



ARTIGO

“LER PELO NÃO”: Paulo Leminski como um leitor de poetas

“LER PELO NÃO”: Paulo Leminski as a poets' reader

“LER PELO NÃO”: Paulo Leminski como lector de poetas

Ana Érica Reis da Silva
Kühn¹

orcid.org/0000-0002-5135-7048
anaerica86@gmail.com

Recebido em: 20/4/2020.

Aprovado em: 30/8/2020.

Publicado em: 9/6/2021.

Resumo: Paulo Leminski fundou sua dicção poética a partir da leitura que realizou de outros poetas, elegendo, assim, a própria tradição. É possível encontrar em sua obra as diversas vozes que influenciaram sua expressão. Esse exercício de leitura não está presente apenas na poesia de Leminski, mas também nos ensaios, nos quais lê e analisa, de forma crítica, as obras e também a prática inventiva de alguns escritores. Para tanto, organizou um livro que reúne apenas ensaios dedicados a alguns autores, intitulado *Anseios cripticos 2*. Contudo, vale ressaltar que a relação com a tradição que escolheu para si, em especial a concretista, nem sempre é pacífica, mas assinalada por uma tensão, uma vez que essa leitura, por vezes, é realizada pelo viés do “não”. Isso ocorre porque, apesar de admirar seus predecessores, Leminski não desejou seguir o curso delineado por eles, posto que almejou instituir o próprio estilo. Para isso, buscou, nessa tradição, convalidar seus próprios valores e, assim, conquistar o seu lugar perante o cânone poético que escolheu para si. A partir de tais argumentos, este trabalho visa analisar o modo como Leminski leu os seus pares, observando, sobretudo, a tensão presente nesse diálogo, a exemplo do que ocorre com o Concretismo. Desse modo, procederemos com a análise de poemas, ensaios críticos e cartas que versam sobre poetas e tradições com as quais Leminski dialogou.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Leitura. Poetas. Tradição.

Abstract: Paulo Leminski founded his poetic diction on the reading he made of other poets, thus choosing his own tradition. It is possible to find in his work the many voices that influenced his expression. This reading procedure is not only present in Leminski's poetry, but also in the essays, in which he reads and critically analyses the works and the inventive practice of some writers. Thus, he organized a book that gathers only essays dedicated to some authors, entitled *Anseios cripticos 2*. However, it is worth pointing out that the link with the tradition you have chosen for yourself, especially the concretist, is not always peaceful, but marked by tension, since this reading is sometimes carried out by the “no” bias. This is because, although he admired his predecessors, Leminski did not wish to follow the path outlined by them, since he wanted to institute his own style. To do so, he sought in this tradition to confirm his own values and thus conquer his place before the poetic canon that he chose for himself. Based on such arguments, this work aims to analyze the way Leminski read his peers, observing, mainly, the tension present in this dialogue, for example, that occurs with concretism. In this way, we will proceed with the analysis of poems, critical essays and letters dealing with poets and traditions with which Leminski had dialogue.

Keywords: Paulo Leminski. Reading. Poets. Tradition.

Resumen: Paulo Leminski fundó su dicción poética a partir de la lectura que hizo de otros poetas, eligiendo así su propia tradición. Es posible encontrar en su obra las diversas voces que influyeron en su expresión. Este ejercicio de lectura no sólo está presente en la poesía de Leminski, sino también en los ensayos, en los que lee y analiza críticamente las obras y también la práctica inventiva de algunos escritores. Con este fin, organizó un libro que reúne sólo ensayos dedicados a unos pocos autores, titulado *Anseios cripticos 2*. Sin embargo, vale la pena señalar que la relación con la tradición que ha elegido para sí mismo,



¹ Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Barreiras, BA, Brasil.

especialmente el concretista, no siempre es pacífica, sino que está marcada por la tensión, ya que esta lectura a veces se lleva a cabo por el sesgo del "no". Esto se debe a que, aunque admiraba a sus predecesores, Leminski no quería seguir el curso trazado por ellos, ya que quería instituir su propio estilo. Para ello, buscó en esta tradición convalidar sus propios valores y así conquistar su lugar ante el canon poético que eligió para sí mismo. A partir de estos argumentos, este trabajo pretende analizar cómo Leminski leía a sus compañeros, observando, sobre todo, la tensión presente en este diálogo, como es el caso del Concretismo. De esta manera, procederemos con el análisis de poemas, ensayos críticos y cartas que tratan sobre poetas y tradiciones con las que Leminski dialogó.

Palabras clave: Paulo Leminski. Lectura. Poetas. Tradición.

