Elizabeth Rocha Leite

A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski

São Paulo

2008

Elizabeth Rocha Leite

A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo

2008

BANCA EXAMINADORA

São Paulo, _____ de _____ de 2008

Ao meu pai, Manoel Cerqueira Leite, que me ensinou o caminho das letras.

À minha mãe, Ruth Rocha Leite, companheira de todas as horas.

À minha irmã, Mercês, que me apoiou nessa empreitada.

Ao casal Teresa e Hans, irmã e cunhado, que tantas vezes me acolheram em sua casa.

À família inteira, pois todos vocês representam muito para mim.

AGRADEÇO

À Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini, presença indispensável em minha busca de conhecimento. Seu carinho e confiança iluminaram esta jornada.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que me proporcionou recursos financeiros para viabilizar esta pesquisa.

Às amigas de sempre, Darcy e Jucimara, que passaram longas horas a meu lado e que comigo compartilharam generosamente suas leituras.

Aos membros desta banca, cuja participação significa para mim uma oportunidade privilegiada de diálogo.

Ao poeta Leminski e aos autores que citei neste trabalho. Sem suas mentes brilhantes, esta escrita não existiria.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
eis que a luz se acendeu na casa
e não cabe mais na sala.

Paulo Leminski

Resumo:

A poesia de Paulo Leminski (1944/1989), escrita no Brasil entre os anos 60 e 80 do século XX, revela uma constante atitude de experimentação que abre caminhos para o questionamento da relação entre **pensamento, mundo e linguagem**. Ao refazer a trajetória do autor e analisar o modo de criação de seus jogos de linguagem, pretendo revelar **a lógica de sua poética**, voltada para a materialidade do signo lingüístico. Como poeta e ficcionista, redator publicitário, letrista de música, crítico e tradutor, a matéria-prima e o objeto de Leminski é sempre a linguagem verbal em suas mais variadas dimensões. Nesse período, entre os anos 60 e 80, em que as teorias sobre os signos e sobre o discurso começam a dominar os estudos literários, a poética metalingüística e reflexiva de Leminski surge como um campo de **experiência de limites** ainda não testados ou pouco testados por outros poetas. O conceito da poesia como texto literário, como expressão de uma linguagem escrita, veiculada em livros e destinada a um público erudito, passa a ser também por ele questionado. Para Leminski, a poesia faz parte da semiótica, do mundo dos signos que engloba todas as outras formas de manifestações artísticas, de informação e de comunicação. Poesia é também **linguagem gráfica, sonora e verbal**, que busca uma lógica própria para expressar pensamentos e formas de vida. Esta pesquisa vai focalizar alguns aspectos da teoria da linguagem e da teoria literária evidenciados, em diversos níveis, na prática poética leminskiana. São questões pertinentes ao contexto de diferentes correntes contemporâneas de pensamento que apontam a linguagem como o lugar privilegiado em que se dá a atuação do sujeito e a criação dos sentidos.

Palavras-chave: poesia experimental, lógica poética, filosofia da linguagem, experiência de limites

The Experience of Limits in the Poetics of Paulo Leminski

Abstract:

The poetry of Paulo Leminski (1944-89), written in Brazil between the 1960s and the 1980s, displays a constant attitude of experimentation that opens up possibilities for questioning the relationships between **thought, world and language**. By retracing the development of his career as a writer and analyzing the ways in which he created his language games, I set out to discover the **logic of his poetics** and its links to the materiality of the linguistic sign. As a poet and author of fiction, but also as a producer of advertising copy, song lyrics, literary criticism and translations, Leminski always took verbal language in its many different dimensions as his object and raw material. In the period discussed (1960s, 70s and 80s), when theories of signs and discourse predominated in literary studies, Leminski developed his metalinguistic and reflexive poetics as a field for **experiencing and experimenting with limits** that other poets had not yet tested at all or only very marginally. He also questioned the concept of poetry as literary text, as the expression of a written language conveyed in books to a learned audience. For Leminski poetry was part of semiotics, of the world of signs that encompasses all other forms of art as well as information and communication. Poetry is **visual language and sound as well as verbal language**, pursuing its own logic to express thoughts and life forms. My research focuses on some aspects of the theory of language and of the literary theory evinced at various levels by Leminski's poetic practice. The questions raised are pertinent in the context of different contemporary currents of thought which consider language a privileged field for the operation of the subject and the creation of meaning.

Key words: experimental poetry, poetic logic, philosophy of language, experience of limits

INTRODUÇÃO	9
I. NOS LIMITES DA LINGUAGEM	16
1. De uma poética literária a uma poética semiótica	19
1. Poesia, fala, música	21
2. Poesia e forma	27
3. Poesia e movimento	30
II. O JOGO E A DIFERENÇA	37
1. O jogo da linguagem e a crítica da racionalidade cartesiana	38
2. Os jogos de linguagem e a gramática de Wittgenstein	43
III. O DENTRO-FORA DA LINGUAGEM: A POESIA DA POESIA DE LEMINSKI	53
1. Auto-referência e intertextualidade	55
2. Auto-referência, intratextualidade e codificação	65
IV. ABERTURA PARA O OUTRO: AS PERSONAGENS DO AUTOR NA CENA DA ESCRITA	72
1. Vitalismo e solidariedade: o sentido compartilhado	73
2. <i>Pensiero debole</i> : o humanismo da pós-modernidade	78
3. Diferença, hospitalidade e cosmopolitismo	81
V. PARADOXO E HUMOR: O PENSAMENTO ZEN E A POÉTICA DE LEMINSKI	91
1. Paradoxo, indecidibilidade e síntese disjuntiva	92
2. Aforismos e <i>koans</i> : propostas de uma lógica da diferença	96
3. Versos aforísticos e haicais leminskianos: a estética do humor zen	101
4. Outros caminhos do humor zen: o senryu	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
1. Influência do movimento modernista europeu e da estética do concretismo	117
2. Relação com os poetas marginais e com os modernistas de 1922	117
3. Teorias da linguagem, existencialismo e o pensamento ético da diferença	118
4. Estética zen: a escritura da iluminação	119
5. Da experiência dos limites a uma poética nômade: a herança leminskiana	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS	121
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA	126

INTRODUÇÃO

Antes de apresentar este estudo sobre a obra de Paulo Leminski (1944-89), vou definir os motivos que determinaram minha escolha deste poeta como tema, da mesma forma que os rumos e os objetivos deste trabalho. Por isso, quero esclarecer alguns pontos básicos que irão configurar esta pesquisa como uma contribuição para o posicionamento do autor no contexto de nossa história literária.

Em primeiro lugar, cabe aqui responder à seguinte pergunta: por que a opção por Paulo Leminski? Entre outras razões, ligadas a preferências subjetivas,¹ destaco pelo menos três justificativas:

- Leminski é considerado por muitos como o “poeta-síntese” dos anos 70.² De fato, sua obra é representativa de uma época recente de nossa literatura, ainda pouco pesquisada.
- Com sua múltipla atuação como criador, teórico e agente cultural, ele abriu novas perspectivas para o entendimento da linguagem poética e para o estabelecimento de abordagens críticas mais abrangentes e mais compatíveis com o contexto literário da época.³
- Ele teve o mérito de conquistar um novo tipo de público leitor e de inspirar novos poetas, admiradores de seu estilo.⁴ Apesar da incipiente aceitação de sua obra no meio acadêmico, seu nome tem sido cada vez mais divulgado, tanto em mídias especializadas em literatura como em manifestações alternativas e na grande imprensa.⁵

Passados quase 20 anos de sua morte, a previsão de Regis Bonvicino de que ele seria um parâmetro para as gerações seguintes confirma-se, em parte: a imagem de poeta experimental e a lucidez do pensamento de Leminski têm revelado uma nitidez

¹ O poeta foi meu contemporâneo e vivenciou o ambiente de contracultura da geração de 68. A personalidade polêmica, a atitude contestadora e o humor insólito que o caracterizam despertaram meu interesse por sua escrita.

² Esta definição de Leminski está no título do artigo “Morre Leminski, poeta-síntese dos anos 70”, de Regis Bonvicino, publicado na *Folha de S.Paulo*, dois dias depois da morte do poeta, em 9 de junho de 1989.

³ Leminski, leitor de Peirce, propunha uma leitura semiótica do universo das artes e da comunicação.

⁴ O livro *A linha que nunca termina*, organizado por André Dick e Fabiano Calixto, reúne ensaios, artigos e poemas escritos por 43 autores em sua homenagem.

⁵ Sobre essa crescente popularidade, o crítico Wilson Martins escreveu o artigo “O culto delirante em torno de Leminski” (*Folha de S.Paulo*, 30/11/1996). Além de ter presença expressiva na mídia, o autor foi tema de peças teatrais, como *Caos Leminski*, apresentada no Teatro da PUC, em 2004 (com roteiro de Paulo Venturelli e Chico Pennafiel), e é reverenciado anualmente em agosto, no evento denominado “Perhappiness”, em Curitiba. No final dos anos 90, foi criado o *site kamiquase*, em sua homenagem. Suas poesias foram traduzidas para o espanhol, o francês, o alemão, o italiano, o inglês e o húngaro.

que não se apagou com o tempo. Pode-se constatar que o vivo e genuíno interesse suscitado pelo autor e sua obra não é apenas um fenômeno passageiro. Interesse que deve ser creditado tanto à atitude radical do escritor em seu contexto cultural quanto à sua produtividade no âmbito da linguagem, seja como narrador e poeta, seja como crítico e tradutor.⁶

Pelas razões apresentadas, decidi que a obra de Leminski seria meu objeto de pesquisa e passei então a buscar respostas a uma série de indagações. Duas delas foram fundamentais para a estruturação deste trabalho:

- 1) Qual o questionamento central da poética⁷ de Leminski e em que campo teórico se situa?
- 2) Que método de pesquisa e que estratégias de abordagem seriam compatíveis com uma produção escrita cuja proposta é ser experimental?

As respostas a essas perguntas foram encontradas no percurso de leitura. A escrita instigante de Leminski apresentava-se então como um grande quebra-cabeça com as peças separadas: para configurar a sua poética, teria que realizar essa montagem.

Nas entrelinhas de sua poesia e, mais explicitamente, em suas narrativas, ensaios, resenhas, entrevistas e na correspondência que manteve com o poeta Regis Bonvicino (1999), tive acesso a muitas informações⁸ que me induziram a escolher a *teoria da linguagem* como campo básico de trabalho.

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

Além de ser um leitor privilegiado dos autores que moldaram nosso moderno conceito de literatura, como Joyce e Mallarmé, ele assimilou e processou, em seu ideário de crítico cultural, muitas informações recebidas das teorias da linguagem e da

⁶ No final dos anos 90 começam a surgir as primeiras pesquisas acadêmicas sobre Leminski. Entre os anos 2000 e 2007 foram publicados vários livros sobre o autor. Ver bibliografia ao final.

⁷ Uso esse termo no sentido abrangente de teoria e prática literária. Nessa acepção, tanto os textos sobre arte e literatura quanto as narrativas e poemas escritos por Leminski fazem parte da sua *poética*. Ao distinguir diferentes caminhos de abordagem da literatura, Paul de Man diz o seguinte: “Quando fazemos hermenêutica, ocupamo-nos do sentido da obra; quando fazemos poética, ocupamo-nos da estilística ou da descrição da maneira como uma obra significa”. Procuro seguir essa segunda orientação neste estudo (DE MAN, 1989, p. 117).

⁸ Teorizações sobre arte, vida, poesia, expressas na fala e na escrita de Leminski, serão utilizadas no decorrer deste estudo para fundamentar a sua poética.

literatura, desde a produzida pelos formalistas e estruturalistas, como Propp⁹ e Jakobson, até a semiótica de Peirce e as teorias do discurso e da informação.¹⁰

Essa diversidade e essa amplitude de interesses intelectuais de Leminski estão expressas também em sua atividade como tradutor.

Samuel Beckett, John Fante, Lawrence Ferlinghetti, Alfred Jarry, James Joyce, John Lennon, Yukio Mishima e Petrônio são alguns dos autores com os quais entrou em íntimo diálogo no processo de tradução. Diferentes tempos, diferentes espaços, diferentes contextos. Uma mistura heterogênea e atemporal de formas de linguagem e de pensamento que inevitavelmente seria filtrada pela sensibilidade do poeta e incorporada criativamente em suas produções.

Outra fonte para a análise da *persona* literária de Leminski são as biografias a que ele se dedicou: Cruz e Souza, Bashô, Jesus Cristo e Leon Trotski. Esses escritos refletem uma escolha consciente de quatro modos de vida que lhe serviriam de modelo como artista e como indivíduo. Nesse processo de identificação pode-se vislumbrar o Leminski poeta, o mestre do haicai, o profeta e o revolucionário. Um amálgama de negro e de estrangeiro, de cristão e de comunista, que ao mesmo tempo revela as suas origens étnicas (Leminski tem avó materna negra e avô paterno polonês) e deixa entrever os ideais pelos quais se orienta.¹¹

Arte e vida, teoria e práxis, intertextualidade: a escrita de Leminski é feita de multiplicidades. É um discurso conjugado no plural, aberto para o aqui e agora de nossa provinciana realidade brasileira dos anos 60 a 80.

Produzida no contexto da pós-modernidade,¹² a poética leminskiana revela muitas afinidades com o *movimento desconstrucionista*,¹³ por sua atitude de contestação em relação a qualquer discurso totalizador. Seja esse o assim chamado pensamento

⁹ Seu romance *Agora é que são elas* estabelece um diálogo estrutural com o livro *Morfologia do conto*, de Vladimir Propp. Ver a respeito a análise de Ricardo Silvestrin (DICK; CALIXTO, 2004, p. 227-34).

¹⁰ Essas preferências teóricas e literárias estão expressas na correspondência mantida com o amigo Regis Bonvicino e reproduzida no livro *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (LEMINSKI, 1999).

¹¹ Manoel Ricardo de Lima, estudioso do poeta, dedicou-se à análise dessas quatro biografias escritas por Leminski (LIMA, 2002, p. 25-56).

¹² A denominação “pós-modernidade” é polêmica, controversa e comporta muitas definições. Utilizo-a apenas para delimitar a época cultural em que se insere a produção de Leminski. De certa forma, a visão do poeta coincide com a de Gianni Vattimo, para quem “a experiência pós-moderna [...] da verdade é uma experiência estética e retórica” (VATTIMO, 2002, p. XIX).

¹³ Quando emprego as expressões “movimento desconstrucionista” e “filosofia da diferença”, refiro-me à teoria pós-estruturalista, do final dos anos 60, cujos principais expoentes, na França, foram Gilles Deleuze e Jacques Derrida. Nos Estados Unidos, esse movimento filosófico foi chamado de “deconstruction” (ver PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 213-36).

cartesiano, a lógica da identidade, o logocentrismo ou qualquer outra forma de autoritarismo.¹⁴

É importante lembrar também que, para Leminski, poesia é sinônimo de liberdade.¹⁵ Uma liberdade que se manifesta pelo *movimento*, pela *diferença*, pelo *jogo de linguagem*. Esses três conceitos são centrais para a análise de sua obra. Ora de maneira explícita, ora de maneira implícita, eles estão lá presentes, como tema ou como procedimento recorrente.

Diante dessas constatações, a questão da escolha do método de trabalho estaria, pelo menos em parte, resolvida. Os pontos em comum entre a poética do autor e a *filosofia da diferença* levaram-me a assumir essa linha de pesquisa. Ao que tudo indica, é uma visada teórica que permite ressaltar aspectos inéditos da poesia de Leminski. Para tornar mais nítida essa compatibilidade metodológica, reúno a seguir algumas observações sobre o conceito de desconstrução.¹⁶

- O termo “desconstrução” refere-se a um tipo específico de leitura analítica que, em vez de buscar o(s) significado(s), procura entender *como* o texto foi construído.
- Esse processo pressupõe um novo modo de pensar a textualidade. Diferentemente dos estruturalistas, que fundamentam seu método de análise em oposições binárias, os pós-estruturalistas concebem o texto como uma rede de diferenças, “um tecido de traços que se reportam infinitamente a algo diferente, a outros traços diferenciais”.¹⁷
- Sua principal tarefa consiste em localizar as oposições binárias, inverter e eliminar as hierarquias dos termos que estruturam a linguagem. Com esse deslocamento, surgem neologismos ou novos significados.

¹⁴ Em *Catatau: as meditações da incerteza*, Rômulo Valle Salvino (2000) faz uma análise do pensamento anticartesiano presente na ficção de Leminski.

¹⁵ Maria Esther Maciel trata dessa questão em “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski” (DICK; CALIXTO, 2004, p. 171 a 179).

¹⁶ Esse resumo sobre a teoria desconstrucionista foi elaborado com base em leituras específicas sobre o tema, que constam nas Referências Bibliográficas da tese. Entre outros, utilizei o artigo “Ten Ways of Thinking about Deconstruction”, de Willy Maley. Cf. www.arts.gla.ac.uk/SESL/EngLit.

¹⁷ Traduza do inglês o texto de Derrida: “[...] a fabric of traces referring endlessly to something other than itself, to other differential traces”. (BLOOM et al., 1979, p. 81).

- Derrida parte do princípio de que não existe um “fora” ou um “dentro” do texto. Subverte assim a oposição entre as leituras formalistas (como o *close reading*) e as leituras contextualizadas (como a sociologia da literatura).¹⁸
- A teoria desconstrucionista é, deliberadamente, excêntrica e marginal. Os casos secundários, laterais, fronteiros servem de *insight* para a compreensão do funcionamento do sistema textual.¹⁹
- A desconstrução não opera uma “textualização da política”, mas sim uma “politização do texto”. É voltada para a diferença, para a valorização do “outro”. Nesse sentido, trata da alteridade, da diversidade, das minorias e de sua inclusão.
- Os autores ligados a esse movimento costumam utilizar com maior frequência alguns recursos emprestados da literatura e da gramática, como a alegoria, a paródia, a ironia, o paradoxo, a etimologia e os neologismos. Interessam-se também pelos jogos de linguagem, pela relação entre as línguas e pela tradução.²⁰

Item por item, podemos verificar ressonâncias da teoria pós-estruturalista na obra de Leminski.

Assim como os filósofos da diferença, ele busca compreender a produção do sentido por meio da experimentação na escrita e assume a imanência da intertextualidade. Critica o racionalismo cartesiano usando a paródia e os neologismos. Utiliza os opostos para produzir deslizamentos e desnivelamentos do significado. Valoriza a dúvida, o acaso, o provisório, o cotidiano, os temas marginais. Posiciona-se politicamente como um guerrilheiro da linguagem.²¹ Descobre no humor e na cultura oriental uma abertura para novas formas de pensamento e expressão.

Diante dessas características, minha estratégia de abordagem foi identificar e questionar as oposições binárias, os eixos em torno dos quais se produzem os sentidos da escrita de Leminski. E concluí que a sua poética acontece nas margens, nas

¹⁸ Derrida rejeita a oposição texto/contexto. No artigo “Biodegradables”, da *Critical Inquiry*, 5, p. 873, ele diz o seguinte: “An internal reading will always be insufficient. And moreover impossible. Question of context, as everyone knows, there is nothing but context, and therefore: there is no outside-the-text”.

¹⁹ No artigo “Limited Inc.”, da *Glyph*, 2, p. 209, Derrida conclui: “[...] ‘marginal, fringe’ cases [...] always constitute the most certain and most decisive indices wherever essential conditions are to be grasped”.

²⁰ Os escritos de Derrida e Paul de Man versam frequentemente sobre todos esses temas.

²¹ O título do livro de Solange Rebuzzi (2003), que analisa as cartas-poemas do autor, é *Leminski, guerreiro da linguagem*. Prefiro denominá-lo “guerrilheiro”, pois considero o termo mais adequado para a personalidade do poeta.

fronteiras. É uma *experiência de limites* entre a fala e a escrita, a arte e a vida, o erudito e o popular, o intelectual e o sensorial, o sério e o humorístico, o racional e o irracional.

Em seu percurso criativo, o poeta estabelece um jogo de *indecidíveis*,²² em que as possibilidades de novas formas de pensamento apresentam-se como um desafio à interpretação do leitor.²³

A “escrita-como-experiência-dos-limites”, que, segundo Julia Kristeva (citada em HUTCHEON, 1991, p. 25), caracteriza a era pós-moderna, permite que se ponham em xeque conceitos clássicos como identidade, referência e representação. Também na poética de Leminski pode-se entrever esse tipo de questionamento: a leitura de seus poemas, ao mesmo tempo em que proporciona momentos de pura fruição estética, incita também a uma produtiva reflexão teórica sobre a escrita e a linguagem.

Visto que o poeta também é crítico literário, julguei útil para esta pesquisa abrir espaço para um diálogo textual entre a teoria e a prática literária de Leminski.

Assim, com base em alguns posicionamentos do próprio autor sobre arte e literatura e com uma seleção de poemas²⁴ que considero representativos para este estudo, montei um painel que, sem pretensões de ser conclusivo, permite visualizar as singularidades de sua poética.

Para iluminar as análises e esclarecer algumas questões relativas à teoria da linguagem, recorri a alguns conceitos-chave²⁵ de pensadores de diversas tradições (entre eles, Lao Tsé, Peirce, Wittgenstein, Deleuze, Derrida, Vattimo e Rorty), que, embora forjados em diferentes épocas, são passíveis de coexistência no universo leminskiano.

Esta tese divide-se em cinco partes. No primeiro capítulo vou discorrer sobre o significado de poética, para Leminski, e o *status* da poesia; no segundo, analisarei os jogos de linguagem, que ocorrem em diversos níveis; no terceiro, tratarei da questão da auto-referência e da inter/intratextualidade; no quarto, observarei como se estabelece o diálogo entre texto e leitor, no quinto, identificarei os procedimentos de sua estética

²² Pode-se entender “indecidível” (*indécidable*) como “elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética”. Para Derrida, um exemplo de indecidível seria o *pharmakon*: termo que designa o remédio e/ou o veneno (SANTIAGO, 1976, p. 49 e p. 50).

²³ Alguns aspectos de ambivalência e multiplicidade na escrita do poeta foram abordados por Robison Benedito Chagas (1998).

²⁴ Selecionei 39 poemas e um trecho em prosa do romance *Catatau*.

²⁵ Entre eles, os conceitos de “wu-wei” (Lao Tsé), de “semiose” (Peirce), de “jogo de/da linguagem” (Wittgenstein e Derrida), de “acontecimento” (Deleuze), de “pensiero debole” (Vattimo) e de “solidariedade” (Derrida e Rorty).

“filosófico-humorística”, inserida no âmbito do pensamento zen e questionadora dos limites entre *sense* e *nonsense*.

Assim, lado a lado com o poeta, convido os leitores a percorrer as trilhas de sua escrita e a explorar com rigor os territórios de sua linguagem e de seu pensamento criativo. Uma caminhada sempre instigante, pontuada pela expressividade de um pensador radical, que um dia afirmou (citado em CARDOSO, 2002, p. 284):

Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programa, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão.

Capítulo I

NOS LIMITES DA LINGUAGEM

O limite já não designa aqui o que mantém a coisa sob uma lei, nem o que a termina ou a separa, mas, ao contrário, aquilo a partir do que ela se desenvolve e desenvolve toda a sua potência (DELEUZE, 2006b, p. 68).

Quando me refiro à poética de Leminski, penso tanto em suas teorizações como crítico quanto em sua prática poética. Posso constatar que, como teórico e como poeta, ele propõe-se a questionar os limites tradicionais da poesia com base em um viés extraliterário. Assim, sua obra nunca deixa de ser experimental, pois se constrói como um projeto paralelo às suas considerações sobre arte e linguagem e como campo de testes para uma grande diversidade de procedimentos.

Uma vez que o interesse central do crítico-poeta é compreender as relações entre vida, linguagem e pensamento, podem-se estabelecer correspondências entre sua escrita e alguns postulados da filosofia da linguagem.

Os aforismos, os enigmas verbais, o raciocínio não-linear, a obsessão pela lógica e pelos jogos de linguagem, a opção pelo trivial e pelo senso comum, o estilo conciso: tudo isso permite aproximar a poética de Leminski do pensamento de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), independentemente de o poeta ter a ele se referido em seus escritos.

É importante destacar que a obra desse filósofo apresenta dois momentos teóricos distintos, ou seja, duas abordagens diferentes da questão da linguagem. Por isso existem referências ao “primeiro” e ao “segundo” Wittgenstein. Em sua primeira fase, registrada no *Tractatus logico-philosophicus*, publicado em 1922, o pensador desenvolve uma lógica espacial de representação, expressa em sua *teoria da figuração*. Na segunda fase, que se revela na escrita de *Investigações filosóficas*, editado postumamente em 1953, ele se volta para a análise e descrição de práticas lingüísticas, denominadas “jogos de linguagem”.

Para iniciar um diálogo entre o poeta e o filósofo, apresento aqui traduzida a proposição 5.6 do *Tractatus logico-philosophicus* (WITTGENSTEIN, 2001, p. 245), “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”,²⁶ e a definição

²⁶ No original alemão: “Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”.

de poesia dada por Leminski no livro *La vie en close* (1991a, p.10), em seu poema “Limites ao léu”: “[poesia é] a liberdade da minha linguagem”.

Na confluência desses dois aforismos, que se destinam a esclarecer, respectivamente, questões fundamentais da filosofia da linguagem e da poesia, pode-se entrever o embrião de uma teoria poética. Concluo, portanto, que, se os limites do mundo e da linguagem coincidem, como afirma o filósofo, então a liberdade de linguagem do poeta significa sua liberdade de ser no mundo. Sua experimentação estética transforma-se, pois, numa questão ontológica. Veja-se o poema:

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para 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 tranqüilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), ‘lo imposible hecho posible’ (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)

Como um intelectual *flâneur*, Leminski vagueia pela história da literatura colhendo *ao léu* 22 conceitos de poesia extraídos de textos de autores de diferentes tradições. Com base nessa matéria-prima, monta um painel de citações que se sucedem até chegar à sua citação-síntese: “a liberdade da minha linguagem”. Assim, a proposta expressa no título, de deixar os *limites ao léu*, ou seja, de não limitar o conceito de poético, confirma-se na conclusão do poema.

Na verdade, a pretensão de Leminski é, como sempre, irônica e estratégica. Ao ressaltar o campo de possibilidades do poético em vários tempos e espaços, ele aproveita a oportunidade para também se posicionar como autor de prestígio, que dialoga de igual para igual nesse “hall da fama”. Além disso, ao apresentar nesse contexto sua (in)definição de poesia, ele autoriza a si mesmo a aumentar a potencialidade de sua linguagem como indivíduo e seu território de atuação como poeta.

Sob a ótica do aforismo wittgensteiniano, pode-se ainda concluir que seu ideal poético de liberdade de linguagem seria o de ampliar seus limites de conhecimento do mundo por meio da experimentação lingüística.

Em minhas análises de poemas, utilizarei ainda exemplos selecionados do livro *Investigações filosóficas* para descrever alguns procedimentos experimentais dos assim chamados “jogos de linguagem”. Embora Wittgenstein não defina essa expressão, pode-se entender perfeitamente seu significado por meio das analogias que ele estabelece com outros tipos de práticas lúdicas que obedecem a regras e que têm objetivos específicos, como o xadrez, por exemplo.

O termo “jogo” relacionado ao uso da língua vai ser explorado também pelos pensadores da diferença, entre eles, Deleuze e Derrida, e será utilizado mais recentemente por dois filósofos contemporâneos que tratam da racionalidade: Gianni Vattimo e Richard Rorty. Cada um desses autores tem uma concepção própria dessa palavra, que possibilita a aproximação de poética e filosofia. Tratarei disso nos próximos capítulos.

Por ora, pretendo mostrar como Leminski, em sua época e a seu modo, expressa sua liberdade de linguagem ou sua liberdade na linguagem.

1. De uma poética literária a uma poética semiótica

O poeta paranaense cita várias vezes o filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914) e adota a terminologia da semiótica deste em resenhas e críticas literárias. É preciso destacar que a teoria dos signos de Peirce, de orientação aristotélico-kantiana, é bem anterior e muito diferente da semiologia francesa, baseada na lingüística. A semiótica fundamenta-se em relações triádicas, ao passo que a semiologia utiliza oposições binárias para conceber o signo. A opção pela teoria peirciana deve-se, certamente, ao contato mantido com os poetas concretos, que, já na década de 60, divulgavam o pensamento do filósofo americano no Brasil.²⁷

Ao analisar o modo de representação poética de Leminski, pude constatar que ele leva à reflexão sobre três caminhos que se complementam na construção do sentido: o da temporalidade, o da espacialidade e o do movimento. Seus poemas conduzem o leitor por essas trilhas, pois são signos que se mostram em sua própria materialidade, ou seja, expõem seus suportes sonoros, gráficos ou verbais.

Leminski costumava afirmar que “poesia é ação entre códigos”, e que “todo poeta é intersemiótico”. Assim, em sua obra, encontram-se tanto composições marcadamente temporais, que se aproximam da oralidade da música e da fala, quanto composições nitidamente espaciais, que se identificam com as dimensões do desenho e da pintura ou mesmo com a tridimensionalidade da escultura. Além disso, uma terceira via, a da dinâmica do movimento no espaço e no tempo, característica da linguagem do cinema, também será por ele utilizada. Neste capítulo e nos seguintes, apresentarei exemplos de poemas que empregam esses procedimentos.

É interessante ressaltar que, ao produzir sua poética experimental, o poeta explora conscientemente matrizes de linguagem sonora, visual e verbal (ver SANTAELLA, 2001) e serve-se de estratégias criativas que mantêm correspondência tanto com as categorias sígnicas de primeiridade, secundidade e terceiridade da fenomenologia peirciana²⁸ quanto com as categorias literárias de melopéia, fanopéia e logopéia da teoria poundiana.

²⁷ Décio Pignatari e Luiz A. Pinto publicaram o “Manifesto da poesia semiótica” na revista *Invenção*, n. 4, São Paulo, em dezembro de 1964. O texto aborda os conceitos básicos da teoria de Peirce (ícone, índice e símbolo) e a sintaxe não-linear dos ideogramas chineses.

²⁸ Peirce dedicou-se à leitura de Kant e Aristóteles e, com base na terminologia desses dois autores, fixou para suas categorias fenomenológicas as denominações de “primeiridade, secundidade e terceiridade”. O *primeiro* está aliado às idéias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediatidade. O *segundo*, às de força bruta, ação-reação, conflito,

Sabe-se ainda que, no início de sua escrita, Leminski foi bastante influenciado pela estética dos poetas concretistas, seguindo seu ideário e adotando também, entre seus preferidos, os autores que Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos elegeram como exemplares de uma poética da modernidade, entre eles, Mallarmé, Joyce, Carroll e cummings.

A fase de poemas concretistas de Leminski, em que ele seguiu mais de perto os princípios desse movimento, ao privilegiar acima de tudo a espacialidade e explorar a dimensão gráfica da palavra, serviu como estágio preparatório e como abertura para outros questionamentos sobre a teoria ou sobre as teorias da linguagem poética.

Quando Leminski diz, como será visto a seguir, que não se identifica com os escritores, mas sim com os artistas plásticos, os cartunistas e os poetas compositores da MPB, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, ele sinaliza vários posicionamentos. Primeiro, que sua poética não pode mais se restringir ao conceito tradicional de “literário” ou “livresco”. Segundo, que ele busca uma nova “mídia” e um “público” diferente, menos erudito e mais voltado para a comunicação de massa. Terceiro, que ele questiona também os limites do suporte verbal, matéria da poesia convencional, e quer fazer uma poesia que dialogue com outras linguagens e outros suportes, atitude que hoje em dia é muito mais evidenciada.

Sua recusa de seguir o cânone literário, que na época era representado pelas obras de escritores consagrados, como Carlos Drummond e João Cabral, por exemplo, e seu distanciamento dos poetas marginais, cuja produção ele considerava descuidada, vão fazer com que Leminski destaque-se no cenário como um autor atento e bem informado, que busca ao mesmo tempo inovar na linguagem e disputar novos leitores, sensíveis a outras formas de percepção artística.

Em outras palavras, sua proposta é a instauração de uma prática poética que, mesmo utilizando como veículo o signo verbal, não seja interpretada apenas sob a luz da teoria literária, mas também sob a luz de uma teoria da linguagem poética ou de uma poética semiótica.

aqui e agora, esforço, resistência. O *terceiro*, às de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação (ver SANTAELLA, 2000, p.7-8).

1. Poesia, fala, música

Grande parte da escrita de Leminski é marcada por traços de oralidade, por um vocabulário usado no cotidiano e pela fluência própria da fala. À primeira vista, essa postura nada tem de novo, pois tanto os modernistas de 1922 quanto os poetas marginais, que são seus contemporâneos, também adotaram essa dicção informal em suas poesias como maneira de contestar a tradição e de inovar o conceito de literário. Então, qual é o diferencial estético de Leminski, o que faz com que seus poemas sejam distintos de um poema modernista ou de um poema marginal?

