



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

1

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

HELENICE FRAGOSO DOS SANTOS

MOINHO DE VERSOS LEMINSKIANOS

Maceió

2011



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

HELENICE FRAGOSO DOS SANTOS

MOINHO DE VERSOS LEMINSKIANOS

Dissertação apresentada à Universidade
Universidade Federal de Alagoas como parte
das exigências do Programa de Pós-
Graduação em Letras e Linguística, para
obtenção do título de Mestre sob orientação
da Prof.^a Dr.^a Susana Souto Silva.

Maceió

2011

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

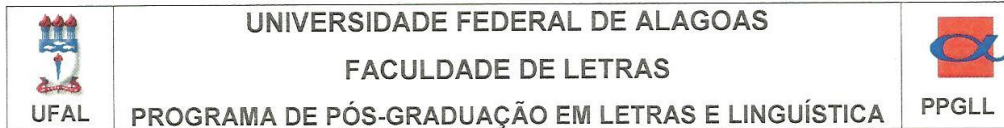
S237m Santos, Helenice Fragoso dos.
Moinho de versos leminskianos / Helenice Fragoso dos Santos. – 2011.
84 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2011.

Bibliografia: f. 76-79.
Anexos: f. 80-84.

1. Leminski, Paulo, 1944-1989 – Crítica e interpretação. 2. Lírica. 3. Poesia brasileira. 4. Visualidade. 5. Literatura contemporânea. I. Título.

CDU: 869.0(81).09



TERMO DE APROVAÇÃO

HELENICE FRAGOSO DOS SANTOS

Título do trabalho: "MOINHO DE VERSOS LEMINSKIANOS"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)

Examinadores:



Profa. Dra. Eliana Kefalás de Oliveira (PPGLL/UFAL)



Prof. Dr. Jeová Silva Santana (UNEAL)

Maceió, 31 de agosto de 2011.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Dedico aos meus pais pelo apoio e a minha irmã pelo incentivo.



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que tornaram possível a concretização deste trabalho, em especial à Prof.^a Dr.^a Gláucia Vieira Machado, pelo trabalho de orientação no primeiro momento desta pesquisa; à Prof.^a Dr.^a Susana Souto Silva, por gentilmente ter aceitado o convite para dar continuidade à orientação deste trabalho, por suas indicações de leituras e contribuições ao texto; aos meus amigos Marcelo Marques, Ari Denisson, Tazio Zambi, Allan Nogueira e aos demais integrantes do grupo de pesquisa *Poéticas Interartes*, pelos encontros sempre tão proveitosos.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

moinho de versos
movido a ventos
e noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia

(LEMINSKI, 1983, p. 81)



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMO

O anseio de transmutar cada gesto em poesia foi uma das mais significativas ambições do projeto poético de Paulo Leminski, desejo que culminou na edificação de uma lírica reconhecida pela pluralidade, cujo valor se traduz na articulação de seus versos com diferentes linguagens e suportes. Este trabalho . que tem como principal *corpus* de análise as obras *Caprichos e relaxos* (1983), *Quarenta clics em Curitiba* (1990) e *Winterverno* (2001) . pretende demonstrar a diversidade de suportes e estratégias poéticas utilizadas por Leminski. As principais referências teórico-críticas para a realização da análise proposta são: Augusto e Haroldo de Campos (2006) . quanto à incorporação dos principais preceitos da teoria da poesia concretista do *grupo noigrandes* pela escrita leminskiana; Italo Calvino (2007) . no que se refere à reflexão sobre importância da categoria das imagens para literatura no curso deste milênio; Philadelpho Menezes (1991) . quanto à compreensão do fenômeno poético como uma operação caracterizada pela articulação entre linguagens; Glauco Mattoso (1981) e Samira Youssef Campedelli (1995) . em relação à noção de *poesia marginal* e aos diferentes modos de circulação da poesia leminskiana, respectivamente.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Lírica. Visualidade

ABSTRACT

The wish to transform each gesture into poetry was one of the most significant ambitions in Paulo Leminski's poetry, which rendered him acknowledgment for the plurality in writing. The value of his work can be expressed by the articulation of the verses with different languages and with different media. The main objects of analysis in this paper are *Caprichos e relaxos* (1983), *Quarenta clics em Curitiba* (1990) and *Winterverno* (2001). The purpose is to demonstrate the diversity of media and poetic strategies used by Leminski. The principal theoretical and critical perspectives used are: Augusto e Haroldo de Campos (2006) . as to the incorporation of the main principles of the theory of concrete poetry of the *noigrandes* group in Leminski's writing; Italo Calvino (2007) . as to the reflection on the importance of the category of images for the literature in this millennium; Philadelpho Menezes (1991) . as to the understanding of the poetic phenomenon as the articulation among languages; Glauco Mattoso (1981) and Samira Youssef Campedelli (1995) . as to the notion of *marginal poetry* and as to the different forms of circulation of Leminski's poetry, respectively.

Key words: Paulo Leminski. Poetry. Visuality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 LEMINSKI: UM POETA MULTIPLO	15
2 DESPETALÁ-LA	26
3 POESIA COMO ARTICULAÇÃO ENTRE LINGUAGENS	42
3.1 Imagem via Calvino	44
3.2 Versos em clics: leitura das relações instituídas	46
3.3 A imagem fotográfica por Barthes	52
4 ESCRITAS À MARGEM	59
4.1 Winterverno: verso, riscos e rabiscos	63
4.2 Além da margem	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	78
ANEXO A Ë PALPITE	83
ANEXO B Ë FRAMES	84
ANEXO C Ë UM LANCE DE DADOS	85
ANEXO D Ë DIAS DIAS DIAS	86

POR UM LINDÉSIMO DE SEGUNDO

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

tudo em minha volta
anda às tontas
como se as coisas
fossem todas
afinal de contas

(LEMINSKI, 1995, p. 23).

O primeiro desafio que um leitor encontra diante da realização poética de Paulo Leminski consiste na tarefa de denominá-la, tarefa esta que deságua na busca por um termo apropriado à designação de um sujeito que apresentou um intenso potencial criativo aliado a uma notável capacidade de participação em diferentes áreas, sempre numa frequência a mil+

Foi num ritmo quase por um fio+ que este poeta curitibano, nascido no dia 24 agosto de 1944, atravessou diversos universos, entre eles, a literatura (poesia, conto, romance), a música, a publicidade, a tradução, as artes gráficas e a televisão. Estendendo sua obra a ensaios críticos, artigos, biografias, traduções, quadrinhos e textos diversos. E, além dessas atividades, atuou ainda como professor de pré-vestibular, faixa preta de judô e compositor de letra de música popular em parceria com artistas como Itamar Assumpção, Caetano Veloso e Moraes Moreira, entre outros.

Nesse panorama de atividades, se instaura o seguinte desafio: Como definir as múltiplas faces de um artista tão diverso? Um termo que de certa forma se

chega por intermédio do tradutor e ensaísta Delmo Montenegro (2004) em *A linha que nunca termina*, no qual declara ser Paulo Leminski um %multiartista+. Acreditamos que tal denominação seja a que melhor responda à designação deste poeta, que buscou a todo tempo se reinventar.