1 Uma leitura pelo "não"

A leitura da obra de Paulo Leminski – incluindo os seus ensaios críticos, as traduções que realizou, as biografias que escreveu, as missivas enviadas a amigos e também a sua poesia – nos permite conhecer uma outra faceta sua, a de leitor. Os autores lidos por ele constituem, na verdade, uma tradição, mas não aquela eleita e acolhida por uma coletividade, e sim a que foi escolhida pelo próprio poeta.

Interessante observar que essa seleção é embasada em critérios subjetivos, que estão em conformidade com a preferência individual, e que poderíamos definir do seguinte modo: i) Leminski escolheu obras consoantes com a sua dicção poética; ii) o poeta trata apenas dos autores, inscritos no passado ou seus contemporâneos, pelos quais nutre estima intelectual; iii) a prática inventiva dos autores que ele dialoga serve como uma referência para o seu próprio processo de escrita, uma vez que é possível reconhecer, em vários momentos da sua obra, as influências desse ou daquele autor.

Leminski buscou no procedimento inventivo de escritores, ou em suas obras, aspectos que corroboraram o seu método inventivo. Desse modo, a leitura que realizou, tendo em vista a tradição que elegera para si, possibilitou ao poeta fundar a sua própria expressão.

A leitura do outro em Leminski pode ser percebida como condição essencial para erigir a sua poesia. A intertextualidade na escrita leminskiana é latente, e revela as diversas vozes que ecoam no conjunto da produção do autor, seja poesia, ensaios ou cartas.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 237), ele "queimou pestana na poesia universal". Preciso ser leitor para que pudesse se tornar poeta, essa foi uma forma de se tornar conhecedor da técnica de outros escritores, e assim urdir a sua própria voz poética, como afirma ainda Perrone-Moisés (2000, p. 237): "Sabe onde está pisando e com quem, queira ou não, o poeta de hoje tem de se confrontar. Diante dos faixas pretas da linguagem".

Consideramos que os "faixas pretas da linguagem", mencionados por Perrone-Moisés (2000), são justamente os escritores eleitos por Leminski, aqueles que aprecia intelectualmente. Maria Esther Maciel (2004, p. 179), por sua vez, considera que a obra do poeta curitibano é "sempre um convite ao exercício da alteridade", pois foi através do diálogo estabelecido com os pares que buscou referências para construir e definir o próprio estilo.

A sua produção, estando repleta de referências a escritores, artistas e obras, nos indica o modo como se relacionou com seus precursores e como se pronunciou criticamente acerca deles. Através do conjunto da sua realização, Leminski se revela um leitor de poetas e prosadores. Vale ressaltar que essa nem sempre é uma relação pacífica, porque também apresenta momentos de tensão, uma vez que a dicção do autor é elaborada a partir de uma complexa rede de influências que não são absorvidas passivamente.

A leitura que faz dos que estima intelectualmente é realizada por um viés irônico que é, ao mesmo tempo, de afirmação e negação. Isso ocorre porque, apesar da admiração, Leminski não deseja seguir o curso delineado pelos antecessores e dar continuidade ao legado herdado. Ao contrário, quer estabelecer uma voz própria, o que consiste em uma negação assinalada por uma desleitura dos preceitos que norteia a criação dos pares. Por outro lado, busca junto a eles convalidar seus próprios valores, afirmando assim a tradição à qual se filia, como forma de conquistar seu lugar perante o cânone que elegera para si.

A identidade poética de Leminski nasce da relação tensa com o legado dos seus predecesores. Podemos observar, principalmente, ao longo do que declarou nas cartas enviadas ao amigo Régis Bonvicino, que o maior embate vivido pelo

poeta foi mesmo com relação ao Concretismo e aos mestres Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que denominou como "patriarcas" (LEMINSKI, 1999, p. 44). Embora reconheça a importância do Concretismo na sua formação, tendo associado a essa vanguarda uma das suas mais notáveis obras, o *Catatau*, sente a necessidade de trilhar seu próprio caminho, e, num gesto de completo desbunde, preconiza que o plano piloto da Poesia Concreta se transformou em "plano pirata" (LEMINSKI, 1999, p. 36).

O desbunde representa um gesto crítico com relação à vanguarda, de modo que a poesia que Leminski realizou se tornou uma crítica aos preceitos do Concretismo, ao relativizar alguns aspectos que orientavam o processo de construção do poema concreto, como a planificação. Dessa maneira, mantém com a vanguarda uma relação assinalada por um aspecto dúbio, que oscila entre a reverência e a renúncia, como se pode verificar no seguinte excerto da segunda carta, escrita a Bonvicino: "transformarmo-nos sem mudar/ aufhebung: o conceito hegeliano que quer dizer/ ANIQUILAR & MANTER" (LEMINSKI, 1999, p. 36). Trata-se de um conceito complexo, pois é paradoxal, ao mesmo tempo que aniquila, mantém o que foi anulado. E é justamente essa imagem complexa que representa a tensão existente na obra leminskiana com relação ao Concretismo.