De um lado, a consciência da materialidade da linguagem e da estruturalidade do signo lingüístico. De outro, sua visão dialógica, interativa e intersemiótica das diversas linguagens, expressas em vários canais. Para ele, o “poético” ultrapassaria em muito o verso, podendo manifestar-se como expressão de formas de vida em outras mídias mais representativas de seu momento histórico.

Esse modo de pensar deve-se, em grande parte, a seu diálogo com os poetas concretos, mas Leminski imprime às suas declarações sobre o tema seu tom informal, menos acadêmico e mais irreverente, ao debater a questão da poesia:

Criativamente, prefiro a companhia de programadores visuais e de músicos.
 Não consigo aprender nada com escritores.
 Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes.
 Ficção é literatura. Poesia, não. Um poeta, embora use palavras, está mais próximo de músicos e plásticos do que [de] ficcionistas que usam, aparentemente, as mesmas palavras que ele.
 E mais próximo da fonte da fala.
 Os signos com que falamos pertencem a uma família de signos completamente distinta da família dos signos com que escrevemos.
 Falamos com ícones. Escrevemos símbolos.
 A fala tem valores de entonação, cadência, melodia: é icônica como o desenho, a foto, o cartum, a dança, o judô.
 A escrita é simbólica, arbitrária, esquizofrênica, repressiva.
 O negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras.²⁹

Como excelente retórico, Leminski põe-se a defender a poesia a todo custo, surpreendendo o leitor com frases de impacto, que o obrigam a repensar a questão literária sob a perspectiva de um sistema das artes.

Para começar, faz distinção entre o escritor e o poeta: apesar do fato de ambos utilizarem o mesmo material – as palavras –, um e outro atuam em diferentes domínios. Segundo seu raciocínio, apenas os escritores de ficção fazem literatura. Os poetas,

²⁹ Cf. *Escrita*, n. 28, 1979.

embora usem palavras, trabalham o aspecto plástico ou sonoro do signo verbal. Por isso, poesia não é literatura, e situa-se num território limítrofe entre as artes.

Leminski aproxima os poetas dos músicos e dos artistas plásticos (ou seja, das esferas das artes temporais e espaciais), destacando a fala como fonte de criação poética. Sua concepção de que a fala seria icônica (portanto, um sistema motivado e analógico), em oposição a uma escrita simbólica e arbitrária, parece ser uma mescla dos conceitos de “*parole*” e “*langue*” de Saussure revisitados sob a ótica peirciana do “ícone” e do “símbolo”.

Não vou aqui entrar em detalhes sobre as nuances da nomenclatura de Peirce. Basta esclarecer que o poeta, ao afirmar que “falamos com ícones”, quer destacar a “primeiridade” da linguagem falada, que seria percebida sensorialmente, ao passo que “escrevemos símbolos” refere-se à “terceiridade” da escrita, que estaria ligada à lógica discursiva, estruturada com base nas convenções da língua.

É oportuno observar que, no trecho acima citado, o poeta vem corroborar – embora não seja essa a sua intenção – as definições clássicas de escrita, em que esta é rebaixada para um segundo plano em relação à fala. Para Aristóteles, “os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz”. Para Saussure, “língua e escritura são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (citado em DERRIDA, 1973, p.37).

Segundo Derrida, esse rebaixamento da escrita e esse fonocentrismo revelariam todo o fechamento da metafísica ocidental: um pensamento formado com base em oposições binárias, nas quais um dos termos é sempre recalcado em proveito do outro. Partindo do diálogo *Fedro*, de Platão, Derrida mostra como a linguagem falada (*phoné*) é tratada de forma privilegiada em relação à escrita. Enquanto a primeira seria a manifestação da presença do *logos*, e, portanto, do ser e da verdade, a segunda se constituiria em ameaça, na medida em que se manifesta como não-presença.

Retorno ao raciocínio de Leminski para constatar que, mesmo ao defender a fala, como é de costume na tradição platônica e aristotélica, ele não adere a uma lógica binária da linguagem. Nessa defesa ele emprega conceitos da teoria triádica de Peirce, que é pragmática e antimetafísica. Ainda mais: ressalta nessa tomada de posição sua intencionalidade transgressora, de poeta experimental, dizendo que “o negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras”.

Mas o que ele pretende ao “ficar brincando nas fronteiras”? Com certeza, criar um território poético livre e exclusivo, no qual sua fala-escrita sensorial e intelectual possa instalar-se, um local privilegiado para seus jogos de linguagem.

De fato, a aproximação da poesia com a fala e a consciente utilização de recursos musicais, como entonação, cadência e melodia, são valores estruturais muito presentes nas composições leminskianas. E, ao assumir a musicalidade como eixo criativo, é interessante ressaltar que ele trabalha justamente na vertente da poesia tradicional, da ode grega, que privilegia a temporalidade da linguagem.

Em seu livro *Caprichos e relaxos* (1983), há um poema que exemplifica essa retomada da função primitiva da poesia, como canto e encanto:

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

Leminski instaura aqui uma cumplicidade com o leitor com base nos sons, em nível sensorial. Para isso, cria uma fórmula encantatória, uma espécie de mantra, cuja função é conduzir aquele que o entoa a um estado de esvaziamento da razão, para que o elemento divino possa instalar-se.³⁰

A tessitura do poema é percebida como um continuum, em que ocorrem assonâncias e aliterações. Como no “AUM” da ioga (e na palavra hebraica AMEN), existem aqui reverberações do fonema bilabial sonoro [m] e repetições da rima principal [ar-me/arme], que funciona como um acorde.³¹

³⁰ Mantra: “fórmula ritual sonora, dada pelo mestre a seu discípulo no hinduísmo e no budismo, cuja recitação tem o poder de pôr em ação a influência espiritual que lhe corresponde” (*Dicionário de símbolos*, p. 589).

³¹ “Quando pronunciado corretamente, AUM representa todo o fenômeno da produção do som, o que não pode ser feito por uma outra palavra. Portanto, é o símbolo natural de todos os sons diversificados; condensa toda a série possível de todas as palavras que se possam imaginar” (*Dicionário de símbolos*, p. 99 e 100).

O ritmo, a melodia e a harmonia³² estruturam a sintaxe sonora, em que se desenvolve temporalmente o motivo temático: o charme, palavra anunciada no verso desmanchar-me e concretizada, num sussurro, no final da composição.

Observo que Leminski escolheu esse tema tanto pela riqueza semântica como por sua etimologia. Uma pesquisa no *The American Heritage Dictionary of the English Language* leva-me a estes possíveis significados de *charm*:

1. The power or quality of pleasing or delighting; attractiveness.
2. A particular quality that attracts; a delightful characteristic.
3. A small ornament, such as one worn on a bracelet.
4. An item worn for its supposed magical benefit, as in warding off evil; an amulet.
5. An action or formula thought to have magical power.
6. The chanting of a magic word or verse; incantation.
7. Physics. A quantum property of the charm quark whose conservation explains the absence of certain strange-particle decay modes and that accounts for the longevity of the J particle.

Em relação à etimologia, também encontrei no dicionário acima citado as seguintes indicações:

[Middle English ‘charme’, ‘magic spell’, from Old French, from Latin ‘carmen’, ‘incantation’. See ‘kan’ in Indo-European Roots.]³³

Por seu poder de atração, por sua originalidade e beleza, por sua magia e encantamento por meio do som, a poesia é, em seu conceito etimológico [‘carmen’], puro charme. Aquele mesmo charme (da acepção 7) que confere longevidade a um determinado fenômeno físico é também aquilo que permanece no fenômeno estético. Para além *de mim, de nós, de tudo*, ou seja, independentemente do poeta, do leitor ou do poema, o que perdura no tempo é o *poético*. Mais uma vez o autor Leminski faz a mágica e desmancha-se no ar para que o inefável da poesia possa entrar em cena.

A título de exemplo de seu cuidadoso trabalho com a sonoridade lingüística, apresento a seguir mais uma composição leminskiana em que a musicalidade e a cadência da fala predominam. É um poema de seu livro póstumo *O ex-estranho* (1996, p. 69), que faz parte da seção “AM/OR”.

³² Na poesia, o ritmo é produzido pela combinação articulatória de sons tônicos/átonos ou fortes/fracos; a melodia, segundo um movimento frasal ascendente ou descendente; a harmonia, pela repetição intencional de rimas, assonâncias, aliterações, ecos, onomatopéias.

³³ Nesse mesmo verbete aparece como exemplo o verso metalingüístico de Spenser: “Free liberty to chant our charms at will”, que tem muito em comum com a definição leminskiana de poesia em “Limites ao léu”.

investígio

olfato ou fato

um cheiro falso

a brisa traz

um brilho antigo

brinca comigo

de anos atrás

88

(na passagem

da constelação alice)

Aqui a primeiridade da linguagem falada a que Leminski referiu-se na citação anterior pode ser constatada na voz singular de um amante que expressa sensações, emoções e evoca suas memórias. O ritmo é essencial na construção desse poema, que, de acordo com a semiótica de Peirce, se destacaria por sua iconicidade sonora.

A pesquisadora Maria José Sueli da Silva (2001, p. 180) afirma, em sua dissertação sobre a poesia de Leminski, que “o ritmo, inclusive, parece ser a metáfora-núcleo de alto valor simbólico-semântico do texto, sugerindo a idéia de força e pulsação”. De fato, o ritmo da primeira estrofe faz lembrar um coração que bate. Mas esse esquema, em que as sílabas fortes são a segunda e a quarta, altera-se nos dois últimos versos. A nova ênfase, agora na primeira e na quarta sílabas, indicaria uma aceleração dessas batidas, sob o efeito das lembranças amorosas do poeta. Esses sentimentos desencadeados por sensações olfativas e visuais (cheiro falso/brilho antigo) parecem reviver por um breve momento, mas com grande intensidade.

A questão da iconicidade sonora foi abordada por Lucia Santaella (2001, p.172-173) na seção “O ritmo e a primeiridade” do livro *Matrizes da linguagem e pensamento*. Nessa obra, baseada na teoria semiótica de Peirce, ela faz a seguinte observação sobre o tema:

Em suma, sentimos o ritmo (batidas do coração: sístole/diástole), vivemos o ritmo (respiração: inspiração/expiração) e vivemos no ritmo (ciclos da natureza: dia/noite, estações do ano). Entretanto, só somos capazes de compreender o ritmo e compreender o tempo em que o ritmo se tece porque somos seres simbólicos, seres pensantes. Por sermos pensantes, somos inelutavelmente paradoxais. Justo aquilo – nossa faculdade simbólica – que nos dá a capacidade de compreender o ritmo e o tempo é simultaneamente

aquilo que nos faz prisioneiros do tempo. A linguagem humana é uma espécie de prisão no tempo. Aqui, no entanto, surge um segundo paradoxo. Sem deixarmos de ser prisioneiros, somos também livres para pensar o tempo. Com a linguagem verbal, pensamos sobre o tempo. Com a música, especialmente com o ritmo, pensamos o tempo. A música se constitui no campo privilegiado para a interrogação das formas do tempo. Interrogar o tempo é criar figuras rítmicas. Ritmos são desenhos das formas do tempo.

No poema de Leminski, as figuras rítmicas que simulam um coração pulsante expressam uma interrogação do tempo e imprimem ao texto um tom de nostalgia: elas vivificam, no presente, o passado que estava gravado em sua memória afetiva.

Por sua vez, a escolha das palavras também é extremamente criteriosa, a começar do título. “Investígio” é um neologismo criado por Leminski para significar, talvez, um “vestígio fugaz” que traz até o presente rápidos *insights* de afetos e emoções do passado.

As rimas e aliteraões – olfato/fato/falso, brisa/brilho/brinca, antigo/comigo – que estruturam o texto revelam aproximações de significados inusitados e criam sensações de sinestesia. Os termos da dupla “olfato ou fato”, por exemplo, podem ser entendidos respectivamente como “uma sensação/ilusão” ou como “algo real”. Mas, logo a seguir, aparece a expressão “cheiro falso”: uma agramaticalidade que aponta para um *nonsense*, uma vez que, logicamente, não existe a oposição cheiro falso/cheiro verdadeiro. Esse cheiro irreal trazido pela brisa e percebido pelo olfato tem como paralelo visual outra expressão agramatical: um “brilho antigo” (de anos atrás) que “brinca” com os sentimentos defasados do poeta. Ou seja, as duas sensações são apenas ilusões passageiras.

A chave interpretativa do texto, que tem origem na biografia de Leminski, encontra-se na informação contida nos últimos versos: 88 (*na passagem da constelação alice*). No ano de 1988 ele recebeu em sua casa uma rápida visita de Alice Ruiz, sua mulher, da qual estava separado naquele momento. A pergunta que fica é: por que “constelação”, e não “cometa”, já que ela estava “de passagem”? Eis aí mais um paradoxo leminskiano.

É interessante lembrar que as filhas do poeta chamam-se Estrela e Áurea, nomes cheios de luz. Portanto, essa “constelação alice” é, ao mesmo tempo, uma homenagem à Alice mãe e sua inclusão no conjunto de “estrelas” que formam a família Leminski. Uma sutil demonstração de afetividade de marido e pai.

2. Poesia e forma

Voltando às declarações do poeta, que provocativamente afirma preferir a companhia dos programadores visuais, e que não tem nada a aprender com os escritores, pode-se perceber o rumo de sua outra vertente criativa: o que privilegia o aspecto gráfico da palavra escrita.

Mas, em vez de apenas adotar superficialmente o programa estético dos poetas concretistas, Leminski vai até o núcleo da questão: *a representação da realidade no poema*. Aqui, mais uma vez, encontram-se semelhanças entre o pensamento criativo do poeta e a teoria pictórica da linguagem de Wittgenstein desenvolvida no *Tractatus*.

A proposição 2.18 pode ser assim sintetizada: “A forma lógica é aquilo que uma figuração, qualquer que seja sua forma pictorial, deve ter em comum com aquilo que afigura” (GLOCK, 1998, p. 180).³⁴

É isso exatamente o que ocorre em muitas das poesias visuais de Leminski. Elas incitam o leitor a uma aproximação configurativa ou gestáltica, a uma leitura do texto como composição pictórica. Para entender a intenção do autor, é necessário descobrir a forma lógica de representação/apresentação do real implícita no poema. Leminski (1983, p.150) apresenta um exemplo que ilustra, na prática, essa teoria wittgensteiniana:

PARKER
TEXACO

ESSO
FORD

ADAMS
FABER

MELHORAL
SONRISAL

RINSO
LEVER
GESSY

RCE
GE

MOBILOIL
KOLYNOS

ELECTRIC
COLGATE
MOTORS

GENERAL

casas pernambucanas

³⁴ Na íntegra: “O que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade” (WITTGENSTEIN, 2001, p.145)

Por sua vez, essa escrita segue também os preceitos do movimento concretista que Max Bense sintetizou em sua *Pequena estética*:

As sentenças não são as metas dos textos concretos. Trata-se de criar conjuntos de palavras que, como todo, representem um âmbito informativo verbal, vocal e visual, um corpo lingüístico tridimensional, que é por sua vez o portador de uma específica “informação estética” de natureza concreta. A consideração dos valores posicionais gráficos é, para a palavra, como para o conjunto de palavras sobre a superfície, tão evidente, portanto, como a utilização dos fatos fonéticos no limite dos fenômenos acústicos na linguagem falada. Fica também claro que, na medida em que a palavra, não a sentença, é a base material do texto, este se liberta da distribuição linear, característica do âmbito informativo convencional da poesia clássica, passando ao arranjo no plano (BENSE, 1971, p. 195).

Nesse arranjo de palavras, podem-se observar uma ruptura das regras sintáticas do código verbal e a adoção de uma programação topológica da composição, ou seja, de uma sintaxe puramente visual. Mas qual é a informação estética que esse poema transmite?

Primeiramente, percebe-se que as marcas empresariais, grafadas em letras maiúsculas, formam agrupamentos espalhados no espaço do texto. Um deslocamento compondo um conjunto curioso é ADAMS FABER. Seria uma alusão ao homo faber da teoria marxista? Ou a um Adão seduzido pelos bens de consumo do mundo capitalista? A palavra GENERAL, que se descola das marcas General Electric e General Motors, ocupa uma posição centralizada. Logo abaixo, em letras minúsculas, está o nome da única empresa brasileira, que também coincide com o local onde moram os consumidores de produtos: casas pernambucas.³⁵

Ao situar o poema no contexto histórico-social do Brasil dos anos 60 e 70, o poeta leva-nos a visualizar aqui as oposições de força e poder de uma política imperialista. De um lado, em posição de superioridade, estão os grupos multinacionais apoiados pela figura do militar (GENERAL). De outro, em posição de inferioridade,

³⁵ O poeta faz alusão a vários tipos de produtos consumidos na época. Entre eles, canetas e lápis (Parker, Faber), combustíveis e óleos automotivos (Texaco, Esso, Mobiloil), remédios (Melhoral, Sonrisal), eletrodomésticos e automóveis (GE, ou General Electric; Ford; GM, ou General Motors), sabão em pó, sabonetes e cremes dentais (Rinso, Lever, Gessy, Kolynos, Colgate); chicletes (Adams). A sigla RCE é para mim uma incógnita.

estão a empresa e o povo brasileiro, oprimidos em sua impotente e solitária pequenez (casas pernambucas).

Assim, apenas com o posicionamento estratégico das palavras no espaço-texto, e sem utilizar frases para expressar pensamentos, Leminski consegue driblar a censura da época e sutilmente constrói sua charge política.

Em sua tese de doutorado, o pesquisador Sirley José Mendes da Silva (1998, p. 68) conclui a análise que fez desse poema com a seguinte observação:

Pelo fato de empresas multinacionais se espalharem grafadas com letras maiúsculas e, fechando a composição, aparecer uma empresa nacional com somente letras minúsculas, não estaria o poeta denunciando o “entreguismo” do país aos interesses de fora? Se assim for, o poema se faz “político-participativo” na medida em que coloca um “problema” da vida nacional, “convidando-nos” a refletir sobre ele.

É certo que a obra de Leminski, independentemente de ser considerada pelos críticos como engajada ou não, sempre foi participativa. Mas o que mais interessa aqui, além de qualquer posicionamento ideológico, é o procedimento criativo utilizado pelo autor, que leva à visualização concreta de estruturas e relações existentes em nossa própria realidade.

A leitura do poema revela a presença de uma sintaxe lógica subjacente que, segundo a teoria pictórica de Wittgenstein, desenvolvida no *Tractatus logico-philosophicus*, seria isomórfica à sintaxe do mundo real. No Dicionário de Wittgenstein há sobre isso uma explicação sucinta:

A representação de um estado de coisas é um modelo ou figuração. Precisa manter com aquilo que representa uma relação isomórfica, isto é, possuir a mesma multiplicidade lógica e a mesma estrutura. As proposições são figurações lógicas (GLOCK, 1998, p. 26).

Na construção do poema, tomado aqui como uma proposição, constata-se uma modelização do real. Aliás, a teoria pictórica de Wittgenstein teve como inspiração um fato bem concreto que ele próprio vivenciou. Em uma sessão de julgamento sobre um acidente de trânsito, em que um caminhão e um carrinho de bebê estavam envolvidos, foi apresentada aos jurados uma maquete (model, em inglês) do ocorrido (ver GLOCK,

1998, p. 180). Ao presenciar essa cena, o filósofo teve os primeiros *insights* que o levariam a formular sua teoria representacional.

Para chegar-se a uma figuração, de acordo com a lógica wittgensteiniana, são necessários: 1) um método de projeção para ligar os elementos do modelo com os elementos da situação que representa; 2) a existência de traços estruturais em comum com a realidade para que essa possa ser afigurada.

Essa percepção estrutural do mundo e das relações humanas e a capacidade de reconstruir esse universo de forma inovadora revelam-se na poesia de Leminski. Ao seguir uma lógica analógica e uma montagem ideogramática minimalista, ele cria uma linguagem retórica que mostra sem precisar dizer.

3. Poesia e movimento

Outra característica do trabalho do poeta é que sua obra transforma-se num instrumento de interação entre autor e leitor. Em meu processo de leitura, acompanhei os deslocamentos significativos dos textos para descobrir os caminhos criativos que possivelmente geraram suas composições.

A título de comparação, pode-se constatar que esse recurso do movimento na linguagem é explorado por Lewis Carroll em seu “The Mouse’s Tale”, título com leitura de duplo sentido: “A história do rato” ou “O rabo do rato”.

Décio Pignatari (1974, p. 82) refere-se a esse poema de Alice’s Adventures in Wonderland como “uma seqüência narrativa caligrâmica, em forma de rabo de rato, segundo o isomorfismo olho/ouvido criado por um matemático, escritor e fotógrafo, num livro infantil”.

O fato de o escritor britânico ser fotógrafo parece-lhe muito significativo: com seu olhar sutil de artista, Lewis Carroll passeia pela imagem do rabo (*tail*) e capta a forma e o movimento com que vai construir sua deslizante e sedutora narrativa (*tale*). Ao leitor, cabe refazer oral e visualmente esse percurso.

Acrescento a esse comentário que a linha sinuosa do poema, que se afunila e que obriga a uma aproximação crescente da mancha gráfica (como se um *zoom in* estivesse sendo usado), faz com que o leitor seja surpreendido por um final impactante (*death*) e seja engolido pelo próprio texto.³⁶

Esse mesmo processo, que leva a uma leitura participativa, a exigir que se percorra o poema para decodificá-lo, pode ser observado em várias composições de

³⁶ Augusto de Campos fez a seguinte tradução do poema: "Disse o gato pro rato: façamos um trato. Perante o tribunal eu te denunciarei. Que a justiça se faça. Vem, deixa de negaça, é preciso afinal, que cumpramos a lei. Disse o rato pro gato: - Um julgamento tal, sem juiz nem jurado, seria um disparate. - O juiz e o jurado serei eu, disse o gato. E tu, rato, réu nato, eu condeno a meu prato" (citado em *Semiótica e literatura*, p. 80-81).

Leminski. No texto a seguir, do livro *Caprichos e relaxos* (citado em SILVA, 1998, p. 61), o ponto de vista do leitor é o de um *cameraman* que, em sua caminhada, vai criando uma narrativa cinematográfica. Assim o poeta constrói sua escrita em marcha, ou melhor, sua *walking writing*:

a grave advertência dos portões de bronze
das mansões senhoriais
a advertência dos portões das mansões
a advertência dos portões
a advertência
a ânsia

O que se percebe primeiramente, numa rápida leitura visual, é a forma triangular da composição. Esse afunilamento é também marcado pela métrica: o primeiro verso tem 12 sílabas e o último, apenas duas. Ao acompanhar o ritmo e a andadura do poema, constato que essa forma, na realidade, indica uma visão em perspectiva com ponto central de fuga abaixo da linha do horizonte, que comporta quatro tomadas de cenas em quatro planos diferentes.

O primeiro é panorâmico: “a grave advertência dos portões de bronze das mansões senhoriais”. O segundo é um plano médio: “a advertência dos portões das mansões”. O terceiro, um close: “a advertência dos portões”. Os dois últimos, *supercloses*: “a advertência”, “a ânsia”.

Como no poema de Carroll, que envolve o leitor “de cabo a rabo”, o leitor é levado a sentir um mal-estar, uma ânsia diante dos portões de bronze que o impedem de prosseguir. Tanto o ritmo quanto a sonoridade contribuem para a construção do movimento de caminhada da leitura.

Percorre-se primeiramente um clássico verso alexandrino acentuado na 2^a, na 6^a, na 10^a e na 12^a sílaba: “a grave advertência dos portões de bronze”. Vem logo a seguir, num *enjambement*, o verso heptassílabo: “das mansões senhoriais”, que complementa o anterior.

Na terceira linha, retoma-se a marcha com um verso hendecassílabo, tendo agora uma acentuação inusitada, na 2^a, na 4^a, na 8^a e na 11^a sílaba: “a advertência dos portões das mansões”. Esse verso é uma repetição da frase inicial despojada dos adjetivos “graves” e “senhoriais”.

No quarto, a métrica reduz-se novamente, e temos um octossílabo: “a advertência dos portões”, que surge agora sem o complemento “das mansões”. A caminhada chega ao fim com versos de quatro e duas sílabas, no vértice do poema: “a advertência” e “a ânsia”, forma sincopada da palavra que a antecedeu.

Mas, afinal, por que o poeta partiu de um solene dodecassílabo heróico, verso típico de uma epopéia, fechando a composição com o balbucio de um mero dissílabo? Esse contraste rítmico e essa mudança de tom não denunciariam sua intenção de apontar para um significado concreto? Por que utilizou, como forma, o triângulo e, como tema, os portões?

Podem-se levantar apenas hipóteses a respeito dessas questões.

O tom épico remete-nos a narrativas de guerras, motins, revoltas. O triângulo, símbolo da divindade e uma das formas mais utilizadas nos brasões da nobreza, encontra-se aqui invertido. Os portões, por sua função de proteção, podem ser considerados ícones de uma instituição social: o direito de propriedade.

Ao levar tudo isso em consideração, pode-se perguntar: o professor de História Paulo Leminski³⁷ não estaria a induzir o leitor do poema a participar de uma marcha revolucionária contra os nobres proprietários que proíbem o trespassar dos limites de seus domínios? Também, nesse movimento, a identificar-se com a ânsia do proletariado diante das advertências e proibições a ele impostas? Nos jogos de linguagem, os jogos de poder evidenciam-se sem alarde, de maneira sutil. Sob a aparente identidade dos versos que se repetem e se fragmentam, o poeta revela, na verdade, a *diferença* das classes sociais.³⁸

É interessante frisar que a poética de Leminski, contemporânea dos escritos de Gilles Deleuze, tem com estes muitos pontos em comum. Ao referir-se ao conceito de repetição, por exemplo, o filósofo francês afirma:

A repetição é a potência da linguagem, e, em vez de se explicar de maneira negativa, por uma insuficiência dos conceitos nominais, ela implica uma Idéia da poesia sempre excessiva. Os níveis coexistentes de uma totalidade psíquica podem ser considerados, de acordo com as totalidades que os caracterizam, como se atualizando em séries diferenciadas. Estas séries são suscetíveis de ressoar sob a ação de um “precursor sombrio”, fragmento que vale para esta totalidade na qual todos os níveis coexistem: cada série é, pois, repetida na outra, ao mesmo tempo que o precursor se desloca de um nível a

³⁷ Em 1964, Leminski foi professor de Literatura e História no curso pré-vestibular Dr. Abreu, em Curitiba. Consta que em suas aulas ele chamava a atenção dos alunos por utilizar simultaneamente imagens, textos e sons. Cumpria assim, de certa forma, o objetivo da poesia concreta: ser verbivocovisual.

³⁸ Para uma outra abordagem do poema, ver Silva, 1998, p. 61-4.

outro e se disfarça em todas as séries. [...] Para que nasça o poema efetivo, basta que identifiquemos o precursor sombrio, que lhe confirmamos uma identidade pelo menos nominal; em suma, basta darmos um corpo à ressonância; então, como num canto, as séries diferenciadas se organizam em estrofes ou versículos, enquanto o precursor se encarna numa antífona ou refrão. As estrofes giram em torno do refrão. E o que melhor do que um canto para reunir os conceitos nominais e os conceitos da liberdade? (DELEUZE, 2006b, p. 401 e 402).

Como foi visto, no poema acima, o processo repetitivo potencializa as palavras *advertência* e seu fragmento *ânsia*, que constituem o núcleo semântico do texto. Aqui o conceito deleuziano de precursor sombrio pode ser identificado na ressonância que aponta para as igualdades/divergências entre esses dois termos. A ânsia está disfarçada em advertência em quase todos os versos, mas o leitor só se conscientiza disso ao executar o movimento da linguagem e chegar ao final do percurso que o poeta o induziu a fazer.

A seguir, abordarei uma outra composição de Leminski que questiona a percepção do tempo da escrita como seqüência linear. Para isso, ele desconstrói a horizontalidade sintática e utiliza os signos lingüísticos numa montagem verticalizada, que evidencia o movimento fluido da linguagem.

Escrito em forma caligráfica, com pinceladas que recuperam o grafismo gestual da escrita japonesa, o poema “Vertente” (LEMINSKI, 1991a, p. 100) mimetiza, no eixo da essência/paradigma, a fugacidade da existência/sintagma.

SÓ
o
Ex
1570
Ex
157

Observo que tanto o tema da metamorfose, recorrente em toda a obra leminskiana, quanto as incursões do autor nas teorias pré-socráticas e no pensamento zen-budista motivaram esse poema. Rômulo Salvino (2000, p. 186), que analisou o romance *Catatau*, afirma:

Se a filosofia pré-socrática é um referencial teórico importante para a visão leminskiana a respeito das relações entre a estabilidade e a mudança, não é o único, tendo em vista a presença oriental e o papel do zen-budismo e da arte do haikai não só em sua poesia, mas também na construção do romance-idéia. Na própria tradição da poesia japonesa, já se faz presente a questão da permanência e da transformação das coisas.

O poema em foco, assim como toda a escrita do romance *Catatau*, acima mencionado, parodia Descartes (“penso, logo existo”) e revela, por sua vez, uma intenção claramente lúdica. Sua vertente textual, que escorre página abaixo, faz o leitor vivenciar o fluxo temporal da escrita. Como um mestre zen, ele propõe ao discípulo um enigma sobre a duração do existente que deve ser decifrado intuitivamente com base na própria experiência lingüística.

Embora se apresente como um aforismo, uma proposição afirmativa, entrevemos no poema um fino humor, que o aproxima de um *koan*, espécie de paradoxo utilizado no ensinamento zen e que conduz ao *satori*, ou iluminação de um questionamento.³⁹

De fato, a lógica do poema nada tem de cartesiana: *só o ex-isto ex-ist*. Com essa fragmentação e incompletude da cadeia textual, Leminski cria agramaticalidades que apontam para uma lógica da diferença. O título “Vertente” é particípio presente do verbo verter, que indica ação em curso. O prefixo *ex* anuncia mudança no passado. *Ist*, em alemão, é a 3ª pessoa do singular dos verbos ser e estar: *é, está*. Também anuncia o pronome demonstrativo *isto*, que não chega a completar-se e que sugere um futuro.

Todos esses indícios permitem que se estabeleça uma relação entre o pensamento do poeta e o conceito de Aion, utilizado por Deleuze, que por sua vez o tomou emprestado dos estóicos. Aion opõe-se a Chronos, que designa o tempo cronológico ou sucessivo. Em seu livro *Lógica do sentido*, o filósofo afirma:

Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado (DELEUZE, 2006c, p. 193).

Esse instante sem espessura e sem extensão que escorre no poema é o radical *ist*, que contém infinitos passados e futuros, potencialidade simultânea de ter-sido e vir-a-ser que se expressa no movimento da escrita.

³⁹ Voltarei a esse tema no capítulo 5.

A seguir, no segundo capítulo, vou abordar a questão do jogo de/na linguagem e o conceito de diferença em Derrida. Para melhor esclarecer esse termo na filosofia de Deleuze, optei por utilizar as expressões disjunção inclusa ou síntese disjuntiva, de que tratarei no capítulo 5.

Capítulo II

O JOGO E A DIFERENÇA

[...] o sujeito e, antes de tudo, o sujeito consciente e falante, depende de um sistema de diferenças e do movimento da *différance*... (DERRIDA, 2001, p. 35).

Como foi visto no capítulo anterior, em Leminski, o conceito de criação poética está relacionado à liberdade de linguagem. Essa liberdade pressupõe um “brincar nas fronteiras”, ou seja, questionar o código lingüístico e os outros códigos que compõem o repertório de nossos discursos. Essa disposição lúdica é confirmada em várias ocasiões. Em entrevista à revista paranaense *Nicolau* nº19 (1989), concedida a Denise Guimarães, ele afirma:

Para mim, a poesia é o princípio do prazer. O que é poético na poesia é o prazer da linguagem funcionando conforme o princípio do prazer. Quem não sabe brincar, ter senso de humor, não vai produzir poesia nunca, vai fazer outra coisa.

Também para o poeta, a questão da liberdade traduz-se em invenção estética e atitude ética. Em entrevista à revista *Quem*, de Curitiba (1978), quando perguntado por Almir Feijó sobre a função social do artista, ele responde:

Eu só posso falar pela minha posição. A posição que eu escolhi é [...] ser uma espécie de oposição na linguagem, permanente. Essa é a minha postura, e é uma postura que se confunde um pouco com aquela idéia do intelectual como consciência. Idéia que Sartre encarnou. E eu sou sartriano de formação. Essa é uma idéia que nos persegue, essa idéia de representar sempre uma oposição permanente em nível de linguagem, isso eu coloco independentemente de regimes políticos. Acho que esse é o papel do intelectual em qualquer regime, qualquer modalidade de constituição política, sócio-econômica.

Essas afirmações merecem ser postas em contexto. Justamente na década de 1970, os movimentos de contracultura começam a ganhar força no Brasil e no mundo. Tinham como bandeira a contestação aos discursos unívocos, monolíticos e centralizados, que representavam (e que continuam a representar) as várias formas do poder. A fala de Leminski assume esse tom de rebeldia pós-existencialista tanto na teoria como na prática poética.