Assim, mesmo diante deste artista que se revela sob o signo da diferença, acreditamos que sua produção poética representa um espaço para qual grande parte de seus esforços criativos caminham, sentimento que o próprio Leminski registrou em forma de versos, dos quais foi decalcado o título desta dissertação:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia

(LEMINSKI, 1983, p.91)

A sua vasta produção possibilita reflexões sobre a diversidade de modos de pensar e produzir poesia no Brasil e permite que sua a lírica seja investigada por inúmeras vias e entradas, fator que não exclui o risco de se perder nestas diferentes trilhas de acesso.

Talvez este risco decorra do fato de que a trajetória de um grande escritor seja proporcional ao tamanho de sua ambição artística. Paulo Leminski cultivou o anseio de transformar tudo em poesia, sentimento registrado nos versos que servem de título a esta dissertação de mestrado, como já dito, e que pretende destacar a multiplicidade de sua produção.

As principais referências teórico-críticas para a realização da análise da diversidade do projeto poético de Paulo Leminsk são: Augusto e Haroldo de Campos (2006) . quanto à incorporação dos principais preceitos da teoria da poesia concretista do *grupo noigrandes* pela escrita leminskiana; Italo Calvino (2007) . no que se refere à reflexão sobre importância da categoria das imagens para literatura no curso deste milênio; Philadelpho Menezes (1991) . quanto à compreensão do fenômeno poético como uma operação caracterizada pela articulação entre linguagens; Glauco Mattoso (1981) e Samira Youssef Campedelli (1995) . em

nal e aos diferentes modos de circulação da poesia leminskiana, respectivamente. Há ainda leitura de outros teóricos, como Roland Barthes e Octavio Paz.

Tendo em vista que a principal proposta deste trabalho é demonstrar a diversidade de suportes e estratégias poéticas utilizadas por Leminski, o *corpus* de análise desta pesquisa não se fixou em uma obra específica, constituindo-se principalmente de poemas encontrados nas obras *Caprichos e relaxos* (1983), *Quarenta clis em Curitiba* (1990) e *Winterverno* (2001), além de textos disponíveis no *site* Kamiquase¹.

Nosso esforço, neste trabalho, consiste em enxergar a lírica leminskiana como um projeto marcado pelas articulações entre diferentes linguagens, e percebê-la como uma poética que se apresenta em diversos suportes, seja através das experimentações realizadas pelo poeta, ou por meio de atualizações que permitem transmutar esta lírica do livro para outros meios.

Assim, com base nas pretensões anteriormente apresentadas, esta dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos. No primeiro deles, intitulado *Paulo Leminski: um poeta múltiplo*, realizamos uma breve apresentação da produção leminskiana, de sua concepção de fenômeno poético e de como Leminski se relaciona com seu principal instrumento de trabalho: a língua.

Em *Despetalá-la*, buscou-se demonstrar como, a partir da distribuição dos caracteres sobre a página, a escrita leminskiana sugere o efeito do movimento. Tomamos como *corpus* de análise deste primeiro momento alguns poemas da série *SOL-TE* que integra a obra *Caprichos e Relaxos* (1983), em consonância com as formulações teóricas da poesia concreta do grupo Noigandres.

Constituída por sete séries de textos . *Caprichos e relaxos; Polonaises; Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase; Ideolágrimas; Sol-te; Contos intersemióticos e Invenções* . o quarto trabalho dedicado à poesia de Paulo Leminski, publicado em 1983, sob apresentação Caetano Veloso e texto de abertura de Haroldo de Campos, *Caprichos e relaxos* atesta a capacidade de Paulo Leminski de estabelecer um trânsito entre o modernismo e o concretismo, conforme afirma

¹ <http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox/Kamiquase>

Raros os poetas, digamos, jovens que conseguem estabelecer, em seus trabalhos, vínculo não epigonal com o modernismo e com o concretismo, os dois únicos movimentos de vanguarda que modificaram de fato, nossa cena literária e cultural [...] como comprova o recém-lançado *Caprichos & Relaxos+*

O capítulo seguinte *Poesia como articulação entre linguagens+*, foi pensado a partir da concepção do fenômeno poético apresentada por Philadelpho Menezes e compreende uma leitura de *Quarenta clics em Curitiba* (1990), obra experimental realizada em parceria com o fotógrafo Jack Pires e Paulo Leminski. Neste capítulo, examinaremos as seguintes questões: a estrutura desta obra como um fator de significação; o papel da imagem enquanto um elemento composicional e sua importância para a literatura, através das considerações do escritor Italo Calvino; além de refletir sobre os relacionamentos que resultam da articulação entre verso e fotografia.

No capítulo *Escritas à margem+*, traçamos um breve percurso da produção leminskiana em relação as suas formas de circulação, desde a chamada geração marginal aos dias atuais.

Na conclusão, retomamos, sem a pretensão de esgotá-las, algumas questões discutidas ao longo do texto.

Esperamos, com este trabalho, instigar outros leitores a se aproximar do múltiplo universo de Paulo Leminski e aceitar o seu convite para experimentar as possibilidades da poesia, em suas variadas e desafiadoras formas.

A produção poética leminskiana se revela como um mostruário de possibilidades criativas, no qual suas práticas de leituras e experimentos com as linguagens são presentificados e . em virtude do seu caráter inovador quanto ao emprego de diversos suportes, formas e temáticas . se apresenta ao leitor como a figura mitológica da Esfinge, ao lançar seus enigmas, aos que dela se aproximam, sob o risco da devoração. *Esfinge* deriva, segundo Junito de Souza Brandão, do verbo grego *sphínguein*, que significa [%a.] envolver, apertar, comprimir, sufocar+ (1993, p. 245). Afirma ainda Brandão que houve várias Esfinges, no entanto, o Mito de Édipo [%a.] privilegiou de tal forma uma delas, que as demais caíram no esquecimento. [...]. Todos esses seres possuem um traço em comum: são ávidos de sangue e de prazer erótico+(1993, p. 247).

Descrita como uma criatura constituída por partes de diferentes seres, corpo de leão, pés de boi, asas de águia e rosto de gente, a Esfinge se mostra como um ser constituído por diversas identidades e que, por isso mesmo, nos convida ao fascínio e à interrogação. É nessa perspectiva que a poesia leminskiana se apresenta ao leitor como um mosaico de possibilidades criativas que abrange uma variedade de experimentações e gêneros, entre os quais destacam-se:

a) o Hakai: forma fixa de origem japonesa presente, mas não de modo exclusivo, na maioria dos trabalhos dedicado à poesia, entre eles: *Quarenta clis em Curitiba* (1990), *Caprichos e relaxos* (1983), *Distraídos venceremos* (1995), *La vie en close* (2007), *Winterverno* (2001), *O ex-estranho* (1996), entre outros;

b) o grafite: que se constitui como uma escrita urbana, na qual a cidade é pensada como suporte de textos, e que não se limitou às ruas curitibanas, ocupando também o livro, a exemplo disto podemos citar o poema sem título de *Caprichos e relaxos* (1983); (Anexo A)

c) os vídeos poemas: elaborados a partir do cruzamento de linguagens, como som e imagem em movimento, o que é característico do vídeo, articulando,

; esses trabalhos foram exibidos no programa de televisão *Jornal de Vanguarda*, no final da década de 80 na rede Bandeirantes;

d) os folhetos avulsos: que se constituem como suportes de poemas quase sempre de caráter artesanal que se elaboram à margem do mercado editorial e são distribuídos de forma independente, e, em alguns casos, quando reunidos, foram o gérmen de trabalhos como *Winterverno*.