Ao comentar sobre o teor das missivas que recebia do amigo, Bonvicino (1999, p. 19) afirma que um dos assuntos predominantes estava relacionado à "angústia da influência" e ao anseio de conquistar a sua própria expressão. Bonvicino (1999) retoma o conceito cunhado por Harold Bloom (2002) e discutido na obra *A angústia da influência*. Para o crítico, a influência não consiste em uma mera transmissão de imagens e ideias de poetas para seus sucessores, mas condiz ao relacionamento entre textos, pois um poema sempre estaria relacionado a outro: "Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação de angústia, mas é essa angústia" (BLOOM, 2002, p. 142).

Conforme a teoria de Bloom (2002), nem todo escritor aceita bem a influência dos poetas do passado. Com base nesse apontamento, observa-

mos que Leminski trava uma luta com o cânone que elegeu para si, sobretudo com a Poesia Concreta. É através da desleitura, do enfretamento da tradição, que ele urde a sua individualidade poética. No entanto, vale ressaltar que os antecessores servem como um guia que conduz o poeta à elaboração da sua própria linguagem, de modo que não há como compreender a poesia leminskiana sem levá-los em consideração.

É válido observar que Leminski não possui com o cânone que selecionou para si uma relação de subserviência, e sim de luta, o que lhe permite realizar uma leitura irônica, que resulta, algumas vezes, em uma negação dessa tradição. Por isso mesmo, ocorrem tensões entre as suas próprias concepções e das vertentes estéticas que o influenciaram. Esses conflitos podem ser observados na sua obra, seja com relação à renúncia de determinadas concepções em prol de uma voz autônoma e autêntica, seja por um receio em incorporar aspectos que poderiam ocasionar em um aviltamento da sua poesia.

Inferimos que o modo como Leminski se relacionou com a tradição pode ser ilustrado através de uma proposição de leitura do poema "Ler pelo não". Realizamos aqui uma análise tendo em vista as questões até aqui apontadas. Vejamos o poema:

LER PELO NÃO

Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro forte
do corpo que se foi,
a coisa que se espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima pedra,
onde a forma perdida
procura seus etcéteras.
Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América (LEMINSKI, 1987,
p. 87).

Já no título, o poeta apresenta algo inusitado, realizar uma leitura pelo viés do não. Apesar de não haver referência explícita a nenhum autor ou obra, tomamos esse poema como representativo do modo como ele leu os seus pares, e é nesse

sentido que encaminharemos a análise. O ato de negar, expresso no primeiro verso, seguido de um anseio, "quem dera!", revela um sujeito que deseja manter certo distanciamento das suas referências, da sua família poética, por isso, a proposição de uma leitura pelo viés da negação.

O ato de negar, por sua vez, implica a busca por novas possibilidades de realização da poesia, a procura pelos "etcéteras", em fazer algo diferente dos predecessores, por isso "além da letra", ou seja, além do que eles fizeram. Obviamente, um modo de ler pouco convencional, mas, à medida que prosseguimos com a leitura do poema, percebemos que o ato de negar não invalida o diálogo que esse sujeito estabelece com o seu passado, em cada tentativa de anulação, é possível sentir "o cheiro forte/ do corpo que se foi".

Para Tarso de Melo (1998, informação verbal),² "ler pelo não" indica uma atitude de quem não está preocupado em trilhar o caminho comum, mas sim em descobrir novos caminhos e possibilidades, ou seja, "seus etceteras". Consideramos que é exatamente essa a ação que Leminski institui com o seu *paideuma*, uma vez que não deseja seguir o curso que foi por ele delineado, embora o admire. À vista disso, consideramos, a partir do nosso entendimento da relação de Leminski com a tradição, que a leitura "pelo não" presente no poema se estende para a prática criativa do poeta, sendo referente à afirmação do seu projeto poético, que não anula a tradição, mas pretende, a partir dela, legitimar o seu lugar.

No poema "Ler pelo não" são apresentadas algumas propostas de leitura presentes no nono verso: "Desler, tresler, contraler", e que podem ser consideradas concepções inusitadas, oriundas de neologismos que precisam ser aclarados ao leitor. Todas são formas de leitura que indicam a busca por novos sentidos no texto – seja uma desleitura; a realização de leituras várias, a ponto de "tresler" o texto quantas vezes forem necessárias; ou de "contraler", negando o que está escrito.