Nesse sentido, desde o início de sua escrita, na prosa experimental de seu romance *Catatau*, pode-se captar uma intenção revolucionária em termos de linguagem, uma contestação estética que mimetiza a condição de alteridade do pensamento do

Novo Mundo em relação à lógica européia e cartesiana. Na mesma entrevista acima citada, ao falar sobre essa obra, Leminski justifica a ininteligibilidade proposital de sua escrita:

Ora, aquele mundo de leitura impossível que é o Brasil é o próprio texto do Catatau. Então, em lugar de dizer isso, eu fiz isso. O Catatau, como tal, é a própria imagem da impossibilidade da compreensão do Brasil novo por parte de uma mente antiga, que é a mente do filósofo europeu que tenta pensar o Brasil, pensar a América, pensar o Terceiro Mundo com categorias aristotélicas, com categorias brancas. Com categorias excludentes em que uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo. Quando, para os orientais, para os africanos, para as crianças e para os poetas, essas coisas podem ser muitas coisas ao mesmo tempo.

Como se pode constatar, a teoria poética de Leminski faz parte de uma corrente de pensamento típica da pós-modernidade, que propõe uma reavaliação radical da cultura iluminista e da concepção de uma razão universal. Esse movimento, que se opõe à lógica clássica e à lógica dialética, é a assim chamada “filosofia da diferença”, a qual inaugura um território conceitual em que a noção fundamental da filosofia tradicional, *a identidade*, é questionada.

Essa nova filosofia tem total afinidade com a literatura, justamente porque a linguagem escrita é, por princípio, o local privilegiado de produção (e de disseminação)⁴⁰ das diferenças. Na escrita de Leminski, a *diferença* vai manifestar-se por meio de procedimentos de agramaticalidade, de quebra de regras gramaticais, ou seja, no *jogo da linguagem* ou nos *jogos de linguagem*, como mostrarei mais adiante.

1. O jogo da linguagem e a crítica da racionalidade cartesiana

Analisarei a seguir uma passagem do romance *Catatau*, em que o autor satiriza o modo cartesiano de interpretação do mundo. Ou melhor, do Novo Mundo, uma vez que a ação ocorre em terras brasileiras.

Não sou máquina, não sou bicho, sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro. [...] Pretendo a extensão pura, sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas reses, sem as besteiras dessas teses, sem as bostas dessas bestas.

⁴⁰ O termo “disseminação”, utilizado por Derrida, refere-se ao deslocamento aberto e produtivo da cadeia textual que produz um número não-finito de efeitos semânticos.

Abaixo as metamorfoses desses bichos, – camaleões roubando a cor das pedras! (LEMSKI, 1989, p. 27).

Está aqui uma amostra patética da luta do filósofo, representado pelo personagem Cartésio (dublê de René Descartes), que tenta utilizar (sem sucesso) seu estático modelo de raciocínio para compreender a realidade movente à sua volta. Cartésio pretende a “extensão”⁴¹ pura, mas encontra-se tão perturbado, que se perde nas próprias falas. As repetições, as metamorfoses das sílabas e das palavras que profere desfazem qualquer possibilidade de clareza e de estruturação de um pensamento lógico e deixam entrever, por trás de um pretenso discurso racional, um rastro de comicidade.

No trecho citado, pode-se descobrir como estão montadas essas armadilhas lingüísticas, responsáveis pelo efeito paródico.

A repetição do verbo *ser* na primeira pessoa do singular, na frase inicial, é utilizada como um recurso retórico para definir a identidade do filósofo, sujeito diferenciado das máquinas e dos animais. A frase seguinte, que viria concluir essa premissa e confirmar sua condição como sujeito pensante, revela, porém, o *nonsense* de um raciocínio que se fecha sobre si mesmo. Aqui, o verbo reflexivo “inteirar-se” faz par semântico com o adjetivo “inteiro” e cria uma relação pleonástica e tautológica.

O monólogo prossegue num tom megalomaniaco e delirante. Mas, paradoxalmente, a *pretensão de extensão pura* do filósofo desconstrói-se à medida que seu discurso vai sendo construído. Isso porque a linguagem, que seria o instrumento capaz de auxiliá-lo a definir as propriedades da matéria e os modos de extensão, foge de seu controle, ao instaurar um processo de contaminação e trair suas intenções de racionalização. Por meio dela, o “*malin génie*”,⁴² o espírito maligno da metafísica cartesiana, pode manifestar-se e expor suas próprias incertezas e contradições.

⁴¹ “A extensão em comprimento, largura e profundidade é, para Descartes, a característica definidora da matéria ou ‘substância corpórea’, e, em princípio, todas as várias propriedades da matéria podem ser exibidas como ‘modos’ de extensão, isto é, como as várias formas nas quais algo pode ser extenso” (SALVINO, 2000, nota da p.157).

⁴² No *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, de André Lalande, p.384, encontramos a seguinte citação: “‘Le malin génie’, chez Descartes: ‘Je supposerai donc... q’un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, a employé toute son industrie à me tromper, etc.’” *Première méditation*, § 12. Trecho assim traduzido para o português: “Suporei, pois, que há [não um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte da verdade, mas] certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda sua indústria em enganar-me” (DESCARTES, 1973, p. 96).

Nesse trecho, em particular, Leminski explora com mestria o caráter anagramático da linguagem,⁴³ o que contribui para estabelecer relações semânticas inusitadas entre palavras com base em fragmentos de significantes que se repetem no texto.

Os anagramas, aliás, estão entre as preocupações teóricas dos pós-estruturalistas: Derrida, em sua *Gramatologia* (1973, p. 89), já chamava a atenção para sua importância desconstrutora. Esse fenômeno lingüístico, reconhecido e estudado por Saussure, viria a ser um ponto de questionamento da própria teoria saussuriana da linguagem, baseada na consecutividade temporal da fala. Derrida cita também a pertinente observação de Starobinski sobre o “modelo musical” do texto anagramático, que fugiria desse padrão linear de temporalidade.⁴⁴

Como se verá a seguir, a escrita fragmentária de Leminski conduz a uma leitura espacializada, não-consecutiva, orquestrada por núcleos de fonemas (ou grafemas) que se espalham pelo texto. O significante *cor*, por exemplo, que designa uma das propriedades da matéria, está contido em *escória*, *corações* e em *cor*, assim como os fonemas da palavra *teses* encontram-se em *besteiras*. Ou seja, o lado “positivo” do logos [*cor* (o coração, a cor) e *teses* (proposições)] está miscigenado com o lado “negativo” [*escória* e *besteiras*].

Esse processo anagramático, que induz à quebra das fronteiras semânticas, está explícito em todos os pares de palavras que o autor utilizou para expressar relações negativas de “causa e efeito” ou de “pertencimento”. Assim, além das *escórias* dos *corações* e das *besteiras* das *teses*, o *mênstruo* dos *monstros*, as *fezes* das *reses* e as *bostas* das *bestas* compõem a escatológica lista de contaminações camaleônicas contra a qual o filósofo se insurge, o que torna sua prepotente figura ainda mais ridícula:

Abaixo as metamorfoses desses bichos, – camaleões roubando a cor das pedras!

Na verdade, essa é uma frase emblemática, que define o próprio processo de escrita do romance. Uma narrativa mutante, na qual as “palavras-camaleões” adquirem vida própria, reproduzem-se e metamorfoseiam-se a todo instante, num jogo de

⁴³ Saussure dedicou muitas páginas de sua obra à pesquisa sobre os anagramas nos versos de autores gregos e latinos e procurou estabelecer exegeses com base nesses fenômenos (ver STAROBINSKI, 1974).

⁴⁴ Cf. nota de rodapé: “Esta leitura desenvolve-se segundo um outro tempo (e num outro tempo): no limite, se sai do tempo da ‘consecutividade’ própria à linguagem habitual.” (DERRIDA, 1973, p. 89)

esconde-esconde com o leitor, que procura seu sentido. Leminski diverte-se e nos diverte com sua escrita “barrocodélica”,⁴⁵ ao revelar possibilidades de jogos na linguagem que levam a outras dimensões de percepção e de significação.

O poema a seguir, *de La Vie en Close* (1991a, p.77), é um belo exemplo de construção em que a temática de luz e sombra aparece num cenário neobarroco, criado com base em sonoridades, elementos pseudo-etimológicos e apelos sinestésicos.

isso sim me assombra e deslumbra
como é que o som penetra na sombra
e a pena sai da penumbra?

Aqui o leitor encontra-se enredado nas linhas dos versos, em idas e vindas, a procurar a saída num labirinto de palavras que se interpenetram e se transmutam. Quanto à sonoridade, observa-se o predomínio de fonemas sibilantes, bilabiais e nasais (s, m, n). A presença das vogais graves *o* e *u* contribui para *escurecer* o ambiente.

O fragmento *umbra* será utilizado na composição de *deslumbra* e *penumbra*. Por sua vez, *sombra* aparece como vocábulo isolado e como radical de *assombra*. Mas, se entre *sombra* e *assombra* a relação etimológica é legítima, como prega a gramática, tal ligação não se dá entre *deslumbra* e *penumbra*. O resultado é mais uma brincadeira de Leminski, que nos induz a uma falsa afinidade etimológica.

Na verdade, o elemento *umbra*, que significa *sombra* em latim, vai formar apenas *penumbra*, que quer dizer *quase sombra*. A palavra *deslumbra*, que vem do espanhol, tem como radical *lumbre*, originário do latim *lumen*, que significa luz. Como se pode ver agora, as aparências enganam: onde parecia haver sombra, a luz se faz.

Outro detalhe interessante: embora o par *assombra* e *deslumbra* seja formado por radicais com significados antitéticos, respectivamente sombra e luz, o dicionário *Aurélio Século XXI* registra as duas palavras como sinônimas e as aproxima semanticamente. Assim, há o verbo *deslumbrar*, que na acepção 3 quer dizer “causar assombro a, maravilhar, fascinar”. Nesse mesmo verbete, encontra-se um exemplo curioso de emprego das palavras *deslumbra* e *penumbra*: “Enfunando os papos,/Saem da penumbra, aos pulos, os sapos./A luz os deslumbra” (Manuel Bandeira, *Estrela da*

⁴⁵ Haroldo de Campos referia-se a *Catatau* como a uma *leminskiada barrocodélica*, numa alusão paródica à obra camoniana *Lusíadas* e ao estilo barroco-psicodélico de Leminski. (CAMPOS, 1989)

vida inteira, p. 51). Não teriam esses versos do poeta modernista inspirado o poema de Leminski?

Logo a seguir, a brincadeira da falsa etimologia continua com outros pares de palavras, como *som/sombra* e *pena/penumbra*, que, apesar de aproximadas pela semelhança de significantes, estão distanciadas pela diferença de significados. Leminski rompe os limites dos vocábulos e faz os fonemas deslizarem na frase para produzir uma escritura “audiovisual” de pura sinestesia, em que sons e tons movem-se e se misturam.

Vejam-se “o som penetra na sombra” e “a pena sai da penumbra”. Do ponto de vista material, o som não pode penetrar na sombra nem a pena, sair da penumbra. Assim como, do ponto de vista gramatical, a palavra *som* nunca entrou na composição de *sombra*, e a palavra *pena* nunca fez parte da palavra *penumbra*.

O que o poeta nos revela, afinal, é seu fascínio pelo movimento incessante da linguagem. Ao quebrar regras da lógica e da gramática e criar “híbridos mutantes”, ele nos abre horizontes para novas formas de pensar o mundo.⁴⁶

Com essa mesma disposição, uma década antes, no ensaio “Força e significação”,⁴⁷ Derrida (1971, p. 37) apontava para a necessidade de romper, baseando-se em um movimento no interior do próprio discurso, com as velhas formas de pensamento. Contrapondo-se à crítica estruturalista da época, que dava um valor excessivo à *forma*, ele sai em defesa da *força* da obra literária:

O nosso discurso pertence irredutivelmente ao sistema das oposições metafísicas. Só se pode anunciar a ruptura desta ligação através de uma certa organização, uma certa disposição estratégica que, no interior do campo e dos seus poderes próprios, voltando contra ele os seus próprios estratagemas, produza uma *força de deslocação* que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e de-limitando-o por todos os lados.

A mesma atitude radical que Derrida assume no campo da filosofia e da crítica literária, de ir além dos esquemas desgastados de linguagem e de produzir *forças de deslocação* que rompam os limites do sistema discursivo, é o que move e motiva a poética de Leminski.

Para os *filósofos da diferença*, os pares opositivos da antiga tradição metafísica e o sistema binário dos estruturalistas parecem já não ser mais suficientes para a

⁴⁶ Na nota à segunda edição do livro *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*, Regis Bonvicino aborda a questão da dissolução de limites na escrita do poeta. Cita esta frase de Leminski sobre sua intenção criativa: “Não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante” (10/7/1979).

⁴⁷ No texto citado, publicado na França em 1963, Derrida analisa o livro *Forme et signification*, de Jean Rousset.

interpretação das ciências humanas, denominação que passou a englobar a filosofia, a história, a antropologia, a lingüística e a literatura.

No ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, Derrida (1971, p. 244-245) debate o conceito de totalização no discurso de Lévi-Strauss e conclui:⁴⁸

Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber, a linguagem, e uma linguagem finita – exclui a totalização: esse campo é, com efeito, o de um jogo de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, lhe falta algo, a saber, um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições. Poderíamos dizer [...] que esse movimento do jogo permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da suplementaridade. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização, porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais como suplemento.

O grande marco dessa filosofia da diferença foi o de eleger a linguagem como elemento comum entre as ciências humanas, uma vez que esta é o instrumento que nos faz sujeitos e possibilita-nos pensar sobre nossa identidade e nossa história. Um campo finito que possibilita infinitos jogos proporcionados pelo movimento de suplementaridade do signo.

2. Os jogos de linguagem e a gramática de Wittgenstein

Ao analisar a poética leminskiana, constato que sua produção está vinculada também a questões que foram fundamentais para a segunda fase da obra de Wittgenstein, quando este se distancia da teoria da forma lógica do *Tractatus* para dedicar-se à análise da gramática e dos jogos de linguagem.⁴⁹

A escrita concisa, intrigante e cheia de humor de Leminski e sua disposição para a descoberta de novos usos oferecidos pela gramática são pontos que o poeta e o filósofo têm em comum. Afirmações do próprio Wittgenstein trazem subsídios para que se faça tal aproximação, visto que, em certa ocasião, ele propõe que “a filosofia deveria

⁴⁸ Texto apresentado no colóquio internacional sobre As Linguagens Críticas e as Ciências Humanas, na Universidade Johns Hopkins, Baltimore (EUA), em outubro de 1966.

⁴⁹ Tanto Saussure quanto Wittgenstein usaram o termo “gramática” de modo não tradicional. Ambos adotaram os conceitos de arbitrariedade e de que as línguas são como jogos que seguem regras (ver HARRIS, 1991, p. 61-85).

realmente ser escrita apenas como uma forma de poesia” e, em outra, que “um bom trabalho filosófico poderia consistir apenas em anedotas” (WITTGENSTEIN, p. 24; MALCOLM, p. 29).

De fato, o estilo do filósofo é pontuado pelo humor, pelo tom enigmático, pelas estratégias de retórica que buscam produzir efeitos sobre o leitor e que o instigam a ir mais além em suas interpretações. Seus aforismos são verdadeiras provocações, como este do *Tractatus*:

*Um ponto do espaço é um lugar-argumento.*⁵⁰

Por mais estranha que possa parecer a frase, no mínimo, para quem estuda poesia, ela chama a atenção para a questão da espacialidade do verso. Na verdade, ela está inserida em um contexto persuasivo, que leva o leitor a compreender passo a passo a teoria pictórica da linguagem, a qual propõe a figuração como modelo do real. Mas o que provoca aqui o estranhamento é o emprego simultâneo de dois níveis de entidades: física (um ponto do espaço) e metafísica (lugar-argumento). Além disso, visto que *lugar-argumento* é um neologismo, pensa-se nessa palavra sob uma perspectiva nova, como um “indecidível”, uma vez que ela não se presta a uma decodificação tradicional.

Como se pode ver, Wittgenstein utiliza intencionalmente a função poética em sua escrita para esclarecer problemas referentes à filosofia da linguagem. E esse mesmo expediente será usado no decorrer de toda a sua produção teórica.

A partir da década de 1930, porém, e mais especificamente em seu livro *Investigações filosóficas*, ele deixa de explicar a linguagem como uma representação da relação entre pensamento e realidade. Assume então a arbitrariedade e a autonomia da gramática, que passa a ser o principal instrumento para a descrição e a análise das questões filosóficas.⁵¹

Para ele, regras gramaticais não são apenas as normas gramático-normativas ou sintáticas, mas todas aquelas necessárias para a realização de uma atividade lingüística. Elas são estabelecidas com base no *uso* de palavras ou expressões dentro de um determinado contexto. Embora não se tenha acesso a uma definição precisa de “jogo de

⁵⁰ O aforismo 2.0131 do *Tractatus*, na versão inglesa é “A spatial point is an argument-place”. A formulação original, em alemão, é “Der Raumpunkt ist eine Argumentstelle”.

⁵¹ Em *Investigações filosóficas*, Wittgenstein refere-se à gramática como uma “nova lógica”. Diz ele, nos parágrafos 371 e 373: “A essência se expressa na gramática” e “A gramática diz que espécie de objeto uma coisa é” (2004, p. 158).

linguagem” (*Sprachspiel*), sabe-se que o termo foi criado pelo filósofo por analogia com a idéia de *jogo* como uma atividade guiada por regras. No *Dicionário Wittgenstein* há a seguinte explicação:

- (a) Assim como um jogo, a linguagem possui regras constitutivas, as regras da gramática. [...]
- (b) Aprendemos o significado das palavras aprendendo a utilizá-las, da mesma forma que aprendemos a jogar xadrez, não pela associação de peças a objetos, mas sim pelo aprendizado dos movimentos possíveis para tais peças.
- (c) Uma proposição constitui um lance ou uma operação no jogo da linguagem [...]. Seu sentido é o papel que desempenha na atividade lingüística em curso. Assim como no caso dos jogos, os lances possíveis dependem da situação (posição no tabuleiro), e, para cada lance, certas reações serão inteligíveis, ao passo que outras serão rejeitadas (GLOCK, 1998, p. 225 e 226).

Com base em toda essa explanação sobre jogos de linguagem, como Wittgenstein analisaria um poema? E, mais especificamente, um poema *nonsense* de Leminski? Como sua gramática permitiria descobrir *que espécie de objeto essa coisa é*?

Para responder a essa pergunta, vou destacar aqui o que ele propõe como “invenção de um jogo” em *Investigações filosóficas* (WITTGENSTEIN, 2004, p. 185):

492. Inventar uma linguagem poderia significar inventar, com base em leis naturais (ou em sintonia com elas), um mecanismo para uma determinada finalidade; mas tem também um outro sentido, análogo àquele em que falamos da invenção de um jogo. Digo aqui algo sobre a gramática da palavra “linguagem”, conectando-a com a gramática da palavra “inventar”.

Num trecho mais adiante, no livro acima citado, Wittgenstein apresenta um curioso exemplo de invenção de linguagem que traz a marca característica de seu insólito modo de argumentar (2004, p. 187):

498. Se digo que as ordens “Traga-me açúcar!” e “Traga-me leite!” têm sentido, mas não a combinação “Leite-me açúcar!”, isto não quer dizer que pronunciar esta combinação de palavras não tem nenhum efeito. E, se o seu efeito for que o outro fixe os olhos em mim e escancare a boca, nem por isso vou chamá-la de ordem para fixar os olhos em mim [...] mesmo que eu estivesse desejando produzir esse efeito.

Essa mesma inventividade pode ser identificada na construção de muitos poemas de Leminski (1983, p. 89), que transgridem a gramática para provocar uma reação de estranhamento no leitor. Na composição a seguir, o poeta questiona a relação entre o som e o sentido:

acordei bemol
tudo estava sustenido

sol fazia
só não fazia sentido

Numa primeira leitura, esse jogo poético causa apenas perplexidade, a mesma sentida pelo “eu” do poema, que está despertando. *Bemol* assume uma função adverbial: equivale a *bem mal*, o que acentua a sensação de mal-estar. Do ponto de vista lógico, ninguém pode acordar bemol, nem o ambiente pode estar sustenido. *Sol* aqui pode ser astro e/ou nota musical. Há oposições entre indivíduo (bemol)/mundo (sustenido), entre fazer sol/fazer sentido. *Acordar* também pode ser entendido como despertar, concordar, ou mesmo fazer um acorde.⁵²

Mas Leminski refere-se nessa composição à incomunicabilidade, à *dissonância*, ao *desacordo* entre o “eu” e o “outro”. Os interlocutores utilizam diferentes níveis de linguagem, portanto, não há possibilidade de diálogo. Enquanto o poeta está bemol, isto é, meio tom abaixo da nota normal, o mundo está sustenido (suspensão), ou seja, meio tom acima.

Essas variações de altura na música, na verdade, são desvios que produzem efeitos de estranhamento. A título de exemplo, na Idade Média, o trítone – intervalo dissonante constituído por três tons – foi proibido pela Igreja Católica, que lhe atribuía poderes demoníacos. A expressão latina “*diabolus in musica*” traduz o temor que esse acidente sonoro provocava.

É oportuno observar que essa abordagem voltada para o campo musical é apenas uma das possíveis suscitadas pelo enigmático poema, que comporta muitas outras análises. Por sua vez, se Leminski quer apenas despistar o leitor com seu *disparate* textual, ele cumpre muito bem o objetivo de *não fazer sentido*.

A respeito da questão da comunicabilidade, Wittgenstein também ilustra sua teoria com exemplos curiosos como este, da seção XI de *Investigações filosóficas* (2004, p. 289):

*Se um leão pudesse falar, nós não seríamos capazes de entendê-lo.*⁵³

⁵² As palavras “acorde”, “acordar”, “concordar”, “discordar” contêm o mesmo radical *cor*, coração em latim.

⁵³ Em inglês: “If a lion could talk, we could not understand him”. Sugiro esta tradução: “Se um leão pudesse falar, nós não poderíamos compreendê-lo”.

Esta frase, fora de contexto, assim como o poema de Leminski, pode prestar-se a uma grande variedade de interpretações. O que frase e poema têm em comum é o tema da impossibilidade de diálogo entre seres vivos que não compartilham as mesmas *formas de vida*.⁵⁴ Não pode haver compreensão nem concordância de pensamento entre falantes que não jogam o mesmo jogo de linguagem ou que seguem outras regras gramaticais: eles jamais estarão em *sintonia*.

A percepção da *alteridade*, do limite entre o “eu” e o “outro”, não se dá exclusivamente entre seres de espécies diferentes, como o homem e o leão de Wittgenstein. Num país estrangeiro, alguém de fora, mesmo se conhecer bem o idioma local, não consegue entender de fato os nativos. Como afirma Wittgenstein, “um ser humano pode ser um completo enigma para outro”. Isso ocorre em relação a algumas pessoas porque “não somos capazes de nos encontrar nelas” (2004, p. 289).⁵⁵ Falantes da mesma comunidade lingüística também podem deparar com uma “sensação de exílio” ao se expressarem na própria língua materna, como se vê em *Invernáculo*:

(3)

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.
Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.
Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.
O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.

⁵⁴ Para Wittgenstein, “imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida”. Esta expressão, por sua vez, é entendida como uma formação cultural ou social, a totalidade das atividades comunitárias em que estão imersos os nossos jogos de linguagem (ver GLOCK, 1998, p. 174).

⁵⁵ Em inglês: “[...] one human being can be a complete enigma to another.” // “We cannot find our feet with them (expressão idiomática que equivale a “we cannot find ourselves in them”).

O jogo que Leminski (1996, p. 21) aqui apresenta é a questão do uso da língua portuguesa, do código lingüístico que serve como repertório para seu trabalho. O próprio título/síntese *Invernáculo* é um neologismo, um elemento *indecidível*, que ao mesmo tempo configura e anuncia a negação da língua vernácula.

Ao consultar o dicionário, descobri uma curiosidade etimológica: a palavra “vernáculo” vem do latim *vernaculus, a, um, adj.* 1. De escravo; de escravo nascido em casa. 2. Indígena; doméstico; de casa; nascido ou produzido no país; nacional; próprio do país.⁵⁶

Com seu *Invernáculo*, o poeta sinaliza sua atitude libertária em relação ao idioma, sua recusa do português castiço, que pressupõe o emprego da norma culta e de critérios rígidos de correção.

Esse “não-vernáculo” proposto pelo poema pode ser interpretado também como uma *antiode* ou como uma paródia às odes à língua portuguesa que fazem parte de nossa história poética.⁵⁷ Na contracorrente dessa tradição ufanista de exaltação do idioma pátrio, o poeta imprime ao poema um tom de rebeldia: em vez de louvar o símbolo de nossa nacionalidade, ele mostra em/com seu texto todo o seu estranhamento e o seu desconforto em relação à língua.

*Esta língua não é minha,
qualquer um percebe*

Com essa declaração de recusa ao vernáculo, o autor anuncia sua insubmissão ao código e aponta para sua atividade diferenciada de linguagem enquanto poeta. O leitor é convocado *a perceber essa diferença*.

Em *Invernáculo* há um percurso de leitura que vai da “*langue*” à “*parole*”, ou seja, do código à sua realização. Esse movimento é indicado no 3º e no 4º verso – “Quando o sentido caminha, a palavra permanece” – e reiterado gradativamente em substantivos utilizados nos cinco versos finais, que têm em comum serem meios de manifestação lingüística: língua, canção, voz, palavra, dialeto, frase, fala.

Pode-se observar que nesse encadeamento que vai de “língua” até “fala” as diferenças semânticas entre as palavras fazem o sentido caminhar. Parte-se do sistema

⁵⁶ *Dicionário latino-português*, p. 923.

⁵⁷ Entre esses poemas, estão “Flor do Lácio”, de Olavo Bilac e “Ode à língua portuguesa”, de José de Albano.

abstrato, coletivo e estático da *língua* para chegar-se à atualização concreta, individual e dinâmica da *fala*.

No 5º e no 6º verso, há uma alusão velada ao poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa,⁵⁸ que se refere ao poeta como um fingidor de verdades ontológicas. Também por meio da construção ambígua (mal digo mentiras/maldigo mentiras) e do oxímoro (minto verdades) Leminski questiona a veracidade/falsidade do “dizer” poético.

*Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.*

Além da contraposição paradoxal verdade x mentira, *Invernáculo* mostra nos lapsos da língua a participação do *nonsense* na construção do significado. Em alguns trechos do poema, encontra-se uma tessitura esgarçada, composta por frases truncadas ou interrompidas, que revelam uma espécie de afasia no eixo da contigüidade. Essas ilhas de afasia dentro da estrutura racional do poema causam estranhamento e têm uma função poética. A desconstrução vernacular e a fuga às regras normais de sintaxe obrigam o leitor a procurar um sentido que escapa à sua racionalidade.

*Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.*

Ou ainda, no verso final:

eu, meio, eu dentro, eu, quase.

A partir do 10º verso caminha-se para a conclusão do poema. Nestes três versos, pode-se resgatar nas entrelinhas uma definição do gênero lírico como voz e canção. Uma herança poética distante no tempo e no espaço.

*A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.*

⁵⁸ São estes os versos de Fernando Pessoa que podem ter inspirado Leminski: “O poeta é um fingidor/finge tão completamente/que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente” (1991, p. 164). A aproximação entre *Invernáculo* e o *Autopsicografia* é feita por Maria José Sueli da Silva, quando analisa o poema em sua dissertação de mestrado (2001, p. 55 a 76).

Os múltiplos sentidos do verbo *travar* e a ambigüidade do emprego de *palavra* como substantivo ou como verbo abrem a possibilidade de várias interpretações. *Travar* pode significar: 1) frear, impedir, tolher; 2) causar travo, amargor; 3) tramar, urdir; 4) iniciar ou começar uma conversação.⁵⁹ Assim, ao optar pela acepção 1 ou pela 2 de travar, pode-se estabelecer uma relação de causa e efeito: “A língua trava”, portanto, “a voz nem palavra”. *Nem palavra* assume então uma função verbal equivalente a *nem forma palavras*.

No último quarteto, o poeta revela finalmente sua concepção de “invernáculo”. E mais uma vez subverte a norma com um neologismo: “lusa”. Sim, nossa língua é lusa, lusitana, portuguesa⁶⁰. Mas o adjetivo “lusa”, usado aqui como verbo, ganha, por associação com “luzir”, o sentido de iluminar.

*O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.*

Os quatro versos que fecham o poema levam à conclusão de que:

- a) Invernáculo = dialeto: um dialeto que subverte o sentido, que corre na contracorrente, na direção contrária à da escrita, “à margem esquerda da frase”;
- b) Invernáculo = fala: uma fala que ilumina, que marca a presença do poeta nos espaços de construção de sua linguagem, no “meio”, “dentro” ou “quase”.

Além disso, ao considerar a preocupação de Leminski com o aspecto gráfico-visual, pode-se afirmar que o *design* do poema lembra uma língua humana, comprida e oblonga. Desse modo, com sua obra, o poeta estaria “mostrando a língua”, num gesto de pura irreverência em relação às convenções.⁶¹

Como foi visto, Leminski jogou com todos os recursos lingüísticos que encontrou à disposição: usou a polissemia, a ambigüidade, a inversão sintática, a

⁵⁹ Talvez aqui Leminski esteja fazendo alusão à brincadeira de trava-língua, “modalidade de parlenda em prosa ou verso, caracterizada e de tal forma ordenada, que se torna extremamente difícil, e às vezes quase impossível, pronunciá-la sem tropeço” (*Novo Dicionário Aurélio Século XXI*, p. 1994).

⁶⁰ No refrão de sua música *Língua*, o compositor Caetano Veloso criou o neologismo *Lusamérica*: “Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó”. Sempre ouvi e cantei esses versos assim: “Vou pular no sambódromo / luz a América Latina em pó”. Descobri, em pesquisa na internet, que outras pessoas também assim cantavam. Suponho que o autor teve a intenção de provocar essas ambigüidades sonoras.

⁶¹ “A língua é considerada como uma chama. Possui a forma e a mobilidade desta. Destrói ou purifica. Enquanto instrumento da palavra, cria ou aniquila, seu poder é sem limites” (*Dicionário de símbolos*, p. 150).

antítese, inventou neologismos e encadeamentos semânticos, fez alusões, citações, parodiou a tradição literária e ainda criou um ícone gráfico com o próprio tema.

Essa experiência de atingir os limites lingüísticos é uma atividade desconstrutora que faz o “sentido caminhar” e amplia as fronteiras do já conhecido. Sobre isso, Jacques Derrida, em *Moscou aller-retour*, afirmou:

Os limites do idioma e o que eu chamo de ex-apropriação, a maneira pela qual nós nos apropriamos da nossa própria língua, não é simplesmente uma maneira de estar em casa na nossa língua, mas uma maneira de experimentar a estranheza ou a impropriedade ou a alteridade no interior de nossa língua (citado em OTTONI, 2005b, p. 7).

Nesse sentido, tanto Wittgenstein (2004, p. 114) quanto Leminski (1987, p.138) apropriam-se da língua de modo sutil e peculiar para mostrar seu poder de estranhamento. A imagem da “língua como um labirinto” ⁶² é um dos temas em comum que confirmam a afinidade de pensamento entre o filósofo e o poeta, como se pode constatar nesta proposição de *Investigações filosóficas*:

A língua é um labirinto de caminhos. Você vem de um lado, e se sente por dentro; você vem de outro lado para o mesmo lugar, e já não se sente mais por dentro.

A sensação de estar dentro e ao mesmo tempo estar fora, de perfazer um percurso que não se sabe onde termina, está também expressa nestes versos:

Vim pelo caminho difícil
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha.

⁶² Esse tema é recorrente na história da literatura. Além de constar do mito do Minotauro, é citado na obra de escritores como Borges e Eco, que se referem a esse tipo de construção para descrever o espaço da biblioteca ou mesmo do livro. O labirinto é um símbolo da busca do conhecimento.

Apesar da “liberdade de linguagem” proposta por Leminski, resta ao poeta, paradoxalmente, trabalhar com convenções. Ou seja, questionar as regras, os padrões que compõem a base do idioma e seguir em frente.

Nesse poema, assiste-se ao embate do poeta com as palavras e com os limites espaciais do texto. O caminho difícil é o percurso da linguagem concretamente traçado na página escrita. O autor sutilmente introduz um fio condutor (a linha que nunca termina) para que o leitor possa acompanhá-lo em seu labirinto-texto.

Durante a caminhada/leitura que acontece nesse espaço poeticamente arquitetado, o leitor depara com índices de sentido negativo (difícil, termina, pedra, esquina, vazia). São obstáculos estrategicamente localizados nos finais de versos, que funcionam como paredes/paradas impostas pelo ritmo do poema e provocam sensações de limitação. Sensações que, na palavra do poeta, perduram na vida e na criação poética.

Curiosamente, Wittgenstein (2004, p.73) chega a uma conclusão parecida ao falar, com seu estilo característico, sobre o processo de descoberta em filosofia:⁶³

Os resultados da filosofia são a revelação de um ou outro *nonsense* e dos “galos” que o entendimento conseguiu batendo a cabeça contra os limites da linguagem. Esses “galos” nos fazem ver o valor da descoberta.

