



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS

FELIPE DE ALMEIDA TAVARES

LEMINSKI:

MISTURAS E RAREFAÇÕES – ENTRE TE(N)SÕES E PAIXÕES

VITÓRIA  
ABRIL, 2021

Felipe de Almeida Tavares

LEMINSKI:

MISTURAS E RAREFAÇÕES – ENTRE TE(N)SÕES E PAIXÕES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

VITÓRIA  
ABRIL, 2021

# **FELIPE DE ALMEIDA TAVARES**

## **“*LEMINSKI: MISTURAS E RAREFAÇÕES – ENTRE TE(N)SÕES E PAIXÕES*”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 15 de abril de 2021.

Comissão Examinadora:

**Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)**  
Orientador

**Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares (UFES)**  
Examinador Interno

**Prof. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol (UFES)**  
Examinadora Interna

**Prof. Dr. Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (UFR)**  
Examinador Externo

**Prof. Dr. Paulo Muniz da Silva**  
Examinador Externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
SERGIO DA FONSECA AMARAL - SIAPE 1172933  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 30/04/2021 às 07:59

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/181193?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
RAFAELA SCARDINO LIMA PIZZOL - SIAPE 3611743  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 30/04/2021 às 09:06

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/181220?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
LUIS EUSTAQUIO SOARES - SIAPE 1351264  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 03/05/2021 às 09:20

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/182107?tipoArquivo=O>

Dedico esta tese à minha mãe, Maria Júlia, à minha avó, Antônia,  
à minha esposa, Jéssica, aos familiares e amigos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Maria Julia de Almeida Tavares, por ser um Norte.

À minha esposa, Jéssica Fernandes Giacomini, pelo amor correspondido e por ter muita paciência durante todo o percurso, que não foi fácil.

Especialmente ao meu orientador, o professor doutor Sérgio da Fonseca Amaral, por me acolher como amigo, acreditar, se dedicar e compartilhar prazerosamente de seu conhecimento, experiência e livros, desde minha graduação até aqui. Minha gratidão e afeto.

À professora doutora Keila Mara de Souza Araújo Maciel, por sua leitura atenciosa, pelo incentivo e por dispor de seu saber.

Aos demais professores do Departamento de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, que tanto me ensinaram ao longo do caminho, meu enorme carinho.

Aos amigos.

Liberdade de escrever no plano e até no volume (e não apenas na linha).  
Liberdade de construir novos vocabulários, novas grafias, novas sintaxes.

(Paulo Leminski, 2012, p.135)

## RESUMO

Muitos dos que se debruçaram sobre a obra de Leminski o reconhecem enquanto um escritor que sintetizava os contrários, com exemplos que passam pela união de diferentes linguagens artísticas ou gêneros literários, do poema com a música, do popular com o erudito, do oriente com o ocidente, entre outros. Considerando essa variedade de elementos, neste trabalho temos por intuito estudar a poesia leminskiana a partir da tese de que seus poemas são construídos por meio de uma prática, que denominamos poética de mistura e rarefação, capaz de ampliar em intensidade e extensidade os efeitos de sua poesia. É nesse caminho de abertura do signo poético que Leminski encontra a sua voz, uma voz que, buscando o novo e a liberdade expressiva, alcança leitores variados, pois se articula com diferentes aspectos culturais, na medida em que traz à superfície os efeitos próprios dessa poética. Um método de abordagem será, por meio da análise semiótica dos poemas, vislumbrar os efeitos e afetos que essa poética proporciona e seus desdobramentos. Entre eles: a mistura dos sentidos mediada pela sinestesia; a mistura de palavras e seus conceitos; o rompimento das fronteiras estéticas, culturais, midiáticas e até mesmo filosóficas, compondo um diálogo entre diferentes mídias e visões de mundo; a multiplicidade de vozes e a diluição da voz autoral (produzida pela mistura e rarefação dos seres), permitindo maior autonomia e espontaneidade ao texto poético e uma subversão transformadora que se opõe aos valores de opressão, entre outros aspectos importantes para apreciação de seu estilo. Como recorte, propomos a leitura de dois livros: *Caprichos e relaxos* e *Distraídos Venceremos*. Obras que marcam o início e o fim de sua trajetória em vida. Enquanto aparato teórico dessas análises, considerando a diversidade das misturas leminskianas, recorreremos a certa interdisciplinaridade, combinando a semiótica tensiva de Fontanille e Zilberberg; a semântica e a filosofia, por meio de autores como, Roland Barthes, tateando seu conceito de leitura prazerosa e impertinente; Deleuze, principalmente no que tange à mistura entre os seres e aos efeitos daí decorrentes, além de outros nomes que contribuem para nossa compreensão desse poeta, da Geração 70, que se mantém, ainda hoje, entre os mais populares.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Poesia. Poética. Mistura. Rarefação.

## ABSTRACT

Many of those who have worked on Leminski oeuvre recognize him as a writer capable of synthesizing antagonisms, with examples marked by the union of different artistic expressions or literary genres, of poetry and music, of popular culture and the erudite, of the East and West, among others. Considering this wide range of elements, the purpose of this work is to study the Leminskian poetry based on the thesis that his poems are composed through a practice we term as poetry of mixture and rarefaction, which results in wider intensity and extensity of the effects of his poetry. It is on this path, opened by the poetic sign, that Leminski finds his voice, a voice that, in search for the new and for the expressive freedom, affects varied readers, due to the fact that it articulates with different cultural aspects as it brings to the surface the particular effects of this poetry. One of the methodological approaches will be through the semiotic analysis of the poems, observing the effects and affects provided by this poetics, as well as its unfoldments. Including: the mixture of the senses through synesthesia; the mixture of words and their concepts; the breaking of aesthetic, cultural, media and even philosophical boundaries, creating a dialogue between different platforms and worldviews; the multiplicity of voices and the diminishing of the author's voice (caused by the mixture and rarefaction of beings), lending more autonomy and spontaneity to the poetic text and a transformative subversion in opposition to the oppressive values, amid other important aspects for the appreciation of his style. As the central of our inquiry, we propose the reading of two books: *Caprichos e relaxos* and *Distraídos Venceremos*. Works which impacted the beginning and the end of his trajectory in life. As theoretical apparatus, considering the diversity of Leminskian mixtures, we approach interdisciplinarity in a certain way, combining the tensive semiotic by Fontanille and Zilberberg; the semantics and the philosophy, through authors such as Roland Barthes, dealing with his concept of pleasant and impertinent reading; Deleuze, especially regarding the mixture between beings and its resulting effects, as well as other names that enhance our understanding of this 1970's generation poet, who is still today one of its most popular names.

Keywords: Paulo Leminski. Poetry. Poetics. Mixture. Rarefaction.

## RÉSUMÉ

Beaucoup entre ceux qui se penchent sur l'oeuvre de Leminski le reconnaissent comme un écrivain qui synthétisait les contraires, comme des exemples qui passent par l'union de différents langages artistiques ou genres littéraires, du poème avec la chanson, du populaire à l'érudit, de l'orient à l'occident, entre autres. Tout en considérant cette variété d'éléments, dans ce travail on a pour but d'étudier la poésie leminskienne ayant comme thèse la construction de ses poèmes grâce à une pratique qu'on dénomme poétique du mélange et raréfaction, capable d'augmenter en intensité et extensité les effets de sa poésie. C'est dans ce chemin d'ouverture du signe poétique que Leminski rencontre sa voix, une voix qui, à la quête du nouveau et de la liberté expressive, atteint des lecteurs variés, car elle se mêle des différents aspects culturels au fur et à mesure qu'elle fait ressurgir les effets de cette poétique elle-même. Une méthode d'approche sera, grâce à l'analyse sémiotique des poèmes, celle d'apercevoir les effets et les affections issus de cette poétique et ses dédoublements. Entre eux: le mélange des sens grâce à la synesthésie; le mélange de mots et leurs concepts; la rupture des frontières esthétiques, culturelles, médiatiques et même philosophiques, ce qui crée un dialogue entre différents médias et visions de monde; la multiplicité des voix et la dilution de l'auteur (produite par le mélange et la raréfaction des êtres), tout en permettant une majeure autonomie et spontanéité au texte poétique et une subversion transformatrice qui s'oppose aux valeurs de l'oppression, entre autres aspects importants pour apprécier son style. Comme coupure, nous proposons la lecture de deux livres: "Caprichos e relachos" et "Distraídos venceremos". Des œuvres qui marquent le début et la fin de son parcours. Comme référence théorique pour nos analyses, tout en considérant la diversité des mélanges leminskiens, on saisit une certaine interdisciplinarité pour combiner la sémiotique tensive de Fontanille et Zilberberg; la sémantique et la philosophie grâce à des auteurs tels que Roland Barthes, en côtoyant sont concept de lecture plaisante et impertinente; Deleuze, surtout en ce qui concerne le mélange entre les êtres et ses effets résultants en plus d'autres noms qui contribuent pour notre compréhension de ce poète, de la Génération 70, qui se maintient, jusqu'à présent, entre les plus populaires.

Mots-clés: Paulo Leminski. Poésie. Poétique. Mélange. Raréfaction.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Tabela 1 .....	17
FIGURA 02 – Quadrado semiótico 1 .....	18
FIGURA 03 – Intensidade da mistura .....	21
FIGURA 04 – Extensidade da rarefação .....	22
FIGURA 05 – Ideograma <i>kawa</i> .....	49
FIGURA 06 – Kawásu.....	49
FIGURA 07 – Relação entre intensidade e extensidade .....	53
FIGURA 08 – Ciclo dos operadores semânticos .....	56
FIGURA 09 – Quadrado semiótico 2 .....	78
FIGURA 10 – Pentagrama 1 “Me provoque para ver” .....	85
FIGURA 11 – Pentagrama 2 “Me provoque para ver” .....	86
FIGURA 12 – Lâmina de fotolivro de Leminski e Jack Pires .....	93
FIGURA 13 – Pentagrama 1 “Verdura” .....	99
FIGURA 14 – Pentagrama 1 “Dor elegante” .....	103
FIGURA 15 – Pentagrama 2 “Dor Elegante” .....	104
FIGURA 16 – Pentagrama 3 “Dor elegante” .....	104
FIGURA 17 – Quadrado semiótico 3 .....	112
FIGURA 18 – Primeira página do livro <i>A lua no cinema</i> .....	115
FIGURA 19 – Efeito da poética de mistura e rarefação .....	204

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
1. MISTURAS SENSORIAIS – VERBO-VISUAL E UM POUCO MAIS.....	36
2. MISTURA DE PALAVRAS E RAREFAÇÃO.....	59
3. MISTURA E RAREFAÇÃO: PELAS MÍDIAS E LINGUAGENS ARTÍSTICAS .....	83
3.1 LEMINSKI ENTRE MÍDIAS E ARTISTAS .....	83
3.2 LEMINSKI ENTRE AS ARTES E AS MÍDIAS .....	95
4. MISTURA CULTURAL: A RAREFAÇÃO DAS FRONTEIRAS .....	119
5. MISTURAS E RAREFAÇÕES: ENTRE FRAGMENTOS E PERSPECTIVAS .....	144
6 MISTURA DOS SERES E RAREFAÇÃO.....	165
7. ANÁLISES DE POEMAS.....	185
7.1 UMA ANÁLISE PELA POÉTICA DE MISTURA E RAREFAÇÃO.....	186
7.2 MISTURANDO E RAREFAZENDO O AÇO E A FLOR .....	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	201
REFERÊNCIAS.....	206

## INTRODUÇÃO

Os poemas de Leminski têm como uma de suas características notáveis a relação que mantém entre elementos muitas vezes contrastantes, o silêncio e o som, o tudo e o nada, ou complementares, a imagem e o som, que entram em sintonia para produzir os efeitos de sua poesia, dialogando com diferentes aspectos culturais, indo do erudito ao popular em poucas linhas. É por meio dessa harmonização que sua obra poética consegue alcançar um grande público, tendo aceitação dos mais exigentes leitores, que reconhecem suas qualidades artísticas, e até mesmo daqueles que a consomem pelo mero prazer do entretenimento.

Leyla Perrone Moisés, em um ensaio publicado no livro *Toda Poesia*, de Paulo Leminski, intitulado “Leminski, o samurai malandro”<sup>1</sup>, chamou a atenção para esse aspecto do poeta que sintetizava ao mesmo tempo o rigor do samurai e o jogo de cintura do malandro, “Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos” (MOISÉS, 2013, p. 298). Dentro dessa dualidade, realmente conseguia resultados precisos e efetivos como um corte de catana, sendo econômico nas palavras, porém de longo alcance semântico. Leminski era, de fato, esse poeta que, para muitos dos que se debruçaram sobre sua obra, aproximava os antagônicos. É o que nos lembra Ricardo Gessner ao dizer que “Leminski é conhecido por sintetizar em sua poesia elementos eruditos e populares” (GESSNER, 2017, p. 12).

Essas características leminskianas são inegáveis. O que defendemos por tese, porém, é que Leminski encontre e desenvolva a sua própria voz por intermédio de uma poética de mistura e rarefação que se mantém em constância. Assim, é por meio desse processo combinatório de elementos vários que sua poesia adquiriu uma dicção própria, subversiva, musical, política, múltipla e de longa abrangência, capaz de dizer muito em poucas palavras, dentro de um estilo peculiar. Ou seja, era misturando que Leminski alcançava, com o perdão do paradoxo, uma prolixidade sintética, todavia, não uma prolixidade do tipo que se atribui aos que falam muito sem nada dizer. Pelo contrário, o poeta tinha uma

---

<sup>1</sup> Anteriormente publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 27/11/83.

mensagem: a liberdade no uso das referências, que lhe conferia outros traços, a polifonia e a polissemia. E nesse caso, a síntese era somente um dos modos de equilibrar toda heterogeneidade dessa poética leminskiana de mistura e rarefação. Desse modo, mostrando o muito no pouco, sua poesia apresentava um caráter de novidade e prazer – dois atributos que ele tanto almejava –, pois produzia um acontecimento<sup>2</sup> na linguagem, e, ao mesmo tempo, adquiria autonomia, sendo, ainda hoje, capaz de engajar o leitor por meio dos efeitos que traz à tona. Pretendemos, portanto, analisar seus poemas pela via da semiótica tensiva e, margeando a semiótica das paixões, buscar a maneira conforme essa escrita é obtida, seus efeitos, e como ela se articula com a voz subversiva e envolvente de sua expressão poética.

É bom pontuar que por mistura compreendemos a utilização de diversos elementos, fragmentos, linguagens, culturas, pensamentos filosóficos, entre outros que compõem a miscelânea leminskiana. A semiótica tensiva (Zilberberg) e a semiótica das paixões (Greimas e Fontanille) são herdeiras da semiótica francesa (greimasiana), mas foi na semiótica tensiva que encontramos os princípios básicos para pensar melhor sobre uma poética de mistura e rarefação em Leminski. Principalmente a mistura, pois Fontanille e Zilberberg, em *Tensão e Significação*, reconhecem a existência de operadores semânticos denominados de mistura e triagem que impõem aos discursos seus respectivos regimes semióticos. Desses regimes tensionam-se diferentes valores convergentes ou divergentes. Esses campos tensivos estariam implícitos na sintaxe canônica greimasiana<sup>3</sup>, podendo ser aplicados ao quadrado semiótico,

---

<sup>2</sup> Por acontecimento queremos dizer, aproximando-nos da filosofia estoica via Deleuze e Émile Bréhier, o fenômeno da mistura dos corpos, cujo resultado aparente, incorporal, perceberíamos apenas na superfície das coisas. Há, porém, que fazer a ressalva de que Barthes, teorizando a linguagem, traz uma outra concepção ao entender que o acontecimento seria capaz de ser alterado em sua percepção, atenuando-se (ou estendendo-se) a relação com o tempo, as distâncias, dando, como exemplo disso, as transmissões radiofônicas, referidas “como novo órgão de ficção científica”, que também, por um processo de misturas entre diferentes corpos, “modificava o acontecimento, escrevia-o”, realizando a “fusão do signo com a sua escuta” (BARTHES, 2012, p. 192).

<sup>3</sup> Esse termo surge nas citações que fazemos de Fontanille e Zilberberg, daí a necessidade desta nota. Trata-se do importante conceito desenvolvido por A.J.Greimas, denominado *esquema narrativo canônico*, tentaremos resumi-lo. Para Greimas, as narrações estão fundamentadas em uma sintaxe narrativa básica, estruturada por um modelo constituído por quatro programas narrativos (PNs), cujo jogo de valores serão resumidos pelo quadrado semiótico. O esquema canônico se concentra nos valores investidos no objeto (O) que relacionam o sujeito de fazer (S<sub>1</sub>) e o sujeito de estado (S<sub>2</sub>) em papéis actanciais, estabelece-se então uma relação entre um

pois as forças contrárias, contraditórias e complementares também corresponderiam ou a um operador de triagem, que implica em um fechamento (valores de absoluto) ou a um operador de mistura, que pressupõe a abertura (valores de universo<sup>4</sup>). Esses operadores se alinham também com diferentes pontos de vista, acompanhando correntes de pensamento histórico, científico, linguístico e até mesmo político, projetando com isso uma ética tanto mais aristocrática ou tanto mais democrática, segundo princípios que convergem ou divergem para o centro de atração predominantes dos operadores de triagem ou de mistura. É dentro dessa lógica que Fontanille e Zilberberg propõem o seguinte quadro “das interações possíveis”:

FIGURA 1: Tabela 1

	Abertura/Fechamento	Pureza/Mistura
Valores de universo	aberto = <i>livre</i> fechado = <i>excluído</i>	misturado = <i>completo</i> puro = <i>incompleto</i>
Valores de absoluto	aberto = <i>comum</i> fechado = <i>distinto</i>	misturado = <i>disparatado</i> puro = “ <i>absoluto</i> ”

Fonte: FONTANILLE; ZILBERBERG, *Tensão e significação*, 2001, p. 53.

---

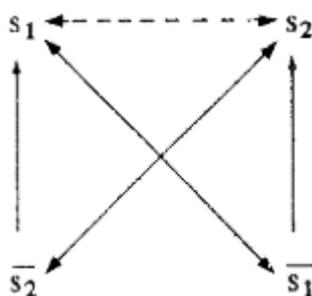
sujeito destinador e um sujeito destinatário. O sujeito destinatário (S<sub>2</sub>) parte em busca de realizar os valores que lhe são destinados (por S<sub>1</sub> – doação de competência modal) para o desenvolvimento da narrativa. Durante o percurso a narrativa atravessa fases denominadas *manipulação*, *competência*, *performance* e *sanção*. Na primeira fase, o sujeito S<sub>2</sub> é convencido por um *querer* ou *poder* que ele interpreta, aceitando ou não participar do percurso, modulando o seu estado em um poder-fazer ou um querer-fazer. A segunda fase refere-se àquilo que o sujeito pode ou não fazer, considera-se então as possibilidades de ação dentro de sua *competência*, que o leva para a terceira etapa, isto é, a performance do sujeito S<sub>2</sub> em busca dos valores que lhe são destinados *fazer*. A última fase, *sanção*, é o momento em que o destinador (S<sub>1</sub>) avalia o desempenho do sujeito destinatário, conferindo-lhe uma retribuição ou uma punição. Esse é o modelo básico com o qual Fontanille e Zilberberg articulam a elaboração de uma semiótica tensiva, todavia, no decorrer deste trabalho sobre poesia, os programas narrativos serão pouco aproveitados. Interessa-nos mais, no plano de uma programação discursiva, os efeitos que contribuem para modular o sujeito tensivo da leitura para um estado de euforia entusiasmada, articulado com os operadores de mistura e rarefação.

<sup>4</sup> A semiótica tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 45) admite, tanto no plano de conteúdo quanto no da expressão (ponto de vista figural), um espectro de grandezas de intensidade e extensidade (profundidades). No plano do conteúdo (ponto de vista figurativo) quanto maior a profundidade de intensidade, maior a concentração do valor de absoluto, no outro extremo, quanto maior a profundidade de extensidade, maior a expansão do valor de universo. Tais grandezas são inversamente proporcionais, equilibrando a relação tensiva. No caso da poética leminskiana, ao nos referirmos à extensão tônica de um signo, entenderemos que maior será a rarefação, uma vez que compreendemos que ela deva se afastar dos valores de absoluto e seguir na direção dos valores de universo.

Reparem que mesmo nessa tabela, tomando a segunda linha da segunda coluna como modelo, é visível que as relações de valores são formuladas por contrários (aberto-S<sub>1</sub> <---> fechado-S<sub>2</sub> / livre-NS<sub>2</sub> <---> excluído NS<sub>1</sub>), contraditórios (aberto-S<sub>1</sub> ↔ excluído-NS<sub>1</sub> / fechado-S<sub>2</sub> ↔ livre-NS<sub>2</sub>) e complementares (aberto-S<sub>1</sub> – livre-NS<sub>2</sub> / fechado-S<sub>2</sub> – excluído-NS<sub>1</sub>), de acordo com o postulado pelo quadrado semiótico de Greimas<sup>5</sup>. Para efeito de análise da poesia leminskiana, devemos dizer que nos concentraremos mais nas tensões derivadas da mistura, operador de base, e da rarefação, operador de segunda ordem, por suas valências<sup>6</sup> de intensidade e extensidade, do que em interpretações orientadas pelo quadrado semiótico, cujas referências aparecem menos. Todavia sua presença estará implícita, ainda que discretamente, em cada análise em que se pressupõem relações tensivas, visto que a semiótica das tensões e a das paixões se baseiam nos fundamentos da semiótica francesa para estudar as modulações do ser. Estas, por sua vez, inserem-se em um quadro de modalidades de base, definidas como: “*saber, poder, querer, dever & criar*”, o que Fontanille e Zilberberg reorganizam em seis modos de existência com seus predicados: de um lado as modalidades exógenas: dever (virtualizante), poder (atualizante) e fazer (realizante), do outro as endógenas: querer (virtualizante), saber (atualizante) e ser (realizante) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 231). Consideremos um exemplo em que o quadrado

<sup>5</sup> Greimas propõe o seguinte:

FIGURA 02: Quadrado semiótico



FONTE: Dicionário de Semiótica, p. 365.

As setas pontilhadas indicam contradição, as diagonais contrariedade e as verticais complementaridade. (2009, p. 365 – 366).

<sup>6</sup> A palavra valência é uma categoria que está ligada aos gradientes de profundidade classemática e da tonicidade tímica, mais especificamente, “em nome do isomorfismo entre a expressão e conteúdo” (FONTENILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 19), trata-se da intensidade (afetiva) e da extensidade (funcionalidade).

semiótico pode ser deduzido de uma maneira geral: a poesia leminskiana, conforme veremos, busca o efeito de novidade: novo  $S_1$ . Seu contrário no quadro tensivo, então, será justamente a poesia antiga: antigo  $S_2$ , incompleta pelo ideal de pureza, de valores negativos (de absoluto) ao ser excludente. Seu contraditório é dado pela assimilação de outros valores também antigos ( $NS_2$ ), mas que se tornam positivos quando se aproximam do ponto de vista de universo e de negação dos valores exclusivos ( $NS_1$ ) que refutariam qualquer articulação fora da tradição literária. Assim, os termos contraditórios são novamente assimilados (paradoxo), permitindo a complementariedade que atuará no campo intertextual e intersemiótico de sua obra, redistribuindo os valores mais coerentes e repelindo os que lhe são incoerentes, esse é o fundamento.

Conforme entendem Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, esses dois operadores (triagem e mistura) determinam também orientações éticas e a diferença entre elas

vem à tona assim que as confrontamos com os modos de existência: (i) segundo a ética de *convicção*, a potencialização dos valores é erigida como *absoluto*, já que as *consequências da ação* são, de certo modo, virtualizadas e, assim, consideradas como “nulas e sem efeito”; (ii) segundo a ética de *responsabilidade*, a realização da ação é solidária à atualização dos valores. [...], a ética de *convicção* resgata sua *incompletude* exaltando sua *pureza*, enquanto a ética de *responsabilidade* deve sua *completude* a seu caráter misturado, ou seja, ao fato de assumir também o que Weber chama de *lastimáveis consequências*. Admitiremos, grosso modo, que a ética de *convicção* procede a uma *triagem*, enquanto a ética de *responsabilidade* pertence à *mistura*, na medida em que recusa separar a intenção das consequências que decorrem dessa operação (2001, p. 55, grifos do autor).

Admitimos com isso que a mistura leminskiana, o que verificaremos ao longo desses capítulos, abarca o segundo modo de ser, solidário, pois ela é, antes de qualquer coisa, um compromisso de responsabilidade de Leminski com a linguagem poética, social e política de seu tempo, o que envolve toda a sua visão artística em uma ética de responsabilidade. Dentro desse ponto de vista, misturar se amplia à ideia de levar adiante uma poesia mais democrática, com maior abertura e que não admite o critério de pureza como fundamento de exclusão,

uma vez que não separa, por convicção, o que é e o que não é poesia ou quem é e quem não é poeta.

Rarefação não é uma palavra escolhida aleatoriamente, mas encontrada no prefácio do livro *Distraídos venceremos*, fato que apresentaremos no primeiro capítulo. Muito mais próxima dos valores universais, veremos que a rarefação é, na linguagem leminskiana, além de um operador semântico, um valor a ser alcançado e que sua valência é de abertura expansiva. Antes de prosseguirmos, é bom salientar que Saussure (1973) aponta para dois planos importantes aos estudos linguísticos, o plano do sintagma e o plano das associações, que são os dois eixos fundamentais da linguagem. Próximo da fala, o eixo sintagmático estaria ligado às combinações possíveis para cada signo, que funcionariam por oposição e distinção (fala/cala). As semelhanças existentes entre os signos se conservariam na memória e ali fariam associações, o que configura o segundo plano. O cruzamento entre os eixos é o que produz os efeitos semióticos que esperamos encontrar. Para o eixo associativo, Barthes adota o termo “sistemático” (2007), pois nesse plano os signos se conformam feito um sistema, definição, portanto, ao mesmo tempo mais objetiva e abrangente. No sentido dessa envergadura, constataremos que a poesia de Leminski produz uma linguagem que excita as múltiplas associações conotativas e faz isso interligando diferentes sistemas de signos linguísticos (culturais, históricos, políticos, midiáticos). Essa expansão é o que interpretaremos como rarefação das fronteiras, sendo o seu contrário o fechamento, isto é, a densidade das fronteiras e, por sua vez, um isolamento dos significados denotativos.

Consideramos desde já a relação entre a semiótica tensiva e a semiótica das paixões, mas é bom dizermos que no nível do conteúdo as correlações de passagens cognitivas e sensíveis equivalem às correlações esquemáticas, apontadas por Greimas e Fontanille (1993), conforme a dependência tensiva entre “somação e resolução” – categorias importantes empregadas por Fontanille e Zilberberg –, em que o primeiro é como “doação, doação de objeto ou doação de sentido” e o segundo “inscreve-se do lado do saber-fazer e do poder-fazer” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 121-122), estabelecendo-se de acordo com uma espécie de resposta sensível. Influenciada pela mistura, a rarefação também se apresenta, nesse entendimento, conforme uma diluição

das fronteiras que restringem o afeto das linguagens, dos sentidos, das palavras, das visões de mundo, das relações entre oriente e ocidente, da percepção dos seres e das coisas, entre tantos que se avizinham e podem se equilibrar, dissolvidos pelo efeito da aparência<sup>7</sup>.

Diferente do que é dito em *Tensão e Significação*, quando afirmam que “todo valor modal que aumenta em extensidade perde em intensidade, na medida em que fragmenta e dispersa esta última” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 242), frisamos que não é isso o que se espera encontrar em Leminski. Nele perceberemos que quanto maior a intensidade de mistura, maior a extensidade de rarefação e seus efeitos. Para isso devemos compreender cada operador se articulando dentro de seu próprio campo tensivo. O que imaginamos da seguinte forma:

FIGURA 03: Intensidade da mistura



Assim, nesse esquema, procuramos demonstrar que quanto mais tônica a valência das misturas de conteúdo (político, social, cultural) e das misturas de expressão (palavras, elementos mórficos, mídias, linguagens) maior será a intensidade de mistura no poema, podendo assim ampliar a resposta afetiva.

Do outro lado, propomos a seguinte configuração:

Figura 04: Extensidade da rarefação

<sup>7</sup> Entendemos aparência por oposição à semelhança, aquela aproximando-se do estoicismo, esta do platonismo.



Como podemos reparar, as valências de mistura e rarefação são equivalentes: se a rarefação de conteúdo for mais tônica, maior a rarefação de expressão, o que, por sua vez, aumenta a amplitude extensiva da rarefação e permite ao poema desdobrar-se sobre diferentes campos semânticos. Em um sentido bem geral, é preciso dizer que compreendemos a mistura e a rarefação como operadores semânticos que modulam o modo de ser do poema, agregando valores de abertura dentro de um ponto de vista de universo. São operadores independentes, sim, mas que mantêm correspondência semântica e equilibram suas valências no eixo do conteúdo e da expressão por fazerem parte da poética de Paulo Leminski.

Por recorte tentamos nos ater a pelo menos duas obras: *Caprichos & Relaxos* e *Distraídos venceremos*. A escolha por esses dois livros se deve ao fato de que o primeiro – coletânea de suas primeiras obras – parece ter sido o que mais lhe instigou a vontade de desenvolver um projeto literário próprio; o segundo (último do gênero publicado em vida) seria o resultado do amadurecimento de suas ideias, embora, é bom ressaltar, não queremos aqui uma abordagem cronológica, mediada por uma literatura comparada das duas obras poéticas, mas a comprovação da persistência de duas potências: a mistura (operador/valor) e a rarefação (operador/valor/projeto) conjugando uma poética. Lembremos sempre que o propósito desta tese não é o avançar dos estudos semióticos e que, embora a semiótica tensiva nos auxilie generosamente como lente de aumento para fundamentar o projeto estético leminskiano, o foco é a poesia e, assim, quando ela o exigir, utilizaremos outros recursos mais apropriados ao contexto da análise.

Os capítulos são quase independentes, porém convergem para uma mesma intenção: apontar e analisar as diferentes combinações que surgem na poética leminskiana como um sistema de signos e apreciar seus efeitos. Assim, enquanto aparato teórico geral para demonstrar essas misturas, recorreremos a algumas noções gerais da semiótica tensiva de Fontanille e Zilberberg e a semiótica das paixões (Greimas e Fontanille) – conforme já adiantamos – e muitas vezes aos próprios escritos de Leminski, suas cartas e ensaios, além de consultas a trabalhos acadêmicos. No caminho, nos aproximaremos também a certos aspectos da semiose barthesiana, especialmente no que tange à linguagem e ao prazer da leitura. Por fim, nos acercaremos da filosofia semântica deleuziana, principalmente naquilo em que dialoga com o estoicismo. Sendo um tema bastante flexível, variando de acordo com a natureza da mistura e da rarefação, cada qual demandará uma perspectiva mais adequada, que se conforme ao seu tipo, cabendo, às vezes, pequenas referências a outros pensadores, entre eles, Peirce, Émile Bréhier e Adorno, sem que elas ganhem demasiado espaço, o que define nosso método por uma prática interdisciplinar.

Assim, no primeiro capítulo, “MISTURAS SENSORIAIS – VERBO-VISUAL E UM POUCO MAIS”, analisamos as combinações que acontecem no nível das sensações. Nesse ponto buscamos a maneira como a poesia de Paulo Leminski desenvolve suas qualidades sinestésicas, principalmente associando som e imagem, criando um ambiente convidativo a leitura, o que leva a aproximação do poeta e dos concretistas, com sua concepção verbovocovisual, além de contar com alguns estudos de autores que se dedicaram em interpretar a obra leminskiana.

No segundo capítulo, “MISTURA DE PALAVRAS E RAREFAÇÃO”, é onde avaliamos o modo pelo qual Leminski mescla palavras de significados díspares, por meio de trocadilhos, aproximações ou neologismos, entre tantas formas de torná-las rarefeitas, produzindo outros sentidos em sua busca pelo novo e procurando aproximar seus poemas de uma perspectiva alternativa, mais afetiva, potencial motivador do interesse pela leitura. Nesse tópico encontramos amparo nos escritos de Solange Rebuszi, Elizabeth Rocha Leite ou mesmo do próprio Leminski (ensaios e cartas), além da percepção barthesiana sobre o prazer da leitura.

Chegando ao terceiro capítulo, “MISTURA E RAREFAÇÃO: PELAS MÍDIAS E LINGUAGENS ARTÍSTICAS”, consideramos o diálogo de Leminski com diversificados meios e linguagens, cuidando de demonstrar como a poética leminskiana conseguiu romper os limites de sua própria estrutura ao criar laços com variadas formas artísticas, tais quais a música, o cinema, etc. Nesse ponto, contamos também com outros textos teóricos (Gessner, Sandmann...) e breves referências a Roland Barthes, motivadas ora em torno do prazer da leitura ou da estrutura da linguagem, além de alguns apontamentos sobre o artista, feitos por Toninho Vaz, seu biógrafo e amigo.

Rumo ao quarto capítulo, “MISTURA CULTURAL: A RAREFAÇÃO DAS FRONTEIRAS”, o foco será a aproximação que Leminski faz de diferentes mundos, rompendo as barreiras territoriais, envolvendo diversas culturas, entendidas de uma forma micro (rock, cinema, fotografia) e macro (intercontinentais), passando por variados ambientes, sempre em busca do aperfeiçoamento de seu estilo próprio. Nesse tópico foram úteis as pesquisas de Charles A. Perrone.

No quinto capítulo, “MISTURAS E RAREFAÇÕES: ENTRE FRAGMENTOS E PERSPECTIVAS”, procuramos analisar como Leminski produz poemas multifacetados que apontam para diferentes caminhos através desse recurso da fragmentação. Nesse ponto é importante notar que o poeta se aproxima de certas discussões acerca do sujeito e da realidade, o que será explorado. Tal qual os demais capítulos, este dialogará um pouco com outros trabalhos acerca de Leminski e passará também, ligeiramente, por um viés barthesiano, estoico ou deleuziano.

Avançamos até o sexto capítulo, “MISTURA DOS SERES E RAREFAÇÃO.” Nele o teor filosófico adquire maior relevância para as análises, todavia, tentando ao máximo evitar a preponderância desse discurso em detrimento dos aspectos literários. O intuito é mostrar, na produção da poesia leminskiana, que, quando há mistura dos corpos, as coisas e os seres se tornam rarefeitos, dando maior dimensão para uma recepção prazerosa. Assim, para melhor compreensão desses efeitos, nos apoiamos, quando necessário, no filósofo Gilles Deleuze, utilizando de suas ideias como suporte ao pensamento literário, pois as misturas têm um papel relevante na obra filosófica deleuzeana.

Cabe aqui uma necessária digressão introdutória. Sabemos que em *A Lógica do Sentido*, Deleuze parte de uma perspectiva estoica para melhor alcance dos acontecimentos incorporais e faz suas relações com a obra de Lewis Carroll (2009), com seus diferentes jogos de sentido, seu não-senso, paradoxos e palavras-valises. Na concepção dos estoicos – que estabelece uma ruptura com a escola peripatética e com o platonismo, que viam no corpo e na Ideia uma relação de causa e efeito –, os corpos se relacionavam somente entre si, compondo, nesse movimento, uma realidade paradoxal. Nela os incorporais surgiam feito uma espécie de “consequência”<sup>8</sup>, porém depreendida dessa relação, esse efeito era compreendido conforme um acontecimento. Com isso, os estoicos “identificam” uma espécie de não-ser inseparável do corpo, porém despossuidora de uma essência fundamental. Por outro lado, para Platão e Aristóteles, “o que chama a atenção em um ser é, primeiramente, o elemento pelo qual ele se assemelha aos outros seres e que permite classificá-lo” (BRÉHIER, 2012, p. 20). Tentando um discernimento dos estoicos, de forma muito resumida, tais acontecimentos são incorporais por não sofrerem as mesmas limitações dos corporais. Enquanto estes corpos eram vistos, não só como as coisas materiais mas também por suas qualidades, os incorporais eram entendidos por serem efeitos da expansão do limite de outros corpos, de suas misturas, cujos resultados transpareceriam na linguagem.

Por não possuírem uma essência, esses incorporais são negados por Platão e, ao mesmo tempo, por não constituírem o ser, forçam os estoicos a aceitar a existência do não-ser. O que o platonismo considerou um equívoco, serviu de base para um moralismo que destituiu da linguagem sua capacidade de reflexão sobre os simulacros. Para Deleuze (2009), tanto os estoicos quanto Carroll vislumbram um tipo de acontecimento que pode ser expresso na linguagem, pois é em seus efeitos, onde toda a identidade se perde, que os nomes, substantivos e adjetivos se fundem, se misturam, arrastados pelos verbos, representantes linguísticos dos acontecimentos puros, desencadeando os efeitos de superfície, regidos pela aparência (estoica), não pela semelhança (platônica). Verifica-se,

---

<sup>8</sup> Marcamos as aspas, pois, na verdade, pelo nosso entendimento, o corporal e o incorporeal eram vistos como inseparáveis, envolvidos em um mesmo acontecimento. A palavra consequência seria, talvez, fruto dessa dificuldade de compreensão menos mecanicista que subverta a noção de causa e efeito.

nos capítulos finais, que em certos poemas de Leminski, esses efeitos são obtidos sob o signo dessa mesma aparência, trazidos à tona, por meio desse processo de mistura que expande os limites do corpo “Lugar onde se faz / o que já foi feito, / branco da página, soma de todos os textos”, sinalizando que a ação de “fazer” (faz/feito) não abrangeria uma, duas, mas múltiplas possibilidades na superfície do texto. Assim, como se retiradas do “fundo do corpo” que é a estrutura da linguagem, os substantivos “branco” e “página” se confundem, por um jogo de aparências, em um mesmo movimento de “todos os textos”. Portanto, há uma via de leitura da mistura leminskiana que, sob certo ângulo, parece tangenciar o domínio semântico do pensamento estoico, o que nos será mais proveitoso, principalmente, a partir do último capítulo e das análises finais. A procura por essa relação encontra maior relevância quando retomamos esse pensamento de Deleuze:

O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra o outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro, como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estado de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por “crescer”, “diminuir”, “avermelhar”, “verdejar”, “cortar”, “ser cortado” etc; é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam dessas misturas. (DELEUZE, 2009, p. 6-7).

Dentro dessa ótica estoica, Deleuze vê a separação entre as misturas corporais dos acontecimentos incorporais. As misturas acontecem “na profundidade dos corpos” que coexistem, se penetram, trazendo à superfície o seu efeito. Este efeito é o resultado do primeiro acontecimento (mistura/intensidade) que se desdobra em outros acontecimentos, os chamados incorporais (rarefação/extensidade). Assim, os incorporais estão bem representados pela linguagem, pois são de outra natureza, distinta das coisas.

O filósofo Émile Bréhier alega que, segundo Sexto Empírico, seriam quatro os incorporais: o exprimível, o tempo, o lugar e o vazio (BRÉHIER, 2012, p. 15). São essas forças, se é que podemos assim determiná-las, que atuariam no limite da superfície. Considerando o exprimível em sua relação com a linguagem, os

verbos seriam os bons exemplos desses efeitos incorpóreos, visto que a expressão de ações como “crescer”, “diminuir”, “avermelhar”, ou até mesmo “escrever”, não se prendem às condições corpóreas, embora sejam resultados de suas misturas, o que elas revelam são o próprio acontecimento, “de outra natureza”, de acordo com o que afirma Deleuze (2009). Por sua vez, os substantivos atuam consoante uma espécie de simuladores desse “estado de coisas”, pairando no espaço de um quase ser.

Acreditamos que Leminski, “kamiquase”, jogue com esse “quase” quando lida com a materialidade da linguagem, pois desconstruindo-a, fragmentando-a, está desarticulando a palavra para revelar o seu estado de coisa e, só então, extrair dela o seu efeito, diluidor, rarefeito, que mais se aproxima da aparência que da semelhança, dois valores que ele tensiona semanticamente. Daí a convergência entre os dois autores, pois assim como Deleuze enxerga na dialética platônica uma força de exclusão – que reprime o simulacro com toda a problematização da realidade que isso envolveria – em nome de um mundo das Ideias, fundamentado na imagem e semelhança, Leminski faz emergir o simulacro, devolvendo-o à linguagem poética, permitindo o vislumbre da realidade sob outra perspectiva afetiva.

Por fim, retornando à sequência do planejamento desta tese, nas ANÁLISES DE POEMAS, propomos a leitura de dois poemas de Paulo Leminski, um de *Caprichos & Relaxos*, outro de *Distraídos venceremos*, procurando relacionar o que foi apresentado ao escopo das análises, concentrando-nos nessa poética de mistura e rarefação e em suas particularidades, cientes, todavia, de que um poema, enquanto amostra, nem sempre se submete a todo o espectro das misturas e rarefações exibido em todo o trabalho, assim como um único poema não demonstrará todas as características manifestadas em um período determinado, seja ele o Barroco, o Simbolismo ou, entre outros, a Geração 70.

É importante salientar que nos capítulos a seguir realizamos análises ora mais focadas no eixo sintagmático, a partir daí estendendo-se a associações e interpretações, ora mais centradas no eixo paradigmático e seus desdobramentos para outros universos significativos e sistemas sígnicos. Conscientes de que em todos os casos é impossível manter puramente isolados um dos eixos, não insistimos em rigorosa distinção entre um momento e outro

das apreciações. Contudo, nos pareceu pertinente direcionar um esforço para as estruturas significantes do plano de expressão (fragmentos de palavras, rimas, aliterações, repetições, trocadilhos, sistemas significantes...) e outro para as estruturas significativas do plano de conteúdo (significados, associações, sistemas de significações políticos, culturais, intersemioses), conforme a necessidade, mas procurando desenvolver gradualmente para cada poema os diferentes efeitos semânticos da poética leminskiana que queremos contemplar.

Retornemos agora ao poeta. Nascido em Curitiba, Paraná, em 24 de agosto de 1944, Leminski era filho de pai polaco e mãe negra (com descendência indígena), formando assim um mosaico étnico do qual ele se orgulhava, dizendo-se um “mestiço curitibano” de “composição original tipo Gilberto Freyre” (MELO, 1999, p.259). Suas misturas compunham seu sentido de brasilidade – mas é bom levarmos em conta que se trata de uma visão de época que não levantava as mesmas questões atuais sobre identidade cultural e lugar de fala –, por isso, ele se percebia como um ser indefinido, brasileiro, curitibano, polaco “baiano convertido”.

Além de poeta e intelectual, sabemos que Leminski foi seminarista, período em que, entre monges beneditinos, teve a oportunidade de estudar latim, grego e hebraico, o que lhe serviu para aprofundar sua erudição clássica e medieval. Professor de cursinho, publicitário, jornalista e faixa preta de Judô – dizem que teria dado aula dessa arte marcial –, tradutor, biógrafo, contista, romancista e poeta, esse misto de atividades certamente indica sua natural versatilidade e uma visão de mundo aberta a diversificadas experiências, o que o levou a produzir uma poesia que subverte os diferentes limites formais, culturais, ideológicos e estéticos.

Leminski participou, em agosto de 1963, da “Semana Nacional da Poesia de Vanguarda”, que acontecia em Belo Horizonte, sob o incentivo da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi lá, ao lado de poetas, críticos e intelectuais, como Augusto e Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Roberto Pontual, Affonso Ávila, Décio Pignatari, Luiz Costa Lima, entre outros, que ele assinou o comunicado conclusivo desse encontro. O documento firmava o compromisso da “Semana” de criar uma linguagem nova e autenticamente brasileira.

Após esse evento o poeta curitibano, ainda com seus 18 ou 19 anos, estreitaria o contato com os concretistas, o que possibilitou que nas edições 4 e 5 da revista *Invenção*, projeto liderado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari para disseminar o movimento Concretista, Leminski lançasse, em 1964, cinco de seus primeiros poemas – que foram republicados mais tarde em seu livro *Caprichos & Relaxos*. A quarta edição dessa revista traz um texto de Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari, “Nova linguagem e nova poesia”, nele encontramos o ideal do Concretismo:

Daí a idéia de uma linguagem em que a forma dos signos seja projetada de modo a condicionar a sintaxe, dando margem a novas possibilidades de comunicação.

Para isso, é necessário que o conjunto de signos (e os próprios signos) seja dinâmico, isto é, maleável, podendo se transformar de acordo com as necessidades de cada texto (PINTO; PIGNATARI, 1975, p. 160).

Amparando-se na teoria de Charles Peirce, eles entendem por *linguagem* qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática) (PINTO, PIGNATARI, 1975, p. 159). Estruturada no idioma pátrio, a poesia tenderia às suas limitações sintáticas e semânticas, assim, para se tornar dinâmica, precisaria se apoiar em uma linguagem nova, com características próprias que se adequassem à realidade comunicativa e é nesse sentido que o poeta era visto como um “designer”, pois sabia, conforme dizem no mesmo texto, que “qualquer objeto deve ser projetado e construído de acordo com as necessidades ou funções a que vai atender ou servir” (PINTO, PIGNATARI, 1975, p. 159). E se o belo, ainda segundo Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari, segue padrões já estabelecidos, o intérprete não encontraria a beleza da poesia concreta procurando por um *eidos* pré-determinado, o que resultaria em um esforço pragmático para decodificar o poema a partir de suas chaves de leitura. Dessa forma a poesia emparelharia com a língua naquilo que ela tem de irreduzível e intraduzível, adquirindo autonomia.

Essa nova percepção estética certamente contribuiu para que Leminski desenvolvesse suas próprias ideias, como a abolição das referências, tentando, desde então, visto que o curitibano estava sempre teorizando sobre sua obra,

levar ao público algo de novo, rompendo com padrões estabelecidos e adaptando-se, ao propor uma poesia flexível e acessível, às necessidades de sua época. Essas ideias, porém, já aparecem durante a fase que culminou em *Caprichos & Relaxos*, quando ainda sobre grande influência dos concretistas. É o que transparece o título “Não fosse isso era menos. Não fosse tanto era quase.” em que o quase sugere esse lugar indefinível em que se encontrava a sua poesia.

Segundo Regis Bonvicino, poeta e amigo com quem Leminski trocou cartas, “Leminski não pode ser recepcionado (como tem sido) como um ‘ficcionista’ – difícil – e como um autor de haicais e peças curtas. Mas sim como o ‘poeta das fronteiras’” (BONVICINO, 1999, p. 9). O “poeta das fronteiras” no sentido em que buscava romper todos os limites para cumprir, em qualquer projeto artístico, o que predizia em suas palavras: “não quero uma forma pura, quero um híbrido, um mutante” (LEMINSKI, 1999, p.142). Se Deleuze e Barthes estão certos quando dizem, respectivamente, “É a linguagem que fixa os limites” (DELEUZE, 2009, p. 2) e “A linguagem é um objeto de censura muito mais importante, talvez, que todos os outros” (BARTHES, 2012 p. 47), Leminski, ao ampliar seus resultados mediado pelas misturas e rarefações, buscava ultrapassar tais limitações. Essa poesia híbrida que ele propõe nasce de todas as misturas que o habitam e alimentam suas concepções sobre o que era ser poeta. Assim, dizia em carta a Régis:

Eu já te disse / PARA SER POETA / TEM QUE SER MAIS QUE  
POETA / v. tem que ser um monte de outras coisa mais / senão  
daonde? v. vai acabar fazendo literatura de literatura / v. tem que  
esculhambar mais pintar mais por fora das molduras /  
EXISTENCIALMENTE / esculhambe-se vire-se altere dê  
alteração / considere a possibilidade de ir pro japão / rejeite o  
projeto de felicidade q a sociedade propõe (LEMINSKI, 1999, p.  
52, grifos do autor).

Ser mais que poeta, ser um monte de outras coisas, esculhambar-se, ir para o Japão, rejeitar projetos de felicidade adquirem um valor de abertura no ponto de vista criativo e uma ética de responsabilidade “para ser poeta”. Essa gama de orientações daria o tom da poesia leminskiana para não fazer “literatura de literatura”. Portanto, para ir além da mesmice tradicional e encontrar um estilo próprio entre aqueles que também propuseram algo de novo para a poesia –

modernistas, concretistas –, seria preciso misturar, romper fronteiras e “pintar fora da moldura”. Por isso, Leminski tirava lições de variados gêneros artísticos e dizia: “a música popular é a escola / o cartum é a escola” (LEMINSKI, 2017, p. 45), assim se embrenhava entre outros artistas e se infiltrava em diferentes saberes, descobrindo e compartilhando outros prazeres estéticos.

Tratando de mistura e rarefação é importante acrescentar que para a semiótica tensiva:

A análise de valor requer, por conseguinte, (i) ao menos dois gradientes que, na medida em que são orientados, funcionam para o sujeito da enunciação como profundidades e (ii) em cada uma dessas profundidades, uma variação que é provavelmente identificável a uma variação de intensidade ou de extensidade, ou, para manter o isomorfismo entre a expressão e o conteúdo, a uma variação de tonicidade (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.21).

