: GOHN, Carlos; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). São Paulo, SP: Humanitas, 2009. p. 103-126. (Coleção Judaica).
- LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Tradução de Marcos Castro. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.
- LÉGER, Nathalie. “Prefácio”. In: BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: notas do curso do Collège de France 1978-1979*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Texto

- estabelecido e anotado por Nathalie Léger. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. p. XIII-XXVI. (Coleção Roland Barthes).
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Antilogia*. Rio de Janeiro, RJ: Achiamé, 1979.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha. 2. ed. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2014. (Coleção Humanitas).
- _____. “Autoficções & cia: peça em cinco atos”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2014. p. 21-38. (Coleção Babel).
- LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: FGV, 2006. p. 167-182.
- LIVRO das mil e uma noites: 4 volumes. 4. ed. Introdução, notas, apêndice e tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo, SP: Globo, 2015.
- LOPES, Rodrigo Garcia. “‘Uma experiência de linguagem’: Whitman e a primeira edição de *Folhas de relva* (1855)”. WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005. p. 213-319.
- LUKÁCS, Georg. *Estética: la peculiaridad de lo estetico*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona, Espanha: Grijalbo, 1972. 4 vols.
- _____. *El alma y las formas*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona, Espanha: Grijalbo, 1975.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- LUSITANO, Cândido [Francisco José Freire]. *Arte poética; ou regras da verdadeira poesia em geral, e de odas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*. 2. ed. Lisboa, Portugal: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1759.
- MACHADO, Duda. *Crescente (1977-1990)*. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1990 (Coleção Claro Enigma).
- _____. “O poeta em três tempos”. In: *Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, SP, 10 set., 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/10/mais!/19.html>>. Acesso em 08 de julho de 2017.

- MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. 4. ed. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo, SP: Perspectiva, 2015. (Coleção signos).
- MARSICANO, Alberto. “A trilha errante do haicai”. In: BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Tradução de Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo, SP: Iluminuras, 2008. p. 67-88.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, Fabrício. *Uma cidade se inventa: Belo Horizonte na visão de seus escritores*. Ensaio fotográfico de João Marcos Rosa. Belo Horizonte, MG: Scriptum, 2015.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. “Arquivos literários e a reinvenção da Literatura Comparada”. In: MARINHO, Ana Cristina (Org.). *Memórias da Borborema 5: Arquivos literários e a escrita de si*. Campina Grande, PB: Abralic, 2014. p. 15-34.
- _____. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2015. (Coleção Humanitas).
- _____. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*. (inédito).
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. 58. ed. Tradução de Eliane Zagury. Ilustrações de Carybé. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2005.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes, o ofício de escrever: ensaios*. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro, RJ: DIFEL, 2009.
- _____. “Nota preliminar”. In: BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas do curso do Collège de France 1979-1980*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. p. XI-XIII. (Coleção Roland Barthes).
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 6 volumes. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1994.
- MEDEIROS, Jotabê. “Paulo Leminski, ‘O bandido que sabia latim’”. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, SP, 4 abr., 2001. p. D3.
- MEDITAÇÕES sobre os 22 arcanos maiores do tarô: por um autor que quis manter-se no anonimato. Tradução de Benôni Lemos. Prefácio de Robert Spaemann. Apresentação de Hans Urs von Balthasar. São Paulo, SP: Paulus, 1989. (Coleção Amor e psique).
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*: 4 volumes. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1997.

- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único*. Organização e preparação dos textos: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1994.
- MIGUEL, Antônio Carlos. “Morre no Rio o produtor e jornalista Ezequiel Neves, o ‘descobridor’ de Cazuza”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, RJ, 07 jul., 2011. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/morre-no-rio-produtor-jornalista-ezequiel-neves-descobridor-de-cazuza-2982175>>. Acesso em 08 de julho de 2017.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 20. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio: três volumes*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. Edição de Pierre Villey e Verdun-Louis Saulnier. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001-2003.
- MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa: volume único*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1996.
- MORICONI, Italo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2001.
- NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. 2. ed. Organizado por Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. São Paulo, SP: Max Limonad, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e Performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2016.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas: 3 volumes*. Edição crítica de Marco Aurélio Mello Reis. Rio de Janeiro, RJ: Núcleo Editorial da UERJ, 1978.
- OTTE, Georg; SEDLMEYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2010.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo, SP: Hedra, 1997.
- PAES, José Paulo. *Poesia completa*. Apresentação de Rodrigo Naves. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- PAUSÂNIAS. *Description of Greece: IV, VIII-X*. Tradução de W. H. S. Jones. Londres, Inglaterra: Loeb, 1955.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organizado e revisado por Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).
- _____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1982.