No capítulo a seguir, irei abordar uma questão típica dos discursos da pós-modernidade, que está presente na poética de Leminski: a auto-referência e a metalinguagem.

⁶³ Em inglês: “The results of philosophy are the uncovering of one or another piece of plain nonsense and of bumps that the understanding has got by running its head up against the limits of language. These bumps make us see the value of the discovery”.

Capítulo III

III. O DENTRO-FORA DA LINGUAGEM: A POESIA DA POESIA DE LEMINSKI

Quando penso dentro da língua, não me pairam no espírito “significados” ao lado de expressões lingüísticas; mas a própria língua é o veículo do pensamento (WITTGENSTEIN, 2000, p. 146).

A proposição 329 de *Investigações filosóficas*, citada na epígrafe, põe-nos diante da inevitável questão do pensar *com* e *por meio da* língua. Aqui, mais uma vez, o posicionamento de Leminski em relação ao código e à sua atualização tem muito em comum com Wittgenstein.

Para fazer essa aproximação, devo lembrar que Leminski, como tradutor, tinha plena consciência da materialidade do signo verbal. Afinal, quem traduz tem, obrigatoriamente, que “pensar” os conceitos dentro da língua original para expressá-los *com* e *por meio de* um novo veículo lingüístico.

É interessante notar que Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio “A tarefa do tradutor”, faz um brilhante paralelo entre a atividade do poeta e a do profissional de tradução, aproximando dessa área a filosofia crítica, a teoria literária e a história.

“Benjamin é categórico ao afirmar que o tradutor é dessemelhante, difere essencialmente, do poeta e do artista”, diz Paul de Man (1989, p. 109-11), que faz uma leitura analítica do texto:

A relação do tradutor com o original é a relação entre língua e língua, em que o problema do sentido ou o desejo de dizer alguma coisa, a necessidade de fazer uma afirmação, se encontra inteiramente ausente. A tradução é uma relação de língua com língua, não uma relação com um sentido extralingüístico que poderia ser copiado, parafraseado ou imitado.

Quanto às outras áreas de atividade acima mencionadas, as três

se assemelham no fato de não se assemelharem àquilo de que derivam. Mas todas elas são intralingüísticas: relacionam-se com aquilo que no original pertence à linguagem, e não com o sentido como correlativo extralingüístico suscetível de paráfrase e imitação. Desarticulam, desfazem o original, revelam que o original esteve sempre já desarticulado. [...] Matam o original, ao descobrirem que o original já estava morto.

Voltando ao caso de Leminski, parece-me também que sua poética desconstrutora não comporta fronteiras entre o “dentro” e o “fora” da língua. Suas

atividades de escrita são indissociáveis e complementares: como poeta, tradutor, crítico literário e teórico da linguagem, ele é autor de uma produção nitidamente intralingüística e auto-referenciada.

Para Leminski, o conceito de tradução é muito amplo e é compreendido, acima de tudo, como um processo semiótico. No capítulo “Trans/paralelas”, do livro *Anseios crípticos 2* (2001, p. 81-82), ele afirma o seguinte:

Traduzir de uma língua para outra é apenas um caso particular de tradução. A possibilidade da tradução está na própria raiz da natureza do signo que, diz Peirce, “é qualquer coisa que possa ser entendida através de outros signos”, numa definição tautológica, bem ao gosto do neo-positivismo. Sendo assim, pode-se entender como “tradução” todas as aproximações do tipo da paródia (= canto paralelo), que tem intuítos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias, da adaptação (de um texto para o cine ou o teatro), da diluição da mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo.

Num trecho mais adiante, ele conclui a explanação fazendo uma referência à vida cultural:

Traduções. Mais literais, mais “espirituais” (conforme o “espírito”, não a letra), a vida da cultura é um processo de traduções contínuas e constantes, em que traduções se transformam em novos originais, por sua vez, traduzidos, para repertórios mais altos ou mais baixos, vindo a constituir originais novos, e assim por diante.

O que posso deduzir dessas afirmações de Leminski é que, na história da literatura, assim como na história da cultura, existe um movimento sónico permanente e onipresente que acontece com e por meio da linguagem. Ao adotar as premissas peircianas, ele entende que a produção do sentido ocorre entre signos, num mundo de signos, que poderia ser chamado de semiosfera.⁶⁴

Leminski não se limita a pensar o poético em termos binários, opondo forma e conteúdo, meio e mensagem, significante e significado, conceito e referente, realidade e

⁶⁴ Termo criado por Iuri Lotman. O signo de Peirce se estabelece por meio de uma relação triádica entre *fundamento*, *objeto* e *interpretante*, que se repete *ad infinitum*. De acordo com sua definição, tanto o referente (mundo real) como o destinatário (leitor) estariam implícitos nesse processo. “Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o *fundamento* do *representamen*” (PEIRCE, 1975, p. 94).

representação, sujeito e objeto: acima de tudo, ele tem uma consciência semiótica do processo significante. Ou, em outras palavras, é um *homo semioticus*.

Como bem observou Maria Esther Maciel (CALIXTO; DICK, 2004),⁶⁵ o poeta tem um modo singular de ver a poesia: “ele não a toma como expressão direta do mundo real, nem a confina no mundo supostamente autônomo da linguagem”.

Ao viver o presente em sua “agoridade” mais intensa e intrínseca, optando por estar no que Gilles Deleuze chamou de “a hora do mundo”, Leminski faz da realidade uma das linhas de força de sua poética, embora se esquivando da referencialidade da linguagem e mantendo uma relação paradoxal com a idéia de real. “Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade”, diz ele no prólogo do livro *Distraídos venceremos*. E completa: “Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares”. [...] O seu ofício de poeta não poderia, portanto, ser definido apenas pela famosa assertiva de Paul Valéry de que um poeta se consagra e se consome “em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem”.

1. Auto-referência e intertextualidade⁶⁶

Ao fazer um levantamento da escrita de Leminski, encontrei uma grande quantidade de poemas – se não a maioria deles – voltados para a temática do poetar. Constatei que ele utiliza simultaneamente a função poética e a “metalingüística”⁶⁷ para questionar ao mesmo tempo o código, o fazer poesia e o ser poeta (para um leitor) aqui e agora.

Essa reflexão sobre a própria linguagem vai pôr em destaque o problema da representação e da função mimética, o que não é novidade nem exclusividade da poética leminskiana: a rarefação do referente na literatura, entendido aqui como o “extralingüístico”, é a marca comum de toda uma época, que começa com os movimentos históricos de vanguarda do início do século passado e continua, de forma mais ou menos radical, até a pós-modernidade.

A esse respeito, Haroldo de Campos (1997) faz o seguinte comentário:

No século 20 houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de idéias

⁶⁵ Cf. o ensaio “Nos ritmos da matéria – notas sobre as hibridizações poéticas de Paulo Leminski” (CALIXTO; DICK, 2004, p. 171-9).

⁶⁶ “Relação discursiva que os vários textos entrecruzam com um novo texto, através de citações, alusões, comentários ou afinidades temático-ideológicas e/ou formais” (PAZ; MONIZ, p. 119). Para os desconstrucionistas, a intertextualidade é condição inerente à escrita.

⁶⁷ Emprego aqui o termo “metalingüística”, da teoria de Jakobson, com a ressalva de que a análise desconstrucionista desconsidera essa perspectiva “dentro x fora” da linguagem.

(referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração de seu próprio ser intransitivo (citado em REBUZZI, 2003, p. 24).

Opinião também defendida por Charles Bernstein, crítico e porta-voz dos poetas do grupo L=A=N=G=U=A=G=E=P=O=E=T=R=Y.⁶⁸ Ao referir-se aos pressupostos desse movimento, ele afirma que seu enfoque não é o da teoria de comunicação tradicional, que pressupõe um “eu”, que comunica “algo” para “alguém”.

The trouble with the conduit theory of communication (me → you) is that it presupposes individuals to exist as separate entities outside language and to be communicated at by language. [...] Rather, we are initiated by language into a (the) world, and we see and understand the world through the terms and meanings that come into play in this acculturation... In this sense, our conventions (grammar, codes, territorialities, myths, rules, standards, criteria) are our nature” (citado em PERLOFF, 1985, p. 219).

Da mesma forma, Leminski não traça uma fronteira entre as convenções culturais e a natureza humana: para ele, essas duas instâncias compartilham um mesmo e único movimento de significação.⁶⁹ Assim, recorre, em seu processo de criação, tanto à tradição lingüístico-literária como às contingências do real.

O poeta nunca está sozinho em seu percurso rumo à poesia. Pelo contrário, ele se faz acompanhar de seus autores preferidos e, em todos os momentos, reafirma a intertextualidade como uma condição indissociável do ato criativo. Um exemplo disso é o poema *Operação de vista* (1991a, p. 19):

⁶⁸ O movimento L=A=N=G=U=A=G=E surgiu nos EUA no final dos anos 60. Seus componentes (Ron Silliman, Michael Palmer, Lyn Hejinian, entre outros) partem da premissa de que tudo o que é conhecido no mundo é linguagem “estruturada” e propõem uma poética “centrada na linguagem”. Para isso, fogem do modelo discursivo dominante e incitam a novas leituras com sua escrita “multivocal”. O método de escrita de Gertrude Stein e a teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein foram, para eles, referências importantes (ver PERLOFF, 1996).

⁶⁹ Também Wittgenstein, ao se referir aos “jogos de linguagem”, dizia que “as palavras só possuem significado no fluxo da vida” e que “as técnicas para empregá-las fazem parte da nossa história natural” (GLOCK, 1998, p. 228-9).

De uma noite, vim,
para uma noite, vamos,
uma rosa de Guimarães
nos ramos de Graciliano.

Finnegans Wake à direita,
un coup de dés à esquerda,
que coisa pode ser feita
que não seja pura perda?

Parece-me que a pergunta que fica no ar é sobre se hoje podemos fazer poesia sem diluir a qualidade estética dos autores que nos antecederam. Diante de um repertório-enxerto composto por Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, James Joyce e Mallarmé, o que mais pode ser dito ou feito? Nessa trajetória às cegas que se desenrola num círculo vicioso (de uma noite vim/para uma noite vamos), o que se pode fazer para produzir informações novas, que não sejam pura perda?

É interessante notar que, mesmo num poema auto-referencial, que se volta para o cerne da atividade criadora e presta homenagem a grandes escritores, a voz do poeta não é dogmática, impositiva. Ele não define aqui o que é poesia, pelo contrário, mostra-nos uma irônica condição de fragilidade e incerteza ao terminar sua escrita com um ponto de interrogação. Uma interrogação retórica, mas que é uma abertura, uma porta que se abre para a entrada do leitor.

Em suas divagações sobre o poético, Leminski quer a nossa convivência, a nossa companhia em suas andanças pelos caminhos dos signos. Só para contrariar, não nos “dá uma luz” sobre o tema, mas nos leva a uma noite eterna, circular, sem começo nem fim. Nesses versos de *Distraídos venceremos* (1987, p. 20), ele apresenta o processo de criação do texto como um vôo cego:

DISTÂNCIAS MÍNIMAS

um texto morcego
 se guia por ecos
 um texto texto cego
 um eco anti anti anti antigo
 um grito na parede rede rede
 volta verde verde verde
 com mim com com consigo
 ouvir é ver se se se se se se
 ou se se me lhe te sigo?

Essa brincadeira leminskiana, como sempre, não é gratuita, e traz alguns índices sobre a questão da influência literária e sobre o conceito de semiose ilimitada de Peirce.⁷⁰ Por tratar-se de um texto morcego, pode-se deduzir que ele se alimenta do fluxo vital que constitui a história da literatura. Também, que está confinado entre os limites impostos pela linguagem (um grito na parede) e sujeito a interpretações e mutações (rede rede/volta verde verde verde).

O “eco anti anti anti antigo” sugere oposição ao velho (anti antigo) e, pela repetição do prefixo anti, cria sentidos alternados na cadeia sógnica, pois gera leituras ora afirmativas, ora negativas do adjetivo (anti anti antigo equivaleria a antigo, e assim por diante). Acredito que Leminski quer mostrar, com isso, que o conceito de novo é relativo e que existe, na verdade, uma alternância de recursos e temas no mundo literário.

Entre outras referências, há a menção ao diálogo intertextual que se estabelece “entre um eu e um outro” (com mim/consigo) e alusões às influências e às semelhanças autorais. Nos versos entrecortados pelos ecos, encontram-se fragmentos tais como *ver se me lhe te sigo*, que pode ser lido como *ver se me sigo*, *ver se lhe sigo* ou *ver se te sigo*, que indicam três escolhas oferecidas ao poeta pela história da literatura. Por sua

⁷⁰ Cito aqui, resumidamente, as características que Umberto Eco (2000, p. 229) evidencia nesse conceito peirciano: “toda expressão deve ser interpretada por uma outra, *ad infinitum*; a atividade de interpretação é o único modo de definir os conteúdos; no curso desse processo, o significado socialmente reconhecido cresce por meio das interpretações, em diferentes contextos; o significado completo do signo é o resultado do registro histórico de todas as suas aparições; interpretar um signo é prever idealmente todos os contextos possíveis em que ele pode ser inserido”. Nos capítulos finais do livro, Eco estabelece um paralelo entre a teoria de Peirce e a semiose do “jogo infinito da diferença”, de Derrida.

vez, o recorte textual *ver se se parece* aponta para uma afinidade ou identificação com a linguagem de um ou de outro autor.

A consciência de que toda escrita, inevitavelmente, dialoga com a tradição de outras que a antecederam também está expressa nesse poema (1987, p. 91):

M, DE MEMÓRIA

Os livros sabem de cor
 milhares de poemas.
 Que memória!
 Lembrar, assim, vale a pena.
 Vale a pena o desperdício.
 Ulisses voltou de Tróia,
 assim como Dante disse,
 o céu não vale uma história.
 Um dia, o diabo veio
 seduzir um doutor Fausto.
 Byron era verdadeiro
 Fernando, pessoa, era falso.
 Mallarmé era tão pálido,
 mais parecia uma página.
 Rimbaud se mandou pra África,
 Hemingway de miragens.
 Os livros sabem de tudo.
 Já sabem deste dilema.
 Só não sabem que, no fundo,
 ler não passa de uma lenda.

Ao analisar esse poema, André Dick (CALIXTO; DICK, 2004, p. 148) faz uma observação pertinente para a sua leitura. Há uma possível correspondência entre a frase de Leminski “Os livros sabem de tudo” e o conhecido aforismo mallarmeano “O mundo existe para acabar num livro”.⁷¹ Um paradoxo que faz pensar que a vida existe em função da arte.

⁷¹ Em francês, “Tout au monde existe pour aboutir à un livre”, extraído de *La Revue Blanche*, livro de Mallarmé publicado em 1891.

Acredito também que o dilema a que se refere Leminski pode ser a chave para uma série de indecíveis que ele estabeleceu, de forma explícita ou implícita, ao estruturar o texto.

Logo no início, há uma personificação do livro, que apresenta atributos humanos. Ele tem memória e sabe de cor milhares de poemas, qualidades que caracterizariam, de fato, o escritor.

A narrativa que se segue é propositalmente fragmentada: uma mistura de personagens e de autores das mais diversas épocas, que convivem, no poema, no mesmo espaço-tempo. Ulisses e Dante, o diabo, Fausto e Byron, Mallarmé, Rimbaud, Hemingway. Quem aqui é o criador? Quem aqui é a criatura? Com eles, viajamos para Tróia, para o céu, para a África, pelas miragens e pela página branca do livro numa fração de segundos.

Leminski obriga-nos a repensar os papéis de todos esses seres e lugares que constituem nossa memória literária e faz cair por terra, por um momento, as barreiras entre realidade e ficção, verdade e mentira, arte e vida.

Legere (ler, colher) originou o verbo ler, e o seu gerundivo *legenda* (o que deve ser lido) resultou no substantivo lenda. Por sua vez, essa palavra pode se referir ou a uma “narrativa de caráter maravilhoso em que um fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da evocação poética ou da imaginação popular” ou a uma “atitude enganadora, falsa, engodo, fraude, mentira” (HOUAISS)

No poema de Leminski, lenda pode, ao mesmo tempo, ter os dois significados: é uma narrativa maravilhosa, cheia de imaginação e também não verdadeira. No reino da ficção, tudo vale. Se admitirmos que o poeta é um fingidor, conforme afirma Fernando Pessoa, a leitura também não deve passar de um engano consentido.

A intertextualidade, declarada desde sempre na obra de Leminski, aparece de forma estrutural no diálogo com outros poetas. Ele não apenas teoriza a respeito da tradição literária, mas incorpora em seus poemas traços estilísticos de autores com os quais se afina. O poema a seguir, de *Caprichos e Relaxos* (1983, p. 20), mostra sua atitude irônico-reverencial diante dos “poetas velhos” e o prazer que sente em degustar seus versos.

Bom dia, poetas velhos.
 Me deixem na boca
 o gosto de versos
 mais fortes que não farei.

Dia vai vir que os saiba
 tão bem que vos cite
 como quem tê-los
 um tanto feito também,
 acreditem.

É interessante ressaltar que Leminski estabelece uma relação de oralidade com os assim chamados “poetas velhos”: me deixem na boca o gosto de versos mais fortes que não farei. Seria essa uma referência a uma determinada dicção poética que ele deseja recuperar (embora com outro tom) em seu repertório? Em relação a muitos autores de nossa literatura, em especial, a Manuel Bandeira, isso se justifica. Com estes versos (1983, p. 72),⁷² ele parafraseia o poema “Poética”, escrito na década de 20 pelo poeta pernambucano:

cansei da frase polida
 por anjos de cara pálida
 palmeiras batendo palmas
 ao passarem paradas
 agora eu quero a pedrada
 chuva de pedras palavras
 distribuindo pauladas

Leminski utiliza aqui a paráfrase em seu sentido latino de “interpretação ou tradução livre quanto à forma”. Ou seja, procura seguir “mais o sentido do texto que a sua letra” (HOUAISS). Eu afirmo ainda que ele nos convida a uma “releitura” do poema de Bandeira (1974, p. 108), situada, por sua vez, no contexto dos anos 70. Este é o ponto de partida:

⁷² Esses versos e os fragmentos de “Poética”, de Manuel Bandeira, são citados em Silva, 1998, p. 114. A semelhança entre esses dois poemas, comentada pelo autor do estudo, chamou a minha atenção para uma visada intertextual.

*Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao sr. Diretor*

*Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de
um vocábulo*

*Abaixo os puristas
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis*

[...]

*Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Ao confrontar os dois textos, chego logo à conclusão de que existe um tema em comum: ambos propõem, cada qual em sua época, uma nova poética. A intenção dos dois autores também é a mesma: manifestar seu inconformismo com o lirismo vigente.

Embora o tom contestatório seja a marca de semelhança entre essas duas escritas distantes no tempo, os recursos poéticos que Bandeira e Leminski utilizaram para criá-lo são diferentes.

Na verdade, a paráfrase é um tipo especial de jogo de linguagem: é uma equação verbal. Por meio dela, o segundo autor procura construir uma escrita paralela ao texto-fonte, resgatando o seu sentido. O resultado esperado é que essa nova mensagem exerça o mesmo efeito que o “original” exerceu sobre o leitor.

Vou mostrar então como os dois poetas arquitetaram seus versos, para estabelecer as possíveis equivalências que ocorrem nos diversos níveis lingüísticos.

Em todo o poema de Bandeira, a palavra “lirismo” é repetida doze vezes. A anáfora é a figura privilegiada. No de Leminski, não há repetições morfossintáticas, mas sim fonéticas: há aliterações e paronomásias com palavras iniciadas por “p”.

A expressão “estou farto do lirismo comedido”, do primeiro poema, equivaleria a “cansei da frase polida”, do segundo, numa simetria quase perfeita. O “lirismo bem

comportado/funcionário público com livro de ponto” estaria, porém, representado por expressões de um outro contexto: “por anjos de cara pálida/palmeiras batendo palmas ao passarem paradas”.

Acredito que Leminski, por meio de sua montagem paratática, que aproxima “anjos de cara pálida” de “palmeiras” (referência metonímica ao poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias), faz alusão aos poetas românticos. Ao criticar esse lirismo angelical e ingênuo, alienado da realidade, associa-o a um certo ufanismo protocolar e conformista, típico da era da ditadura militar: “palmeiras batendo palmas ao passarem paradas”.

Equivalente à descrição da rotina insípida e subserviente do “funcionário público” do primeiro poema, temos, no segundo, uma caricatura surreal de vegetais que aplaudem mecanicamente um desfile que passa. Para tornar a cena mais insólita, o poeta utiliza ainda uma expressão com duplo sentido, que sugere apatia ou mesmo inércia: “ao passarem paradas”.⁷³

É interessante lembrar que, em nosso contexto dos anos 70, o slogan governamental em vigor era o abominável “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Por sua vez, o movimento de contracultura aqui ganhava força com a assimilação do ideário estudantil de 68 na França e do protesto antimilitarista dos hippies contra a Guerra do Vietnã.

Leminski estava consciente da necessidade de mudanças. Para ele, o poeta não poderia ficar somente assistindo passivamente ao desenrolar dos fatos, mas sim deveria participar de seu tempo histórico e assumir uma atitude de contestação diante dessa espécie de autoritarismo.

Vejamos então o segundo momento dos poemas, em que os autores apresentam as suas propostas poéticas. Bandeira invoca o emprego de barbarismos, sintaxes de exceção, ritmos diversificados e o lirismo dos loucos, dos bêbados, dos clowns de Shakespeare. Leminski é ainda mais radical: quer “a pedrada/chuva de pedras palavras/distribuindo pauladas”.

Se, de um lado, o modernista propõe uma poesia mais livre de convenções formais e mais voltada para o lado emotivo e irracional do indivíduo, de outro, o poeta dos anos 70 dá prioridade à poesia atuante que a sua época exige: uma chuva de pedras palavras, as “pauladas” de Paulo contra a ditadura. Em comum, ambos à sua maneira, pregam a autenticidade, o lirismo que leva à libertação.

⁷³ Observe-se que Leminski comete aqui uma agramaticalidade ou utiliza “uma sintaxe de exceção”, como havia recomendado Bandeira nos versos de sua “Poética”.

Na “Poética” de Bandeira a visualidade se destaca: ele elege como heróis líricos personagens marginais como loucos, bêbados e clowns. Por sua vez, no poema de Leminski é a sonoridade que se impõe. Sua escrita transforma-se num verdadeiro cenário de rebelião com o uso e o abuso de palavras começadas com “p” (onze, ao todo), cuja sonoridade evoca o barulho de pedradas e pauladas. Ele constrói, assim, com a própria materialidade fonética do signo lingüístico, uma versão icônica de sua revolta poético-política. Um evento que se atualiza com grande impacto a cada ato de leitura.

A respeito desse momento histórico-ideológico a que nos referimos e no qual a proposta poética de Leminski se insere, Terry Eagleton observa com ironia:

O pós-estruturalismo foi o produto dessa fusão de euforia e decepção, libertação e dissipação, carnaval e catástrofe, que se verificou no ano de 1968. Incapaz de romper as estruturas do poder estatal, o pós-estruturalismo viu ser possível, em lugar disso, subverter as estruturas da linguagem. Pelo menos ninguém nos golpeará na cabeça por fazermos isso (EAGLETON, 2003, p. 195).

Em outro trecho mais adiante, porém, o teórico abrande sua crítica ao desconstrucionismo e tece elogios à eficiência da práxis derridiana:

Derrida está claramente interessado em ir além de desenvolver novas técnicas de leitura: a desconstrução é para ele uma prática política; é, em última análise, uma tentativa de desmontar a lógica pela qual um sistema particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais mantêm sua força. Ele não tenta negar, o que seria absurdo, a existência de verdades, significações, identidades, intenções, continuidades históricas, determinadas de maneira relativa: interessa-se, antes, em considerar tais coisas como os efeitos de uma história mais ampla e mais profunda da linguagem, do inconsciente, das instituições e práticas sociais (EAGLETON, 2003, p. 204).

Todas essas considerações aplicam-se com justiça também a nosso poeta curitibano. Para ele, a prática política (ou a prática poética) se faz pela desconstrução das estruturas lingüísticas que usamos em nosso dia-a-dia. Uma atitude que poderia ser chamada de “engajamento desconstrucionista”.

Leminski assim se posiciona sobre esse tema numa entrevista de 1976:

O engajamento tem que começar pela consciência de linguagem. Das linguagens. Não dá mais tempo para ser ingênuo. Puro. Inocente. Perante a investida multinacional da tecnocracia, [o poeta] tem que responder com uma

plena consciência dos meios, códigos e linguagens. Ou perder. O romantismo é bonito. Mas ele mata os poetas.⁷⁴

Como já se viu, na escrita de Leminski, há vários exemplos de composições que exploram criativamente os recursos oferecidos pela língua (não apenas a vernácula) e, ao mesmo tempo, referem-se ao próprio código ou ao ato de escrever.

Esse viés intralingüístico e intratextual⁷⁵ em sua obra é o que vou analisar com mais detalhes a seguir.

2. Auto-referência, intratextualidade e codificação

Quando se refere à atividade poética, Leminski demonstra estar sempre atento às possibilidades de composição (e decomposição) que o código lingüístico⁷⁶ lhe permite. Diz ele o seguinte: “No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de ‘facilidades’, cuja dosagem controlo e regulo” (citado em MARQUES, 2001, p. 2).

Para ele, a língua tem suas leis de funcionamento e organização, é um território a partir do qual se abrem as possibilidades de sentido. Aliás, essa imagem de um espaço conceitual em que o poeta trabalha sua linguagem aparece tematizada em vários poemas. Nessas paisagens lingüísticas, ele tem a liberdade de questionar os limites do código e de imprimir seu rastro criativo.

Essa concepção espacial do ato de escrita é mais um ponto em comum entre a poética de Leminski e a filosofia da diferença. Foi Gilles Deleuze quem criou o neologismo desterritorialização,⁷⁷ que, entre outras interpretações, pode ser entendido como um processo de produção de signos, um movimento em que se dá o afastamento do território conhecido e que leva a uma nova territorialização do discurso. Esse processo é exemplificado na linguagem literária, na qual a ruptura com o verbal se torna mais evidente.

É importante ressaltar que, para Deleuze e para todos os pensadores pós-estruturalistas, a criação de conceitos filosóficos está intimamente ligada à

⁷⁴ “Paulo Leminski desconta tudo”, entrevista publicada no jornal *GAM*, Rio de Janeiro, 1976. In: Régis Bonvicino (Org.). *Envie meu dicionário*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 210.

⁷⁵ “Diz-se da relação fônica (aliterações), estrutural (paralelismo) ou semântica (temas, isotopias, tópicos, motivos) que as ocorrências permitem estabelecer entre os vários elementos que compõem um texto literário” (PAZ; MONIZ, 1997, p. 119).

⁷⁶ Leminski escreveu poemas em várias línguas. Essas escolhas não foram gratuitas, mas intencionais, como se verá mais adiante.

⁷⁷ Este termo aparece pela primeira vez em *O anti-Édipo* (ver ZOURABICHVILI, 2004, p. 45).

produtividade do universo poético, como constata Júlia Maria Costa de Almeida no ensaio “O agramatical: os procedimentos da diferença”.

A pesquisa filosófica não pode, assim, prescindir da experimentação literária: uma filosofia da diferença faz-se ao lado de uma literatura que pretende liberar o pensamento e a linguagem das categorias que os formalizam, por meio de uma agramaticalidade radical trazida à luz pelo ato de escrever (ORLANDI, 2005, p. 132).

Como se pode ver, liberar o pensamento e a linguagem por meio da experimentação e da exploração de elementos agramaticais é um desafio constante na obra de Leminski. A imagem de um território sígnico em que se daria esse processo pode ser observada no poema “Iceberg” (1987, p. 22). Aqui a informação poética configura-se na fronteira entre o dito e o não dito.

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

A metáfora do iceberg, grande massa de gelo localizada nas regiões mais inóspitas do planeta e da qual se pode visualizar apenas uma pequena parte acima da superfície do mar, ilustra bem o impasse a que aparentemente se submete o poeta: optar pela prática asséptica e gélida de uma “lira nula reduzida ao puro mínimo” ou, com seus atos de fala, “provocar nuvens de equívocos”.

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

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

“Sim, inverno, estamos vivos”, constata o poeta. E o que nos dá essa certeza é justamente a capacidade de expressão, que caracteriza a condição do homem como ser vivente e pensante.

É interessante lembrar que, no § 120 de *Investigações filosóficas*, Wittgenstein também chega a uma conclusão muito semelhante sobre a questão da fala, que passa a ser abordada no contexto de nossas relações diárias.

Quando falo da linguagem [...] devo falar a linguagem do cotidiano. Seria essa linguagem por demais grosseira e material para dizermos o que queremos dizer? E como se constrói então uma outra? – E como é estranho que possamos fazer algo com a que já temos! Ao dar explicações, já sou obrigado a usar a linguagem inteira (não uma espécie de linguagem preparatória ou provisória) (GLOCK, 2000, p. 249).

Antes de dar exemplos de seus “jogos de linguagem”, o filósofo enfatiza ainda que “falar uma língua é parte de uma atividade ou de uma *forma de vida*” (§ 23, 2004, p. 27). Esse posicionamento, que caracteriza a segunda fase de sua filosofia, difere bastante da teoria lingüística exposta no *Tractatus*, cujo tema central eram as *formas lógicas* das proposições. Em suas obras seguintes, Wittgenstein preocupa-se com a variedade de usos da linguagem em diferentes situações e elege a *gramática*⁷⁸ como uma das mais importantes práticas humanas. Para ele, questões lógicas, que dizem respeito a regras para o uso de palavras, seriam, na verdade, questões gramaticais.

Na poética de Leminski, a materialidade da língua é explorada de forma radical e em todos os estratos, como já vimos. Mas essa experiência de limites tem seu ponto alto

⁷⁸ Tanto Saussure quanto Wittgenstein usaram o termo *gramática* de uma forma não-convencional. Ambos também relacionaram o uso da linguagem a jogos, que seguem determinadas regras (cf. HARRIS, 1988, p. 61-85).

no livro *Catatau*, em que o autor ludicamente rompe com os padrões do código verbal para expressar seu anticartesianismo. Nesse texto, “além ou aquém de gêneros”, no dizer de Antonio Risério,

[...] Leminski, como Oswald, reconhece a riqueza dos bailes e das frases feitas, explorando e manipulando frases prontas do repertório coloquial, torcendo expressões codificadas, etiquetas lingüísticas etc. (p. ex.: bico sem saída, de trás para radiante, enxame de consciência etc.). [...] faz, ainda, largo uso da palavra-montagem joyceana: nenhum-gatu, anarcoíris, desafiatlux, vampirilâmpagos, amordacéus, alucilâmina, pesadédalo etc. [...] De outra parte, [...] conduz o texto a uma aventura extraverbal [...], partindo para uma iconização (no sentido de Peirce) da escrita. Veja-se este trecho: “Formigas. Lente. FORMIGAS”. Com a entrada das lentes, as formigas aumentam [...] e isto é visível efetivamente. Adiante, o verbal admite o concurso de elementos sonoro-visuais, em outro momento de semiotização do texto, quando [...] escreve repetitivo ou iguauau. [...] Enfim, riqueza sonora e semântica, invenções léxicas, minúcia artesanal num texto de textura paronomástica (RISÉRIO, 1988, p.48-49).

Em seus jogos de linguagem, Leminski (1983, p.76) faz também intervenções interlingüísticas que expressam sua atuação poética no contexto social em que viveu:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas

Por que o poeta utilizou o espanhol? Com certeza, o emprego desse idioma proporcionou ao poema economia de informação e força de empatia com os leitores da época. Há aqui uma clara referência ao marxismo (*la lucha de clases*), uma alusão aos movimentos revolucionários da América Latina e mesmo ao ídolo Che Guevara, falante da língua espanhola.

As “armas” vocabulares (*piedras/noches/poemas*) funcionam respectivamente como índices de ativismo político, boêmia e criatividade artística. Mais uma vez a ambivalência arte/vida marca presença na escrita de Leminski.

Acredito também que, intencional ou não, o *design* caligramático dos versos deve ser considerado. A massa gráfica do texto configura um poema-arma (ou um poema-revólver). Com essa concretização visual, o poeta entrega simbolicamente ao público o seu instrumento de luta: a poesia.