Transformar cada gesto em poesia foi uma das maiores ambições do projeto poético leminskiano, cuja trajetória com a linguagem parece caminhar para a concretização dessa proposta. Suas produções englobam letra de músicas, artigos, resenhas, quadrinhos, cartas, além de:

1. traduções: de personalidades como James Joyce . *Giocomo Joyce* (1985); Petrónio . *Satyricon* (1985); Yukio Mishima . *Sol e aço* (1985); John Lennon . *Um atrapalho no trabalho* (1985); Poesia egípcia antiga - *Fogo e água na terra dos deuses* (1987); entre outros.
2. biografias: de escritores, figuras religiosas e personalidades históricas, como Cruz e Sousa . *O negro branco* (1983); Matsuó Bashô . *A lágrima do peixe* (1984); Jesus Cristo - *Jesus a. C.* (1984); Trótski . *A paixão segundo a Revolução* (1986).
3. prosa de ficção: que incluem trabalhos como *Catatau* (1975); *Agora é que são elas* (1991); *Gozo fabuloso* (2004); entre outros.
4. ensaios críticos: dispersos em jornais, revistas, ou reunidos em seus livros *Ensaio e anseios crípticos* (1997) e *Anseios crípticos 2* (2001);
5. poemas: com projetos variados e propostas diversificadas, entre os quais: *Quarenta clics em Curitiba* (1976) com fotos de Jack Pires; *Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase* (1980); *Polonaises* (1980); *Caprichos e relaxos* (1983); *Hai-tropikai* (1985) em parceria com Alice Ruiz; *Distraídos venceremos* (1987); *La vie en close* (1991); *O ex-estranho* (1996); *Winterverno* (1994) com desenhos de João Suplicy.

Essa variedade de experimentações será examinada também sob o posicionamento teórico de Philadelpho Menezes (1991), que, ao discutir o fenômeno de *visualidade* da poesia brasileira contemporânea, não só indica alguns caminhos

no poético, como questiona o próprio conceito de poesia, sintetizada na seguinte pergunta: *“O que é poesia, afinal?”*

Para a compreensão de tal questionamento, Menezes apresenta dois posicionamentos teóricos como propostas de explicação do fenômeno poético: primeiramente *“a poesia pode ser tomada como uma articulação entre códigos[...] e um entendimento, subjacente [...] que parte de uma ampliação da articulação de código para chegar a uma articulação de linguagem[...]”* (MENEZES, 1991, p 11). A lírica leminskiana transita no limiar dessas duas concepções de poesia.

A segunda concepção do fenômeno poético apresentada por Menezes (1991) *“é poesia como articulação de linguagem”*. é percebida através dos diálogos que a lírica leminskiana estabelece com outras linguagens, como acontece nas obras *Winterverno* (2001) e *Quarenta cliques em Curitiba* (1990), nas quais Paulo Leminski promove o convívio dos seus versos com as linguagens do desenho e da fotografia, respectivamente. Já a primeira concepção *“poesia como articulação entre códigos”* acontece quando em seus procedimentos de criação o poeta revela uma consciência das possibilidades e limites que a língua impõe:

[...] o poeta tem um momento no qual ele é um sofredor da língua, uma vítima da língua. Isso começa na própria circunstância, por exemplo, da história de cada um. Quando você nasce, já nasce como falante de uma língua. Quando eu nasci, eu não sabia, quando nós nascemos, a gente não sabia, e daí, lá pelos quatro, cinco anos de idade, seis, sete, a gente vem a saber que fala uma língua chamada portuguesa. Ninguém nos perguntou antes que língua a gente gostaria de falar. Quando você vê, você é passivo em relação àquela língua sobre a qual, como todas as formas sociais, você não tem poder. Você já chegou numa língua na qual você diz, por exemplo, no indicativo: eu estou, tu estás, ele está. Você não pode dizer: eu estejeto, tu estejermes, eles estejarando. Isso você não pode fazer. Não há Guimarães Rosa que tenha poderes [...]. (LEMINSKI, 1987, p.287)

O trecho final dessa passagem, na qual Leminski traz à cena a figura de Guimarães Rosa, demonstra uma angústia diante do poder que a língua exerce, e parece soar como uma espécie de conformismo. No entanto, esse conformismo é

amos a contínua experimentação que se revela em suas produções.

Se o poeta é um sofredor da língua, resta apenas, num primeiro momento, sujeitar-se a tal sistema. Este fragmento ecoa uma espécie de consolo, já que até os grandes vultos da literatura, muitos deles reverenciados justamente por explorar a língua em todas as suas potencialidades, estão todos sob seu poder. Tais concepções se aproximam das considerações de Roland Barthes (1978), ao ressaltar que na língua o caráter de servidão e o poder se confundem:

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o agregarismo da repetição. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento, requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras languageiras [...]. Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme um monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. (BARTHES, 1978, p.15)

No mesmo texto, porém, Barthes destaca que a literatura é o espaço em que os estereótipos constitutivos de qualquer língua podem ser desconstruídos, ironizados, questionados. Daí o estranhamento que a literatura, principalmente a mais experimental, ou seja, a que se afasta do previsível, do convencional, provoca em seus leitores. Nesse sentido, pode-se dizer que a produção leminskiana, quase sempre, escapa da repetição e busca caminhos inventivos, caminhos contrários aos estereotipados, que exigem do leitor contínuos deslocamentos.

Outro modo de aproximar as considerações de Barthes da visão de Paulo Leminski é a sua concepção bastante peculiar do fenômeno poético. A poesia é pensada por Leminski como uma espécie de manifestação do erótico, que estaria pautada numa relação que oscila entre a satisfação e o sofrimento, entre a servidão e o poder: o poeta teria, em relação à linguagem, uma transa apaixonada e essa

duas formas, uma forma masoquista e uma forma

sádica+(1987, p. 288).