A partir dos modos de leitura estabelecidos no poema, consideramos que, no anseio de criar a sua voz, Leminski precisou "desler", "tresler" e "contraler" a tradição para buscar novas possibilidades de realização para o seu processo de escrita. Essa atitude permitiu ao poeta incorporar à sua poesia elementos da indústria cultural, como a música e a publicidade, que, por sua vez, possibilitam outras maneiras de ler o texto. Assim, mantendo um diálogo com o cânone que elegeram para si, e que perpassa por sua afirmação e negação, observamos que a poesia leminskiana sempre traz, seja de maneira implícita ou explícita, as vozes que a compõem e que possibilitaram o seu florescimento.

2 Anseios cripticos 2: o retrato de um poeta leitor

O diálogo com outras tendências e vozes seria o caminho para que o poeta curitibano pudesse encontrar o seu estilo, por isso é tão comum encontrarmos nos poemas e ensaios críticos referências a outros artistas, quer seja do âmbito poético ou não. Assim, atravessam a obra leminskiana nomes como Petrônio, Arthur Rimbaud, Haroldo de Campos, Walt Whitman, Bob Dylan e John Lennon, só para mencionar alguns.

Observamos que dentre os nomes citados consta o de dois cantores. A produção de Leminski conta ainda com muitas outras referências musicais, que vão do *rock* à Tropicália brasileira. Bob Dylan, cantor que se destaca no estilo *folk music* e ícone da contracultura, compôs canções de protesto que se tornaram símbolo da sua geração, a exemplo de *Blowin' in the Wind*.

O nome de Dylan é mencionado na poesia e em alguns ensaios críticos de Leminski. Em 2016 o cantor foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, algo que reforça a relação entre poesia e música, mas que também reacende o debate sobre o fato de compositores/músicos serem considerados poetas.

Leminski também trilhou o caminho da música escrevendo canções que funcionam como

² Ver transcrição da fala de Tarso de Melo, "Tradução da tradição: anotações sobre os motores da Poesia de Paulo Leminski", na Conferência de abertura da "II Semana Paulo Leminski", promovida pelo CEPEL (Centro de Estudos e Pesquisas em Letras Paulo Leminski) da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara/SP, 3 e 6 nov. 1998. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio2.htm>. Acesso em: 24 ago. 2017.

poemas, ou vice-versa, a exemplo de "Verdura", que foi gravada por Caetano Veloso no disco *Outras palavras* em 1981. Dylan se torna um ídolo justamente porque consegue transitar entre a poesia e a música, de modo que o cantor americano passa a representar aquilo que Leminski desejava ser, um poeta-músico.

Sabemos que Leminski flertou com a relação poesia e música, desejou que seus poemas pudessem ser transformados em canção, que pudessem sair da página para ocupar o corpo da voz. Assim, a poesia não estaria apenas no reduto do livro, ela se constituiria na fronteira com outras linguagens, adquirindo uma conotação híbrida e intermediária.

Sobre John Lennon, Leminski analisa a sua faceta de escritor ao discutir no ensaio "Lennon rindo" as obras *In his own write*, de 1964, e *A spaniard in the works*, de 1965. Ambas foram traduzidas pelo próprio autor, e organizadas em único volume com o título *Um atrapalho no trabalho*. A publicação ocorreu no ano de 1985 pela Editora Brasiliense. No ensaio "Lennon rindo", Leminski (2001) observa a natureza híbrida dos textos do cantor, que são compostos por "flash-contos, esboços de peças, poemas *nonsense*, acompanhados de desenhos, todos assinalados por extrema criatividade de linguagem, conduzida ao absurdo por um humor sarcástico e cínico" (LEMINSKI, 2001, p. 38). À vista disso, Leminski (2001) avalia que é impossível propor uma unidade ao livro, que se caracteriza por certo anarquismo fragmentário e radicalidade com a linguagem, a exemplo das "palavras-montagem, deformações ortográficas, anomalias sintáticas, arbitrariedades morfológicas" (LEMINSKI, 2001, p. 50).

Segundo Leminski (2001), Lennon fora influenciado pelo impacto da criatividade de Dylan, que além de músico era escritor e desenhista. Ainda, assinala outras influências no texto do *Beatle*, como a do escritor James Joyce. Constatamos que as referências autorais presentes no texto de Lennon também são recorrentes no texto do

próprio poeta, a exemplo de Joyce.