Certamente essas variações são valências que podem ser aplicáveis às análises e por vezes retomaremos a tais noções. De início podemos dizer que muito disso se aproxima até mesmo dos títulos de suas duas obras que serão aqui mais abordadas, *Caprichos & Relaxos* e *Distraídos venceremos*, onde já percebemos essas variações de intensidade e extensidade. Por “capricho”, recorrendo ao *Dicionário Houaiss*, encontramos as seguintes acepções 1. “vontade repentina, sem justificativa”, 2. “mudança súbita de comportamento”. Isto é, o poeta não esconde sua vontade, seu desejo pela mudança, mas que se justifica pela busca de algo novo na poesia, o que amplia a valência de intensidade da mistura de seus poemas. Achamos ainda 3. “falta de constância, de regularidade”, como se a própria palavra, dentro do contexto da poética leminskiana, expressasse uma antítese aos poetas formais, principalmente em consideração ao ponto de vista excludente da triagem frente a diversidade da mistura. Temos na acepção 6. “Composição leve e despreziosa”, o que, se levamos em conta que Leminski procurava oferecer ao público uma poesia acessível, compõe no mesmo vocábulo esse emaranhado de ideias condizentes com uma estética da mistura, mas com uma valência extensiva, que não se retrai em um academicismo. “Relaxo”, por sua vez, traz as seguintes concepções, 1. “Frouxo, bambo, relaxado”, estabelecendo um paradoxo com o sentido do adjetivo caprichoso (com esmero) – que remete ao primeiro livro –, criando uma tensão que equilibra

a mistura leminskiana quando se torna um “discurso em verso” – a segunda acepção de “relaxo” no Houaiss – desprezioso, mas com apuro técnico. Assim, se o capricho é uma potência de intensidade de mistura em seus versos, o relaxo é a potência expansiva, ou seja, uma força que estimula a rarefação pretendida em *Distraídos venceremos* para alcançar seu objetivo, previamente existente, de “abolição (não da realidade, evidentemente) da referência” (LEMINSKI, 1987, p. 7).

Desse modo, a vitória pela distração é obtida pela mesma combinação, pois se vencer passa uma ideia de força combativa, distrair, é fingir desinteresse, malandragem necessária para avançar sem que o inimigo se aperceba, confundindo-se em seu ambiente para “despreziosamente” conquistar, com o verso rarefeito, a extensidade da liberdade poética e da liberdade política, ocupando os espaços dominados pela alienante cultura de massa.

Em seu pequeno ensaio “Inutensílio”, Leminski demonstra saber bem quem era o inimigo. No capítulo intitulado “a ditadura da utilidade”, ele afirma:

A burguesia criou um universo onde todo gesto tem que ser útil. Tudo tem que ter um para quê, desde que os mercadores, com a Revolução Mercantil, Francesa e Industrial, substituíram no poder aquela nobreza cultivadora de inúteis heráldicas, pompas não rentáveis e ostentosas cerimônias intransitivas. Parecia coisa de índio. Ou de negro. O pragmatismo de empresários, vendedores e compradores mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro (LEMINSKI, 2012, p. 85).

Se o inimigo – o pensamento burguês que estabelecia que toda a ação deveria objetivar o lucro – delimitava fronteiras com sua ideologia utilitarista e alienante, criando um padrão de consumo para cada gesto humano, colocando preço em tudo, a poesia deveria ser o seu contrário. E para fazer frente ao que estava posto, ela deveria estar “Além da utilidade”, conforme prega o título do segundo capítulo do mesmo ensaio, em que se diz: “A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer” (LEMINSKI, 2012, p. 86), por isso, caberia à poesia chegar aos consumidores pelo mesmo trajeto, usando as mesmas técnicas, todavia, como um “inutensílio”, levando ao público o lucro do prazer artístico.

Esse prazer leminskiano está tanto na mistura (desejante), pois por meio dela seria possível romper as fronteiras que aceitamos de forma passiva, quanto na rarefação que, diluidora, seria um caminho para facilitar o fluxo poético para que, de modo distraído, possa subverter até mesmo os consumidores de arte, fazendo-os notar que há deleite no ato contemplativo e por intermédio de uma recepção relaxada levá-los, quem sabe, à reflexão de seu próprio comportamento de consumo. Considerando que Roland Barthes via dois traços fundamentais da leitura desejante (BARTHES, 2012), o primeiro associado a uma espécie de fuga da realidade (podemos dizer das coisas ditas úteis e do autoritarismo), um isolamento no imaginário (esse “inutensílio” poético) e o segundo ligado propriamente à combinação das emoções – “todas as emoções do corpo estão presentes” (BARTHES, 2012, 38) –, nos caberia, então, dizer que a poética leminskiana de mistura e rarefação afetaria diretamente esses dois princípios e por isso seria capaz de despertar paixões.

É notório que Leminski também absorveu muito dos modernistas. A postura de rompimento com o passado tem sua fonte inaugural naquilo que a geração de 1922, inspirados ainda assim numa arte de vanguarda europeia, primeiro buscou, um novo grito de independência entre a arte brasileira e sua herança colonialista-romântica. Por conseguinte, dada a sua extrema capacidade de leitura e observação de mundo, o curitibano estaria na esteira dos anseios antropofágicos idealizados por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, entre outros dos pioneiros da Semana de Arte moderna. Por consequência disso, afirmava, a “poesia dos anos 1970 é uma antropofagia. Uma devoração de todos os materiais imediatamente disponíveis” (LEMINSKI, 2012, p. 72) e, nesse sentido, o próprio conceito de poesia atravessaria, em “Limites ao léu”, publicado no livro póstumo, *La vie em close*, uma série de tantos outros poetas e opiniões que contribuem para a somação de valores e resoluções afetivas:

POESIA: "words set to music" (Dante via Pound), "uma viagem ao desconhecido" (Maiakovski), "cernes e medulas" (Ezra Pound), "a fala do infalável" (Goethe), "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jakobson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valery), "fundação do

ser mediante a palavra" (Heidegger), "a religião original da humanidade" (Novalis), "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge), "emoção relembrada na tranquilidade" (Wordsworth), "ciência e paixão" (Alfred de Vigny), "se faz com palavras, não com ideias" (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), "um fingimento deveras" (Fernando Pessoa), "criticism of life" (Matthew Arnold), "palavra-coisa" (Sartre), "linguagem em estado de pureza selvagem" (Octávio Paz), "poetry is to inspire" (Bob Dylan), "design de linguagem" (Decio Pignatari), "lo imposible hecho posible" (García Lorca), "aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost), "a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski)... (LEMINSKI, 1995, p. 10).

Assim, misturando definições de poesia feitas por diferentes artistas e pensadores – dos quais destacamos Roman Jakobson, “linguagem voltada para a sua própria materialidade”; Sartre, “palavra-coisa”; Décio Pignatari, “design de linguagem” –, Leminski inicia com Dante (via Pound), poeta, tensiona filósofos díspares, como Heidegger e Sartre, toca o poeta-músico estadunidenses, Bob Dylan, para finalizar em si mesmo, para quem a poesia é “a liberdade da minha linguagem”. Desse modo, colocando sua concepção ao lado de personalidades que também pensaram a poesia, o poeta curitibano encontra na prática criativa a necessidade de reflexão, todavia o faz com um anseio antropofágico oswaldiano, gatilho para seu exercício de complementaridade.

Em seu ensaio, “Teses e tesões”, Leminski fazia crítica aos muitos poetas que ele viu transformarem-se em professores, teóricos e críticos literários que “ficam no bem bom da análise, enquanto a gente aqui nas agruras das sínteses”. Com isso, o poeta demonstrava ter consciência de que havia uma “necessidade de reflexão” (LEMINSKI, 2012, p. 17) no próprio exercício literário para descobrir os limites da poesia, explorando contrários e contraditórios. E fazia isso utilizando o poder semântico das palavras, transformando poemas em símbolos de sua luta para experimentar o novo e a liberdade poética.

Marcante também é a impressão dos tropicalistas na lira leminskiana. No mesmo empenho antropofágico, artistas de sua época, músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Itamar Assumpção, Tom Zé – que lhe tinham recíproca admiração –, incrementavam a MPB com influências norte americanas, introduzindo as guitarras elétricas e o rock and roll em letras que faziam críticas ao contexto político de então por meio de canções poéticas e politizadas. Na mesma fornada, Leminski também se enveredaria pela música, criando poemas-canções, faria participação em algumas bandas, como A Chave e Blindagem, e misturaria música e poesia da melhor forma que sabia: irônico, divertido, político e com muita musicalidade em seus versos, conforme também pretendemos salientar, com mais dedicação, no capítulo 3.

Podemos dizer que Leminski foi um dos que mais intensamente misturou elementos contraditórios e se misturou em cenários díspares para expandir os efeitos de sua poesia. Não é à toa que Wisnik nos recorda que o poeta “descolado dos protocolos da literatura convencional” se referia a si mesmo “através de um jogo de rótulos contrários” como “punk parnasiano”, “dadaísta clássico”, “paroquiano cósmico” (WISNIK, 2013, p. 385-386). Sua voz múltipla se encontrava não só na síntese mas também nas misturas e rarefações, que compõem, aqui, o evento principal de sua poesia. Assim, enquanto objetivo específico, esta tese é uma tentativa de encontrar em Leminski algo de sua própria voz, o que percebemos naquilo que chamamos aqui de poética de mistura e rarefação. Os objetivos gerais atravessam o interesse pela estrutura desses poemas; perpassam as reflexões acerca de seu modo de atuar; intencionam mostrar a presença do operador de mistura com seus valores de universo e a concepção da rarefação funcionando como um tipo de operador de segunda ordem que contribui para expansão dos sentidos. Procuramos também os desdobramentos dessa poética, seus efeitos, os recursos que ela emprega a fim de provocar modulações de um estado de aforia ou disforia para uma euforia apaixonada dos sentidos, além de suas relações intermediáticas e intersemióticas que alcançam uma gama de campos semânticos.

## 1. MISTURAS SENSORIAIS – VERBO-VISUAL E UM POUCO MAIS

Uma das estratégias de Leminski para melhor envolver o leitor é o estímulo dos sentidos visuais e auditivos. Era comum em seu estilo, verificaremos aqui, que recursos de imagem e som fossem amplamente explorados de forma equilibrada, sim, mas com o intuito de alcançar um grande público, tentando remover o leitor de seu estado de apatia. Essa mistura de somação intensa se dava quase sempre de maneira sintética, poemas rápidos, como se ele quisesse, realmente, estimular a recepção, enquanto a rarefação acontecia por meio da desconstrução da forma rígida para facilitar o caminho da poesia ao leitor, tornando a extensão de seus efeitos perceptíveis no nível das resoluções afetivas, levando em conta, evidentemente, o horizonte de expectativas de cada um.

Interessado na arte de vanguarda, o poeta sabia que sua geração fora por ela fortemente estimulada. Chegou a dizer, em um de seus ensaios, que “da poesia de vanguarda a dos anos 1970 incorporou a brevidade e a síntese” (LEMINSKI, 2012, p. 62), certamente traços que ele soube manejar. Mas havia uma diferença. Para ele, síntese e brevidade não eram a mesma coisa, pois afirmava: “há longos poemas sintéticos e certos haicais prolixos” (2012, p. 62), Leminski, por sua vez, procurava esse muito poético em poucas palavras, algo que constituía, de certo modo, um dos aspectos de sua rarefação: condensar<sup>9</sup> o muito no pouco, o que contribuirá para certa euforia dos sentidos tendo em vista um aprimoramento de uma recepção passional.

Inicialmente adepto da poesia concreta, por influência direta dos “patriarcas”<sup>10</sup>, idealizadores do Concretismo, Leminski aliava constantemente elementos verbo-visuais em sua obra. Aspecto que percebemos no poema abaixo, retirado de *Caprichos & Relaxos*:

---

<sup>9</sup> Levando em conta que a palavra “condensar” tem, duplamente, o sentido de tornar denso, engrossar e, ao mesmo tempo, de tornar líquido ou vapor, conforme o *Dicionário Houaiss* ensina, usamos, portanto, “condensar”, considerando essa dupla transformação que o vocábulo sugere.

<sup>10</sup> Em suas cartas Leminski se referia aos irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e Décio Pignatari, poetas que encabeçaram o Movimento Concreto como “os patriarcas”.

a impressão do teu  
corpo no meu

*mexeu* (LEMINSKI, 1983, p. 128).

No entanto, nesse poema conciso e carregado de erotismo, podemos conferir que a rarefação se estende em um jogo articulado por, pelo menos, três sentidos (não dois): o tato, estimulado pelas palavras “impressão”, “corpo” e “mexeu”; a visão, sugerida tanto pela imagem mental do corpo que causa uma impressão eufórica no eu lírico – o que carrega esta palavra com um duplo sentido (impressão do toque e do olhar) –, quanto pela tipologia da palavra “mexeu”, visivelmente mexida, ampliando a sensação erótica que a pessoa observada despertaria no eu lírico, conotando o desejo que lhe é provocado, a paixão. Somado, temos a combinação de consoantes fortes, no primeiro e segundo versos, como /p/ /d/ /t/ /c/, marcando o impacto dessa visão, finalizando com uma labial /m/, o que, por sua vez, remete aos movimentos dos lábios (parte erógena). Isso sugere o aumento do desejo que o corpo do outro lhe provoca, o que é reforçado na sequência do último verso, pois a palavra “meu” tem sonoridade semelhante a “mexeu”, uma vez que esta inicia com a mesma labial, e possui, dispersa em seu interior, as letras da palavra “meu”, demonstrando para uma leitura sensibilizada – e a leitura, dirá Barthes, é condutora do desejo (BARTHES, 2012) – que a primeira pessoa é totalmente tomada pelas sensações que a acomete: misturar-se é um desejo forte. É como se um corpo ultrapassasse a fronteira do outro, envolvidos pelo acontecimento verbal<sup>11</sup> que rompe a inércia apática do repouso e gera o movimento atrativo das paixões.

Como vimos, na introdução, a semiótica tensiva reconhece dois processos, o de triagem e o de mistura, o primeiro constitui valores absolutos e tende às valências de exclusão e fechamento, o segundo, constitui valores universais que se aproximam das valências de abertura e liberdade. Tomando um estudo sobre a obra de Hesíodo, *Teogonia*, encontramos que Taa Torrano descreve Eros como um dos três ou quatro<sup>12</sup> deuses primordiais, ao lado de Terra, Caos e

<sup>11</sup> Embora o texto aponte essa noção previamente, ela será melhor explorada nos capítulos finais.

<sup>12</sup> Segundo o autor, não há concordância acerca de Tártaro devido às variações dos versos hesiódicos (TORRANO, 2015, p. 39).

Tártaro (2015, p. 39), devido a sua importância na construção do repertório grego, ele está associado a um modelo clássico de poesia. Devido à extensão semântica, resultado da valência de abertura, podemos notar a presença de Eros disfarçado enquanto força motivadora desse poema em particular, contudo, pensando de maneira deleuziana, sua mistura ultrapassa a noção de simples repetição, conformando-se enquanto parte de sua estética de rarefação, diluído naquilo que tem de diferente, sua performance. Enquanto valor semântico, considerando a valência de abertura que os versos de Paulo Leminski oferecem, Eros, deus da primeira fase cósmica, relacionado ao desejo sexual, corresponderia bem ao tipo de força vinculado ao estilo de escrita leminskiano, pois a mistura e o desejo são movimentos criativos carregados de conotação sensual e o erótico, por sua vez, é somativo e resolutivo para todos os sentidos<sup>13</sup>.

Assim, fazendo uso da sinestesia, o poema procura capturar o interesse por meio dessas sensações tensivas que o sujeito actante emprega em seu texto, a fim de, conseqüentemente, levar o leitor de um estado de aforia<sup>14</sup> (neutro) para um de euforia, tônico. Essa qualidade sinestésica, por sua vez, aponta para o já mencionado interesse pela arte de vanguarda, o que teria aproximado Leminski, na década de 1950, do grupo Noigrandes, formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Juntos o trio organizava a revista de mesmo nome e que tinha por intuito levar adiante as ideias do Concretismo, movimento por eles idealizado. Inspirados em Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings, Joyce, a poesia concreta buscava a simultaneidade dos sentidos, explorando palavras e artes visuais. Como dizia Décio Pignatari, em seu ensaio *Arte concreta: objeto e objetivo*:

---

<sup>13</sup> Notaremos ao longo deste e de outros capítulos que essas forças estarão presentes nos poemas de Paulo Leminski, o que, de certo modo, mantém uma relação entre o plano sistemático de sua poética e algumas imagens da poesia grega que podem soar como semelhantes a certos aspectos da visão de mundo da Antiguidade pré-socrática em que o operador da mistura predominava. Cabe agora frisar que esses encontros parecem interessantes para estabelecer comparações (quando há) com a poesia leminskiana, pois se conformam melhor ao sentido de mistura que investigamos, enquanto o período pós socrático, carregado da ideia de pureza, estaria, em nosso entendimento, mais alinhado ao processo de triagem.

<sup>14</sup> Segundo o Dicionário, de Greimas e Courtés, aforia “é o termo neutro da categoria tímica que se articula em *euforia* e *disforia*” (2009, p. 16). Suas valências variam em tonicidade e atonicidade. Compreendemos que a poesia leminskiana, condicionada pela poética da mistura e rarefação, seja capaz de produzir no leitor um estado de euforia que ative uma melhor resposta afetiva.

A mostra da poesia concreta tem um caráter quase didático: fases da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao espaciotemporal: novas condições para novas estruturações da linguagem, esta relação de elementos verbovocovisuais – como diria Joyce (PIGNATARI, 1975, p. 39).

Percebemos que o Concretismo marcou fortemente a poética leminskiana, essencialmente na maneira como o poeta aprendeu a aproveitar os recursos de imagem e os espaços da página, explorando esses elementos verbovocovisuais, conforme predizia James Joyce. É fato que, nesse trajeto, Leminski chegou até a colaborar para a revista *Noigrandes*, publicando o seguinte poema:

PARKER  
TEXACO

ESSO  
FORD

MELHORAL  
SONRISAL

ADAMS  
FABER

RINSO  
LEVER  
GESSY

RCE  
GE

ELECTRIC  
COLGATE  
MOTORS

MOBILLOIL  
KOLYNOS

GENERAL

casas pernambucanas

(LEMINSKI, 1983, p. 150).

Nele nos deparamos com diversas marcas dispostas visualmente como se estivessem em uma prateleira de uma loja de departamentos. Aqui o poema não se encontra organizado em versos e o apelo semântico é majoritariamente visual, mantendo-se os nomes organizados em grupos de dois ou três, de acordo com o tamanho das sílabas. Arranjo, por sua vez, sonoro, o que acontece também com relação a única rima, “Melhoral” e “Sonrisal”, que segue o mesmo acomodamento das siglas RCE e GE, transmitindo a ideia disfórica de uniformidade e monotonia das marcas, o que se apresenta enquanto valor negativo (contrário). Sem falar que os nomes das empresas estrangeiras, em caixa alta, parecem espremer a única nacional, “casas pernambucanas”, excepcionalmente em letras minúsculas, conotando sua inferioridade dentro de um quadro hierárquico que posiciona as empresas internacionais em níveis superiores. Essa predisposição tensiona, mediante o apelo visual, a relação econômica do mercado, que se fecha internamente, mas permite contraditória

abertura para o capital estrangeiro, evidenciando a leitura de uma realidade submissa e subalterna da economia brasileira.

Assim, misturando as marcas, o poema articula uma voz crítica aos padrões de mercado nacional e, por meio da exploração da imagem e dos espaços vazios do papel, uma voz inovadora quanto à estrutura formal do poema, que rarefaz a dureza das linhas para expandir seus efeitos aos sentidos da visão e da audição. Caso o poema seja compreendido em seu aspecto satírico, a combinação de imagens e escárnio eventualmente produzirá, por somação, um estado de euforia condizente com a tomada de consciência dos fatos apresentados, convidando-nos a tomar partido, incitados pela questão que o envolve, pois mesmo a “paixão não é concebível sem o valor: valor investido nos objetos, axiologias descritivas, obviamente, mas sobretudo valores modais e aspectuais, controlados pelas valências tensivas” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, 313). Com isso, se o não-leitor se apegar às marcas, que ditam as regras do jogo e fica cego em um mundo virtualizado, sem compromisso, o leitor leminskiano, dependendo de suas expectativas, corre o risco de se apaixonar pela performance do poema e se posicionar reflexivamente diante da situação que se realiza em linguagem mista.

Esse modo concretista de operar tinha como base sincronizar, principalmente, os sentidos visuais e auditivos, acreditando que as palavras agiriam como objetos autônomos. Segundo dizia Augusto de Campos:

os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema (CAMPOS, 1975, p. 34).

Podemos verificar que a poesia leminskiana também espelhava essa dinâmica verbo-visual que intencionava reproduzir uma ideia a partir de sua estrutura funcional autônoma, reduzindo, assim, o uso de palavras e versos, fazendo com que o texto potencialize seu poder de significante ou do ideograma como ideia básica. É o que notamos no poema a seguir:

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

(LEMINSKI, 1983, p. 129).

Vemos aqui que Leminski segue com suas misturas de som e imagem, explorando o aspecto sinestésico da linguagem, conseguindo expressar, em poucas palavras, os valores de dinamismo que a poesia concreta arquitetava. Nesse poema, ele molda o vocábulo outono ao movimento de uma folha caindo, permitindo a nosso olhar o efeito de se sentir um espectador da natureza em seu momento único e, de acordo com Barthes, uma maneira de envolver o leitor a uma “Poética” “seria considerar ele mesmo como ocupante de um ponto de vista (ou sucessivamente de vários)” (BARTHES, 2012, p. 40). Dessa forma, o poema faz com que o acontecimento da folha cair e a poesia se juntem em um único objeto-acontecimento: a poesia, que se revela como uma escritura, pois ela “efetua a linguagem em sua totalidade” (BARTHES, 2012, p. 10).

Outra leitura possível, quando se tensiona o novo e o antigo, seria considerar um fruto que cai da árvore como resultado do amadurecimento, assim, levando em conta uma brincadeira com o *carpe diem* horaciano, o poeta retornaria ao clássico no eixo da expressão. Porém, no que se refere à visão de mundo que o efeito poético proporciona, poderia se relacionar com um campo semântico muito mais antigo, anterior a Horácio (65 – 8 a.C). Dizemos isso tendo em vista que a Grécia arcaica de Hesíodo (750 – 650 a.C), antes da época em que vivia o poeta do *carpe diem*, quando as manifestações poéticas ainda se conformavam com a crença de que o acontecimento era a própria manifestação de um nune. De maneira disfarçada, no eixo do conteúdo, é como se a própria deusa Carpo, que domina o outono, desse o ar da graça quando evocada, pois, consoante com o que acontecia em Hesíodo: “o canto irrompe e se manifesta, a partir do nome

que o nomeia em sua força numinosa” (TORRANO, 2015, p. 21). Desse modo, no poema de Leminski, bem a seu estilo, a deusa da estação ressurge “fazendo graça”, dessa vez, porém, justificando-se enquanto recurso semântico dessas transformações no sentir.

Assim, essa condensação da ação sinestésica tem por consequência uma maneira bem humorada de expressar a equivalência complementar entre a antiga experiência da linguagem, quando seres e acontecimentos pareciam se fundir, e o efeito de sua linguagem poética, que traz à tona um tipo de acontecimento que se excede nessa mistura que dilui os seres na poesia e nos diferentes campos semânticos. Esse descomedimento somativo das sensações corpóreas e associações produz efeitos variados que tendem a ser transferidos do texto para o leitor, uma vez que “o excesso e a medida não são propriedades intrínsecas do objeto, pois o efeito positivo ou negativo do objeto é de fato função da sensibilidade (fisiológica)” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 49). Desse modo, o texto poético acontece em presença, enquanto fonte de sortidas experiências estéticas atualizadas no corpo sensível do receptor que performa a leitura.

Por esse ponto de vista, podemos dizer ainda que o poeta vai além em suas relações associativas, criando um híbrido de poesia concreta e haikai (ocidente e oriente), considerando-se que esse estilo oriental tem como um dos pressupostos a contemplação da natureza, uma disjunção para o sujeito ocidental. Isso demonstra a maneira pela qual sua poesia adquire uma voz que lhe é única quando promove a conjunção de valores que se equilibram. Devemos levar em conta também que o uso do substantivo “tombo” corrobora a desconstrução da palavra “outono”, que nos surge fragmentada e mesclada com as letras “oO’”, apresentando a seguinte configuração /oO’/, /oU/, /oT/, /oO’/, /oN/, /oO’/. Tal arranjo simula interjeições e onomatopeias, insinuando que alguém estivesse caindo da árvore, o que reforça um humor eufórico, de apelo visual e auditivo, performance muito aceita pelas massas populares, conotando um valor de abertura no sentido contrário à fechada seriedade que se atribui aos eruditos. Curiosamente, sem usar nenhum verbo, Leminski desencadeia múltiplos efeitos estéticos, pois produz ali um evento, tudo acontece mediado

pela mistura de seres em estado corpóreo, como o som e a imagem, mas deixemos esse assunto para outro capítulo.

Sabemos que Leminski considerava as opiniões de outros artistas importantes – mostrava suas músicas para Caetano, Tom Zé, Jards Macalé –, especialmente dos concretistas, tanto que expunha seus poemas aos critérios de outros poetas, conforme o fez com Décio Pignatari:

mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele / e o décio / com certo dedo / apontou o provincianismo em que eu estava caindo / aproveitei para ter uma crise / bebi horrores / entrei em pânico / mandei gente à merda em público / dei vexame na conferência do décio / mas corriji a trajetória<sup>15</sup> (LEMINSKI, 1999, p. 33).

O fragmento da carta enviada a Régis Bonvicino mostra o quanto Leminski era afetado por críticas que considerava relevantes, a ponto de “corrigir sua trajetória”, que por ser apontada como provinciana, precisou adequar-se às novas perspectivas estéticas, o que lhe renderia um projeto pessoal, conforme verificaremos mais a seguir. Assim, embora Leminski tenha se afastado do grupo, justificando-se “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta [...]”, o Concretismo contribuiu para que ele encontrasse a sua própria voz, “[...] talvez cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia” (LEMINSKI, 1999, p. 63), o que lhe permitiu uma maior liberdade no uso desses recursos técnicos provenientes do movimento cultural dos “patriarcas”, os irmãos Campos e Décio Pignatari.

Além disso, não ignoremos que Leminski exerceu a função de publicitário por um certo período, o que certamente estimulou ainda mais essa capacidade de aproveitar as sensações dos sentidos a favor de sua poesia. Sua aptidão publicitária pode ser conferida a partir de sua participação em um programa de rádio para o qual foi convidado a fazer vinhetas antipropagandas, tais como:

---

<sup>15</sup> As cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino são um bom exemplo de texto intergênero. Embora o autor mantenha predominantemente o discurso em prosa, adota muitas vezes uma linguagem poética, como se também elas (as cartas) devessem se situar nesse lugar do quase, nem muito prosa nem muito lírica. Talvez por isso o poeta tenha escolhido escrevê-las como se fossem versos, quebrando as linhas antes que alcançassem a margem direita. Quando for o caso, os fragmentos dessas cartas aparecerão com as barras características das citações poéticas. Pretendemos com isso respeitar minimamente a proposta do escritor e, ao mesmo tempo, evitar que elas ocupem muito espaço nas páginas deste trabalho.

FOME?  
 VONTADE DE COMER?  
 APETITE?  
 RESTAURANTE APENDICITE  
 O RESTAURANTE SEM IMAGINAÇÃO

RESTAURANTE APENDICITE  
 SÓ SERVE ARROZ COM FEIJÃO (LEMINSKI, 1999, p. 46)

Embora não tenhamos aqui um poema – apesar de Leminski apresentá-lo na carta a Bonvicino como se fossem versos – e, sim, um texto mais próximo do spot de rádio, isso demonstra sua propensão para misturar diferentes meios – o que analisaremos mais adiante, em um capítulo mais apropriado. Tirante isso, vemos a expressão bem-humorada, também comum à publicidade e, como não podia ser diferente, a consideração de um público alvo, uma vez que deveria atender ao pedido feito pelos organizadores do programa para agradar seus respectivos ouvintes. Mesmo nessa despreziosa brincadeira, o poeta publicitário continuava misturando sentidos, pois além das rimas, percebemos elementos associados ao paladar “comer”, “arroz”, “feijão” e ao tato, tendo em conta a dor de uma apendicite.

Devemos compreender que enquanto linguagem técnica a publicidade se mantém como um valor fechado, exclusivo dos profissionais da área, e direcionado estritamente para os valores do mercado. “Desafiado pela tipologia dos valores, o discurso intervém, recorrendo à melhoração e à pejoração” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 56, grifo meu), segue, então, nesse passo, o discurso leminskiano: melhorando por assimilação o uso da técnica em sua poesia, o que condiz com o ponto de vista de universo, no âmbito da semiótica tensiva. Assim, ainda que atendendo a um pedido, em tom de piada, ao aceitar o desafio, Leminski o faz com igual afinco, visto que parodiar pejorativamente a linguagem publicitária era desafiar os valores de seu próprio meio de vida à época, respondendo ao espírito de rebeldia que transparecia em seus textos e, ao mesmo tempo, refletindo o desbunde de sua geração, pois ele mesmo dizia, ironicamente: “quem come o teu trabalho como eu como este / gomo ou dou este gole?” (LEMINSKI, 1983. p. 66).

Contudo, enquanto o texto publicitário concentra-se na mensagem (para o receptor), o Concretismo, por outro lado, estava centrado na estrutura e na

abertura do signo. Sua mensagem, portanto, era o próprio poema, pois como dizia Haroldo de Campos:

Assim, o poema concreto, encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal, sem abdicar de qualquer peculiaridade da palavra; ou melhor, como um poema concreto comunica sua estrutura, as cargas de conteúdo das palavras manipuladas – aspecto pelo qual ele se incluiria, em tese, entre as modalidades de comunicação verbal – são controladas em benefício dessa estrutura pelo *número temático*, e portanto, não excluem, antes apelam ao nível da compreensão não-verbal do leitor (CAMPOS, 1975, p. 81 e 82).

Essa relevância da natureza não-verbal, sua virtualidade, que fazia parte da estética concretista, foi absorvida por Leminski e muito explorada em sua poética. Comunicar por meio da estrutura a própria estrutura, durante o tempo em que o poeta ainda procurava encontrar a sua voz, parecia ser um dos pressupostos de alguns dos poemas de *Caprichos & Relaxos*, o que convinha para um escritor que tentava ainda firmar o seu lugar diante do público, pois apelar ao nível de compreensão não-verbal do receptor seria, para ele, um modo interessante de aproximar poesia e leitor. Dessa forma, no poema abaixo:

ATÉ ELA  
 DE PÉ  
 EMPÉ 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 A - L A

(LEMINSKI, 1983, p. 122).

A combinação de elementos icônicos, como pé e pétala, e de sentidos, a visão e o tato, aumentam a somação (doação de sentido) e a resolução (resposta) e, embora a primeira possua por tendência uma valência intensiva e a segunda extensiva, podemos dizer que, dentro da perspectiva da semiótica tensiva e aproveitando as palavras e a proposta de Fontanille e Zilberberg, nessa poesia o “esquematismo elementar [...] consiste, pois, de um lado, em resolver uma somação na extensividade e, de outro, em destacar uma resolução sob a forma intensiva”. O mesmo acontece em outros poemas leminskianos, pois, em seu

processo criativo, conteúdo e expressão confundem seus eixos, modulando as valências e os valores. Afinal, comparando as palavra pé e pétala (eixo do conteúdo), notamos que uma possui a pronúncia fechada em um único som (eixo da expressão), enquanto a outra se abre em três sílabas, sinalizando a direção do sentido para a abertura semântica, tornando a soma extensiva e a resolução intensiva.

Assim, no esquema das poesias de Paulo Leminski, tanto a mistura quanto a rarefação exercem forças que se equilibram, ainda que *tônicas*, no campo das valências tímicas<sup>16</sup> tanto em intensidade quanto extensidade. Com isso, podemos reparar que o uso do recurso visual faz com que a palavra “pétala” literalmente se desfaça em sons e imagens, sugerindo a figura de uma flor que se despeta. Isso acontece ao mesmo tempo em que a métrica se desprende das duas sílabas do segundo verso, contidas pela tônica da palavra “pé”, indo para cinco sílabas para terminar em lá, subtônica que simboliza a rarefação do rigor formal, estrategicamente a sexta nota em uma escala musical, sinalizando o campo semântico amplo desse poema. Disso desprende-se outro aspecto tenso importante, situado entre o antigo e o novo, uma vez que a palavra pé remete à métrica clássica enquanto pétala, desmanchando-se, sugere um valor contrário à rigidez formal.

Além disso, a configuração e a repetição de pétala três vezes, ressalta o som da palavra “ela”, inserida dissimuladamente em seu interior, ecoando a imagem da pessoa amada. Recordemos, via Barthes, uma observação de Saussure, que “indica que é pelo fato de os signos se repetirem que a língua é possível” (BARTHES, 2007, p. 74) e essa persistência do pronome “ela” sugere uma espécie de perfume que exala da flor, pois as “paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala como que um cheiro confuso, difícil de determinar” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 21), mas não impossível de se sentir quando acomete os afetos. Assim, por meio dessas misturas, o poema, aparentemente, facilita uma recepção poética, tornando apreensível, por intermédio dessa língua que Leminski recria, essa

---

<sup>16</sup> “Categoria classemática, cuja denominação é motivada pelo sentido da palavra *timia* (cf. grego *thymos*, ‘disposição afetiva fundamental’), a categoria tímica serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem de seu próprio corpo (GREIMA; COURTÉS, 2009, p. 462).

sensação estética em que três seres se confundem entre ela e a flor: ela, a poesia, ela, a pessoa amada, e a flor, atributo do efêmero por hiponímia, com isso tematiza-se a metapoesia e o amor, ampliando as possibilidades receptivo-afetivas.

Ao mesmo tempo, abordando o amor, o poeta mistura, mais uma vez, a temática clássica do *carpe diem*, distraidamente disfarçada no formato concretista, dando ao topos (fechado para os iniciados) uma nova abordagem (aberta com valores de universo), modulada para uma realidade mais “descolada”, o que certamente não repele os leitores com menor acervo técnico, causando-lhes disforia, pelo contrário, sua poesia busca o entusiasmo. Com isso, Leminski não só desdobrava o projeto concretista, a sua maneira, como abria caminho para que o leitor pudesse vivenciar uma experiência com a arte a partir de seu próprio repertório, tornando-se um poeta aceito por grande parte do público consumidor de literatura.

Em *Caprichos & Relaxos* há uma pequena apresentação que orienta a encarar a obra por diferentes vias:

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,  
O olho, o coração e a inteligência.  
Poemas para dizer, em voz alta.  
E poemas, letras, lyrics, para cantar.  
Quais, quais, é com você, parceiro (LEMINSKI, 1983, p. 8).

Vemos que, na concepção de Paulo Leminski, os seus poemas podem ser lidos dando preferência ao olhar, quando se faz necessário o silêncio. Também podem ser ditos em voz alta, recitados, algo que privilegiaria a audição. Há ainda poemas para cantar, o que, dependendo do receptor, pode soar como um convite a participar da obra mediante essa suposta parceria. Ou seja, ao mesclar elementos visuais e auditivos, o poeta abria – talvez pelo tino publicitário que o acometia – sua poesia para diferentes performances, facilitando a resolução perceptiva conforme as preferências ou afinidades de cada “parceiro”, todavia, não fazia isso sem alguma complexidade que exigisse “coração” e “inteligência”. Ciente de que “Poesia: vende-se”, como explica o título de seu ensaio, Leminski predizia: “Cada um está condenado a ser seu próprio legislador” (LEMINSKI, 2012, p. 135), isto é, jogar com as próprias regras para tornar a poesia aprazível.

Em *Distraídos venceremos* o poeta traz, pelo menos na edição original, um índice autoral nomeado “Índice, ícone e símbolo”, que apresenta suas três partes, a saber: “Distraídos Venceremos”, “Ais ou menos” e “Kawa cauim – desarranjos florais”. Isso nos mostra que Leminski tinha alguma familiaridade com a semiótica peirceana<sup>17</sup>, o que é mais um traço em comum com os concretistas.

Devemos considerar que o diálogo da poesia leminskiana com a imagem seguiu longa trajetória. Em *Quarenta Clics em Curitiba*, por exemplo, temos poemas curtos que, embora nada tenham de semelhante com poemas-imagem, se relacionam diretamente com fotografias cotidianas de sua cidade natal. Em *Caprichos & Relaxos* encontramos uma maior concentração de poemas que sintetizam a linguagem verbal e a não verbal. *La vie en close*, obra póstuma, publicada pela Editora Brasiliense em 1991, é feita de poemas selecionados com a ajuda de Alice Ruiz, sua esposa então, e também traz alguns exemplos do uso da linguagem mista, como

só  
o  
ex  
isto  
ex  
ist

pleyinski  
88

(LEMINSKI, 1995, p. 100).

que, embora aparentemente constituído somente por palavras, duas misturadas no eixo da expressão, “isto” e “existo”, o poema se configura visualmente com uma única coluna de fácil visualização – fácil no sentido em que basta um olhar para capturar toda a imagem que constitui o poema. Além disso, no eixo do conteúdo, notamos um modelo de caligrafia muito similar ao que se faz em certos

<sup>17</sup> Charles Peirce era um filósofo estadunidense, também linguista e matemático, que viveu a maior parte de sua vida no século XIX. Sua grande contribuição foi desenvolver uma teoria do signo que ficou conhecida como semiótica (hoje semiótica americana). Diferente de Saussure que via o signo composto por um significado e um significante (dicotomia), Peirce atribuía três partes para o signo: ícone, índice e símbolo. Em seus ensaios Leminski demonstrava interesse na semiótica peirciana.

ideogramas orientais – ou com a arte do grafite. Conseguimos conferir a semelhança de traço no ideograma “rio”, que segue abaixo, do modo como a figura aparece em *Distraídos venceremos*:

figura 05: *Kawa*



Fonte: *Distraídos venceremos*, p. 101.

e próximo ao que se vê na palavra *kawásu*, que surge no mesmo livro (*la vie em close*), como poderemos constatar a seguir, e que apresenta o traço de mesmo estilo do referido poema “só / o / ex / isto / ex / ist”:

Figura 06: *kawasu*



Fonte: *La vie em close*, p. 105.

*Kawásu*, conforme explicação contida no próprio livro, significa sapo em japonês, um anfíbio, como sabemos, adaptado para viver em dois ambientes. Ou seja, por meio de um jogo entre palavras e imagens, podemos inferir que Leminski se projetava com um *ethos* de um poeta anfíbio, capaz de habitar diferentes espaços da linguagem e por culturas diversas, assunto para outro capítulo.

Em seu último livro de poesia publicado em vida, no ano de 1987, *Distraídos venceremos*, já estabelecido um vínculo com o público, Leminski apresentaria um projeto pessoal para sua obra poética – algo que, pela análise de suas cartas, estava em constante elaboração –, o que é possível constatar também no prefácio, intitulado “Transmatéria contrassenso” em que se diz:

Nas unidades de *Distraídos Venceremos* (1983-1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica, calmes blocs ici-

bas chus d'un désastre obscur, cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta, arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação. Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade. Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares (LEMINSKI, 1987, p. 7).

Percebemos aqui que ele reconhece o papel que *Caprichos & Relaxos* teve na sua percepção da poesia. Sendo esse um livro de considerada relevância, pois o afetou em sua sensibilidade lírica, notamos que já havia nele, em sua busca por uma voz própria, uma mistura de linguagens que percorre caminhos que vão de Mallarmé, linguagem poética, a Markoff, linguagem matemática. Reparamos também que Leminski acreditava ter alcançado um “horizonte longamente almejado”, ou seja, a já mencionada “abolição da referência” através da rarefação que fazia parte de um projeto estético. Nessa abolição enxergamos um valor intrínseco de universo, com valência extensiva, valendo-nos dos critérios já descritos de Fontanille e Zilberberg. Todavia, por tornar rarefeito a referência, pensamos que, para o poeta, pelo menos a princípio, consistia também em uma aproximação com a semiótica peirceana, pois poemas-imagem encontrados em *Caprichos & Relaxos*, conforme segue abaixo,



<sup>18</sup> (LEMINSKI, 1983, p. 130).

funcionam muitas vezes como ícones de um gênero novo que, por desconstruir totalmente os versos, eram um antipoema formal (não uma antipoesia, já que o efeito lírico continua presente), uma vez que se assemelhavam a algo com uma

---

<sup>18</sup> Lançamos esta nota digressiva considerando o possível alcance da poesia Leminskiana ou mesmo da herança antropofágica das artes brasileiras, pois nos foi quase impossível ignorar a lembrança dos contemporâneos versos da canção “O homem amarelo”, da banda O Rappa, que parecem captar, no refrão, a mesma noção do poema de Leminski, quando diz, “Só misturando para ver o que vai dar”(RAPPA, 1999), explicitando, a sua maneira, um tipo de marginalidade a que estão sujeitos e para qual a mistura seria uma alternativa viável.

proposta completamente distinta em termos de aparência estética (salvo aquilo que era feito pelos Concretistas). Já havia, portanto, uma ideia de rarefação da estrutura tradicional, desobrigando o poema, enquanto signo, de ter por referência uma forma qualquer padronizada. De acordo com Décio Pignatari:

A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. O ícone é um signo de alguma coisa; o símbolo é um signo para alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade (PIGNATARI, 2004. p. 20).

Diante disso, ao esvaziar o signo-poema de suas conotações comuns, seria inevitável que Leminski desenvolvesse um estilo tensivo, pois combatia o poder da poesia tradicionalista que, tendo a triagem como operador predominante, impunha uma única forma de leitura, linear. No sentido oposto, articulado pelo operador de mistura, o poeta seguia abrindo o campo de possibilidades semânticas e, ao mesmo tempo, ampliava o horizonte de leituras, devido à impertinência de sua escritura, fazendo com que mais pessoas pudessem se afeiçoar por seus poemas, pois o ícone, enquanto “signo aberto”, viabilizaria outras formas de acesso à poesia, tornando possível ao leitor encontrar significado, conforme a impertinência de sua própria leitura<sup>19</sup>, nos valores abertos colocados em circulação.

Assim, no que o poeta parece ter mantido e desenvolvido, a partir de então, consta esse projeto de esvaziamento da referência também pela extensidade da rarefação. Não podemos ignorar que as palavras embaralhadas, associadas à

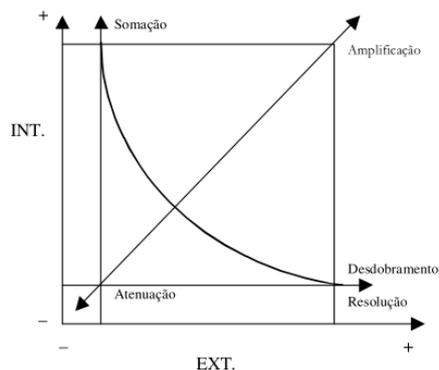
---

<sup>19</sup> Segundo Greimas, no *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2009, p. 334 - 335) a pertinência é, a princípio, um conceito introduzido pela Escola de Praga que se refere à propriedade de um elemento linguístico de se distinguir de outros, possibilitando a comunicação. Diz ainda que é pelo princípio da pertinência que os limites entre fonética e fonologia foram traçados, sendo que a primeira se volta para a substância fônica e a segunda para a forma fônica. Conforme o verbete, desvinculando-se da ideia de substância, o conceito ampliou-se para toda a semântica. Explica também que, no sentido geral, a pertinência é uma regra de descrição científica para esgotar a definição de um objeto, de forma que não se confunda com outro. Greimas deixa claro que a noção aceita por ele está ligada “à concepção dos níveis de linguagem (Benveniste) e também à da semiótica considerada como uma hierarquia (Hjelmslev)”. Por fim, menciona Barthes, para quem a pertinência, em um “sentido menos rigoroso, mas didaticamente aceitável” é uma regra deontica escolhida pelo semioticista para descrever um objeto dentro de um só ponto de vista, retendo apenas o que é relevante para a significação. Já o conceito de leitura impertinente é considerado por Roland Barthes no livro *Rumor da Língua*. Por hora, cabe dizer que a impertinência não é uma falta de coerência, mas um tipo de desejo que se impõe à rigidez da estrutura.

frase “ao que tudo indica”, sabendo que indicar é a essência do índice, soam como se desejasse revelar no uso da linguagem mista um indício de poesia, conotando que o efeito poético não depende de uma forma estrutural padronizada. Vale dizer, nesse momento, que “abolir a referência” tem um sentido ambíguo, pois ao mesmo tempo que sugere suprimi-la, a abolição pressupõe sua liberdade. A ocorrência da palavra “tudo” três vezes (possível referência à tríade peirciana: ícone, índice, símbolo) demonstra que o poeta já enxergava a poesia como uma “linguagem integral” (BARTHES, 2012), mistura que comporia a força matriz para a rarefação. Simultaneamente devemos observar que a palavra “tudo”, nesse contexto, possui valência tônica de intensidade para a mistura, de extensidade para a abertura e se conforma aos valores de universo de seu operador semântico predominante.

Em todo caso, os poemas-imagens de Leminski eram, de certa maneira, ícones de uma ruptura com as antigas estruturas poéticas, índice de um efeito poético e, por fim, se tornavam um símbolo de uma nova geração que não se limitava a fazer uma arte que repetisse velhas receitas, pelo contrário, tinham por fonte diferentes formas de expressões. De algum modo, esse efeito lúdico que Leminski obtinha nos poemas-imagens era um indício de sua predisposição para um estilo experimental, pois havia nele, retomando o poema, esse gosto inato pela mistura: “só ver como tudo fica”. Apesar da constante tensão entre o velho-novo, dois valores semânticos importantes, há que ressaltar que esse rompimento tem menos a ver com uma negação absoluta do antigo e mais a ver com uma resposta, ato reflexo, antítese ao movimento de triagem tradicionalista que autorizava um só modelo poético. Cabe a afirmação, pois o hibridismo leminskiano, inserido em uma perspectiva de universo, em muitos pontos retorna aos valores da Antiguidade para recompô-los em seu estilo diluente e isso será possível notar também nos poemas que apresentamos em outros capítulos desta tese. Como suas poesias não se constituíam a partir de uma única dicotomia, mas de uma série de tensões, como novo-velho, ser-não-ser, corpóreo-incorpóreo, entre outras, importa compreender a relação entre as valências de intensidade e extensidade, segundo aponta o seguinte esquema, de Fontanille e Zilberberg:

Figura 07: Relação entre intensidade e extensidade



Fonte: FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 179.

Dele inferimos, considerando o sujeito da enunciação, que quanto maior a intensidade da mistura, maior será a somação de elementos discursivos e valores semânticos que o poema atualiza e que, por sua vez, a resolução se distende na mesma medida da extensividade (associada, aqui, à rarefação<sup>20</sup>), aumentando os desdobramento de respostas afetivas para o próprio actante e, por conseguinte, para o leitor cativado. A “Amplificação” positiva, da maneira que interpretamos, seria equivalente a intensidade e extensividade dos efeitos de sentido e das relações semânticas possíveis que também agiriam como valências somativas e resolutivas ampliadas sobre a sensibilidade, refletindo um estado somativo e resolutivo de euforia. Vale salientar que, segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 30), tais “questões estão realmente ligadas, como lembra Cassirer, ao universo do sensível, de onde emanam a foria e o devir”.

Na carta escrita a Bonvincino, quando o poeta relata seu encontro com Pignatari, Leminski mostra que, a partir daquela “correção da trajetória”, já estava pensando em um projeto pessoal para sua poesia. O texto, cujo fragmento transcrevemos abaixo, aponta para isso:

voltei disposto a só produzir / o mais radical que eu pudesse / só o meu melhor / só aquilo de que só eu sou capaz / se é que há isso / mas se houver eu vou fazer / e acho que é o e? / que ia se chamar rarefeito / que ia se chamar radar / mas vai ser uma conjunção difícil de dizer / que responde também aos que me perguntam e (depois de catatau)? (LEMINSKI, 1999, p. 33).

<sup>20</sup> A palavra rarefação aparece uma única vez no livro *Tensão e significação* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 56) em sentido bem distinto do que fazemos aqui, mas como valor negativo em regimes de absoluto referente à diminuição da melhoria.

Essa radicalidade que o poeta propunha seria conseguida por meio das misturas que ele obtinha, o que lhe permitiria o ultrapasse das fronteiras formais, semióticas e culturais, tornando-se, assim, uma de suas marcas poéticas. Reparemos que o título “e?” pressupõe uma valência de abertura, pois à soma da questão espera-se resoluções. É, então, o signo de intensidade que representa uma abertura a todas as indagações, tanto quanto ao futuro do poeta depois do *Catatau* – espécie de poema narrativo – quanto às próprias questões que ele fazia sobre a importância de sua obra. Ao mesmo tempo tem valor de compromisso dentro de uma ética de responsabilidade, que se insere no princípio de participação, realçando, portanto, que o escritor se questionava sobre o próprio trabalho, demonstrando que a tarefa do poeta deve ser sempre reflexiva, assim ele acreditava. Por último, um símbolo da rarefação, uma vez que se associa, por convenção, ao projeto literário que ele tinha em mente. Essa convenção parte do próprio autor, que configura o título como uma conjunção isolada “e?”. Um signo extensivo de possibilidades e devires, um conector que aparece isolado, sem oração ou contexto precedente, sem passado e ainda aguardando sua resposta presente. Seu futuro? por vir. Produz-se, com isso, um símbolo da própria rarefação, desse esvaziamento, aberto, no entanto, às probabilidades do signo e suas misturas, posto no aqui e agora da linguagem.