Leminski justifica a atividade poética como uma espécie de jogo erótico, porque entende que, assim como esta prática, o exercício de criação, de certa maneira, representa uma busca por prazer e por satisfação. Embora, muitas vezes, esta atividade seja permeada por outros sentimentos:

Esses tais artefatos
que diriam minha angústia,
tem umas que vêm fácil,
tem muitas que me custa.
Tem horas que é caco de vidro,
meses que é feito um grito,
tem horas que nem duvido,
tem dias que eu acredito.
Então seremos todos gênios
quando as privadas do mundo
vomitem de volta
todos os papéis higiênicos

(LEMINSKI, 1995 p. 25)

Angústia, sofrimento, insatisfação, felicidade, dúvida e crença atravessam toda relação amorosa, e o poeta, enquanto sujeito apaixonado pela linguagem, sustentaria a convivência com tantos elementos contraditórios a partir de atos de sujeição. Essa paixão assumiria, em primeiro momento, uma forma masoquista. O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência+(1987, p. 288) . e poder: Num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador, passaria a ser algoz, a ser carrasco da linguagem, e daí a inverter o jogo+(LEMINSKI, 1987, p. 288). Ao mesmo tempo, o fenômeno poético, assim como a relação amorosa, é espaço de conflito, de multiplicidade, de sentimentos e vivências contraditórias, que não podem ser apreendidas de modo consensual, sem conflitos ou confrontos. Essa amplitude da compreensão do poético faz eco às considerações de Octavio Paz:

...sia es conocimiento, salvación, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividade poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritural, es um método de liberación interior. La poesia revela este mundo; crea outro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísia; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, repiración, ejercicio muscular. [...] (1994, p. 41).

O trecho acima citado pertence ao início de *El arco y la lira*, e é parte de um longo parágrafo no qual o poeta e ensaísta mexicano arrola diversas definições de poesia, todas apontando em várias direções, para compor um mosaico, no qual a diversidade se destaca, bem como a impossibilidade de apreender em uma definição fechada a complexidade do fenômeno poético.

Em Leminski, a consciência da complexidade da poesia e da não possibilidade de rompimento radical dos limites da própria língua, faz com que o poeta abrace o desejo de subvertê-la cada vez mais. Leminski sabe desta limitação e revela, em vários poemas, entrevistas e ensaios, esse sentimento com intensidade:

O PAR QUE ME PARECE

Pesa dentro de mim
o idioma que não fiz,
aquela língua sem fim
feita de aís e de aquis.
Era uma língua bonita,
música, mais que palavra,
alguma coisa de hitita,
praia do mar de Java.
Um idioma perfeito,
quase não tinha objeto.
Pronomes do caso reto,
nunca acabavam sujeitos.
Tudo era seu múltiplo,
verbo, triplo, prolixo.
Gritos eram os únicos.
O resto, ia pro lixo.
Dois leões em cada pardo,
dois saltos em cada pulo,
eu que só via a metade,
silêncio, está tudo duplo.

A língua é pensada/pesada no poema acima como um conjunto de sons (%música mais que palavras+, %gritos+, %ais+, %silêncios+), de imagens (%praia+, %leões+), espaço da diversidade (%Tudo era seu múltiplo+). Ciente da impossibilidade da criação de %um idioma perfeito", e das dificuldades de transpor todas as fronteiras que sua língua impõe, o poeta formaliza todo seu potencial transgressor através de procedimentos de elaboração, tais como: formação de palavras montagens; uso de neologismo; criação de termos plurilíngues e utilização de recursos anagramáticos. Estratégias que parecem soar como uma tentativa teimosa de *deslocamento*, o %tapacear a língua+ sobre o qual discorre Barthes (1978, p. 16): %Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu chamo, quanto a mim: *literatura.*+

A subversão da língua, na elaboração literária, é pensada por Leminski também como um ato de reelaboração do anteriormente produzido. Assim, leitura e escrita se correspondem, e a noção de posse, de propriedade é eliminada ou, ao menos, questionada, na medida em que escrever é citar, é apropriar-se do texto alheio, que, no ato de escrita, passa a pertencer a quem escreve, a quem tece o seu poema com textos de outros autores:

LIMITES AO LÉU

POESIA: %words set to music+(Dante via Pound), %uma viagem ao desconhecido+(Maiakóvski), %bernes e medulas+(Ezra Pound), %a fala do infalável+(Goethe), %a linguagem voltada para a sua própria materialidade+(Jákobson), %a permanente hesitação entre som e sentido+(Paul Valéry), %a fundação do ser mediante a palavra+(Heidegger), %a religião original da humanidade+(Novalis), %as melhores palavras na melhor ordem+(Coleridge), %a emoção

tranquilidade+
(Wordsworth), %ciência e paixão+
(Alfred de Vigny), %e faz com
palavras, não com idéias+(Mallarmé),
%música que se faz com idéias+
(Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), %m
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), %o
imposible hecho posible+(Garcia
Lorca), %aquilo que se perde na
tradução+(Robert Frost), %a liberdade
da minha linguagem+(Paulo Leminski)...

(LEMINSKI, 1995, p. 10)

Como indica o título do poema, o ato de escrita de poesia é um questionamento de limites, de interdições, de impossibilidades. O poema se constitui como um amplo mosaico de citações indicadas, inclusive, pelo recurso convencional: as aspas, seguidas do nome do autor citado entre parêntesis. A palavra de abertura do poema, %POESIA+, é significativamente escrita com letras maiúsculas, seguida de dois pontos, que indicam a tentativa de definição, à qual o sujeito poético se entrega, a partir da evocação de um conjunto de definições anteriores. Leminski, ao elaborar seu poema conceituador, aciona a memória de suas leituras e expõe seus autores preferidos, suas referências, seu repertório, que engloba autores pertencentes a diversos momentos históricos, diversos movimentos artísticos, diversas línguas, diversos países (Itália, Rússia, Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Estados Unidos, Portugal, Brasil... A diversidade é um dos seus traços. Incorpora, inclusive, outros campos, além da literatura, ao citar um filósofo, Heidegger, que refletiu muito sobre o lugar da poesia na história do pensamento. Cita ainda um compositor, Bob Dylan, o que é corente com a insistência na ideia de que poesia e música se articulam .

Entre as definições retomadas de autores consagrados, a poesia é pensada como música, como viagem, como pesquisa da materialidade do signo,

tensão, fingimento, reflexão crítica, design, perda, liberdade. Vale destacar os versos finais do poema, em que há uma autoreferência, ou seja, é retomada uma definição anteriormente proposta pelo próprio Leminski, em que ressalta a noção de liberdade, inclusive, liberdade de se apropriar de outras falas, de outros textos, liberdade também quanto à forma de organização das apropriações, distribuídas em versos livres, de modo aparentemente aleatório.

Esse poema problematiza ainda a noção de gênero literário, pois oscila entre o poema lírico e o ensaio. É recuperação de uma memória de leitura, mas também é reflexão teórica sobre o fazer poético. Metapoema em que o paideuma leminskiano se desnuda e se oferece para outros leitores, assim como ele fez em diversos textos, como ocorre com um poema curto também de *La vie en close*:

OPERAÇÃO DE VISTA

De uma noite, vim.
Para uma noite, vamos,
Uma rosa de Guimarães
Nos ramos de Graciliano.