Ainda no ensaio "Lennon rindo", Leminski (2001) comenta sobre o seu papel como tradutor, observando mais atentamente a obra que traduziu, *Um atrapalho no trabalho*. No seu caso, não podemos falar apenas em tradução, e sim em transcrição, no sentido haroldiano³ do termo. Isso porque o escritor curitibano sempre procurou inserir na obra do traduzido o seu estilo e a sua voz. Dessa maneira, entre uma e outra palavra, inclui o seu "atrapalho". Vejamos a seguinte declaração, na qual ele confessa as suas intervenções no texto:

Do *nonsense* de Lennon, às vezes em puro grau zero de sentido, extrai apenas a espessa noite semântica que presidiu minhas transcrições, braçadas desesperadas do nadador que afunda nas confusas águas do in-significado.

Às vezes uma sombra de método atravessa a loucura de Lennon.

Em "The Faulty Bagnose", "A Falsa Amordação", vislumbra-se um clima de crítica à hipocrisia eclesiástica, pela alusões religiosas que cercam o "Mingle" (*pilgriffs, religeorge, bless, bless the loaf, give us thisbe our daily tit*).

A estratégia do tradutor nesses casos, é pegar o espírito geral da coisa e se atirar de cabeça na aventura, pedindo socorro, aqui e ali, a uma palavra, um conceito, um jogo de palavras do original.

Foi o que fiz, fiel, infiel, à irregular métrica regular dos contra-sensos poéticos do *beatle*, onde a lógica é substituída à altura por valores puramente rítmicos e musicais (LEMINSKI, 2001, p. 50, destaques do autor).

Em "Lennon rindo", Leminski (2001) não só revela como reflete sobre as dificuldades enfrentadas para traduzir as obras do *Beatle*, também comenta sobre as estratégias empregadas para solucionar as dificuldades, a exemplo da citação acima. Desse modo, ao optar pela transcrição, ele encontra um espaço para expressar a sua voz, ao mesmo tempo que também dialoga com o texto e o autor que estima intelectualmente.

A transcrição é uma leitura atenta, por isso mesmo é preciso "desler" e "tresler" a obra do outro. O tradutor deve estar atento à linguagem do texto a ser traduzido, uma vez que ele não

³ Haroldo de Campos (1992) cunhou o termo transcrição. Nesse conceito, o tradutor é visto como um transformador de signos, por isso mesmo ele recria o texto a ser traduzido em uma criação paralela. A tradução transcriativa sempre parte de textos criativos, em que as dificuldades encontradas no exercício da tradução servem como aspectos que possibilitam a recriação do texto. Isso ocorre porque é justamente nas passagens nas quais há intraduzibilidade que o tradutor pode atuar, criando e recriando signos, mas é preciso que o texto esteja no mesmo nível do original. Desse modo, a tradução passa a ser considerada e entendida como um processo criativo.

traduz apenas linguagem, mas também técnica. Por isso mesmo, a desleitura e a tresleitura que realiza durante o processo de transcrição, devem garantir ao texto final a autenticidade do autor, que escreveu o texto traduzido, e ainda o estilo da escrita do tradutor.

Além das obras de Lennon, Leminski traduziu outras, as quais também optou pelo processo transcriativo. Parte foi publicada pela Editora Brasiliense, que o contratou para uma série de traduções, como *Pergunte ao pó*, de John Fante; e *Vida sem fim*, de Lawrence Ferlinghetti, traduzida em parceria com Nelson Ascher, Paulo Henriques Brito e Marcos A. P. Ribeiro; ambas publicadas em 1984. Outras tantas ainda foram publicadas pela Brasiliense no ano de 1985, como *O supermacho: romance moderno*, de Alfred Jarry; *Giacomo Joyce*, de James Joyce; *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon; *Sol e aço*, de Yukio Mishima, pseudônimo de Kimitake Hiraoka; *Satyricon*, de Petrónio; e *Malone morre*, de Samuel Beckett, que foi publicada em 1986. Há ainda uma coletânea de poesia egípcia antiga, intitulada *Fogo e água na terra dos deuses*, publicada pela Editora Expressão em 1987.

Apesar de ter sido contratado pela Brasiliense durante certo período de tempo, podemos observar que Leminski só traduziu as obras que eram consoantes ao seu procedimento criativo e as que julgava que deveriam vir a conhecimento do público que não dominava uma língua estrangeira. Para Reynaldo Damazio (2004, p. 314): "A tradução estava associada ao estudo obsessivo de idiomas, à curiosidade poética de dialogar com outras vozes, distantes no tempo e no espaço". Polilíngue e interessado no método inventivo de autores que estavam em consonância com a sua dicção, a tradução de Leminski constitui uma atividade transcriativa, uma maneira de "desler" e "tresler" criticamente o outro através da obra.