Escrever em código sempre foi um recurso usado em épocas de guerra ou de censura. Nesse caso, uma língua morta presta-se muito bem à função de transmitir mensagens para leitores selecionados. Leminski, que na adolescência estudou no seminário do Colégio São Bento, em São Paulo, aprendeu latim e usou também esse idioma para expressar-se poeticamente. No livro *O ex-estranho* (1996, p. 44), há este texto, escrito provavelmente na época do fechamento político no Brasil:

DE TERTULIA POETARUM

de tortura militum
libera nos domine
de nocte infinita
libera nos domine
de morte nocturna
libera nos domine

O título *De tertulia poetarum* tem por tradução *Sobre o encontro de poetas*. A ladainha que se segue, uma cantilena lamentosa e repetitiva, invoca o Senhor para que nos livre da tortura militar, da noite infinita e da morte noturna. Ou seja, de fatos que ocorriam no país, de forma velada, na época da ditadura: prisões, assassinatos e desaparecimento de pessoas politicamente engajadas, na calada da noite. Em reuniões realizadas muitas vezes em segredo, os intelectuais deliberavam sobre a violência desses acontecimentos. O título do poema, *De tertulia poetarum*, refere-se justamente a isso.

Sabe-se, por exemplo, que o jornalista Wladimir Herzog e Frei Beto, ligado à Teologia da Libertação, ala mais politizada da Igreja Católica, foram vítimas (Herzog, assassinado, e Frei Beto, preso e torturado) de agentes da ditadura militar, nesse período de perseguição às idéias libertárias.

Leminski, que nunca se declarou revolucionário, mas que apoiava o fim do militarismo, quis provavelmente homenagear todos os que sofreram durante aquele regime, nesse ritual litúrgico em que os poetas reunidos expressam suas preocupações e temores em uníssono por meio de uma mensagem cifrada.

A utilização de recursos intralingüísticos também aparece em poemas que exploram os estratos fonemático e grafemático do código, como este, de *La vie en close* (1991, p. 73):

o bicho alfabeto
tem vinte e três patas
ou quase

por onde ele passa
nascem palavras
e frases

com frases
se fazem asas
palavras
o vento leve

o bicho alfabeto
passa
fica o que não se escreve

Nesse lance de letras, o poeta repropõe tanto a questão do virtual e do atual no sistema lingüístico⁷⁹ quanto a de um fazer poético que se põe a caminho no plano da imanência. As patas do bicho alfabeto, ou seja, os grafemas, são intensidades que se atualizam em frases e palavras e que criam as diferenças na linguagem. Esse bicho nômade,⁸⁰ que desliza no território sem limites da escrita, deixa atrás de si rastros de sentido, marcas de singularidades como *asas*, *palavras*, *vento*, *leve*.

Leminski utiliza ressonâncias e anagramas em sua composição e parodia também um conhecido provérbio latino, *Verba volant, scripta manent*, traduzido literalmente por “As palavras voam, os escritos permanecem”. Ou ainda, numa versão abreviada, “Palavras, leva-as o vento”, que aparece disfarçadamente no poema como *palavras / o vento leve*.

Em contrapartida, o último verso contraria o senso comum: *fica o que não se escreve*, que pode ser interpretado como um final aberto. Assim como o poeta deu *asas* às suas

⁷⁹ Questão central para Saussure e Derrida, que concebem a língua como sistema de diferenças.

⁸⁰ Meu intento é utilizar aqui esse adjetivo no sentido deleuziano e relacionado à potência criativa do signo. Para o filósofo, existem dois tipos de distribuição que caracterizam o ser. Um deles é a distribuição *sedentária*, relativa a propriedades ou territórios limitados na representação. Outro tipo é a *nomádica*, sem cerca e sem medida. “Aí já não há partilha de um distribuído, mas sobretudo repartição daqueles que se distribuem num espaço aberto ilimitado ou, pelo menos, sem limites precisos” (DELEUZE, 2006b, p. 67).

palavras, também o leitor, em seu contexto, sente-se livre para conceder-lhes um significado.

Essa interação de autor e público, em cujo processo atuam as *personas* do poeta, é o tema do próximo capítulo.

Capítulo IV

ABERTURA PARA O OUTRO: AS PERSONAGENS DO AUTOR NA CENA DA ESCRITA

A experiência pós-moderna (isto é, heideggerianamente, pós-metafísica) da verdade é uma experiência estética e retórica (VATTIMO, 2002, p. XIX).

A trajetória dos pensadores da diferença, com os quais a poética de Leminski tem afinidade, mostra que, inicialmente, as questões da linguagem ocupam em suas obras um primeiro plano. Numa segunda fase, principalmente nos anos 80 e 90, as questões éticas e existenciais decorrentes desse questionamento passam a ser priorizadas.

O norte-americano Richard Rorty (1931-2007) e o italiano Gianni Vattimo (1936), que se incluem nessa linhagem de pensamento desconstrucionista, trazem, juntamente com Deleuze e Derrida, a temática do *outro* para o contexto da pós-modernidade. Vitalismo, solidariedade, cosmopolitismo e hospitalidade são assuntos em pauta na discussão do humanismo contemporâneo.

Na poética leminskiana, esses dois focos – o da existência e o da linguagem – se traduzem no binômio atitude-invenção. Existencialismo e experimentalismo são palavras que fazem parte de sua escrita e de seu *ser* poeta. Coerente com esse pensamento, Leminski (1979) afirmava em verso que “a poesia, vida, linguagem viva, vaza por todas as frestas”.

Pode-se deduzir da concepção de Vattimo, exposta na epígrafe, que nossa “experiência da verdade” na era pós-moderna, centrada na linguagem, seria tão fluida e precária quanto essa “poesia que vaza por todas as frestas”. Pois foi esse sentimento de urgência de experimentar a verdade poética que pautou a atuação do poeta curitibano.

Atento às demandas de seu tempo histórico, Leminski foi um exemplo típico de intelectual participativo: dialogou e interagiu com seu público com a mesma vitalidade dos compositores de música popular de sua época, que ele tanto admirava. Atuou como letrista em parcerias com conhecidos artistas da MPB, conquistou um espaço significativo na mídia impressa e televisiva, expôs suas opiniões e teorias sobre literatura e linguagem em inúmeros encontros e entrevistas. Ou seja, viveu a arte e estetizou sua existência (VAZ, 2001). A tal ponto, que criou uma imagem de “autor-

personagem” que conversa com o leitor nas entrelinhas de sua escrita. São “personas” múltiplas, por vezes contraditórias, como bem sintetiza Leyla Perrone-Moisés:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa: quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 55-56).

Entre esses dois extremos, a versatilidade de Leminski põe em cena na escrita uma extensa gama de personas: o artista *pop* tropical, o pensador zen, o latinista erudito, o *hippie*, o *beatnik*, o revolucionário, o intelectual cosmopolita, o boêmio, o grafiteiro, o tradutor, o comunicador, o poeta marginal-concreto. Coleciona ainda epítetos com que ele próprio se descreve nos poemas ou que lhe são sugeridos pelos amigos, como “o ex-estranho”, “cachorro louco”, “poeta de província”, “besta dos pinheirais”, “caipira cabotino” e outros.

Essa multiplicidade de vozes que compõem a obra leminskiana é a marca de um autor atento e solidário, que vive plenamente seu momento histórico. A seguir, vou mostrar alguns exemplos de identidades autorais que agregam à sua escrita valores éticos e estéticos da pós-modernidade.

1. Vitalismo e solidariedade: o sentido compartilhado

Ao desenvolver suas intervenções na linguagem, ao criar seus “caprichos e relaxos”, como ele mesmo dizia no título de seu livro, o poeta transmuta-se, insere-se nos contextos, muda de tom e de dicção. Daí o caráter dialógico⁸¹ de sua escrita, que propicia o estabelecimento de um vínculo imediato com o leitor. Em várias ocasiões Leminski manifestou-se sobre isso. Diz ele:

Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite de parede... qualquer negócio que trate de aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo isso me diz respeito⁸² (citado em VAZ, 2001, p. 361).

O ofício de escritor, ele assim o define:

⁸¹ Emprego esse adjetivo como sinônimo de *discurso polifônico*, que, na teoria de Bakhtin, significa “pluralidade de vozes, cada qual com seu estilo e linguagem próprios, numa obra literária, apresentando uma imagem polifacetada do mundo” (PAZ; MONIZ, 1997, p. 62).

⁸² Essa fala de Leminski pode ser resumida na célebre frase de Terêncio (82-35 a.C.) sobre o humanismo, provavelmente conhecida pelo poeta: “*humanum nihil a me alienum puto*”.

Fazer literatura para mim – a essa altura do campeonato – é uma necessidade fisiológica. Quando penso “preciso escrever”, penso “preciso colocar idéias no papel”. A partir de três ou quatro palavras eu faço um jogo. Escrever é só uma das coisas que o ser humano sabe fazer. E eu me sinto mais humano depois de fazer isso (citado em VAZ, 2001, p. 361).

Essa preocupação com a inserção da arte dentro da vida (e da vida dentro da arte) é expressa nessa alegoria sobre o futebol, o mais popular dos nossos esportes (LEMINSKI, 1983, p. 83):

quero a vitória
do time de várzea

valente
covarde

a derrota
do campeão
5 x 0
em seu próprio chão

circo
dentro
do pão

A alusão ao proverbial “*panis et circensis*”,⁸³ que resume a política de César aplicada ao antigo Império Romano, é aqui bem significativa. Segundo o imperador, para contentar o povo, bastariam “pão e circo”, metáforas de “comida e diversão”. Com a satisfação dessas necessidades básicas, ele conseguiria combater o espírito crítico e anular a capacidade contestatória dos cidadãos.

Nesses 11 versos, que formam um curioso movimento de ziguezague, o poeta arma seu jogo de futebol/linguagem e faz o leitor também “bater bola” com ele, acompanhando suas idas e vindas dentro do campo textual. Na estrutura espacializada do poema, os termos dicotômicos que se referem aos dois times (valente/covarde, vitória/derrota,) adquirem um significado relativo, perspectivista. Afinal, quem é valente, quem é covarde? O que se quer é a vitória ou a derrota? No campo de quem?

⁸³ *Tropicália ou Panis et Circensis* é o título de um disco liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, acompanhados de artistas extremamente contestadores, como Tom Zé, Os Mutantes e outros, lançado nos anos 60. Ironicamente, o movimento “Tropicália” oferecia uma diversão carnavalizada ao povo, no auge da ditadura militar. Proposta semelhante à do poema de Leminski.

É claro que, ao participar desse espetáculo, somos levados a torcer pelo lado mais fraco, pelo humilde “time de várzea”. Mas Leminski nos faz ir além. Por meio da escrita, ele questiona o *establishment* de dentro para fora: quer “a derrota do campeão/em seu próprio chão”. Ou seja, quer a derrota do autoritarismo em seu próprio domínio de linguagem. O resultado final é a carnavalização do velho clichê “pão e circo”, que se transforma num instigante *sanduíche* verbal: “circo dentro do pão”.

Essa defesa do “*élan vital*” que se manifesta na obra do poeta tem correspondência no pensamento de seu contemporâneo Gilles Deleuze. Para este, a escrita e as artes constituem uma forma de vida *não-orgânica*:

Há um laço profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não-orgânica, aquela que pode haver numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não existe obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho por entre as vias. Tudo o que escrevi era vitalista, pelo menos eu espero, e constitui uma teoria dos signos e do acontecimento (DELEUZE, 1992, p.196).

Na poética de Leminski, o viés “vitalista” revela-se na escolha de temas do cotidiano e na invenção de personagens que atuam como seu *alter ego* autoral. Há uma boa dose de ironia nessas criações, mas todas têm em comum a figura do poeta como um indivíduo plenamente consciente de seu papel social.

Nesse poema publicado em *La vie en close* (1991a, p. 9), ele sintetiza sua vivência estética (e/ou estética vivencial) de maneira irreverente e bem-humorada:

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

Leminski não fala em primeira pessoa. Personifica o poema como um ser vivente, que corresponderia a uma forma de *vida não-orgânica*, segundo a concepção de Deleuze acima exposta.

Esse ser-poema descrito na terceira pessoa, com fortes traços de biografia, perfaz uma trajetória de escrita que vai se delineando no processo da leitura. Os verbos estão ou no presente ou no particípio presente, tempo que indica uma ação inacabada, em andamento. Ao utilizar esse expediente, o poeta impõe ao texto um ritmo de caminhada, que acontece na companhia do leitor. Afinal, um “bom poema” é um *work in progress*, um percurso de experiências a serem vividas a dois.

A expressão “eu e você caminhando junto” enfatiza a abertura para o “outro”, a necessidade de diálogo com o público, que Leminski sempre priorizou. A questão estética implica uma ética, que, por sua vez, pode ser resumida neste conceito: *solidariedade*. Diz ele: “O tempo que me foi dado nesse planeta eu quero transformar em palavras, em sentido compartilhado, quero socializar o meu viver” (citado em LIMA, 2002, p. 9).

Esse anseio define bem o que se poderia chamar de “ideário *hippie*” dos anos 70, que preconizava os ideais comunitários e condenava as aspirações individualistas. O poeta está consciente de que a sua condição de vida é transitória, porém o fato de ser um agente transmissor de sentido é o que realmente importa. A comunicação, o afeto, a amizade, são tópicos sempre presentes em sua escrita (LEMINSKI, 1983, p. 86):

meus amigos
quando me dão a mão
sempre deixam
outra coisa

presença
olhar
lembrança calor

meus amigos
quando me dão
deixam na minha
a sua mão

Esse poema minimalista descreve o ritual do encontro com poucas palavras, o que valoriza ainda mais o gesto universal do cumprimento, forma de comunicação em que predomina o toque, o não-verbal por excelência. Há também uma simetria na distribuição dos versos (uma quadra/um terceto/uma quadra) análoga à da relação de reciprocidade que se costuma estabelecer entre amigos.

A primeira e a última estrofe são quase idênticas, e a do meio é feita de substantivos com forte valor semântico: presença, olhar, lembrança, calor, enfim, tudo o que se espera de uma verdadeira amizade. Mas é no 9º verso que o jogo de linguagem torna-se mais sutil, com a ausência inesperada de seu final: *a mão*.

A falta do significante, que torna o verbo *dar* intransitivo, é notada no corpo do texto e percebida pela mudança de ritmo e de métrica (de 7 para 4 sílabas). Ela prepara o leitor para o final inusitado, que aproxima os possessivos (na minha/a sua) e transforma a simples ação de *dar a mão* num ato incondicional de doação: deixam na minha/a sua mão.

A fala do autor nesse poema revela o lado “zen” de Leminski, que cultua valores de renúncia ao individualismo (*minha mão = sua mão*), de união do “eu” e do “outro”, de entrega e confiança absolutas, expressas nos verbos *dar* e *deixar*. Além disso, a expressão de época “(estar) na minha” denota concordância, compartilhamento dos mesmos ideais.

Na década de 80, o filósofo norte-americano Richard Rorty já revelava uma visão humanista bem próxima do pensamento do poeta curitibano. Guardadas as devidas diferenças entre as teorias da linguagem de Wittgenstein e dos pós-estruturalistas e a sua própria teoria, esse pensador, assumidamente antimetafísico, também creditava aos jogos de linguagem (em especial, o dos literatos) uma função pragmática produtora de conhecimento. Para Rorty, que se denominava *ironista utópico*, a *redescrição* do mundo, limitada pelas contingências do contexto contemporâneo, é o que nos permite fazer a história e construir verdades:

Nossa identificação com nossa comunidade – nossa sociedade, nossa tradição política, nossa herança intelectual – aumenta quando vemos essa comunidade antes *nossa* que da natureza, *formulada antes que descoberta*, uma entre diversas que os homens fizeram. No final, os pragmatistas nos dizem: o que importa é nossa lealdade para com outros seres humanos, unindo-nos contra a escuridão, não nossa esperança de fazer as coisas direito. [...] Nossa glória está em nossa participação nos projetos humanos falíveis e transitórios, não a nossa obediência a exigências não-humanas e permanentes (1982, p. 166).

Leminski partilha dessa mesma opinião: sua poética não busca um ideal de perfeição atemporal, desvinculado das vivências do dia-a-dia. Seu maior compromisso é manter-se afinado com as diversidades de seu público, no contexto da cultura de massa e da pós-modernidade.

Ao se referir ao humanismo contemporâneo, Rorty observa que “o infinito está perdendo seu encanto” e que “estamos abraçando um senso comum finitista”. Esse modo antiessencialista de pensar, que considero muito evidente na cultura dos *mass media*, teria se originado, segundo ele, há bastante tempo, com mudanças da filosofia a partir do século XVII:

A secularização da alta cultura, que pensadores como Spinoza e Kant ajudaram a realizar, formou em nós o hábito de pensar horizontalmente em vez de verticalmente – de entender como poderíamos providenciar um futuro ligeiramente melhor em vez de olhar para cima, para a estrutura suprema, ou para baixo, para as profundezas insondáveis (citado em SOUZA, 2005, p.270).

Acredito que a escrita de Leminski, coerente com o *espírito do tempo* em que foi gerada, tende a essa “horizontalidade” de pensamento de que fala Rorty, própria de uma concepção “finita” de humanismo.

A seguir, vou reportar-me a outros poemas que não apenas questionam e desmitificam a imagem *aurática* do poeta como um ser idealizado, mas também apontam para a sua participação solidária em “projetos humanos falíveis e transitórios”, na busca de “um sentido compartilhado”.

2. *Pensiero debole*: o humanismo da pós-modernidade

Outro teórico da atualidade que aborda a temática do humanismo é o filósofo italiano Gianni Vattimo. Mediante a análise do conceito de “diferença” em Nietzsche e Heidegger, ele cunhou uma expressão para definir o modo de pensar da pós-modernidade: *pensiero debole*. Esse “pensamento fraco”, não dialético e antitotalizante, vinculado ao fragmento, ao tempo, à vida, seria, segundo ele, próprio de uma “ontologia do declínio”. Rosário Rossano Pecoraro assim explica essa nova ontologia:

No “pensamento fraco” afirma-se, pois, a necessidade de renunciar a todas as categorias fortes da tradição filosófica ocidental, pregando uma atitude que pretende reconhecer e aceitar o devir – instável, precário, com todas as suas contradições e todos os seus absurdos – sem tentar uma doação de sentido

que o transcenda e sem lhe impor formas, “verdades”, esquemas fechados de interpretação (2005, p. 10).

Contemporânea a essa tendência niilista⁸⁴ de pensar o *enfraquecimento* do ser, a poética de Leminski assume um “tom menor”: deixa de lado a grandiloquência e trata de temas contingentes, do aqui e agora. Em sua busca, o autor reconhece, com certa melancolia, que sua escrita pertence à esfera do provisório (1983, p.50):

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada

depois
a barra pesando
dava para ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores.

Leminski abre um espaço teatral em sua escrita para desconstruir a figura tradicional do poeta. Sintomaticamente, não emprega a primeira pessoa do singular (eu), mas sim um coloquial “a gente”, que será substituído nos versos finais por um “nós”, forma pronominal também utilizada como plural de modéstia.

Nas cenas do poema, ele apresenta seus *personagens-autores* ordenados na linha do tempo, numa cronologia literária. Do clássico Homero (século VIII a.C.) passa para os poetas dos séculos XIX e XX, como Arthur Rimbaud (1854-1891), Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Fernando Pessoa (1888-1935), Federico García Lorca (1898-1936), Paul Éluard (1895-1952), Allen Ginsberg (1926-97). Nomes-fetiches, que

⁸⁴ O niilismo a que Vattimo se refere não é mais compreendido como “uma inversão, uma substituição, uma simples mudança de perspectiva ditada pela descoberta de que no lugar do ser há o nada, mas sim como uma ‘história sem fim’, em que o ser consuma-se, dissolve-se, enfraquece-se” (VATTIMO, 2002, *passim*).

evocam variados tipos de dicção poética e cujas obras e biografias revelam vivências marcadas por aventura, heroísmo, encanto, grandiosidade.

Mas a ironia e a irreverência da linguagem leminskiana compõem uma mensagem ambígua. Ao mesmo tempo em que essa plêiade⁸⁵ é enaltecida como objeto de desejo, esses autores passam por um processo de descanonização e perda da aura.

Ao grafar seus nomes com letras minúsculas, Leminski teria a intenção de aproximá-los de nossa realidade, sinalizando que são “pessoas comuns”, “gente como a gente”? Ou essa intimidade construída lingüisticamente, até mesmo com gíria de época, como “a barra pesando”, não passaria de uma ilusão megalomaniaca, algo que “a gente ia ser” ou que “dava para ser”, mas efetivamente não foi?

Na última estrofe, porém, o exagero dá lugar a uma fala ponderada: saem os ídolos e o autor entra em cena. Como se voltasse à realidade, ele assume o seu papel cotidiano, a sua condição humana: *por fim/acabamos o pequeno poeta de província*⁸⁶/*que sempre fomos/por trás de tantas máscaras/que o tempo tratou como a flores.*

Com essa constatação da precariedade do fenômeno poético, o autor situa-se em seu espaço-tempo, consciente da dimensão da sua própria escrita. Leyla Perrone-Moisés (1988, p. 57) assim analisa essa atitude de Leminski:

A viagem pelos grandes textos, num primeiro tempo, reduz o poeta provinciano a sua “insignificância”; mas, abrindo seu desconfiômetro, permite-lhe safar-se da repetição involuntária ou degradada. Ele sabe que espaços de linguagem já estão ocupados, e onde se abre lugar para sua fala. Ao assumir seu provincianismo, o poeta deixa de ser provinciano, porque provinciano é aquele que justamente nem desconfia.

Eu acrescentaria que neste, como em outros poemas, Leminski questiona limites e diferenças para poder encontrar *no outro* sua própria identidade e estatura. Como foi visto, ele contrapõe o universal e ideal, expresso nas vozes dos grandes autores, ao regional e possível, que sua voz de poeta brasileiro do século 20 pode alcançar.

Com essa abordagem, ele expõe uma maneira de pensar típica da pós-modernidade, que é a de deslocar o foco do centro para a periferia e privilegiar o excêntrico, o estrangeiro, o diferente, o pequeno, o marginal. A opção por categorias que se opõem à tradição de um pensamento “forte”, a abertura para outras instâncias do

⁸⁵ Segundo o *Novo Aurélio do século XXI*, a palavra “plêiade”, no sentido figurado, indica “reunião de sete pessoas ilustres”. Curiosamente, esse é o número de poetas citados por Leminski.

⁸⁶ O poeta pernambucano Manuel Bandeira também se intitulava “provinciano”.

ser, é o que aproxima a poética leminskiana do “*pensiero debole*” de Vattimo. Como diz o filósofo italiano (2006, p.28-29):

Experimenta-se o mundo dentro de horizontes constituídos por uma série de ecos, de ressonâncias de linguagem, de mensagens provenientes do passado, de outros indivíduos (tanto os outros que estão perto de nós quanto os de outras culturas). O *a priori* que torna possível nossa experiência do mundo é o *Ge-schick* (destino-envio) ou a *Ueberlieferung* (transmissão). O verdadeiro ser não é, mas sim aquele que se envia (se põe a caminho e se manda), se trans-mite.⁸⁷

Ao experimentar os horizontes culturais de outros poetas, de outras eras e em outras línguas e vozes, Leminski põe sua escrita a caminho nas trilhas da diferença e da alteridade.

3. Diferença, hospitalidade e cosmopolitismo

A desconstrução, como movimento de pensamento, envolve questões éticas e políticas. Assim, na década de 90, Derrida começa a tratar de um tema central para o que hoje se pode chamar de *entendimento das diferenças* entre o “eu” e o “outro”: a hospitalidade/hostilidade. O filósofo trata dessas diferenças em vários níveis (até mesmo o da tradução) e emprega o conceito de forma abrangente:

A hospitalidade é a própria cultura e não é uma ética entre outras. Na medida em que ela diz respeito ao *ethos*, a saber, à morada, à casa própria, ao lugar da residência familiar assim como ao modo de nela estar, ao modo de se relacionar consigo e com os outros – com os outros como com os seus ou como estrangeiros –, a *ética é a hospitalidade*, ela é de parte a parte co-extensiva com a experiência da hospitalidade, seja qual for o modo como se abra ou se a limite (DERRIDA, 2001, p. 43-44).

Na poética de Leminski, a acolhida *ao estrangeiro* é muito visível, pois, como já foi comentado, ele adota em sua obra, entre outras, uma persona com traços orientais. Praticante de judô (caminho suave, em japonês), o “samurai malandro” prezava as artes relacionadas ao zen, entre as quais estão o *sumi-ê* (pintura a traço com pincel), o *haikai*

⁸⁷ Tradução minha da versão em espanhol: “El mundo se experimenta dentro de unos horizontes constituidos por una serie de ecos, resonancias de lenguaje, de mensajes provenientes del pasado, de otros individuos (los otros junto a nosotros, como las otras culturas). El *a priori* que hace posible nuestra experiencia del mundo es *Ge-schick*, destino-envío, o *Ueberlieferung*, transmisión. El verdadero ser no es, sino que se envía (se pone en camino y se manda), se trans-mite”.

(poesia), o *ikebana* (arranjo floral) e o *chadô* (cerimônia do chá).⁸⁸ Abordarei o *haikai* mais detalhadamente no próximo capítulo. O poema a seguir é um exemplo da *tradução* da cultura do “outro” na obra do poeta (1987, p.32):

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 mesmo

O ritual do chá, para os orientais, é o espaço da quietude, em que se conversa muito pouco, geralmente sobre arte ou filosofia. Por isso o poeta faz o inusitado convite *para ficar em silêncio*, atitude impensável no contexto ocidental. Para os praticantes do zen-budismo, o *chadô*, que também pode ser traduzido por “caminho do chá”, é um exercício de libertação da mente, um momento de meditação e de contemplação.

Leminski, assim como no poema já comentado sobre a amizade, usa a simetria de dois quartetos para iconizar esse “*tête-à-tête*” com seu hóspede. Há um silêncio recíproco entre eles, se é que se pode denominar assim esse diálogo mudo. O movimento dos versos irregulares e assimétricos sugere que o amigo veio *meio a esmo*, ou por *acaso*.

Logo na primeira leitura, o que se destaca é a ambigüidade produzida pelos jogos de palavras dos versos finais: *praticamente não disse nada/e ficou por isso mesmo*. Pode-se escolher um dos sentidos para o vocábulo *praticamente*: “quase não disse nada” ou “na prática, não disse nada”. Quanto ao último verso, *e ficou por isso mesmo*, o poeta recupera o sentido literal de uma expressão idiomática já dicionarizada

⁸⁸ Em japonês, a cerimônia do chá é denominada *cha-no-yu*. A sala de chá, um espaço isolado da casa, é despojada de objetos que possam perturbar a concentração e especialmente preparada para proporcionar paz de espírito. No século XVI, havia mais de uma centena de regras de organização desse ritual, voltadas para se obter o máximo de naturalidade no ambiente. Mais um paradoxo *zen*, entre tantos outros (cf. WOOD, 1988, p. 139-41).

que significa “não haver punição de falta ou crime não cometido” (FERREIRA, 1999, p. 899), que, obviamente, em seu sentido original não se mostraria adequada ao texto. “Ficar por isso mesmo” tem no poema valor de finalidade: o amigo ficou para “não dizer nada”, para praticar o não-dizer.

Mesmo ao tratar de um assunto sério, como o *chadô*, Leminski deixa a marca pessoal de seu humor brasileiro nessa composição de temática estrangeira. Há nessa escrita uma *hospitalidade* temática e simbólica (o encontro de dois amigos para o chá, que falam a mesma língua do silêncio) e uma *hospitalidade* na ampla acepção derridiana do termo, de abertura para as diferenças na própria língua portuguesa (há algo *estranho* que precisa ser decodificado, traduzido, para que o duplo sentido seja entendido).

Por outro lado, na contramão do pensamento zen, que prega a compaixão e o “não-julgar”, Leminski (1983, p. 87) aborda também o sentimento de *hostilidade*, de não-aceitação do outro. Para mostrar a rejeição do público à figura do poeta, o autor escreve na 3ª pessoa, como se fosse alguém enraivecido que estivesse a xingá-lo:

o pauloleminski
 é um cachorro louco
 que deve ser morto
 a pau a pedra
 a fogo a pique
 senão é bem capaz
 o filhadaputa
 de fazer chover
 em nosso piquenique

A imagem de escritor “maldito”, de um “louco” que oferece perigo à comunidade, é um clichê romântico e ultrapassado que gera no poema o efeito cômico. Leminski diverte-se ao exagerar na descrição da violência: o cachorro louco deve ser aniquilado com todas as armas possíveis. Seu nome, escrito em minúsculas, transforma-se num substantivo comum, é reificado, como convém a um “pária” da sociedade.

Há uma correspondência métrica entre o 1º, o 2º e o 7º verso: todos são pentassílabos. Assim, o nome e os epítetos do poeta entram em uma relação de

equivalência de significantes que leva a uma aproximação de significados: *o pauloleminski = é um cachorro louco = o filhadaputa*.

A presença de palavras-valise (pauloleminski e filhadaputa) remete à oralidade, ao fluxo contínuo da fala. Este não é um texto para ser lido, mas sim ouvido como uma palavra de ordem, uma incitação ao linchamento do cão hidrófobo. *Filhadaputa* ou *fiadaputa*, como se pronuncia no interior paulista, é um vocábulo de gênero ambíguo, e, assim grafado, transforma-se realmente num “palavrão” polissilábico. Nos dois versos finais, a expressão *fazer chover em nosso piquenique* revela a antipatia pelo estragaprazeres, por essa *persona non grata* que é capaz de acabar com o sossego do bucólico programa familiar do cidadão comum.

Ao contrário do poema anterior, que trata da hospitalidade, a distribuição dos versos agora é assimétrica, desequilibrada: são oito versos referentes a um “ele” (o poeta) em oposição a apenas um verso relativo a um “nós” (os participantes do nosso piquenique).

Nesse questionamento da loucura e da sanidade, podem-se detectar traços de uma atitude discriminatória de uma maioria contra uma minoria, entre eles, o medo do contágio da raiva e a aversão ao diferente.

Leyla Perrone-Moisés (2007, p.45), ao comentar o tema da hospitalidade na obra de Derrida, assim resume esse conceito:

A hospitalidade, isto é, a aceitação do outro em nossa casa, em nosso país, representa um perigo: o hóspede pode ser um ladrão ou um terrorista. Por outro lado, a hospitalidade é um imperativo ético e a chance de uma relação pacífica entre os homens. Mais que isso: a acolhida do outro é a condição da ipseidade, já que não há sujeito sem o reconhecimento do outro. A hospitalidade deve ser incondicional.

Leminski mostra no poema uma sociedade repressora que censura os instintos: é o superego do poeta. Ao mesmo tempo, ele espera que seu leitor se identifique com o cão indefeso e que o acolha incondicionalmente. Essa esperança está declaradamente expressa em outra composição sua (1983, p. 53):

dois loucos no bairro

um passa os dias

chutando postes para ver se acendem

o outro as noites

apagando palavras

contra um papel branco

todo bairro tem um louco

que o bairro trata bem

só falta mais um pouco

pra eu ser tratado também

O tema da loucura mais uma vez é o centro do poema. A figura do *clochard*, do vagabundo chapliniano que desperta a simpatia popular é evocada pelo poeta, que com ela se iguala. Há um paralelismo de ações inusitadas que sustentam essa identificação: *dois loucos no bairro//um passa os dias/chutando postes para ver se acendem//o outro as noites/apagando palavras/contra um papel branco*. Esse comportamento estranho e insano tem algo de quixotesco, pois ambos parecem viver num mundo paralelo, à procura de um sentido, num universo em que prevalece a lógica do *nonsense*.

Acender postes durante o dia e apagar palavras durante a noite são atos de loucura que não levam a nenhum lugar, porque são inúteis para a sociedade *normal*. O mendigo, o louco, o sem-teto e também o poeta são excluídos da comunidade em que vivem, são *estrangeiros* para os moradores do bairro, que às vezes os acolhem apenas por condescendência. Por sua vez, a palavra *louco* apresenta uma rica simbologia que merece ser analisada em detalhes.

Entre os arcanos maiores que compõem o baralho do Tarô, a imagem do Louco é a única que não tem número: pode ser considerada ou 0 ou 22. Ele se situa, portanto *fora do jogo*, isto é, fora da cidade dos homens, fora dos muros. Nessa iconografia medieval, é assim descrito (itálicos meus):

Ele caminha apoiado em um bastão de ouro, na cabeça um boné da mesma cor, parecido com o cesto que simboliza a loucura; suas calças estão rasgadas e, sem que ele pareça se dar conta, um cachorro, atrás dele, agarra o tecido, deixando aparecer a carne nua. É um louco, concluirá o observador, abrigado por trás das seteiras da cidade. É *um Mestre*, murmurará o filósofo hermético, notando que o bastão, em cuja ponta ele carrega uma trouxa, sobre o ombro, é *branco*, da cor do *segredo*, cor da *iniciação*, e que seus pés calçados de

vermelho se apóiam firmemente sobre um chão bem real, e não sobre um suporte imaginário. [...] O Louco, segundo a simbologia dos números, quer dizer *o limite da palavra*, o lado de lá da soma que não é outra coisa senão o *vazio*, a presença superada, que se transforma *em ausência*, o saber último, que se torna ignorância, disponibilidade: a cultura, aquilo que fica quando tudo o mais é esquecido, como se diz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.560).