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

(LEMINSKI, 1995, p. 19)

Presente no título do poema, o vocábulo *operação* nos autoriza a pensar a escrita a leitura do poema como atividades em que se opera, e que operam, uma contínua transformação do anteriormente lido, assim como em *limites ao léu*:

A palavra *noite* parece também evocar a noção de desconhecido, além, claro, da ideia de morte. No verso inicial, o uso da primeira pessoa do singular do verbo *vir*, no pretérito perfeito do indicativo, *vim*, sinaliza uma reflexão pessoal, no entanto, o verso seguinte amplia essa perspectiva, ao usar a primeira do plural do verbo *ir*, no presente do indicativo, *vamos*; o destino agora é comum a todos os seres humanos; a noite, metáfora de morte (como proposto nesta leitura) ao qual todos estamos fadados. No entanto, o percurso (ressaltado pelo movimento: *vir/ir*)

so, para a morte (noite, novamente), é permeado por leituras e imagens construídas pelos autores escolhidos. A pura perda (a ausência de sentido da vida?) é revestida de descobertas e prazeres simbolizados pelas imagens de Rosa e Ramos, no primeiro quarteto, e de Joyce e Mallarmé, no segundo, o que nos leva à reflexão dos sentidos da literatura, da arte, na vida, no mundo.

João Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, ambos pertencentes ao modernismo brasileiro, juntam-se ao irlandês James Joyce, autor de *Finnegans Wake*, citado, e ao poeta francês Mallarmé, que assina o referencial *Un coup de dés*. Nessa operação, o poema nos diz da seleção de autores inventivos, fala-nos da escolha de Leminski por nomes que renovaram a concepção de escrita e transitaram por caminhos imprevistos.

Escrever é, assim, uma espécie de retomada de vasta memória, de percurso por diversos textos e autores lidos, que são lançados como desafio (Esfinge) e convite para outros leitores, como lemos em seu poema *VEZES VERSUS REVESES* (1995, p. 98):

um flash back
um flash back dentro de um flash back
um flash back dentro de um flash back de
um flash back
um flash back dentro do terceiro flash back
a memória cai dentro da memória
pedraflor na água lisa
tudo cansa (flash back)
menos a lembrança da lembrança da lembrança
da lembrança

Como nas bonequinhas russas, que se articulam de forma encaixada, o poema brinca com as construções em cascata, que se fazem a partir retomada do passado (*flash back* lido como metáfora de memória), na elaboração dos seus textos. A repetição de elementos constitutivos dos versos, em especial da expressão em inglês, reforça a noção de escrita como retomada do anteriormente lido. Poesia: lembrança da lembrança.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

também está em consonância com um elogio da leitura, uma celebração da descoberta de textos e autores, tema de muitos poemas leminskianos em várias outras de suas produções, como veremos nos capítulos seguintes.

Este capítulo objetiva observar como, através de procedimentos composicionais ligados à estética concretista, à escrita leminskiana sugere o efeito de movimento. As relações entre os poetas concretos e Leminski são muitas e profícuas, e se revelam de diversos modos na produção leminskiana, seja retomando procedimentos propostos pelo concretismo, seja analisando obras dos poetas desse movimento, seja associando-se a eles pelo repertório de autores escolhidos, do Brasil e de outros países, como Mallarmé, Pound, Gregório, entre outros.

Há muitas possibilidades de pensar a relação entre poesia e movimento. Iniciamos admitindo que a ideia de movimento é bastante aceitável, quando relacionada a uma obra produzida no contexto do computador, principalmente depois do advento da internet, que ampliou de modo significativo as estratégias de circulação da arte, não só do poema, e que possibilita efeitos que permitem às palavras de um texto se moverem de modo semelhante a uma explosão, como podemos verificar através dos recortes do poema *Bomba* de Augusto de Campos (Anexo B).

Observando manifestações poéticas desta ordem, dificilmente um interlocutor contestará que um traço definidor é a possibilidade de movimentação dos caracteres. Entretanto, no artigo intitulado *Kamiquase: O poeta caiu na rede*, o poeta e web designer Élson Fróes (2004) chama a atenção para o fato de que a escrita na lírica leminskiana, mesmo no formato impresso, já possuía as principais qualidades do meio eletrônico, como a concisão, as imagens e o movimento.

No mínimo curiosa, esta constatação desencadeia o seguinte questionamento: como relacionar a ideia de movimento a suportes como o papel, como o livro impresso, cujo principal traço é a fixidez dos caracteres sobre o plano?

Antes de abordar essa questão, reconhecemos a necessidade de esclarecimento sobre o tipo de movimento a que nos referimos, uma vez que o

ologia de outros meios de circulação da escrita, não possibilita os mesmos recursos expressivos.

Em todo caso, podemos destacar um movimento que figura em todo ato de leitura, compreendido, aqui, através dos gestos que suas diversas formas realizações suscitam. Citemos como exemplo o deslocamento do olhar sobre a página para visualizar os caracteres presentes; podemos acrescentar também o gesto de folhear o livro para iniciar a leitura na página seguinte, ou ainda de retornar à passagem anterior; todos esses gestos apresentam em comum a marca do movimento. Ler, pressupõe, portanto, uma gestualidade, um movimento do corpo, dos olhos, das mãos... Há um movimento do corpo, há um movimento da memória.

A atividade da leitura, para Antoine Compagnon (1996), é gesto que coloca em movimento o trabalho de citação, a capacidade de rememorar passagens e revisitar discursos: %A leitura repousa em uma ação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, a citação+ (p. 14). Nesta perspectiva, a atividade de leitura %ão é monótona nem unificadora+ (p. 13), trata-se de uma ação que desmonta o texto e o dispersa, na medida em que, ao modificar o curso da leitura, o leitor %altera sua organização+ (p. 14).

Vejamos esta questão agora por outro ângulo. A maioria dos textos no sistema alfabético apresenta uma ordem na direção da leitura. Em língua portuguesa, a direção de leitura de boa parte dos textos acontece da esquerda para direita e de cima para baixo. No poema que apresentamos a seguir, a escrita leminskiana, ao se afastar da tendência tradicional de dispor os versos numa ordem sucessiva e linear, vem problematizar a ideia de direção de leitura, desafiando o olhar do leitor que se esforça para captar a sintaxe do texto, cuja conformação gráfica desconstrói certa expectativa quanto à compreensão de verso:

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

coi	ju	gat	vac	a	e
v	b	é	c	chu	est
voo	boi	tão	cuo	v	e
é	a	l	é	uva	mês
neg	com	ent	ond	é	m
r	m	o	e	mai	smo
ati	ome	qua	vac	o	m
v	u	n	c	aio	mês
viv	hum	nto	cas	e	a
o	m	l	v	que	esm
	boi	end	vão	o	m
		o	b	gua	smo
			ber	r	n
				rda	est
				c	a
				chu	mês
				v	m
				uva	sma
				a	m
					esa

(LEMINSKI, 1983, p.148)

Neste exemplo, a leitura se realiza enquanto tentativas de reconstrução do próprio poema, confirmadas pela ruptura sintática e vocabular que exigem do leitor um esforço tanto na decodificação da sintaxe do texto, quanto na apreensão de seu sentido. Um verdadeiro quebra-cabeça em que cada palavra vai contribuir para a comunicação de sua estrutura. Essa imagem reforça a noção de leitura como jogo, na qual o leitor é forçado a reelaborar os elementos do quebra-cabeça.