- _____. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, Abel. *Poesia até ontem*. 2. ed. amp. e rev. Prefácio de Hélio Pólvora. Seleção e introdução de Antonio Carlos Villaça. São Paulo, SP: Aliança Cultural Brasil-Japão / Massao Ohno, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A crítica-escritura, um discurso dúplice*. Tese de livre-docência – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo.
- _____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Falência da crítica*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1973.
- _____. “Nota à presente edição”. In: BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas do curso do Collège de France 1979-1980*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. p. XV-XVI. (Coleção Roland Barthes).
- PEARSON, Alfred Chilton. *The fragments of Zeno and Cleanthes*. Londres, Inglaterra: Clay, 1981.
- PEIXOTO, Sergio Alves. “São Francisco de Assis e a poesia brasileira”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 29, n. 42, dez., 2009. p. 155-175. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6532>>. Acesso em 25 de abril de 2018.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética em um volume*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, RJ: Companhia José Aguilar, 1969.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Unicamp, 2004.
- _____. *Terceiro tempo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- PINTARELLI, Frei Ary Estevão; PEDROSO, Frei José Carlos Correa; TEIXEIRA, Celso Márcio. “Introdução”. In: *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFM Cap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedroso OFM Cap; Frei Celso Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014. p. 13-82.

- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor*: com prefácio do autor. Traduções de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1981.
- PLATÃO. *A República*, ou: Sobre a justiça – gênero político. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. Belém, PA: Ed. Universitária da UFPA, 2000.
- _____. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- _____. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, PA: EDUFPA, 2007.
- PLUTARCH. *Lives*. Tradução de Bernadotte Perrin. London, Massachusetts, Cambridge, Inglaterra: William Heinemann e Harvard University Press, 1988.
- POE, Edgar Allan. *The Complete Illustrated works of Edgar Allan Poe*. Londres, Inglaterra: Bounty Books, 2009.
- PORTUGAL, Ricardo Primo; XIAO, Tan (Org.). *Antologia da poesia clássica chinesa – Dinastia Tang*. Tradução, notas e introdução de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. São Paulo, SP: Unesp, 2013.
- PRADO, Adélia. *Miserere*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2014.
- PRADO COELHO, Eduardo. *Os universos da crítica*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1982.
- PRADO JR, Caio. *História econômica do Brasil*. 28. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravitch Sarhan. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 1984.
- PROUST, Marcel. *Contre Saint-Beuve*. Paris, França: Gallimard, Collection Folio, 1954.
- QUINTANA, Mário. *Mário Quintana: poesia completa: em volume único*. Organizado por Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2005.
- RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris, França: PUF, 2001.
- RIBEIRO, Ewerton Martins. “Biografema, ‘stadium’, ‘punctum’, fotografia: quase um método”. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 21, n. 2, mai. a ago., 2015. p. 45-64.
- RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 2009.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Sílvia Romero: a Polêmica como Sistema?”. In: CORDEIRO, Rogério; WERKHEMA, Andréa Sirihal; SOARES, Cláudia Campos; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do (Org.). *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 95-110.

- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1943.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1960.
- _____. *Magma*. Desenhos de Poty Lazzarotto. Parecer da Comissão Julgadora do Concurso Literário da ABL assinado por Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, Mário Alex. *Ouro Preto*. Belo Horizonte, MG: Scriptum, 2012.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa: volume único*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1995. (Biblioteca Luso-brasileira. Série portuguesa).
- RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Curitiba, PR: ZAP, 1980.
- _____. *Desorientais*. Prefácio de José Miguel Wisnik. São Paulo, SP: Iluminuras, 2000.
- _____. *Outro silêncio*. São Paulo, SP: Boa Companhia, 2015.
- _____. “OFICINA DE HAIKAI Alice Ruiz”. (Inédito).
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *As obras do celebrado lusitano, o doutor Francisco Sá de Miranda*. Coligidas por Manuel da Lira. Dirigidas ao muito ilustre Senhor dom Jerônimo de Castro, &c. Lisboa, Portugal: Manuel da Lira, 1595.
- SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.
- SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1976.
- SANTO AGOSTINHO. *A trindade*. 7. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2014.
- _____. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. Revisão cotejada de acordo com o texto latino por Antônio da Silveira Mendonça. 22. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2010. (Coleção Patrística).
- SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma teológica; primeira parte – questões 1-49: edição bilíngue*. Tradução de Alexandre Corrêa. Organização e direção de Rovílio Costa & Luís Alberto De Boni. Introdução de Martin Grabmann. 2. ed. Porto Alegre, RS: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes/Sulina; Caxias do Sul, RS: Universidade Caxias do Sul, 1980.
- SÃO BOAVENTURA. *Legenda maior de São Francisco*. In: *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFMCap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedroso OFMCap; Frei Celso

- Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014. p. 551-686.
- SÃO FRANCISCO DE ASSIS. *Admoestações; Cântico do irmão sol ou louvores das criaturas; Cartas*. In: *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Apresentação de Frei Sérgio M. Dal Moro OFMCap. Introdução de Frei Ary Estevão Pintarelli OFM; Frei José Carlos Correa Pedrosa OFMCap; Frei Celso Márcio Teixeira OFM. Petrópolis, RJ: Vozes e Família Franciscana do Brasil, 2014. p. 95-126.
- SARAIVA, Leandro. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 109-141.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: ensaio de Ontologia Fenomenológica*. 17. ed. Tradução de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 2009.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, SP: Cultrix/EDUSP, 1969.
- SAVARY, Olga. *Repertório Selvagem: obra reunida: 12 livros de poesia, 1947-1998*. Rio de Janeiro, RJ: Biblioteca Nacional / MultiMais / Universidade Mogi das Cruzes, 1998.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesias completas (1928-1955)*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1956.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura na política*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Que horas são?* São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1999.
- SILVA, Andréa Cristina Lopes Frazão da. “Reflexões sobre a produção literária franciscana no século XIII”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, MG, UFMG, v. 29, n. 42, dez., 2009. p. 107-137. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6530>>. Acesso em 25 de abril de 2018.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra, Portugal: Almedina, 1973.
- SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Tradução, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2017. (Coleção Clássica).
- SOUZA, Edson Belo Clemente de. “Contextualização política da construção da Barragem de Itaipu”. In: *Revista Perspectiva Geográfica*. Cascavel, PR, Unioeste, 2005. p. 25-47.

- Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/view/5/5>>.
Acesso em 25 de março de 2017.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2002. (Coleção Humanitas).
- _____. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2011. (Coleção Humanitas).
- SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a. C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014.
- _____. *Iniciação aos Estudos Literários: objetos, disciplinas, instrumentos*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal).
- SOWELL, Thomas. *Conflito de visões: origens ideológicas das lutas políticas*. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo, SP: É Realizações, 2012. (Coleção Abertura Cultural).
- _____. *Os intelectuais e a sociedade*. Tradução de Maurício G. Righi. São Paulo, SP: É Realizações, 2011. (Coleção Abertura Cultural).
- SPINA, Segismundo. “Curitus”. In: CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo, SP: EdUSP, 2013. p. 15-23. (Coleção Clássicos).
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1969.
- STOLER, Ann Laura. “Colonial Archives and the Arts of Governance”. *Archival Science: International Journal on Recorded Information* 2. 2002.
- SUETÔNIO. *As vidas dos doze Césares*. Tradução de Sady Garibaldi. 5. ed. São Paulo, SP: Atena, 1956.
- TATE, Allen. *On the limits of poetry*. Nova Iorque, Estados Unidos: Swallow Press, 1948.
- _____. “Tensão em poesia”. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*, volume II. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1983. p. 70-85.
- TEIXEIRA, Evilázio Borges. *Imago Trinitatis: Deus, sabedoria e felicidade: Estudo teológico sobre De Trinitate de Santo Agostinho*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2003.
- TERTULIANO. *Apologeticum*. Tradução de Carmem Castillo Garcia. Madri, Espanha: Gredos, 2001.
- TODOROV, Tzvetan *et alli*. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

- TOLENTINO, Bruno. *A balada do cárcere*: edição comentada. Notas e organização de Juliana P. Perez, Jessé de Almeida Primo, Martim Vasques da Cunha, Guilherme Malzoni Rabello, Renáto José de Moraes. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2016.
- TREBOLLE BARRERA, Julio. *A Bíblia Judaica e a Bíblia Cristã*: introdução à história da Bíblia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- TRÓTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Apresentação de William Keach. Tradução de apresentação, cronologia da vida de Trótski, glossário, sugestões de leitura e índice de Débora Ladsberg. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2007.
- VELOSO, Caetano. *Livro*. São Paulo, SP: PolyGram, 1997. 1 CD. Acompanha livreto.
- VERLAINE, Paul. *Poésies completes de Paul Verlaine*. Paris, França: Librairie de France, 1931.
- VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de estudar*: cartas sobre Retórica e Poética. Introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Portugal: Presença, 1991.
- VIP, Angelo; LIBI, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. 24. ed. São Paulo, SP: Editora do Bispo, 2013.
- XISTO, Pedro. *Lumes*: uma antologia de haikais. Seleção, textos e notas de Marcelo Tápia. São Paulo, SP: Berlendis & Vertecchia, 2008.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário*, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2012. (Coleção Origem).
- WHITMAN, Walt. *Folhas de folhas de relva*. Tradução de Geir Campos. Prefácio de Paulo Leminski. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- _____. *Folhas de relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. 2. ed. 8. reim. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