O exercício de leitura de poetas e prosadores não está presente apenas nas traduções, mas também nos ensaios de Leminski, nos quais lê e analisa de forma crítica algumas obras. Para Eliot (1989, p. 42): "A crítica honesta e a avaliação sensível dirigem-se, não ao poeta, mas à poesia".

É isso que podemos observar no conjunto de

ensaios do autor, a exemplo de "Lennon rindo", no qual não há interesse em discutir a pessoa física do escritor, a sua personalidade, mas sim sua produção, as estratégias de escrita que são empregadas no texto e que indicam seu *modus operandi*. Esses são os elementos que tornam um escritor fascinante para Leminski.

Ademais, os prefácios e posfácios, integrantes das traduções que fez, constituem ensaios críticos que versam sobre o processo inventivo dos traduzidos. Esses textos se encontram reunidos na obra *Anseios crípticos 2*, que foi publicado em edição póstuma pela Criar Edições em 2001.

Nessa obra, ele reúne o que chamou de parte prática do seu pensar crítico. Em *Anseios crípticos 2* o autor se dedica a discorrer sobre o engenho dos escritores que admira, incluindo aqueles que traduziu ou não. Dentre tais autores estão: Bertolt Brecht, Petrónio, Arthur Rimbaud, Haroldo de Campos, Jean-Paul Sartre, João Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Dante Alighieri, Walt Whitman, John Fante, Lawrence Ferlinghetti, John Lennon, Yukio Mishima, Samuel Beckett, James Joyce.

O pensamento de Leminski passeia por um panorama de autores, poetas ou não, que abrange do clássico ao contemporâneo, e que expressa a multiplicidade de vozes com as quais dialogou e que influenciaram, de algum modo, a multiplicidade do seu pensar. O mesmo ocorre no poema "Limites ao léu", no qual apresenta diversas acepções acerca do que é poesia. Além disso, o poeta apresenta o seu *paideuma* particular ao tecer um diálogo junto aos pares. Vejamos:

Limites ao léu

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" (Jákobson),
- "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry),
- "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger),
- "a religião original da humanidade" (Novalis),
- "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge),

"emoção lembrada na tranquilidade" (Wordsworth),

"ciência e paixão" (Alfred de Vigny),

"se faz com palavras, não com ideias" (Mallarmé),

"música que se faz com ideias" (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 impossible hecho possible" (García Lorca),

"aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost),

"a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski)... (LEMINSKI, 1997, p. 94).

"Limites ao léu" foi publicado no livro póstumo *La vie en close*, de 1991, e na edição *Ensaios e anseios crípticos* organizada por Alice Ruiz e Áurea Leminski em 1997. Depreendemos que a inclusão desse poema no livro de ensaios ilustra, ao mesmo tempo que sintetiza, quais são as referências escolhidas por Leminski para pensar o que é poesia.

O poeta elenca várias acepções, e ao final do poema insere o seu próprio conceito acerca do que seja poesia. Assim, conversa com os seus pares, as vozes eleitas para compor o seu cânone particular.

Sobre o poema "Limites ao léu", Maciel (2004) aponta que o poeta apresenta diversas possibilidades de se flagrar a poesia em diferentes tempos e linhagens:

Funcionando como uma espécie de dicionário poético, organizado segundo uma lógica pouco dada às categorizações sistemáticas, o rol leminskiano aponta para várias possibilidades de se flagrar a poesia em suas configurações temporais e subjetivas. Se fôssemos agrupar, por afinidades conceituais, tais definições, teríamos um leque bem variado de propostas, algumas bem visíveis na própria obra do poeta (MACIEL, 2004, p. 173-174).

Conforme a autora, Leminski apresenta o seu *paideuma*, mas com dizeres diversos, até mesmo contraditórios a respeito do que se entende por poesia, o que faria jus ao caráter paradoxal e múltiplo do próprio poeta.

Ele seleciona e transcreve várias definições de poesia, de Dante a Décio Pignatari, e conclui o poema com um conceito seu. Podemos perceber a ideia de que definição de poeta algum pode servir para o outro, isso porque na época moderna os artistas não se orientavam por projetos de criação coletiva, mas sim individuais.

Ao incluir a si próprio no rol dos escritores e artistas eleitos, Leminski comprova que o *paideuma* selecionado para si não foi só herdado, mas conquistado. Logo, se dispõe a dialogar com essa tradição, finalizando o poema com a sua própria acepção. Desse modo, o diálogo estabelecido com a tradição serve para validar a sua própria definição de poesia. Ainda, não encerra o poema com ponto final, utiliza reticências, indicando que não haveria limites para se definir o que é poesia. Essa definição deve ser construída de tempos em tempos pelos poetas que hão de vir.