Assim, com base nessa descrição, pode-se deduzir que Leminski escolhe o louco como sua *persona* por muitas razões. Ele é uma carta fora do baralho e de certa forma, um Mestre, um iniciado que percorre os caminhos do conhecimento. No branco do papel que apaga todas as noites inscreve-se seu segredo, o vazio que ultrapassa os limites da palavra e transforma-se em ausência.

Por sua vez, no baralho comum, o louco é representado pela carta *Joker*, ou seja, é o piadista, o brincalhão, o bobo da corte. O grande valor dessa carta está em sua possibilidade de posicionar-se no lugar das outras: é o curinga, que entra em qualquer jogo. Todas as características dessa figura (humor, ironia, irreverência, versatilidade, potencialidade, capacidade de coesão) agregam-se para formar a imagem do poeta, que, com a sabedoria do bobo da corte, apresenta-se também como um porta-voz inofensivo da loucura da humanidade.⁸⁹

De volta ao poema, na última estrofe há o apelo do autor para ser bem tratado pelo público. É uma quadra rimada, escrita em redondilha maior, bem ao gosto popular, ou melhor, é uma trova independente e com sentido completo, que pode ser facilmente memorizada como um estribilho: *todo bairro tem um louco/que o bairro trata bem/só falta mais um pouco/pra eu ser tratado também*. Entretanto, essa facilidade que Leminski oferece ao leitor, numa dicção quase infantil, vem carregada de ironia e ambigüidade.

Se o bairro acolhe o louco da rua, mas ainda falta mais um pouco para chegar a vez dele, pode-se concluir que ele é inferior ao louco, ou que ainda não está *completamente* louco para ser acolhido. Essa é a lógica do poema.

Mas, se, por um lado, o Leminski provinciano quer ser reconhecido em sua pequena comunidade e sentir-se integrado com as pessoas com quem convive mais de perto em sua vizinhança, por outro, quer ser um “cidadão do mundo” e conquistar novos horizontes, desbravar novas culturas. Esse Leminski, que interage com outras formas de

⁸⁹ A loucura é um mote recorrente na história literária. Personagens como Hamlet, Don Quixote e os bobos da corte das peças de Shakespeare, por exemplo, são arquétipos que dão margem às mais variadas e intensas abordagens.

arte e vida, importadas de vários tempos e lugares por meio de suas leituras, é o poeta que se sente “em casa” quando faz poesia e exerce sua liberdade de linguagem.

De certa forma, o universo poético é um *cosmos*, no sentido grego de sistema harmônico, que abriga os falantes de uma linguagem universal. Essa consciência da possibilidade de ser *cosmopolita* sem negar a identidade brasileira está incorporada na escrita de Leminski (1983, p. 90), como estava na de Oswald de Andrade:

pariso
novayorquizo
moscoviteio
sem sair do bar

só não levanto e vou embora
porque tem países
que eu nem chego a madagascar.

Nesse poema de estilo descontraído e bem-humorado, o cidadão do interior do Brasil vai a países muito distantes sem precisar se deslocar.⁹⁰ É o aventureiro onipresente, o poliglota que percorre o espaço sem fronteiras e sem restrições do mundo literário. Isso, numa época em que navegar na Internet nem sequer era realidade e que pouco se falava em globalização.

Entretanto, essas viagens virtuais que fazem parte da vida intelectual do poeta têm uma conotação um tanto diferente da noção de viagem dos românticos, cujo objetivo era a *Bildung*:

Esta palavra [*Bildung*] significa tanto “formação” como “cultura”, possuindo portanto *in nuce* um duplo movimento: a formação só pode se dar através da saída de si – *traumática*, mas ao mesmo tempo originária do “eu” –; daí o culto romântico da Viagem, na busca do eu no confronto com o outro; daí também o culto romântico da tradução. Mas na tradução já está implicado o movimento seguinte: o da volta à Pátria, à língua-pátria, onde encontramos o sentido da *Bildung* como cultura. O “eu”, assim como a língua, só pode existir nesse *espaço* entre a *monolíngua* e a *plurilíngua* (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 191).

⁹⁰ Leminski viaja *sem sair do bar*, como o narrador do romance *Viagem ao redor do meu quarto* (1794), de Xavier de Maistre, que induz o leitor a uma viagem imaginária sem deslocamento no espaço.

A proposta de Leminski, por sua vez, é nitidamente antropofágica, a começar pela dicção oswaldiana do poema. O poeta-boêmio cria neologismos [*pariso//novayorquizo//moscoviteio*], saboreia as palavras como aperitivos e tira delas proveito estético: *madagascar*, país africano, lembra mascar, petiscar. Ou seja, ele assimila a cultura do estrangeiro e a incorpora criativamente à língua-pátria, atitude típica do Movimento Antropófago.⁹¹

O enquadramento da cena num bar, numa situação cotidiana, revela uma assimilação natural dessa pluralidade de influências que vêm de fora e que alimentam o discurso do poeta. Os nomes de lugares conjugados como verbos (híbridos) na 1ª pessoa do singular indicam seu movimento de identificação com escritores estrangeiros de várias línguas, como o francês, o inglês, o russo, idiomas falados por Rimbaud, Ginsberg, Maiakovski e outros que ele tanto admira.

Mas nem sempre esse entusiasmo de possuir a mesma força criativa de seus ídolos está presente na poética de Leminski. Por vezes, um misto de ironia e melancolia invade a fala do poeta (1983, p. 72):

eu queria tanto
ser um poeta maldito
a massa sofrendo
enquanto eu profundo medito

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

em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar para dois

⁹¹ Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago (1928), importa a célebre frase do *Hamlet* de Shakespeare e a transforma em paródia: *Tupi or not tupi, that is the question*. Como no poema de Leminski, o tom é de irreverência em relação à cultura estrangeira.

Este texto, escrito bem antes da Queda do Muro de Berlim e do arrefecimento da ideologia comunista, é uma constatação da precariedade da condição pós-moderna, do enfraquecimento da noção de sujeito. Há uma certa nostalgia utópica, “um querer ser” um poeta maldito, profundo, revolucionário que não se concretiza, pois os tempos são outros: as grandes e substanciosas ideologias dão lugar a uma “sopa rala que mal vai dar para dois”.

Leminski, como bom anfitrião, justifica-se e quase pede desculpas ao leitor pelo alimento fraco que prepara e que generosamente vai repartir com ele. Essa atitude de resignação, entretanto, é uma *re-signação* do modo de compartilhar a arte no mundo mediatizado. Vattimo aborda essa atitude de *aceitação ativa* nos últimos parágrafos de *O fim da modernidade*:

Quais são as determinações que a metafísica atribuiu ao homem e ao ser? São, antes de mais nada, as qualificações de sujeito e objeto, que constituíram o quadro em que se consolidou a própria noção de realidade. Perdendo essas determinações, o homem e o ser entram num âmbito *schwingend*, oscilante, que, a meu ver, deve ser imaginado como o mundo de uma realidade “aliviada”, tornada mais leve porque menos nitidamente cindida entre o verdadeiro e a ficção, a informação, a imagem: o mundo da mediatização total da nossa experiência, no qual já nos encontramos em larga medida. É nesse mundo que a ontologia se torna *efetivamente* hermenêutica, e as noções metafísicas de sujeito e objeto, ou melhor, de realidade e de verdade-fundamento perdem peso. Nessa situação, deve-se falar, na minha opinião, de uma “ontologia fraca” como única possibilidade de sair da metafísica – pelo caminho de uma aceitação-convalescença-distorção que não tem mais nada do ultrapassamento crítico característico da modernidade. Pode ser que nisso resida, para o pensamento pós-moderno, a chance de um novo, fracamente novo, começo (VATTIMO, 1996, p. 189-90).

Ciente de suas limitações, o poeta resiste no mundo contemporâneo e oferece o que tem de melhor no seu aqui e agora ao *re-signar* sua linguagem e transformá-la *em sopa* para o público *convalescente* da era pós-metafísica.

Em *Utopias of Otherness*,⁹² Fernando Arenas analisa também a questão da utopia e de sua relação com a alteridade na época pós-moderna, em que as grandes narrativas e as metanarrativas⁹³ passam a descentralizar-se e a assumir um caráter não fundacionista. Cito-o no original:

⁹² Este livro trata de temas como nacionalidade, subjetividade e utopia na literatura contemporânea do Brasil e de Portugal e traz análises de obras de José Saramago, Caio Fernando Abreu, Maria Isabel Barreno, Vergílio Ferreira, Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol.

⁹³ Cf. LYOTARD, Jean-François (1924-1998). Os conceitos de grande narrativa e de metanarrativa referem-se a esquemas totalizantes de discurso que se prestam a fundamentar ideologias. Foram divulgados pelo autor francês no livro *A condição pós-moderna* (1979).

Utopian narratives [...] offer critiques of present life conditions in a given society or in the world at large, as well as projections of a better place in the future, whether locally, nationally, or globally. Moreover, modern utopias are secular and do not offer explanations of the origins of humankind or the reasons for it being. [...] Ultimately, utopias, grand narratives and metanarratives, as well as myths, inhabit a common epistemological space as well as a kindred affectional domain, that is, they all presuppose a considerable amount of *hope in the human condition*. Given its “literariness” from the time of its origin as a cultural construct, the vastness and fluidity of its semantic field, its overwhelming obsession with the future, and his intrinsically secular and humanistic character, “utopia” is the privileged construct throughout this discussion, without losing sight of its conceptual proximity to notions such as grand narratives, metanarratives, and myths (ARENAS, 2003, p. 92).

Ao expressar seu desejo de ser ou um poeta maldito ou um poeta social, Leminski demonstra sua *esperança na humanidade* a partir do mito do *escritor engajado* presente na história da literatura. A utopia possível, para ele, está situada no plano da linguagem, no espaço de diálogo em que o racional e o afetivo constroem-se com a participação do leitor.

No próximo capítulo, vou me dedicar a textos que trazem uma das marcas inconfundíveis da poética leminskiana: o humor e o *nonsense* como expressões do pensamento.

Capítulo V

PARADOXO E HUMOR: O PENSAMENTO ZEN E A POÉTICA DE LEMINSKI

A manifestação da filosofia não é o bom senso, mas o paradoxo. O paradoxo é o *pathos* ou a paixão da filosofia (DELEUZE, 2006c, p. 320).

Ao optar pela experimentação em sua poesia, Leminski sempre esteve em busca da diferença na linguagem. Assim, a cultura oriental, com sua escrita não-fonética, totalmente diversa da nossa, significou para ele um novo espaço de invenção poética. Essa opção me parece estratégica, uma vez que o pensamento dos chineses e japoneses não sofreu a influência dos sistemas logocêntrico e metafísico, que são as bases da tradição filosófica ocidental. Ou seja: o poeta crítico do cartesianismo defrontou-se com uma visão de mundo com a qual prontamente se identificou e com um tipo de composição imagética e sintética – o haikai – que em tudo se relaciona com a sua poesia.

Neste capítulo, vou analisar a produção leminskiana de versos curtos e aforísticos⁹⁴ que têm afinidades com os *koans*.⁹⁵ Como essas formas de diálogo zen apresentam-se muitas vezes ao leitor ocidental como manifestações de uma lógica paradoxal, farei a seguir uma breve incursão aos conceitos de *paradoxo*, *síntese disjuntiva* e *acontecimento*, de Deleuze, e de *indecidibilidade*, de Derrida, pois a filosofia da diferença tem com elas muitos pontos em comum.

Por meio da análise de doze pequenos poemas de Leminski, pretendo apontar correspondências da escrita do autor com os mecanismos lógicos que fundamentam o pensamento e o humor zen, assim como seus princípios éticos e estéticos.

⁹⁴ O aforismo é uma concisa forma literária muito utilizada por filósofos, entre eles, Nietzsche e Wittgenstein, para expressar suas reflexões. Nele, o filosófico e o poético muitas vezes se tornam indiscerníveis.

⁹⁵ O *koan* é um diálogo entre um mestre e um discípulo, que tem por finalidade exercitar a percepção e o *insight* do praticante zen. É uma experiência sensorial libertadora, em que as barreiras conceituais devem ser ultrapassadas para que se atinja a iluminação. Especializado no tema, o tradutor Thomas Cleary afirma: “Zen demonstrates the objective unreality of conceptual barriers to objective perception; the koans are a means of breaking through these mental barriers to allow the mind’s eye to see through the veil of illusion to actual truth” (1997, p. XIV).

1. Paradoxo, indecidibilidade e síntese disjuntiva

No âmbito de nossa lógica tradicional, o termo “paradoxo” significa contrário à opinião (doxa), isto é, contrário à opinião recebida e comum. O que pode ser complementado pela seguinte observação:

O paradoxo maravilha porque, propondo-se a ser como se diz que é, parece assombroso na medida em que se diferencia do senso comum ou do “bom senso”, que é o que afirma um sentido determinável em todas as coisas. O paradoxo, ao contrário, vai contra o senso comum, e afirma a existência dos dois sentidos ao mesmo tempo (FERRATER MORA, 1982).

Deleuze (1969, p. 92-93), por sua vez, diferencia duas espécies de paradoxos, que levam a linguagem a caminhar em dois sentidos, e também em duas direções, o que torna impossível a identificação. No capítulo “Sur le paradoxe”, em que trata do tema ao analisar *Alice no País das Maravilhas*, ele expõe sua teoria:

Les **paradoxes de signification** sont essentiellement *l'ensemble anormal* (qui se comprend comme élément ou qui comprend des éléments de différents types) et *l'élément rebelle* (qui fait partie d'un ensemble dont il présuppose l'existence, et appartient aux deux sous-ensemble qu'il détermine). Les **paradoxes de sens** sont essentiellement *la subdivision à l'infini* (toujours passé-future et jamais présent) et *la distribution nomade* (se répartir dans un espace ouvert, au lieu de répartir un espace fermé). Mais, de toute manière, **ils ont pour caractère d'aller en deux sens à la fois**, et de **rendre impossible une identification**, mettant l'accent tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ces effets: telle est la double aventure d'Alice, le devenir-fou et le nom-perdu [negritos meus].

O filósofo francês corrobora a tese de que esses dois tipos de paradoxos, de significação e de sentido, se opõem à doxa, e distingue nesta os conceitos de bom senso e senso comum. O bom senso teria como função principal a previsibilidade e uma orientação do sentido em uma só direção, do tempo passado ao futuro. O senso comum estaria vinculado à forma de identidade de um sujeito, à forma de permanência de um objeto ou de um mundo, que supomos estar presente do começo ao fim. Conclui, assim, que o paradoxo seria a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece tanto com os dois sentidos do “devir-louco”, quanto com o não-senso da “identidade perdida”, irreconhecível.

Esse exemplo pictórico, usado por Wittgenstein (2004, p. 255) em seu livro *Investigações filosóficas*, mostra a possibilidade de uma interpretação paradoxal a partir de uma ilustração. Escreve o filósofo: “Nas minhas observações, chamarei a figura seguinte, tirada de Jastrow, cabeça C-P. Pode-se vê-la como cabeça de coelho ou de pato”.

Embora Wittgenstein utilize esse instigante desenho apenas para discutir a percepção de aspectos, a meu ver, esse *trompe l'oeil* pode ser considerado um verdadeiro “paradoxo visual” e ser interpretado, no mínimo, como uma ambigüidade, um *double entendre*.

Eu acrescento que, no âmbito ficcional, poderia haver aqui uma *trigüidade*. Ou seja, além dessas duas interpretações lógicas, que apontam para referentes reais, haveria a possibilidade de essa figura representar a cabeça de um “patelho” ou de um “coato”, uma criatura híbrida e monstruosa!

Da mesma forma, o paradoxo verbal se estabelece com a impossibilidade de determinar-se uma significação única. Ele corresponderia, portanto, ao *indecidível* da gramatologia derridiana,⁹⁶ signo que questiona os limites teóricos da lingüística clássica, de orientação temporal, em que a cada significante corresponde um significado.

Por outro lado, ele pode também ser compreendido com base na chamada *síntese disjuntiva*, termo cunhado por Gilles Deleuze, que extrapola a lógica tradicional ao abolir as fronteiras entre o verdadeiro e o falso. Essa criação deleuziana, também chamada de *disjunção inclusa*, possibilita novos parâmetros de abordagem textual:

⁹⁶ Como foi visto em nota da Introdução, Derrida cita *pharmakon* como indecível. Em sua argumentação sobre a hospitalidade, o filósofo usa também o vocábulo *hôte*, que em francês pode ser ao mesmo tempo hóspede e anfitrião. Ambos são exemplos de *auto-antônimos*.

Mas, justamente, toda a questão é de saber em que condições a disjunção é uma verdadeira síntese, e não um procedimento de análise que se contenta em excluir predicados de uma coisa em virtude da identidade do seu conceito (uso negativo, limitativo ou exclusivo da disjunção). A resposta é dada na medida em que a divergência ou o descentramento determinados pela disjunção tornam-se objetos de afirmação como tais (DELEUZE, 2006c, p. 180)

Mesmo para o estudioso de filosofia, essa concepção é dificilmente assimilável, pois vem revolucionar os dois princípios, da não-contradição e do terceiro excluído, usados no processo de discernimento dos pensadores clássicos. Para estes, a não-contradição prega que uma coisa não pode *ser* e *não ser* ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto. Assim, um conceito não pode ser definido, simultaneamente, como A e não-A. Ou seja, não se pode dizer, por exemplo, que “este animal *é* e *não é* mamífero”. Do princípio do terceiro excluído, conclui-se que um enunciado *ou é verdadeiro ou é falso*, pois entre A e não-A não existe outra posição lógica. Então, com base no exemplo acima citado, só se pode afirmar que uma coisa *ou é ou não é*: “este animal *ou é ou não é* mamífero”.

Em seu livro *A lógica da diferença*, Luiz Sérgio Coelho de Sampaio explica o seguinte:

A lógica da diferença pode ser intuitivamente pensada como a lógica clássica subtraída ao governo do princípio do terceiro excluído, tomado este em seu pleno e verdadeiro sentido. Mais fraco do que o terceiro excluído, terá que ser, portanto, o seu princípio básico: este nos garantirá apenas que o segundo esteja incluído, mas não que um terceiro esteja por isto automaticamente excluído. O mais essencial deste princípio tão-somente lógico-diferencial, só pelo nome se depreende, é deixar livre a possibilidade de um terceiro valor, indefinido, além do verdadeiro e do falso, e cujo sentido pode tanto ser o da sobredeterminação, *verdadeiro e falso*, isto é, *paradoxal*, quanto o da subdeterminação, *nem verdadeiro nem falso*. Estas alternativas determinam os dois modos de realização da lógica da diferença, ora como lógica paraconsistente – que aceita a sobredeterminação, sem contudo trivializar o universo do discurso –, ora como lógica paracompleta ou intuicionista – que aceita a subdeterminação, deixando parcialmente aberto o seu universo discursivo. [...] Isto significa que o pensar de que trata a lógica da diferença é um pensar visceralmente cambiante, de modos extremos que se recusam a um compromisso ou a encontrar um ponto de equilíbrio. Deste equilíbrio, que aqui jamais se alcança, trata exatamente a lógica clássica ou formal (SAMPAIO, 2001, p. 41; itálicos meus).

Como observarei mais adiante, na escrita de Leminski, a lógica da diferença se faz presente ora em enunciados paraconsistentes⁹⁷ (ao mesmo tempo verdadeiros e falsos) ora em enunciados paracompletos (nem verdadeiros nem falsos). Antes, porém, vou citar exemplos desses dois tipos de raciocínio que vão além dos padrões clássicos.

O paradoxo de Liar (ou do mentiroso) é um paradigma da sobredeterminação. Assim, quando se lê que “*esta sentença não é verdadeira*”, há duas opções: a sentença é verdadeira ou não é verdadeira. Suponha que ela é verdadeira. Então, lendo, obtém-se o resultado de que a sentença não é verdadeira. Suponha, por outro lado, que ela não é verdadeira. Então, lendo e aplicando a negação, obtém-se o resultado de que a sentença é verdadeira.

Quando um enunciado refere-se a uma crença, há três alternativas. Pode-se acreditar na existência de algo, desacreditar ou simplesmente não tomar partido. Um crente acredita na existência de Deus, enquanto um ateu nela desacredita. Já um agnóstico não assume nenhuma das posições, pois considera a questão incognoscível, o que leva a uma subdeterminação. Para ele, frases como “Deus existe” e “Deus não existe” não são nem verdadeiras nem falsas.

Vou voltar, porém, ao conceito de *disjunção*, tal como Deleuze o utiliza. Ele não o emprega no sentido tradicional, de não-relação, em que cada termo é a negação do outro. Para ele, a disjunção torna-se uma relação que não se fecha sobre os seus termos: é, portanto, ilimitativa, pois faz passar cada um no outro com base em uma implicação recíproca assimétrica que não se resolve nem como equivalência nem como identidade (como preconiza a dialética hegeliana). Exemplifico:

Consideremos os pares vida-morte, pai-filho, homem-mulher: os termos aí só têm relação diferencial, a relação é primordial, é ela que distribui os termos entre os quais se estabelece. Por conseguinte, a experiência do sentido está no duplo percurso da distância que os liga: não se é homem sem devir-mulher etc.; [...] A cada vez os termos em presença são outros tantos pontos de vista ou casos de solução em relação ao “problema” do qual derivam (o estado, a geração, o sexo) e que se descreve logicamente como *diferença interna* ou instância “do que difere de si mesmo” (citado em ZOURABICHVILI, 2004, p. 104 e 105).

Assim Deleuze propõe uma nova lógica, que parte de uma ontologia diversa da aristotélica. Para ele, a multiplicidade das espécies vivas apresenta uma livre

⁹⁷ O filósofo brasileiro Newton Carneiro Affonso da Costa é considerado pioneiro no campo da lógica paraconsistente, termo cunhado por F. Miró Quesada.

comunicação de problemas e de divisões resolventes que remetem ao ser unívoco como a Diferença:

[...] a univocidade do ser não quer dizer que haja um único e mesmo ser: ao contrário, os entes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*. [...] Portanto, cada ser implica de direito todos os seres, cada conceito abre-se a todos os predicados: enfim, o mundo, instável ou caótico, é “complicação” (DELEUZE, 2006c, p.185 citado por Zourabichvili, p.105).

O pensamento zen, que, assim como a filosofia da diferença, é fundamentado no princípio da não-dualidade, concebe também os seres do universo como manifestações de existências inter-relacionadas e interdependentes, sempre em processo de transformação no tempo e no espaço. Na citação a seguir, podem-se notar vários pontos em comum com as definições de Deleuze:

It is considered that the old Chinese Zen Masters – who were already familiar with the principle of Tao – saw everything in nature as inter-related with everything else, and so did not regard some as good and others as bad, or some as superior or higher and others as inferior or lower. This is quite an agreement with modern science also, by which we can say that everything is what it is and where it is because of everything else – and itself (WOOD, 1988).

2. Aforismos e *koans*:⁹⁸ propostas de uma lógica da diferença

Essa breve incursão a pressupostos teóricos que norteiam os filósofos desconstrucionistas permite estabelecer tanto um padrão de abordagem quanto análises compatíveis com a escrita de Leminski, que se apresenta como um desafio aos limites da significação. Em composições curtas, minimalistas, permeadas pelo senso de humor que caracteriza o estilo do poeta, pode-se observar o viés do pensamento da diferença. Um exemplo:

⁹⁸ *Koan* é a forma japonesa do termo chinês *kung-an*. Durante a dinastia Tang (618-907), ele se referia a um “registro público” ou a “registros de casos legais”, e passou a ser uma metáfora para princípios de realidade que vão além da opinião particular de uma pessoa. Esses textos serviam, na época, para julgar a habilidade de um estudante em reconhecer e interpretar os fatos cotidianos. Já incorporados a práticas de contemplação e de meditação zen, os *koans* chegaram ao Japão no final do século XII. Formaram-se no país duas grandes escolas, a Soto, mais tradicional, e a Rinzai, mais iconoclasta. As duas coleções clássicas de *koans* chineses são a *Blue Cliff Record* (1125) e a *Gateless Gate* (1228).

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

Sob o prisma lógico, ao que tudo indica, esse aforismo com pretensões existencialistas constituiria um enunciado sobredeterminado. Portanto, seria ao mesmo tempo verdadeiro e falso e, também a meu ver, um paradoxo de significado. Leminski nos obriga a pensar filosoficamente, pois, a partir de tal afirmação, muitas questões podem ser levantadas. Se a gente já é, por que a gente quer ser? Por que querer ser (no futuro) aquilo que a gente já é (no presente)? Por que *isso* ainda vai nos levar além? A quebra do verso na palavra *querer* também é significativa, pois permite essa leitura: *isso de querer (...) ainda vai nos levar além*. O *querer*, a “vontade”, é o que impulsiona o ser.

Pode-se perceber, nesses versos aforísticos, uma afinidade com o conceito de “vontade de potência” (ou de poder) que se apresenta na obra de Nietzsche (1844-1900). Para o filósofo, todo processo vital estaria vinculado a um querer, a um impulso, a uma vontade. A reflexão a seguir visa a esclarecer essa controvertida expressão nietzschiana:

Não é fácil determinar, porém, o que Nietzsche entendia por “vontade de poder”; é razoável pensar que entendia coisas muito diversas, mesmo quando todas parecem ter uma característica comum: a de um impulso que vai sempre “além”, que não se detém nunca. Achava Nietzsche que a vontade de poder expressava um movimento destinado a substituir no futuro o completo niilismo, mas de tal modo que pressupunha, lógica e psicologicamente, o niilismo. [...] É, pois, uma realidade essencialmente dinâmica. Mas não é dinâmica apenas na medida em que é um devir que se contrapõe ao ser. A vontade de poder que é – diz Nietzsche – “a essência íntima do ser” (da realidade) não é ser nem devir, mas *pathos*. O que chamamos de “vida” é somente a forma mais conhecida do ser e é, especificamente, “uma vontade para a acumulação da força” (*Wille zur Macht*, III, 689) (FERRATER MORA, 2001, p. 730-1).

Por mais paradoxal que pareça, os versos de Leminski podem também ser interpretados com base no conhecido conceito zen de “não-ação”, o *wu-wei*, que prega a não interferência no curso normal das coisas: o não-fazer fazendo. O *wu-wei* pode

acompanhar o *satori* (iluminação, intuição) ou remover um obstáculo que leva a ele. Nesse sentido, a escrita aforística do *Tao Te Ching*⁹⁹ é reveladora:

Quando nada é feito, nada fica por fazer.
Domina-se o mundo deixando as coisas seguirem o seu curso.
Não interferindo (Lao Tsé, cap. 48).

O querer ser autêntico, *ser exatamente aquilo que a gente é*, reporta também ao projeto ontológico de Heidegger. Para o filósofo, tanto autenticidade (*Eigentlichkeit*) quanto inautenticidade (*Uneigentlichkeit*) são modos de ser básicos do *Dasein* (do existir). Quanto a esse conceito, fundamento de todo o pensamento existencialista, deve-se observar o seguinte:

O *Dasein* pode, com efeito, “eleger-se a si mesmo”, quer dizer, “ganhar-se”, e neste caso se apropria de si mesmo e se faz “autêntico”. Também pode “não eleger-se a si mesmo”, quer dizer, “perder-se”, e neste caso deixa de apropriar-se de si mesmo e se faz “inautêntico” – não chega a ser o que é (FERRATER MORA, 2001, p. 59).

Na década de 70, existência e autenticidade eram conceitos que estavam em pauta entre os movimentos culturais, e também no ideário *hippie*. Como se pode ver, Leminski não ficou indiferente a esses temas da época, e os incorporou à sua escrita com base em suas vivências e leituras.

É importante frisar que, no discurso filosófico, o aforismo é um instrumento de expressão que, assim como a escrita literária, possibilita a abertura para uma lógica própria e inusitada. Wittgenstein utilizou esse expediente no *Tractatus* para expressar com precisão suas idéias éticas inspirando-se, provavelmente, num dos grandes escritores de língua alemã de sua época, a quem muito admirava: Karl Kraus.¹⁰⁰ No ensaio “La logique comme littérature”, Gottfried Gabriel, estudioso da obra do filósofo vienense, afirma:

⁹⁹ O *Tao Te Ching* (Livro do Caminho e da Virtude) foi escrito pelo sábio Lao Tsé, nome que em chinês significa Velho Mestre, provavelmente no século IV a.C. Diz a lenda que seu texto foi ditado a um guarda de fronteira quando ele estava partindo para um destino desconhecido. Esse livro traz conceitos básicos adotados no taoísmo e no zen-budismo, como a tranquilidade, a não-artificialidade, a iluminação e o *wu-wei* (WOOD, 1988, p. 136).

¹⁰⁰ Karl Kraus (1874-1936) foi jornalista, poeta e escritor satírico.

[...] on peut reconnaître dans l'usage que fait Wittgenstein du mode d'écriture aphoristique l'application consciente de la conception de l'aphorisme développée par Kraus: "Il n'est pas nécessaire qu'un aphorisme soit vrai, mais il faut qu'il dépasse la vérité. Il faut en une seule phrase (mit einem Satz) aller au-delà d'elle" (HADOT, 2005, p. 123).

Para Wittgenstein, questionar os limites do verdadeiro e do falso¹⁰¹ é justamente um dos desafios da ética, que não se deixa “dizer” nas proposições, mas que “se mostra” na forma estética do aforismo. Assim como esse filósofo, os mestres zen, em suas práticas místicas, também utilizavam recursos retórico-estilísticos semelhantes para provocar uma reação de estranhamento e evidenciar, por meio de *koans*, a significação de um conceito inefável.

Os *koans* são expressões paradoxais, na medida em que não preenchem um paradigma lógico baseado nos critérios semânticos e pragmáticos usuais. Assim, o participante de um diálogo zen deve deixar de lado questões que normalmente norteariam sua interpretação. Essa frase tem significado? É inteligível? É relevante? É aceitável? É satisfatória?

Um dos exemplos mais conhecidos desse tipo de paradoxo é de autoria do monge japonês Hakuin Ekaku (1686-1769), da escola Rinzai,¹⁰² que cito em inglês:

“Two hands clap and there is a sound. What is the sound of one hand?”

Do ponto de vista lógico, a pergunta que se estabelece não é satisfatória, pois não há uma estrutura de referência ontológica que a torne aceitável. O discípulo passa então por um estágio de perplexidade: por um lado, busca um sentido; por outro, depara-se com um vazio. Sua mente tem, portanto, que ultrapassar as barreiras da linguagem para resolver esse dilema e atingir o *satori*, a iluminação.

Na prática monástica zen, uma mesma questão pode admitir várias respostas, mas o que de fato importa é o exercitar da mente e a atitude que resulta desse exercício. No caso desse *koan*, por exemplo, uma das respostas possíveis é o discípulo curvar-se

¹⁰¹ Wittgenstein afirmava que “É perfeitamente lícito dizer que a lei da contradição é falsa, considerando que tem sentido responder ‘Sim e não’ a uma dada pergunta” (citado em SHIBLES, 1974, p. 147).

¹⁰² A escola Rinzai, fundada na China durante a dinastia Tang, foi introduzida no Japão pelo mestre Eisai no final do século XII. É também chamada, em inglês, de “Sudden School”, por pregar que a iluminação decorrente da interpretação de um *koan* deve sempre acontecer de repente (*all of a sudden*), e não pouco a pouco.

diante do mestre e estender uma mão em sua direção. Ao fazer isso, ele *mostra* a resposta, em vez de tentar descrevê-la com palavras.

Essa demonstração de um conceito por meio de uma encenação é também algumas vezes utilizada em avaliações de praticantes avançados de judô. Nessa ocasião, por exemplo, diante da pergunta “O que é a postura *shizentai*?”, o aluno poderá simplesmente *representá-la*, sem interpretá-la verbalmente, e assim obter sua nota apenas com base na qualidade de sua *performance*.

Os comentários expressos em frases interpretativas, os *jakugos*, chamados de *capping phrases* em inglês, revelam a súbita tomada de consciência do praticante zen, seu despertar para o sentido de sua verdadeira e real natureza. Nesse momento de descoberta, ele *incorpora* o *koan* como experiência de vida.

Em uma resenha sobre o livro *Zen Sand: the Book of Capping Phrases for Koan Practice*,¹⁰³ Joan Sutherland observa:

[...] many practitioners discover for themselves that capping phrases are a natural way of responding to a koan, and that working with them can deepen practice. The great movement in Zen is from understanding to embodiment, a movement that happens over and over again. We first respond to a koan with language and physical expression, and from there move outward toward activity in the ordinary moments of the world. Responding to a koan with a capping phrase is one way this movement begins (HORI, 2003).

Muito anterior ao *koan* sobre “o som de uma mão batendo palma” há o poema do mestre chinês Tozan Ryokai (806-69), um dos fundadores da escola Soto,¹⁰⁴ cujo tema também é o indizível (LEGGET, p. 15):

Wonder, wonder!
How marvelous is the teaching of no words
It cannot be grasped by hearing with the ear,
For that voice is to be heard with the eye (LEGGET, 1978, p. 15).

Inserida em países de escrita ideogramática, como China e Japão, a prática zen privilegia a percepção visual, a capacidade de criar imagens, e valoriza o silêncio como

¹⁰³ O autor do livro, Victor Sôgen Hori, define *capping phrases* como “expressões do despertar Zen na linguagem”.