Em *Distraídos Venceremos*, livro de uma fase mais madura em que o poeta traz ao público sua concepção de poesia rarefeita, não encontramos poemas-imagens conforme apareciam nas obras anteriores. Porém o efeito de sinestesia se manteve vigorosamente e ainda recorria constantemente ao sentido da visão.

um texto morcego  
 se guia por ecos  
 um texto texto cego  
 um eco anti anti anti antigo  
 um grito na parede rede rede  
 volta verde verde verde  
 com mim com com consigo  
 ouvir é ver se se se se se  
 ou se se me lhe te sigo? (LEMINSKI, 1987, p. 20).

As palavras carregam, estrategicamente, todas as divisões do signo (ícone, índice, símbolo) com que ele se articulava, mas, sem aquele apelo visual à maneira dos concretistas, a sinestesia é, então, trabalhada de forma mais fluida.

A escolha dos versos, dispostos em zigue-zague, ainda é icônica na medida em que faz lembrar, por semelhança, o voo do morcego: um mamífero alado que, diferente da maioria, não se guia pela visão e, sim, pelo som. Indício de que, agora, o poeta almejava seus próprios voos. A repetição de palavras, prefixos e conjunções é indício do bater de asas e, ao mesmo tempo, do eco produzido pelo animal noturno. Essa referência, por sua vez, fazendo um paralelo com a semiótica tensiva, simbolizaria os valores de universo da poesia marginal ou alternativa que “pedem o concurso da mistura e da abertura, tendo por benefício a expansão” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.47), situando sua poética entre aquelas que não seguem os parâmetros de valores absolutos impostos pela tradição, não se trata de repetir o mesmo, mas de reverter a primazia de um único modelo. Embora não os vejam, negação que mostra que o operador de triagem (átomo) também age onde predomina a mistura, percebe neles os antigos (S<sub>2</sub>) ecos que vêm no sentido oposto – opiniões contrárias (quadrado semiótico tensivo) –, como se fossem obstáculos para uma nova poesia (S<sub>1</sub>). Isso é tão marcante que a proposta da poesia marginal, de acordo com o que nos lembra Luiz Guilherme dos Santos Junior, em seu artigo, *Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira*, é vista, ainda hoje

como um tipo de poesia que não merece destaque no âmbito dos estudos desenvolvidos sobre as manifestações literárias, mantendo-se, apenas, como ilustração nos manuais literários, que registraram esse momento da poesia brasileira como um mero “acidente” no contexto da década de 70, ou a rotulam como uma poesia “menor” e sem acabamento estrutural e poético (SANTOS JR, 2014, p. 218).

Desse modo, um texto morcego seria aquele que, considerado um “mero acidente”, se desvia dos ecos dos manuais literários e dos críticos opositores e, embora visto como uma poesia “menor”, estava destinado a grandes e sinuosos voos. A opinião de que não possuía acabamento estrutural poético ressoa no poema, pois está presente na ambiguidade tensiva expressa em “um eco anti anti anti antigo” que se afasta e aproxima ao mesmo tempo, mostrando – por um viés que a teoria do quadrado semântico apontaria como contradição – que existência e resistência coexistem, uma vez que, na história da literatura, houve

sempre períodos em que o velho e o novo se opuseram, ou seja, essa antiga peleja reverbera no tempo presente da enunciação feito um movimento cíclico<sup>21</sup>, o que recorda a perspectiva em que é posta a sintaxe canônica, que segundo Fontanille e Zilberberg, também possui o seguinte ciclo:

Figura 08: Ciclo dos operadores semânticos

*triagem → fechamento → abertura → mistura → triagem*

Fonte: FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 47.

que, por sua vez, ditaria também os valores semânticos que envolvem os períodos literários. Assim, naquele momento, o antigo era, dentro da semiótica leminskiana, um valor contrário e, portanto, um estímulo de repulsa a quem divergia da Geração 70, mesmo com a predominância da valência de abertura de sua poética. Contudo não há uma exclusão completa, mas uma reavaliação dos valores.

A partir disso, estamos aptos a afirmar que os grandes tipos de valores podem ser considerados como modos de existência do valor no interior das culturas individuais e coletivas e que esses se mostram, por isso mesmo, capazes de articular as modulações da presença e da ausência dos valores [...]; os regimes de valores serão, então, reformuláveis em termos de densidade de presença para um sujeito sensível, e capazes de fundar sua “forma de vida” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 59).

Por essa lógica, um texto morcego, nos parâmetros da semiótica, é um “modo de existência” que responde ativamente aos estímulos presentes e ausentes de forma contrária, contraditória e complementar. Esse texto não pode ser interpretado apenas como um objeto, pois se situa a maneira de um sujeito, actante, criando esse efeito de ser autônomo, capaz de sofrer os afetos e

---

<sup>21</sup> Segundo Roland Barthes, tomando o classicismo como um padrão que centraliza a noção de saber na corte (no poder), ao menos na França, todos os movimentos pós classicismo operariam no sentido de uma recusa ou de um resgate desse poder central. (BARTHES, 2012), o que faria da literatura um ensino regulado por essa força centrípeta. Ao menos em Leminski observamos uma recusa dessa literatura escolar, indo sempre no sentido de uma escritura viva, que tenta abranger o todo a partir de seu momento presente, não impondo o passado por força de uma tradição vigente.

articular modulações de valores com resoluções negativas ou positivas, feito uma “forma de vida”, um quase-ser atuando na superfície do discurso.

Reparemos ainda que, movido pela intensidade e extensidade dos operadores de mistura e rarefação, Leminski provoca uma reflexão crítica, despertando as sensações visuais e auditivas, pois apesar do texto morcego ser “cego”, a sinuosidade dos versos e a repetição dos sons “se se se” ou variações “se me lhe te” nos convidam a ver e ouvir o poema e, a partir daí, pensarmos sobre a poesia dentro de um novo ângulo em que os efeitos se ampliam.

Assim, desafiando as imposturas do tempo, Leminski amadurecia o seu projeto – tendo em vista que o poeta morreu prematuramente e poderia desenvolvê-lo muito mais –, porém há que se notar que já estavam em *Caprichos & Relaxos* (retornando ao livro que o impactou) a intuição e o ânimo necessário para que encontrasse um estilo próprio e, ainda que inserido entre os poetas marginais, trilhasse, apesar de todas as forças divergentes, o caminho prazeroso da experiência. Uma experiência que, diferente da perspectiva platônica (de valores absolutos), não negava o corpo evitando suas sensações, pelo contrário, afirmava-o de diferentes formas:

Ver  
É dor  
Ouvir  
É dor  
Ter  
É dor

Só doer  
não é dor  
delícia de experimentador (LEMINSKI, 1983, p. 59).

Dentro dessa ampliada construção semântica, o “poeta das fronteiras” seguia um prazer que não excluía a capacidade de aceitar bravamente a dor, com uma mescla que tensiona o zen (euforia-nirvana) e o estoico, mas sem negar as delícias de se saber um experimentador. Quão diferente o poema acima soa da visão que Platão empresta a Sócrates? É o que lemos nas seguintes palavras que o autor de *Fedón* lhe atribui:

– E não raciocina melhor quando não é perturbado pela *vista*, nem pelo *ouvido*, nem pela *dor*, nem pela voluptuosidade e, encerrada em si mesma, deixa que o corpo as componha sozinho e sem ter nenhuma relação com ela, dentro do possível, e se dedica ao que é, para conhecê-la? (PLATÃO, 1981, p. 111, grifos meus).

Nessa parte do diálogo, Sócrates apresenta seus argumentos sobre a sobrevivência da alma sobre o corpo, o que o leva a defender a inferioridade deste. Para o personagem ateniense e, conseqüentemente, para Platão, as experiências deveriam se purificar do corpo “dentro do possível”. De maneira muito distinta, Leminski não recusa o corpo e, sim, enxerga-o como um caminho positivo para a experiência, cuja voluptuosidade, euforia, justifica as misturas e seus desejos: Eros enquanto força, dentre as primevas, da criação.

De tal modo ergueu Leminski sua poesia, todavia, o fez, muitas vezes, como podemos constatar, por meio de uma poética de mistura e rarefação para assim extrapolar as sensações, construindo sua reflexão, pois se “ver” e “ouvir” são sentidos corporais, “ter” se converte na síntese negativa com valência disfórica. Nesse caso, ter não é resultado de um ativo desejo criativo da mistura, mas de um passivo desejo consumista e de posse, conformados aos interesses do sistema vigente, o que o poeta, à sua maneira, critica por ser anestésico. Isso faz um paralelo com Barthes, quando afirma:

Tudo, na nossa sociedade de consumo, e não de produção, sociedade do ler, do ver e do ouvir, e não sociedade do escrever, do olhar, o escutar, tudo é feito para bloquear a resposta: os amantes da escritura ficam dispersos, clandestinos, esmagados por mil restrições, interiores, até (BARTHES, 2012, p. 40).

Com isso, ler, ver e ouvir, à revelia do consumismo adquirem valor semântico negativo de um ter falseado que não oferece nenhum significado, pois bloqueiam a resposta do leitor. Leminski parece almejar o resgate de um Eros criativo da escritura por intermédio da euforia dos sentidos. Por isso, nenhuma dor importa se não se reconhece o prazer de se “ter” experiência, de se viver e perceber a aparência somativa dos sentidos corporais para assim, quem sabe, exercer também uma leitura criativa, que reflita resolutivamente e reveja constantemente seus próprios fundamentos. Talvez essa também fosse uma das metas do poeta,

descobrir e compartilhar a experiência da vida e da poesia na voz do experimentador para que assim, quem sabe, o novo pudesse chocar de novo.

Uma das coisas que concluímos neste capítulo e pedimos que se leve adiante enquanto baliza para os capítulos seguintes é que quanto maiores as valências de mistura e a rarefação na poesia leminskiana, maiores serão os desdobramentos associativos e a produção de efeitos decorrentes desses operadores que, dentro de sua poética, ampliam em intensidade e extensidade, afetando tanto o sujeito actante quanto o receptor que pode sair da aforia desestimulante para uma euforia produtiva de devires. Nós leitores, se não correspondemos bem, o que não é impossível, deveríamos compreender que seja, provavelmente, devido a um desencontro entre o nosso horizonte de expectativa e o horizonte discursivo, ainda assim somos estimulados à leitura por sensações corpóreas que o poeta, por um gesto de reponsabilidade ética, se esforça em excitar.

## 2. MISTURA DE PALAVRAS E RAREFAÇÃO

Misturar palavras era outra forma de tornar livre a referência e obter a rarefação, ideia que, tentamos mostrar, já se fazia presente nas poesias de Paulo Leminski desde os primeiros livros que compõem a coletânea *Caprichos & Relaxos*, antes mesmo que ele declarasse publicamente sua pretensão em *Distraídos venceremos*. Muitas vezes esse processo de rarefação se dava mediado pelo uso de elementos mórficos estrategicamente combinados e semas contraditórios, como se o poeta, remexendo o fundo das coisas e das palavras em estado de coisa, quisesse produzir, dessas confluências, efeitos novos na superfície do texto. Resultado da intensidade e extensidade tensivas, esses efeitos podem estimular prazeres lúdicos que são modulados pelo “princípio da participação<sup>22</sup>” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), valência que a mistura afeta, certamente, alimentada pelo poder de escritura eufórica que a poética leminskiana quer excitar. Tal poder, por sua vez, está ligado ao alcance

---

<sup>22</sup> Valor que se opõe ao princípio de exclusão.

semântico que a mistura e rarefação distende sobre os signos que habitam seus poemas, permitindo uma abertura de valência extensiva para os significados e, decorrente disso, uma maior possibilidade de revelar um novo olhar.

Sobre essa ideia de prazer na leitura, frisamos que, na primeira parte do livro *Rumor da língua*, intitulada “Da ciência à literatura”, na seção “Da leitura”, Roland Barthes critica a noção que a linguística traz de “pertinência”, espécie de ponto de vista de onde uma análise pode partir. Segundo ele, foi quando Saussure encarou de vez a linguagem que parou de “marcar passo” para fundar uma nova linguística ou, ainda, foi procurando situações e papéis estáveis nos contos populares que Propp fundara a Análise estrutural da narrativa (BARTHES, 2012, p. 31). No campo da leitura, porém, defende que “não há pertinência dos objetos”, pois “o verbo ler é muito mais transitivo que o verbo falar” e por isso é saturado de objetos diretos: “leio textos, cidades, rostos, gestos, cenas, etc.” (BARTHES, 2012, p. 31). Para o filósofo da linguagem também não seria possível definir a pertinência dos níveis de leitura, pois a lista de possibilidades seria interminável. Dada essa situação de dificuldade para encontrar uma pertinência que fundamentasse uma análise coerente de leitura, propõe haver uma “im-pertinência<sup>23</sup>” congênita ao ato de ler. Admitimos que Leminski, com seu estilo tensivo, gerativo de processo de misturas e rarefações por somação e resolução, com seus neologismos e elisões desnorteantes e todas as outras combinações que ele exercitava, é capaz de produzir essa impertinência na lógica de seus poemas, pois sua escrita, insubordinada de várias maneiras, também busca ser atraente a medida que joga com as palavras e com a própria estrutura da linguagem poética, rompendo as regras e subvertendo os sentidos resolutivos com o inesperado.

Assim, “desmontando / o brinquedo”, conforme se diz em *Distraídos venceremos*, Leminski seguia, fragmentando as palavras e obtinha resultados como:

se

---

<sup>23</sup> Na tradução do livro *O rumor da língua*, feita por Mário Laranjeira, utiliza-se a grafia “im-pertinência” em correspondência ao original *Le Bruissement de la langue*, pois trocando a forma francesa *impertinence* por *im-pertinence*, Barthes realça esse movimento para dentro que o prefixo latino “in” apregoa e, simultaneamente, reforça aquilo que é próprio da leitura, sua rebeldia inata. Aqui, optamos por escrevê-la sem os hifens, não por discordância, mas para facilitar a escrita.

nem  
for  
terra

se  
trans  
for  
mar (LEMINSKI, 1883, p. 126).

Esse breve poema é constituído apenas por duas estrofes, cada uma delas com quatro linhas (versos). À primeira vista, pode causar estranheza a sua interpretação, pois nenhuma delas possui um período completo, dando a breve sensação de que seus elementos estão dispersos. Contudo, os versos monossilábicos direcionam a visão, forçando-a imediatamente para baixo. Com isso, Leminski dilui a horizontalidade ( $S_2$  – padrão de leitura com o qual estamos mais habituados), diminuindo a linha horizontal e intensificando o efeito de verticalidade ( $S_1$  – mais próxima da leitura japonesa), fazendo com que a direção de leitura surja, então, como algo que se precipita de uma só vez (se / nem / for / terra / se / trans/ for/ mar) nas agitadas águas do “mar” ( $NS_2$ ), indicando um movimento contraditório de  $S_2$ . É esse deslocamento descendente, que o signo visual soma ao poema, que torna possível ao olhar reconstituir, mediante os fragmentos “trans” “for” e “mar”, a palavra “transformar”, mote do poema. Compreendendo Leminski enquanto um poeta transcultural e essa transculturalidade como um valor oposto ao operador de triagem, o mar surge tal qual uma substância favorável à mistura, efeito de somação relacionado à intensidade de elementos distribuídos, e, por conseguinte, à rarefação, que é a expansão dos sentidos imanentes ao texto.

As duas estrofes, se nos é possível assim denominá-las, são iniciadas com a palavra “se”, porém, na primeira parte, trata-se de uma conjunção subordinativa condicional, acompanhada por um advérbio de negação “nem”, que se aproxima da forma verbal “for”. Esse advérbio, condicionado pela hipótese, indica uma possibilidade de modificação do verbo “ser”, que incide sobre o substantivo “terra” ( $NS_1$ ), hipônimo de  $S_2$ , como se quisesse lembrar que até o elemento mais sólido estaria sob efeito transformador da rarefação. Na segunda parte, dependendo da interpretação que se faça, visto que a expressão “se transformar” parece solta na estrofe, o “se” funciona conforme um pronome, o que, segundo

o Houaiss, poderia indicar ou mudança de estado ou uma ação reflexiva do verbo (terceira pessoa), sugerindo que a complementaridade da transformação atuasse tanto sobre as coisas contraditórias (palavras inseridas no poema) quanto sobre si mesmo (considerando o próprio poema), modulando o estado dos seres.

É um poema rico de possibilidades. Se escrito em linhas retas, as duas partes pareceriam estar em paralelismo sintático, necessariamente não estão. Porém mantêm, ainda assim, a mesma aparência, insinuando uma espécie de paralelismo vertical desconstruído, pois não estão lado a lado. Sugere-nos também que o poeta brinque com a disposição sintática das palavras, trocando as posições dos substantivos em relação ao sujeito e a seu predicativo, pressupondo, nesse caso, o verbo ser na função de ligação. Propomos então a seguinte fórmula para cada parte isolada: “Se isso for aquilo”. Nesse caso, “isso” ocuparia o lugar do sujeito e “aquilo” do predicativo do sujeito. Dentro dessa proposta o advérbio “nem” estaria sintaticamente relacionado ao predicativo “terra”, levantando a hipótese de que a negação estivesse estrategicamente associada aos elementos sólidos, simbolizando tudo aquilo que resiste à inevitável mudança, os valores fechados. Por sua vez, na segunda parte, o fragmento “trans” ocuparia, no eixo paradigmático, o mesmo lugar do advérbio “nem” (na posição de sujeito) e “mar” o lugar do substantivo “terra” (a posição do predicativo), em aparente paralelismo, mostrando que o prefixo “trans”, com seu sentido de “além de”, mantém seu aspecto transformador muito mais próximo do elemento líquido, valor de abertura. Assim, são tensionados por oposição os hipônimos “terra”(NS<sub>1</sub>) e “água”(mar-NS<sub>2</sub>), esta, no entanto, em sua condição de solvente universal, assume um valor simbólico no plano vertical de intensidade dos elementos em transformação, nessa alquimia das misturas em que a poética leminskiana mergulha, o que, combinado com o plano horizontal, associado ao elemento terra, garante a extensidade da rarefação ao longo de uma superfície ampla, compondo, os dois planos, os eixos paradigmático e sintagmático do signo linguístico arquitetado no imaginário do poeta.

Em sua geração, marcada pela falta de liberdade política, esse caráter inventivo da mistura é uma das forças que motivam o viés inovador da arte. Em Leminski,

não só em sua poesia, esse efeito de originalidade permeia muitos dos gêneros a que se dedicou. No âmbito da invenção, como diz Solange Rebuszi:

Vale, na viagem à década de 70, a memória da rebelião e das palavras desse tempo. E iniciamos com o mundo *harekrishina*, o homem na lua, o rock, a pílula anticoncepcional, os Beatles, woodstock... Leminski norteia seu pensamento abrindo um Brasil por novas linguagens, buscando a obra-aberta, e, caminhante na invenção, o poeta firma-se com sua pesquisa nesses anos “anti-poéticos e antibióticos (REBUZZI, 2003, p. 32).

Assim, norteado pela busca de uma nova linguagem, Leminski aventura-se caminhando por suas diversas invenções para encontrar uma voz poética que fizesse frente aos ditames daqueles duros tempos em que o conservadorismo do regime militar, “antipoético e antibiótico”, tentava obscurecer a liberdade artística. A tentativa de se inventar uma linguagem própria era uma forma de pensar e criar pontos de fuga para uma outra realidade mais prazerosa, com menos valores de absoluto.

Em um de seus ensaios, Leminski reconhecia ter suas ideias fixas, por isso dizia: “Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (LEMINSKI, 2012, p. 17-18). Assim, misturar era a chave somativa de sua criação, não só ajudando a manter o frescor literário, mas potencializando também a rarefação, pois, para o poeta das fronteiras, não havia limites resolutivos para poesia. Nela tudo pode se aproveitar e, conforme vimos, nada se perde, as palavras se transformam, até mesmo seus fragmentos, como constatamos a seguir:

escura a rua  
 escuro  
 meu duro desejo  
 duro  
 feito dura  
 essa duna  
           donde  
 o poema  
           uma  
               esp  
                   uma  
           doendo  
 ex

pl  
ode (LEMINSKI, 1983, p. 55).

Também misturando os sentidos, esse poema, de uma única estrofe (se é que podemos enquadrá-lo), utiliza não só o recurso da imagem (escuro), como táteis (duro) e sonoros (o som da espuma nas aliterações es-es-ex), permitindo que o actante e nós leitores atravessemos atentamente por cada momento perceptivo, indo do escuro da rua, cuja valência semântica mantém o foco fechado no sujeito de fazer, à fluidez clara da espuma, que conota uma maior abertura; da dureza do desejo, contido, até a explosão de sensações que desfaz a rigidez da forma nos estilhaços do verso, euforia dos sentidos. Com o poema, assim, fragmentado, a mistura prossegue enquanto operador semântico, pois o poeta fraciona a palavra “espuma” em /esp/ e /uma/, confundindo seu som e sua imagem ao artigo indefinido que a acompanha, modulando os efeitos somativos que lhe são agregados. Desse modo, a palavra (que “explode”) se torna um símbolo convencional de seu próprio gradiente de expansão dos valores de universo quando, literalmente, /ex-/pl/ /ode/ a dureza (valor absoluto e foco concentrado no sujeito) do desejo, e, fazendo-se rarefeita, mescla-se à palavra “ode”, para evocar por extensão de sentido, em seu desfecho, os antigos poemas gregos destinados ao canto, quando o ponto de vista (o foco) muda para o objeto: o poema. Aqui, tomando novamente o campo semântico poético da Grécia arcaica, de Hesíodo, lembrando que o canto era a própria manifestação do nume, podemos considerar que Eros mais uma vez se manifesta na poesia leminskiana, disfarçado em efeito poético, explodindo o desejo contido, como se a poesia fosse a eclosão dessa vontade de ler e escrever o mundo através de suas livres associações que desembocam em euforia poética.

Tendo em vista o modo de existência discursivo da Geração 70, a contraditória referência à ode se justifica pelos valores complementares que o ponto de vista da mistura permite alcançar, pois embora Leminski não se atenha à métrica, mantém, nessa explosão, que remete ao prazer da poesia, o tom alegre e entusiástico a que se dedicava essa forma clássica. É Roland Barthes quem diz:

Ora, o prazer da linguagem jamais foi seriamente estimado; a Retórica antiga teve dele, à sua maneira, alguma ideia, fundando um gênero especial de discurso, votado ao espetáculo e à

admiração, o gênero epidíctico; mas a arte clássica envolveu “agradar” de que declaradamente fez a sua lei (Racine: ‘A primeira lei é agradar’...) com todas as restrições do ‘natural’; só o barroco, a experiência literária que nunca foi mais do que tolerada em nossas sociedades, pelo menos na francesa, ousou fazer alguma exploração do que se poderia chamar o Eros na linguagem (BARTHES, 2012, p.11).

Nesse sentido, embora a ode, desfecho hiponímico do poema, pertença ao estilo clássico, também destinado a agradar o ouvinte (às vezes com contornos semelhantes ao epidíctico), o jogo de contraste escuro-S<sub>2</sub> (rua) e claro-S<sub>1</sub> (espuma) e as conotações possíveis para esse desejo erotizado, misturam e rarefazem o barroco (com toda a sua tolerada marginalidade) e o clássico (com esse elogio ao poema, mas sem restrições), como se o prazer marginal/moderno estivesse posto tanto na escrita (fazer) quanto na sua recepção (“agradar”), isto é, em sua busca pelo novo, Leminski levava, realmente, o prazer a sério.

Então, em sua obsessão por criar o novo, Leminski, seguindo a trilha joyceana, refletia sobre a sua prática e via que a poesia marginal, na qual ele estava inserido nos anos 1970, era aquela que, em seus próprios dizeres, era feita “com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial” (LEMINSKI, 2012, p.59). E como nos lembra Solange Rebuszi, em seu livro *Leminski, Guerreiro da linguagem*:

O uso do material pouco ou nada valorizado (o lixo é luxo) era esse o seu lema. O caminho parece ser o da letra, aqui pensada como marca, assim como Joyce a utilizou. Joyce e Leminski, nesse particular do trabalho, na materialidade do texto, trabalhavam a letra como resto, como algo que toca o real – mas também pensado como o sempre falho, o impossível da linguagem. E nas aliterações e nos jogos sonoros e paronomásicos eles experimentam esse lugar “híbrido” que não é nem lá nem cá – o limite – sem gênero que o nomeie (REBUZZI, 2003, p.29).

Assim, “rua”, “duro” seguem em suas aliterações em “r” até o momento da “explosão”, inserindo o poema no contexto das sólidas cidades modernas, com suas ruas asfaltadas, seus prédios de concreto, suas máquinas produzindo ruídos excessivos para que, dessa forma, a voz poética não destoasse muito do ritmo que o leitor atual, que vive em grandes centros, está habituado a ouvir e consiga, então, se misturar à realidade urbana e encontrar nela a ode do

impossível. Nesse sentido, a voracidade antropofágica de Leminski, em termos de radicalidade, ia além da síntese, por isso, encontramos em suas cartas: “poesia é lixo / onde houver lixo há poesia / poesia é lixo crítico / todo lixo é crítico / poesia é lixo crítico de cultura / poesia sempre dá pé” (LEMINSKI, 1999, p. 72). Portanto, o poeta aproveitava cada detalhe aparentemente dispensável da palavra para encontrar a poesia no improvável:

materesmofo  
 temaserfomo  
 termosfameo  
 tremesfooma  
 mortemesafo  
 amorfotemes  
 emarometesf  
 eramوسفetem  
 fetomormesa  
 mesamorfeto  
 efatormesom  
 maefortosem  
 saotemorfem  
 termosefoma  
 faseortomem  
 motormefase  
 matermofeso  
 metamorfose (LEMINSKI, 1983, p. 149).

Esse poema, publicado primeiramente na revista *Invenções* e integrado em *Caprichos & Relaxos*, parece, à primeira vista, um caótico emaranhado de elementos mórficos. No entanto, sua aparente desorganização disfarça uma série de palavras que, se sugeridas dentro de um contexto poético-político, adquirem diferentes nuances quando se tensionam os valores de absoluto e os valores de universo.

Na primeira linha, por exemplo, temos “mater” e o antipoético “mofo”, o que poderia remeter ao conservadorismo da pátria mãe, tanto em questões políticas quanto artísticas. Na sequência, “tema”, “treme” e “morte” sejam talvez palavras resultantes de um governo ditatorial, com suas imposturas agindo sobre o corpo físico e artístico, sobre a criatividade com uma força disfórica. Dissipado lemos “feto” e um neologismo que parece surgir ao acaso “morfeto”, sugerindo que algo novo pudesse equilibrar o jogo de forças nesse caos, momentânea aforia. Quase nas últimas linhas surgem “motor” e “fase”, como se tudo (mistura) alimentasse

as diferentes fases do motor que é a vida, com suas mudanças, e a língua, com seus morfemas em constante “metamorfose”, palavra esta que encerra o poema e surge como mote de uma poesia cuja poética se erige na transformação (rarefação), momento superado: euforia.

Logicamente, sabemos que podem ser bem diversificadas as análises extraídas desse poema, não conseguiríamos jamais alcançar o seu sentido para o receptor de uma maneira abrangente e conclusiva. Segundo Barthes, reforçando o que já vimos até aqui, isso acontece devido à impossibilidade de definir níveis de leitura, uma vez que a impertinência pode lhe ser inata, “não se sabe onde parar a profundidade e a dispersão da leitura”. Certamente não seria procurando por um único sentido, visto que ele se questiona “Que sentido? Denotado? Conotado?” O denotativo, argumenta o filósofo, tem um rigor ético cujo problema está no risco de se “fundar uma lei” que limite a recepção. Desse poema, seguramente, não podemos extrair algum sentido denotativo tão verdadeiro que tenha valor de lei (metamorfose é o mote, não o sentido pleno), pois sua carga conotativa está mais potencializada, devido a sua estrutura fragmentada, do que a carga literal que não ostenta. De todo modo, se “a conotação permite (aí está a sua vantagem *moral*) colocar um direito ao sentido múltiplo e liberar a leitura” (BARTHES, 2012, p. 32-33, *grifo do autor*), caberia dizer, ao menos, que exista aí uma intencionalidade que vai ao encontro de uma maior liberdade interpretativa. Essa era a ética-estética leminskiana. Assim, vale afirmar que o poeta parte da rarefação das palavras (por meio da mistura dos seus fragmentos) e da estrutura frasal para abrir, pelo contato com as experiências, as possibilidades semânticas. É o próprio Leminski quem explica: “Afinal, o que é que o poeta experimental pretende? Como justifica sua atividade?”

Simples: o poeta de invenção pretende CONSTRUIR estruturas, processos e recursos, inovadores, frustrativos às expectativas, aberturas, ciente de que mexer profundamente com os homens é mexer com os próprios fundamentos materiais em que se dá a comunicação. Indústria de base: na própria infraestrutura signica. Nesse sentido, o poema de invenção é, como dizia o plano piloto da poesia concreta, um objeto útil. Não se pode dizer o mesmo de 90% do discurso “realista” vigente, apenas a atualização de formas e recursos, herdados passiva e acriticamente (LEMINSKI, 2012, p. 97).

Assim, a poesia leminskiana é aquela que não se conforma ao discurso de uma “realidade” passiva, virtualizante. Seu intuito, como foi dito em destaque, é construir novas estruturas, mexendo com o homem e com os fundamentos da comunicação (que se herda sem reflexão) para então, misturando os contrários e contraditórios, confrontar o que está posto sempre de forma ativa e realizante. Nesse sentido, a poesia é um objeto útil, mas para compor uma escrita impertinente na medida em que se empenha em incomodar e frustrar as expectativas.

Recurso amplamente utilizado em suas invenções, os neologismos são frequentes na escrita leminskiana e o processo de formação, geralmente, consistia em pegar um pedaço de uma palavra e juntar a outra, similar ao que denominamos aglutinação. Porém, semelhante ao que ocorre em Lewis Carroll, os neologismos leminskianos funcionam como palavras-valise, aproveitando-se duas palavras de sentido próprio para formar uma terceira, nova e híbrida. Para Leminski isso é tão expressivo e intrínseco a sua escrita que ele se dirige ao poeta Régis Bonvicino, em uma de suas cartas, por “epistoleiro”, numa evidente e divertida fusão de epístola com pistoleiro, como se o operador semântico de mistura estivesse sempre ativo em seu ser. Esse tipo de humor surge tanto em *Caprichos & Relaxos*, quanto em *Distraídos Venceremos*. No primeiro livro, nos deparamos com ao menos dois exemplos em “hai-cai: hi-fi”:

I  
 chove  
 na única  
 qu’houve

cavalo com guizos  
 sigo com os olhos  
 e me cavalizo

de espanto  
 espontânea oh  
 espantânea<sup>24</sup> (LEMINSKI, 1983, p. 147).

---

<sup>24</sup> O poema “hai-cai: hi-fi” é um dos cinco que aparecem na revista *Invenção*, o que demonstra que Leminski já pesquisava a cultura japonesa e já tinha esse ímpeto da mistura antes mesmo de entrar em contato com os concretistas.

Antes de falarmos em neologismo, vale notar nesse poema que Leminski consegue resultados interessantes com o processo de misturas. Ao separar, no título, a palavra haikai – poema japonês composto de uma única estrofe de três versos que tem por mote a contemplação da natureza – “hai-cai”, o texto funde a língua japonesa (hai – brincadeira) à portuguesa (cai – forma do verbo cair), chamando a atenção para a precipitação da chuva no eixo tônico da intensidade. Com isso, reforça a primeira forma verbal do verso: “chove”, estimulando, assim, o poder de observação para focalizar o acontecimento – e acontecimento é aquilo que ocorre na superfície, eixo da extensidade, mas pode surpreender pela “violência” com que nos remete para uma outra percepção da realidade, menos sólida –, nesse caso, motivado pela mistura e rarefação. Acerca disso, afirma Barthes, fazendo um diálogo com Derrida:

a violência é uma escritura: é (conhece-se esse tema derridiano) a marca em seu gesto mais profundo. A própria escritura (se não mais se quer mesmo confundi-la com o estilo ou com a literatura) é violenta. É mesmo o que há de violência na escritura que a separa da fala, revela-lhe a força de inscrição, o peso de uma marca irreversível” (BARTHES, 2012, p. 197).

É esse gesto profundo da mistura que revela a força dessa escrita que rarefaz a realidade, não no sentido de concretizar uma “escritura da violência” que reafirma os velhos signos (aquilo que já foi escrito), mas no que desconstrói as percepções consolidadas pelos antigos estilos literários (ou mesmo ideológicos, políticos e filosóficos), propondo uma outra perspectiva das coisas por intermédio de uma nova linguagem poética (que ressalta a diferença), resgatando aquilo que ela tem de escritura, sua potência reveladora e transformadora do acontecimento.

Seguindo com o poema, na primeira estrofe, em / chove / na última / qu’houve /, Leminski consegue, com a elisão do fonema /i/ (letra “e”), aproximar os fonemas /k/ e /o/, representados pelas letras “qu” e “ho” (considerando a letra muda h), envolvendo em uma única forma, duas palavras: couve e houve, um substantivo e uma forma verbal. Na segunda estrofe surge, então, a palavra inventada “cavalizo”, adicionando ao substantivo cavalo uma desinência verbal de primeira pessoa, no presente do indicativo, ou seja, dilui uma palavra em outra para obter um novo efeito por meio da rarefação, como se um centauro surgisse do poema,

reforçando seu hibridismo intencional. Levando em conta novamente o título, vemos, depois dos dois pontos explicativos, a expressão “hi-fi”, que possui duplo sentido: é uma bebida à base de vodca (preferência de Leminski) e uma tecnologia de imersão sonora (high fidelity). Uma leitura viável é considerar a imersão do eu lírico provocada por uma miscelânea de estímulos. Sinestesticamente temos o visual, que convida o olhar, e o sonoro (chuva e guizos que aguçam a audição) e compondo uma sinestesia quimicamente ativa, o torpor, efeito do álcool na persona do poema, que sugere relaxamento para melhor fruição estética.

Na última estrofe, o poeta aproxima a palavra “espanto” e “espontânea”, criando o segundo neologismo que traduz o estado de euforia: “espantânea” (somação desses dois vocábulos). Assim, considerando o poema similar a uma forma de vida discursiva, tendo por horizonte a perspectiva da semiótica canônica e tensiva (FONTANILLE; ZILBERBER, 2001, p.125, grifo nosso), é possível dizer que do “ponto de vista do sujeito”, actante, “a presença é – de maneira quase unânime – apreendida como espanto”, posto dessa forma, “admitiremos que estamos diante da presença realizada” e do “ponto de vista do objeto, a oposição canônica (*déixis enunciativa*), homóloga à precedente, conjunge e disjunge o novo e o antigo”. Então, como se Leminski intuisse ou soubesse que “por relação ao campo de presença, o espanto e a novidade carregam um valor de irrupção, o hábito e a antiguidade, um valor de estada”, o poema tenta, por meio desse processo transformador das misturas, provocar uma irrupção de sensações e valores para surpreender o leitor, a fim de retirá-lo de um estado anestésico habitual diante dos antigos poemas para um estado estésico favorável ao prazer estético que essa proposta poética aspira.

Afinal, é esse processo de misturas e rarefações dos poemas leminskianos que abre abruptamente as possibilidades de interpretação, o que se coaduna com a impertinência da leitura, pois atua com maior força no plano sistemático (associativo/paradigmático) da linguagem, desdobrando-se em diferentes associações que intensificam e extensificam seus efeitos de somação e resolução quanto maior for a mistura e a rarefação. Essa liberdade subversiva, assim entendemos, é um dos fatores para ativar o prazer em sua poesia, pois sua “espantaneidade” não permite que o texto se feche, podendo surpreender o

intérprete acerca de suas próprias expectativas, já que o mesmo se vê envolvido pelos acontecimentos da poesia.

Nesse sentido seu texto carrega, no campo do efeito estético, algo antropológicamente tão antigo que seu sistema semântico se expande à aspectos da linguagem helênica hesiódica, pois segundo Jaa Torrano:

O traço mais marcante do pensamento que organiza a Teogonia hesiódica é o da continuidade, de tal forma que nela cada questão parece implicar todas as outras questões, cada aspecto do ser parece implicar todos os outros aspectos, e a solução de cada problema pertinente à estrutura e à função desse pensamento parece implicar a solução de todos os outros problemas desse tipo (TORRANO, 2015, p. 68).

Nessa ótica, apesar das tensões entre o velho e o novo serem evidentes, Leminski também articula esse fluxo de sentido com uma lógica de continuidade a fim de solucionar problemas pertinentes aos limites de sua estrutura poética. Assim, se recusa os valores negativos da poesia tradicional, não abre mão daqueles que considera positivos, dando fluxo à musicalidade, à fruição, ao lúdico, àquilo que produz afetos e paixões. O mesmo se aplica para os efeitos tensivos de ser e parecer, presença e ausência, oriente e ocidente, aspectos contínuos, sujeitos a interrupções (cortes), que implicam em encontros de devires múltiplos.

Em *Distraídos Venceremos*, os neologismos não se encontram tanto nos versos e, sim, nos títulos dos poemas: “minifestos” – um pequeno manifesto –, “adminimistérios” – administrar os pequenos mistérios –, “proema” – junção de prosa e poema –, entre outros que têm, certamente, o objetivo de realçar as ideias contidas nos textos. Peguemos, como exemplo, a primeira estrofe do último deles:

proema

    Não há verso,  
tudo é prosa,  
    passos de luz  
num espelho  
    verso, ilusão  
de ótica,  
    verde,  
O sinal vermelho (LEMINSKI, 1987, p. 33).

Na patente busca pela liberdade poética, Leminski afirma que tudo é prosa (S<sub>1</sub>), por isso “Não há verso” (S<sub>2</sub>). Contudo, realçando essa fusão dos contrários, mantém, ainda assim, o texto em versos, como se nos sinalizasse que mesmo nessa estrutura a experiência é prosaica, cotidiana, pois carrega as ilusões retiradas da vida, “passos” acumulados ao longo do tempo (luz). E se a prosa, no sentido mais primitivo, remonta às experiências coletivas das narrativas orais, transferidas em momentos descontraídos de socialização, o verso formal (NS<sub>1</sub>), por outro lado, parece algo imposto ao indivíduo que se vê, então, apegado às regras de valor de absoluto (operador de triagem). Essas regras não passariam de uma ilusão de ótica. Daí as proibições (limites dos manuais de poesia) também serem ilusórias: “Leminski, em sua impureza, em seu hibridismo, no final da década de 70 avisava que é preciso ir mais longe, radicalizando, deixando as normas para trás” (REBUZZI, 2003. p. 43) e, por isso, o paradoxal “verde, o sinal vermelho”, tem efeito de anulação, pois não caberiam certos limites. Assim, o título “proema” dá o tom da leitura: a mistura, pois nada é fixo, tudo se transforma. A rigidez do verso é, para Leminski, uma miragem, por isso a rarefação é uma aposta para encontrar a liberdade poética em novas formas, isto é, em certa informalidade (NS<sub>2</sub>) complementar e esse é o seu sentido de escritura, pois “a escritura, esta é integralmente ‘o que está por inventar’, a ruptura vertiginosa com o antigo sistema simbólico, a mutação de todo um flanco da linguagem” (BARTHES, 2012, 197).

Desse modo, utilizando-se dos neologismos o poeta desfaz a hierarquia do verso e, em termos deleuzianos, desterritorializa a poesia rompendo seus limites, cortando seu fluxo e liberando, assim, outras possibilidades semânticas. Nesse ponto, a continuação desse poema parece se adequar bem, como nos é possível averiguar em sua segunda estrofe,

Coisa  
feita de brisa,  
de mágoa  
e de calmaria,  
dentro  
de um tal poema,  
qual poesia  
pousaria? (LEMINSKI, 1987, 33).

pois desterritorializado, se torna maior a probabilidade do efeito poético devir em diferentes realizações interpretativas, ampliando o potencial dessa “coisa” rarefeita “feita de brisa e magoa” que chamamos poesia. Afinal, onde ela pousaria é algo difícil de afirmar e essa dificuldade, meio ao acaso de uma questão sem resposta, carrega o valor de sua extensidade, traduzindo ligeiramente o aspecto de novidade que seus poemas buscavam estimular.

Assim, como o novo, para o poeta curitibano, era uma obsessão, um meio de se conseguir encontrar alguma singularidade estava na desterritorialização contínua, isto é, em “liberar o pensamento e a linguagem por meio da experimentação de elementos agramaticais”, o que, conseqüentemente, será “um desafio constante na obra de Leminski” (LEITE, 2008, p. 66). Então, ao brincar com as palavras, o poeta tornava a poesia mais próxima de seu objetivo e, com isso, através da liberdade de experimentar, alcançava em seu discurso, com os neologismos e outros recursos, um efeito de novidade, propondo a rarefação das estruturas impostas e, desse modo, devolvendo à linguagem poética a sua potência espontânea, ou melhor, “espantânea”, exercida nesse polêmico processo de produção de “significantes de afetos eufóricos” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001).

Espontâneo também era o uso dos trocadilhos, palavras usadas em diferentes contextos devido à proximidade sonora (parônimos), outra forma de misturá-las. Dessemelhante ao que acontece com os neologismos, em que seu uso está associado a uma ideia nova que lhe é própria, os trocadilhos deslocam a palavra de seu habitat original, não só para ressignificá-la, mas para desequilibrar o ambiente que ela agora ocupa, subvertendo os valores dos sistemas de signos que confrontam. Em *Caprichos & Relaxos*, por exemplo, nos deparamos com o seguinte:

ameixas  
ame-as  
ou deixe-as (LEMINSKI, 1983, p. 91).

Dentro de um cenário politicamente conturbado – em que a ditadura incitava um nacionalismo virulento e os direitos fundamentais estavam suspensos, pós AI-5

– o governo Médici, um dos mais repressivos, gastava milhões de cruzeiros (moeda à época) em propaganda para melhorar a imagem com a população. É nesse contexto que surge o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, propondo, acintosamente, por pejoração – para a semiótica tensiva a pejoração é a antecâmara da exclusão (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, 59) – que aqueles que não estivessem satisfeitos não deviam permanecer no país, evidente regime de triagem, como se sair fosse uma opção. São valores feitos esses que ainda mantêm a atualidade de alguns poemas leminskianos, pois não são meras as coincidências com a realidade atual. Diante disso, vale retornarmos a Barthes, quando prediz:

Considerar o acontecimento sob o ângulo das oportunidades de mutação simbólica que ele pode implicar, significa nós mesmos rompermos primeiro, tanto quanto possível (isso não é fácil, demanda um trabalho contínuo, começado, é preciso lembrar, aqui e acolá, há alguns anos), com o sistema de sentido que o acontecimento, se se pretende revolucionário, deve ter o encargo de abalar (BARTHES, 2012, p. 198).

Assim, jogando com esse violento bordão do regime militar, Leminski aproveita a oportunidade e cria o seu poema seguindo a mesma estrutura frasal. Porém, mudando a palavra Brasil por ameixas, o eu lírico troça da “verdade” que pretende abalar, contrapondo o acontecido ao acontecimento poético a fim de promover, como diz Barthes, uma “mutação simbólica no sistema de sentido” por comutação justa de valores, pois a “denegação da pejoração, quando intervém, permite prever uma reintegração próxima daquele que era ameaçado de exclusão” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 59), demonstrando solidariedade e ética de responsabilidade.

Se tomarmos a realidade da época e, em seguida, aceitarmos que a relação com o mundo seja, em grande parte considerável, intermediada pela linguagem, compreenderíamos que os acontecimentos se manifestariam para Leminski como um grande texto, um lugar de confronto para “formas de vida” sensíveis no qual ele estava imerso. Nesse caso, seria, então, possível dizer que, em termos de semiotes:

A coexistência desses dois regimes funcionais libera um espaço de acolhimento plausível para os dois grandes princípios introduzidos pela antropologia, a saber o princípio de exclusão,

que tem como operador a disjunção, e o princípio de participação, que tem como operador a conjunção. (FONTANILLE; ZILBERBER, 2001, p. 27).

Por isso, misturando esse ritmo de enaltecimento do bordão patriótico com palavras diferentes, o poeta satirizava aquele momento, cujo operador era a disjunção. Deixando evidente o seu posicionamento contrário ao regime de signos vigente, o sujeito actante cria uma nova forma, “ameixas / ame-as / ou deixe-as”, que se opõe ao sistema de sentido imposto pela intensidade dos valores ditatoriais (absolutos) à época, princípio de exclusão. Dessa resposta, deduzimos que em seu princípio de participação, o operador de conjunção age no sentido de agregar os leitores em defesa dos valores democráticos, o que torna explícita a extensidade dos valores de universo da poesia leminskiana. Somado a isso, o poeta denunciava, pelo humor, a violência daquele período, pois ameixas tinha um duplo significado, além da fruta, o nome fazia parte da gíria de então, referindo-se a pequenas granadas de mão ou balas de revólveres<sup>25</sup>. Assim, remexendo o fundo da história, ele trazia à superfície do texto, não só a crítica, como uma postura de desbunde que era uma das marcas de enfrentamento daqueles que faziam resistência ao governo<sup>26</sup>.

Ainda em *Caprichos & Relaxos*, verificamos o uso da mesma técnica do trocadilho, no entanto dentro de uma proposta diferente, em

moinho de versos  
 movido a vento  
 em noites de boemia

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

Aqui, o trocadilho surge logo na primeira linha do poema, pois a palavra “versos” ocupa o lugar do produto (café, trigo) que se mói, dentro da seguinte

<sup>25</sup> O *Dicionário Houaiss* confirma tais acepções como regionalismo de uso informal.

<sup>26</sup> Assim, tal qual Leminski, outros poetas, como Torquato Neto “não se fala. não é permitido: / mudar de ideia. é proibido” (MORICONI, Ítalo; CEZAR, Ana Cristina; et al, 2016, p. 99), Cacaso “Não há na violência / que a linguagem imita / algo da violência / propriamente dita” (MORICONI, Ítalo; CEZAR, Ana Cristina; et al, 2016, 2016, p. 69), entre outros artistas da época, faziam da poesia e da arte uma arma de resistência contra o regime opressor.

possibilidade: moinho de trigo (versos) “movido a vento” – embora a coincidência das duas letras iniciais dos substantivos “versos” e “vento” pudessem sugerir que o trocadilho fosse apenas com o termo “moinho de vento”. De todo modo, levando em conta que a sonoridade de “moinho de versos” ecoa parecido com “moinho diversos”, a moenda leminskiana propõe a imagem de uma máquina que tritura múltiplos versos, dentro de um esquema de somação ascendente, como se se misturassem ali todos os ingredientes semânticos, de sua vivência e das noites boêmias, até o dia em que tudo que fosse dito pudesse se transformar em poesia. Isso faz sentido, pois seus poemas, escritos sob os valores de universo, “pedem o concurso da mistura e abertura” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 47), logo, o operador de mistura é o vento que move o moinho leminskiano, produzindo seus valores de abertura.

Assim, fabricando trocadilhos, o poeta mantém o senso de humor, ao agrado do público médio, e ainda, por meio da metalinguagem, exerce a crítica acerca de seu próprio labor, como se houvesse uma desconfiança com o poema fácil, em que tudo parece ser poesia. Isso nos mostra que o poeta, embora estivesse disposto a fazer sua poesia rarefeita, mediante as referências aparentemente fáceis, não quisesse abaixar o nível intelectual de seus poemas<sup>27</sup>.

Em *Distraídos venceremos*, o autor segue semelhante caminho, mantendo o tom ora humorístico ora de desbunde, porém, os trocadilhos continuam predominantemente nos títulos, contribuindo para a ideia geral dos poemas: “ais ou menos”, “pareça e desapareça”, “por um lindésimo de segundo”. Neste último, o poeta consegue unir, em um mesmo lance, um trocadilho e um neologismo, substituindo “milésimo” (na expressão “por um milésimo de segundo”) pela invenção “lindésimo”, como se a beleza estivesse presente num átimo do tempo, na minúcia de cada instante.

Tomando um poema de exemplo, encontramos:

noite sem sono  
um cachorro late  
um sonho sem dono (LEMINSKI, 1987, p. 76).

---

<sup>27</sup> O que encontra eco na crítica adorniana à arte de consumo.

Nesse haicai, aproveitando um tema cotidiano nas grandes e agitadas cidades, a insônia, Leminski brinca com o termo popular “cachorro sem dono”. Os trocadilhos derivados aparecem no início e no fim do poema. No primeiro, “noite sem sono”, temos a personificação da noite, indicando que ela, e não o observador, fosse quem estivesse agitada, colocando a causa da insônia em uma preocupação externa. No segundo, personifica-se e objetifica-se o sonho, “um sonho sem dono”. Inserido entre os dois versos, é como se o latido do cachorro (talvez em resposta a outros ruídos noturnos), separasse a noite e o sonho, como duas individualidades tensionadas: uma com valência fechada, pois o atributo “sem sono” traz essa conotação, outra, de valência aberta, pois “sem dono” sugere o anseio de liberdade. Levando em conta que a insônia também é um produto residual de toda correria e poluição sonora da vida urbana, percebemos que o poeta realmente aproveita todos os materiais disponíveis para que sua poesia desperte o estado de emoção desejado e nesse quesito vale notar a repetição insistente do fonema /s/, no primeiro e no último versos. Um ruído que, de imediato, sugeriria os barulhos da cidade, mas por outro lado, no campo, a sibilar também poderia significar uma presença indesejada – algo que faria o cachorro latir em sinal de alerta – como o guizo de uma cascavel (ssss), mais um indício de perigo no ar. Esse jogo lúdico com as palavras é uma forma camuflada de abordar um assunto desagradável, tentando o prazer pela catarse das emoções contidas.