O poema analisado é só um exemplo dentre tantos outros em que é possível verificar a leitura que Leminski fez de outros poetas. Através da desleitura e tresleitura, encontrou nos pares aspectos para consolidar sua dicção. O próprio Leminski declarou que sua poesia é a "soma de todos os textos" (LEMINSKI, 1987, p. 29). À vista disso, admite que um escritor não se assegura sozinho sem encontrar uma tradição com a qual possa dialogar.

3 A leitura da tradição: uma relação de tensão

A leitura pela negação é evidente quando observamos a relação de Leminski com a Poesia Concreta, tradição com a qual manteve as relações mais freudianas possíveis⁴, conforme assinalou o próprio autor em entrevista concedida ao amigo Bonvicino. Consideramos que essa relação com o Concretismo se deve porque, embora tenha estreado no cenário poético nacional como concretista, Leminski abdicou dos preceitos da vanguarda para engendrar uma poesia que estivesse aliada com os seus princípios, e que visavam alcançar "o público mais numeroso" (LEMINSKI, 1999, p. 148).

⁴ A entrevista "Paulo Leminski desconta tudo" foi publicada no jornal GAM do Rio de Janeiro em 1976. A entrevista se encontra nos anexos da obra *Envie meu dicionário*. BONVICINO, Régis (Org.). Paulo Leminski desconta tudo. In: BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 205-211.

Leminski (1999) declarou ser mais concreto que os próprios concretistas por ter nascido no seio dessa vanguarda, sendo, portanto, o seu principal herdeiro. No entanto, podemos observar que a sua relação com essa tradição não é pacífica, o poeta passa a observar que o Concretismo é uma poesia destinada a poetas, uma vez que a sua linguagem, por vezes hermética e de alta racionalidade, não contemplaria as necessidades do leitor médio. E ele, atento aos problemas ocasionados no país pelo analfabetismo e a má distribuição de renda, passa a acreditar que a poesia deve chegar ao leitor comum e não estar apenas no reduto dos mais cultivados. E aí se instala a tensão com o Concretismo, como se pode observar no seguinte trecho retirado da missiva número 42, enviada a Bonvicino:

é como numa revolução. temos q montar o Estado, de novo, sozinhos, parte por parte, detalhe por detalhe... os vícios do Estado anterior persistem, são vincos/ jeitos de madeira... temos q combatê-los, com outras abordagens, com outras finalidades...

afinal, os concretos queriam uma coisa que não tem nada a fazer com o que eu quero... (LEMINSKI, 1999, p. 112).

Os concretos, representados no fragmento como "Estado", são vistos como uma entidade a designar preceitos e regras, até mesmo porque o foco da vanguarda concretista incidu muito mais sobre a escrita de textos teóricos sobre ela do que a produção de poesia. Assim sendo, Leminski (1999) aponta que somente um ato revolucionário, feito na própria poesia, seria capaz de erguer um novo "Estado". Essa seria, pois, a solução para combater os "vícios" do Concretismo.

De certo modo, o autor não abdica completamente dos ensinamentos apreendidos dos concretos, como afirma na décima sétima carta, enviada a Bonvicino: "a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. acho que estou chegando" (LEMINSKI, 1999, p. 63).

A Poesia Concreta seria o caminho para ele definir a sua expressão. O poeta amplia os princípios assimilados do Concretismo, relativizando

o rigor construtivista que era a marca registrada do grupo, ao desenvolver novos modos de realização da poesia, aliada aos veículos de massa.

Leminski irá encontrar no diálogo com as linguagens da indústria cultural do *mass media*, que fora utilizada pelos concretos, o meio para elaborar uma linguagem que atendesse às suas inquietações com relação ao leitor. Os meios de massa, como a música e a publicidade, possibilitaram a popularização da sua obra, diferentemente dos concretos que se apropriaram do *mass media*, mas mantiveram uma poesia altamente racional, o que não favoreceu a aproximação como leitor.

Na oitava carta destinada a Bonvicino, Leminski (1999, p. 45) apresenta a fórmula que irá direcionar os rumos da sua poesia:

a música popular é a escola
o cartum é a escola
sem abdicar dos rigores da linguagem
precisamos meter paixão em nossas constelações.

À vista desse apontamento, reorganiza a sua obra e passa a apostar no poema breve e epigramático, pelo qual se tornou popular nos dias de hoje, de aparência simples, baseado no registre pedestre, nos jogos com a linguagem e no humor dissimuladamente despretensioso. Assim, investe em uma poesia com elementos comunicativos, permeada por aspectos cotidianos e linguagem prosaica, como forma de atender aos propósitos do seu projeto de poética, como podemos verificar no seguinte poema:

minha mãe dizia

- ferve, água!
- frita, ovo!
- pinga, pia!

e tudo obedecia (LEMINSKI, 1983, p. 19).