Elaborações poéticas com este tipo de organização se tornam mais frequentes a partir da década de 50 do século XX, momento em que a poesia brasileira passa a experimentar de modo sistemático novas possibilidades de distribuição dos caracteres do poema sobre página, ao investir numa maior diversificação dos percursos de leitura.

Em seu estudo sobre a incorporação da visualidade na poesia brasileira, Philadelpho Menezes (1991) explica que as manifestações de poesia não versificada que precederam o concretismo é uma evidência da inserção da visualidade na

ionada por uma espécie de dissolução sofrida pelo sistema poético verbal, a chamada *crise do verso*, fenômeno compreendido e sistematizado pelo teórico a partir de dois momentos: primeiramente, um período de %explosão+, e, em seguida, de %implosão+.

O primeiro momento, conforme esclarece Menezes, se configurou a partir de uma recusa aos cânones rítmicos e rítmicos vigentes, possibilitando o surgimento dos versos livres e brancos.

Após esta fase de explosão dos rígidos esquemas de versificação, as palavras se espalham pela página sem a linearidade visual do verso, provocando uma dissolução do próprio verso enquanto unidade linear da leitura condutora do olho.

Esse tipo de manifestação poética, reconhecida como %poesia espacializada+apresentou como principais características a ocupação do espaço da página pelas palavras, porém conservou a sintaxe verbal inalterada (MENEZES, 1991, p. 13).

É neste momento em que se encontra um dos mais significativos nomes na redefinição poética, o francês Stéphane Mallarmé e seu *O Lance de Dados*, obra que, na opinião de Augusto de Campos (2006, p. 31), não só abriu as portas para uma nova realidade poética, como fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição que considera que %o todo é mais que a soma das partes+(Anexo C).

Conceituado pelo poeta simbolista francês como *Subdivisões Prismáticas da Ideia*, este modo de construção de poesia propõe uma tipografia funcional capaz de aproximar %o real+com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento+(CAMPOS, 2006, p. 31).

Entre as principais características do método compositivo proposto por Mallarmé estão: o emprego de caracteres tipográficos diversos; uma variação na posição das linhas tipográficas; a exploração do espaço gráfico no qual os brancos assumem importância; por fim, uso especial da folha, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas (CAMPOS, 2006).

segundo momento de dissolução do sistema poético verbal, reconhecido por Philadelpho Menezes (1991) como período de *implosão*, vem à tona a partir do concretismo, que concebe a palavra como centro da verbalidade do poema, rompendo com sintaxe verbal tradicional e apostando em novos critérios de arranjo das palavras como, por exemplo, a utilização de cores (Anexo D).

O concretismo é então tomado por Menezes como uma espécie de preparação para a presença da visualidade na poesia brasileira, acontecimento que, segundo o teórico, contribuiu para intensificação da *implosão* sintática dos versos e, posteriormente, das palavras.

A opção por aproximar os textos da série *SOL-TE* das teorias da poesia concreta do grupo Noigandres se justifica pelo fato de que, embora Paulo Leminski não tenha se fixado em uma tendência literária específica, ele compartilha dos principais pressupostos do ideário concreto, confirmados através de sua atuação em importantes veículos de divulgação da poesia concreta como, por exemplo, *Revista Invenção*, na qual teve alguns de seus trabalhos publicados. Além disso, sua aparição no cenário da poesia brasileira acontece na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em 1963, em Belo Horizonte:

Foi em 1963, na *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso.

Noigandres, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou polilingüe paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideogrâmica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas. (CAMPOS, Haroldo. 1983, p. 7)

Luiz Augusto de Lencastre e Silva (2009, p. 9):

a poesia concreta foi a referência cultural com a qual Leminski incorpora preceitos e se inscreve como poeta, não para filiar-se, mas para interagir num espaço, considerado, por ele mesmo, de desestabilização de uma herança que definitivamente lançou novas bases no cenário poético brasileiro.

Dessa maneira, encontrar pontos de contato entre a escrita leminskiana e a proposta concretista do grupo Noigandres, quanto à temática do *movimento*, é um dos interesses da análise.

Ao rejeitar a organização tradicional do poema, que concebia o verso como unidade central na obra, a estética concretista recusa-se a entender a palavra como mero componente indiferente e passa a vê-la a palavra em si mesma . campo magnético de possibilidades . como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades+ (CAMPOS, 2006, p. 71). Este novo modo de pensar a palavra irá promover um novo sentido de estrutura do poema.

Haroldo de Campos (2006) sugere, como forma de compreensão deste modo de organização dos elementos, a noção de *estrutura matemática*; segundo ele, a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática). Isto é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, [...], uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra+(2006, p. 133-4).

A postura de tomar a palavra, em sua visualidade, como um elemento central no processo de criação é uma característica marcante também na escrita leminskiana, que, ao enfatizar este caráter, muitas vezes lembra o efeito de um *close-up*, mecanismo que permite uma maior aproximação e percepção dos detalhes de um determinado objeto em foco por uma câmera. Isso acontece porque, ao compartilhar alguns recursos da estética concretista, Paulo Leminski defende que a palavra deve ser encarada como um elemento do mundo: a atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto coisa do mundo+(LEMINSKI, 1987, p. 285).

do *close-up* como metáfora da escrita de Paulo Leminski não se deu de maneira aleatória. Inclusive, a palavra *close* surge em um dos seus títulos mais conhecidos, a obra póstuma *La vie en close* (2007), livro do qual foram analisados alguns poemas no capítulo anterior desta dissertação. A associação entre a escrita leminskiana e o mecanismo *close* é problematizada em trabalhos como os de Nanci Maria Guimarães (1998, p. 99), no qual dedica o capítulo intitulado *Close: prazer da pura percepção* ao exame desta relação. A pesquisadora ressalta que a valorização do *close*, ou seja, a preocupação do poeta com o foco, com a visão ampliada, é um traço recorrente no conjunto de suas obras. Segundo ela,

ao adotar o *close*, Paulo Leminski edifica uma poesia condensada, uma arquitetura mínima feita a partir de poucos elementos, numa economia pura da linguagem, revelando, assim seu apreço ao pequeno, valorizando a sutileza da percepção e, ao mesmo tempo, se opondo a um mundo de tantos e tão diversificados apelos visuais (GUIMARÃES, 1998, p.97).

Esse processo reforça a noção de condensação, de síntese, um dos princípios do Modernismo brasileiro da primeira geração, em que se destacam as poéticas de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira e, principalmente, de Oswald de Andrade, em diálogo com as propostas das vanguardas históricas, mais marcadamente com o Futurismo, de Marinetti. Oswald, em seu Manifesto Pau Brasil (1924), defende a surpresa, a invenção e postula, desde a economia de palavras com que elabora o próprio manifesto, a necessidade de uma escrita que se pautem em elementos mínimos.