Assim, misturando ruídos, trocadilhos e prosopopeias no curto espaço do poema, a linguagem poética assume o controle como um modo de ser ou uma forma de vida, pois

do ponto de vista sintagmático, uma forma de vida reconhecer-se-ia (i) pela presença de uma seleção saliente, detectável principalmente como ruptura por relação à norma ou ao uso mais freqüente [...]; (ii) por um conjunto de “comutações em cadeia” daquilo que chamamos de usos ou derivados, comutações que promovem a repercussão e conservação de tal seleção em todas as configurações heterogêneas atravessadas (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 213).

Notamos essa ruptura em relação à norma na coloquialidade do poema, na falta de marcas frasais (maiúscula e pontuação), como na seleção da expressão popular “cachorro sem dono” empregada de maneira distinta do uso comum.

Provém dessa ruptura a possibilidade de usos ou derivados e comutações em cadeia, o que mantém a coerência para atualização e realização de outros processos semióticos. É assim que o poema conserva certo efeito de impessoalidade em relação à primeira pessoa que não se manifesta, transferindo unicamente à poesia (não ao homem), o lugar e a autoridade para sentir os riscos e mistérios da noite personificada e entregando ao sonho (sem sono) a sua devida liberdade de lutar pelo que sonhar.

Dessa forma, o humor e a insônia disfarçam um tema derivado que era passível de censura e por isso precisa ser modulado pelas comutações para que haja repercussão no campo semântico. Se pensarmos o contexto da ditadura, ainda vigente quando grande parte dos poemas de Leminski foram escritos, sua poesia, assim a de toda a Geração 70, funciona como uma “atitude de desafogo, mais do que como realização formal consistente” e embora se utilize de expedientes menos formais, essa “nova poética exprime-se na lírica dita marginal, abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e só aparentemente antiliterárias” (BOSI, 2004, p. 487). Assim tensionando humor e seriedade, liberdade e opressão, a insônia, tema aparentemente gratuito, hipônimo da noite, adquire novos contornos, anárquicos, satíricos, paródicos, aproximando-se do campo semântico político. Diante disso, caso o poema fosse projetado no esquema do quadrado semiótico, definindo-se os hiperônimos liberdade ( $S_1$ ) e submissão ( $S_2$ ), dele extrairíamos a seguinte proposta do quadro à esquerda:

Figura 09: Quadrado semiótico 2



Fonte: autoria própria.

Então, promovendo as palavras “sonho” e “noite” para hiperônimos (quadro à direita) poderíamos inferir, paralelamente, que o “sonho” é contrariado pela “noite”, sombria, pois era comum que os agentes do governo sequestrassem suas vítimas durante o “sono”. Deste modo, latir seria uma reação de negação à noite e contrariedade ao dono (complementar da noite), que representaria o sistema coercivo (ditatorial), portanto o semema “um cachorro late” ganha valência aberta e pode ser associado a um grito de liberdade, a luta para ter “um sonho sem dono”. Assim posto, em resposta ao medo, o latido pode ser interpretado como complementar ao “sonho” de liberdade. A atitude de desafogo, de que fala Alfredo Bosi (2004), se articula na mistura dessas palavras contrárias, contraditórias e complementares que estabelecem esse jogo tensivo. Por intermédio dessas relações extensivas das palavras, haveria no poema uma intencionalidade de despertar no leitor a paixão pela liberdade, que estava constantemente ameaçada ou aprisionada nos porões da ditadura.

Destarte, enquanto “forma de vida” discursiva, a poesia sofreria os afetos dos valores negativos, nela a “noite sem sono” nos serviria de testemunho daqueles que, impedidos de dormir, sofreram tortura ou esperavam notícias de alguém desaparecido, o cachorro latindo soaria como resposta ao mistério de se saber o que vai acontecer (ou o que aconteceu) e o “sonho sem dono” adquiriria dupla conotação, paradoxal, feito um sonho de liberdade roubado pelo pesadelo do governo militar e o sonho pela liberdade de sonhar. Do ponto de vista do sujeito actante, como vimos, a presença é realizada pelo espanto (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 128) e os “valores de universo, além da sua ‘extensidade’, definem-se pelo caráter aberto, participativo e pluralizante” (2001, p. 241 - 242), isto é, a amplitude semântica do poema, além de permitir diferentes interpretações nos convoca, pelo princípio da participação, a termos uma leitura sensível diante da realidade que o eu lírico apresenta.

Notem que, por meio desse jogo de misturas, a voz do poema se torna polissêmica, pois através da abolição das referências, o texto não fecha em si mesmo, essa é sua impertinência, sua rebeldia. Em relação “à polissemia, lembremos que ninguém põe em dúvida a existência de valores econômicos, lingüísticos, estéticos, morais...” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 38), políticos ou de puro entretenimento. Isso porque, comportando o texto mais de

um discurso, podemos nos identificar com diferentes aspectos da mensagem, desde que os captemos em nosso próprio horizonte de expectativas, uma vez que:

toda leitura ocorre no interior de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta) e não no espaço pretensamente livre de uma pretensa espontaneidade: não há leitura “natural”, “selvagem”: a leitura não *extravasa* da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a; mas perverte-a (BARTHES, 2016. p. 33).

Os poemas de Leminski, ainda que um pequeno haicai, tendem a ser, assim diria Roland Barthes, como aqueles textos que fazem “ler levantando a cabeça” (BARTHES, 2012, 26). Pois ainda que a estrutura esteja ali, minimamente respeitada, a insubordinação dos sentidos faz com que nós leitores, por vezes, ergamos o olhar, tentando refletir sobre aquelas palavras e leiamos novamente o primeiro verso ou um verso fora de ordem, pervertendo também, à nossa maneira, a estrutura (mas sem extravasá-la), procurando entrar no jogo interpretativo. Esse jogo, que desencadeia emoções, afetos, paixões, é estimulado pelos valores contrários que são tensionados em primeiro plano pela mistura e sua conseqüente somação e esta “responderia, no próprio seio da paixão, pelo momento da crise, e até mesmo da emoção” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 305), entrando pelo viés da resolução, o que, por seu turno, “asseguraria seu desdobramento e difusão e, notadamente, seu poder isotopante, no conjunto do percurso de um sujeito” (2001). Esse processo, na poética leminskiana, embora seja um estímulo à modulação do estado de aforia para de insubordinada euforia, ainda assim estaria estruturalmente assegurado pela relação tensiva de mistura e rarefação que não extravasam o próprio esquema, pois atuam em sincretismo.

Muitas vezes as misturas são obtidas, simplesmente, por justaposição, colocando uma palavra ao lado da outra. Assim, sem hífen ou aglutinação, nesse poema do livro *Caprichos & Relaxos*, Leminski associa dois vocábulos como se, por meio de seu labor inventivo, quisesse redimensionar seus efeitos:

meus amigos  
quando me dão a mão  
sempre deixam  
outra coisa

presença  
olhar  
lembrançacalor

meus amigos  
quando me dão  
deixam na minha a sua mão (LEMINSKI, 1983, p. 86).

O resultado que se obtém com a união “lembrançacalor” é de uma expansão do efeito das palavras envolvidas, que se tornam rarefeitas conforme aumenta a conotação, diminuindo a densidade denotativa. Assim, postas lado a lado, não temos exatamente nem uma nem outra, mas a reminiscência de uma quase palavra, uma palavra não dita, oculta nesse entre dois que remete aos corpos e aos efeitos: afeto, mistura, afetação. Desse modo, todos os corpos e estados corpóreos se confundem no acontecimento e o poema adquire a voz polissêmica da multiplicidade<sup>28</sup>. Como o corpo, em Leminski, é uma porta de entrada para as sensações – “calor”, “presença”, “olhar”, “lembrança” –, essa mistura adquire valência semântica tônica e produz somação intensiva de valores que contribuem para o estado de euforia, o que é excitante para a resolução afetiva, aumentando a produção dos efeitos estéticos.

Outras vezes o poeta consegue o efeito de mistura apenas aproximando palavras contrárias, como no poema “plena pausa”, do livro *Distraídos venceremos*:

Lugar onde se faz  
o que já foi feito,  
branco da página,  
soma de todos os textos,  
foi-se o tempo  
quando, escrevendo,  
era preciso  
uma folha isenta.

Nenhuma página  
jamais foi limpa.  
Mesmo a mais Saara,  
ártica, significa.  
Nunca houve isso,

---

<sup>28</sup> Nesse ponto, em que os seres se confundem, deixando essa “lembrançacalor”, que só se explica removendo o espaço entre as palavras (limite entre os corpos), percebemos que a poesia leminskiana dialoga com o pensamento deleuziano, através dessa mistura de corpos que traz os efeitos à tona em um único poema, mas isso é assunto para mais adiante.

uma página em branco.  
No fundo todas gritam,  
pálidas de tanto (LEMINSKI, 1987, p. 29).

Nessa metapoesia, Leminski reflete o próprio poder da mistura, reconhecendo que há no fazer poético um diálogo com outras vozes “lugar onde se faz / o que já foi feito”, sendo o “branco da página”, portanto, a soma e o porvir de todos os textos e intertextos, o que exige a interdisciplinaridade do poeta. Ainda na primeira estrofe, o poema chama a atenção para a necessidade de que a poesia seja feita com um pensamento crítico: “foi-se o tempo / quando, escrevendo, / era preciso / uma folha isenta”, não cabendo ao escritor uma postura passiva diante do seu ofício. Seguindo essa ideia, já na segunda estrofe, os versos “nenhuma página / jamais foi limpa”, reforçam tanto o valor de não isenção, quanto a coletividade implícita em outras leituras para que o poeta realize sua obra. Após essa afirmação, surgem dois versos aproximando lugares distantes: “Mesmo a mais Saara / ártica significa.”, sugerindo um equilíbrio tenso, porém sem perda da tonicidade de valência intensiva ou extensiva, isto é, mantendo-se a potência de mistura e rarefação: “No fundo todas gritam / pálidas de tanto”. Nesse momento, em que termos contraditórios são tensionados, elide-se o paradoxo enriquecedor dos significados, pois dessa aproximação de elementos como quente e frio, temos a coexistência de um mesmo espaço vazio no branco da página (Saara e ártica) que para ser preenchida precisa unir os extremos da sensibilidade.

Chegado a este ponto, podemos perceber que, por intermédio da mistura e da rarefação, a poesia leminskiana amplia seu potencial discursivo e suas possíveis conexões. Ao somar valores por meio da intensidade de suas misturas de palavras e estender as resoluções significativas através da rarefação, ela intenta romper os limites do indizível, abordando temas diversos que abrem o alcance de sua voz (política, memória-afeto, a própria poesia). Simultaneamente, torna-se capaz de desenvolver uma leitura passional ao promover a travessia de um estado de aforia para uma euforia de sentimentos (afetos e desafetos), convidando-nos a participar do jogo subversivo de sua poética.

### 3. MISTURA E RAREFAÇÃO: PELAS MÍDIAS E LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Neste capítulo, nosso intuito é mostrar o diálogo de Leminski com outras mídias e como seus poemas se adequavam, misturando-se a outros meios e linguagens, rompendo os limites midiáticos e artísticos para compor, mediante essa rarefação, uma poesia capaz de equilibrar-se em diferentes espaços artísticos, seguindo por um caminho intermediário e intersemiótico que também tensiona os valores que fundam os limites entre os artistas e suas linguagens. Dividido em duas partes, na primeira colocamos certo foco no percurso do poeta entre mídias e artistas, não sem analisar os efeitos poéticos dessa interação; na segunda, nos concentramos um pouco mais no resultado intersemiótico dessas relações com outras mídias e formas artísticas em sua poesia.

#### 3.1 LEMINSKI ENTRE MÍDIAS E ARTISTAS

De fato, Paulo Leminski se aventurava por diferentes caminhos para fazer poesia. Nessa trilha deixou sua assinatura em muitos projetos, aproveitando-se das mais variadas mídias. Em carta a Bonvicino, ele dizia, “estou transando vários códigos/suportes em investidas kamikaze no campo pragmático” (LEMINSKI, 1999, p. 46). Esse “jogar-se de cabeça” em diversos códigos traduz um pouco aquele anseio pelo novo ao qual o poeta se referia. Concomitantemente, expressa também, nesse seu comportamento aguerrido de levar a linguagem até as últimas consequências, um aspecto explosivo de mistura inflamável, que se espalha por todos os cantos, tornando-se rarefeita para romper a densidade das fronteiras que delimitam as linguagens. A palavra-valise “kamiquase”, mistura de kamikaze e quase, que Leminski passa a utilizar, exprime bem o aspecto diluente que o poeta curitibano pretendia em sua poesia, pois o bardo de longos bigodes se atirava completamente em sua aventura poética. Nessa saga, o sensorial também é estimulado, sendo o corpo a via de acesso para o prazer cuja fonte era a poesia.

Sabemos que na década de 1970, na sua segunda metade, o poeta estava completamente inserido no contexto da música popular e da publicidade. Sua casa era local frequentado por artistas de todo o tipo e o seu trabalho com a publicidade e o jornalismo aumentava ainda mais esse leque de contatos. Com isso o acesso seria facilitado e, logo, os discos LPs fizeram parte dessa miscelânea utilizada pelo poeta para desenvolver e levar adiante a sua arte.

Seu primeiro envolvimento direto com a música, por influência de seu irmão, Pedro Leminski, foi um trio chamado “Duas pauladas e uma pedrada”, formado por Paulo e Pedro Leminski e um estudante de medicina, Paulo Bahr. Juntos fizeram algumas apresentações, mas o projeto não foi adiante com a saída de Paulo Bahr para os Estados Unidos.

Sua primeira participação em disco, então, é registrada pela banda “A chave”, em 1977. Em um compacto com duas faixas, Leminski deixaria suas canções de rock in roll, “Buraco no coração” e “Me provoque para ver”, estreando no cenário fonográfico. O grupo, que contava com Ivo Rodrigues (vocal), Paulo Texeira (guitarra), Carlão Gaertner (baixo) e Orlando Azevedo (bateria), fazia parte do cenário efervescente da contracultura musical curitibana. Segundo Orlando, a banda deveria ser um “laboratório de criatividade” (VAZ, 2005, p.141), campo fértil para o “samurai-malandro”. A integração com a banda foi tão marcante que ele chegou a elaborar um projeto “Em prol de um português elétrico”, cuja meta, como consta na biografia de Toninho Vaz, era “atingir uma estética através de uma tecnologia” (VAZ, 2005, p. 143), visando

- (a) libertar a música pop da imagem do inglês reputado como veículo ideal para esse som; (b) contribuir para a criação de uma música BRASILEIRA (ao contrário dos reacionários folclóricos e saudosistas que tentam em vão incompatibilizar a cultura brasileira com a nova realidade industrial e eletrônica, que veio para ficar), ELÉTRICA E INDUSTRIAL. (VAZ, 2005, p. 143).

Essa tecnologia envolvia guitarras e baixos elétricos e uma linguagem própria para se adequar ao estilo musical dentro de um estúdio de gravação. Lembrando que a Passeata da MPB contra a guitarra elétrica aconteceu em 1967, quando Leminski tinha 23 anos, podemos pensar que os valores de rebeldia e liberdade, associado ao uso de instrumentos elétricos, ainda deviam estar latentes em suas

relações afetivas dez anos depois. O resultado é o que conferimos em “Me provoque para ver”

Você não cansou  
 De me convencer  
 Que eu sou o cara duro  
 Que vai te amolecer  
 Mas pode me crer  
 Você sendo tão pura, baby  
 Vai desaparecer  
 Eu sou o cara duro  
 Que vai te amolecer  
 Se o dia é de sol  
 Sou eu que faço chover (ha ha ha)  
 Sou de carne e osso  
 E adoro uma tentação  
 Me provoque pra ver  
 Pura, pura, pura  
 Este teu jeito de pura  
 É pura provocação  
 Me provoque pra ver (LEMINSKI IN VAZ, 2005, p.205).

Tensionadas pela abundância e escassez de sons, a falta de sílabas poéticas é compensada pela sobra de notas musicais, fazendo com que os vazios da letra provenham abertura para o encaixe com a música, favorecendo o efeito poético da canção. Composta predominantemente em versos curtos, numa variação de cinco, seis e sete sílabas, o formato conforma-se bem ao ritmo quatro por quatro e às frases melódicas do rock e do blues promovendo um sincretismo entre a linguagem escrita e a musical. É desse modo que os versos curtos com tônica na última sílaba poética permitem que o cantor valorize as últimas notas da frase melódica, pois considerando que todo o verso caberia em um tempo (compasso) e levando em conta também o contratempo ( $1 = 4/4 - 1 = 1e2e3e4e$ ), sobraria um (4e) para projeção sonora e para as elisões das vogais que são registradas em uma única nota:

Figura 10: Pentagrama 1 de “Me provoque para ver”

me con- ven- cer\_ que eu sou o cá- ra pu- ro que vo - cê de- ve ter\_ mas

Fonte: Songbook Paulo Leminski, p. 186.

A figura acima nos mostra que no primeiro compasso (marcados pelas barras laterais no pentagrama) temos a presença de cinco sílabas poéticas, sendo que a tônica /cer/ é representada com duas notas em ligadura (o arco invertido que liga as notas dó indicando um único som), portanto é como se houvessem cinco e não seis notas, porém o som se projeta por mais tempo nos verbos infinitivos. Enquanto os versos de seis sílabas são escritos sem intervalos de tempo e com oito notas musicais no segundo compasso. Vale dizer que é a partitura que mais se conforma ao verso do que o contrário, revelando a sonoridade própria da voz poética leminskiana e a versatilidade do artista, que conseguia elaborar textos que podiam ser musicados, tornando rarefeitos os limites das linguagens em toda sua extensão tensiva, fluindo os afetos da emoção da letra para o sentimento musical. Se, como se diz em *Tensão e significação*, do “ponto de vista da foria, a paixão e o sentimento dão lugar à duração e ao ritmo”, a linguagem musical é campo fértil para a poesia, possibilitando que Leminski explore a intensidade dessas propriedades que elas têm em comum e “a consequência principal disso é seu poder isotopante no discurso.” (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 301), que mantém a coerência e a coesão entre esses diferentes campos semânticos.

O atraso do verso em relação aos compassos, conforme notamos na figura 11, se deve ao fato de que, na partitura, o tempo vazio do canto é preenchido por instrumentos musicais (outras vozes) que antecipam o início da contagem durante a introdução.

Figura 11: Pentagrama 2 de “Me provoque para ver”

Fonte: Songbook Paulo Leminski, p. 186.

Porém, se excluíssemos a introdução, o registro seria feito sem as seis marcações de pausa (tempo-silêncio) para a voz principal (cantada), o que faria o verso começar desde o primeiro compasso. Ou seja, a poesia (fala ritmada/canto recitado) e a música permitem um diálogo polifônico com outras estruturas formais dentro de seu próprio sistema polissêmico. Como o poema é herdeiro da fala, e esta possui caracteres musicais, é quase natural que isso aconteça. Não devemos duvidar que Leminski não tivesse alguma consciência disso:

Pouca gente se dá conta que falar é fazer música. A fala está cheia de valores musicais, melodias, tons, timbres, todos eles carregados de sentido. Um texto escrito, por isso, jamais será capaz de dar conta da polimórfica riqueza da fala, da qual o texto escrito será sempre esplendor e sepultura (LEMINSKI, 2012. p. 82).

No entanto, a musicalidade, por mais intrínseca que esteja em relação à fala, não é fácil de se conseguir quando há intenção, pois tem que se pensar ou intuir o efeito pretendido verso por verso e as limitações de cada tipo de linguagem. Ciente de que um texto escrito não dará conta dessa riqueza polimórfica, Leminski tensiona as propriedades da linguagem verbal e da não verbal, associando seu trabalho de poeta ao trabalho de letrista. Assim podia ampliar a extensão de seu sistema poético aliado ao sistema musical, explorando novos desafios.

Retomando o poema, quanto aos versos maiores, com tônica na penúltima sílaba, notemos que eles forçam um enjambement na frase, quando cantada – conforme podemos observar no primeiro pentagrama (figura 1) –, e aumenta o número de notas, preenchendo o espaço de quatro tempos do ritmo. Expressões como “baby” ou a vocalização “ha ha ha” (na música soa como ããran), além de criar identidade com o estilo musical, completam os espaços de tempo que a letra não oferece, uma vez que, assim, a música contará com mais notas, sem falar que prendem a atenção assumindo a função fática da linguagem, mérito do artista que soube bem dialogar com os vazios do texto.

Para Roland Barthes, tratando mais especificamente de narrativas, existem três vias para o prazer da leitura: o fetiche, o suspense e o desejo de escrever. Afirma

ele que conforme o primeiro caminho, “o leitor tem com o texto lido, uma relação fetichista: tira prazer das palavras, de certas palavras, de certos arranjos de palavras; no texto, delineiam-se plagas, isolatos, em cuja fascinação o sujeito leitor se abisma, se perde” (BARTHES, 2012, 38). Essa relação é marcada por expressões identitárias, como “baby”, comum nas canções de rock in roll, que criam esse espaço de “encanto”, reforço sedutor, intermediado pela canção. O segundo tipo está mais relacionado ao desenrolar dos fatos de uma narrativa “submetidos a um movimento de suspense” (BARTHES, 2012, 39) que conduz ao prazer de saber o fim da história. Não encontramos um referente semelhante nas letras de Leminski, porém outros recursos de suspensão podem ser obtidos de diferentes formas. Na música, por exemplo, percebemos esse efeito entre os intervalos de silêncio da voz do cantor, enquanto os instrumentos desenvolvem suas performances e o ouvinte aguarda a execução dos próximos versos. O terceiro tipo envolve um “desejo de escrever”, não de escrever igual ao autor, lembra Barthes, mas de sentir o mesmo desejo que lhe provocou. Considerando a linguagem musical, talvez esse prazer desperte no ouvinte o impulso de cantar e dançar conforme sinta a música.

Como o trocadilho era uma das marcas do poeta, ele não ficaria de fora em suas músicas. O humor que se queria provocante, feito na alteração da palavra “puta” por “pura”, vem desse recurso. Assim, ecoa no refrão: “pura, pura, pura, esse teu jeito de pura”. De fato, o arranjo e a letra resultariam para a época – sem fazermos vista grossa à tendenciosa e problemática estereotipagem – em um ousado *rockabilly* que, com criatividade, quebra certo paradigma, contradizendo a ideia de que ritmos norte americanos não podem ser cantados em outras línguas, ao mesmo tempo em que mostra a versatilidade do português brasileiro, no estilo antropofágico tropicalista, aproveitando o recurso de outras mídias, o que se fundamenta em alguns dos valores de universo de sua poética. Resguardando o fato de que para os tempos atuais essa letra levantaria outras questões, pertinentes, relacionadas à preconceitos de gênero, digamos, ao menos, que é dessa congênita intenção de misturar elementos de diferentes linguagens que a poesia leminskiana emitia uma voz capaz de alcançar diferentes mídias e ouvidos, despertando até hoje em artistas como Estrela Leminski Ruiz (filha de Leminski) e naqueles que apreciam a musicalidade do

poeta, o desejo de cantar seus versos mais acertados, fazendo apresentações que animam a plateia e comprovam melhor a dimensão de sua poesia.

Já conhecemos o fato de que a publicidade e o jornalismo também fizeram parte da vida de Leminski. Sua primeira agência de publicidade foi a Lema, em 1972:

Ali, ele reencontraria o time de artistas plásticos (ou gráficos, dependendo da função no momento) que havia conhecido na revista Joy: Rogério Dias, Retamozo e Solda, que seriam companheiros de bar e prancheta. O fotógrafo Dico Kremer, que frequentara o cineclube anos antes, fazia parte da equipe. A curta experiência na Lema, entretanto, teria na sua história apenas a função de trampolim para o futuro, ou, como ele mesmo dizia, “um estágio remunerado” para o que viria a seguir, quando, aí sim, se tornaria um dos principais nomes do texto publicitário curitibano (VAZ, 2005, p.151).

Essa interação, trabalhando com inúmeros artistas, certamente teria relevância em sua visão descentralizadora da arte e o ajudaria em seu diálogo com uma diversidade de linguagens e suas possibilidades no sentido da mistura e da rarefação. Segundo o seu biógrafo, Toninho Vaz, seu retorno à publicidade se deu no ano de 1975, pela agência P.A.Z, ao lado de seus companheiros Solda, Retamozo e o fotógrafo, Dico Kremer: “Eles formaram um time de criação muito conceituado no mercado publicitário” (VAZ, 2005, p.165), contando com os melhores salários. De acordo com Vítola:

Todos éramos iniciantes. O papel do Leminski, neste contexto, foi muito importante. Ele nos fez entender que havia uma linguagem própria para cada veículo, o rádio, a TV, o jornal... Ele apresentava algumas teorias e esperava para ver os artistas resolverem na prática... Era um animador cultural (VAZ, 2005, p. 165).

Isso mostra que o curitibano era versado não só em literatura, mas que se embrenhava nas teorias da comunicação, unindo a prática ao discurso. No curso de publicidade aprendemos não só teorias como a “bala mágica” (teoria hipodérmica), teoria das cores, as ideias de Marshall McLuhan, entre outras, quanto à importância, intermediada pela teoria da comunicação (Jakobson), de se adaptar a linguagem para cada veículo e mídia ou para cada tipo de público (infantil, jovem, adulto, acadêmico ou não...) e Leminski sabia disso: “A função de uma mensagem publicitária, prática, é levar à compra” (LEMINSKI, 2012, p.

129). Não é à toa que o título *Caprichos & Relaxos* tem um “e comercial”, revelando ainda mais o humor afinado do poeta, que detinha os recursos publicitários, mas os utilizava para fazer o que ele mesmo chamaria de “inutensílios”, criando esse paradoxo da produção em que o “capricho” do consumismo e o “relaxo” do desapego se misturam e rarefazem, brincando, certamente, com essa “relação fetichista” que Roland Barthes aponta como um dos caminhos para se obter o prazer da leitura. Enquanto publicitário, Leminski se valia de técnicas sedutoras para realizar o que a semiótica chama de *melhoramento* (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001), pois pressentia que só a relação afinada com o público tiraria o signo poético do isolamento que o mantém em perpétuo estado de insignificância.

Podemos examinar, abaixo, um exemplo de seu estilo publicitário que circulou em seu tempo:

A Galvão acha fácil

O imóvel que você acha difícil (VAZ, 2005, p.165).

O slogan é um texto curto, de rápida assimilação e memorização, geralmente coloquial que, bem-humorado, inteligente ou assertivo, impõe uma noção de autoridade em relação ao produto ou serviço. Nesse trabalho, criado para uma imobiliária, o poeta (na função de redator publicitário) utiliza uma rima pobre, porém com um contraste de adjetivos antônimos (fácil e difícil) que promete ao público aquilo que é o esperado: comprar ou vender seu imóvel facilmente, com um comprometimento especializado. Se, por um lado, apartamentos e casas são bens fixos, a oferta e a procura são dinâmicas, por isso, difíceis de acompanhar. A “sacada” (termo utilizado à época) está, portanto, na mistura de significados, na ambiguidade do verbo “achar” que, na simplicidade da peça, aparece duas vezes em paralelismo, expressando, simultaneamente, “encontrar” e “considerar”.

A sagacidade de Leminski era conhecida desde os tempos de seminário, difícil é dizer se o tipo de humor tenha a ver com sua prática publicitária. Levando em conta o estilo “sacada” de alguns de seus haicais, “coração PRA CIMA escrito em baixo FRÁGIL” (LEMINSKI, 1983, p. 67) ou “enfim, / nu / como vim”

(LEMINSKI, 1987, p. 112), admitamos, ao menos, a possibilidade de ter sido um estímulo a mais. Fato é que soube aproveitar dos recursos e aparatos estruturais das agências por onde passou, não só para expor sua obra – *Catatau*, por exemplo, teve o material de divulgação feito no interior de uma agência em que trabalhava –, mas para entender a comunicação de massa e as engrenagens que mobilizam o alienante sistema consumidor. Considerando que a língua da moda, diz Roland Barthes, “não emana da ‘massa falante’, mas de um grupo de decisão que opera o código” (2007, p.28) e o faz, certamente, operando uma valência de triagem, excludente, Leminski, ao menos, procurava responder à pergunta que Fontanille e Zilberberg propunham como importantes para quem atua, dentro da ética participativa que a mistura engendra, para confrontar um regime de triagem prevalente: “Como, no regime de exclusão, fazer participar os excluídos?” (2001, p.50). Ele sabia que os

condicionantes sociais do consumo da literatura escapam da alçada artística. Analfabetismo, alto custo do livro, falta de bibliotecas. Falta de tempo ocioso para o cultivo não rentável dos produtos do espírito, censura, concorrência dos meios eletrônicos de massa, falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura: todas essas realidades da vida do País são extraliterárias. São carências que a literatura não poderá resolver sozinha (LEMINSKI, 2012, p. 130).

Se a realidade, disfórica, afasta o leitor da literatura, a comunicação de massa exerce poder sobre o público e seus objetos de consumo, condicionando-os a um determinado gosto, anestésico, passivo, que cumpre apenas saciar as necessidades imediatas e mediadas, criadas em torno do próprio sistema que inviabiliza o prazer estético contemplativo. É com ciência de causa que Leminski afirma:

“As ideias, quando penetram nas massas, transformam-se numa força social” Toda ideia (toda mensagem) aspira ao estado de massa, seu ponto de irradiação máximo. Mas é claro, é a corrida do espermatozoide. A maior parte fica no meio do caminho... Impossibilitado, na prática, de ler e atingir o público que deseja, ao escritor resta uma solução, a melancólica solução de simular seu público (LEMINSKI, 2012, p. 130).

É na tentativa de levar sua mensagem (a poesia livre) que o poeta mistura diferentes elementos e se mistura estrategicamente, como poeta-publicitário,

lutando com as armas do inimigo para melhor equipar seu estilo, de modo que assim a poesia chegue, ainda que diluída, ainda que simulando um público, a quem mais deveria interessar, o povo.

Poeta das fronteiras, multifacetado, não é de se admirar que Leminski, com sua poética de mistura e rarefação, se aventurasse por diferentes meios para propalar sua arte. Essa prática tinha um objetivo específico: enfrentar a concorrência da mídia de massa em um país que produz poucos leitores. Em um artigo publicado na revista *Lumen et Virtus*, dialogando com Leminski, Gessner afirma que:

outras causas que dificultam a formação de um público leitor no Brasil são: “concorrência dos meios eletrônicos de massa, falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura”; por sua vez, serão estes os principais fatores que nortearão a “simulação” do público de Leminski: se o poeta se aproxima dos meios de comunicação de massa, é ciente de que eles são uma “concorrência” à literatura (GESSNER, 2017, p. 80-81).

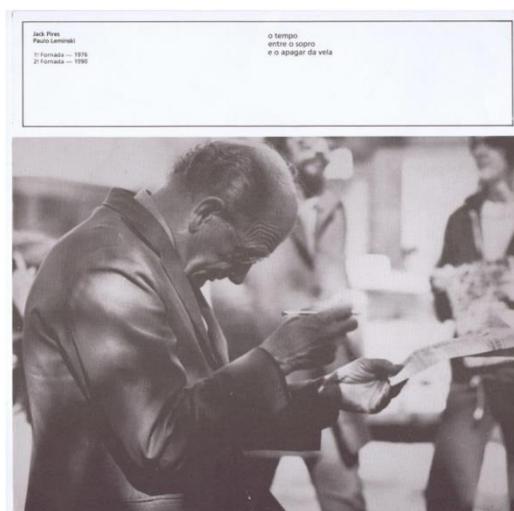
Diante da realidade imposta, para enfrentar esse universo em que os leitores são em números limitado, o “poeta malandro” precisa criar o próprio público – direcionando para sua poesia aquele fetiche que, conforme Roland Barthes, alimentaria o desejo da leitura – e também por isso se aproxima dos recursos da mídia de massa:

Com isso, Leminski vai se aproveitar de algumas técnicas concretistas – linguagens multimídias e plurissemióticas, para utilizar termos técnicos –, irá conjugar a poesia aos meios de comunicação em massa e “simular” o público leitor. Se as pessoas não têm “preparo” ou “interesse” pela literatura, é para suprir essas necessidades que Leminski se utilizará de uma linguagem simples, coloquial, munida de frases de efeito (GESSNER, 2017, p. 80-81).

No caminho de uma linguagem simples, as imagens e as frases curtas têm a mesma eficácia de uma propaganda publicitária. Assim, sedutora, coloquial e contundente a poesia leminskiana tornará rarefeita a estrutura, a fim de estabelecer um vínculo direto com a imagem. *40 clics em Curitiba* é um grande exemplo disso, pois o livro, como já comentamos, foi elaborado com uma combinação de foto e poesia – são quarenta fotos de Jack Pires dialogando com poemas de Leminski –, constituindo um “fotolivro”.

Certamente sob aquela primeira influência dos concretistas quanto ao uso de recursos visuais, porém em uma proposta bem diferente, o poeta busca um casamento entre fotografia e seus poemas. O livro contém lâminas soltas (não há encadernação) que retratam o cotidiano da cidade, porém, como não há páginas orientando a recepção, nosso olhar deve percorrer a obra ao acaso, como um flâneur à deriva por Curitiba. Confirmamos abaixo uma das cenas-poemas retratadas:

Figura 12: Lâmina de fotolivro de Leminski e Jack Pires



o tempo / entre o sopro / e o apagar da vela

Fonte: *40 clics em Curitiba*, sem página.

Colocando em foco a efemeridade através das tensões do tempo, passado e presente, e do espaço, próximo e distante, a fotografia, em preto e branco conforme as demais, traz em primeiro plano, como se capturado pelo olhar distraído de quem vaga pela cidade, um homem idoso, segurando uma caneta, conotando a dificuldade de enxergar para escrever em um papel (talvez um bilhete de loteria). No segundo plano, já meio desfocado, passam duas pessoas, indiferentes a tudo o que acontece e no plano de fundo, completamente embaçado, o cenário urbano, com sua rua e carros.

No poema, a brevidade do tempo é reforçada, pois situa-se entre o “sopro” e o “apagar da vela”. Em vista disso, o sopro pode ser lido como a metáfora da vida

(ligada a toda a situação que se desenrola), a vela, por sua vez, seria a metáfora da morte, o que dialoga com o estágio do qual o homem em primeiro plano mais se aproxima. Essa relação de oposição, vida e morte, é realçada tanto pelo contraste da fotografia, feita somente de presença e ausência de cor, quanto pelos personagens, idoso à frente e jovens ao fundo. A vertiginosa passagem do tempo, do momento percebido como o sopro da vida, é posta, em primeiro lugar, pelo próprio haikai que, com seu estilo sintético, funciona como o símbolo dessa efemeridade. Acrescentemos a isso a aliteração de consoantes fortes /t/ e /p/, marcando o tempo, acompanhadas por vogais que podem ser lidas em uma gradação sonora crescente, após o primeiro “e” tônico, até o clímax, no primeiro “a” tônico, quando segue decrescente em anticlímax (/o/ /E/ /o/ /e/ /e/ /o/ /o/ /o/ /e//o//A//a//a//a//e/a/), quando a força vai esvaziando sua potência e o som perde a gravidade. Na foto, esse efeito de esvaziamento também é obtido, visto que no plano de fundo, desfocado, não encontramos pessoas, no segundo plano, temos os jovens e no primeiro o idoso. No sentido inverso, a nitidez da imagem do idoso isola-o da juventude (desfocada), pois o seu tempo (nítido) é breve em oposição a tudo o que está fora do foco. No aspecto semântico das recepções sensíveis:

O momento da emoção reduz a duração narrativa a um “ponto”, e reorganiza o conjunto do percurso em torno do centro dêitico e sensível. De fato, o momento presente é sensibilizado porque compõe uma apreensão, isto é, um “já”, e um foco, isto é, um “doravante” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.287).

Com isso o poema sensibiliza para a efemeridade da vida, nos alertando para a passagem do tempo presente mediante a apreensão do agora, colocando o foco na idade, que do ponto de vista dêitico do objeto, deixa de ser uma presença virtualizada (distante) para se tornar uma presença realizada “doravante” pela proximidade espacial do homem em primeiro plano.

Notemos que o poema e a foto exercem uma comunhão de sentidos, alimentando-se reciprocamente. O efeito acontece como se eles traduzissem um ao outro, realizando-se mutuamente, uma vez que têm em comum essa capacidade de capturar o momento. Segundo Elleström, essas relações podem ser ditas como fortemente intermodais quando há entre as mídias um

“cruzamento de fronteiras<sup>29</sup>” (ELLESTRÖM, 2010, p. 37), portanto, nessas combinações entre mídias diferentes, Leminski encontrava substrato para inovar seu estilo, rompendo os limites da linguagem e, ao mesmo tempo, o trabalho carregava esse atributo da rarefação, pois “every intermedial relation seems to be more or less an anomaly where the supposedly essentially diferente characteristics of allegedly separate media are presumed to be more or less transformed, combined or blended in a unique way<sup>30</sup>” (ELLESTRÖM, 2010, p. 14). Essa particularidade, em *Quarenta clics*, reside no fato de que, em um fotolivro, a imagem e o texto se ajustam, pois o que um tem de rarefeito – os vazios daquilo que não foi mostrado ou dito –, o outro complementa.

Obviamente, Leminski dialogava com outras mídias e linguagens, não cabe aqui investigá-las minuciosamente, acreditamos, entretanto, que até este ponto, ficou evidente sua relação com diversos artistas e sua adequação a diferentes formas, formatos, sistemas de signos. Vejamos a seguir o modo como, por meio da mistura, a rarefação se fazia presente como uma prática constante, um valor que acompanhava o poeta.

### 3.2 LEMINSKI ENTRE AS ARTES E AS MÍDIAS

Consequência dessa experiência por diversas mídias, a intersemiose também aparece em *Caprichos & Relaxos* e *Distraídos venceremos*, pois seus poemas envolvem diferentes conteúdos e expressões de outras mídias para complementar seus sentidos, porém não mais de forma tão exclusiva, como acontece intencionalmente em *40 clics*. Isso permite que outras linguagens se aliem<sup>31</sup> na produção desses efeitos estéticos de misturas e rarefações, o que, dentro de seu esquema poético, será potencializado por uma soma intensiva

---

<sup>29</sup> “Media characterized by strong multimodality may be said to be intermedial in themselves in the sense that certain modal ‘borders’ are crossed”

<sup>30</sup> “Toda relação intermedia parece ser, mais ou menos, uma anomalia em que se presume que as diferenças essenciais que caracterizam determinada mídia isoladamente são, supostamente, mais ou menos transformadas, combinadas ou misturadas de uma maneira única.”

<sup>31</sup> A semiologia compreende está relação entre sistemas diferentes como um encadeamento entres sistemas sígnicos de linguagens distintas.

de valores abertos vinculados às resoluções extensivas, em função das respostas dos actantes, resultando em uma maior abertura para que, assim, encontre o sensível diante das possibilidades de leituras.

Enquanto na seção anterior demos ênfase à conexão que Leminski desenvolveu com alternadas mídias, dada a sua proximidade com vários artistas, priorizando a capacidade em se adequar às necessidades tecnológicas de seu tempo para encontrar maneiras de estimular sensações; nesta buscamos centralizar, na medida do possível, a análise dos poemas em sua relação intersemiótica (que associamos à mistura pela combinação de diferentes sistemas de signos) com outras linguagens que lhe são fronteiriças (que aproximamos à rarefação, enquanto um valor de extensidade que o poeta almejava).

Conforme vimos no prefácio de *Caprichos & Relaxos*, nele encontraremos “poemas, letras, lyrics, para cantar”, como encará-los, diz o poeta, “é com você, parceiro” (LEMINSKI, 1983, p. 8), convidando, intimamente, o público a participar de sua obra. Com isso, Leminski sinalizava a trilha para o nosso “desejo de escrever”, seguindo pelo caminho que Barthes identificou ser uma das vias ao prazer da leitura. Dentro de um contexto em que a indústria fonográfica se desenvolvia e os festivais de música popular brasileira eram transmitidos pela televisão, desde 1965, revelando os nomes de Vinícius de Moraes, Elis Regina, Edu Lobo, Baden Powel, Elizete Cardoso, entre tantos outros, a música nacional ganhou notoriedade dentro e fora do Brasil. Canções de Tom Jobim, como “Garota de Ipanema”, tocavam nas rádios e eram gravadas por cantores internacionais, como Frank Sinatra. Neste cenário e ainda hoje:

A canção popular (a música popular) em sua múltipla manifestação é matéria de amplo interesse. Por sua própria natureza, é realização cara a grande parte da população brasileira, esteja ela concentrada nos centros urbanos, ou dispersa no meio rural, agora definitivamente conectado aos mesmos centros, numa malha cerrada e de trocas várias. Circulando pelos meios de massa, permeia o cotidiano das pessoas, integra momentos de trabalho, lazer, emoldura o quadro dos afetos e paixões entre os sujeitos. É ainda elo identitário, marcando a fronteira entre territórios, grupos e condições (SANDMANN, 2010, p.192).

Leminski usufrui desse potencial abrangente da música popular, que se valia ainda dos meios de massa para ampliar seu território, e de seu caráter identitário situado nesse universo de “encanto” que também envolve um certo prazer fetichista – principalmente aqueles que o vinculavam aos artistas intelectuais e ao movimento tropicalista em oposição ao conformismo atribuído à Bossa Nova e à Jovem Guarda – para explorar a musicalidade de seus poemas, compondo versos cujas sonoridades eram tão expressivas que seria difícil separá-los das canções, mostrando que seus poemas tendem a escapar das rotulações, pois se estendem a outros sistemas de significantes na medida em que rarefazem suas fronteiras.

Segundo Wisnik, quando o assunto é composição de músicas:

Há quem faça canções com acurado conhecimento de causa musical, nas quais o trato de melodias requintadas e de harmonias complexas, de acordes alterados e de modulações imprevistas, concilia-se com o gosto popular, como soube fazer Tom Jobim, “maestro soberano”, seguido pelo próprio Chico Buarque. Há outros que trabalham só com violão do qual não dominam mais do que dois ou três acordes, limitando-se aos movimentos de tônica e dominante, variações singelas entre os modos maior e menor e levadas rítmicas já provadas e aprovadas (WISNIK, 2013, p. 387-388).

O último caso era o de Leminski que, embora tenha aprendido violão rapidamente, segundo conta Toninho Vaz, não era um virtuoso no instrumento<sup>32</sup>.

“No entanto”, retomando Wisnik,

Como a canção popular é campo fértil para as relações improváveis entre o mais sofisticado e o mais elementar, revertendo muitas vezes um ao outro, alimentando-se do poder e da eficácia deste último e revelando-lhe as riquezas, soluções muito simples dispõe, às vezes de um frescor e uma força criativa genuína (WISNIK, 2013, p. 387 – 388).

Era assim Leminski: um criativo genuíno. Usando de uma linguagem coloquial, gírias e recursos mnemônicos simples de repetição sonora, certos poemas

---

<sup>32</sup> Diz Toninho Vaz que: “Os irmãos Leminski – antes que se possa pensar o contrário – não eram músicos importantes ou mesmo virtuosos em seus instrumentos. Para eles, poetas contemporâneos ligados às mais variadas formas de expressão, a melodia existia para transformar os versos em canções” (VAZ, 2005, p. 16). Transformar versos em canções já era, de certa forma, o exercício de uma mistura diluidora que pode ter contribuído na gênese de sua rarefação.

soavam como canções. Tanto que alguns deles foram musicados por diferentes artistas, entre eles, Caetano Veloso e Itamar Assumpção, motivados por esse desejo de cantar os versos leminskianos, de sentir o que ele sentiu, segundo diria o pensamento barthesiano.

Regis Bonvicino nos lembra que Caetano gravou “Verdura”, apresentando o autor a um público bem maior (BONVICINO, 1999). A canção, que foi incluída em seu disco *Outras Palavras*, é de um poema (sem título), incluso no livro *Caprichos & Relaxos*. Reparem que o texto é de uma musicalidade evidente:

de repente  
me lembro do verde  
da cor verde  
a mais verde que existe  
a cor mais alegre  
a cor mais triste  
o verde que vestes  
o verde que vestiste  
o dia em que te vi  
o dia em que me viste

de repente  
vendi meus filhos  
a uma família americana  
eles têm carro  
eles têm grana  
eles têm casa  
a grama é bacana  
só assim eles podem voltar  
e pegar um sol em Copacabana (LEMINSKI, 1983, p. 84).

Sonoro, o poema é formado por duas estrofes marcadas por repetições e paralelismos que contribuem para facilitar a memorização e a musicalização. Na primeira estrofe, a palavra “verde”, com suas duas vogais forte e fraca, parece acompanhar o ritmo imposto pela locução “de repente”, que começa imponente com um acorde maior, de sonoridade ampla, com timbre aberto, como uma lembrança que surge desavisada. A melodia do verso segue com uma sequência de vogais (/e/ /e/ /e/ /e/ /e/ /e/ /o/ /o/ /e/ /e/ /a/ /o/ /e/ /e/ /a/ /a/ /i/ /e/ /e/ /e/ /e/ /i/ /e/), indo do timbre médio para baixo, subindo em seguida, mas equilibrado de forma tão linear, que, dentro de uma escala básica maior, não exigiu do arranjo, feito inicialmente pela banda Blindagem, mais do que três acordes maiores de dó, fá e sol – a escala abaixo talvez não corresponda ao original, pois está em lá

maior (lá ré mi) –, permitindo um entrosamento harmônico com o rock quatro por quatro.

Figura 13: Pentagrama 1 “Verdura”

♩ = 80

A E<sup>7</sup> A

de re-pen-te me lem-bro do ver-de a cor ver-de a mais ver-de que e-xis-te

Fonte: Songbook Paulo Leminski, p. 284.

Caetano manteve a melodia quase integralmente, mudando basicamente o tempo de duração das notas mais extensas no final do verso, o que mostra que a sonoridade linear e o ritmo do poema se impõem, dispensando grandes esforços para transpô-la em música, como se o poema ostentasse uma musicalidade própria desde o gesto de sua escritura, o que facilita essa associação com um sistema de signos diferentes, mas complementar, como a música de “Verdura” (lembrando que o poema original não tem título). Tendo em mente que esse gesto de escritura tem uma proximidade com a fala, naquilo que carrega de individual, o poema/letra performa uma das características da língua: “que só pode ser incompleta no nível de cada indivíduo isolado” (BARTHES, 2007, p. 19), quando deixa de ser linguagem presa ao papel para se comunicar na “massa falante” através de uma música-fala.

A mistura não se retém aos aspectos musicais que colocam “Verdura” nesse lugar rarefeito do “quase” em que não se define poema ou canção, como se sua causa estivesse perdida. Assim, o efeito da mistura, sendo música ou canção, está presente em potência, o poema torna-se, então, uma máquina aberta de produzir efeitos de somação e resolução com suas profundidades extensivas e intensivas a pleno vapor. Estas interferem nas sensações de tempo e espaço, pressentidas tanto no ritmo musical<sup>33</sup>, quanto nas dimensões espaço-temporais

<sup>33</sup> Notas rápidas em um breve espaço de tempo, equivalentes, quando cantadas, aos intervalos curtos, no início do verso, e longos, no fim: me/ lem/ bro/ do-verde – a / mais / ver / de / que-existe.

submetidas à memória e ao enunciado, o que resulta no estado de euforia que a poesia busca salientar.

É desse modo, produzindo efeitos, que podemos dizer que ao ser surpreendido pela lembrança da cor verde, o eu lírico evoca a roupa da pessoa de quem se recorda<sup>34</sup> e faz alusão também ao Brasil por extensão das cores da bandeira, isto é, o texto emana duplo sentido. Nesse momento, os adjetivos “alegre”(S<sub>1</sub>) e “triste”(S<sub>2</sub>), valores de valência contrárias, tensionados pela cor verde, geram o contraste e trazem à superfície outras noções, dando à recordação a sensação ambígua de uma saudade localizada no presente (o verde que vestes) e no passado (o verde que vestiste) da memória, realizando, por aproximação enunciativa, aquilo que a distância temporal virtualizou, pois, “o agora, a mnésia, versão despsicologizada da memória, está para a temporalidade assim como a profundidade está para a espacialidade” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 126). Desse modo, esse poema-canção procura sempre envolver nossos sentidos nesse quase, nem lá nem cá, dos rarefeitos, tanto em relação ao gênero quanto aos efeitos oferecidos pelo texto, o que, visto que cada leitura é pessoal, torna os resultados de nossas percepções, apesar da leitura que propomos, ainda assim, um tanto autônomas.