É uma poesia que pretende seduzir o leitor a partir do seu aspecto lúdico e encantatório. Além disso, possibilita uma leitura rápida e imediata, uma das necessidades do leitor médio e contemporâneo.

Leminski era cômico do grau de facilidade que incutia aos seus poemas, sabendo mesmo das

críticas que podia receber, como ilustra os seguintes versos de um poema sem título publicado em *Caprichos e relaxos*: "cansei da frase polida/ [...] agora eu quero a pedrada/ chuva de pedras palavras/ distribuindo pauladas" (LEMINSKI, 1983, p. 74). Iumna Simon e Vinícius Dantas (2011) afirmaram que os aspectos que compõem a sua poética, a exemplo das paronomásias e dos epigramas gráfico-visuais, teriam contribuído para o rebaixamento da complexidade da poesia.

Embora soubesse das "pedradas" que a sua poesia pudesse atrair, o seu objetivo era não escrever ao gosto dos intelectuais. Por isso mesmo, passa a conceber a sua poesia a partir de um viés comunicativo, ao sabor do *slogan* publicitário e da poesia-canção.

Contudo, a sua produção não inclui apenas poemas simples, há também os que neles prevalecem certo capricho com a realização da linguagem, a exemplo de "Invernáculo", "eu queria tanto/ ser um poeta maldito", "sintonia para pressa e presságio" e outros tantos. Inferimos, pois, que a força do poeta reside nos poemas aparentemente fáceis. Esses foram disseminados nos meios de comunicação contemporâneos, como as redes sociais, pelos próprios leitores. Isso confirma, então, que a poesia leminskiana alcançou "o público mais numeroso" tão almejado pelo poeta.

A leitura pelo viés do não, que assinala a sua relação com a Poesia Concreta, não implica uma anulação dessa vanguarda na dicção leminskiana, ao contrário, a tensão vivida por Leminski com essa tradição foi necessária para o poeta forjar a sua voz. O Concretismo ainda continua presente na sua poesia, porém resignificado e diluído naquilo que a vanguarda continha, garantindo ao poeta a comunicabilidade, a exemplo da relação com os *mass media* e o uso de aspectos sonoros e visuais, que tornaram o seu poema, conforme aponta Dantas (1986), em mero divertimento. Isso ocorreu porque, apesar de admirar seus predecessores, Leminski não desejou seguir o curso delineado por eles, uma vez que almejou instituir o próprio modo de se pronunciar poeticamente. Para isso, buscou conquistar o seu lugar perante os "patriarcas" (LEMINSKI, 1999, p. 44).

Considerações finais

Leminski fundou a sua tradição com base em uma escolha judicativa, leu apenas quem o interessava. Todos os nomes de poetas, prosadores e artistas que permeiam sua obra são aqueles que estimava intelectualmente e que, de algum modo, orientaram o seu *modus operandi*. Não se trata de uma simples leitura na qual se registram apenas impressões, é uma leitura que possui um lastro de racionalidade, por isso crítica.

Podemos inferir que os poetas buscam em outros aquilo que é consoante ao seu processo criativo. Assim, a tradição serve tanto como um parâmetro criativo quanto para legitimar novas práticas poéticas. A leitura que Leminski realizou dos seus pares – seja pelo viés da desleitura/, tresleitura e contraleitura – o permitiu encontrar a si mesmo e esboçar a sua dicção, fundada seja na negação ou na afirmação dos preceitos que regem o engenho daqueles que leu.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BONVICINO, Régis. Introdução à primeira edição. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 17-26.
- DAMAZIO, Reynaldo. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 313-321.
- DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos estudos CEBRAP*, v. 3, p. 40-53, 1986.
- DANTAS, Vinícius; SIMON, Iumna Maria. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. *Novos estudos CEBRAP*, v. 30, n. 3, p. 109-120, 2011.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios cripticos 2*. Curitiba: Criar edições, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios cripticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 171-179.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai-malandro. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 234-240.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

Ana Érica Reis da Silva Kühn

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG), GO, Brasil; integra dois grupos de pesquisa do CNPq: Núcleo Goiano de Estudos Linguísticos e Literários - NUGELL, e Literatura, ensino e suas interfaces; professora na Universidade do Estado da Bahia, em Barreiras, BA, Brasil.

Endereço para correspondência

Ana Érica Reis da Silva Kühn
Rua Dr. Abilio Farias, 862
Centro, 47800-030
Barreiras, BA, Brasil