Aproximando o conceito de *close*, defendido por Guimarães, dos poemas que integram a série SOL-TE de *Caprichos e Relaxos* (1983), nos quais há um maior apelo à visualidade, verifica-se que o efeito de foco é alcançado a partir do modo pelo qual os signos são combinados no corpo do poema, de maneira a sugerir maior ênfase nos caracteres, cujo modo de organização causa a impressão de uma maior proximidade e coloca em evidência seu caráter formal. Vejamos:

ATÉ ELA
DE PÉ
EM PÉ T A L A
DE PÉ T A L A
EM P É T A L A
ATÉ
D E S P E T A L Á - L A

(LEMINSKI, 1983, p. 122)

Nesta composição, do qual foi retirado o título deste capítulo, verificamos indícios do processo de transformação no modo de organização do poema. Nota-se que o poema não é mais articulado pelo encadeamento linear de versos, e sim por um conjunto de fatores, *um sistema de relações e equilíbrio entre quaisquer partes do poema*+(CAMPOS, 1996, p. 71), entre os quais se destaca a dimensão visual da palavra disposta na página, o trabalho com a materialidade do signo linguístico, neste caso, com a plasticidade da tipografia que compõe as palavras grafadas e com o modo de organizar/desenhar essas palavras, aproximando a página do livro da tela de pintura.

A tipografia empregada, bem como a disposição dos caracteres sobre o plano em branco, ajuda a formar um desenho que tenta mimetizar o cair das pétalas, sugerindo, assim, uma relação figurativa com o termo *DES PETALÁ-LA*

Outro dado que amplia a significação do poema decorre do fato de que, do ponto de vista biológico, as pétalas são descritas como estruturas que fazem parte da constituição da flor e, dentre as várias funções que essa parte

apel de contribuir como um fator atrativo aos polinizadores, a fim de assegurar o processo de reprodução.

Se o surgimento destas estruturas é de importância incontestável para a perpetuação de algumas espécies, ao explorar a palavra %DESPETALÁ-LA+ o poema aponta para um processo inverso ao florescimento das pétalas, abarcando a ideia de desprendimento e perda dessas estruturas, ratificado também pela relação de contiguidade deste vocábulo com o ato sexual humano, pois contém a palavra %DESPE+, configurando-se, assim, como uma palavra-valise.

Enquanto o aspecto visual do texto caminha para o efeito de nudez e desconstrução, o trajeto da leitura, ao se realizar de modo crescente, envereda para um processo de construção, em que os elementos apresentados até então ressurgem contidos nos seguintes. Um movimento de continuidade no qual os componentes vão sendo recuperados. O termo %DESPETALÁ-LA+ por exemplo, contém, pelo menos na cadeia sonora, alguns elementos constitutivos de vocábulos apresentados anteriormente como %ATÉ+, %ELA+, %É+, %ÉTALA+e %Á+

A repetição da palavra *pétala*, que por sua vez comporta elementos constitutivos dos termos %É+, %TÉ+e %ELA+, produz um efeito rítmico que sugere o compasso de uma caminhada, ampliando a compreensão da palavra, que agora é ela mesma desfeita e refeita pelo percurso do leitor e do poeta, em suas potencialidades sonoras e semânticas.

DESPETALÁ-LA, pensada enquanto palavra-valise, induz a uma associação do processo de feitura do poema como a ação de despir o texto nas suas múltiplas dimensões. Sobretudo, porque abre margem para uma série de interpretações, podendo ser compreendido como *metapoema*, por remeter a seu método compositivo, ou soar como *poema amoroso*, no qual o sujeito lírico se dirige a uma figura feminina: %TÉ ELA+. Daí o emprego do pronome pessoal do caso reto %ELA+ no início do poema, que pode tanto ser associado à figura da mulher . se o considerarmos a partir de uma perspectiva de poema amoroso . quanto pode ser relacionado à palavra, à poesia e ao modo de feitura deste texto.

A possível evocação de uma imagem feminina que se %DESPE" diante do ser amado e da qual cada peça de roupa vai pouco a pouco sendo retirada, %E

ALA / EM PÉTALA+, rumo à nudez que antecede o ato sexual, guarda proximidades com a imagem da flor cujas pétalas foram removidas, seja motivada pela ação do homem em sua brincadeira de *bem-me-quer* e *malmequer*, seja pela ação do tempo e suas intempéries.

A ideia de desprendimento das pétalas, assim como a imagem de um sujeito a retirar suas vestes nos transporta ainda ao poema *Motivo*, do escritor alagoano Nilton Resende, por guardar semelhanças com o tema do despir:

MOTIVO

Dispo-me
como quem quer se dar. Desvelando-se,
expondo as faces, as dobras,
os caminhos.
Entregando o peito, a nuca
o calcanhar.
Como quem necessita
ser frágil no braço do outro. Desmaiado
num colo precioso. Dispo-me
para ser amado.
Mantendo um véu.

(RESENDE, 2007, p. 11)

A lembrança da imagem de um corpo revelado, ilustrada no poema de Resende, se desenlaça a partir do movimento do sujeito lírico que apresenta suas faces+, dobras+, caminhos+, peito+, nuca+, calcanhar+, ao despir-se numa espécie de rito de entrega e mapeamento de um corpo, que se refaz sob a sutileza da opacidade de um véu, que se sobrepõe à nudez absoluta de um ser que necessita ser frágil+, daí, talvez a menção ao calcanhar que remete à figura mitológica de Aquiles, por concentrar neste ponto do corpo o auge de sua vulnerabilidade. Este mapeamento exposto pelo eu lírico acompanha também o movimento de leitura e apreensão de um corpo textual que se revela diante ao leitor.

Assim como no poema de Nilton Resende, em *DESPETALÁ-LA+* a escrita leminskiana realiza um movimento simultâneo de desconstrução e reconstrução de um corpo que é também o poema, demonstrando que a atividade

como a capacidade de selecionar, agregar e despir elementos na obra, num jogo de *bem-me-quer* e *malmequer*, que é reiterado pelo efeito rítmico do poema através repetição das expressões %DE PÉTALA / EM PÉTALA / DE PÉTALA / EM PÉTALA+.

A sugestão do movimento também perpassa a noção de leveza, pois sabe-se que as pétalas, assim como a maioria dos objetos em queda, pode sofrer a resistência de vários fatores, entre eles o ar, cuja interferência altera o modo como estes objetos encontram o solo, provocando um efeito delicado de pouso, movimento que o poeta tenta alcançar através da disposição irregular dos elementos. Semelhante efeito acontece no poema apresentado a seguir, no qual a vogal %a+ e o termo %autono+ são dispostos de maneira a sugerir a ideia do movimento de queda. Vejamos:

da árvore
o o'
o U
o T
o o'
o N
o o'
um tombo
só

a da palavra *autono* e a distribuição da vogal *o* sugerem o movimento da queda de um fruto, que no corpo do poema é representado figurativamente através do formato esférico da vogal *o* e confirmado por meio da seleção vocabular que inclui os termos *arvore* e *autono*, estação do ano em que é comum o desprendimento das folhagens e dos frutos.