Também por contradição, o poema-letra ganha contornos de crítica, desdobrando-se sobre o campo semiótico que envolve questões políticas e sociais, pois no jogo dos repentes que inicia cada estrofe, o poeta confronta duas realidades econômicas (EUA e Brasil) e põe seus valores tensivos (alegre e triste; rico e pobre) em apreciação, satirizando a condição social de um país que força, por um regime de ditadura, sua população a “vender os filhos para uma família americana”. Ou seja, um sistema que submete seu povo a outro regime cultural, emigrantes que partem com a falsa esperança de garantirem sua mobilidade social no lugar em que a grama é bacana (gíria que contribui para destacar, com ironia, a diferença econômica dos dois países e a banalidade dos interesses envolvidos) para que, assim, quando voltarem, possam pegar um sol

---

<sup>34</sup> Conta Alice Ruiz, em nota publicada no *Songbook*, “Eu estava de verde quando a gente se conheceu” (LEMINSKI, 2015, p. 285), fazendo dessa uma lembrança afetiva misturando-se realidade e ficção.

em Copacabana, praia frequentada pela elite carioca à época. Segundo Marcelo Sandmann, a música

em momentos de grande tensão social e política, surge como arma de questionamento crítico (como em algumas manifestações do samba carioca ao longo de toda sua história, ou da MPB dos anos 60 e 70 durante os anos do regime de exceção, ou ainda no rap dos dias que correm) (SANDMANN, 2010, p. 192).

Desse modo, no colorido de uma canção tropical – que foi censurada em 1978 pela ditadura militar em um dos shows do grupo Chave –, diluem-se na música as dificuldades sociais que a letra identifica, cumprindo um papel político importante naquele período<sup>35</sup>. Considerando o desserviço dos Estados Unidos que desempenha muito bem sua vocação como explorador de outras economias, o que serve para a manutenção do estilo de vida das famílias norte americanas, cuja propaganda disfarça sua estratégia imperialista e influencia o consumismo em países capitalistas subdesenvolvidos, o poema mostra como o imperialismo age até mesmo sobre os corpos dos imigrantes brasileiros, que retornam como turistas e, ironicamente, mais embranquecidos, carentes de “pegar um sol” e se exibirem em Copacabana. De certa forma, Leminski equilibra o jogo, pois, ao antropofagizar os elementos culturais externos, explora os exploradores e tensionando valores (culturais, sociais, políticos e econômicos), produz uma arte contundente quanto à crítica desses costumes afetados pela norte-americanização. Havia nisso uma pretensão de devolver ao povo um produto de valor contracultural em forma de poesia.

Saindo dessa esfera dos valores envolvidos, acrescentamos, recorrendo às noções de semiologia e tomando a compreensão da poesia leminskiana carregada por uma linguagem própria (no sentido da fala), que essa relação entre dois sistemas, o poema e a música, pode ser interpretada como uma marca linguística de oposição. Assim, motivado pelo operador semântico de mistura, temos a experiência de duas performances comutativas, a letra sem música (ou o poema) e a letra com música, o que faz desta última um campo aberto de intensidade e extensidade, fundamental para ampliar o efeito de linguagem/fala

---

<sup>35</sup> No *Songbook*, feito com as canções leminskianas, Alice Ruiz recorda que estava lendo o jornal e viu a notícia de que muitas crianças nordestinas estavam sendo vendidas para famílias norte-americanas, quando comentou para Leminski “Olha o que a fome do nordeste está fazendo com as pessoas”, daí teria surgido a segunda parte da canção (LEMINSKI, 2015, p. 285).

mediado pelo canto e, como diz Bharthes, “onde queremos dizer mais acrescentamos um signo suplementar” (2007, p. 81). No caso do poeta, dizer mais não se resume a ampliar o efeito, mas o alcance de sua poesia, o que, certamente, exerce influência sobre seu estilo.

Itamar Assumpção, músico e amigo de Leminski, gravou “dor elegante” – poema publicado no livro póstumo *La vie em close* – em seu disco *Pretobraz* (1998), como uma forma de homenagear o poeta

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

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

ópios, edens, analgésicos  
não me toquem nessa dor  
ela é tudo o que me sobra  
sofrer vai ser a minha última obra (LEMINSKI, 1995, p. 74).

Resultado da fatal cirrose que, segundo biografia de Toninho Vaz, já o acometia, o poema tem a dor por tema. Dividido em três partes, o esquema sugere simplicidade e elegância, como a postura quase estoica – valor Antigo que a rarefação de valência extensiva permite retomar – de Leminski diante do inevitável. Na “delícia do experimentador”, o poeta dilui a própria vida para dar *animus* à poesia.

Tomando a primeira estrofe a exemplo da potência musical e semântica dos versos leminskianos, poderíamos dizer que ao abrir com duas redondilhas maiores, métrica comum nas músicas populares, devido à facilidade com que se ajusta ao canto, Leminski “acerta o chute na meta” intersemiótica. Fazendo alternância de sílabas fortes e médias (pretônica, tônica e postônica), na segunda, terceira e quarta, com um relaxamento que vai da terceira até a tônica da última sílaba poética (um / ho / MEM / com / u/ ma / DOR)<sup>36</sup>, a escolha permitiu

---

<sup>36</sup> Deixamos sublinhado as sílabas que soam com timbre médio e em caixa alta as tônicas.

que Itamar Assumpção trabalhasse a melodia facilmente na escala, com um salto de uma nota baixa para duas quatro tons e meio acima, logo nas três primeiras notas (um-HO-MEM), seguido por um declive na intensidade sonora até o prolongamento da última tônica, nuances que transmitem o peso dessa “dor elegante”.

Figura 14: Pentagrama 1 “Dor elegante”

$\dot{=} 136$

um ho-mem com u - ma dor. — é mui-to mais e - le - gan - te

Fonte: Songbook Paulo Leminski, p. 127.

Como é possível notar, existe uma tensão entre valores contrários que são decadentes ( $S_2$ ) para o corpo (peso, dor, lado, atrasado) e ascendentes ( $S_1$ ) para o homem (elegante, adiante, medalhas), mas que se tornam complementares na medida em que somam à experiência (tudo, sobra, sofrer, obra). É nesse ritmo que a melodia segue, após pausa de suspense logo depois da terceira nota, para em seguida ir numa cadência, de quatro outras notas decrescentes, da conjunção “com” até a palavra “dor” que se projeta no tempo em uma semibreve (nota vazada que dura 4/4 – tempo completo), ligando, assim, as palavras homem e dor de forma sublime, pois apesar da dor, não há negação do corpo pela decadência, mas afirmação eufórica do sofrer, como demonstra a urgência do segundo verso da última estrofe, que parece nos dizer: para que a música toque, “não me toquem nessa dor”. Diante desse quadro tensivo, dor assume valor de abertura, enquanto “Ópios, edens, analgésicos” são signos disfóricos que simbolizam o fechamento por disjunção dos sentidos corporais. O mesmo acontece no verso inicial da segunda estrofe, indo de “carrega” até “dor”, embora os demais versos sigam outra variação métrica, a repetição é uma forma lógica de definir a coerência melódica, reforçando a isotopia.

No terceiro verso há um encurtamento de sete para seis sílabas poéticas:

Figura 15: Pentagrama 2 “Dor Elegante”



frase, sustentando também na melodia a nota fá por muito mais tempo (o símbolo da mínima com um ponto ao lado indica exatamente essa duração prolongada), indicando que a dor, disforia, projeta esse homem, euforia, muito à frente dos outros, assim como a nota fá foi parar num compasso adiante. Da mesma maneira que o homem é projetado, a palavra “dor”, repetida três vezes em final de verso, tem uma duração sempre prolongada, sugerindo uma doença que acompanha a pessoa durante a vida e fomentando a empatia pelo actante. Contudo, se tomamos a experiência do sujeito, considerando a categoria de modalidade (querer-fazer, dever-fazer, saber-fazer e poder-fazer), sob uma abordagem semântica contemporânea que a define enquanto expressão da posição do enunciador com relação ao discurso, seria admissível dizer que

Se nos atemos apenas às correlações entre valências modais, constatamos por exemplo que: (i) se o querer e o poder forem convergentes, os progressos do fazer serão “encorajadores”, no sentido de que as duas modalidades sustentam-se, intensificam-se mutuamente; (ii) se o querer e o poder forem divergentes, os progressos do fazer serão “desencorajadores”, no sentido de que as duas modalidades se neutralizam entre si, gerando desse modo ou a impotência ou o desgosto. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 248).

Isso significa que, apesar do conteúdo misturar elementos disfóricos, a relação entre querer e fazer não são disjuntivas e sim conjuntivas, uma vez que o homem não se demonstra desencorajado pelos valores negativos ao sofrer as angústias da dor, pois ainda quer e pode lutar pela última obra, não há aforia, não busca anestésicos. Essa performance enunciativa pretende reforçar na leitura a mesma sensação encorajadora, o que somado ao arranjo de notas e ritmos alternantes (violino, baixo e bateria) poderia modular o estado do ouvinte para similar euforia.

Outra estratégia interessante para criar a tensão decadência e ascendência é a aliteração do fonema /k/. Mesmo no poema ou na música essa repetição fonética, acentuada pelo /ga/, reforça a sensação de dor. Nessas “interrupções” que martelam o ritmo, o verso parece ecoar uma tosse (Caminha assim de lado como se chegando atrasado), reforçando um mal-estar disfórico que se opõe à elegância eufórica do poema e da música. Isso deixa evidente que no campo discursivo a interação entre poema e música se dá em sincronia, sem prejuízo, por exemplo, do implícito programa narrativo –“sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um

enunciado de estado” (GREIMAS; COURTÉS, 2009, p. 352-353) –, pois o sujeito do fazer, continua sendo a dor; mas notemos que em vez de promover a disjunção sobre o sujeito de estado, o homem, retirando-lhe o prazer da vida, ela provoca a conjunção de valores que convergem em coerência isotópica (elegância, medalhas, coragem) com o arranjo musical (elegante, virtuoso, ousado). Com isso conseguimos ver que a versatilidade de certos poemas de Leminski parece feita para facilitar o trabalho do compositor de encontrar a harmonia entre duas linguagens, talvez devido a essa qualidade rarefeita de se misturar suavemente a outros sistemas semióticos como se houvesse nele a intenção de ser musical e avançar com sua poesia para além de um único plano associativo, deixando explícitos os valores de universo que atravessam sua estética.

Como podemos perceber, mesmo que esse poema não fosse pensado para ser musicado, a mistura é tão introjetada em sua poética que outras expressões artísticas facilmente se aderem. Desse modo, Leminski busca aproximar-se de seu público por meio da musicalidade de suas poesias que entoam essa voz identitária das canções populares ou de outras expressões artísticas, utilizando-se desses componentes semânticos para criar um espaço extensivo – que era o seu projeto de rarefação – de interação que possa envolver sua recepção nesse ambiente intersemiótico de gêneros, poesia e cultura.

Mudemos agora o foco e prossigamos com um poema que dialogue com uma arte mais visual, estabelecendo a tensão entre a linguagem verbal e outro gênero de linguagem não verbal. Da inter-relação entre poesia e fotografia, vemos um ótimo exemplo no poema “três metades” em que percebemos o diálogo explícito entre texto e técnica fotográfica:

Meio dia,  
um dia e meio,  
meio dia, meio noite,  
metade deste poema  
não sai na fotografia,  
metade, metade foi-se.

Mas eis que a terça metade,  
aquela que é menos dose  
de matemática verdade  
do que soco, tiro, ou coice,  
vai e vem como coisa

de ou, de nem, ou de quase.

Como se a gente tivesse  
metades que não combinam,  
três partes, destempestades,  
três vezes ou vezes três,  
como se quase, existindo,  
só nos faltasse o talvez (LEMINSKI, 1987, p. 72).

Alinhado ao meio da folha, o poema concentra sua forma no espaço do olhar, como uma fotografia que captasse o recorte de uma paisagem em todo o seu enquadramento. Utilizando-se da regra dos terços, que consiste literalmente em dividir o espaço visualizado em três partes iguais para então disparar o obturador, obtendo com isso equilíbrio nas proporções, o poeta aplica a técnica ao poema, separando-o em três estrofes iguais, de seis versos. Assim, ele consegue uma uniformidade espacial similar ao que se quer na linguagem fotográfica quando se utiliza da regra.

Quanto ao tempo, que a fotografia captura, fixando-o (embora seja possível o efeito de movimento), o eu lírico subverte na poesia, brincando com o advérbio temporal “meio” e o substantivo “metade”, que juntos aparecem nove vezes, múltiplo de três (regra dos terços), porém referindo-se ironicamente ao momento e suas nuances, talvez insinuando que a linguagem fotográfica ficasse aquém da poética “metade deste poema / não sai na fotografia” ou indicando equivalência ao revelar que na poesia de uma fotografia artística algo também se perdesse “metade, metade foi-se”, nesse sentido identificando o rarefeito do “quase” nas duas formas de arte. A tensão dos contrários permite explorar a complementaridade dos campos semânticos do poema e da fotografia, assim, é como se dependessem sempre de “três partes” que se completam e se misturam. Quem sabe, o artista, a arte e o receptor, sempre alinhados com certa ausência, a quase existência do “talvez”<sup>37</sup>. Em todo o caso, já é possível

---

<sup>37</sup> Esse “talvez”, associado a três partes, lembra a tríade do signo (ícone, índice, símbolo), proposta por Peirce e, ao mesmo tempo, é pensado em acontecimentos como “soco”, “tiro”, “coice”, que se multiplicam vezes três, misturando-se e dilatando-se no limite dessa falta “de ou, de nem, ou de quase”, desse “talvez” que, quase existindo, nos recorda os incorporais (tempo, lugar, exprimível e vazio) dos estoicos, fronteira inseparável do corpo em expansão. Porém, deixemos esse último aspecto para os capítulos mais adiante.

conferirmos que quanto maior a mistura no campo de conteúdo e de expressão, maior a rarefação e os desdobramentos dos efeitos na superfície do texto.

Caminheemos agora para outro campo semântico. Como no quadro “As meninas”, de Diego Velázquez, a experiência pela perspectiva do espectador é algo que também se enxerga nas “pinceladas” leminskianas. Sabendo que o haicai tem por princípio essa contemplação da natureza, poderíamos dizer que em *Caprichos & Relaxos*, por exemplo, o poema “a palmeira estremece / palmas para ela / que ela merece” (LEMINSKI, 1983, p. 100) traz o nosso olhar para dentro da cena, sugerindo que a palmeira fosse uma atriz, personificada no cenário da vida que o observador aprecia. Assim Leminski tensiona dois planos comutáveis, a arte e a vida, em que o sujeito de estado parece flutuar. Não temos uma estrutura em abismo, tal qual acontece no referido quadro, porém, ao pedir palmas, o eu lírico não só emula um gesto do teatro (e em outros tempos do cinema) no gesto de sua escrita, como, ao mesmo tempo, convida o leitor a ocupar um lugar na arquibancada ou no palco de sua poesia, como se desejasse que, juntos, fizéssemos parte dessa mesma fantasia que é o acontecimento poético. Resultado semelhante de flutuação observamos em:

esta ilusão  
não desapareça

você deixa  
que isso aconteça  
ilusão  
igual a essa

eu despeço  
você  
da minha peça (LEMINSKI, 1983, p.36).

A ilusão de realidade é um dos efeitos da ficção. Aqui o autor deixa claro que esse é um dos resultados que um escritor espera produzir. A fuga da realidade, por sua vez, é um expediente recorrente na literatura, o que acontece de forma marcante em alguns períodos, como o Arcadismo – traduzido pela expressão horaciana *fugere urbem* que mobiliza a idealização de um *locus amoenus* – ou mesmo o escapismo do Romantismo – motivado por um pessimismo que alimenta o desejo de morte. Em Leminski a noção de fuga é um disfarce, pois se viabiliza pelo prazer de se criar uma possibilidade diferente na busca de uma

ilusão que se contraponha às circunstâncias políticas e sociais de seu tempo, principalmente se consideradas as imposições de um sistema opressor que inibia manifestações políticas ou artísticas de se expressarem livremente. Afinal, era comum que livros, músicas ou peças teatrais fossem submetidos ao censor do governo. No poema em questão, porém, o eu lírico assume o controle “eu despeço / você da minha peça”, confirmando seu poder artístico. Dito isso, tendo em vista a categoria “forma de vida” e que o efeito de presença que ela realiza situa o actante em quatro posições: a busca ou a dominação (ativas) e a fuga ou a alienação (passivas), lembremos que Fontanille e Zilberberg afirmam que:

As flutuações do campo de presença dizem respeito: (i) à alternância entre o foco, que abre o campo, e a apreensão, que o fecha; (ii) à alternância entre a ativação do sujeito (é ele que focaliza ou apreende) e sua passivação (ele é, então, focalizado ou apreendido por seu meio) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 215).

A realidade dura, pode levar o leitor a se refugiar no prazer dessa ilusão, porém, nesse poema (a exemplo de outros leminskianos), o actante do discurso, sujeito de fazer, é focalizante (ativação), seu efetivo posicionamento é a busca, pois com “a busca, o sujeito focaliza e abre o campo, para com este englobar um valor que presente como externo” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 216). Tomando o actante leminskiano conforme um sujeito apaixonado pelas causas que o envolvem, esse valor externo é também o próprio leitor que ele tenta convencer, por isso quer apreendê-lo em uma realidade que julga melhor, poética, para retirá-lo do estado de fuga e alienação em que se encontraria. É para ilustrar essa fuga que Roland Barthes toma de exemplo um fragmento da novela *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Nela o narrador se recolhe no gabinete de leitura para não ver o sofrimento de sua avó com a pilhéria daqueles que diziam que seu marido iria beber. Diz ele “O gabinete com perfume de íris é a própria clausura do Espelho, lugar onde se produz a coalescência paradisíaca do sujeito com a Imagem – do livro” (BARTHES, 2012, p. 38). Da mesma forma que o narrador de Proust pode se refugiar nos livros, Leminski parecia desafiar o leitor a se embrenhar na ilusão poética, não como fuga, mas buscando meios de encararmos a dura realidade tensionando seus valores:

Desde então, podemos considerar que: (i) os valores de absoluto são virtualizantes porque são disjuntivos; (ii) os valores de universo são realizantes porque são conjuntivos; (iii) os valores melhorativos são atualizantes por serem não-disjuntivos: admitem algum suplemento no interior dos valores de absoluto; (iv) os valores pejorativos são potencializantes por serem não-conjuntivos: suspendem, de um determinado elemento, a condição de pertencente aos valores de universo (FONTANILLE; ZILBERG, 2001, p. 58 – 59).

Nesse caso, o drama tensivo está no embate da vida entre duas realidades “essa” (valor de absoluto- disjuntivos e virtualizantes), que está posta, pós AI-5, com todas as suas proibições ao povo e censuras aos artistas e “esta” (valor de universo – conjuntivos e realizantes), libertária, condizente com o ideal do poeta, na qual o leitor deve ser imerso. Essa imersão, porém, vem com uma condição tensiva, é então, para que as valências de abertura ou fechamento orientem a leitura para determinados valores, que entra em jogo a *fidúcia*<sup>38</sup>, autoridade do poeta ou confiança depositada no actante. Assim, o eu lírico assume o papel de um destinador que sanciona um jogo performático paródico da realidade: caso não haja correspondência e se escolha um outro caminho, o destinatário será despedido “da minha peça”, tensionando, simultaneamente, uma promessa e uma sacrifício:

No caso da promessa-ameaça, de acordo com Brandt, um destinador manipula um destinatário para reduzir uma disjunção e chegar a uma conjunção. No caso do sacrifício, é o inverso que se produz, na medida em que uma disjunção que se tornou irreversível – o sacrifício – permite ao destinatário obter em troca que o destinador, por sua vez, aceite disjuntar-se da oferenda (FONTANILLE; ZILBERG, 2001, p. 271).

Assim, “esta”, pronome demonstrativo que denota proximidade, introduz, de chofre, o foco no meio do poema, ilusão que conjunge os valores abertos, em seguida vai afastando, porém não sem antes avisar, prevenindo o sacrifício, “você deixa que isso aconteça” e comprometendo o leitor com a própria disjunção por sua falta de engajamento com “esta”, dêitico que se acerca dos valores de responsabilidade realizantes e permissividade com “essa” que

---

<sup>38</sup> Categoria explorada em *Semiótica das Paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993) a *fidúcia* é um valor atribuído ao texto que envolve a confiança que lhe é depositada e está diretamente relacionada com o afeto que um discurso pode produzir no actante e até mesmo no leitor.

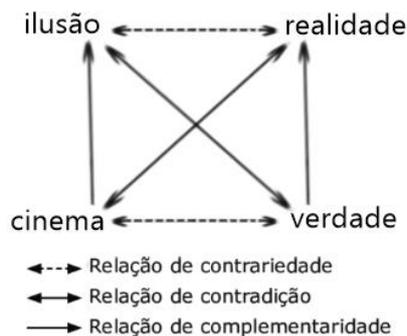
encosta nos valores de absoluto virtualizantes por recusar a própria responsabilidade. Por isso o pronome “essa” se distancia mais da ilusão artística e da necessária utopia para contrapor a realidade do país, extraliterária, desalentadora. Nesse caso, “as valências” (de abertura ou fechamento), “cujo conjunto constitui o que acabamos de chamar de fidúcia, proporcionam ao mundo dos objetos sua armadura, sem a qual eles não recebem valor” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 28). Nesse campo dos valores atribuídos, concordamos com Mário Alex Rosa, no ensaio *Alguns caprichos de uma vida leminskiana*, quando diz que, na poética de Leminski, vida, linguagem e história fazem parte da mesma composição, semelhante àqueles que produziam na década de 1970, como Ana Cristina Cesar e Cacaso: “Cada um buscava vertentes diferentes para a sua poesia, mas todos curiosamente tinham algo em comum: uma poesia colada na vida e vice-versa” (ROSA, 2004, p. 81). No fim das contas, vida e arte se misturam e o palco é o viver de cada um.

Nesse jogo da ilusão, também o cinema está presente entre as artes que Leminski trouxe para o front de sua poesia. Fã da sétima arte, ele diz em *Distraídos venceremos*:

podem ficar com a realidade  
esse baixo astral  
em que tudo entra pelo cano  
eu quero viver de verdade  
eu fico com o cinema americano (LEMINSKI, 1987, p. 51).

Nesse irônico poema, o eu lírico começa afirmando “podem ficar com a realidade”, colocando mais uma vez um confronto entre o extraliterário (realidade - S<sub>2</sub>) e o literário (ilusão - S<sub>1</sub>). Composto um quadro tensivo, teríamos:

Figura17: Quadrado semiótico 3



Fonte: autoria própria.

Assim, o extraliterário, realidade, se identifica por hiponímia com o baixo astral (verdade), gíria que expressa uma situação ruim, levando em conta o momento histórico de repressão. Desse modo, no verso “em que tudo entra pelo cano”, a expressão popular possui o mesmo valor contrário à ilusão literária. Reforça essa relação hiponímica com a realidade o fato de que, no sentido figurado, “cano” adquire um duplo sentido: o pejorativo, próprio dessa expressão popular e, simultaneamente, considerando a repressão ao povo, pode remeter ao cano lembrando o formato cilíndrico dos cacetetes ou até mesmo o “cano” do revólver, valências negativas. Assim, misturando as noções de ilusão (hipônimo: cinema), e realidade (hipônimos: baixo astral/verdade) por contrariedade, o poema se refere ao cinema norte americano feito aquela verdade ilusória (complementaridade) enquanto na realidade brasileira, verdade indigesta, as coisas eram e continuam sendo – principalmente dentro do cenário armamentista do atual governo – truculentas. Dessa forma, a voz política leminskiana ainda se mantém coerente, pois a indústria cinematográfica segue vendendo um tipo de ilusão contrária à realidade, que virtualiza, e contraditória à verdade, que nega, valores que a classe média adota como um sonho, e assim vamos fechando os olhos ou cruzando os braços ante os desmandos da política contemporânea.

Nesse intercurso entre semioses, o poeta aproveita recursos narrativos da escrita para compor alguns poemas como “A lua no cinema”, de *Distraídos venceremos*, em que o jogo com a ilusão fica mais evidente:

A lua foi ao cinema,  
passava um filme engraçado,  
a história de uma estrela

que não tinha namorado.

Não tinha porque era apenas  
uma estrela bem pequena,  
dessas que, quando apagam,  
ninguém vai dizer, que pena!

Era uma estrela sozinha,  
ninguém olhava pra ela,  
e toda a luz que ela tinha  
cabia numa janela.

A lua ficou tão triste  
com aquela história de amor,  
que até hoje a lua insiste:  
— Amanheça, por favor! (LEMISNKI, 1987, p. 49).

Logo na primeira estrofe são apresentadas as personagens, a lua e a estrela. O poema articula suas trajetórias em separado, mas como é muito curto, distinto da linguagem de longa-metragem, a trama se fragmenta em dois mini enredos que precisam ser mesclados em um brevíssimo espaço: enredo 1: a lua foi ao cinema, onde passa uma história engraçada, no entanto, ela percebe a tristeza da estrela, estabelecendo o conflito entre a proposta do gênero (comédia) e sua recepção (drama), o que desencadeia por contradição o estado mental da lua. Enredo 2: a história de uma estrela ignorada pelas outras, logo, o conflito é não ter namorado. Embora se comparem semioses bem diferentes, reparem que mesmo um poema breve pode ser muito polifônico e polissêmico e nisso se assemelha ao cinema. Deste sabe-se que

A linguagem adaptada a esse anthropos é a audiovisual, linguagem de quatro instrumentos: imagem, som musical, palavra, escrita. Linguagem tanto mais acessível na medida em que é envolvimento polifônico de todas as linguagens. Linguagem, enfim, que se desenvolve tanto e mais sobre o tecido do imaginário e do jogo que sobre o tecido da vida prática (MORIN, 2011, p. 35)

Todavia, apesar das limitações entre os dois gêneros, seria possível até mesmo que os versos nos levassem a imaginar alguns movimentos de câmera, entre outros recursos que fazem parte da linguagem cinematográfica, pois o operador de mistura leminskiano mantém no poema: o “envolvimento polifônico de todas as linguagens” estabelecendo uma isotopia entre os dois campos no qual se

encaixam duas linguagens. Assim, como exercício, propomos uma pequena decupagem. Introdutoriamente, abre-se a cena com um plano geral: “A lua foi ao cinema / passava um filme engraçado”, revelando ao mesmo tempo a lua, a tela do cinema e (com alguma imaginação) o riso da plateia (sonoplastia). Ainda na primeira estrofe, no terceiro verso, sugere um deslocamento lateral (traveling), indo da lua, personagem, à tela do cinema, e, ao mesmo tempo, um movimento de aproximação da tela do cinema (zoom) para, assim, inserir uma história na outra “a história de uma estrela”, como uma narrativa em abismo (mise en abyme), seguida na segunda estrofe, quando desenvolve a ação paralela com pelo menos duas cenas: a estrela sozinha, sendo ignorada por seus semelhantes e, em outro quadro, em uma janela, triste, observando a constelação, grupo ao qual ela não se entrosa. Da segunda para a terceira estrofe haveria a quebra do eixo dramático, estabelecido entre a estrela solitária e aqueles que a ignoravam (ninguém olhava para ela), quando o enquadramento sai da estrela para a lua, quebrando também o eixo visual para o leitor como em um jogo de cortes. Enfim, o desfecho acontece apenas no plano exterior da lua, que pede para que amanheça, lembrando alguém a esperar que as luzes do cinema se acendam para ir embora, entre o murmurinho das pessoas se levantando. Aceitando essa relação, diríamos existir pelo menos dois sistemas engatados, o do poema e o do cinema. Barthes (2007, p. 97) recorda que Hjelmslev chama esse encaixe de semiótica conotativa, pois os significantes do segundo sistema, que funcionam como extensão, são constituídos pelos signos do primeiro, relação diferente ao que acontece na metalinguagem, quando os significados do segundo sistema são constituídos pelo signos do primeiro. Notamos, portanto, que Leminski, subversivo das formas, vai além da metalinguagem, pois poderíamos desdobrar nesse poema um complexo sentido de tensões cinestésicas e sinestésicas, típico da linguagem cinematográfica, produzindo efeito de somação e resolução do poema.

Caso soe forçosa tal aproximação ao pé da letra, com a justificada alegação de que faltam vários elementos técnicos para que comparemos linguagens muito distintas, asseguramos, ao menos, que o poema virou um livro infantil homônimo, composto por desenhos quase literais aos acontecimentos narrados pelo poeta. Desse exemplar se desdobram sete páginas (poderiam ser mais) que

recompõem o texto em cenas coloridas, lembrando (guardadas as proporções) o exercício que propusemos acima.

Figura 18: Primeira página do livro *A lua no cinema*



Fonte: LEMINSKI, Paulo. *A lua no cinema*. Ilustrações de Alonso Alvares.

Com isso, comprovamos que a poesia de Paulo Leminski é capaz de trafegar por diferentes áreas, pois seu conteúdo extrapola sua concisão interna, estimulando a imaginação a romper o limite da estrutura que o sustenta, não havendo entre poema e texto uma relação dualística de fundo e forma, pois “o texto não é dúplice, mas múltiplo; no texto só há formas, ou, mais exatamente, o texto, em seu conjunto, não é mais do que uma multiplicidade de formas – sem fundo” (BARTHES, 2012, p. 151). Assim, mantendo-se no espaço do quase, seus poemas se aproveitam dessa maleabilidade que a rarefação lhes oferece para recorrer à imaginação, cujo único limite estará posto naquele vazio<sup>39</sup> incorporal que pode se expandir ou não, acompanhando o movimento da forma que igualmente se comprime ou se expande, sendo esta última uma tendência encontrada na poesia de Paulo Leminski.

Esse passeio leminskiano pela cultura de massa trazia sempre um risco esperado sobre a crítica de sua poesia, a ponto de gerar dúvidas. Na carta a Régis Bonvicino ele deixa isso transparecer:

<sup>39</sup> Lembremos aqui, de passagem, que o vazio é um dos incorporais que, para os estoicos, agem no limite dos corpos.

então às vezes meu ego mandarínico de letrado e escriba / me pergunta se eu não estou me atolando demais / na mediocridade das massmídias // a cultura pop beira bobagens (?) // quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas para uns roquinhos fuleiros / eu devia estar preparando ensaios pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos (LEMINSKI, 2017, p. 47).

A resposta é um grande NÃO, feito a mão, com uma exclamação bem destacada e contornado por um quadrado desenhado – o que, aliás, nos faz lembrar que até suas cartas eram misturadas com interferências que o poeta fazia depois de datilografar – seguido de um “já fui erudito” escrito à máquina. A interação com outras mídias tinha seu objetivo próprio: “Hoje – como Waly me disse / só ataco com artilharia ligeira / morteiros na guerrilha / abastecer as tropas no próprio terreno inimigo com os frutos do local” (LEMINSKI, 2017, p. 47). Afirma Adalberto Müller que

Leminski defende, entre outras, a tese de que a massa talvez nunca viesse a “comer a fina massa” fabricada pela vanguarda. Sendo assim, melhor seria buscar uma forma de comunicação na qual fosse possível atingir um público maior sem que houvesse necessariamente um “rebaixamento” de nível da informação. Por isso, escolhe os caminhos que lhe parecem, no Brasil, e em Curitiba, serem os mais ágeis: a música pop e a publicidade. No entanto, não satisfeito com sua inserção no disputado mercado da canção, e no às vezes bastante limitado mundo da publicidade, Leminski faria o caminho inverso: ao invés de levar a poesia para o mundo da canção e da publicidade, ele traz, em *Caprichos & relaxos* certas técnicas da canção e da publicidade para o mundo (MÜLLER, 2010, p. 18).

Desse modo, as técnicas oriundas de outras linguagens, principalmente da publicidade, são uma maneira de conquistar a adesão do público e promover os aspectos fiduciários de seu texto, oferecendo ao mesmo tempo a massa fina da arte a um mundo dominado pela cultura consumista. Assim, a voz de sua poesia se identificava àquilo que o povo estava habituado a receber sem questionar, porém, tornando-se mais prazerosa por intermédio da rarefação, diluía poesia em efeitos poéticos dentro dessa estrutura híbrida. Se, como nos adverte a semiótica barthesiana, a língua da moda é elaborada, não pela “massa falante”, mas por um “grupo de decisão” (BARTHES, 2007, p. 33), considerando o perfil elitista desses grupos que controlam as “indústrias culturais” podemos entender

que, de certo modo, Leminski faria uma distribuição de “renda” de um capital cultural.

Da música de manifesto dos anos 70, conhecemos o que Leminski soube aproveitar. Enquanto publicitário, o que já foi apontado aqui, Leminski exercitou em seu trabalho o humor e a assertividade fiduciária em frases curtas. Notemos agora a maneira pela qual ele insere a publicidade na sua obra:

confira

tudo que respira  
conspira (LEMINSKI, 1983, p. 79).

Esse pequeno poema, um haikai retirado de *Caprichos & Relaxos*, inicia com a forma verbal “confira”, no modo imperativo. Esse tipo de apelo é muito comum na publicidade, pois através do uso da função conativa (ou apelativa), focada no emissor, ela busca o convencimento, a persuasão, dando uma ordem ao receptor. Com isso o texto se empenha em aguçar a curiosidade, uma vez que o esquema proposto aumenta a somação dos valores e amplia a possibilidade de uma resolução receptivo-afetiva. Com um pequeno suspense causado pelo aproveitamento do espaço em branco depois da primeira linha, o segundo e terceiro versos surgem com a frase “tudo que respira / conspira”, que na verdade é uma sentença afirmativa sugerindo autoridade do eu lírico sobre o assunto proposto. O poema possui uma única rima, que se repete ao fim de cada verso. Na redação publicitária esse procedimento serve para que o público alvo fixe com mais facilidade o slogan e assim a marca seja lembrada na mente do consumidor e inconscientemente ativada, pois é próprio da propaganda associar seu produto às necessidades primárias (moradia, alimentação) junto às diferentes linguagens (visuais, auditivas), teoricamente funcionando mesmo quando a propaganda não está no ar.

Para efeito de função poética, esses recursos expressivos são complementares, no entanto, tornam rarefeita a referência publicitária e poética, ganhando o poema um contorno semântico de uma anticampanha contra o governo e seus aliados, lembrando aos militantes democráticos que, em tempos de conspiração, é bom ficar alerta, impelindo, desse modo, a uma mudança no estado de confiança em que por ventura se encontre, pois entre eles todos respiram, isto

é, são humanos e contraditórios, podendo muito bem atuarem como agentes infiltrados ou, utilizando-se da gíria, “deduração”. Sobre tais mudanças, nos diz a Semiótica das paixões:

O estado é antes de mais nada um “estado de coisas” do mundo que se acha transformado pelo sujeito, mas é também o “estado de alma” do sujeito competente em vista da ação e a própria competência modal sofre ao mesmo tempo transformações. Com base nessas duas concepções do “estado”, reaparecem o dualismo sujeito/mundo (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 14).

Assim, diante desse “estado de coisas” em que “tudo que respira” transpira da mesma violência que transforma sujeitos aparentemente confiáveis em conspiradores aliados ao regime ditatorial (não seria vã a lembrança do *Admirável mundo novo*, de Huxley, guardadas as devidas proporções), espera-se, que o leitor adquira competência, modulando seu “estado de alma”, se atentando para o dualismo sujeito/mundo, confiando na performance que ele mesmo desenvolve, com o poema, no palco de seu imaginário. Esse clima de violência que se espalhava pelos cantos é reforçado ainda pela repetição na rima /ira/ que sugere o substantivo “ira”, como se o aviso quisesse realmente produzir um alerta inconsciente no mesmo molde da publicidade.

Vimos, em todos os casos, que os poemas leminskianos, enquanto sistema semiótico, se relacionam com outras linguagens, mas por mais que encontremos essas intersemioses, não somos capazes de abarcar a complexidade com que a língua se apropria de outros códigos. Diante disso, só podemos concordar com Roland Barthes, quando diz que os

sistemas mais interessantes, aqueles que ao menos estão ligados à sociologia das comunicações de massa, são complexos sistemas em que estão envolvidas diferentes substâncias; no cinema, televisão e publicidade, os sentidos são tributários de um concurso de imagens, sons e grafismos; é prematuro, pois, fixar, para esses sistemas, a classe dos fatos da língua e a dos fatos da fala, enquanto, por um lado, não se decidir se a ‘língua’ de cada um desses sistemas complexos é original ou somente composta das ‘línguas’ subsidiárias que deles participam, e, por outro lado, enquanto subsidiárias não forem analisadas (conhecemos a “língua” linguística, mas não conhecemos a “língua” das imagens ou a da música) (BARTHES, 2007, p. 31 -32, grifos do autor).

Ao pensarmos em nosso interesse pela língua e seus sistemas subsidiários e sobre a possibilidade de um dia a linguística alargar sua compreensão de língua para algo que caiba perfeitamente em outros sistemas, como a música, o cinema e até a publicidade, deixando de considerá-los unicamente linguagem, talvez avaliemos melhor o esforço de Paulo Leminski para dialogar com outros códigos por meio da poética de mistura e rarefação. Quem sabe nos coubesse perguntar, nesse mesmo dia, se não teria sido o samurai malandro um poliglota também das “línguas” oriundas desses outros sistemas? Não é tão difícil imaginar.

Enquanto isso não acontece, podemos notar que a mistura entre diferentes linguagens artísticas é um dos expedientes usados por Leminski em sua busca pelo rarefeito. Essa estratégia, aliada a recursos utilizados pela cultura de massa, o ajudava a encontrar traços afetivos entre a literatura e o público. Assim, o poeta conseguia fazer com que seus poemas alcançassem um número maior de pessoas, incluindo algumas daquelas que, de outra forma, poderiam não se interessar por esse tipo de leitura (artística e aparentemente inútil), ajudando-as a encontrar na sua estética uma linguagem poética de melhor assimilação. Essa resolução acontece devido à intensidade de mistura, somação que agrega os valores de universo, passando por diferentes conteúdos e variadas expressões, e à valência de extensidade de seu projeto de rarefação, que desdobra os mesmos valores em efeitos que se relacionam com diferentes campos semânticos, contribuindo assim para o despertar do sabor (saber) pela poesia. Com isso percebemos, e esperamos que o leitor dessas linhas também o perceba, que Leminski conseguia ser abrangente, popular, todavia sem prejuízo da qualidade estética.

#### 4. MISTURA CULTURAL: A RAREFAÇÃO DAS FRONTEIRAS

Para romper as fronteiras da linguagem poética, Leminski buscava diversos saberes e culturas. Erudito e boêmio, era um leitor voraz e ao mesmo tempo estava antenado com os acontecimentos culturais que lhe chegavam também em suas conversas de bar, lugar em que muitas vezes tinha suas “sacadas”. Sua

identidade de poeta erudito-pop era construída flertando com diferentes linguagens e mídias, mas havia nele também uma propensão para superar os limites impostos pela tradição, “uma vez que sua poesia pressupõe o diálogo entre várias esferas da cultura” (MÜLLER, 2010, p. 27). Nesse capítulo trataremos um pouco desse diálogo intertextual e intercultural, tomando a palavra cultura no sentido estrito (misturando rock, cinema, literatura) e amplo, quando abrange a cultura de um povo (misturas intercontinentais), todavia mantendo a compreensão de que a mistura e a rarefação permitem que Leminski se acerque de outras culturas e de seus respectivos campos semânticos, derrubando os muros que os cercam.

Como já pontuamos, o estilo de Leminski era capaz de transitar por diferentes linguagens, cinema, fotografia, música e assim, ao tornar-se rarefeito dentro da própria estrutura, seus poemas não ficavam presos à rigidez das formas fixas, o que intensifica a somação, aumentando os valores que consideramos abertos, e a resolução afetiva de seus poemas, ampliando a produção de efeitos de apreciação estética, o que não será diferente ao levarmos em conta os aspectos culturais que seu estilo tenso agrega. Por isso, em um gesto reflexivo sobre o que é a poesia, muitas vezes o poeta buscava o limite do gênero para, então, alcançar o estado de poesia. É mediante esse mesmo aparato gestual que a mistura envolve, enquanto ponto de vista de universo adotado pelo escritor, que se despertava o valor expansivo necessário para que, muitas vezes, seu discurso poético se articulasse com diferentes perspectivas, alcançando outros sistemas semânticos culturais.

Na música e no cinema, por exemplo, estreitou laços, principalmente e a contragosto de muitos, com a cultura norte americana, fazendo intertexto com elementos facilmente identificáveis e, especialmente, produzidos pela indústria fonográfica e cinematográfica. É no sentido de abertura do signo poético que as contradições culturais se agitam nessa mistura em benefício da complementaridade e do senso crítico. Lemos um bom exemplo disso no poema:

business man  
make as many business  
as you can  
you will never know  
who i am

your mother  
says no  
your father  
says never

you'll never know  
how the strawberry fields  
it will be forever<sup>40</sup> (LEMINSKI, 1983, p. 29).

O primeiro ponto de contato com a cultura norte americana se dá pela adequação idiomática. Talvez pelo fato de a temática estar relacionada ao mundo dos negócios, Leminski optou pelo inglês. Como o seu público é brasileiro, isso soa como uma forma de acentuar a relação do empresariado com o capital estrangeiro, revelada pela intensidade homogênea da língua inglesa que se mistura (imperialista) entre outros poemas. No entanto, em um livro feito quase todo em português, isso define os traços distintivos entre os dois modos de existência.

Logo na primeira estrofe, o eu lírico estabelece uma relação dialógica tensiva com o homem de negócios, dizendo que quanto mais ele se interne em suas atividades, menos saberá “quem sou eu” (who i am). Compreendendo que o eu lírico é um sujeito de fazer que se identifica no enunciado com o próprio poema, isso significa que esse tipo de trabalho jamais permitirá ao business man (quem sabe um workaholic) um envolvimento com uma cultura que exija contemplação, ou seja, tempo de qualidade para observar e deixar modular seu próprio estado de afria para o de euforia estética que seu discurso almejava alentar.

A segunda estrofe é provocativa, desafiando o interlocutor a flertar com o proibido, alcançando um tipo de rebeldia juvenil, campo semântico típico daqueles filmes estadunidenses em que a mocinha era regulada pelo comportamento conservador dos pais. Esse moralismo se converte em símbolo de uma interdição que contribui para produção de “corpos dóceis”, como diria Foucault (1999) e, por extensão, de um patriarcado regido por proibições culturais de um regime fechado, como acontecia (e tem acontecido) no Brasil, seguindo o mesmo molde. Tensionando a contrariedade posta entre os valores

---

<sup>40</sup> Propomos a seguinte tradução do poema de Leminski, vertendo o intertexto literalmente: [homem de negócios / faça quantos negócios / você alcance / que jamais saberá / quem sou eu // sua mãe / diz não / seu pai / diz nunca // você jamais saberá / como os campos de morango / serão para sempre].

de absoluto e os valores de universo, a poesia leminskiana segue nos provocando a sair da condição anestésica em que costumeiramente tendemos a permanecer.

Na terceira estrofe, que mais nos interessa, a intensidade da mistura ganha profundidade. Surge, então, uma referência direta aos Beatles – banda que era popular na classe média escolarizada da década de 1970 –, com sua música “Strawberry Fields Forever”, o que, recordando Barthes, reforça a identidade por meio da relação fetichista com a palavra-objeto. Em uma sentença afirmativa, o eu lírico faz um intertexto, dizendo que “você jamais saberá como os campos de morangos serão para sempre”, endossando a incompatibilidade desse estilo de vida apressado com a capacidade de se aproveitar os prazeres da arte e, ao mesmo tempo, fomentando a esperança de uma vida mais poética. Com rimas internas e externas, paralelismos e aliterações, o poeta cultiva a sonoridade na simplicidade e complexidade de seus versos.

Em países cuja colonização foi estritamente exploratória, como toda a América Latina sob o jugo de Espanha e Portugal, esse é o caso do Brasil, há quem diga que o uso da língua inglesa é uma segunda forma de invasão. Na literatura, escritores, como Ariano Suassuna, defendiam, fazendo oposição a essa invasão cultural, que o idioma e a arte brasileira são tão ricos e autossuficientes que essa influência só desfavoreceria seu potencial. Na perspectiva da semiótica tensiva, essa postura situaria alguns desses escritores dentro do ponto de vista da triagem e sob o regime do absoluto, uma vez que, conforme dizem Fontanille e Zilberberg (2001, p. 49), “a universalidade” torna-se, “para esse regime, negativa”. A polêmica não é gratuita, afinal, segundo Charles A. Perrone:

O impacto da língua inglesa é um tema muito apropriado na idade da globalização, seja de modo planetário ou hemisférico. As apropriações do inglês realmente sugerem associações com o idioma do “colosso do norte”, poemas brasileiros mostram disposições várias, desde o fenomenológico e o existencial até o icônico, irônico e o cético. Mesmo na literatura, o uso do inglês pode ser interpretado de diferentes formas: como uma indicação do imperialismo anglo-americano e da penetração cultural, como uma manifestação da colonização mental, como um ato de negociação por capital simbólico ou prestígio, como uma demonstração de erudição ou consciência de moda, como uma inserção pragmática em esquemas internacionais, como um signo de solidariedade estética, como uma expressão de respeito artístico e admiração, como um gesto motivado por um

contexto específico, como uma resposta irônica a vários exemplos do tal senso comum. Seja qual for o ângulo pelo qual enxergam as utilizações de palavras seletas dos Estados Unidos, ou mesmo poemas em inglês feitos por PL ou outros brasileiros, a inegável polivalência acrescenta substância singular à presença lírica no panorama cultural, local, regional, global (PERRONE, 2010, p. 42).

Salvo a razão que há de existir em certas polêmicas, como há na crítica ao imperialismo norte americano, podemos seguramente dizer que Leminski estava mais afeito a essa polivalência com um misto de solidariedade e ironia que compunham os valores de sua visão aberta e de universo, seguindo coerentemente com o ponto de vista da mistura e com aquilo que seu projeto de rarefação buscava (abolir a referência), afinal, como afirmam Fontanille e Zilberberg, “os estilos próprios aos valores são, pois, sobredeterminados por seus regimes de valências” (2001, p. 37). Além do mais, de acordo com o que vimos, sua adesão a certos modismos provenientes da indústria cultural era a forma mais efetiva de se aproximar de seu público, por isso mesmo as referências tinham papel relevante para estimular os afetos eufóricos. Por outro lado, criavam uma aura de poeta marginal, com aquele impulso de aproveitar todos os resíduos da produção capitalista desenfreada que infelizmente se adere à vida:

it's only life  
but I like it

let's go  
baby  
let's go

this is life  
it is not

rock and roll<sup>41</sup> (LEMINSKI, 1983, p. 96).

Parodiando uma letra dos Rolling Stones (outro signo da cultura pop), o poema faz uma alegoria na qual se reescreve o verso da canção “I said I know it's only rock 'n' roll but I like it” cujo título se repete inteiramente no refrão, como se a solução para a paixão-rebeldia sem causa estivesse nessa fórmula. Invertendo

---

<sup>41</sup> Para o poema acima, sugerimos a seguinte tradução: [é só a vida/ mas eu gosto // vamos lá / baby / vamos lá // isso é a vida / isso não é / rock and roll].

a solução, o eu lírico contradiz os termos da canção e diz “It’s only life / but i like”, afastando-se, porém não sem complementaridade, de um tipo de alienação de que a indústria cultural tanto soube se aproveitar. Afirmando “this is life / its not / rock and roll” o poeta identifica o verdadeiro gênero (poema), disfarçado entre as referências do pop, e, associando a poesia à vida, faz dela uma forma melhor para tomada de consciência. Além disso, podemos afirmar que a negativa isso não é rock and roll é, na verdade, inclusiva, afinal “os valores de universo supõem a predominância da valência de abertura sobre a do fechamento e a predominância da valência da mistura sobre a da triagem” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 53). Desse modo, misturando referências interculturais ao texto, dá-se ao poema um caráter metapoético, assumindo-se a voz da poesia pela poesia como um compromisso ético/estético.

Também a literatura norte americana fez parte desse acervo multifacetado. O poema “Pergunte ao pó” é uma referência direta ao livro de Jonh Fante, *Ask the Dust*, que Leminski também traduziu. Trata-se de um romance que causou um efeito enorme em Bukowski e reforçou um sistema expressivo que se estabeleceu como valor entre muitos escritores de sua geração. Certamente surtiu efeito em Leminski, pois além da tradução e do referido poema, o poeta curitibano escreveu um ensaio sobre o mesmo livro, intitulado “Double ‘John’ fantasy” em que diz: “Me espantaram também certas modernidades de escritura, nesse “romance” de 1939: liberdades com as vírgulas e a pontuação, com registro de diálogos e transcrição de cartas” (LEMINSKI, 2012, p. 190). Esse espanto, que reverbera em Leminski o acometimento daquele barthesiano desejo de escrever – e vimos com Fontanille e Zilberberg que o espanto e o novo carregam um valor de irrupção – é coerente por ecoar em seu próprio estilo híbrido, uma vez que o “poeta das fronteiras” também transcrevia poemas inteiros em suas cartas a Regis Bonvicino, ou considerando que seu romance *Catatau* sugere em nós leitores efeito similar ao que o surpreendeu em *Pergunte ao pó*: “o fluxo verbal da prosa de Fante é afetado por aquele grau de imprevisibilidade, a que associamos o nome de poesia” (LEMINSKI, 2012, p. 190). O imprevisível também rege o pensamento de Descartes, protagonista do

citado romance leminskiano, embora o fluxo verborrágico do filósofo seja motivado pelo uso da cannabis sativa<sup>42</sup>.

Aliás, parece-nos possível perceber a semelhança de estilo entre Leminski e Bukowski nesse poema, que encontramos no livro *Distraídos venceremos*:

ai daqueles  
que se amaram sem nenhuma briga  
aqueles que deixaram  
que a mágoa nova  
virasse a chaga antiga

ai daqueles que se amaram  
sem saber que amar é pão feito em casa  
e que a pedra só não voa  
porque não quer  
não porque não tem asa (LEMINSKI, 1987, p. 74).