¹⁰⁴ A escola Soto, diferentemente da Rinzai, tinha mais adeptos entre os camponeses e pessoas das classes mais pobres e foi introduzida no Japão pelo mestre Dogen no século XIII. Não utiliza *koans*, mas adotou o método de meditação na posição sentada sobre as pernas cruzadas (*zazen*) e o sistema de treinamento de 5 estágios, que permite ao discípulo obter gradativamente sua iluminação.

forma de expressão. Essa experiência sensorial de pensar sem palavras faz com que o aprendiz “realize” um conteúdo significativo, isto é, que o torne real e compreensível por meio desse processo interno de imaginação.¹⁰⁵

Curiosamente, também Wittgenstein, que em vários escritos demonstra afinidade com o pensamento zen, escreve, no final do *Tractatus* (2001, p. 281): “Há por certo o inefável. Isso se *mostra*, é o Místico”.

3. Versos aforísticos e haicais leminskianos: a estética do humor zen¹⁰⁶

Allen Klein, em artigo sobre o humor zen, cita esta frase de um autor desconhecido: “Laughter is breaking through the intellectual barrier; at the moment of laughing something is understood”.¹⁰⁷ Ao interpretar essa definição do riso, ele explica o título da sua resenha, publicada na Internet, *Zen Humor: From Ha-Ha to Ah-Ha* (2003). Assim, quando o leitor ri diante de um *koan* ou de um poema em estilo zen, é sinal de que ele ultrapassou uma barreira intelectual e descobriu (Ah! Ha!) o seu verdadeiro significado. É isso o que geralmente acontece quando se entra em contato com os versos aforísticos e com os haicais de Leminski. O poema intitulado *como se eu fosse júlio plaza*, do livro *Distraídos venceremos* (1987, p. 57), ilustra essa temática do prazer estético como forma privilegiada de conhecimento:

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica da razão

Leminski provavelmente faz aqui uma alusão aos livros de Kant, a *Crítica da razão pura* (1781) e a *Crítica do juízo* (1790), que tratam, respectivamente, da teoria da percepção e das noções de beleza e finalidade da arte. Para o filósofo, é o próprio

¹⁰⁵ Segundo Immanuel Kant (1724-1804), a imaginação tem duas funções: reprodutiva e transcendental. Por meio dessa última função, pode proporcionar a abertura do horizonte do conhecimento, por se distanciar do caráter fechado do real (CARCHIA; D’ANGELO, 1999, p. 193).

¹⁰⁶ Embora existam várias teorias sobre o humor, escolhi o viés desconstrucionista. Deleuze, ao abordar o tema, faz alusão ao Zen e aos *koans*: “Os célebres problemas-provas, as perguntas-respostas, os koans, demonstram o absurdo das significações, mostram o não-senso das designações” (DELEUZE, 2006c, p. 139).

¹⁰⁷ Como já dizia o poeta Oswald de Andrade, “a alegria é a prova dos nove”.

espírito humano que constrói, com os dados do conhecimento sensível, o objeto de seu saber.¹⁰⁸ Quando o poeta sugere que *os sentidos sejam a crítica da razão*, vai mais além, pois inverte a hierarquia de valores da epistemologia clássica: o racional torna-se subordinado ao sensorial.

Os versos acima podem ser interpretados como uma *boutade*, palavra que o *Dicionário Larousse* explica como “*saillie d’esprit originale, imprévue et souvent proche de la contre-vérité*”. Ou seja, este dito espirituoso e imprevisto desafia as regras da lógica e obriga o leitor a repensar a partir de uma perspectiva original (ou com uma nova visada) uma questão para a qual já havia uma resposta pronta.

Foi Marcel Proust quem disse, certa vez, que “a verdadeira viagem da descoberta não consiste em procurar novas paisagens, mas sim em ter novos olhos”.¹⁰⁹ Essa atitude heurística, de descobrir novas realidades por meio do descondicionamento da razão e dos sentidos, é o que move a criação e a fruição poética. O *prazer da pura percepção* une autor e leitor numa jornada rumo ao não conhecido, ao indizível, como ocorre durante uma experiência zen.

Nos 4 versos finais do poema “Motim de mim (1968-1988)”, publicado em *La vie en close*, Leminski (1991a, p.30) declara seu objetivo na vida:

XX anos de xis,
XX anos de xerox,
XX anos de xadrez,

não busquei o sucesso,
não busquei o fracasso,
busquei o acaso,
esse deus que eu desfaço.

Diante das duas opções impostas pelo *establishment*, que avalia a *performance* do cidadão em termos de sucesso ou fracasso, o poeta apresenta uma inusitada terceira via, o *acaso*. É preciso observar que, na década de 70, esse conceito, além de ser

¹⁰⁸ Contemporâneo de Kant, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), criador do vocábulo *estética* (do grego *αισθητική* ou *aisthēsis*: percepção, sensação), foi o primeiro a conceituar o termo como teoria do conhecimento sensível e a admitir a possibilidade de uma “verdade estética” (CARCHIA; D’ANGELO, 1999, p. 110).

¹⁰⁹ “Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir de nouveaux yeux.”

cultuado pelos adeptos e simpatizantes dos movimentos de contracultura, foi também tema central do *best-seller* *O acaso e a necessidade* (1971), do controvertido biólogo e pensador antimarxista Jacques Monod, que trata da contingência da existência humana.

Leminski certamente estava atento a essas referências e, no âmbito da teoria da probabilidade matemática, conhecia ainda as chamadas “cadeias de Markov”,¹¹⁰ seqüências $X_1, X_2, X_3, \dots$ de variáveis aleatórias que ocorrem no processo estocástico. Os três versos iniciais, que falam de sua trajetória de vida e que trazem a incógnita X , parecem ser uma alusão irreverente a esse estudo probabilístico. Talvez esses XX se reportem, respectivamente, aos anos de aprendizagem de escrita, de criação de “poesia-xerox” e de prática de xadrez.

O acaso é recorrente na obra do poeta, principalmente em suas composições minimalistas, que muitas vezes extrapolam o pensamento lógico-racional. Assim como certos homens de ciência, ele soube também utilizar a imprevisibilidade a seu favor, como abertura para descobertas e invenções. Mas, como afirmou Louis Pasteur (1822-95), “no campo da observação, o acaso favorece somente a mente preparada”.¹¹¹

A capacidade de descobrir fenômenos acidentalmente, ou de criar coisas novas com base em circunstâncias casuais é chamada, em inglês, de *serendipity*.¹¹² No caso de Leminski, a prática zen e a sagacidade de observar o cotidiano com um olhar descondicionado foram essenciais para desenvolver sua “serendipidade”.

Observo também que, ao compor seus haicais, o poeta, que traduziu o mestre Bashô, segue alguns preceitos estéticos “*wabi-sabi*”, decorrentes dos conceitos zen de imperfeição, impermanência e incompletude do mundo físico. Para os primeiros autores de haicais,¹¹³ por exemplo, tanto a simplicidade rústica, a solidão e a quietude da vida na natureza (*wabi*) quanto a beleza e a serenidade das coisas e objetos que sofreram a ação do uso e do tempo (*sabi*) são motivos de inspiração poética. Seus versos expressam

¹¹⁰ No prefácio do livro *Distraídos venceremos* (1987), Leminski cita “as cadeias de Markoff” (*sic*). Antes disso, os concretistas já haviam abordado o uso dessas cadeias em seus trabalhos sobre teoria da informação (ou teoria matemática da comunicação), o que pode ter despertado o interesse do poeta paranaense.

¹¹¹ “Dans les champs de l’observation le hasard ne favorise que les esprits préparés.”

¹¹² Horace Walpole, autor do conto de fadas “Os três príncipes de Serendip”, introduziu o termo na língua inglesa (1754). Serendip era o nome persa do Sri Lanka.

¹¹³ No livro *Haiku Humor*, há a informação de que a palavra *haikai*, anterior a *haiku*, significava *verso cômico*. Essa forma poética, que floresceu no Japão no período Edo (1603-1867), é uma evolução dos *wakas*, poemas de cinco versos que eram criados em seqüência num jogo literário coletivo, a *renga* (século XIII). Cada *waka* era composto por dois poetas: o primeiro criava um terceto de 5-7-5 sílabas, e o segundo, um dístico de 7-7 sílabas. O haikai manteve o formato de três versos, dispostos em 5-7-5 sílabas. Bashô (1644-94), Buson (1716-83) e Issa (1716-1827) são os autores mais famosos dessa poesia (ADDISS, 2007, p. 7-8).

a humilde melancolia de quem sabe que “nada dura”, “nada é completo”, “nada é perfeito”.

Embora o haikai clássico japonês tenha a forma fixa de 17 sílabas distribuídas em três versos (5-7-5) e uma temática relacionada às estações do ano (*kigo*), muitos haicaístas contemporâneos ignoram essas e outras exigências. No Brasil, por exemplo, o poeta Guilherme de Almeida (1890-1969) manteve a métrica oriental, mas, diferentemente dos artistas japoneses, dava títulos a suas composições e utilizava rimas externas e internas, procedimentos que na literatura de hoje são mais raros (FRANCHETTI, 2002). No livro *Poesia vária* (1947), ele define esse gênero poético com versos metalingüísticos:

O HAICAI

Lava, escorre, agita
A areia. E, enfim, na bateia
Fica uma pepita.

De fato, para se chegar à síntese poética, garimpar é preciso. A expressão “*less is more*” define muito bem a essência minimalista da escrita oriental, que, ao ser transportada para o Ocidente, deve ser adaptada, principalmente no que se refere à morfossintaxe.¹¹⁴ Assim, conjunções, adjetivos, advérbios, enfim, qualquer palavra supérflua ou que tire a leveza e a espontaneidade do texto deve ser evitada. Leminski, leitor dos formalistas russos e do *ABC of Reading*, de Ezra Pound, sempre soube que poesia é, fundamentalmente, estranhamento e condensação. Em *Caprichos & relaxos* (1983, p.99) há este exemplo, que segue algumas regras do haikai tradicional:

duas folhas na sandália

o outono

também quer andar

Não há título nem pontuação na composição, o que preserva a surpresa e a liberdade de leitura. A descrição não inclui o “eu” autoral, mas a visada “*wabi-sabi*” do

¹¹⁴ Deve-se considerar que o japonês é uma língua aglutinante, isto é, em que a maioria das palavras é formada pela união de morfemas. Sua notação escrita é mista: conserva mais de 50 mil ideogramas, muitos herdados do chinês (*kanjis*), e tem, ainda, 48 caracteres para representar sons silábicos, grafados no estilo *hiragana*, usado para as palavras nativas, ou *katakana*, para as estrangeiras. Por sua vez, o português é, basicamente, uma língua analítica, pois os vocábulos são dispostos em ordem fixa na frase, ligados por conjunções e preposições.

poeta conduz a imaginação do leitor, que passa a integrar-se naturalmente na cena cotidiana. Há duas imagens justapostas e de idéias contrastantes: *duas folhas na sandália/o outono também quer andar*. O primeiro verso, de 7 sílabas, tem valor indicial, pois é um vestígio (deixado pelo acaso) do que vai ser declarado na frase final.

A cesura principal, que corta o poema em duas partes distintas, contribui para a visibilidade e a compreensão da montagem geradora do significado. Por meio de uma associação metonímica (própria dos ideogramas), o leitor descobre essa mensagem sintética: *duas folhas* = *outono* e *sandália* = *andar*. Assim, o que era objeto adquire vida, e o que era estático passa a ser dinâmico nesse processo inusitado de personificação.

Como um bom cineasta, Leminski utiliza uma tomada em primeiro plano para mostrar a beleza de um detalhe casual, criado pela natureza, que se configura num instante de revelação poética. *Prazer da pura percepção* de um observador zen que se identifica plenamente com o objeto observado.

Os sinais de transitoriedade emitidos pelo mundo físico constituem um rico repertório para a criação de imagens nos haicais. Além das estações do ano, elementos como o sol, a lua, as estrelas e os fenômenos naturais, como a chuva, a neve e o vento, são alguns dos temas que a estética “*wabi-sabi*” elegeu para expressar as mudanças no tempo e o sentimento de fugacidade da existência. No livro *Winterverno* (2001a), escrito por Leminski em caracteres manuais e ilustrado por João Suplicy, há este curioso poema de cena noturna:

estrela cadente eu olho

o céu partiu

p/uma carreira solo

O *flash* que se observa no céu quando surge uma estrela cadente¹¹⁵ é um espetáculo mágico, uma pirotecnia do acaso que o poeta registra aqui com seu viés humorístico. De fato, o rastro luminoso que cruza o firmamento pode ser interpretado como um *trompe l’oeil*, uma ilusão de ótica: é mesmo a estrela que se move em direção

¹¹⁵ O que se chama de “estrela cadente” é, na verdade, um fenômeno luminoso decorrente do atrito de um meteoróide ao penetrar na atmosfera terrestre. Ele pode atingir uma trajetória de até 250 mil km/h. Ao se desintegrar, incendeia-se e produz um rastro luminoso e ionizado. Segundo a crença popular, ao ver essa “estrela”, quem faz um pedido será atendido.

à terra, ou ela fica parada e é o céu que vai embora? A inversão da perspectiva na percepção da duração do movimento¹¹⁶ é o elemento-surpresa desse haikai criado pelo ilusionista Leminski.

Se enfocado em um contexto diverso, o poema pode sugerir, ainda, uma leitura complementar, pois o primeiro verso é ambíguo. Na frase “estrela cadente eu olho” “estrela cadente” pode ser não o objeto direto do verbo olhar, mas sim o aposto do pronome “eu”. Haveria então a identificação do poeta-músico com a figura de um *rock star*, “uma estrela (de)cadente” abandonada por sua banda, que “partiu para uma carreira solo”.

Uma vez que a experiência sensorial é sempre o fator que desencadeia o estético nos haicais, os outros sentidos, além da visão, estão presentes nas composições leminskianas. Neste poema de *Winterverno*, escrito em primeira pessoa, a voz da natureza se faz ouvir:

soprando esse bambu

só tiro

o que lhe deu o vento

A flauta de bambu (*shakuhachi*) já foi um importante instrumento de meditação no Japão. Monges peregrinos da seita *Fuke*, fundada no século XIII e em vigor até o século XIX, praticavam essa modalidade musical para atingir a iluminação zen. Mas o uso da flauta como tema na literatura¹¹⁷ é muito mais antigo: ela aparece na mitologia grega, em lendas chinesas, em textos da religião hindu. Uma frase do Bhagavata-Purana, de autor desconhecido, resume toda a simbologia mística desse instrumento: “When Krishna plays the flute, the whole world is filled with love”.

Por sua simplicidade, por ser oca e assim representar o vazio, a ausência e a pureza, a flauta faz com que o praticante zen, ao tocá-la, vivencie sensorialmente esses conceitos. Quando o poeta afirma que dela tira apenas “o que lhe deu o vento”, expressa

¹¹⁶ De acordo com o filósofo Henri Bergson (1859-1941), “quando assistimos a um movimento muito rápido, como o de uma estrela cadente, distinguimos muito nitidamente a linha de fogo, divisível à vontade, da indivisível mobilidade que ela subentende: é esta mobilidade que é pura duração” (1972, p. 10).

¹¹⁷ Entre as mais conhecidas na literatura ocidental, estão a flauta de Pã, deus das grutas e dos bosques, e a do conto dos irmãos Grimm, “O flautista de Hamelin” (século XVIII), que tinham poderes encantatórios ou hipnóticos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 435).

seu respeito pelo elemento da natureza que é um produto da criação divina. O ar de seu sopro, a sua respiração, o som e o silêncio entram em harmonia natural nesse momento de plena serenidade, em que os atos de “dar e tirar” se completam, em que flauta e flautista se fundem num só ser.¹¹⁸

O princípio de impermanência, fundamental para o pensamento e a estética zen, é o mote do poema “É E É”, de *Winterverno*:

Dura o diamante
dentro da pedra pura.
De agora em diante
só o durante dura.

Esse é um exemplo típico de composição que, embora não adote a fórmula clássica do haikai, segue o tema e a técnica utilizados na poesia breve japonesa. Por se tratar de uma língua em que os vocábulos são formados por um número limitado de sílabas, o idioma japonês é rico em homônimos. Com isso, os textos se tornam polissêmicos, pois se prestam a diferentes leituras. Da mesma forma, Leminski constrói aqui sua orquestração/constelação minimalista ao decompor e recompor os elementos sonoros e visuais dos termos semanticamente opostos *diamante/durante*.

Discípulo dos poetas concretos, ele observa os mesmos preceitos que esses teóricos pregavam em sua estética. No ensaio “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”, do livro *Anseios crípticos 2* (p. 112), Leminski resume:

Estranho de tudo é que as mais recentes conquistas da arte ocidental coincidam com características da arte japonesa mais tradicional:
montagem atrativa (Eisenstein): ideograma, nô, kabuki;
distanciamento épico (Brecht): nô, kabuki;
portmanteau words, montagens verbais lewis-carroll-joycianas: “kakekotoba”, as “palavras penduradas” da literatura japonesa (nô, waka, tanka, senryu, haikai);
música “minimal” (Glass): música japonesa tradicional;
miniaturização e síntese poética (e.e. cummings, Pound, William Carlos Williams, Oswald, poesia concreta) haikai, waka, tanka;
linguagem analógica, ideográfica, não discursiva (McLuhan, poesia concreta).

¹¹⁸ Os sufis (praticantes de seita islâmica) dizem que a flauta – o *ney* – e o homem de Deus são uma única e mesma coisa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 435).

No poema “É E É”, temos em destaque a miniaturização, as montagens paronomásticas (que equivalem aos *kakekotobas* japoneses) e a temática zen, expressa na figura simbólica do diamante.¹¹⁹ Ao construir seu objeto poético, Leminski vai quebrar alguns automatismos de classes gramaticais e de morfosintaxe para melhor expressar os contrastes de significação entre as duas palavras-eixo do poema.

O vocábulo *durante*, em português, particípio presente do verbo durar, é classificado como preposição (assim como mediante, tirante). Portanto, seria invariável e exerceria uma relação de subordinação entre dois termos. Mas ao pôr o artigo “o” antes de “durante”, Leminski atribui à palavra a função de substantivo, ou seja, esta passa a designar um ente e adquire o mesmo *status* nominal de “diamante”.

Como se pode ver, o poeta escolheu a dedo um termo paradoxal de nossa língua para expressar os opostos. *Durante* é a expressão da finitude: aquilo que dura, mas num determinado espaço de tempo. Por isso seria o termo mais adequado para traduzir o aqui e agora, a presentidade da existência. O *diamante*, por sua vez, é a expressão da infinitude: aquilo que dura num espaço de tempo indeterminado. Por isso, é o termo que traduz a eternidade da essência.

Leminski usa aliterações e rimas como suporte de sua composição anagramática e desestabiliza a ordem sequencial das frases ao utilizar palavras formadas por fragmentos de outras. As sílabas *da*, *de di du* e as terminações *ante* e *ura* dão o tom a esse *mantra* poético construído com base em repetições sonoras:

Dura o diamante
dentro da pedra **pura**.
De agora em **diant**e
só o **durante** **dura**.

¹¹⁹ O *Sutra do diamante* é um texto sagrado, escrito originalmente em sânscrito, que é usado pelos seguidores do budismo. Trata da sabedoria e das práticas para atingi-la: a caridade, o não-egoísmo, a paciência, a decisão, a meditação e o conhecimento direto. Seus versos finais abordam a impermanência: “E assim ele deve ver o mundo impermanente do ego –/como uma estrela cadente, ou a vaidosa Vênus ofuscada/pela Aurora./Pequena bolha na água corrente, um sonho,/a chama de uma vela, que tremula e se vai”. Por suas qualidades físicas de dureza, limpidez, luminosidade, o diamante (*vajra*) representa, para esses místicos, a pureza, a perfeição, o vazio e a imutabilidade da Essência da Mente (WOOD, 1988, p. 35-6).

Existem ainda paralelismos e simetrias que merecem ser analisados. No primeiro verso, a matriz dos vocábulos geradores da significação já é anunciada: diamante, dura e *Durante* (formado por **Dur**, do início do verso, mais **ante**, do final). No segundo, repete-se *dura* (formado por **d**, do início do verso, mais **ura**, do final). No terceiro, aparece a palavra *diante*, formada pelo mesmo processo (**D** mais **iante**). Outras revelações curiosas: o espelhamento das letras “p” e “d” em *pura* e *dura*; o fato de que *durante* e *diamante* contêm letras e sons presentes também em outros vocábulos: *dura*, *pura*, *dentro*, *diante*, *pedra*, *agora*, *de*, *da*, *em*; e a delimitação por meio da reiteração *Dura [...] dura*, que sinaliza a abertura e o fechamento do poema.

Essa estratégia de fragmentação e de utilização de grafemas e sílabas disseminados no espaço textual vai suscitar dois tipos de decodificação que se sobrepõem. Uma leitura espacializada e visual, que acompanha os fragmentos dispersos desse *diamante*, e uma leitura temporalizada e auditiva, que *dura* o tempo de enunciação do texto. O termo *durante*, empregado como uma palavra *portmanteau*, que sintetiza todos os instantes do poema, torna-se aqui um neologismo para designar um ente virtual, um *filosofema* que ajuda a pensar a questão da duração.

Se analisados sob a ótica deleuziana, esses versos constituiriam, a meu ver, um exemplo de paradoxo de sentido, pois, além de questionar o bom senso e o senso comum (*de agora em diante só o durante dura*), apresentam uma *distribuição nômade* dos significantes em um espaço de significação não-linear, que subverte a ordem do tempo.

Nesses versos aforísticos do livro *O ex-estranho* (1996, p. 47), observa-se também a preocupação do poeta com a temporalidade:

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

Pode-se constatar aqui a afinidade temática desse poema com um dos conceitos centrais da filosofia de Deleuze: o de *événement*, traduzido em português como *acontecimento*. Esse termo tomado em si mesmo designa, para o filósofo, um *eventum tantum* representado pelo *instante móvel*, sempre desdobrado em *passado-futuro*. No livro *La logique du sens*, ele afirma:

Dans tout événement, il y a bien le moment présent de l'effectuation, celui où l'événement s'incarne dans un état de choses, un individu, une personne, celui qu'on désigne en disant: voilà, le moment est venu; et le futur et le passé de l'événement ne se jugent qu'en fonction de ce présent définitif, du point de vue de celui qui l'incarne. Mais il y a d'autre part le futur et le passé de l'événement pris en lui-même, qui esquivent tout présent, parce qu'il est libre des limitations d'un état de choses, étant impersonnel et pré-individuel, neutre, ni général ni particulier, *eventum tantum*; ou plutôt qui n'a pas d'autre présent que celui de l'instant mobile qui le représente, toujours dédoublé en passé-futur, formant ce qu'il faut appeler la contre-effectuation (DELEUZE, 1969, p. 177).

Observo que, tanto na filosofia deleuziana quanto no pensamento zen ou na poética de Leminski, há o questionamento do tema da duração, ou seja, da quantidade de tempo em que um determinado fenômeno persiste. A compreensão da *agoridade* do presente é o que prega esta citação:¹²⁰

O presente não faz parte do tempo. Já alguma vez pensou nisso? Quanto tempo dura o presente? O passado tem uma determinada duração, tal como o futuro. Mas qual é a duração do presente? Quanto tempo demora? Entre o passado e o futuro, consegue medir o presente? Ele é incomensurável, quase não existe. O presente não faz parte do tempo: é a manifestação da eternidade no tempo. E o zen vive no presente. Ensina como estar no presente, como se libertar do passado que já não existe e como deixar de se preocupar com o futuro que ainda não existe, ficando simplesmente enraizado e concentrado naquilo que é.

O haikai, assim como o zen, concentra-se no presente: não evoca nem passado nem futuro, é simplesmente uma revelação do instante. Mas, como cada autor tem suas singularidades, suas predisposições de espírito, esses cenários do cotidiano são captados e interpretados de formas muito diversas.

4. Outros caminhos do humor zen: o senryu

Ao comentar a respeito da iniciação zen, Trevor Leggett afirma que existem alguns treinos e técnicas para seguir os caminhos,¹²¹ mas que cada discípulo deve contar com sua própria inspiração e encontrar seu estilo pessoal. Entretanto, precisa saber utilizar seus instrumentos de percepção para alcançar a acuidade necessária à sua

¹²⁰ Citação atribuída a Osho, guru zen, sem referência bibliográfica.

¹²¹ Como foi visto anteriormente, as artes marciais, a poesia, a pintura, a caligrafia e os afazeres domésticos, entre eles o arranjo de flores e a cerimônia do chá, são considerados caminhos do Zen.

prática artística. “É então que a ação da vida cósmica se torna clara”, diz ele, que se refere a seguir à arte da jardinagem:

A menos que o olho tenha sido treinado, não é tão fácil determinar o que é uma pedra de jardim excelente e o que é uma pedra medíocre. Aqueles que não foram treinados neste ou em outro caminho não serão capazes de julgar com facilidade (LEGGETT, 1978, p.120).

Esse refinamento estético que caracteriza a prática cotidiana do Zen exige uma atitude de integração com a vida que, a meu ver, é própria dos verdadeiros artistas. Quando um jardineiro se encontra cercado por uma bela paisagem, ele fica em paz, mesmo sem saber por quê. Um homem experiente nessa arte muitas vezes aprecia um jardim, não por meio de uma análise mental, embora possa fazer isso, se for necessário.

Ele é treinado em equilíbrios e relações que não podem ser especificadas com palavras, é capaz de apreciar o que está *falando* por meio de uma obra-prima e, em certa medida, de expressá-lo em suas próprias criações.(LEGGETT, 1978, p. 120-121)

A observação sutil do cotidiano e “dos equilíbrios e relações que não podem ser especificadas com palavras” é uma das chaves para o mundo poético de Leminski. Ao comparar alguns de seus haicais com os de outros poetas brasileiros, noto, muitas vezes, que tanto o enfoque temático quanto a linguagem, o tom e o *timing* de suas composições têm afinidades com uma área de comunicação não-verbal: a dos chargistas.¹²²

No Japão, os haicais que apresentam traços humorísticos marcantes são denominados *senryus*. A linha que separa um gênero do outro, entretanto, é muito sutil. Assim como o haikai, o *senryu* tradicional é formado por três versos de 5-7-5 sílabas, mas geralmente ele não contém palavras relacionadas com a natureza e as estações do ano.

No livro *Haiku Humor* (ADDISS, 2007 p. 12-5), as principais diferenças apontadas no *senryu* são as seguintes: nele, as figuras humanas e suas fraquezas são o

¹²² Faço aqui uma comparação que me parece pertinente. Millôr Fernandes, um dos nossos chargistas mais conhecidos, é um exímio autor de haicais humorísticos por ele mesmo ilustrados. Talvez seu estilo seja o que mais se aproxime do de Leminski, embora o humor do poeta paranaense não seja tão mordaz. Esta é uma amostra do Millôr lírico: “O hai-kai,/descobri noutro dia,/é o orvalho da poesia”.

foco central, e os versos mostram uma cena sucinta e clara, que não deixa espaço para a imaginação do leitor. Uma vez que o humor é um equalizador (todos concordam com a graça de uma piada) ele tem, por vezes, função aforística e vale por uma máxima. Assim, ao ouvir alguns versos de Leminski, o leitor pode sorrir e dizer: é isso mesmo, eu também já passei por isso! Esse poema, do livro *Winterverno* (2001a), por exemplo, equivale a um provérbio:

tudo dança
hospedado numa casa
em mudança

Quem nunca passou por essa ridícula situação de procurar algo no meio de uma confusão de caixotes e de não conseguir encontrar, que atire a primeira pedra. A *dança* das coisas faz parte da *mudança*, literalmente. Quanto à construção do poema, a palavra *dança* opera aqui como um termo disjuntor do processo de significação, pois aponta para dois sentidos, o de *bailar* e o de *sair-se mal*, que serão descobertos apenas no final da leitura. Com o uso literal sobreposto ao uso da gíria, estabelece-se o jogo da ambigüidade e do cômico. São os objetos ou seus donos que *dançam*? Em que sentido? Eis a questão que dá o tom humorístico ao poema.

Addiss (2007, p. 12) também ressalta em seu livro as qualidades caricaturais do gênero *senryu*, ao comentar esses versos:

The coat
runs through the sudden rain
without a head

O autor observa que, no poema, a representação do homem apressado que se protege da chuva com seu casaco é tão sutil e perspicaz quanto um desenho do artista francês Daumier, considerado o “Michelangelo” da caricatura. Leminski tem essa mesma perspicácia para flagrar situações risíveis do cotidiano que inspiram suas “tiradas” poéticas. Neste *senryu* de *Winterverno*, há uma clara alusão à conhecida fábula de Esopo (reescrita por La Fontaine):

acabou a farra
 formigas mascam
 restos da cigarra

Na história popular *A cigarra e a formiga*, em que o poeta se inspira, o final é triste, mas não há morte. A cigarra boêmia, que tinha cantado todo o verão, chega ao inverno sem ter o que comer e pede ajuda à formiga trabalhadeira, que responde com sarcasmo: “Cantou! Que bom! Pois dance agora!” O ensinamento que fica é que devemos trabalhar e poupar para os tempos difíceis.

Leminski faz uma releitura da fábula e dá um novo desfecho à narrativa, ao compor um final melancólico, bem ao gosto da estética *wabi-sabi*. Acrescento que, aqui, esses dois termos completam-se para traduzir o ideal de beleza zen, que é integrado aos ritmos da natureza. *Wabi*, ligado aos sentimentos, exprime tristeza, solidão, abandono. *Sabi* relaciona-se com o passar do tempo e evoca serenidade, maturidade. Como no universo natural nada é perfeito, nada é definitivo, nada é para sempre, a “farra da cigarra” encerra seu ciclo e transforma-se nos restos mortais com que as formigas fazem a festa.

Os sentidos do tragicômico e do patético¹²³ parecem às vezes indiscerníveis em certas composições do poeta, que podem tanto ser interpretadas como haicais quanto como *senryus*. A sonoridade dos versos somada à precisão do *timing* e do enquadramento cênico produzem um efeito desconcertante:

morreu o periquito
 a gaiola vazia
 esconde um grito

Leminski (1991a, p. 133) compõe um clima sinestésico para descrever esse fato triste: a vogal “i”, aguda e lancinante, que aqui aparece cinco vezes (periquito, gaiola, vazia, grito), é a nota recorrente nessa trilha sonora que acompanha a apresentação da cena. O periquito morreu, mas o índice de sua presença ausente continua a ecoar nessa vogal, em todos os versos.

¹²³ A contemplação do *pathos*, ou sofrimento, leva à catarse. O terror e a piedade são os principais sentimentos desse processo purificador (PAZ, 2004, p. 41).

Observo também que “gaiola” e “periquito”, se submetidas a um processo de aglutinação, formam a palavra **grito**, essencial para a interpretação do poema. Esse grito escondido no vazio da gaiola é o paradoxo, o inexplicável, o que causa o espanto. É o *koan* que faz com que o leitor se defronte com a questão da morte.

Nesse último poema a ser comentado, que não é propriamente um haikai nem um *senryu*, mas que revela a potência de um elemento da natureza, Leminski (1983, p. 47) aponta, com seu habitual senso de humor, para outros sentidos do *ser* autêntico:

aqui

nesta pedra

alguém sentou

olhando o mar

o mar

não parou

pra ser olhado

foi mar

pra tudo quanto é lado

À contemplação¹²⁴ passiva e contida de um observador estático e reverente, o autor contrapõe a irreverência e o dinamismo de uma entidade sem limites, que esparrama sua “maridade”: *foi mar pra tudo quanto é lado*.

Compreender o mar não significa, para Leminski, tomá-lo como mero objeto de observação (*o mar não parou pra ser olhado*), mas entendê-lo em sua plenitude, ou seja, em sua identidade e em sua diferença, captadas no tempo-espaco como um incessante e imenso movimento.

O ato contemplativo, a experiência estética que a natureza aqui proporciona é, para ele, uma forma de conhecimento do real em sua presentidade, em seu *acontecimento*. Em linguagem zen, “quando a contemplação é completa, há o êxtase, o

¹²⁴ A etimologia da palavra é curiosa: “A noção latina de *contemplatio* (na origem a observação do águia examinando o vôo das aves num setor delimitado e sagrado do céu, ou *templum*) traduz o grego *theoria*, que designava, [...] na filosofia de Aristóteles, o conhecimento desinteressado orientado para o divino, ou seja, para a totalidade da ordem cósmica” (CARCHIA; D’ANGELO, 2003, p. 80).

samadi ou satori da não-dualidade – nenhum ‘Eu e tu’”, mas o prazer da totalidade de ser. Essa atitude estético-existencial é o que dá sentido à poética de Leminski.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Moinhos de versos/movidos a vento/em noites de boemia.
Vai vir o dia/quando tudo que eu diga/seja poesia.*

O que se espera de um trabalho acadêmico de literatura é que as análises e interpretações realizadas não apenas acrescentem ao objeto de estudo significados inéditos, mas também que abram caminhos para outras teses e dissertações sobre o tema.