Anexo:

Carta 9

28/leão/77

Aí, Regis!

estou transando vários cartões/suportes
em investidas kamikaze no campo propagandeiro
ca guris da Chave (~~Co~~, ~~Co~~)
descolaram um programa de rádio "Linha"
hard rock e locução criativa
então fiz
para eles umas vinhetas antipropaganda doidas

o lenhinismo

esta é uma:

~~XXXXXXXXXXXX~~

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

RESTAURANTE APENDICITE
SE SERVE AHORA COM FELIJO

ou esta:

FORMADA MELUCA
DEIXE DE SER UM BOFE
E PASSE A SER UMA BONECA

e depois passei várias dessas "propagandas impróprias"
para um grande cartunista daqui o Solda
e ele está transando as propagandas no cone
na rádio elas ficam muito engraçadas
junto com as outras (cavetas)

Figura 17

então às vezes meu ego mandafnico de letreado e escriba
me pergunta se eu não estou me atolando demais
na "medisocridade das masâmfdias"

e cultura pop boira a bobagem (?)

quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas
para uns roquinhos faleiros
eu devia estar preparando ensaios
pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos

NÃO !

já fui um erudito

hoje - como Waly me disse
só ataco de artilharia ligeira
morteiros na guerrilha



abastecer as tropas no próprio terreno inimigo
com os frutos do local

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

gosto de me sentir na corrente sanguínea
do morando e dos meios de massa
talvez seja um prazer de escriba
não sei

que nem a propalada **nostalgia do intelectual pela ação**

trabalhar nos meios de massa
é a coisa mais porcoada com ação que já vi

gosto de ver aqueles que aplicam um grande repertório
nas coisas "pequenas"
é maciel se aplicando em contracultura e hippismo
ezequiel nozes no rock
piguetari no futebol
castano em MPB



Figura 18

muito legal isso q v. falou de "carregar nos sinais generacionais"
p/ obter um diferencial em relação ao canonismo clássico
achei o achado digno de um grande estrategista

a guerrilha dos signos ?

as batalhas nunca são decisivas

as vitórias são confusas

of Peirce

signos geram signos { por dissimulação
por hibridismo
por mutação

prolíficos

proscasos

fecundos como os insetos

horível,
não?

ando a guerra ?

às vezes penso que as melhores inteligências como as nossas são

vecô riso costano gil alicé waly daria pedrinha sebastião

etc etc etc

etc etc

etc

não deviam se ocupar de arte/literatura/ SIGNO

deviam partir para a militância

aplicar-se numa militância

A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRÁTICO DA MENSAGEM

o que interessa/a que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA
alterar as relações de propriedade e distribuição das riquezas
na equibria do poder entre classe e classe ração e ração

este é o grande Poema: nossos poemas são índices dale
seramente

Figura 19

mesem poesia tem que estar a serviço de uma Utopia
su como v. disse de uma ESPERANÇA
é isso que quero dizer quando digo
que o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta

é preciso deixar que a História chegue em você
dê choque em você
te chame te eleja te corteje
te envolva e te engaje

uma coisa pode ter certeza:
nascemos na classe errada

estou tomando o máximo cuidado
para que tudo isso que estou dizendo
seja sem o mínimo resquício de stalinismo
sectarismo esquerdefrênico
and so on

mas não dá para jogar fora esse lance

nós que temos o know-how e o dont-know-how
temos que ter esse what
esse whatever it is
dont you think so ?

VIAE

Figura 20

chega de sutilezas críticas

com meia dúzia de slogans verdadeiros na cabeça
cerco a montanha
ponho cerco às fortificações
tomo a posição e a defesa

os patriarcas já teorizaram bastante por nós
foi seu martírio

estamos dentro de uma onda
uma grande vaga atlântica
na leoa do pacífico
até as praias da Atlântida

(a Tema Sada)

talvez não haja mais tempo
para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS
como a poesia concreta foi
a antropofagia foi
a tropicália foi

agora é tudo assim
ninguém sabe
as certezas evaporaram

que a estátua da liberdade
e a estátua do rigor
valem por todos nós

MANDE MAIS COISAS TUAS
CARNE FRESCA E FORTE
P/ EU PUBLICAR -

com abraços

Lamirski

Figura 21

por favor
HOSTRE O MATERIAL A TODO O PESSOAL
patriarcas riso pedrinho plasm
SENÃO SU VOU DE NOITE
TRANSFORMAR TODOS OS TEUS SONHOS
COMERTICIAS
EM PESADELOS PARNASIANOS

Janicki

Figura 22