Pois assim como faz muitas vezes Bukowski, Leminski não utiliza letra maiúscula em seus versos. No eixo sintagmático as frases correm quase soltas, como em uma fala em que, não se vendo pontuação final, depende mais da entonação. Notamos essa característica também nos modernistas, porém a temática do relacionamento e seus conflitos, nesse poema especificamente, aproxima mais os dois escritores também no eixo do conteúdo. Além disso, o olhar quase conformado diante do inevitável das rugas amorosas – não adianta impedir as pedras de rolarem –, reflete, no poema, uma espécie de aceitação do amor e da vida como eles são, restando ao escritor somente observar e fazer disso poesia.

Para falarmos em uma interculturalidade é bom ter em mente que a troca cultural não deveria existir de maneira hierarquizada. Todavia, apesar dos justificados esforços niveladores, as relações entre diferentes campos semânticos

---

<sup>42</sup> Um tópico que não levamos em conta neste trabalho, mas que poderia ser interessante ao se tratar de uma poética da mistura e rarefação na poesia leminskiana, é o papel dos entorpecentes no contexto da década de 70, pois dentro do espírito hippie e do ideal “sexo, drogas e rock and roll”, não seria estranho que a temática das drogas aparecesse. Sabemos que alguns artistas, inclusive em diferentes períodos da história literária, faziam uso de algumas delas (como a cannabis e o LSD) para liberar o pensamento, rompendo ou diluindo as fronteiras da realidade. Certamente em Leminski haveria um ou outro poema que transmitiria um pouco dessa atmosfera inebriada de sua geração ou de uma fuga de realidade que possa sugerir efeitos semelhantes aos produzidos pelo álcool (ou certos opioides), pelo menos. Sem dúvida o já citado “hai-cai: hi-fi”, que consta no corpo deste trabalho, seria um deles. Todavia, não aprofundamos o assunto para não estender demasiadamente toda a discussão e por, talvez, incorrer no risco de desviar demais o foco de interesse, que é a linguagem poética, para outros assuntos, pertinentes ou não, mas exclusivos à vida do autor.

continuam feitas em torno de ordenações discursivas de juízos prescritos que se tornam um fator distintivo. Afinal, ainda são dessas tensões antagônicas e complementares que a mistura e a rarefação adquirem coerente expressividade enquanto valor de universo. Assim, em *Caprichos & Relaxos* encontramos nomes de músicos, como Rita Lee, Caetano, Gilberto Gil e do cinema nacional, como o de Glauber Rocha, representando a contracultura em toda sua contradição, pois, embora esses artistas tivessem uma proposta fora dos padrões comerciais rotineiros, eles também foram inseridos no circuito do showbusiness. Caetano e Gil, por exemplo, fizeram parte dos festivais de música brasileira, transmitidos pela televisão, e, como é típico dos produtos midiáticos agenciados pelo capitalismo, esses eventos cultivavam uma aura de fetiche que atraía o público consumidor através desses e de outros artistas.

Embora com menor frequência e de forma menos específica, as referências à música ou ao cinema continuam aparecendo em *Distraídos Venceremos*, como notamos em “A lua no cinema” e neste curto haicai: “viu-me / e passou / como um filme” (LEMINSKI, 1987, p. 113) que pela brevidade tanto da ação quanto do poema faz paralelo aos filmes de pouquíssimo diálogo, feitos somente para entretenimento. Essas recorrências prestavam para ultrapassar os limites formais ou de conteúdo, como transparece em “incenso fosse música”:

isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além (LEMINSKI, 1987, p. 93).

O projeto de ir além para ser mais que poema ou poeta é, conforme se percebe, uma assinatura estética de Leminski feita com os tons da mistura e da rarefação, pois mesmo o rigor da proposta de se “ser exatamente aquilo que a gente é” está enviesado pela aparência do título que sugere tocar numa questão oculta: “E se isso fosse música?”, insinuando que mesmo aquilo que se vê pode aparentar outros feitos. Semanticamente “ir além”, expressão de valência aberta, consistia também em cruzar todas as fronteiras midiáticas, de gênero ou continentais, muitas vezes tomando posturas mais enfáticas quando o assunto é político,

ressaltando nisso o princípio de participação que, de acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 27), tem a conjunção como operador.

É evidente que Leminski, por seu estilo expansivo (rarefação), não se limitava às fronteiras geográficas. Sua pesquisa ia aos recônditos da luta de classe da Europa Oriental, o que o levou a escrever a biografia de Trotsky, incluída no livro *Vida*. Inspirado na mesma personalidade, temos também o poema:

me enterrem com os trotskistas  
na cova comum dos idealistas  
onde jazem aqueles  
que o poder não corrompeu (LEMINSKI, 1983, p. 54).

Como em um ato de reconhecimento e admiração, o eu lírico se identifica com o intelectual marxista Leon Trotsky, preferindo ser enterrado com os idealistas bolcheviques (referência ao sonho comunista da Revolução Russa de 1917), do que ao lado dos corrompidos – possível menção a Stalin, que teria, salvo as controversas versões, encomendado sua morte após bani-lo do partido e da URSS<sup>43</sup>. Sobre isso, devemos acrescentar que

Contata-se com frequência [...] que no discurso, quando se trata de decidir sobre essa ou aquela valência, e não se pode ter acesso a um sistema axiológico constituído, ou quando se recusa seu princípio, o sujeito opta por um discurso estético. Para um sujeito que não reconhece os valores instituídos, que despreza os que são geralmente admitidos, o mal torna-se feiúra, o bem, beleza; de igual maneira, o cínico, mas também o socialista revolucionário ou o anarquista do século passado permanecem sensíveis ao sucesso estético de uma conduta moral (ou imoral), da mesma forma que buscam também expor a feiúra de uma conduta imoral (ou moral) por uma encenação caricatural (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 29 – 30).

Socialista revolucionário ou anarquista de seu tempo, Leminski, como parte dos brasileiros, era (e ainda somos), bombardeado pela visão ocidental que

---

<sup>43</sup> Na biografia de Trotsky (“Trótski” é a grafia adotada), Leminski escreve que “Stálin tinha determinado sua eliminação” (LEMINSKI, 2013, p. 346) ao agente J. Monard que, passando-se por jornalista de esquerda, teria se infiltrado na fortaleza de Coyoacán por meio do Partido Comunista Mexicano, o que reforça a interpretação do poema, pois leva a pensar que o poeta assumia, por intermédio do eu lírico, uma posição diante do que acreditava ser um fato histórico.

propalava um antistalinismo pós Khrushchov, o que talvez explicasse sua escolha por estar ao lado dos não corrompidos pelo poder, expondo a caricatura do que, então, achava feio. Tendo em vista essa possível discrepância acerca dos acontecimentos, o olhar libertário de Leminski era esteticamente sensível àqueles que eram capazes de grandes gestos em nome daquilo que acreditavam (em seu caso a poesia), tomando parte, por sua vez, a partir de uma suposta perspectiva antistalinista com a qual poderia não concordar com o passar dos anos. Independente disso, seu esquema de somações e resoluções era um recurso importante para o envolvimento sensível nesse estado poético de euforia que sua arte incitava, explorando sempre diferentes conteúdos e suas expressões, pois o sujeito poético leminskiano se mostrava, antes de tudo, um apaixonado pela vida e pela poesia.

Dessa forma, sua estética da mistura cumpria também a função de tentar aproximar o público de questões importantes que tinham valor político de abertura e, simultaneamente faziam parte de um determinado campo semântico cultural, mostrando que o poema também poderia ser usado de forma engajada, desde que isso não fosse uma restrição para a arte. De todo modo, a poesia também era vista como uma arma política. É o que lemos no poema:

En la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
pedras  
noches  
poemas (LEMINSKI, 1983, p. 76).

Nele percebemos que, pelo processo de mistura – obtido por meio da combinação com elementos culturais externos –, tanto a língua escolhida para representá-lo, quanto as palavras selecionadas e rearranjadas são ligeiramente esvaziadas, ganhando outros contornos através da rarefação. Assim, o espanhol (ou castelhano) não é mais apenas uma língua europeia, pois, dentro do contexto de “lucha de clases”, sua verdadeira origem centralizadora se dilui, conforme sua valência se torna mais profunda, aumentando a extensidade dos signos rarefeitos, transformando-se em outra coisa, algo a mais, na medida em que referencia questões sociais tão importantes e que envolvem a América Latina

como um todo, tornando-se ícone de uma cultura de luta, desde que seus símbolos passaram a representar um sonho em comum.

Se lembrarmos as noções greimasianas que afirmam que “a forma semiótica “é feita de exclusões, de presenças e de ausências” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 97), notaremos que, do mesmo modo, remetendo indiretamente tanto a Fidel Castro como a Che Guevara (pelo idioma e ideal em comum), mesmo sem citá-los e por isso mesmo, o poema transforma-os, pois, diante dessa presença-ausência, não os toma por suas individualidades, mas como nomes que se convertem em símbolos “não assinados”, passando a ter a forma semiótica de uma identidade<sup>44</sup> cultural obtida pela rarefação.

Pensando nas palavras de Roland Barthes, quando diz, “os signos e as armas são a mesma coisa; todo combate é semântico, todo sentido é guerreiro” (BARTHES, 2012, p. 91), é nessa esteira, no mesmo fluxo, que “pedras”, “noches” e “poemas” passam a estender seu significado para representar, no espaço tensivo da poesia, armas de combate contra a opressão estabelecida. Isso mostra que tais palavras, da maneira que Leminski as combinou, dentro de um contexto histórico, podem agora ser atualizadas, desde que encontrem continuidade em uma proveniente leitura, fazendo-se as conexões conforme o fluxo de sentido que os valores modulam para que, dessa forma, possam encorajar o sujeito a trocar a posição de fuga e alienação (passivas) pela de busca e dominação (ativas) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Assim, a mistura e rarefação em Leminski adquirem um valor combativo, pois permitem atuar contra o aparelho de estado e seus valores de absoluto, mediado por essa poesia com fronteiras abertas para a alteridade. Se o “imperialismo é *pleno*” e “em face dele, há o *resto*, não assinado: um texto sem título” (BARTHES, 2012, p. 92, grifos do autor), expandir os limites desses signos é dar voz identitária para todo leitor desejante de escrever nas mesmas linhas desse poema, igualmente inominado, por meio de um gesto de escritura que resgata aquele

---

<sup>44</sup> Para a semiótica o conceito de identidade “é indispensável para fundamentar estrutura elementar da significação” (GREIMAS; COURTÉS, 2009, p. 223), pois se relaciona com a alteridade, o que nos faz concordar com a teoria tensiva, uma vez que, mesmo sob o ponto de vista universal da mistura, ainda precisa existir na poética leminskiana um gradiente de triagem mínimo para que se diferencie coletivamente o nós e o outro (opressor).

dito “resto” (o outro anti-imperialista) ao seu lugar de combate na interminável guerra dos signos.

Embora essa luta ganhe contornos identitários tão marcantes com as questões da América Latina, alguns estudiosos apontam para a existência de uma estética “transamericana” que talvez contribuisse para o ultrapasse de outras fronteiras. Segundo Perrone (2010, p. 35), esse conceito seria um termo “guarda-chuva” paralelo da literatura interamericana – que se dedica à literatura comparada produzida nos territórios americanos em toda sua extensão. “Transamericana”, porém, está relacionado à lírica, em especial ao modo como é vista por estudiosos, principalmente, da América do Norte, tentando evitar uma perspectiva globalizada que, no fundo, camufla valores de absoluto operados pela triagem. Isso porque os pesquisadores vêm identificando, desde os anos 60, que países do hemisfério colonizado têm desenvolvido um desejo por uma literatura estética, ideológica e politicamente liberta dos parâmetros de norteamento europeus. Parafraseio Perrone, que acrescenta ainda:

Esta proposta parte da ideia de que, das últimas décadas do século passado para cá, as poesias das Américas têm transcendido conceitos estabelecidos presos às línguas oficiais e às tradições literárias definidas apenas nacionalmente (PERRONE, 2010, p. 35).

Nesse caso, “En la lucha de clases”, retomando o poema, possui esse traço de união por uma causa que se desprende do Estado-Nação indo em direção ao povo no sentido de uma nova identidade das Américas, com uma semântica de valência mais expansiva, aproximando-nos de uma cultura (com símbolos próprios: Fidel Castro, Che Guevara...) de militância contra o opressor – e neste ponto encontramos também gradientes de mistura e a rarefação, que envolvem a luta de alguns e a luta de todos –, tornando a poesia e a arte um instrumento de ação e conscientização coletiva.

Por outro lado, talvez, o viés individual dessa liberdade e o anseio de uma linguagem autônoma escondam e revelem um sentimento ancestral de expandir os horizontes, valência que não devemos ignorar – “nenhuma linguagem é inocente” (BARTHES, 2012, p. 5) e carrega a sua história –, o que também é

próprio da vontade de comunicar. Sentimento que leva a conquistar novos espaços culturais dentro do mesmo território:

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).

Mas era nesse caminho de negar aquilo que já está posto, “desler, tresler, contraler” que a aventura leminskiana partia, sempre em novos rumos, até o oriente para encontrar “no fora” o dentro (e vice-versa). Sempre em coerência com o ponto de vista da mistura e tendo como norte seu projeto de rarefação, mantendo esses dois operadores que, conforme vimos, quanto maiores em tonicidade, mais ampliam os efeitos afetivos de somação e resolução em sua poética. Com isso, “descobrir a América” tem o valor passional (euforia) de uma redescoberta da poesia brasileira, aberta para novas experiências e avançando para novos públicos, inclusive, se considerarmos que Leminski é traduzido para outros países.

Vejamos agora outro aspecto dessa mistura cultural. Enquanto atleta, Leminski praticava o judô, arte marcial japonesa que significa “caminho suave”. Para ele essa luta milenar foi importante para sua atividade poética, pois, afirmava: “Qualquer hesitação, seja diante de um golpe ou de um poema, pode ser fatal. Pensar pode ser fatal” (VAZ, 2005, p. 82). De certa forma, isso soa condizente com os dizeres barthesianos: “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de ‘pensar’, de ‘pintar’, de ‘contar’, de ‘sentir’” (BARTHES, 2016 p. 5). Não que o “pensar” e “sentir” sejam de fato desnecessários, essas ações, embora importantes, estariam anteriores ou posteriores ao gesto de escrever, pois durante o ato da escrita (ou da leitura) há uma imersão no sentir espontâneo da linguagem, ainda que procuremos o efeito pretendido. Fora desse movimento de escritura, outras

ações competem a outros acontecimentos. Assim, como um samurai e sua espada deviam ser um só em um mesmo gesto, deveria a poesia, para Leminski, ser um golpe certo da linguagem, o que, certamente requer muito treino e leitura para produzir a emoção certa e “a emoção, nesse aspecto, não passaria de uma explosão, um ‘golpe’ ou um acento” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 283). Nesse sentido, com a arte marcial, o poeta aprendeu a confiar em seus instintos (corpo), o que, para quem já tinha uma grande bagagem cultural (o golpe), seria de grande valia para alcançar esse ser poesia-linguagem. Por isso, enquanto pesquisador de muito afinco que era, o “bandido que sabia latim” aprofundou seus conhecimentos do mundo oriental avançando também sobre esse campo semântico. Conta seu biógrafo que:

Do ponto de vista intelectual, a cultura oriental se configurou para Leminski num único movimento: conhecendo os princípios filosóficos das lutas marciais, que lhe foram apresentados através da “grande aventura dos samurais”, e decodificando a linguagem totêmica, os ideogramas do idioma japonês. Ficou fascinado pelo poder de síntese dos ícones (VAZ, 2005, p. 81).

Assim, enquanto Leminski desbravava os mistérios do oriente, aguçava ainda mais o seu poder de síntese, o que já fora estimulado por seu contato com os concretistas e depois com a publicidade. Foi em 1965 que o poeta conheceu Helena Kolody, uma escritora poeta (ou poetiza) que desde os anos 1940 explorava o formato haikai. Conta ela que quando Leminski apareceu “Tinha um livro meu nas mãos, onde eu explicava que minha concepção de hai-kai vinha de Guilherme de Almeida. Ele estava estudando japonês e se interessou pelo assunto” (VAZ, 2005, p. 78). Desenvolveu Leminski um entusiasmo a tal ponto que o levou a escrever a biografia de Matsuó Bashô, no livro *Vida*. Curiosamente, na narrativa sobre Bashô, o poeta inclui referências que são ou muito distantes do estilo de vida samurai, como *Blade Runner*, filme com a direção de Ridley Scott, ou mais convergentes, como *Trono manchado de sangue*, de Akira Kurosawa, mostrando também ali sua inclinação para as misturas semióticas.

Bashô era um samurai *rônin* (não possuía mais um senhor para servir), budista e mestre de haikai. A disciplina do poeta samurai, seu código de honra, treinamento em diversas armas, ilustração filosófico-religiosa (confucionismo e budismo) e capacidade de olhar o mundo através da poesia, compunham um

universo semântico de valores complementares que, dentro de um quadro tensivo (novo vs. antigo) seriam fecundos ao Leminski escritor. Afinal, entre eles existiam notáveis coincidências, pois o curitibano também fora instruído em religião, erudição clássica, foi professor e tornou-se poeta. De Bashô, ele traduziu vários poemas, que constam na biografia do samurai, entre esses, o mais famoso:

velha lagoa  
o sapo salta  
o som da água (LEMINSKI, 2013, p.93).

O poema impressiona pelo poder de capturar e sintetizar, entre o salto e o som da água, o momento preciso em que o sapo toca a superfície da velha lagoa, proporcionando ao receptor o efeito sonoro e a visão de uma imagem registrada na memória: as ondas circulares que se projetam em torno do anfíbio – signo este que se tornou, segundo vimos, um tipo e *ethos* do poeta brasileiro – como se acontecesse no mesmo instante em que o estalo sonoro despertou a atenção do observador samurai numa bucólica paisagem do oriente, feito um único golpe de emoções. No poeta japonês, cultura a qual costumamos atribuir contundente seriedade, Leminski identifica um senso de humor, segundo ele, “trocadilhesco comparável a certas quadras nordestinas: ‘Batata, batata que o povo gosta, / um quilo dessa batata / dá bem dois quilos de bosta’” (LEMINSKI, 2013, p. 94). Desse modo, o curitibano seguiria conjugando o mundo ocidental em paradigmas orientais, alcançando sempre esse limiar do quase em que ele se lançava como um “kamiquase”. Assim, produzia, e *Caprichos & Relaxos* está repleto de haicais como:

luxo saber  
além destas telhas  
um céu de estrelas (LEMINSKI, 1983, p. 104).

Nesse exemplo notamos que, em termos estéticos, não há uma composição preocupada em emular fielmente a essência de um haikai japonês, tampouco é fortemente etnocêntrica (desviando totalmente do estilo oriental para uma forma ocidental), mas uma mistura, na qual se mantém dentro uma perspectiva dissoluta, o olhar oriental tranquilo para os mistérios de um mundo aberto (as estrelas) e, de certo modo, a visão ocidental desbravadora, modulando o ser

poético entre o poder e o saber atualizantes. Um desbravar, porém, de viés latino americano, daqueles que procuram enxergar, além de suas limitações (de colonização, de regras de valor absoluto, de imposturas do regime militar cujo operador é sempre de triagem), para atravessar as mínimas opressões – como as ambíguas “telhas” que protegem o corpo, mas também limitam o olhar – conquistando “um céu de estrelas”. Um luxo para quem sabe observar e aproveitar – no exato equilíbrio que esses dois verbos podem ter para unir duas visões de mundo – as experiências que a vida oferece.

Em *Distraídos Venceremos* a relação com a cultura japonesa continua intrínseca, trazendo para o ocidente a influência de elementos de um universo além-mar:

o sol nascente  
me fecha os olhos  
até eu virar japonês (LEMINSKI, 1987, p. 76).

A mistura e a rarefação leminskianas chegariam a tal ponto que o eu lírico desse poema, observando o sol nascente (símbolo do Japão), sofre uma transfiguração em sua fisionomia e uma mutação em sua autopercepção, uma vez que o apertar dos olhos sugeriria uma visão mais aguçada, antropofagizando o outro até o limite de si mesmo. Nesse ponto, o que a existência poderia exigir do absoluto é colocado à prova pelos valores de universo, pois aproveitando-se da força extensiva da rarefação e intensiva da mistura, Leminski modula o modo de ser do actante, tensionando-o entre dois horizontes, complementando o que falta em um com os valores presentificados no outro:

As modulações da presença e da ausência fornecem, em suma, a primeira modalização das relações entre o sujeito e o objeto tensivos, a modalização existencial: a plenitude é realizante, a falta é atualizante, a vacuidade é virtualizante e a inanidade é potencializante (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 131).

Diante disso, certificamos que no projeto de abolição das referências, o que está em pauta não é o seu desuso, mas a possibilidade de utilizá-las para além de todas as (im)possibilidades transformadoras, pois a falta atualizante renova o ser poético e o realiza nessa busca pela plenitude. Nessa ótica, a expressão “fechar os olhos” tem valência positiva e valor contrário a “estar de olhos abertos”,

negativo. Fazendo um paralelo a partir desses traços distintivos é como se o iluminismo ou esclarecimento ocidental focasse somente o mundo objetivo, externo, nos faltaria a capacidade de “fechar os olhos”, o que não significa negar os sentidos, mas voltar o olhar para dentro, pela luz de outras perspectivas, algo que o poeta procurava também na “Terra do sol nascente”.

É diante da “inutilidade” da poesia, dessa coisa imaterial, vaporosa, que não se compra em nenhuma esquina, mas que atua transmutando o ser poesia-linguagem, que Leminski se abria para novas experiências. Dizia ele:

A escrita japonesa dos haikais tende para o estado gasoso, a rarefação, a dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto onde se fixa, mas não se define. As frases/linhas do texto se aproximam da fumaça, com um dinamismo norte-sul (do céu ao inferno, do inferno ao céu), distinto da horizontal orientação oeste-leste da escrita ocidental de extração semita (LEMINSKI, 2013, p.101).

É nesse sentido também que a mistura com a cultura japonesa contribui para a poética leminskiana, pois nela o poeta encontrava substrato para essa dissolução da matéria linguística de conteúdo ou expressão em que as frases, como ele mesmo afirma, se aproximam da fumaça,

sumiu  
o ciúme  
  
vaga  
vazio  
o vaga  
lume (LEMINSKI, 1983, p. 105).

Considerando o sentimento expresso nesse poema, sob o ângulo da semiótica das paixões, percebemos que, se do ponto de vista do ciumento “os ciúmes podem ser [...] tanto uma depressão e um sofrimento quanto um temor e uma angústia, conforme o acontecimento decisivo seja anterior ou posterior à crise passional” (GREIMA; FONTANILLE, 1993, p. 171), em Leminski, desdobrando o acontecimento crítico em uma visão de mundo que é aceitação do fluir da vida, deixando de lado os apegos de determinadas paixões (ciúme), notamos que o sentimento negativo se dissipa como onda no vazio. Acolhendo certas coisas como são, o sujeito leminskiano vaga por uma forma de ser que está a meio-termo do budismo e do estoicismo, colhendo outros afetos, não menos apaixonados. Assim era com o próprio destino: “pelos caminhos que ando / um

dia vai ser / só não sei quando” (LEMINSKI, 1987, p. 108), o que revela também um pouco daquele código de honra samurai que entrega a vida em benefício de um senhor<sup>45</sup>, com a ressalva que o senhor de Leminski era a própria poesia, a quem dedicava a vida em benefício de um sonho que se projetava menos virtualizante e mais realizante. O “poeta das fronteiras” escrevia como se soubesse que “pouco importam as denominações que receberão esses modos de existência sucessivos” e que o mais importante era “o reconhecimento de uma dimensão autônoma e homogênea, de um modo de existência semiótico, dimensão na qual se situam as formas semióticas” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 12) por onde Leminski perambulava produzindo afetos, emoções e paixões.

Nessa senda do haicaísta Bashô, o poeta aprende a valorizar o efêmero, o que vai ao encontro de seus “inutensílios” e de uma postura budista diante da vida, trazendo de volta ao Brasil os olhares para o oriente e sua arte poética. Segundo Adalberto Müller, Leminski:

dedicou boa parte de sua produção ao estudo da poesia e da cultura japonesa. Recuperou sobretudo a arte do hai-kai, que se tornaria uma verdadeira febre nos anos 80 (sobretudo em Curitiba). De certa forma, a recuperação do hai-cai tem duas facetas. De um lado, é uma forma que se concilia com a leveza e a rapidez da comunicação que Leminski vinha buscando, e que é também a marca de sua geração. De outro, a comunicação com a cultura japonesa, particularmente com a filosofia zen, funciona em Leminski como uma resistência contracultural, de negação dos valores e comportamentos dominantes da sociedade pós-industrial (consumismo, alienação, egoísmo, carreirismo, depressão, estresse) (MÜLLER, 2010, p. 25).

Destarte, encontrando Bashô, Leminski conseguiria, por meio dessa combinação, aliar paradoxalmente à velocidade – com o que sua época muito bem correspondia –, um ritmo mais contemplativo. Algo muito distante do comportamento agressivo que compelia os “business men” ocidentais a uma vida que não permitia os prazeres “inúteis” da arte. Ao mesmo tempo, sua visão artística aberta estimulava outros poetas a descobrirem novas formas fora do horizonte semântico definido pela cultura conservadora que faz da língua um

---

<sup>45</sup> Todavia, poderia revelar também aquela aceitação da vida sem lamúrias que costumamos associar à visão de mundo estoica, com uma certa indiferença (ataraxia) ao destino, pois como dizia o poeta, “o que pintar eu assino”.

agente de censura, coisa que Leminski combatia com a extensidade de sua rarefação poética.

Com esse olhar entre o atento e o relaxado seus poemas buscavam excitar o prazer de se aproveitar o momento e desenvolver a curiosidade:

entre  
a água  
e o chá  
desab  
rocha  
o maracujá (LEMINSKI, 1987, p. 124).

Esse poema traz para o contexto ocidental o hábito do chá, o que para os japoneses é uma arte cerimoniosa ligada à prática do zen budismo. Os mestres do chá-dô convidam cinco ou quatro amigos para uma cerimônia simples, em que se reúnem em volta de uma chaleira fervendo, a fim de aproveitarem o chá em silêncio e tranquilidade. Segundo Leminski, as qualidades do chá são “harmonia, respeito, pureza e tranquilidade” (LEMINSKI, 2013, p.141), contraponto à vida estressante das grandes cidades. É nesse estado de espírito tranquilo que o eu lírico pode sorver e perceber os delicados sabores que se desprendem da materialidade dessa mistura de dois corpos sógnicos, a água e o maracujá. Assim, com o impacto de uma “rocha”, tudo no poema se torna duplamente rarefeito, como se, diluído em líquido e vapores dessa bebida quente, o sabor viesse à superfície com a solidez de seus múltiplos efeitos sensoriais e, concomitantemente, se desfizesse na efemeridade, como uma flor que desabrocha e fenece em um único dia, sendo necessário tempo para apreciar. Se a pressa do mundo consumista obriga o homem ocidental a “apreciar” as coisas em seu valor de uso – sem tempo para sentir ou mesmo refletir sobre o que sente –, o produto, sempre em “pronta entrega” desse utilitarismo, resultaria em um esvaziamento das dimensões passionais e

seria, por conseguinte, um dispositivo modal estereotipado, apresentando correlações e sínopes entre as modalidades, e sobredeterminado pelos perfis de intensidade e pela aspectualidade. Somos pois levados a considerar que as combinações modais, responsáveis pelos efeitos de sentido passionais, constituem uma espécie de “estoque” de blocos fixos, de que os sujeitos podem lançar mão para manifestar as paixões da cultura à qual pertencem (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 261 – 262).

Lembrando que o aspecto é também um efeito afetivo expresso na ação verbal, podemos dizer que, apesar do poema ser ligeiro, ele modula as sensações do aspecto conclusivo (ou terminativo), que se acerca dos valores ocidentais, para um aspecto durativo, que convoca à apreciação estética. Daí a importância do ritual contemplativo, do qual Leminski nos aproxima para rarefazer os “estoque de blocos fixos”, por isso, muitas vezes ele parece propor um novo tipo de fruição, um *carpe diem* leminskiano, mostrando que sua poética pode ser lida do ponto de vista de uma atualização de certos aspectos da poesia clássica, o que se realiza dentro de novos ritmos.

Não é à toa que, curiosamente, o desabrochar do maracujá, ação resultante do amadurecimento da flor, remete a outra arte japonesa, o *ka-dô*, (*ikebana*, caminho das flores), o que mais uma vez indica a beleza e delicadeza que o cultivo de uma arte pode proporcionar. Assim, com todas essas sutilezas, silêncios e concisão, parece justo afirmar que a “poesia de inovação, que Paulo Leminski tanto desejava, está embutida nesses conceitos de silêncio e de minimalismo presentes no haicai de Bashô e na filosofia budista, o zen” (LIMA, 2004, p. 111), mas com a ressalva de que ela é capaz de se estender para outros domínios semânticos, indo do oriente ao ocidente.

Portanto, poderíamos dizer que a voz poética leminskiana conjuga facilmente o campo semântico de duas vozes culturais, a brasileira e a japonesa. Contudo, é quase sempre possível ampliar esse alcance, tamanha a flexibilidade que se espera da valência extensiva dessa poesia, formando o que Hjelmslev chamaria de *rede*, o que permitiria a análise por *dimensões*.<sup>46</sup> Afinal, fazendo o mesmo jogo lúdico das associações, o chá remete também à Inglaterra, o que, por sua vez, nos faz recordar a cidade de Cambridge (uma das mais antigas da Europa), cuja Universidade inspirou uma cidade homônima, do outro lado do mar, em Massachusetts, Estados Unidos. Foi na Cambridge estadunidense onde nasceu o poeta E.E Cummings. A estrutura do poema leminskiano do chá, entre outros, repassa também a sua poética, que igualmente fragmentava palavras. Porém

---

<sup>46</sup> “A análise por dimensões, que produz as ‘redes’, ‘consistiria em reconhecer, no interior de uma categoria, duas ou várias subcategorias que se entrecruzam e se interpenetram”.

(FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 67).

rememora, principalmente, estes delicados versos, traduzidos por Augusto de Campos:

nalgum lugar em que eu nunca estive, alegremente além  
de qualquer experiência, teus olhos têm o seu silêncio:  
no teu gesto mais frágil há coisas que me encerram,  
ou que eu não ousa tocar porque estão demasiado perto

teu mais ligeiro olhar facilmente me descerra  
embora eu tenha me fechado como dedos, nalgum lugar  
me abres sempre pétala por pétala como a Primavera abre  
(tocando sutilmente, misteriosamente) a sua primeira rosa

ou se quiseres me ver fechado, eu e  
minha vida nos fecharemos belamente, de repente,  
assim como o coração desta flor imagina  
a neve cuidadosamente descendo em toda a parte;

nada que eu possa perceber neste universo iguala  
o poder de tua imensa fragilidade: cuja textura  
compele-me com a cor de seus continentes,  
restituindo a morte e o sempre cada vez que respira

(não sei dizer o que há em ti que fecha  
e abre; só uma parte de mim compreende que a  
voz dos teus olhos é mais profunda que todas as rosas)  
ninguém, nem mesmo a chuva, tem mãos tão pequenas  
(CUMMINGS, 2015, p. 86 – 87).

Embora esse poema não sirva de referência para a maneira como o poeta estadunidense fragmentava as palavras, como não perceber a semelhança com que os dois poetas captam a sutileza do momento em que algo sensível (poesia) aflora na superfície dos acontecimentos? Assim como é possível vislumbrarmos a chegada de uma estação, no toque sutil, quase inexistente, da primavera (metáfora do toque da pessoa amada que desabrocha o eu lírico: “me abres sempre pétala por pétala”), notamos, no gosto do maracujá, esse mesmo toque delicado “entre água e o chá” que permite um “desab-rochar” do sabor. Os dois poemas transmitem tão bem o sentimento intenso, quase intraduzível, da experiência lírica, que nos dá a impressão de que só a engenhosidade emocional é capaz de diluir a profundidade das causas para trazer à tona seus efeitos vertidos em palavras, como sensações poéticas em que as coisas são quase coisas, realizadas, de algum modo, nessa “materialidade” incorpórea dos signos, puro devir. Poucos possuem essa habilidade da rarefação, conforme Leminski

conseguia, com muita leitura e experimentações, para fundir o encontro da poesia com a vida.

Um erudito pop, antes disso, porém, um multisciente capaz de oferecer ao público uma vasta experiência estética. Não parecia haver limites para sua poética de mistura e rarefação. Do lixo ao luxo, o bardo de longos bigodes se fazia perspicaz, muitas vezes em um périplo que ia do mais corriqueiro, como uma mera pichação que o aproximava das camadas populares, ao mais longínquo diálogo com a literatura, que seu público só teria acesso após ser seduzido por sua linguagem estrategicamente abrangente.

Assim, jovens leitores que já fomos um dia, éramos/somos capturados em uma *rede* de referências que nos lança ao conhecido e ao desconhecido das associações paradigmáticas. Desse modo, em um mesmo golpe de “lírio cortado”, como diria Pablo Neruda (2004, p. 33), no poema “Walking Around”, o público leminskiano somos arremessados em um novo mundo de sensações, não mais aquele já velho “novo mundo” dos “descobridores”, mas outro, de referências mil, levados ora para um lugar, aqui ao lado, como o cinema e a fotografia, ora a outro universo, distante, que exige o esforço de um desbravador ou de um nômade, sem saber bem ao certo qual é o nosso lugar, mas eufóricos com os efeitos transformadores que a própria busca estimula. Com isso a poética leminskiana de mistura e rarefação abria e continua abrindo caminhos múltiplos para a recepção. Vereda pela qual ele mesmo trilhou, como comprovam esses versos:

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

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

por fim  
acabamos o pequeno poeta de província  
que sempre fomos  
por trás de tantas máscaras  
que o tempo tratou como flores (LEMINSKI, 1983, p. 50).

Retirado do livro *Caprichos & Relaxos*, esse pequeno poema nos leva a um rápido passeio por importantes momentos, ao lado de nomes que representam a cultura literária, jogando com um esquema tensivo que, desde a introdução, estende o tempo, articulando o passado e o presente (da enunciação). Com um início que se assemelha às narrativas orais e fábulas, mas que se desenvolve com uma velocidade cinematográfica, o poema nos guia, atravessando ligeiro por diferentes cenários, em estrofes de três e cinco versos.

Assim, a primeira abre com a expressão “um dia” (era uma vez), marcando uma indefinição antes do nome Homero, em uma época em que os acontecimentos parecem, do ponto de vista do sujeito, menos agitados. Isso fica explícito pelo desenrolar gradativo da ação verbal, opondo-se um ritmo vagaroso de uma esperança nascente, marcada pelo uso do pretérito imperfeito, que ecoa lentidão, mais o infinitivo (promissor/aberto) “um dia a gente ia ser” – contra a gravidade urgente da expressão combinada “a barra pesando dava para ser” (adverso/fechado) da segunda estrofe, quando se somam o gerúndio, o imperfeito e o infinitivo – e pela arquitetura do poema, enredo dividido em três cenas: introdução (suave – “nada menos que”), um desenvolvimento (intenso – clímax na segunda estrofe), seguido de desfecho (conclusão pontual “por fim”).

Desse modo, parece dizer que antes de *Ilíada*, não havia a mesma relação com a literatura que se tem hoje: produto vs. arte. Ao mesmo tempo coloca Homero como um marco cujo valor simbólico estimularia a própria concepção de autoria, pois projetou um sonho na carreira de muitos autores: escrever “nada menos que uma” grande obra e ter seu nome eternizado ao lado dos cânones. Diante disso, conseguimos desdobrar do esquema outras tensões, dispostas entre o cânone e o apócrifo (eixo dos contrários) e a meio-termo das diferenças situadas pela expectativa de ser considerado um clássico, projeção virtualizante, ou ser considerado um escritor marginal (eixo dos subcontrários), projeção realizante que se expressa nos valores implícitos das palavras “pequeno” e “província”.

Saindo do período Clássico, o ritmo de produção aumenta o número de escritores, o que resulta em uma maior quantidade de versos a partir da segunda estrofe. Projetando um grande salto temporal pós Gutemberg (1400 – 1568), o poema faz uma rápida trajetória cronológica, passando pelo Simbolismo, de Rimbaud (1854 – 1891); pelo hermético Giuseppe Ungaretti (1898 – 1970) e pelo

Modernismo Português, com Fernando Pessoa (1888 – 1935); pela vanguarda espanhola, com Frederico Garcia Lorca (1898 – 1936); pelo surrealista francês, com Paul Éluard (1895 – 1952), chegando à Geração Beat, com o estadunidense Allen Ginsberg (1926 – 1997). É durante essa época, representada ainda pela segunda estrofe, que a “barra pesa”, expressão que parece ter duplo sentido, se levarmos em conta o aumento da produção de livros em ritmo de revoluções industriais somado a outros acontecimentos históricos. Assim, uma leitura possível consideraria a barra da prensa, que pesa sobre o papel em compasso acelerado, um fato tensivo que distanciaria ainda mais as expectativas dos escritores de um dia se tornarem um Homero, pois haveria maior concorrência. Outra interpretação seria entender que “a barra pesa” por ser um período conturbado, entre duas grandes guerras, nazismo e ditaduras (que assassinaram escritores como Lorca). É nesse difícil contexto que surge uma proliferação de autores importantes que puseram seus nomes na história, escrevendo contra os regimes totalitários e enriquecendo o material cultural da literatura, colocando no esquema discursivo a tensão liberdade vs. repressão.

Com isso alcançamos a contemporaneidade de Leminski, momento não menos atribulado, pós 64, em que o poeta se insere, contudo, sem fazer menção ao próprio nome. Prefere a forma verbal “acabamos”, de primeira pessoa do plural, constituindo assim toda uma geração (1970) que deve se espelhar nessas máscaras (antigos poetas) que, só ironicamente, foram “tratadas como flores” (para não dizer o contrário), ou ainda, por outro viés, uma geração que se iludiu na esperança de um dia ser reconhecida, tratada e cultivada feito os grandes nomes. Dessa forma, na condição humilde de “poetas de província que sempre fomos”, o eu lírico leminskiano espera encontrar motivação e força para enfrentar os desafios que cada momento histórico reserva e ecoar a própria voz no duro caminho da poesia, mas sabe que o poeta nunca está sozinho em seu percurso. Pelo contrário, como nos recorda Elizabeth Rocha Leite sobre Leminski, ele se faz acompanhar de seus autores preferidos e, em todos os momentos, reafirma a intertextualidade como uma condição indissociável do ato criativo (LEITE, 2008, p. 65).

Nesse poema, percebemos a sensação do tempo agindo somaticamente como sujeito de fazer, procurando afetar, com sua passagem, as resoluções do sujeito

de estado, voz que representa os escritores. Nota-se também que, durante o processo, o esquema passado vs. presente se desdobra em outros: cânone vs. apócrifo, liberdade vs. repressão. Supomos com isso, aproveitando a questão levantada por Fontanille e Zilberberg (2001, p. 119, grifo do autor) sobre o percurso gerativo dos esquemas, que alguns poemas de Leminski funcionariam a partir de um “esquema dos esquemas”, como se o poeta tivesse “deliberadamente apostado na inteligibilidade do discurso, numa série de ‘resoluções’ em cadeia a partir da primeira somação categorial, até as articulações mais finais da discursivização”, afinal, como temos frisado, quanto maior a mistura e a rarefação, mais a poesia leminskiana expande seus efeitos, inclusive os de intertextualidade e de polifonia. Assim, feito um Odisseu, que volta para casa a fim de retornar a sua essência, sua pátria, vivendo várias aventuras que acrescentam ao seu ser, o eu lírico leminskiano intertextualiza, retornando por Homero e outros importantes nomes, até chegar a seu tempo (não a seu lar), pois não buscava o lugar essencial, mas a companhia e a experiência na trajetória da multiplicidade.

Não devemos esquecer que a literatura clássica também teve seu lugar nas misturas do samurai brasileiro. Do latim, Leminski traduziu *Satyricon*, de Petronio, contribuindo para entregar ao público uma das grandes obras romanas e, certamente, absorvendo um pouco mais do estilo antigo – que tinha por expediente incluir personagens míticos no interior do discurso poético – para diluí-lo em sua própria escrita. É notável essa confluência entre o universo moderno e o greco-romano em seus poemas. De *Caprichos & Relaxos a Distráidos venceremos* encontramos referências da mitologia, um tributo (insubmisso) para essas culturas consideradas berço do mundo ocidental. Assim lemos trechos como “quando confusas, / mesmo as exatas / medusas / se transmudam / em musas<sup>47</sup>” (LEMINSKI, 1983, p. 31), indicando que o feio pode se converter em belo para a poesia. Já em “desencontrários”, nos versos “mandei a frase sonhar / e ela se foi num labirinto” (LEMINSKI, 1987, p. 35),

---

<sup>47</sup> O paralelo Medusa e musa fica mais interessante se lembrarmos que a personagem era uma bela jovem que foi castigada pela deusa Atena por ter sido desposada por Posidão ainda que contra a sua vontade. Ao devolver a Medusa seu lugar entre as musas, desfazendo a injustiça dos deuses, Leminski não só se contrapõe ao ideal de “beleza” da arte clássica, como reconhece a beleza na diferença, mostrando com esse gesto que não devemos esperar uma essência da verdade como fundamento de sua poética.

temos a menção ao labirinto, motivo bastante explorado na literatura, contudo, considerando que a palavra “grego” aparece logo na primeira estrofe “Falou em mar, em céu, em rosa, / em grego, em silêncio, em prosa”, essa proximidade pode evocar, por sugestão, o labirinto do rei Minos e, por conseguinte, traria implícita a figura lendária do Minotauro, o que semanticamente representaria o seu hibridismo.

Assim, constatamos que a poesia de Leminski tenciona romper muitas das barreiras territoriais ao se embrenhar na flora e na fauna cultural em busca do novo e da liberdade, o que a manteve no caminho diluente e fluente da rarefação. Sem deixar de lado diferentes costumes, aventurando-se pelas mais diversas formas artísticas o poeta se torna, como outros em seu tempo, a voz da multiplicidade cultural. Seus poemas entram em contato com uma estética que vai do erudito ao pop, proliferando vertentes significativas da cultura mais elitista ou popular, mirando sempre a forma mais equilibrada e prazerosa, porém composta nessa tensão entre duas forças, a mistura e a rarefação, operadores semânticos que o poeta encontrou para romper fronteiras e seduzir o receptor – extrair o máximo ou o mínimo desses valores estéticos dependerá de outros fatores que não cabem no poema.

## 5. MISTURAS E RAREFAÇÕES: ENTRE FRAGMENTOS E PERSPECTIVAS

A escrita leminskiana, usando um termo bem tropical, se espalhava para todos os lados. Misturar era seu verbo, rarefazer seu objetivo. Desse modo, sua obra estabelecia diálogos com outros nomes ou consigo mesmo, inserindo por meio de intertextos, pequenos fragmentos poéticos ou literários e perspectivas que se misturam e se diluem no tempo e espaço da poesia. Compõe, assim, uma rede de referências que se estende por diferentes campos semânticos que problematizam o ser, a existência, a linguagem e, com isso, viabiliza um jogo filosófico capaz de estimular efeitos associativos em leituras que extrapolariam o domínio mais trivial de sua poesia. Neste capítulo consideraremos alguns poemas, recorrendo a Roland Barthes para abordar a amplitude dos efeitos na

própria linguagem e, mais adiante, a Deleuze para esboço de uma outra perspectiva dessas misturas e rarefações, fazendo relações com algumas noções do estoicismo, o que Leminski parece levantar à superfície de sua escritura, sem deixar de lado algumas das noções da semiótica tensiva que empregamos até o momento como baliza teórica para fundamentar a mistura (e a rarefação).

Solange Rebuszi, analisando as cartas do poeta, identifica essa característica intertextual. Conforme ela, “as cartas de Leminski portam vários textos: poemas, diálogos, críticas e fragmentos” (REBUZZI, 2003, p. 57), a mistura era efetivamente seu operador de base. De fato, suas cartas agregam ao corpo do texto uma série de outros gêneros, além de desenhos, críticas, canções, enxertos feitos à mão, como uma malha fractal de intertextos com sua própria obra, fragmentos de outros escritores ou de outras perspectivas, nos revelando assim parte do processo criativo do artista, mostrando a rarefação como um operador de segunda ordem, um projeto sempre em desenvolvimento.

Podemos dizer, portanto, que o fragmento integra também seus poemas como elemento da poética de mistura e rarefação leminskiana. Notamos um exemplo disso em:

ele era  
apenas um L  
e ela ah  
ela estava lá  
à flor da pele  
como quem apenas  
H

amar um A  
como um L  
quem amará? (LEMINSKI, 1983, p. 37).

O poema relata o encontro amoroso representado, inicialmente, pelos pronomes ele e ela. Esses pronomes são referidos pelo processo de catáfora, porém somente por uma única letra, o L e o A. Por conseguinte, oculta-se a verdadeira identidade dos actantes, tornando a consoante e a vogal personagens dessa relação, como se fossem fragmentos de uma existência real. Nesse processo há também um efeito de mistura de corpos, pois o L está presente tanto nas

aliterações quanto na coincidência sonora que seu nome mantém com o pronome “ele” (masculino). Somemos a isso o fato de a letra L continuar presente, no interior do pronome, mesmo em sua flexão de gênero (ele – ela). A letra “a”, por outro lado, aparece no final da forma feminina “ela”, traço distintivo de gênero, além disso está implícita na expressão de prazer “ah” e no nome da letra H (agá). É perceptível como tudo se emaranha e se dilui, contribuindo para uma certa impertinência da leitura, uma vez que amplia os resultados interpretativos (resolução), como se houvesse uma intencionalidade de provocar uma recepção ativa para entrar nesse mundo das aparências que contribui para as mudanças no modo de ser do sujeito receptor, facilitando o afeto eufórico do prazer, nesse vai e vem sensual entre ele e ela. Conforme Greimas e Fontanille,

No ir-e-vir indispensável entre as conceituações do nível profundo e a manifestação discursiva, somos levados a supor um eco entre, de um lado, o funcionamento procto-actancial característico da tensividade fórica e, de outro, o funcionamento actancial do imaginário do sujeito apaixonado. Longe de parecer como simples ator que manifestaria enquanto tal vários papéis actanciais ao mesmo tempo, este último assume a forma de verdadeiro sujeito discursivo que teria “interiorizado” (ou “internalizado”) todo um jogo actancial, graças ao qual a paixão se encontraria em cena; melhor que um sincretismo ordinário, esse sujeito seria, em suma, definido principalmente por essa capacidade de suscitar toda a panóplia dos papéis actanciais necessários à encenação discursiva da paixão; essa propriedade só será pensável – no âmbito semiótico, entenda-se – se tivermos previamente acionado no espaço tensivo a possibilidade de divisão do “um” em vários “proto-actantes” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 31).

A mesma letra H, grafada em maiúscula, é um recurso visual – uma letra para ser vista, não ouvida –, que sugere uma ponte, uma forma de unir dois mundos, duas pessoas ou dois fonemas, dois papéis actanciais apaixonados (H de homem ou devir mulher com um traço fálico no meio? AGÁ ou a conjunção sonora das letras a–a ou visual das letras l–l são misturas e rarefações). Ou seja, utilizando-se de fragmentos, nessa incompletude do ser, o poeta consegue transformar a letra em um ícone ou um tipo de anagrama sintético e projetamos nele imagens que simbolizam a ideia de uma união que se desdobra em múltiplos, do “um’ em ‘vários”.

Recordemos aqui que a completude, que se expressa pela complementaridade, se deve ao caráter misturado da poética leminskiana, o que se opõe aos valores de triagem justamente por sua nativa incompletude, tensão que pode denotar, na forma do poema, a recusa à velha perspectiva de gêneros puros (sexuais ou literários). Assim, espacialmente, a aproximação desejante acontece dentro da palavra “ela”, indicando um primeiro contato, sempre no interior dos ambientes fonéticos (confortável aos poetas). Do mesmo modo, o advérbio de lugar “lá”, onde a figura amada estava, onde ficaram a sós, se converte no lugar de união das letras “L” e “A”, formando uma única palavra, “lá” onde acontece esse encontro amoroso, revelando a mistura como resultante desse desejo (Desejo feminino, masculino? Ele, ela ou e-a?) que alimenta a escritura leminskiana. Vale lembrar que a letra “L” é a inicial do sobrenome Leminski e a letra “a”, sugere Alice, e vice-versa, “a” está em “Paulo” e “l” em “Alice”, como se a presença de ambos se equilibrasse na mesma ausência em que está tensionada, encontrando aquela harmonia zen. Essa relação presentifica no texto um modo de ser semiótico que problematiza a própria existência:

Só se pode conceber a existência semiótica como presença se se supõe, como fazem os autores do Dicionário de semiótica, que essa existência é um objeto de saber para um sujeito cognitivo. Mas haveria que dar um passo a mais e reconhecer, em tal relação cognitiva, a base perceptiva da apreensão de toda significação. Consideradas como parte integrante de uma configuração perceptiva que seria constitutiva tanto da semiose quanto da enunciação, a ausência e a presença, logicamente anteriores à categorização, prefiguram contudo, como veremos, o aparecimento desta última (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 124).