A associação entre o desenho do texto e a sugestão de uma queda (*tombo*) é reforçada também pela melopéia do poema, na qual encontramos uma semelhança fônica entre o termo *autono* e a expressão *um tombo*, além da recorrência das consoantes oclusivas /t/, /n/ e /b/, efeito que vem contribuir para uma interação entre as dimensões sonora, ótica e semântica do texto. Traço que se aproxima de um dos anseios da estética concretista marcado pela busca por uma estruturação ótica-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo dinâmica: *verbivocovisual*[...]*q* (CAMPOS, 2006, p. 55-6).

Segundo Philadelpho Menezes (1991, p.45), a proposta *verbivocovisual* que aparece desde os primeiros textos teóricos do concretismo Noigandres se estabelece no nível semântico, visual e sonoro. O nível semântico é produzido pelo significado verbal com reflexos no aspecto visual dos poemas; o nível visual do poema corresponde à disposição estrutural geométrica do signo no espaço; e o nível sonoro se apresenta pelo aspecto fônico da palavra .

Além da utilização da proposta *verbivocovisual*, outro caminho pertinente à discussão da ideia de movimento relacionada à escrita leminskiana no formato impresso está associada ao emprego de experiências ópticas:

**a impressão do teu
corpo no meu
mexeu**

ursos visuais, como a fragmentação do significante em sua representação gráfica, escrita, com uma inusitada espacialização das letras e sílabas na página, a escrita leminskina alcança neste poema um efeito que torna a palavra mexeu fundamental na significação da construção poética.

As implicações entre o desenho da palavra mexeu e seu significado permitem que o poema amplie sua significação, adquirindo outras conotações. A ideia de impressão, por exemplo, surge primeiramente como o próprio processo de transferência do texto sobre a página que compreende a atividade de produção de uma mancha gráfica sobre o papel, remetendo ao modo de feitura do texto, no qual se imprime a marca de um outro corpo, o corpo do texto do autor sobre o da página.

Esse mesmo termo também guarda uma dimensão erótica, confirmada pela utilização dos pronomes possessivos na primeira e segunda pessoa do singular, bem como pela presença e, posteriormente, omissão, da palavra corpo, que ajuda a dar o tom de intimidade. A associação entre diferentes sugestões, sensoriais como a visão, através da apresentação do termo mexeu, e audição, por meio da semelhança fônica entre os pronomes Eu e E, funciona como indicativos de uma dinâmica própria do ato sexual. Há ainda a possibilidade de estabelecermos uma relação sonora e semântica, no contexto do poema erótico, bem como do metapoema, entre os verbos mexeu e meteu; este último verbo, inclusive, atua de modo indireto no poema como junção dos pronomes meu e eu.

Outra possibilidade de leitura deste termo está relacionada à ideia de imprecisão, incerteza ou sugestão, este sentido é presentificado já na estrutura da palavra mexeu, espécie de ilusão de ótica que engana o olhar do leitor causando a impressão de movimento.

Os vários recortes que a palavra apresenta . que ora sugerem proximidade, ora profundidade, confundido a visão do leitor . possibilitam que a estrutura do poema, devido à escolha e à organização dos termos operados, projete e amplie sua carga semântica. Efeito parecido acontece no poema a seguir.

SOL
LUA
POR QUE SÓ UM
DE CADA
NO CÉU
FLUTUA

(LEMINSKI, 1983, p. 121)

Observando as categorias gramaticais que compõem este poema, percebe-se que, assim como no exemplo citado anteriormente, em que há uma maior evidência da palavra %mexeu+, é novamente no verbo de ação que a escrita leminskiana se detém para indicar dinamismo e movimento.

O aspecto visual, neste exemplo, assume importância fundamental, a associação entre elementos celestes como %sol+, %lua+ e %céu+ aliada ao corte na parte superior da palavra %lutua+geram um efeito ótico que causa a ilusão visual de que este termo paira sobre o plano, funcionando como tradução da temática do texto.

Nesse sentido, é que a palavra %lutua+ atua como chave de significação do poema, justificada por sua conformação gráfica, que funciona como uma tentativa de correspondência ao que a ação verbal anuncia. Mas não é apenas no verbo que Leminski se concentra para obter efeitos visuais diversificados, ele usa diversos recursos. É o que acontece, por exemplo, no poema %LUA NA ÁGUA+(1983, p.121).

Composto basicamente por versos nominais %LUA NA ÁGUA / ALGUMA LUA / LUA ALGUMA+, a ausência de um agente verbal não impossibilita a criação de uma paisagem visual que dialoga com a imagem da luz da lua na superfície da água. Neste poema os versos, por meio de jogos anagramáticos e paragramáticos, mimetizam uma espécie espelho da água, que, longe de simplesmente reproduzir o

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

para unidades internas de significação, denunciando seu estado de latência, numa relação de contiguidade, como encaixes a comportar elementos menores:



(LEMINSKI, 1983, p.139)

Em análise de 'LUA NA ÁGUA', Julio Plaza (2003) observa que neste texto a linguagem é acionada por procedimentos anagramáticos e paragramáticos. Plaza verifica que, logo no primeiro verso, o texto refletido na sua base cria uma paisagem composta de 'LUA NA ÁGUA', sugerindo a aparição da água como suporte do reflexo.

ALGUMA LUA+, constata que o termo %ALGUMA+ inclui anagramaticamente ÁGUA e LUA, isto porque ALGUMA LUA e LUA é paragrama de LUA NA AGUA. Assim, o termo ÁGUA indicia o movimento entre LUA e ÁGUA. Em %LUA ALGUMA+, terceiro verso, Plaza explica que a palavra/imagem extraída de ALGUMA e confundida com a água, cria a impressão dos reflexos da LUA (2003, p.108). Portanto, é a partir do método compositivo que lembra o mecanismo do *Close-up*, e se valendo de recursos estilísticos da estética concretista do grupo *noingandres*, que a escrita leminskiana se opõe à fixidez do papel e sugere o efeito do *movimento*.

Ao chamar atenção para os elementos de caráter visual, sonoro e semântico da obra, a escrita leminskiana vem corroborar as palavras de Elsó Fróes, ao defender que, mesmo em ambientes como o papel, marcado pela fixidez dos caracteres sobre o plano, a lírica de Paulo Leminski possuía as principais qualidades do meio eletrônico como a concisão, o movimento e as imagens, que seriam obtidas através de estratégias de composição, tais como: economia de termos; exploração do branco da página; uma menor frequência no uso de conectivos e sinais de pontuação; por fim: valorização da palavra, pensada em sua complexidade e multiplicidade e deslocada dos usos correntes e previsíveis, como unidade central na significação do poema. Todos esses traços definidores estão em diálogo com as conquistas dos modernistas mais experimentais, em especial Oswald de Andrade e com as propostas dos principais poetas do concretismo no Brasil, conforme discutido ao longo deste capítulo.