Por esse motivo, a palavra *conclusão* como título deste capítulo não me pareceu adequada, pois iria contrariar o espírito do texto que gerou esta escrita, ou seja, o pensamento pós-estruturalista, que se volta para a abertura do processo significativo e interpretativo, que é sempre um *work in progress*.

Minha contribuição, portanto, consiste em fazer *considerações* sobre essa poética peculiar que tão bem traduziu para o contexto brasileiro o novo paradigma da “virada lingüística” dos anos 60 e 70.

Considerar, que etimologicamente significa observar os astros, ou o firmamento, para encontrar os pontos cardeais que guiam a navegação e que, ao mesmo tempo, é sinônimo de examinar, meditar, pensar, refletir, ponderar, avaliar, parece-me mais coerente com o tipo de ação desenvolvida neste estudo.

Paulo Leminski, que não alcançou a era da Internet, navegou também por espaços de informação estética que muitos poetas de seu tempo desconhecaram. Assim como sempre esteve muito atento à esfera dos pensadores e artistas mais inventivos da modernidade, todos ligados à questão da linguagem, também criou vínculos com os movimentos de cultura de sua época, vivenciou-os esteticamente e construiu uma poética diferenciada, que constitui um marco significativo de nossas letras.

Sobre as singularidades de sua obra, que já foram apontadas no decorrer dos capítulos anteriores, e que permitem uma visada da dimensão do autor na tradição literária brasileira, apresentarei aqui mais algumas reflexões.

O resumo que se segue traça o percurso de Leminski em sua jornada criativa e mostra o porquê de sua importância e de seu interesse para as novas gerações de poetas. Para tornar minhas observações mais pontuais, sintetizei-as nestes 5 itens:

1. Influência do movimento modernista europeu e da estética do concretismo

Leminski revela em sua poética inicial uma nítida influência do movimento concretista, que surgiu no Brasil em 1953 e que nos anos 60 estava em sua fase mais produtiva.

Os poetas concretos, por sua vez, tinham como preferência literária os ícones dos movimentos da vanguarda européia do início do século 20 e, como referência estética, os artistas ligados ao movimento concreto da Alemanha (Ulm). Nomes como Max Bill (artes plásticas), Eugen Gomringer (poesia), Anton Webern, Pierre Boulez e John Cage (música) faziam parte desse grupo. Assim, ao ser acolhido pelos concretos, o poeta curitibano assimilou o que havia de mais inovador em termos de informação estética e de criação poética no Brasil em sua época.

Entretanto, a produção de Leminski nunca se reduziu a uma mera imitação da obra dos “patriarcas” Décio, Haroldo e Augusto, que ele tanto admirava. O concretismo foi, para ele, uma escola teórico-prática que pregava a *invenção poética* (Ezra Pound), a *abolição do verso* (Mallarmé), a linguagem do *design* (caligramas de Apollinaire, poesia de e. e. cummings), a ruptura da dicotomia entre forma e conteúdo e os neologismos (palavras-valises de Joyce e Carroll).

Leminski segue também a teoria poundiana do *ABC of Reading*, que identifica na linguagem poética a melopéia, a fanopéia e a logopéia, ao valorizar os elementos verbivocovisuais em suas composições.

A grande diferença entre a sua poesia e a dos concretos consistiria, talvez, na temática mais prosaica, na dicção coloquial e no humor lírico-sensorial característico de muitos de seus poemas. Além disso, o fato de não pertencer às esferas acadêmicas e de assumir o papel de letrista de música e divulgador cultural, até mesmo na TV, trouxe bastante popularidade à sua figura de autor. De certa forma, o polêmico Leminski ocupou o papel simbólico de poeta de uma nova geração.

2. Relação com os poetas marginais e com os modernistas de 1922

Leminski tem razão de não querer ser comparado aos jovens poetas brasileiros de sua época. De fato, os criadores pertencentes à chamada “geração marginal” ou “geração mimeógrafo”, cuja produção era editada, distribuída e vendida de forma

precária, principalmente na década de 70, não eram, como ele, esteticamente bem informados.

Essas poesias do cotidiano, ou pelo menos a maioria delas, apenas davam conta de expressar algum pensamento ou sentimento, mas não apresentavam nenhuma proposta original em matéria de linguagem. Uma grande parte desses poetas marginais, com algumas exceções, apenas retomou, de forma repetitiva e descuidada, o estilo do modernismo de 1922, meio século depois do movimento.

A poesia dos modernistas teve influência na produção de Leminski, mas de forma diferente. Como foi visto, o poeta tem consciência de que a sua produção pertence a uma tradição literária, tanto internacional quanto nacional. Faz seu tributo aos “poetas velhos”, mas deles tira proveito da parte mais inventiva, do “fazer poético”, do poder semiótico das montagens espaço-temporais e dos jogos de linguagem que buscam novos sentidos.

Assim, pode-se dizer, por exemplo, que tanto há afinidades entre a dicção coloquial do poeta e a de Manuel Bandeira, quanto do humor de Oswald (e de Millôr Fernandes) nos poemas do poeta curitibano.

3. Teorias da linguagem, existencialismo e o pensamento ético da diferença

As leituras teóricas sobre linguagem, literatura e filosofia deram sustentação ao experimentalismo de Leminski, que certamente conhecia a teoria do conto de Propp, a semiótica de Peirce, a lingüística de Jakobson, o pensamento de Derrida e o existencialismo de Sartre.

Talvez o poeta, que tinha, como poucos em sua época, plena consciência da semioticidade da poesia e do conceito derridiano de logocentrismo, não estivesse ainda totalmente ciente da importância de vivenciar o fenômeno da “virada lingüística” na filosofia, que se tornou expressão corrente a partir da publicação do livro de Rorty.¹²⁵ Mas sua prática poética revela afinidades com essa visada, que mudou radicalmente o paradigma dos estudos filosóficos: a constatação de que o conceito de realidade constitui-se por meio da linguagem e do pensamento da diferença. Essa postura, que contraria os princípios tradicionais da filosofia ocidental e da razão clássica, vem reforçar também o questionamento da literatura como mera representação do real.

¹²⁵ Rorty publicou *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method* em 1967. Entretanto, considera-se que Wittgenstein, com sua teoria dos jogos de linguagem, é o precursor dessa virada, que nos anos 60 e 70 teve como representantes Deleuze e Derrida.

Leminski declarava-se sartriano, o que é coerente com a sua atitude existencialista de poeta experimental e pensador anticartesiano. Observo que, se ele vivesse mais uma década, nos anos 90, esse “*hippie erudito*”¹²⁶ acataria também o pensamento ético dos filósofos da diferença, que nessa época se voltaram então para temas de cidadania, como solidariedade (Rorty), hospitalidade (Derrida) e que reconheceram na experiência estética o modelo de experiência da verdade (Vattimo). Todos esses questionamentos da cultura pós-moderna e também um “vitalismo” de traços deleuzianos estão implícitos em sua poética.

4. Estética zen: a escritura da iluminação

Uma das peculiaridades do autor Leminski é a sua capacidade de percepção sensorial e de síntese intelectual, que ele expressa principalmente em seus haicais e poemas curtos. Sua afinidade com a estética zen, centrada nas fases da natureza, no tempo presente e nas descobertas do acaso, dão um tom ora enigmático ora humorístico às suas composições.

Ao encontrar a linguagem oriental, a escrita do poeta sensibilizou-se, condensou-se e chegou a momentos de grandes e belos *insights*. Talvez a parte mais instigante de sua poética, sobretudo tendo em vista os tempos atuais, esteja justamente nesse segmento de sua obra, pois os aforismos e haicais leminskianos são verdadeiras provocações mentais e sensoriais que despertam o espírito do leitor para o poético.

5. Da experiência dos limites a uma poética nômade: a herança leminskiana

Atitude e invenção, experimentação e descoberta, caprichos e relaxos. Acasos sutis, excessos, formas de vida e expressão singulares. Busca de limites, multiplicidades, hibridismos, diálogos com várias estéticas, traduções de tempos e espaços diversos.

Tudo isso compõe essa poética experimental de fim de século e também aquilo que Deleuze chama de “pensamento nômade”: um pensamento em constante movimento, dionísíaco, que desliza em territórios inexplorados sem jamais se fixar.

A figura do poeta e sua obra polêmica se fundem no “acontecimento Leminski”, que durou apenas 44 anos, mas que deixou como herança um campo elétrico ou

¹²⁶ Cf. o ensaio de João Bernardo Caldeira *O hippie erudito*, disponível em <casadobruzo.com.br/poesia/p/paulol09.htm>.

magnético de intensidades que provocam e que continuarão a provocar no futuro novos modos de pensar a poesia e novos modos poéticos de pensar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS

- ABRAMOVICH, Léia Schacher. *Ludwig Wittgenstein e a teoria da literatura*. Porto Alegre (RS): EDIPUCRS, 1999.
- ADDISS, Stephen. *Haiku humor*. Boston: Weatherhill, 2007.
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 2004.
- ARENAS, Fernando. *Utopias of otherness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- ASENSI, Manuel (Org.). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madri: Arco/Libros, 1990.
- ÁVILA, Myriam. *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. Trad. de H. de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BERGSON, Henri. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972.
- BLOOM, Harold et al. *Deconstruction and Criticism*. Londres: Routledge, 1979.
- BRUNEL, Henri. *Humor zen*. Palma de Mallorca: El Barquero, 2004.
- CALDER, Gideon. *Rorty e a redescoberta*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- CALLADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CARDOSO, Sergio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARDOSO, Sílvia Helena Barbi. *A questão da referência*. Campinas (SP): Autores Associados, 2003.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CLEARY, Thomas. *Unlocking the Zen Koan*. Berkeley (CA): North Atlantic, 1997.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006a.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. de L. R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006c [Col. Estudos, 35].
- DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2007.
- DESCARTES, René. *Meditações*. Trad. de J. Guinsburg e B. Prado Júnior. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1973 [Col. Os Pensadores, v. XV].
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora PUC-Rio/Loyola, 2002.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). *Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora PUC-Rio/Loyola, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 10, n. 17, dez. 2002.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

- HADOT, Pierre. *Wittgenstein et les limites du langage*. Paris: J. Vrin, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.
- HARRIS, Roy. *Language, Saussure and Wittgenstein: how to play games with words*. Londres/Nova York: Routledge, 1988.
- HORI, Victor Sōgen. *Zen Sand: the book of capping phrases for kōan practice*. Honolulu: University Press of Hawaii, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Línguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAKOBSON, Roman. *Línguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LAO TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. Trad. de H. Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- LEGGETT, Trevor. *Zen and the Ways*. Londres/Boston: Routledge & Keagan Paul, 1978.
- LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. São Paulo: Relume Dumará, 1995.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica*. Cotia (SP): Ateliê/Fapesp, 2003.
- MALCOLM, Norman. *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*. Oxford (GB)/Nova York: Clarendon Press/Oxford University Press, 2001.
- MORENO, Arley R. *Wittgenstein: os labirintos da linguagem*. São Paulo/Campinas (SP): Moderna/Editora da Unicamp, 2000.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NASCIMENTO, Evando (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- ORLANDI, Luís B. L. (Org.). *A diferença*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2005.
- OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta*. São Paulo/Campinas (SP): Edusp/Editora da Unicamp, 2005.
- OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2005.

PECORARO, Rosário Rossano. Nietzsche-Renaissance, desconstrução, pensamento fraco. *Nilismo e pós-modernidade*. São Paulo: Loyola, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Intr., sel. e trad. de O. S. da Mota & L. Hegenberg. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.

PERLOFF, Marjorie. *The Dance of the Intellect*. Nova York: Cambridge University Press, 1985.

PERLOFF, Marjorie. *The Wittgenstein's Ladder*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América*. São Paulo, Edusp, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Entre o perigo e a chance. *Revista Cult* 117, ano 10. São Paulo, set. 2007.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia (SP): Ateliê, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 2007.

POWELL, Richard R. *Wabi-Sabi for writers*. Avon: Adams Media, 2006.

RORTY, Richard. *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

RORTY, Richard. *Contingencia, ironía, solidaridad*. Barcelona: Paidós, 2001.

RORTY, Richard. *Pragmatismo e política*. São Paulo: Martins, 2005.

SAMPAIO, Luiz Sergio Coelho de. *A lógica da diferença*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHIBLES, Warren. *Wittgenstein, linguagem e filosofia*. São Paulo: Edusp, 1974.

SOUSA DIAS. *Lógica do acontecimento*. Porto: Afrontamento, 1995.

SOUZA, José Crisóstomo de (Org.). *Filosofia, racionalidade, democracia: os debates Rorty e Habermas*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença*. Lisboa: Edições 70, 1988.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VATTIMO, Gianni; ROVATI, Pieraldo (Eds.). *El pensamiento débil*. Madri: Cátedra, 2006.

WELLBERY, David E. Org. de L. C. Lima & J. Kretschmer. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. de J. C. Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. [Col. Os Pensadores].

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. de L. H. L. dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis (RJ)/Bragança Paulista (SP): Vozes/São Francisco, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

ZILHÃO, António. *Linguagem da filosofia e filosofia da linguagem: estudos sobre Wittgenstein*. Lisboa: Colibri, 1993.

OBRAS DE REFERÊNCIA

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo (Dirs.). *Dicionário de estética*. Lisboa: Lexis/Edições 70, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DICTIONNAIRE Larousse de Poche. Paris: Larousse, 2007.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Alianza, 1982.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século 21*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

PAZ, Olegário; MONIZ, António. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Presença, 1997.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

THE AMERICAN HERITAGE Dictionary of the English Language (4th edition). Boston: Houghton Mifflin, 2000.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos, s/d.

WOOD, Ernest. *Zen Dictionary*. Tóquio: Charles E. Tuttle, 1988.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

DO AUTOR PAULO LEMINSKI

- AGORA É QUE SÃO ELAS. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ANSEIOS CRÍPTICOS 2. Curitiba (PR): Criar, 2001.
- CAPRICHOS E RELAXOS. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CATATAU. Porto Alegre (RS): Sulina, 1989.
- CRUZ E SOUZA. São Paulo: Brasiliense, 1983a.
- DESCARTES COM LENTES. Curitiba (PR): Fundação Cultural de Curitiba, 1993 [Col. Buquinista].
- DISTRAÍDOS VENCEREMOS. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ENSAIOS E ANSEIOS CRÍPTICOS. Curitiba (PR): Pólo, 1997.
- ENVIE MEU DICIONÁRIO: CARTAS E ALGUMA CRÍTICA. Org. de R. Bonvicino. São Paulo: Editora 34, 1999.

- GUERRA DENTRO DA GENTE. São Paulo: Scipione, 1988.
- HAI-TROPIKAI (com Alice Ruiz). Ouro Preto (MG): Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.
- JESUS A.C. São Paulo: Brasiliense, 1983b.
- LA VIE EN CLOSE. São Paulo: Brasiliense, 1991a.
- MATSUÓ BASHÔ. São Paulo: Brasiliense, 1983c.
- METAFORMOSE: VIAGEM PELO IMAGINÁRIO GREGO. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- MELHORES POEMAS DE PAULO LEMINSKI. São Paulo: Global, 1995.
- NÃO FOSSE ISSO E ERA MENOS/NÃO FOSSE TANTO E ERA QUASE. Curitiba (PR): ZAP, 1980.
- O EX-ESTRANHO. Org. de Alice Ruiz & Áurea Leminski. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- POLONAISES. Curitiba (PR): Edição do Autor, 1980.
- QUARENTA CLICS EM CURITIBA (com fotos de Jack Pires). Curitiba (PR): Etcetera, 1976.
- LEON TROTSKI, A PAIXÃO SEGUNDO A REVOLUÇÃO. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- UMA CARTA UMA BRASA ATRAVÉS: CARTAS A RÉGIS BONVICINO (1976-1981). São Paulo: Iluminuras, 1992.
- WINTERVERNO (com desenhos de João Suplicy). São Paulo: Iluminuras, 2001a

TRADUÇÕES DE PAULO LEMINSKI

- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FANTE, John. *Pergunte ao pó*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FERLINGHETTI, Lawrence (com outros tradutores). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- JARRY, Alfred. *O supermacho*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LENNON, John. *Um atrapalho no trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FOGO E ÁGUA NA TERRA DOS DEUSES, POESIA EGÍPCIA ANTIGA. São Paulo: Expressão, 1987.

TEXTOS ESPARSOS DE PAULO LEMINSKI

Depoimento

Numa floresta de letras. *LEIA*, dez. 1988.

Ensaaios

Anti-projeto à poesia no Brasil. *Convivium*, São Paulo, ano IV, v. 7, n. 5-6, jul./ago./set. 1965.

Aventuras do ser no nada (quem tem náuseas de Sartre?). jun. 1983 [sem referência].

Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira. *Revista Imã*, Espírito Santo, n. 3, 1986.

Disparates do Duarte. *Nicolau*, Curitiba (PR) [s.d.].

Quando fomos Holanda. *Nicolau*, Curitiba (PR), ano III, n. 24, jun. 1989.

Joyce Finnegans Wake (inclui tradução de trecho do texto joyciano). *Nicolau*, Curitiba (PR), ano I, n. 12. Curitiba, jun. 1988.

Nossa linguagem. *Leite Quente*, Curitiba, Secretaria Municipal de Cultura, Fundação Cultural de Curitiba, ano I, n.1, mar. 1989.

O veneno das revistas de invenção. *Folha de S.Paulo*, Folhetim, p. 3. São Paulo, 16 mai. 1982.

Os últimos dias de um romântico (sobre Torquato Neto). *Folha de S.Paulo*, Folhetim, p. 6/7. São Paulo, nov. 1982.

Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Resenhas

A língua das imagens (sobre Julio Plaza). *IstoÉ*, São Paulo, 29 abr. 1987, p. 79.

Além da geléia geral (sobre Haroldo de Campos). *IstoÉ*, São Paulo [s.d.], p. 88.

As treze maneiras (sobre Wallace Stevens). *LEIA*, abr. 1989.

Degeneration beat (sobre Allen Ginsberg). *LEIA*, ago. 1987.

Fábula em estado puro (sobre Thomas Mann). *IstoÉ*, São Paulo, 11 mar. 1987, p. 78.

O genial e desconcertante polimórfico perverso (sobre Yukio Mishima). *LEIA*, set. 1985, p. 29.

O máximo poético (sobre W. H. Auden). *IstoÉ*, São Paulo, 15 out. 1986, p. 117.

Os ovos do corvo (sobre Edgar Allan Poe). *LEIA* [s.d.].

Ourivesaria lírica (sobre *Via Linguaviagem*, de Augusto de Campos). *IstoÉ*, São Paulo, 27 mai. 1987, p. 76.

Para gourmets da poesia (sobre Giacomo Leopardi). *Istoé*, São Paulo, 9 abr. 1986.

Tradução dos ventos (sobre Tabukoku Ishikawa). *IstoÉ*, São Paulo [s.d.], p. 88.

Ficção

Céu embaixo, El dia em que me quieras e Osíris. *Medusa*, Curitiba (PR), n. 6, ago./set. 1999.

Isso não é meu. *O Tempo Magazine*, Belo Horizonte (MG), 11 nov. 1998.

Minha classe gosta. Logo é uma bosta. *Raposa Magazine*, Curitiba (PR), Fundação Cultural de Curitiba, n. 4, nov. 1981.

Solange e seus eletrodomésticos. *Playboy*, São Paulo, n. 117, abr. 1985.

Wanka: o dia em que as pedras pensaram. *Nicolau*, Curitiba (PR), ano III, n. 25, 1989.

Outros

Diálogo. *Série Paranaenses*, n. 2. Curitiba (PR): Editora UFPR, 1988.

Futurismo em Curitiba. *Nicolau*, Curitiba (PR), ano III, n. 28, dez. 1989.

Surra (letra de música) e mais dois textos inéditos. *O Carioca*, Rio de Janeiro, n. 4, 1997.

Um escritor na biblioteca. *BPP/SECE*, Curitiba, 1985.

LIVROS SOBRE PAULO LEMINSKI

- CALIXTO, Fabiano; DICK, André (Orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CAPISTRANO, Pablo. *Descoordenadas cartesianas: em três ensaios de quase filosofia*. Natal (RN): Sebo Vermelho, 2001.
- CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski*, (des) coordenadas cartesianas. São Paulo: Cone Sul, 2000.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume, 2002.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001.
- MELO, Tarso Menezes de. *Poesia, pão e circo & Paulo Leminski: ofício de fascínio*. Santo André (SP): Alpharrabio, 1997.
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- SALVINO, Rômulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.
- SCHMIDT, Jayro. *Paulo Leminski: do carvão da vida, o diamante do signo*. Florianópolis (SC): Bernúncia, 2006.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Biografia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ENTREVISTAS

- ASSUNÇÃO, Ademir. Vivemos a era do satori eletrônico. *LEIA*, jan. 1986, p. 14-6.
- ASSUNÇÃO, Ademir. Um poeta além do porquê. *Medusa*, Curitiba (PR), n. 6. ago./set. 1999.
- GUIMARÃES, Denise. Leminski. *Nicolau*, Curitiba (PR), ano III, n. 19, jan. 1989.
- MOHYLOVSKI, Paulo. Não sou poeta de fim-de-semana. *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo [s.d.].
- NEGRÃO, Carlos Augusto. A minha loucura é boa, infantil, rural. Uma loucura de índio. *Revista Viver/Psicologia*, São Paulo, n. 20, [s.d.].
- RAMOS, Otávio; MANSUR, Guilherme. Poesia livre: entrevista com Paulo Leminski e Alice Ruiz. Ouro Preto (MG): Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.

TEXTOS EM JORNAIS, SUPLEMENTOS E REVISTAS ACADÊMICAS

- AGRA, Lucio. Oswald de Andrade e Paulo Leminski: um diálogo. In: IV CONGRESSO DA ABRALIC – LITERATURA E DIFERENÇA. *Anais...* [s.d.].
- ALEIXO, Ricardo. Um poeta por inteiro. *O Tempo Magazine*, Belo Horizonte (MG), 9 jun. 1999.
- ANTELO, Raúl. A fala do fora: uma lida. In: *Desencontrários/Unencontraires: 6 poetas brasileiros*. Curitiba (PR): Fundação Cultural de Curitiba/Associação Cultural Avelino Vieira/Bamerindus, 1995.
- ANTUNES, Arnaldo. Vida ou vida. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte (MG), n. 48, jun. 1999.
- ASCHER, Nelson. Paulo Leminski – melhores poemas. *Livro Aberto*, São Paulo, ago./set. 1996.

- ASCHER, Nelson. Leminski combinava excentricidade e exuberância. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, [s.d.].
- ASSUNÇÃO, Ademir. Leminski: o bandido que sabia latim. *Medusa*, Curitiba (PR), n. 6, ago./set. 1999.
- ÁVILA, Carlos. Flashes de uma trajetória. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BACK, Sylvio. Leminskino – um filme para ser lido. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 48, jun. 1999.
- BAPTISTA, Josely Vianna. A Curitiba de Leminski. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 20 mai. 1996.
- BAPTISTA, Josely Vianna. Só encontrará a vida aquele que a perdeu. In: *Memória de vida*. Curitiba (PR): Fundação Cultural de Curitiba/Secretaria Municipal de Curitiba, 23 ago. 1989.
- BAPTISTA, Josely Vianna. Reta: o pior dos labirintos (coup d'oeil à oficina do Catatau). *Nicolau*, Curitiba (PR) [s.d.].
- BARBOSA, Frederico. Leminski-vida. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 24 nov. 1990.
- BONVICINO, Régis. Introdução, Caprichos e relaxos, Com quantos paus se faz um catatau, La vie en close. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BONVICINO, Régis. A antilírica concisa do poeta Paulo Leminski. *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 21 abr. 1994a.
- BONVICINO, Régis. Notas sobre *Metaformose* de Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Metaformose*. São Paulo: Iluminuras, 1994b.
- BRAND, Jaques. Sayonará, Leminski-san. In: *Memória de vida*. Curitiba (PR): Fundação Cultural de Curitiba/Secretaria Municipal de Curitiba, 23 ago. 1989.
- BUENO, Wilson. Prosa que se quer poesia. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte (MG), n. 48, jun. 1999.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. Leminskrituras delirantes. *Estado de Minas*, Gabarito, Belo Horizonte (MG), 3 dez. 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskíada barrocodélica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [Col. Debates, 247].
- CARNEIRO, Geraldo. Leminski faz elogio da fábula. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 10 abr. 1994.
- CORONA, Ricardo. Quem não reflete, repete. *Correio Braziliense*, Brasília (DF) [s.d.].
- COURI, Norma. Dez anos sem Leminski, o samurai apocalíptico. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, São Paulo, 19 jun. 1999.
- DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira & a poesia (sobre *Caprichos e relaxos*). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 16, dez. 1986.
- FERRONI, Rosana Paulillo. Leminski: poesia e prosa. *Série Paranaenses*, n. 2. Curitiba: Editora da UFPR, 1988.
- HOLLANDER, Benjamin. Notas sobre *Metaformose*, de Paulo Leminski. (Trad. J. V. Baptista). *Gazeta do Povo*, Curitiba (PR), Musa Paradisiaca, 7 fev. 2000.

- JIMENEZ, Reynaldo Paulo Leminski, o ex-estranho. *Tse-Tsé*, Buenos Aires, n. 6. inverno 1999.
- LIMA, Manoel Ricardo de. Prosa porosa: uma leitura para o projeto poético de Paulo Leminski. *Monturo*, Santo André (SP), n. 3, 1º sem. 1999.
- LOPES, Rodrigo Garcia. Leminski: uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse. *Nicolau*, Curitiba (PR), ano III, n. 25, jul. 1989.
- LOPES, Rodrigo Garcia. O ex-estranho explora presença e ausência. *O Estado de S.Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 22 jun. 1996.
- MARINS, Álvaro. Paulo Leminski, o hai-kai e outras milongas. *Range Rede*, Grupo de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFRJ – Palavra Palavra, Rio de Janeiro, ano V, n. 5, primavera 1999.
- MARTINS, Wilson. O culto delirante em torno de Leminski. *O Globo*, Prosa & Verso, Rio de Janeiro, 30 nov. 1996.
- MELO, Tarso M. de. Qualigrafeira (sobre *Catatau*). *Viola de Cocho*, Ponta Porã (MS), mar. 1998.
- MELO, Tarso M. de. Leminski e as gerações futuras. *O Povo*, Caderno Sábado, Fortaleza (CE), 7 fev. 1998.
- MENDONÇA, Mauricio Arruda de. Catatau: um gabinete de raridades. *Occam*, Curitiba (PR), Jornal da Fundação Cultural de Curitiba, n. 1, mai. 1996.
- MENEZES, Philadelpho. A vanguarda abolida (sobre *Distraídos venceremos*). *LEIA*, jul. 1987.
- MILLARCH, Aramis. A cantora e o poeta. Orfandade! *Estado do Paraná*, Curitiba, 9 jun. 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. *Série Paranaenses*, n. 2, Curitiba (PR): Editora UFPR, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, tal que em si mesmo. *Revista da USP*, São Paulo, n. 3, set./out./nov. 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, tal que em si mesmo. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Leitura no plural (sobre o *Catatau*). *Istoé*, São Paulo, 11 out. 1989.
- RISÉRIO, Antonio. Leminski e as vanguardas. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba (PR), 27 ago. 1989.
- RISÉRIO, Antonio. Agora é que são elas: a volta do Catatau. *Nicolau*, Curitiba (PR), ano III, n. 25, 1989.
- RISÉRIO, Antonio. *Série Paranaenses*, 2. Curitiba (PR): Editora da UFPR, 1988, p. 48 e 49.
- RISÉRIO, Antonio. Breves toques para Leminski [s.d.].
- RUIZ, Alice. Com quantos versos se faz uma vida. In: *Memória de vida*. Curitiba (PR): Fundação Cultural de Curitiba/Secretaria Municipal de Curitiba, 23 ago. 1989.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython F. Paulo Leminski e Yuri Tynianov: esboços em torno da precisão do riso. In: IV CONGRESSO DA ABRALIC – LITERATURA E DIFERENÇA. *Anais...* [s.d.].
- SALOMÃO, WALY. Delírio e rigor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte (MG), n. 48, jun. 1999.

SANCHES NETO, Miguel. Leminski depois de Leminski. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba (PR), 9 jun. 1994.

SANCHES NETO, Miguel. O Paraná não fica muito longe daqui. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba (PR), 24 jun. 1996.

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

SCHNAIDERMAN, Boris. Simbioses poéticas (Leminski tradutor). *Nicolau*, Curitiba, ano III, n. 25, jul. 1989.

STELLA, Carlos Dala. Literatura e publicidade. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 6 jun. 1999.

VERÇOSA, Carlos. Paulo Leminski, a cigarra. In: *Oku: viajando com Bashô*. Salvador (BA): Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 1996.

XAVIER, Valêncio. 1 depoimento. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte (MG), n. 48, jun. 1999.

SITE NA INTERNET

<<http://users.sti.com.br/efres/Leminski/kamiquase.htm>>.

TESES E DISSERTAÇÕES

ABRÃO, Daniel. *Poesia e pensamento no Catatau de Paulo Leminski*. Tese de Doutorado. Unesp, São José do Rio Preto (SP). 2007.

ALMEIDA, Alvaro Marins de. *Leminski: a trajetória de uma poética*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro. 1995.

CARVALHO, Maria Aparecida Oliveira de (Tida). *O Catatau de Paulo Leminski: (des) coordenadas cartesianas*. Dissertação de Mestrado. PUC-MG, Belo Horizonte (MG). 1997 [publicada em livro].

CHAGAS, Robison Benedito. *Identidade remota: a poeta mix de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. UFSC, Florianópolis. 1998.

FERNANDES, Carlos Magno Pereira. *Entre o mero e o esmero: a margem do riso na poesia de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. UFRN, Natal (RN). 2001.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Caprichos e relaxos: um pequeno percurso para uma poesia de vanguarda*. Dissertação de Mestrado. UFC, Fortaleza (CE). 1998. [publicada em livro].

MACHADO, Gláucia Vieira. *Poesia para todos: uma leitura semiótica da relação entre a antropofagia e a poesia brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado. PUC-SP, São Paulo. 1999.

MACHADO, Sátira Pereira. *Os poemas animados pelo Castelo Ra-Tim-Bum: aproveitamento da poesia infantil na televisão*. Dissertação de Mestrado. PUC-RS, Porto Alegre (RS). 2000.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. UFPB, João Pessoa (PB). 2007.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte (MG). 1996 [publicada em livro].

MELLO, Cláudio José de Almeida. *A intertextualidade pós-moderna de Agora é que são elas*.

- Dissertação de Mestrado. UNESP, Assis (SP). 2001.
- MOREIRA, Caio Ricardo Bona. *Catatau de Paulo Leminski: Occam versus Cartésio contra a ditadura da razão*. Dissertação de Mestrado. Unisul, Palhoça (SC). 2006.
- MOREIRA, Wilton Cardoso. *Leminski: sem leme, sem lema*. Dissertação de Mestrado. UFG, Goiânia (GO). 2001.
- NOVAES, Sandra. *O reverso do verso. Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. Tese de Doutorado. UFPR, Curitiba (PR). 2003.
- NOVAIS, Carlos Augusto. *O rigor da vida e o rigor do verso: o haikai na poética de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte (MG). 1996.
- OLIVEIRA, Fátima Maria de. *Correspondência e vida de Paulo Leminski: ficção de traços ou essa fúria que quer seja lá o que for*. Tese de Doutorado. PUC-RJ, Rio de Janeiro. 2004.
- OLIVEIRA, Joel Carlos de. *Paulo Leminski, autor e obra: uma introdução*. UEL, Dissertação de Mestrado. Londrina (PR). 1998.
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. PUC-RJ, Rio de Janeiro. 2002 [publicada em livro].
- SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, São Paulo. 1999 [publicada em livro].
- SANTANA, Ivan Justen. *Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo. 2002.
- SÁVIO, Lígia. *Metaformose: ecos e reflexos*. Dissertação de Mestrado. UFSC, Florianópolis (SC), 1999.
- SILVA, Maria José Sueli da. *Linguagem e poesia nos poemas de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo. 2001.
- SILVA, Sirley José Mendes da. *Paulo Leminski: os caminhos de uma poesia*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, São Paulo. 1988.
- SOUSA, Cláudio Roberto. *Um lance de comunicação através do riso: Memórias póstumas e Catatau*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, São Paulo. 2002.
- SOUZA, Marcelo Paiva de. *1, 2, 3... textando: o catatau James Joyce e o neobarroco*. Dissertação de Mestrado. UnB, Brasília (DF). 1996.
- TECA, William. *A carnavalização de Descartes no Catatau de Paulo Leminski*. Dissertação de Mestrado. UFPR, Curitiba (PR). 2005.
- VANDRESEN, Ana Sueli Ribeiro. *Interpretação do poema "O barro", de Paulo Leminski, por docentes do Ensino Fundamental: análise com base na Teoria da Relevância*. Dissertação de Mestrado. Unisul, Palhoça (SC). 2005.