Assim, por meio de fragmentos, o poeta constrói uma pequena narrativa que, apesar de não ser a sua, torna a história verdadeira rarefeita, sugerindo uma passagem autobiográfica que é prefigurada nessa abertura que o poema oferece. Embora Barthes afirme, “afastado o Autor, a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil” (BHARTHES, 2012, p. 63), quando o assunto é poesia, devemos lembrar que Leminski acreditava produzir o que ele chamava de “inutensílios”, dessa forma, fragmentos autoreferenciais se explicariam enquanto recurso lúdico, buscando justamente aquela leitura em que se manifesta o desejo de escrever uma interpretação própria (objeto de saber), o

que seria um prazer quase irresistível diante do esquema proposto, algo que só pode ser compreendido frente a um sujeito cognitivo que possibilite ao poema essa existência semiótica feita de presença-ausência.

Se a mistura de palavras com os trocadilhos e o uso da linguagem de massa buscavam aproximar o leitor comum da obra leminskiana, os fragmentos cumpriam o papel de agradar aqueles mais elitizados. Ele mesmo dizia, referindo-se ao texto dentro do texto, na carta nº 50, “MINHA CLASSE GOSTA. LOGO É UMA BOSTA” (LEMINSKI, 1999, p. 144), adotando um tom de ironia ácida e autodeboche. Desse modo, ao utilizar conscientemente dessas partículas de nomes próprios (A – L), criando um paradoxo da presença/ausência, Leminski se aproximava das discussões filosóficas e das teorias da linguagem que circulavam em sua época – como aquelas em que se pensavam a distinção entre o sujeito do enunciado e a pessoa que escreve – e, como afirma na mesma carta, “meu tempo é minha força”, utilizava todos os recursos como um estrategista poético.

Muitas vezes o fragmento ecoa dentro da palavra trazendo reminiscências para o eu lírico:

você me amava  
 disse  
 a margarida  
  
 a margarida  
 é doce  
 amarga a vida (LEMINSKI, 1983, p. 118).

Observem que o verso “a margarida”, composto por um artigo definido e um substantivo próprio, carrega em seu interior duas palavras, “amar” e “amargar”, formando no verso uma espécie de anagrama. Porém, ambas estão fragmentadas, mostrando que o amor e o amargor se envolveram em um mesmo corpo, o da Margarida, resultando em uma conclusão que, aparentemente, isenta a pessoa amada: “A Margarida é doce”. Contudo, a repetição do tema verbal /ama/, insistindo desde o primeiro verso, com uma única interrupção no penúltimo, quando a palavra “doce” surge em contraste com o ponto de vista em foco, leva o eu lírico a se recordar: “amarga a vida”, o que faz, dessa comunhão

de sentimentos, algo conflitante, como uma tensão localizada dentro de um único sintagma nominal (para não dizermos do mesmo nome/ser).

Elizabeth Rocha Leite, em seu trabalho *As experiências do limite em Paulo Leminski*, chama a atenção para o fato de serem contemporâneos o poeta curitibano e o filósofo francês Gilles Deleuze e para a confluência de ideias que os dois escritores apresentam (LEITE, 2008). Nesse quesito, sublinha a maneira como Deleuze trata a noção de repetição:

A repetição é a potência da linguagem, e, em vez de se explicar de maneira negativa, por uma insuficiência dos conceitos nominais, ela implica uma ideia da poesia sempre excessiva. Os níveis coexistentes de uma totalidade psíquica podem ser considerados, de acordo com as totalidades que os caracterizam, como se atualizando em séries diferenciadas. Estas séries são suscetíveis de ressoar sob a ação de um “precursor sombrio”, fragmento que vale para esta totalidade na qual todos os níveis coexistem: cada série é, pois, repetida na outra, ao mesmo tempo que o precursor se desloca de um nível a outro e se disfarça em todas as séries. [...] Para que nasça o poema efetivo, basta que identifiquemos o precursor sombrio, que lhe confirmamos uma identidade pelo menos nominal; em suma, basta darmos um corpo à ressonância; então, como num canto, as séries diferenciadas se organizam em estrofes ou versículos, enquanto o precursor se encarna numa antífona ou refrão. As estrofes giram em torno do refrão. E o que melhor do que um canto para reunir os conceitos nominais e os conceitos da liberdade? (DELEUZE, 2006, p. 401-402 apud LEITE, 2008, p. 33-34).

Após essa citação, a autora, analisando outro poema de Leminski do livro *Caprichos & Relaxos*, diz que o processo repetitivo produz nele o efeito de potencializar a palavra e seu fragmento, formando com isso um núcleo semântico. No poema que ela aborda<sup>48</sup>, o substantivo “advertência” surge quatro vezes e ainda é retomado, no último verso, disfarçado pela semelhança sonora do vocábulo “ânsia”, o que amplia essa sensação, revelando as relações de poder (advertência) e diferença das classes sociais (ânsia). Assim, retornando ao poema da margarida, a repetição do fragmento /ama/, funciona, do mesmo modo, como um “precursor sombrio”, que, disfarçado em “cada série” de versos, amplia o efeito mútuo das palavras “amor”, valor aberto, e “amargura”, valor

---

<sup>48</sup> No poema a seguir, podemos conferir o efeito sugerido pela autora: a grave advertência dos portões de bronze / das mansões senhoriais / a advertência dos portões das mansões / a advertência dos portões / a advertência / a ânsia (LEMINSKI, 1983, p. 149).

fechado, fazendo ressoar, as duas palavras, como um refrão repercutindo por todo o poema ou como um mantra que coexiste dentro do nome “margarida”. A expressão “precursor sombrio” encontra eco no termo “sombras de valor”, adotado pela semântica francesa para avaliar os efeitos da somação-negação:

Com efeito, o sujeito tensivo, tornado sujeito operador por essa disjunção, não pode discretizar sombras de valor cuja cisão o separou: ele não tem outra coisa a “somar” senão a ausência; em outros termos, para fazer advir a significação e estabilizar a tensividade, o sujeito operador não tem outra solução a não ser *categorizar a perda do objeto*, e é por isso que a primeira operação discreta é uma negação; é só nessa condição que, pela introdução do descontínuo no contínuo, o sujeito poderá, por detrás das sombras de valor, conhecer o objeto (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 39).

Sofrendo com a cisão (você me amava) entre o sujeito tensivo e seu objeto, actante vs. Margarida, o sujeito operador precisa somar diante da ausência do objeto amado. Sua primeira operação discreta resulta na categorização da perda, expressa na palavra amarga. Nesse processo, a iteração da palavra amarga no verso “a margarida” é uma forma de introduzir o descontínuo negativo no fluxo contínuo do amor, que ainda não acabou, ainda ecoa. Só desse modo, o sujeito pode, “por detrás das sombras de valor”, se afastar do objeto que pretende conhecer, enfrentando o precursor sombrio que ainda afeta o seu ser.

Retornando a última citação de Deleuze, essa ideia de poesia “sempre excessiva”, da qual ele fala, torna-se muito condizente com a busca de Leminski pela liberdade poética que consiste em uma ruptura dos limites da linguagem, potencializando o efeito estético. Nos termos da semiótica tensiva, isso consiste em passar da diversidade átona para a universalidade tônica, pois em uma “semiótica da mistura, o excesso permite, em nome da ‘tolerância’, da ‘abertura’, passar da ‘diversidade’ à ‘universalidade’”<sup>49</sup> (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 34). Percebemos esse excesso quando o signo “margarida” adquire uma “identidade nominal” ambígua, ganhando extensidade, enquanto expressão (incorporal), por meio da ressonância do poema, assim, ao cruzar valores diversos como amar e amargar na “tolerância” do mesmo ser poético, nos

---

<sup>49</sup> Nesse caso a diversidade, se comportando como triagem, pressupõe a desigualdade como valência átona, enquanto a universalidade, orientada pela mistura, se adere à semelhança, de valência tônica.

mostra, por outro lado, a impotência diante de certos sentimentos universais que a vida oferece.

Momentos há em que Leminski, retomando aspectos autobiográficos em sua obra, mistura à própria realidade elementos da ficção. Assim, nessa busca por romper os limites da linguagem, os fragmentos de sua vida e de outras obras literárias se aliam à rarefação poética.

ali  
só  
ali  
se

se alice  
ali se visse  
quanto alice viu  
e não disse

se ali  
ali se dissesse  
quanta palavra  
veio e não desce

ali  
bem ali  
dentro da alice  
só alice  
com alice  
ali se parece (LEMINSKI, 1983, p.20).

O poema, constituído por quatro partes, não traz um título, porém um nome que transita por quase todos os versos: “Alice”. As rimas giram em torno dele Alice/disse/visse. Esse nome é fracionado logo na primeira estrofe, em dois pequenos versos, como se fossem partículas /ali/ /se/. A primeira, um advérbio de lugar que soa como uma espécie de espaço indefinido para o eu lírico, tensiona as percepções contraditórias de fantasia ou realidade que só Alice seria capaz de conhecer, a segunda, uma condicional que coloca no outro (“se visse”, “se dissesse”) essa capacidade (complementaridade) de enxergar a dualidade do mundo, a instabilidade da realidade ou a pregnância da fantasia que o actante busca capturar. Como nos alerta Elizabeth Rocha Leite, a escrita fragmentária de Leminski conduz a uma leitura espacializada, não-consecutiva, orquestrada por núcleos de fonemas (ou grafemas) que se espalham pelo texto (LEITE, 2008,

p. 40). Seguindo adiante, agora com a teoria da semiótica tensiva, é possível dizer que

Se aceitarmos ver, por um lado, na duração e no espaço, possibilidades de desdobramento, e, por outro lado, na intensidade o operador capaz de efetuar, mas também, quando for o caso, de inibir esses desdobramentos, o campo de presença será determinado, do ponto de vista morfológico, de um lado pelo centro dêitico que lhe serve de referente, e do outro pelos horizontes de aparecimento e desaparecimento que constituem suas primeiras modalizações e aspectualizações. A profundidade espaço-temporal proporciona à presença um devir e uma extensão; ela permite além disso, na medida em que é sempre passível de se contrair ou se estender, de recuar ou avançar os horizontes, uma perspectivização da presença ou da ausência, uma em relação à outra, de sorte que o campo de presença aparece como modulado, mais do que recortado, por diversas combinações de ausência e presença, isto é, por correlações de gradientes da presença e da ausência. Gostaríamos de mostrar mais precisamente como os termos do par presença/ausência são articulados por sua imersão no espaço tensivo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 128 – 129).

Assim, articulando as relações tensivas de presença e ausência, o actante avança e recua nos devires desse jogo morfológico que tenta em vão controlar a partir do centro dêitico em que se situam as referências, porém sofrendo as modulações de aparecimento e desaparecimento sensíveis ao seu horizonte de expectativas que se estende no espaço-tempo associativo: “se alice / ali se visse”, “se ali / ali se dissesse”. Por isso a palavra “ali” remete a duas “realidades” inapreensíveis, referindo-se ao mesmo tempo ao nome da escritora Alice Ruiz, também poeta e companheira de Leminski, e a Alice personagem de Lewis Carroll, autor de *Alice no País das Maravilhas*, em cujo último capítulo a personagem faz seu depoimento, ou seja, tenta dizer o que viu. O verbo ver possui valência de abertura, pois dissimuladamente os versos “se alice / ali se visse” menciona outra obra *Alice Through the Looking-Glass, and What Alice Found There (Olhando através do espelho e o que Alice encontrou lá)* e o que se encontra lá reflete em seu próprio trabalho, isto é, por intermédio de fragmentos, Leminski faz intertexto com Carroll e outro de seus poemas, entrelaçando perspectivas que espelham “alices” em projeções interpoemáticas estimulantes naquilo que têm de lúdico:

você me alice  
eu todo me aliciasse

asas  
     todas se alassem  
 sobre águas cor de alface  
 ali  
     sim  
 eu me aliviasse (LEMINSKI, 1983, p. 35).

Com isso nos revela parte importante de seu processo criativo, ou seja, o uso de pequenos pedaços de palavras e de outros livros para fazer de sua literatura, muitas vezes, um complexo objeto fractal, só aparentemente caótico, que se autorreferencia ou remete a outros textos, formando sempre uma rede de dependência semântica atravessada pelos “liames tensivos” da mistura (intensa) e da rarefação (extensa), cuja “quantidade (*de periféricos-referências*) estaria, nesse caso, sob o controle da intensidade e vice-versa; os dois juntos caracterizariam as relações de dependência, produzindo globalmente efeitos de coesão” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 15, grifos nosso). Como afirma Barthes: “O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irreduzível* (e não apenas aceitável)” (BARTHES, 2012, p. 70). É no reconhecimento desse plural irreduzível que Leminski consegue, mediante essa estética tensiva de mistura e rarefação, conjugar essa voz múltipla por onde atravessa sua cultura livresca, representando não uma escrita literária que se distancia da linguagem, mas uma escritura que recupera na poesia o seu estatuto de literatura criativa que é a sua liberdade.

Nesse processo, também iterativo, Leminski elege Alice o seu ponto de referência, e, à sua maneira, lúdica, recria uma prática hesiódica de evocar as musas para encontrar o seu canto. Assim, (dis)simulando o que acontece na tradição clássica, é por via desse simulacro de Alice que a realidade poética se manifesta. Porém, diferente de Hesíodo, que acreditava evocar as musas para servi-lo de fonte reveladora da verdade (aleteia), Leminski o fará enquanto recurso técnico para realizar o efeito diluidor de mistura e rarefação, encontrando a sua voz, o seu estilo.

De certo modo, essa escrita de bricolagem representa a própria busca pelo novo, uma procura que não termina, busca eufórica, pois um livro leva sempre a outro livro. É nesse sentido que “o fragmento compreende um inacabado essencial”

(REBUZZI, 2004, p. 63), uma vez que a escrita, enquanto projeto artístico se situa no porvir, pontuado pela relação semiótica com outros textos:

#### DESENCONTRÁRIOS

Mandei a palavra rimar,  
ela não me obedeceu.  
Falou em mar, em céu, em rosa,  
em grego, em silêncio, em prosa.  
Parecia fora de si,  
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,  
e ela se foi num labirinto.  
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.  
Dar ordens a um exército,  
para conquistar um império extinto (LEMINSKI, 1987, p. 35).

Nesse poema metalinguístico, incluso no livro *Distraídos venceremos*, o poeta combina, no campo sintagmático, as palavras em uma variação de versos octossílabos e redondilhas maiores, além de dois decassílabos (o antepenúltimo e último versos que dão ênfase para a extinção da poesia clássica “império extinto”), o que justifica a opção pelos versos polimétricos em oposição às antigas formas fixas, colocando em tensão o moderno e o tradicional.

Essa liberdade em contraste com a rigidez da forma nos chama a atenção para os dois primeiros versos da estrofe inicial, “Mandei a palavra rimar / e ela não me obedeceu.”, isto é, adquiriu autonomia. Diante do imperativo do verbo mandar, constatamos que Leminski (e, por conseguinte, a voz do poema) reconhece ser subjugado pela palavra – máquina que agencia seu fazer literário, em termos deleuzianos – que não corresponde espontaneamente aos seus comandos. Se, por um lado, a palavra autônoma nega obediência, ainda assim o resultado é profícuo para o actante, pois a “negação é a primeira operação pela qual o sujeito funda-se como sujeito operador e funda o mundo como cognoscível” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 38). Assim, dentro do processo de somação que se acrescenta ao ser, a resolução se torna sensível ao corpo, uma emoção: “Fazer poesia, eu sinto, apenas isso”.

Os mesmos dois versos supracitados são, então, colocados em paralelismo com outros dois versos iniciais da segunda estrofe: “Mandei a palavra sonhar / e ela foi num labirinto”. A ideia de labirinto aponta esse universo textual que habita a

memória – e por memória podemos compreender as lembranças, internas, e o acervo cultural, externo, criando outra tensão –, de onde o poeta retira seus fragmentos, reforçando, nesse sentido, a primeira impressão do eu lírico de que a poesia segue seu próprio caminho à revelia de sua vontade. São nos versos inaugurais das duas estrofes em que lemos a primeira rima (toante), feita entre a palavra “rimar” e “sonhar” que, imperfeita, estabelece uma interessante tensão entre a diferença e a similaridade, abrindo as palavras para possibilidades interpretativas, como, por exemplo, a compreensão de que a rima – desejo de impor ordenação – é uma utopia dos poetas que postulam o clássico como paradigma de perfeição.

Embora o tempo dos poemas tradicionalistas tenha sido superado, a referência ainda sobre-existe, como se a busca pelo novo na poesia fosse a continuação dos anseios daqueles escritores que se baseiam nos antigos para encontrar suas referências. O que os separa, ao fim do processo, é o modo como olham para trás: se mantêm um ponto de vista de triagem, recuperam regras com valores fechados, formais, para ditar o que é aceitável em um poema (aristocráticos: gr. *areté* = virtude + *kratía* = poder: mais poemas, menos poder aos poetas), mas se no ponto de vista predomina a mistura, absorvem os valores abertos (democráticos: gr. *dêmos* = povo + *kratía* = poder: mais poesia, mais poder aos poetas), que também funcionam no campo da informalidade e excitam a produção do efeito-poesia. Assim, “conquistar um império extinto” é dar continuidade a um projeto inacabado e, dessa forma, sempre rarefeito, até porque “não se pode parar a língua” (BARTHES, 2012, p. 87) e a literatura, parafraseando Roland Barthes, não é nada mais do que a sua extensão. Igualmente, portanto, não se limita a arte da poesia, tentar conquistá-la, como um valor absoluto, é cair num labirinto interminável de fragmentos e referências. Para sair desse dédalo com criatividade, o poeta deve contar com sua perspectiva de universo, visto que em uma “semiótica da mistura” a circulação dos bens culturais é contínua, já que ela “favorece o ‘comércio’ dos valores” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 29).

Do mesmo modo, nesse emaranhado de referências e valores que a linguagem poética percorre e “o texto não é uma coexistência de sentidos, mas passagem, travessia” (BARTHES, 2012, 70), vemos nos versos “falou em mar em céu em

rosa / em grego em silêncio em prosa”, uma série de fragmentos que constituem ora temas poéticos já desgastados pelo uso (mar, céu), ora remetem ao espaço da literatura desde a Grécia, passando pela prosa de Guimarães Rosa, reconstituída pela rima (rosa-prosa), até a concepção de uma poesia silenciosa, influenciada pelos haicais e pela filosofia zen. É notável a maneira como o poeta gradua a rarefação extensiva, atravessando nominais que misturam classes, substantivos e adjetivos (rosa e prosa), ecoando o som do elemento mórfico -osa, que significa “abundancial, intensificador” (HOUAISS), o mesmo usado em “silenciosa”, que dessa forma conclui o ciclo da rima no paradoxo que se insinua em “silenciosa abundância”. Certamente, podemos pensar, é nessa travessia pela tecitura (ou tessitura) de signos dos saberes que a escritura leminskiana produz os seus sabores para o ato de leitura. Se há alguma intenção de verdade a ser revelada pela negação daquilo que considera valores antigos da poesia, ainda assim predomina uma noção intensa: misturar as referências e torná-las rarefeitas para criar o efeito de novidade. Quanto à negação, deve-se acrescentar:

O primeiro gesto é um ato puro, ato por excelência: somação; o sujeito operador soma uma posição que, a partir de uma sombra de valor, cerca a zona de uma categoria; essa somação é ela mesma negação, ou melhor, captação, parada nas flutuações da tensão. Com efeito, o mundo como valor oferecia-se inteiro ao sentir do sujeito tensivo; mas para conhecê-lo é preciso parar o desfile contínuo, generalizar o “encerramento” – essa é pois a fonte da primeira negação – cercar uma zona, somar um lugar, ou seja, negar o que não é esse lugar (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 39).

Nesse sentido, tomando a “palavra” como sujeito de fazer (de não-fazer para ser mais exato), à recusa ao dever da obediência, primeiro gesto, segue uma série de sugestões “Falou em mar, em céu, em rosa, em grego, em silêncio, em prosa” quase ininterrupta, já que, como diz o eu lírico, ela “parecia fora de si”. Percebemos, porém, que o valor de absoluto da continuidade tem seu fluxo interrompido pelas vírgulas, que somam os valores poéticos dentro de um mesmo universo, deixando fora de questão, porém, o que não foi selecionado pela própria palavra, sujeito que dá voz à poesia.

Aproximando-se agora da perspectiva da filosofia ocidental antiga, segundo Bréhier, os estoicos consideram o lugar (um dos quatro incorporais, conforme já mencionado), como “o ponto de transição comum de vários corpos que nele se substituem” (BRÉHIER, 2012, p. 37). Analisando por esse viés, então, esses diversificados espaços da literatura, que ao longo da história passou pela Grécia, literatura clássica, até chegar à prosa de Guimarães Rosa (rosa), modernidade, podemos compreender o próprio espaço literário enquanto um lugar de mistura e passagem. Essa “transição” implica que o objeto da representação seja composto e que o pensamento vai de uma parte à outra” (BRÉHIER, 2012, p. 40), o que seria próximo da valência de extensidade que percebemos na rarefação leminskiana. Levando em conta que os estoicos consideravam também as disciplinas, tal qual a própria filosofia, conforme exemplos de corpos, não seria inviável dizer que o mesmo se daria com o lugar da literatura. Assim, por intermédio dessa poética de mistura e rarefação, a escrita leminskiana se desprende de um território fixo, gerenciando, em versos, o caos de informações no qual aquilo que denominamos literatura estaria localizado, o que trata por “labirinto”. Sob essa ótica, é como se todo o poema, “desencontrários”, fosse um “único lançar” de dados, todo um continente por onde se distribui suas singularidades em um mesmo acontecimento. Recorrendo a Deleuze:

O único lançar é um caos, de que cada lance é um fragmento. Cada lance opera uma distribuição de singularidades, constelação. Mas, ao invés de repartir um espaço fechado entre resultados fixos conforme as hipóteses, são os resultados moveis que se repartem no espaço aberto do lançar único e não repartido: distribuição nômade e não sedentária, em que cada sistema de singularidades comunica e ressoa com os outros ao mesmo tempo implicado pelos outros e implicando-os no maior lançar (DELEUZE, 2009, p. 62 - 63).

Assim, retomando o poema sob esse viés, diante do título “desencontrários”, podemos relacioná-lo com a citação de Deleuze, acima, pois é como se nele os elementos dispersos, os desconstruídos, cada qual em sua singularidade, se encontrassem agora movidos por um “único lançar”, no universo múltiplo da escritura, esse lugar incorpóreo, onde cada fragmento é redistribuído. Tendo em mente que a categoria tempo também é um incorporal e que, diferente da concepção aristotélica para a qual o tempo é um intervalo do movimento, os

estoicos o definiam como o infinito, um giro do mundo (única realidade das coisas). É desse girar do mundo que o efeito poético leminskiano parece proceder. Desse modo, se para o estoicismo “o presente existe, contendo um acontecimento real, enquanto o passado subsiste, contendo acontecimentos já realizados” (BRÉHIER, 2012, p. 50), então, quando Leminski escreve “mandei a palavra rimar”, o que transparece, por esse ângulo, é uma tentativa de ação organizadora, semelhante a esse “lançar único e não repartido”, de que fala Deleuze, em que “cada sistema de singularidades comunica e ressoa com outros ao mesmo tempo”, efeito que o poeta consegue por meio dos operadores de mistura e rarefação.

Porém, com essa dinâmica do transitório, Leminski estabelece um jogo ideal em que o leitor, embora possa ter uma experiência totalmente lúdica e descontraída, visto que a linguagem é fluida, também precisaria se armar com um repertório que o permitisse perceber e selecionar certas referências, saindo de uma recepção “sedentária”, pois caso queira retirar dessa “distribuição nômade” do texto o máximo de prazer que ele oferece (euforia), o receptor precisaria, por um momento, sair de seu lugar comum com uma leitura nômade equivalente. Isso nenhum poeta pode garantir. No entanto, o texto leminskiano se esforça para consegui-lo e o faz com o prazer de provocar essa saída do lugar comum, o que Roland Barthes, retomo o termo, chamaria de “ler levantando a cabeça”, interrompendo o texto para exercitar uma interpretação impertinente.

Essa mistura de fragmentos converge também na concepção moderna de sujeito ao qual não se atribui mais uma unicidade. É com essa percepção que joga também a poesia de Paulo Leminski, como se revela em “com quantos paulos”

paulos paulos paulos  
 quantos paulos são precisos  
 para fazer um são paulo?

idades idades idades  
 quanto dá uma alma  
 dividida por duas cidades? (LEMINSKI, 1995, 32).

Apesar desse poema não fazer parte das duas obras a que nos dedicamos aqui e sim de um livro póstumo (*La vie em close*), o texto se torna interessante na medida que a escrita fragmentária dialoga com a ideia de obra inacabada, ou

seja, em constante desenvolvimento. Esse movimento de transformação pelo tempo permanece por todo o poema e está implícito também na repetição, no plural, do nome “Paulo” (paulos paulos paulos), que na forma de substantivo comum sugere uma humilde e devotada reinvenção do poeta e, ao mesmo tempo, a ideia de um sujeito sempre em construção, pois como o ser não pode afirmar a sua unidade, divide-se em várias personas que o tempo molda.

Como o nome “são paulo” está no masculino, recorda também a figura do apóstolo romano (benjaminita com dupla cidadania) que perseguia os cristãos, antes de sua conversão, quando deixa de se chamar Saulo, ou seja, cada fragmento carrega em si uma valência de transformação, efeito de suas misturas perspectivísticas. Por isso, o uso da letra inicial no diminutivo torna a mesma palavra aberta e, portanto, ela serve também como um fragmento da cidade de São Paulo e, dessa forma, mais uma vez, as referências diluem a objetividade, tornando as coisas rarefeitas, esvaziadas de um sentido pleno.

Essa fragmentação, Leminski a obtém por meio da debreagem actancial, temporal e espacial (GREIMAS; COURTÉS, 2009, p. 95) que requer um apagamento do eu, aqui e agora da enunciação, diante do surgimento de um não-eu, não-aqui e não-agora do enunciado. Essa mesma debreagem, o poeta tensiona com um processo contrário de embreagem que, por sua vez, retorna com as instâncias da enunciação de volta para o enunciado, criando assim o efeito de multiplicidade (x): Paulo Leminski x outros (são) paulos; são paulo x outras cidades e, ainda, agora x outras idades.

Referindo-se às estruturas superficiais das narrativas, Fontanille e Zilberberg dizem que o “momento da emoção reduz a duração narrativa a um ‘ponto’, e reorganiza o conjunto do percurso em torno do centro dêitico e sensível [...]”, o mesmo se aplica aos poemas leminskianos: uma vez que concentrado o tempo pela quantidade de versos, o presente também é sensibilizado na massa tímica do discurso. No poema em questão, o eixo dêitico também “compõe uma apreensão, isto é, um ‘já’, e um *foco*, isto é, um ‘doravante’” (2001, p. 287) que parte do enunciado, mas só segue adiante com o receptor, na medida em que ele abre espaço no palco da imaginação tensiva que é multiplicadora: paulo(s) x leminski(s) são paulo(s). Assim o texto funciona como enunciação presente, conglomerando os sentidos e as emoções em sua performance.

Na mesma lógica, misturada à palavra “paulos”, ecoa o substantivo “pau”, matéria prima, que se destaca do trocadilho feito com a expressão: “Com quantos paus se faz uma canoa”. Com isso o trabalho revela sua ação fragmentadora, pois levando em conta que o mesmo material com que se constroem barcos é utilizado nas construções de cidades, o nome “paulos” passa a expressar também a ideia do homem aproveitado como ferramenta de trabalho, isto é, apartado de sua humanidade (se nos é possível determiná-la). Desse modo tensiona-se o homem, enquanto ser consciente de sua classe e o homem alienado em seu trabalho.

Pensando um pouco com Adorno: “O fraccionamento do homem nas suas capacidades é uma projecção da divisão do trabalho nos seus pretensos sujeitos, inseparável do interesse em fornecer-lhes a máxima utilidade, para os poder manipular” (ADORNO, 2001, p. 54). Com isso, o poema pode adquirir também uma postura crítica, pois em uma grande metrópole, industrializada, os operários vêm e vão, quase despercebidos, cumprindo o seu papel na engrenagem do sistema. Por isso “fazer um são paulo” exprime uma “santidade” que vai ao encontro da devoção humilde e cega em um trabalho alienante ou ainda a passagem de um agenciamento religioso para um regido pelo capitalismo. Logicamente, esta é apenas uma via nesse jogo tensivo de perspectivas e essa multiplicidade mostra que, em Leminski, é o texto que promove o trabalho da escritura e da interpretação.

Como a rarefação, enquanto operador semântico da poética leminskiana, possui uma valência de profundidade expansiva dos sentidos que acompanha a intensidade da mistura, Leminski pode jogar com a duplicidade dos signos dentro do esquema maior que tensiona presença e ausência. Assim, no eixo de conteúdo, as mesmas palavras que sugerem a entrega do homem a um trabalho que o aliena, o remetem também para uma tarefa que edifica o espírito, estendendo o eixo de expressão através das contradições semânticas entre duas categorias de ser: saber vs. dever. Daí a divisão da alma em duas cidades pressupõe, assim podemos interpretar, um equilíbrio consciente, que só viria com a idade, para poder escolher entre a ação passiva ou ativa, conforme o momento. Mais uma vez, essa é uma perspectiva dentro da ótica aberta da mistura. Outra leitura que poderia ser extraída, por exemplo, da divisão da alma

por duas cidades, é aquela em que se pressupõe o amor do poeta por Curitiba e sua admiração por São Paulo, o que também o divide, dissolvendo seu ser.

Enfim, o sentido fluido dessa poesia carrega a ideia de transformação do homem em seu tempo, muito reforçado pela segunda estrofe, quando a palavra “idades” surge três vezes. Dizemos isso associando o poema àquela imagem da canoa, que se desprende da expressão popular, quem sabe navegando o fluxo textual sempre em transformação, confirmando que sua dicção se funde nessa estrutura múltipla que mistura também o passado e o presente (do seu momento) para uma voz em devir no fluir dos sentidos.

Como veremos no poema a seguir, a ideia de sujeito fragmentado se instaurou enquanto possibilidade semântica dessa poética de mistura e rarefação. Isso pôde ser notado no poema anterior e ficará mais evidente com “o hóspede despercebido”, retirado do livro *Distraídos venceremos*:

Deixei alguém nesta sala  
que muito se distinguia  
de alguém que ninguém se chamava,  
quando eu desaparecia  
Comigo se assemelhava,  
mas só na superfície.  
Bem lá no fundo, eu, palavra,  
não passava de um pastiche.  
Uns restos, uns traços, um dia,  
meus tios, minhas mães e meus pais  
me chamarem de volta pra dentro,  
eu ainda não volte jamais.  
Mas ali, logo ali, nesse espaço,  
lá se vai, exemplo de mim,  
algo, alguém, mil pedaços,  
meio início, meio a meio, sem fim (LEMINSKI, 1987, 47).

Percebamos que a ideia de fragmento não se reduz a pedaços de palavras limitados ao eixo sintagmático. Muitas vezes ela se apresenta, em Leminski, combinando elementos diluidores do ser, por um processo ampliado pela intensidade da mistura, que complexifica o efeito de presença e ausência, e pela extensidade da rarefação, o que permite o entrosamento com outras semioses no nível semântico da poética leminskiana. Na perspectiva da semiótica tensiva, a estrutura dos modos de existência (virtualizado, atualizado e realizado), cujo pano de fundo é constituído pelas transformações da *tonicidade perspectiva*

(intensidade/extensidade), incidem sobre as “três dimensões constitutivas da enunciação, a actancialidade, a temporalidade e a espacialidade” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 135). No que afeta o sujeito (actante), a intensidade se articula como compacta ou difusa, enquanto a extensidade pode ser una ou numerosa. No poema de Leminski, a difusão do sujeito é tensionada pela relação presença/ausência – “Deixei alguém nesta sala / que muito se distinguia /de alguém que ninguém se chamava, / quando eu desaparecia” –, pensamento que, sob nossa ótica, deve se abster da ideia de essência para produzir seus efeitos de multiplicidade. Como a “categoria presença/ausência pertence de direito, para começar, ao discurso filosófico sobre a existência (em geral oposta à essência)” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 123), sua poética envolve outros domínios semânticos. Nada mais justo, portanto, que examinemos outros pontos de vista na tradição filosófica.

Assim, seguindo essa senda, sabemos que “Platão e Aristóteles buscaram o princípio das coisas nos seres intelectuais” (BRÉHIER, 2012, p. 8) e percebiam, com isso, uma relação direta de causa e efeito entre as coisas e as Ideias, estas influenciando aquelas. Isso difere da concepção dos estoicos, que identificavam o ser com os corpos, estes interagiriam entre si, sem influência externa, o que os levou a criar a categoria dos incorporais, um indeterminado externo à realidade, agindo sempre no limite dos corpos. É nesse limiar que a poética leminskiana parece produzir seus efeitos e, assim, seus poemas interagem com campos semânticos pertinentes às filosofias que problematizam o ser sobre outras perspectivas dicotômicas, permitindo alargar o horizonte de leitura.

Voltando para a semiótica, na dimensão dessa temporalidade em que o poema atua, percebemos “a aplicação da distinção proposta por G. Guillaume entre ‘tempo ascendente’ e ‘tempo decadente’” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 138, grifos do autor) em que, o primeiro opõe “imminente e futuro” e o segundo “recente e antigo”. Sobre o tempo ascendente:

A tensão entre ‘imminente’ e ‘futuro’, por sua vez, é analisável a partir do momento em que a supusermos variável em tensão e lassidão, de tal forma que o pólo tenso, o imminente, possa ser relaxado, e, ao contrário, o pólo distenso, o futuro, possa ser tensionado (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 138, grifos do autor).

Com isso compomos o quadrado: iminente–antecipado vs. futuro–adiado, enquanto o tempo decadente é enriquecido como recente–reminiscente vs. antigo–esquecido. Dessa forma, nesse poema, a voz que fala, o eu lírico, não surge como alguém único, singular. Muito pelo contrário, sua presença se faz múltipla, tanto no passado (antigo–esquecido) “Deixei alguém nesta sala”, mas também no presente (iminente) da enunciação, quando a voz poética se distingue de “alguém que ninguém chamava (antecipado), / quando eu desaparecia.” (adiado), como um desdobramento do tempo e de si. Enfim, “quanto à espacialidade, a tensão entre o ‘próximo’ e o ‘distante’ também pode ser desenvolvida graças às variações tensivas” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 139, grifos do autor), assim, na dimensão espacial temos o quadro tensivo próximo-familiar vs. distante-estranho.

Nesse sentido, notem que o ponto de vista do eu lírico também se diversifica, tensionando o ambiente externo (“sala” e “superfície”), que parece familiar e próximo, com o ambiente interno (“fundo” e “dentro”) que se afigura distante e estranho. Esses cortes espaciotemporais entre o passado e o presente, é, no poema, o movimento divisor do ser em seres, em fragmentos, multiplicidades, produzindo um efeito que se encaixa no campo semântico do estoicismo, especialmente pela compreensão de que o “tempo incorporal está fora dos eixos, infinito, como uma criança jogando dados” e “pertence somente àqueles que entraram num devir menor” (BRÉHIER, 2012, p. 5), alguém que, conforme o eu lírico (esse quase ser que se manifesta no tempo e no lugar do exprimível), se desfaz em “mil pedaços, meio início, meio a meio, sem fim”, tal qual escreve o poeta. Assim, o que disse Solange Rebuszi sobre a estética das cartas de Leminski, onde atua o “fragmento como uma semente que se abre em uma teoria” (2003, p. 63), também se aplica aos poemas enquanto teorização no seio da linguagem poética. E nesse sentido a poética leminskiana encontra reflexo também nos pensamentos deleuzeanos, que tem, de acordo com o que vimos, seu alicerce na doutrina estoica:

Quando o escalpelo corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. O *atributo* não designa nenhuma *qualidade* real..., é sempre ao contrário expresso por um verbo, o que quer dizer que não é um ser, mas uma maneira de ser... Esta maneira de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície de

ser e não pode mudar sua natureza: ela é pura e simplesmente um resultado, um efeito não classificável entre os seres... (Os Estóicos distinguem) radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força, de outro, o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais (DELEUZE, 2009, p. 6).

Desse modo, a voz da poesia se impõe, não como um ser, mas uma “maneira de ser” – a semiótica francesa diria uma “forma de vida” ou um “modo de existir” –, um “quase”<sup>50</sup> que se identifica com a própria linguagem, tornando-se um “atributo” expresso nessa ação de “desaparecer”, não uma propriedade, mas algo que se relaciona ao sujeito da oracional da enunciação “(eu) Deixei”. Lembrando que, conforme Bréhier, para os estoicos um atributo (ou uma propriedade) era uma qualidade fundamental do estado corporal, um ser real e “os seres reais podem [...] interagir uns com os outros e, por meio dessa relação, se modificar” (BRÉHIER, 2012, p. 14) e que o exprimível era o resultado incorpóreo de suas misturas, o que, para Deleuze, necessariamente não era uma “qualidade real” (fundamental), pois se distinguia o atributo como uma insistência do acontecimento “ao contrário expresso por um verbo”, não um ser, mas um quase-ser no limite dessa ação. Com isso, o sujeito da linguagem se transforma, para o eu poético de Leminski, em alguém que “comigo se assemelhava, mas só na superfície” (um efeito de), pois bem “lá no fundo, eu, palavra, não passava de um pastiche”, isto é, o “eu” que se firma por palavras é como uma colagem, fragmentos de outros eus, “multiplicidade infinita de seres incorporais”, conforme Deleuze, que subsistem no exprimível da linguagem poética, onde algo do autor se perde, visto que “logo ali, nesse espaço, / lá se vai, exemplo de mim, / algo, alguém, mil pedaços” e a escrita se torna, mais uma vez, rarefeita e sempre em movimento múltiplo, fractal, “meio início, meio a meio, sem fim”.

De acordo com o que nos lembram André Dick e Fabiano Calixto, sobre Leminski, “Alguns críticos de sua obra pensam que a visão dele era voltada apenas para o universo da poesia marginal” (2004, p. 12), muito pelo contrário! Sua escrita nos propicia uma amplitude teórica que permite o diálogo com outras

---

<sup>50</sup> Em *Lógica do sentido*, citando Bréhier, Deleuze retoma um termo bem específico, o *aliquid*, “alguma coisa, aliquid, na medida em que subsume o ser e o não ser, as existências e as insistências” (DELEUZE, 2009, p. 8).

áreas do conhecimento. Característica que não se resume aos poemas, visto que está presente também nas cartas, ensaios e romances, como notamos ao longo de todo o trabalho, comportando-se como uma crítica da linguagem. Tarefa que, predizia Barthes, estava destinada aos escritores e à linguística, caso não quisessem estar à mercê de uma “linguagem escrava”. Além disso, constata-se também que a poesia leminskiana pode se aproximar semanticamente da dicção filosófica de inversão do platonismo, como tentaremos explorar um pouco mais no capítulo a seguir. Deste, especificamente, depreendemos que é combinando elementos de mistura e rarefação que Leminski consegue, entre os fragmentos diversos, construir uma poesia diluidora até mesmo das diferentes perspectivas que aparecem insinuantes nas entrelinhas e intertextos de seu estilo poético.

## 6 MISTURA DOS SERES E RAREFAÇÃO

Vimos que a busca pelo novo e pela liberdade estética levou Leminski a uma série de misturas a fim de tornar rarefeitos até mesmo os limites da linguagem poética. Neste capítulo, ao falarmos do efeito de mistura dos seres, devemos ter em mente algumas noções da doutrina estoica (começamos a introduzi-la no capítulo anterior) que nos ajudarão a entender melhor o tipo de efeito que podemos encontrar em sua poética e como ela é capaz de envolver pelo prazer da escritura. Não que Leminski tenha procurado tais noções, isso não nos cabe afirmar, embora seja possível sentir em certos versos, como “Um homem / com uma dor / é muito mais elegante”, uma postura que recorde certa similaridade ao estoicismo moral. De todo modo, a semiótica da poética leminskiana parece se conformar bem aos aspectos semânticos de uma filosofia não-socrática, muito mais próxima dos valores de mistura, pois o operador não era conduzido pela triagem, norteadora do ponto de vista platônico.

Os estoicos, como já pontuado, dividiam sua percepção entre os corporais e os incorporais. Os corporais constituíam a realidade (categoria que se contrapunha à noção de existência platônica) e no limite desses seres, atuavam os incorporais. Para os estoicos (e os cínicos), conforme afirmam Fernando Padrão

de Figueiredo e José Eduardo Pimentel no texto de apresentação do livro *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*, de Emile Bréhier, “tudo é corpo, até mesmo as virtudes, a razão, a filosofia” (BRÉHIER, 2012, p. 10). Os incorporais, por sua vez, são quatro: o exprimível, o vazio, o lugar e o tempo<sup>51</sup>. “É para essas coisas de existência que eles criaram a categoria de incorporal” (BRÉHIER, 2012, p.16), definindo, pelo termo, aquilo que não tinha limite, aceitando assim, paradoxalmente, a existência dos não-seres ou quase-seres, o *aliquid* que menciona Deleuze (2009) ao analisar a “mistura dos corpos” e os “efeitos de superfície”. Se avaliarmos essa relação sob a ótica tensiva, seria possível aproximá-la, certamente, de um operador semântico de mistura e alguns de seus valores.

Os pós-socráticos, por sua vez, norteados pelo idealismo, que seria regido pelo operador semântico de triagem com seus valores de pureza, partem para uma noção de separação entre o corpo e a alma, da mesma forma que discriminavam a coisa e a essência:

Deste modo, livres da loucura do corpo, conversaremos, como é correto, com homens que gozarão da mesma liberdade e conheceremos por nós mesmos a essência das coisas e talvez a verdade não seja mais que isso. Mas tenho grande temor que aquilo que não esteja puro não possa alcançar pureza (PLATÃO, 1981, p. 113).

Reparem nas palavras de Sócrates, em diálogo com Símas, que o pensamento platônico estava, de algum modo, regido pelo movimento de exclusão, o que, por sua vez, operava os valores, dando à essência um significado positivo para percepção da realidade, direcionando, por outro lado, o ponto de vista de absoluto e fechamento. Isso fica evidente pela mesma valorização do conceito de pureza, que funciona para a semântica tensiva, como demonstramos, pelo processo de separação da triagem.

Para os estoicos, por sua vez, corpóreos e incorpóreos constituíam a realidade sensível. Todavia, os corpos eram limitados, mas não diretamente afetados pelos incorporais, uma vez que esses somente eram causas entre si, o que não

---

<sup>51</sup> Não nos parece forçoso relacionar ao menos três desses incorporais, exprimível, tempo e o lugar com os dêiticos linguísticos, *ego, hic et nunc*, considerando-os categorias que se transformaram e se transformam conforme os pontos de vistas científicos e os valores atribuídos.

se pode dizer dos incorporais, resultados da mistura proveniente dos corpos. Fenômeno, portanto, que transparece na superfície desse contato, o que para Deleuze propiciaria os efeitos de superfície. Enquanto efeito, os incorporais podem ser percebidos no exprimível, daí sua natureza estar mais próxima dos acontecimentos, o que na *Lógica do sentido*, o autor aproxima da ação verbal. Compreendemos que a mistura seja um operador em comum com a perspectiva estoica, deleuzeana e leminskiana, sendo assim, é esperado que haja alguma similaridade entre esses campos semânticos e em certos valores produzidos. Cientes disso, é esse efeito do acontecimento verbal e seus devires, o que nos interessa enquanto propriedade do exprimível na linguagem poética leminskiana.

A noção de rarefação, a qual associamos a uma valência de extensidade que equilibraria a valência de intensidade tônica da mistura, ligada à somação eufórica leminskiana, já é recorrente no livro *Caprichos & Relaxos* e aparece evidente no título de uma das obras incluídas na coletânea: “Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase”, como se o poeta indicasse o caminho do meio, do equilíbrio dos elementos dispersos. Os textos dessa parte, ora utilizam recursos sonoros e visuais, ora aproveitam espaços em branco, ora desconstroem a estrutura básica do poema (estrofes e versos), ora fazem tudo ao mesmo tempo, porém, frequentemente se mantêm nessa linha do quase: onde as palavras, em seu estado de coisa, se misturam, produzindo esse efeito que chamamos poesia. O haicai abaixo,

poema na página  
mordida de criança  
na fruta madura (LEMINSKI, 1983, p. 65).

embora não seja um exemplo de desconstrução explícito ou se aproveite dos espaços em branco, consegue, nesse jogo misto entre o imagético (poema na página, fruta madura) e o sonoro (mordida na fruta), atravessar o lugar, o tempo, o exprimível e o vazio. Chegamos, então, a uma concepção de acontecimento para a poesia, sendo um local de passagem ou como aquele “momento” – com a ressalva de que os estoicos não acreditavam no momento enquanto limite do tempo – de encontro entre as coisas, abalando a profundidade do ser, para produzir, nesse caso, seu efeito de superfície, ou seja, o próprio acontecimento poético revela-se em estado somativo de euforia. Metapoesia, ele tenta traduzir

o efeito poético por meio da mistura que é desejo, encontro, ação e devir-poesia: mordida de criança na fruta, resultado que nós, leitores, precisamos resolver, somação e resolução (Greimas e Fontanille). Nos preceitos da semiótica tensiva:

A somação apresenta-se como a presentificação de uma relação in absentia. Ela cerca e estabiliza, sob a égide da irrupção e da parada, um lugar, mas um lugar vazio, à espera de preenchimento; numa palavra, a somação – culminância e suspensão da intensidade – é uma “pergunta”. Ela provoca a espera do funtivo extenso do esquema que denominaremos resolução (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 107 - 108).

Destarte, em contato com a boca, a fruta tem seu corpo transformado, perde massa (conteúdo) e ganha nova forma (expressão) ao mesmo tempo. A criança também perde e ganha. Ela metaforiza o fim da ingenuidade, a “verdade” é descoberta no sentido funtivo (Hjelmslev) de valorização do prazer do saber, efeito do sabor de fruta “madura” (Eros). Não há, pois, inocência na linguagem poética: a poesia, enquanto arte, sempre revela seus efeitos. A mordida (ação metonímica) produz uma nova forma dentro do esquema tensivo de somação e resolução, deixa um “lugar vazio” (intensidade-mistura-irrupção) e espera uma resposta significativa (extensidade-rarefação), um novo sabor, um novo saber, articulando, com isso, seus novos devires:

A dimensão tensiva e a dimensão esquemática ajustam-se assim uma à outra, permitindo a passagem entre o evento e o processo, entre a categoria como “lugar vazio” e suas articulações discretas, entre a explosão e suas ressonâncias discursivas, entre o sobrevir e o devir (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 108).

Assim, o poema está na página, porém seu lugar de efeito transcende esta corporeidade, pois é como se a poesia não estivesse limitada ao corpo-página, quando atravessada por um processo de semantização. Na poesia de Leminski, assim compreendemos, é pela intensidade da mistura dos corpos que o efeito explode à superfície e, então, seu verdadeiro não-lugar, pela extensidade da rarefação, se amplia no exprimível da linguagem poética. Diante disso, podemos recordar Deleuze, que explana, dentro de seus domínios semióticos, que no instante em que um corpo se retira do outro, quando alcança outra forma de ser, é que se desprende para a superfície. A poesia, sob essa ótica, estaria nesse

movimento metafórico e metonímico, feito aquilo que vem à tona para o campo da percepção: um efeito, uma resolução, um “modo de ser”. Similar a isso, Leminski diria, em seu ensaio *sem eu sem tu nem ele*, “Literatura é um efeito mental” (2012, p. 110), sendo, então, algo que se aproxima mais de um resultado desdobrado desse acontecimento. É nisso que a poesia se assemelha a uma espécie de “mordida”, ação verbal que semanticamente mistura os corpos.

Assim, a poética leminskiana de mistura e rarefação, ao combinar palavras, muitas vezes tão distantes, substantivos que não são as coisas que representam, mas que na memória se encontram em estado de coisa (ainda estanques), produz, nesse encontro de alteridades (a voz do poema e a voz do leitor), o seu devir poético, euforia dos sentidos que nasce da profundidade dos corpos (como um desejo de se entrelaçar), mas se realiza pleno na incorporeidade dos acontecimentos, pelo gesto criativo de sua escritura:

A vagina vazia  
 Imagina  
 que a página (sem vaselina)  
 a si mesma se preenche  
 e se plagia

Essa língua que sempre falo  
 (e falo sempre)  
 e distraído escrevo embora não tão frequentemente  
 massa falida  
 desmorona no papel

quando babo

e acabada em texto  
 eu acabo (LEMINSKI, 1983, p. 29).

No sentido de uma certa autonomia do desejo, vemos, nesse poema, uma preocupação em resolver a distinção entre o ser que escreve do ser que fica, por meio de uma relação erótica em que o papel, na primeira estrofe, é comparado a uma vagina (vazia). O órgão feminino, personificado (ou simplesmente uma metonímia de mulher, ou talvez devir mulher, chave de todos os devires, dependendo da interpretação), imagina que a página vai se preencher sozinha, plagiando a si mesma, como se ecoasse ali uma voz que lhe fosse própria, o que parece ser reforçado pelas rimas vagina-imagina-página-plagia, dando a ideia de que o texto gira em torno de seu próprio universo de desejos, Eros que se repete independente do autor. Todavia, tal concepção é contrariada, na segunda

estrofe, pelo ser que insurge, tensionado pela primeira pessoa na forma verbal “falo” – “essa língua que sempre falo / e falo sempre”, sugerindo uma identificação do eu lírico com o escritor (masculino), pretensa subordinação patriarcal da liberdade poética. Notemos que, devido à ambiguidade do significante, é possível associarmos falo ao órgão masculino (metonímia do escritor ou, talvez, devir escritor) – e, por extensão, à caneta ou lápis, como objetos fálicos dentro desse sistema –, o que dá o tom da sintonia erótica tensiva existente entre o escritor e a página, como se realizassem uma fusão espontânea durante a ação verbal de escrever: mistura de corpos, complementaridade, devir-linguagem, devir-poesia, motivada pelo desejo, ou melhor, pela ação desejante que habita as relações de mistura.

No entanto, tudo se passa no exprimível e para os estoicos, os incorporais não podem ser separados do corpo, como acontece com a Ideia, no ponto de vista platônico. Considerando o poema terminado, não haveria mais um corpo de poeta – “o que fica excluído sempre é apenas a pessoa, de modo algum um sujeito” (BARTHES, 2012, p. 9) – e, sim, um sujeito que subsiste no exprimível e dele não se separa, esse é seu novo “corpo” e sua incorporalidade que se manifesta atualizante na superfície semântica do discurso. Dessa forma, são as palavras que se misturam em seu estado de coisa, qualitativo, para produzir novos efeitos, todavia, é como se o desejo ainda atuasse ali, no tempo e lugar da linguagem e essa mesma potência, já pontuamos via Barthes, é condutor do “desejo de escrever”, pois a leitura anseia saber (e saber é sabor) o que o poeta sente, embora não alcance o desejo que ele teve, mas o que o sujeito (actante) finge ter: sua performance a ser interpretada.

Em *Tensão e significação*, Fontanille e Zilberberg, afirmam que a “importância superior que hoje gostaríamos de atribuir ao devir resulta da instalação do espaço tensivo e das virtualidades esquemáticas que ele avaliza” (2001, p. 164). Diante disso, alegamos que, no poema em questão, o devir também instala um espaço tensivo de atração e repulsa, dentro de uma virtualidade esquemática: Eros - Tânatos. Afinal, esse erotismo, fluente desde a primeira estrofe, revela o desejo de produzir, até que no fim, o desfecho: “e acabada em texto / eu acabo”, gozo. É como se o ser da linguagem fosse o resultado prazeroso de uma relação “sexual” (Eros), um encontro produzindo devires com o vazio da página (cópula),

visto que o ser da escrita dura apenas o momento do ato. Terminado o prazer criativo, o gozo de escrever, o eu lírico-poeta vê o seu fim (Tânatos), comparando a sua morte à morte do autor e ao fim da enunciação, o que soma ao poema esse efeito metalinguístico.

Essa morte, no entanto, não significa a separação do corpo e da alma, mas o rompimento entre o corpo do escritor (performado pela voz poética) e o corpo do texto, rarefação que o eu lírico parece simular. Resta-lhe a, então, esperança de ser em devir com o prazer dos futuros leitores. Leminski mesmo dizia: “O leitor já adivinhava que a criatividade artística está intimamente ligada ao pleno desenvolvimento do princípio do prazer, a arte, sendo uma modalidade de jogo, como atividade livre do espírito, sendo a mais alta atividade do homem” (LEMINSKI, 2012, p. 117), dessa forma, escrever ou ler se alinhavam como atividades que dependiam desse prazer. Afinal, em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille afirmam que as “paixões não são propriedades exclusivas dos sujeitos (ou do sujeito), mas propriedades do discurso inteiro” (1993, p. 21), embora esse livro tenha sido escrito com foco em narrativa, não é inaceitável dizer que nos poemas essas propriedades também “emanam das estruturas discursivas pelo efeito de um ‘estilo semiótico’ que pode projetar-se seja sobre os sujeitos, seja sobre os objetos, seja sobre sua junção” (FONTANILLE; GREIMAS, p. 21, grifo do autor).

Sobre o tema da leitura e seu prazer, Barthes atribui a dificuldade de encontrar a pertinência a “algo” que ele chama de “desejo”. “É porque toda leitura é penetrada de Desejo (ou de Repulsa) que a Anagnosologia é difícil, talvez impossível” (BARTHES, 2012, p. 33). Assim, a análise se torna aberta e esta abertura encontra eco no próprio desejo de escrever que o texto nutre. Relembremos o que diz o filósofo, há três fontes de prazer, a terceira é o desejo de escrever, que ele chama de “aventura a maneira como o prazer vem ao leitor” (BARTHES, 2012), essa maneira, continua:

é, se assim se pode dizer, a da Escritura: a leitura é condutora do desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve ao escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o

autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura (BARTHES, 2012, p. 39).

Assim, o que Leminski resgata é o prazer (ou até mesmo a repulsa – “delícia de experimentador”) pela escritura, tentando modular o estado de disforia ou aforia para um estado de euforia que sua poesia intenciona despertar. Por isso, em sua própria impertinência, ela traz vários efeitos à tona e provoca a leitura a também ser impertinente e completar (ou até mesmo abandonar, sacrificando o leitor que não adere aos valores abertos) o sentido do texto. De um modo ou de outro o poeta compartilha o gozo, pois sua prática é conduzida por esse prazer que não vem dos manuais de literatura e, sim, do sabor alimentado pela escritura.

Notamos que a poética de mistura e rarefação é também uma forma do autor se tornar rarefeito na própria obra, dando autonomia à poesia. Leminski sabia que o autor era uma ficção do século XIX (2012, p. 123). No ensaio, *O autor, essa ficção*, o poeta explica a desnecessidade de sua existência.

Engana-se quem pensar que uma obra como a *Divina Comédia* precisasse da existência de um estúpido escriba chamado Dante Alighieri. Existisse ou não Dante Alighieri, a *Comédia*, muito maior que qualquer Alighieri, começaria a existir de qualquer maneira (LEMINSKI, 2012, p. 124).

Nesse aspecto, sua poética reverbera teorias que presumem um apagamento do autor em prol da autonomia do texto, dialogando com ideias de Michel Foucault e Roland Barthes. Este afirma “que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57). É para esse caminho, não da neutralidade, mas de certo afastamento do autor que faz do texto o seu próprio ponto de origem, que tendiam algumas concepções das poesias leminskianas:

apagar-me  
diluir-me  
desmanchar-me  
até que depois  
de mim  
de nós  
de tudo

não reste mais  
que o charme (LEMINSKI, 1983, p. 66).

Esse apagar-se vai não no sentido da negação, mas do rompimento das barreiras para a confluência de todos os seres (de mim, de nós, de tudo), de muitas culturas. Por intermédio desses encontros, Leminski cria uma poesia cujo modo de existência, embora tenha parâmetros intelectualizados para um tipo de leitura mais específico, também possa ser recebida, a partir de seus efeitos – que se ampliam na proporção intensiva e extensiva das misturas e rarefações –, por qualquer leitor que se sensibilize. Isso é possível, pois a impertinência de sua poesia, subversiva da rigidez formal e do dualismo platônico, do seu gesto de *escriptor*, usando outro termo barthesiano, é capaz de despertar no receptor (na impertinência de sua leitura) o gosto pela escritura. Ele mesmo afirmava: “Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia” (LEMINSKI, 2012, p. 132). É pela perspectiva da semântica que aprendemos que os “modos de existência” articulam (quadrado semiótico) a inanidade, a vacuidade, a plenitude e a falta, no seguinte esquema:

[...] a inanidade (a potencialização) constitui uma “perda” de densidade existencial, provocada pela anulação do foco, perda que conduz da presença (realizante) à ausência (virtualizante); inversamente, a perda (atualizante) proporciona um ganho de densidade existencial, devido à intensidade do foco, no caminho que leva da ausência à presença (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 132).

Assim, atravessado por essa mistura intensa “de mim / de nós / de tudo, o poeta pode diluir-se, potencializando um outro tipo de existência que, nutrido dessa “perda (atualizante)”, pode desmanchar-se, até que desse amálgama denso fique apenas o efeito (ausência – virtualizante) de rarefação. O charme da poesia, seu “ganho existencial” é seu atrativo para que nós leitores também participemos enquanto “parceiros” na plenitude dessa realização que tensiona a ausência e a presença, modulando valências que também se articulam, tendo por plano de fundo as transformações da tonicidade perceptiva de intensidade e extensidade de suas misturas e rarefações, seus intensos caprichos e relaxos extensos.

Há que se dizer, contudo, que embora a escrita seja um processo solitário, a poética de mistura e rarefação tentava escapar de uma imposição egóica. Contrariando uma afirmação absoluta do eu narcísico, sua busca pela poesia experimentava um senso de coletividade que encontrava na alteridade algumas soluções poéticas:

contranarciso

em mim  
eu vejo o outro  
e outro  
e outro  
enfim dezenas  
trens passando  
vagões cheios de gente  
centenas

o outro  
que há em mim  
é você  
você  
e você

assim como  
eu estou em você  
eu estou nele  
em nós  
e só quando  
estamos em nós  
estamos em paz  
mesmo que estejamos a sós (LEMINSKI, 1983, p.12).

Nesse poema, Leminski cria um eu lírico que confirma sua mistura e se dissolve no outro: “Em mim eu vejo o outro”. Essa dissolução parte da aceitação da alteridade e, ao reconhecê-la, confirma em sua estética um olhar para a vida além de si, de fora, não internalizada somente, mas “contranarciso”, como reforça o título. Ao mesmo tempo, enxergando o outro em si mesmo, o poeta compreendia que a escrita o colocava como parte dessa comunhão com pessoas (“dezenas”, “centenas”), sempre dentro do ponto de vista de universo que distingue os operadores de mistura e triagem. Retomando a visão de um sujeito fragmentado, a singularidade do eu lírico só participa do acontecimento na relação com outros leitores a partir desse efeito de multiplicidade e, por isso, por meio da linguagem, semantiza-se a noção de mistura entre os corpos, como sendo, paradoxalmente, um e todos simultaneamente, pois “na singularidade

dos paradoxos nada começa ou acaba, tudo vai no sentido do futuro e do passado ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2009, p. 82). Enquanto efeito, seu texto configura o próprio acontecimento incorporal, aspecto, que, somos capazes de afirmar, dava à poesia leminskiana esse valor aberto de novidade e liberdade tão caras ao poeta. Sobre a singularidade, Deleuze diz:

sabemos que uma singularidade não é separável de uma zona de indeterminação perfeitamente objetiva, espaço aberto de sua distribuição nômade: pertence com efeito ao problema o relacionar-se a condições que constituem esta indeterminação superior e positiva, pertence ao acontecimento o subdividir-se sem cessar como reunir-se em um só e mesmo acontecimento, pertence aos pontos singulares o distribuir-se de acordo com figuras móveis comunicantes que fazem de todas as Jogadas um só e mesmo lançar (ponto aleatório) e do lançar uma multiplicidade de jogadas (DELEUZE, 2009, p.117).

Cientes de que Deleuze dialoga com o pensamento estoico, conseguimos identificar esses pontos de indeterminação com a incorporalidade do “tempo”, do “lugar”, do “exprimível” e do “vazio”, categorias que, se é que podemos dizer assim, habitam o acontecimento. Na citação acima, Deleuze diz, “pertence ao acontecimento o subdividir-se sem cessar como reunir-se em um só e mesmo acontecimento”, como se não houvesse um limite para esse movimento. Por isso, o poema, mesmo em sua singularidade, tem sua voz indeterminada pela semântica da multiplicidade no plano do conteúdo: nômade, confunde-se em centenas “o outro / que há em mim / é você / você / e você”; ora, dizem Fontanille e Zilberberg, “não há alteridade mais resistente do que aquela que opõe o eu ao não-eu” (2001, p. 101). Nesse caso, a ausência de vírgulas, no plano da expressão, intensifica ainda mais a mistura, como se todos pertencessem ao mesmo acontecimento no qual cada singularidade se divide e se reúne, porém no mesmo fluxo, “assim como / eu estou em você / eu estou nele” em um mesmo ato, “um só e mesmo lançar”, segundo afirma Deleuze. Conforme o poema, é nessa união que se encontra a paz, convivência harmônica, quando mesmo a sós, nos encontramos em nós.

É dessa mesma união, por essas “figuras móveis comunicantes” de que fala o filósofo Deleuze, que o poema se abre para uma multiplicidade de jogadas, próprias de sua autonomia, pois na condição de ação incorporal não devem

pertencer a ninguém, e, com isso, a noção de propriedade autoral, também se torna rarefeita, pois não é a Obra e, sim, o Texto o que importa enquanto acontecimento de sua escritura de misturas e rarefações. Desse modo, como se a escrita fosse coautoral, o eu lírico se insere em “vagões cheios de gente”, prestando seu tributo a Carlos Drummond de Andrade e seu “Poema de sete faces”. É diante dessa rede de relações semânticas que Leminski atualiza o bonde da segunda geração modernista, como se seguissem, juntos, o mesmo trilho da modernidade, pois confrontando o vazio, limite de sua incompletude, pode, mediado pelo intertexto, expandir o espaço e o tempo de sua poesia aos alcances da escrita drummondiana. Assim, o poeta seguia, misturando-se e tornando-se, ao mesmo tempo, rarefeito ante o exprimível da linguagem.

Apropriando-nos das palavras de Greimas e Fontanille, para pensar o poema como uma metalinguagem dos afetos, poderíamos então dizer que no primeiro verso, “em mim”: a “primeira somação, seguida das operações constitutivas da estrutura elementar, transmuta as modulações em uma sucessão de ‘antes’ e de ‘depois’, de fases e limiares de fase[...]”, o que está implícito nesse fluxo temporal (contínuo e descontínuo) das relações que são intercaladas por diferentes alteridades: “eu vejo o outro / e outro”. E acrescentar que os “*estados e as transformações* se definirão respectivamente nesse nível como as zonas isoladas por somação no desenvolvimento orientado do devir e como os caminhos que levam de um estado ao outro” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P. 40)". Assim, é no mínimo curioso a homonímia do pronome nós com o plural da palavra nó, como se o actante indicasse que todas as somações são resolvidas afetivamente pela linguagem no entrelaçamento desses devires: “eu estou em você / eu estou nele / em nós”.

Em *Distraídos venceremos*, Leminski publica um poema que soa como um tipo de proposta poética

iceberg

Uma poesia ártica,  
claro, é isso que desejo.  
Uma prática pálida,  
três versos de gelo.  
Uma frase-superfície  
onde vida-frase alguma  
não seja mais possível.

Frase, não. Nenhuma,  
 Uma lira nula,  
 reduzida ao puro mínimo,  
 um piscar do espírito,  
 a única coisa única.  
 Mas falo. E, ao falar, provoco  
 nuvens de equívocos  
 (ou enxame de monólogos?).  
 Sim, inverno, estamos vivos (LEMINSKI, 1987, p. 22).

O texto inicia expressando o desejo do eu lírico de encontrar uma poesia “ártica”, distante de si mesmo. A aproximação desta palavra com o adjetivo “claro” e a expressão “prática pálida” adquirem um tom irônico, como se o poeta quisesse dizer o contrário, pois o recorte lembra bem a poética do período romântico, embora mostre, ao mesmo tempo, que o escritor não deve se fechar no passado. Por outro lado, “três versos de gelo” apontam para o formato do haicai, desse modo, é como se houvesse a mistura e diluição de dois estilos em uma mesma zona de indeterminação: o efeito da poesia. A “frase-superfície / onde vida-frase alguma / seja mais possível” ainda recorda o estilo nipônico em que os três versos sintéticos quase não permitem que o poeta insira neles seus problemas egocêntricos, mas revivifica também a poética drummondiana, quando esta aconselha, em “Procura da poesia”: “Não façam poesia com o corpo / esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso / à efusão lírica” (DRUMMOND, 2011, p. 24), todavia, não tomemos o verso no sentido de refutar o corpo e, sim, de evitar problemas e soluções individualistas.

A pretensa diluição do autor se confirma nesse desejo por uma “lira nula”, reduzida ao “mínimo piscar do espírito”, como aquele golpe preciso do samurai que Leminski apreciava nas artes marciais. Todavia, uma vez mais, a ironia parece assumir a voz do poeta, pois, como sugere o poema, tal pureza (valor de triagem) não é possível quando o poeta fala, visto que falar é trazer consigo um “enxame de monólogos” (valor de universo). Afinal, é nesse contraditório e eufórico “enxame” que encontramos novamente a mistura dos seres, a multiplicidade das vozes, que por meio dessa “nuvem de equívocos”, do qual Leminski não se exclui, contribuem por complementaridade para sua dicção polissêmica e polifônica. É importante lembrar que o poeta malandro samurai não fechava os olhos ao passado, uma vez que dizia, em carta para Régis

Bonvicino, ser necessário “aprender com os erros dos mais velhos: ver como não deve ser” (LEMINSKI, 1999, p. 117), pressupondo nisso o sentido de complementaridade, marcada por uma relação existencial de onde conseguimos extrair um quadro tensivo entre dever ser(S<sub>1</sub>) vs. não-dever ser(S<sub>2</sub>).

Como o desfecho do poema é introduzido por uma conjunção adverbial adversativa: “mas falo”, isso indica que o ato de falar parece se opor a todas as regras postas anteriormente, normas que o eu lírico deseja, em vão, controlar. A propósito, Leminski compartilha uma noção de máquina para a poesia<sup>52</sup> que ele chama de “estrutura formal”: “o que é um esquema formal, senão uma máquina mental? (LEMINSKI, 2012, p. 143), o que recorda, guardadas as devidas proporções – uma vez que a ideia também dialoga com os formalistas russos, sobretudo, Chklovsky –, a concepção deleuziana, visto que não haveria controle sobre esses agenciamentos mentais<sup>53</sup>. Ao provocar uma “nuvem de equívocos”, Leminski confirma a intuição de que a ação de escrever se dê sob certa influência do acaso, embora, em carta a Régis Bonvicino, ele acreditasse também ser possível “programar clarezas”. De todo modo, retomando o poema, nele o poeta parece reconhecer – pelo menos na voz de seu eu lírico – que quando o ato de falar, coletivo (enxame de equívocos), se opõe ao desejo, pessoal (egocêntrico), há uma maior autonomia da linguagem poética, levando a pensar a noção de fala individual saussuriana sob outro nível de sociabilidade.

Como a fala é uma ação verbal e são “os verbos que exprimem os acontecimentos” (DELEUZE, 2009, p. 26), isso significa que o efeito estético da poesia leminskiana, em nossa compreensão, só é alcançável na superfície da linguagem pelo gesto que a torna escritura, pois a superfície é o espaço em que o sentido do acontecido toma a sua forma possível, distinguindo-se das coisas por meio de outro acontecimento, que é a própria linguagem em ação expressa.

A linguagem é tornada possível pelo que a distingue. O que separa os sons e os corpos, faz dos sons os elementos para uma linguagem. O que separa falar e comer torna a palavra possível, o que separa as proposições e as coisas torna as proposições possíveis. O que torna possível é a superfície e o que se passa

---

<sup>52</sup> No caso específico ele se refere ao haikai: “O haikai também é feito através de uma máquina, sua estrutura formal” (LEMINSKI, 2012, p. 143).

<sup>53</sup> Remete também ao próprio Roland Barthes quando diz, via Lacan, que “a língua é uma estrutura mental” (BARHTES, 2012, p. 48), o que comprova a gama de possibilidades para se pensar a poesia leminskiana.

na superfície: o acontecimento como expesso. O expesso torna possível a expressão (DELEUZE, 2009, p. 191).

Assim, é essa similaridade ao ato de falar, ou melhor, a ação verbal que se sobressai pelo gesto da escritura, que se distingue de todas as tentativas do eu lírico para controlar a poesia e produz os efeitos na superfície da linguagem, pois esses efeitos são elevados por meio da mistura dos corpos, que traz sua profundidade à tona, transformando tudo em acontecimento incorporal, permitindo, de fato, a “frase-superfície” por meio de seu ato. É esse caráter de acontecimento, que Leminski produz por meio de uma poética de mistura e rarefação, que faz a sua poesia acessível, pois é na superfície que o prazer se torna ativo em sua fruição estética. É também na superfície que sua poesia consegue ser filosófica, escapando ao hermetismo, pois como diz outro de seus poemas: “Eu, hoje acordei mais cedo / e, azul, tive uma ideia clara. Só existe um segredo. / Tudo está na cara” (LEMINSKI, 1987, p. 34). E se é possível encontrarmos ecos de uma voz filosófica na poesia de Leminski, ela não está ali para tornar o texto hermético, visto que ele dizia na carta 42: “quero fazer uma poesia que as pessoas entendam. q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paranomásticos...” (LEMINSKI, 1999, p. 111; Leminski grafa “q” e não “que”). Leminski, misturava para suavizar, não para tornar complexo.

A mistura dos seres também envolve as coisas inanimadas e a natureza. Aparentemente tudo em Leminski alcança esse toque estético de mistura e rarefação em que, por vezes, o próprio efeito de realidade parece desconstruído. De tal modo que sugere oposição ao conceito de modelo ideal herdado do platonismo, o que pode levar à comparação com diferentes campos semânticos. É o que notamos no poema a seguir, “pareça e desapareça”:

Parece que foi ontem.  
Tudo parecia alguma coisa.  
O dia parecia noite.  
E o vinho parecia rosas.  
Até parece mentira,  
tudo parecia alguma coisa.  
O tempo parecia pouco,  
e a gente se parecia muito.  
A dor, sobretudo,

parecia prazer.  
 Parecer era tudo  
 que as coisas sabiam fazer.  
 O próximo, eu mesmo.  
 Tão fácil ser semelhante,  
 quando eu tinha um espelho  
 pra me servir de exemplo.  
 Mas vice versa e vide a vida.  
 Nada se parece com nada.  
 A fita não coincide  
 Com a tragédia encenada.  
 Parece que foi ontem.  
 O resto, as próprias coisas contem (LEMINSKI, 1987, p. 63).

Nele, o eu lírico traz as coisas à memória e assim elas surgem diluídas pelo efeito ilusório das reminiscências, “Parece que foi ontem”, formando uma série de imagens mentais. Jogando com as “aparências”, o eu lírico leminskiano induz o pensamento àquela distinção que Platão fazia das imagens e dos simulacros (boas cópias e más cópias), fazendo frente à imagem ilusória que o filósofo atribuía ao discurso sofista quando, segundo o ateniense, imitava as coisas conforme sua aparência, sem buscar a essência. No diálogo *Sofista*, de acordo com Larissa Rezino e Pedro de Souza (2018, p. 215), Platão dividia “a arte da criação (*poiesis*) de imagens em duas categorias: a criação de cópias ou semelhanças (*eikones*) e a criação de aparências ou simulacros (*phantasmata*)”, reservando ao simulacro uma finalidade ludibriadora, uma vez que seria a imagem (ideal), enquanto cópia, mais verdadeira quando se propõe a captar a essência do modelo.

Essa separação alicerça o moralismo platônico, o que serviu de base filosófica, considerando a triagem como operador semântico, para um ponto de vista ético e estético, repercutindo até mesmo no cristianismo. Porém, Leminski não explora a semelhança, mas a aparência (*phantasmata*), visto que não se percebe alguma tenção de fazer das imagens meras cópias fidedignas aos seres. São “imagens” subversivas, pois erguidas à superfície pela mistura dos corpos substantivados<sup>54</sup>: “o dia parecia noite. / E o vinho parecia rosa”. Esse “parecer”

---

<sup>54</sup> Usamos substantivado aqui, mas não querendo dizer a flutuação da palavra de uma classe para outra e, sim, no sentido de uma coisa “materializada” em estado de substantivo.

denota mais uma dessemelhança entre o modelo e a imagem, assinalando um outro modo de ser que “Até parece mentira”.

Assim, a poética de Leminski se aproxima desse constructo semântico que busca desconstruir o idealismo platônico – que estabelecia que “a propriedade de um ser era [...] a presença de uma Ideia no ser” (BRÉHIER 2012, p. 27), como se houvesse ali uma essência verdadeira (ideal) –, pois rompendo os limites da imagem e da semelhança, tende – tomando a mistura como operador – a aproximar-se mais dos estoicos, para quem a propriedade seria “uma qualidade fundamental do estado [corporal], sem intervenção de uma forma” (BRÉHIER 2012, p. 27), isto é, sem os limites do ideal. No poema, as imagens leminskianas não possuem essa propriedade fundamental, “O vinho parecia rosas” é um exemplo disso no efeito poético. Com isso o poeta desmonta o paradigma da Ideia como perfeição, “Parecer era tudo / que as coisas sabiam fazer”, retornando a um “parecer” com valor semântico mais próximo do estoico. Se Platão via nos simulacros uma cópia desvirtuada, em Leminski isso pode ser visto tal qual uma tentativa de evitar qualquer padrão estanque para sua estética, pois esse jogo de mistura e rarefação lhe permitia superar o dualismo platônico entre a imagem e a aparência, pois a afirmação de que “nada se parece com nada” é proporcional a dizer, assim concebemos, que “tudo se parece com tudo” dentro de uma relação tensivo semiótica.

Levando em consideração o espectro da significação, tendo como base os gradientes de presença e ausência, poderíamos alegar que

o simulacro semiótico, a própria semiose, resultaria, sob esse aspecto, de um compromisso entre as duas modulações extremas que são, por um lado, o excesso de presença do mundo natural (o “pleno” da expressão, a plenitude sensível das tensões) e, por outro, o excesso de ausência do mundo interior (o vazio de conteúdo, a ausência de articulações) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 133, grifos do autor).

É como se nesse jogo de aparências do simulacro semiótico, o poeta estivesse dissimulando o que diz para, ironicamente, problematizar essa “verdade” que se toma como algo essencial para a realidade (NS<sub>1</sub>). Assim, atribuiríamos a ela (a “verdade” - S<sub>2</sub>), o “vazio de conteúdo”, “a ausência de articulações”: “Nada se parece com nada”, diz o poema. Por outro lado, o mundo “natural” em seu

“excesso de presença”, adquiriria plenitude na expressão “sensível das tensões”: “tudo parecia alguma coisa”, efeito (NS<sub>2</sub>) da poesia (S<sub>1</sub>). É bom lembrar que essas valências de presença/ausência já estão postas a partir do título “pareça e desapareça” em diferentes níveis semânticos, o que é importante para demonstrar que a poética de mistura e rarefação combina também gradientes de signos distintos nessa lógica tensiva, subvertendo a ordem esperada (cresça e apareça, apareça e desapareça) para formar uma espécie de simulacro dissimulado.

Deleuze crítica, na tradição platônica, essa distinção entre essência e aparência “As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial” (DELEUZE, 2009, p. 263). Essa “semelhança”, todavia, só é válida quando a imagem capta, em sua Ideia, a essência do modelo. É essa tradição do ideal que se funda “como um dos alicerces do pensamento representacional, pois é por ela que se consolidam as noções ontológicas de modelo (perverso por ser inatingível) e cópia (supostamente imperfeita), que conduzem o pensamento na busca do modelo da representação” (REZINO; SOUZA, 2018, p. 212). Nessa procura, a cópia (em seu “segundo lugar”) tem, para o platonismo, uma posição privilegiada diante do sensível e da aparência, pois conseguiria alcançar o inteligível, supostamente superando sua imperfeição por meio da semelhança. É no sentido dessa crítica, a “falsa pretensão dos simulacros”, da qual fala Deleuze, que parece haver também, nesse poema de Leminski (como em alguns outros), o mesmo tipo de contraposição à essência platônica quando o eu lírico anuncia “Até parece mentira, / tudo parecia alguma coisa” e nesse jogo de palavras, muito próprio do estilo estoico, reconhece a “perversão”, mostrando que o tempo se distorce “Parece que foi ontem” e os seres se confundem, fazendo com que, por intermédio da mistura, o sensível se sobressaia e o inteligível se torne positivamente rarefeito.

Nesse dualismo entre cópias-ícones e simulacros, Deleuze identifica em Platão uma tentativa de moralizar as imagens:

É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado as cópias ícones, de outro os

*simulacros-fantasmas*. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se "insinuar" por toda parte (DELEUZE, 2009, 263).

Se Platão pretendia "recalcar os simulacros", como afirma Deleuze, Leminski, por sua vez, talvez quisesse desierarquizar o lugar privilegiado da "boa cópia", uma vez que, ao ironizar a semelhança, fazendo com que sujeito e predicativo se misturem através do verbo de ligação "parecer", traz à superfície esse efeito que reflete o outro lado do "espelho" (flertando aqui com Carroll), permitindo que a aparência possa se insinuar, como afirma Deleuze, por "toda a parte", desafiando a lógica platônica: inversão do platonismo. Assim, todas as sensações se tornam válidas para o poeta "A dor, sobretudo, / parecia prazer" – Haveria um certo estoicismo nisso? É possível – sem descartar uma busca por um estado de euforia poético próximo ao nirvana zen. Ao mesmo tempo sua poesia reconhece a alteridade dentro dessa mesma subversão "O próximo, eu mesmo" e denuncia essa falsa aparência narcisista que serve como modelo de imagem ideal, "Tão fácil ser semelhante, / quando eu tinha um espelho / para me servir de exemplo", pois tendo um "espelho" como exemplo (procurando encontrar em si um modelo ideal), torna-se a semelhança uma saída fácil.

Notamos também uma ambiguidade ao se associar o "espelho" ao livro de Lewis Carroll (*Alice através do espelho*, 2009) fazendo do simulacro ou da aparência um exemplo para outra realidade possível "Tão fácil ser semelhante". Desse modo, sua poética, mais uma vez, rompendo fronteiras, misturando, e tornando as coisas e os seres rarefeitos em sua extensidade, caminha no sentido prazeroso do novo e da autonomia, trilhando sempre por diferentes campos semânticos, "Mas vice-versa e vide a vida. / Nada se parece com nada. / A fita não coincide / Com a tragédia encenada.", a realidade material, a "fita" – que também é a "dica", a "manha" ou o "fingimento"<sup>55</sup> na expressão popular –, não coincide com o conteúdo. Assim Leminski segue sem chegar a uma resposta,

---

<sup>55</sup> Essas acepções podem ser encontradas no Dicionário Houaiss.

pois o primeiro verso, “Parece que foi ontem”, é repetido quase ao fim do poema, como um “eterno retorno” dos semelhantes, “tragédia encenada”, “amor fati”: os campos associativos se multiplicam, euforicamente, em produção de efeitos.

Em Deleuze identificamos que a visão de mundo ocidental é fruto de uma disputa entre a moral estoica e a moral platônica. Tendo esta última por vencedora, há uma exclusão, uma triagem no modo de perceber a realidade, assim, pergunta Sócrates: “Do mesmo modo quanto as coisas grandes, não o são pela presença da grandeza e as pequenas pela da pequenez?” (PLATÃO, 1981, p. 156), querendo separar a ideia da coisa. Vem daí uma valorização da imagem perfeita a partir de sua semelhança, o que repercutirá nas ciências (antropocentrismo), na filosofia (idealismo) e na moral da religião cristã (purismo).

O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética (DELEUZE, 2009, p. 263).

Nesse movimento em que a imagem humana se torna idealizada a partir de Deus e Ele um modelo impossível de ser alcançado pela cópia, ao mesmo tempo desejado, mas inviabilizado pelo pecado, fez-se do homem, contraditoriamente, um simulacro de si mesmo, seus princípios são depositados em uma existência egocêntrica (resultado de uma moral perdida) postulada por uma estética do inalcançável. Retornando ao poema, entrevemos nele a denúncia dessa preocupação estética egocêntrica que mira o espelho em busca de um modelo que seria a “tragédia encenada” de si mesmo: um simulacro que, recalcado, não pode se ver refletido, um Narciso às avessas. Assim, no mesmo lance, brincando com as aparências (que enganam), Leminski consegue, com senso de humor, “A fita não coincide / Com a tragédia encenada”, realizar em sua poesia uma existência estética aberta para outra possibilidade moral: aquela que traz o simulacro à superfície, pois para o poeta escrever não era mimetizar cópias perfeitas, enquanto Sócrates ainda recomenda, em *Fedón*, a importância de se “servir do pensamento sem nenhuma mistura” para “encontrar a essência pura e verdadeira” (PLATÃO, 1981, p. 112). Por isso, não há “pecado” na mistura leminskiana e nela sua poesia atinge essa liberdade de produzir efeitos que nos

requerem a reflexão de sua obra pela via do prazer (humor), pois “o simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista” (DELEUZE, 2009, p. 264), parte daí sua tomada de consciência, não existe semiose inocente.

Conforme detectamos, a estética leminskiana leva sua poética de mistura e rarefação aos extremos da superfície. Podemos arriscar dizer que é nela que Leminski encontra o prazer criativo para subverter até mesmo a percepção das coisas e dos seres, a fim de que, dessa forma, possa ampliar os efeitos poéticos e, então, devolver ao leitor algum tipo de prazer (similar ou não), buscando envolvê-lo pelo desejo de uma leitura tão impertinente em descobertas quanto o Texto é capaz de ser. Em sua escrita, ou melhor, escritura, tudo que a envolve, entra nesse jogo lúdico de mistura e rarefação. Assim, concluímos que a sua voz poética é também aquela que diz: não há absolutos, quando tudo está diluído sob efeito do aparente em que se joga o “kamiquase”.

## 7. ANÁLISES DE POEMAS

As leituras a seguir têm o objetivo de concentrar a análise em dois poemas dentro desse viés que denominamos poética de mistura e rarefação. Evidentemente, não contemplaremos cada aspecto apresentado ao longo deste trabalho, alguns deles, inclusive, só existem para reforçar uma tendência que, embora não seja restrita a Paulo Leminski, estava presente em sua poética. Enquanto operadores de um sistema de signos, a mistura tem raízes fortes na antropofagia de nosso Modernismo e a rarefação pode ser encontrada também em outros poetas e artistas cuja extensão da linguagem notoriamente alcançam outras semioses. Porém, esta última, a rarefação, surge em Leminski como um projeto pessoal que, de acordo com o que foi demonstrado, veio a público em seu livro *Distraídos venceremos*. Desse modo, em seu labor, essas duas potências se aglutinam, compondo um estilo que, se já existia incipiente, se maturou e se manteve vivo durante o seu percurso de escritor, constituindo, talvez um dos pilares de sua voz poética, ou melhor, de suas vozes

multifacetadas. Ponto em comum para notarmos nas análises é que o nível de misturas e rarefações de cada poema é capaz de produzir efeitos semânticos diversos que, ampliados pela intensidade e extensidade dos signos e seus valores incutidos, podem despertar diferentes afetos.

### 7.1 UMA ANÁLISE PELA POÉTICA DE MISTURA E RAREFAÇÃO

você  
 que a gente chama  
 quando gama  
 quando está com medo  
 e mágua  
 quando está com sede  
 e não tem água  
 você  
 só você  
 que a gente segue  
 até que acaba  
 em cheque  
 ou em chamas  
 qualquer som  
 qualquer um  
 pode ser tua voz  
 teu zum-zum-zum  
 todo susto  
 sob a forma  
 de um súbito arbusto  
 seixo solto  
 céu revoltado  
 pode ser teu vulto  
 ou tua volta (LEMINSKI, 1983, p. 56).

Nesse poema, sem título, retirado do livro *Polonaises*, que integra a obra *Caprichos & relaxos*, encontramos um exemplo dessa poética de mistura e rarefação que, conforme se constatou até aqui, orientou a poética de Paulo Leminski. Faremos uma breve análise, procurando nos ater, ao máximo, acerca dos caracteres inclusivamente semânticos e literários.

Um pouco maior do que a maioria de seus poemas, ainda assim, ele concentra seus vinte e quatro versos em uma única estrofe – que poderia ser dividida em duas partes, marcadas pelo uso do pronome “você” no início e no meio do poema

– que se apresenta como um grande signo metapoético de intensidade e extensidade, expressando pela duplicidade (sem o dualismo boa cópia e má cópia) a noção de amplitude que acompanhava o trabalho do poeta, pois “você” confunde (no sentido de uma mistura) a poesia (personificada) e o leitor, proporcionando, de início, uma dimensão tensiva entre a terceira pessoa (ela-poesia/não-tu) e a segunda pessoa do discurso(você-leitor/tu), provocando ao mesmo tempo o efeito de distanciamento e aproximação. Em estilo livre, sua métrica diversifica um ritmo que se mantém alternando entre versos de duas a cinco sílabas poéticas, o que fornece um colorido sonoro condizente com a experiência sinestésica que o autor buscava, criando então, nessa única estrofe, uma imagética-sonora com textura sensível.

Assim, o poema começa com o pronome “você”, que embora exerça uma função fática, testando o canal entre o texto e o leitor a cada ocorrência, logo se faz perceber confundir-se com a própria poesia, como se o eu lírico personificasse esse ser misterioso em seu monólogo, como um tipo de ser-poesia, um “modo de existência”, de acordo com o que nos ensina a semiótica. Dessa forma, o poeta expressa a dualidade (não platônica) desse sujeito incompleto da poesia que necessita do outro para se fazer presente. Isso é reforçado pelo fato de que os únicos dísticos em que as sílabas poéticas coincidem, em número, com as sílabas gramaticais são aqueles que abrigam exclusivamente o pronome de tratamento “você”. Logo, nas entrelinhas, o número dois se converte em um símbolo – “a simbolização se funda na apropriação, pelo sujeito da enunciação, de categorias próprias ao enunciado” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 182) – dessa duplicidade tensiva que envolve as categorias de pessoas embreadas como performances dos seres: o ser “real” (ideal/leitor) e o ser-poesia, tornando-os rarefeitos nessa simbiose. Isso acontece ao mesmo tempo em que temos um tema objetificado, a poesia, cujo efeito se amplia pela soma de valores abertos (“qualquer um”, “qualquer som”), o que, por sua vez, fornece um direcionamento, um foco para o leitor, de quem se espera uma resolução que dê um sentido para esse efeito de quase apagamento da primeira pessoa, ampliada no plural pelo substantivo feminino “gente” (nós).

Cabe aqui o comentário de André Dick, acerca de outros versos de Paulo Leminski, sobre os quais afirma: “demonstram a capacidade de o poeta

desaparecer na escrita, controlando sua linguagem de modo a torná-la rarefação de si mesmo, de suas escolhas, mesmo que em constante confronto com a realidade, dependendo dela para prosseguir” (DICK, 2004, 154). É o que sucede nos versos “De uma noite, vim. / Para uma noite, vamos, / uma rosa de Guimarães nos ramos de Graciliano” (LEMINSKI, 1995, p. 19). Neles, o poeta se torna rarefeito entre outros escritores, cujos sobrenomes são representados em letra minúscula, como se estivessem todos diluídos nessa mesma “noite”, metáfora paradoxal desse apagamento que os mantêm no quase da linguagem e que se aproxima dos campos semânticos relativos às teorias sobre a autonomia do texto.

O ser real (ideal), porém, só é lembrado pelo uso da mencionada função fática, salvo se o poema for interpretado considerando-se uma relação de amizade. O ser poesia (realizante), por outro lado, está presente nos mais variados momentos da vida, “quando chama, quando gama, quando está com medo e mágua, quando está com sede e não tem água”. Nesses versos vem à tona a primeira mistura sinestésica, que se mantém oscilando entre os sentidos com sensações concretas e abstratas. Começando por “chama”, uma palavra aqui ambígua, porque remete também ao fogo, o que tem um apelo visual, pois produz lúmen, e tátil, uma vez que evoca o calor da chama – mas que remete igualmente à paixão, afeto que provoca a mudança de estado para a euforia. Passamos então, por “gama”, que além da gíria para paixão, significa o grau de equilíbrio entre claro e escuro em uma imagem, e “medo”, duas abstrações, alimentadas, talvez pela “sede”. Esta possui duplo significado, pois pode ser entendida como um desejo da pessoa que está “gamada” ou como uma necessidade fisiológica – ambas capazes de provocar temor pela rejeição (da pessoa amada) ou pela falta (sede) –, para terminar em “água”. Esta última palavra faz oposição à chama, como uma força atenuante, configurando, no processo tensivo da mistura (somação) e rarefação (desdobramento/resolução) uma ideia de equilíbrio mesmo entre os efeitos que são ampliados, algo que é próprio dos elementos que compõem a poesia leminskiana, pois “a amplificação impõe, como a somação, apenas um aumento de intensidade, ao passo que a atenuação e a resolução impõem um esforço para conter a intensidade”

(FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 179) que, por outro lado, é incontrolada pela força impertinente de sua escritura.

Nos mesmos versos desse trecho, não devemos ignorar que ao chamar a atenção para a sede, o poeta insere algum valor de contexto social, fazendo referência a um problema que alarmava o país e agitava bandeiras políticas, como a falta de água, principalmente, a seca na região nordeste. Embora esse não seja o mote do poema, a presença do campo semântico se justifica pela importância do tema, ficando ali diluído entre outros valores envolvidos pela poética de mistura e rarefação, sinalizando, distraidamente, que o ser-poema – que para Barthes é a própria linguagem – pode corresponder a vários apelos, agindo como instrumento de catarse para expurgar, por meio da exposição ou testemunho a, as angústias que se impõem à condição humana.

Na segunda parte do poema, que definimos, aqui, arbitrariamente, pela marcação do pronome “você”, prosseguem as misturas de palavras. Mais uma vez o eu lírico evoca essa tensão presença-ausência da poesia, afirmando “só você / que a gente segue / até que acaba / em cheque / ou em chamas”. Se na parte anterior o ciclo termina em água, o que poderíamos interpretar como um elemento passivo, agora acaba “em cheque” ou “em chamas”, sugerindo atividade mental, movimento, ação, desejo e paixão. As duas palavras tensionadas (S<sub>1</sub> e S<sub>2</sub>) se relacionam mediado pelo fragmento sonoro “ch”, que indica tanto a efervescência eufórica da mistura intensiva quanto a extensidade plana da rarefação que, diante desse recurso fonético, atua como se o som fizesse a ponte entre os dois signos.

Portanto, espera-se que esse processo de ebulição também produza efeitos sonantes, pois na sequência dos versos supracitados, o eu lírico segue a toada “qualquer som / qualquer um / pode ser tua voz / teu zum-zum-zum”. Nesse momento, a dualidade se transforma em multiplicidade, pois o ser-poesia é capaz de surgir dos mínimos detalhes ou estar em todos eles. Pode estar presente, por exemplo, na musicalidade obtida também pela iteração das palavras por anáfora, no início de cada verso (quando/quando qualquer/qualquer), mediante a repetição por anadiplose (ou concatenação) “você / só você” ou ainda pelo simples encadeamento de palavras iguais em uma onomatopeia “zum-zum-zum”. Todos esses sons, subindo e se agitando na

superfície caudalosa do estilo leminskiano, se confundem e se dissolvem nas coisas, tornando-se parte de um mesmo efeito em que a “gente”, esse substantivo de sentido indeterminado, que já está diluído desde o segundo verso, como vimos, indica que também o poeta se torna rarefeito no meio de tantas vozes.

Retomando a palavra “água”, ela parece ter um valor significativo de abertura para esse efeito dissolvente de certos poemas leminskianos. Nesses poemas, é como se ela simbolizasse um meio propício para as valências intensivas e extensivas de mistura e rarefação. O resultado reflete na superfície de sentido extensiva da palavra “mágua”, cuja intensidade da mistura articula a união de água e mágoa, conotando, uma vez mais, que o poder diluidor da poesia seria capaz até mesmo de atenuar as amarguras do mundo.

Levando em conta que para Leminski a poesia devia se aproximar da vida, mas da vida que se encara de frente, seria, portanto, ela (a poesia), uma forma de enfrentamento da realidade. Isso, sob a ótica de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 122), é o que “permite ao sujeito converter a paixão em ação, o afeto em projeto, o suportar somativo em agir resolutivo”, o que coloca esse poema de Leminski próximo do que se espera do “esquema tensivo canônico”, pois da mesma forma que “o esquema canônico merece bem o título de saber-viver ou de arte de viver elementar”, a poesia leminskiana faz jus ao mesmo. Esse embate se dá por meio do movimento lúdico e por isso a palavra “mágua”, a princípio disfórica, se insere, novamente, em um contexto amplo para estimular os sentidos, modulando a recepção para um estado de euforia, o que aconteceria ao sentirmos sua musicalidade, através da rima, ou ao descobrirmos sua historicidade, exemplo de mistura com elementos etimológicos. Isso se considerarmos que a grafia proposta é semelhante à utilizada nos anos de 1400, como nos lembra Fabiano Calixto. Acerca desse aspecto, ele diz:

O vocabulário solto, informal, parece também buscar esse característico de canção, no qual o poeta lança mão, inclusive, de uma variação da palavra “mágoa”, aqui grafada “mágua”, próxima à ortografia do século XV (“magua”), que calha, proximamente, com o fim do trovadorismo português, quase nos convencendo que este poema parece mesmo ter sido composto para morar em música (CALIXTO, 2004, p. 133).

Nesse ponto, por sua extensidade rarefeita, a palavra “mágua” se converte em um fragmento histórico, acercando-se de outros campos semânticos, como se trouxesse consigo, por complementaridade, parte daquela antiga sensibilidade musical que o trovador deveria ter para fazer seus poemas, contudo, cientes de que isso se dissolve na informalidade da poesia moderna, pois, como lembra Roland Barthes, um “dos ensinamentos que nos é dado pela linguística é que não há uma língua arcaica, ou, pelo menos, não há uma relação entre a simplicidade e a antiguidade de uma língua”, querendo dizer que não há “uma história progressista da linguagem” (BARTHES, 2012, p. 14). Com isso, Leminski mostrava, mais uma vez, que se mantinha atento ao passado. Em seus versos, porém, essas referências deveriam estar rarefeitas, não impondo toda sua densidade, sem aquela pretensão de trazer ao mundo uma verdade absoluta, todavia contribuindo para as transformações por uma linguagem que se renova, bem ali, onde os limites das “coisas”, como o do poema e o da música, se misturam e diluem seus corpos, provendo uma poesia geradora de devires semânticos.

Seguindo essa mesma lógica, nesse poema, a “chama” também é um elemento que provoca somações e metamorfoses. Dentro desse caldeirão em ebulição de afetos, é natural que as palavras se misturem para despertar a euforia de sentimentos passionais. Diante disso é possível dizer que a expressão “acabar em cheque” é rarefeita, pois sua valência extensiva permite significar que a poesia corre o risco de terminar quando as contas nos chamam de volta ao mundo “real” e, ao mesmo tempo, indicam o aspecto lúdico, pois remete ao jogo de xadrez (xeque). Como o jogo é indiretamente mencionado e a mistura e a rarefação provocam relações múltiplas no campo associativo, cabe dizer que, dada a proximidade da palavra “cheque” com a palavra “chama”, por exemplo, nós leitores podemos ser induzidos a perceber nos fragmentos /ama/ o eco de outro jogo de tabuleiro, que também tem origens bem remotas, as “damas”, reforçando a ideia lúdica nesse prazer antigo de brincar com as palavras, pois a “leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras” (BARTHES, 2012, p. 28-29). Para a poesia de Leminski, sua paixão, a norma era a liberdade e o prazer, atributos que ele projetava dentro de sua poética que, como notamos, é carregada de efeitos.

Considerando que o jogo tem o seu rigor programático, o poeta segue sua ideia de desautomatizar a máquina. Com isso entra em cena o acaso, implícito no verso “todo susto / sob a forma / de um súbito arbusto”, deixando entender que a eventualidade também participa desse jogo das formas que pode provocar, no poeta ou no receptor, o sentimento passional imprevisível da poesia, fazendo com que ela surja em um arbusto, em um “seixo solto” ou no “céu revoltado”. Lembrando que “solto” e “revolto” confluem com a ideia dessa estética em que os elementos se misturam e se agitam motivados pelo borbulhar das palavras.

É nessa intensidade agitada das formas sedutoras, entre o capricho das escolhas e o aparente relaxo extensivo do acaso, que o poema dissolve “seixo”, “chama”, “água”, “céu”, delimitando os quatro elementos básicos, feito uma metáfora, significando que não apenas as coisas animadas, quanto as inanimadas – o que consiste na observação da vida e do mundo – podem colaborar para as transformações de estado poético na escrita artística de Paulo Leminski, pois “qualquer um pode ser tua voz”. Assim, o ser-poesia, em sua multiplicidade, assume uma forma rarefeita, que pode ser “teu vulto”, tal qual uma imagem indefinida, incompleta, mas que permite a “tua volta”, conforme frisa o eu lírico, como se previsse, no “todo” da mistura, o retorno do efeito poético no gesto da escritura.

Com isso confirmamos que o poeta Paulo Leminski faz jus às palavras de Fabiano Calixto quando se refere a ele, muito acertadamente, como um “alquimista da linguagem”. Analogia adequada, pois o autor de *Catatau* consegue reunir os mais diversos elementos no mesmo caldeirão semântico de sua poética, compondo um texto complexo, por suas misturas, mas, procurando ser igualmente aprazível, na medida em que se percebe em seus poemas uma intencionalidade de não oprimir a leitura, pelo contrário, espera liberá-la com suas rarefações.

## 7.2 MISTURANDO E RAREFAZENDO O AÇO E A FLOR

### **AÇO EM FLOR**

para Koji Sakaguchi,  
portal amigo entre o  
Japão e o Brasil

Quem nunca viu  
que a flor, a faca e a fera  
tanto fez como tanto faz,  
e a forte flor que a faca faz  
na fraca carne,  
um pouco menos, um pouco mais,  
quem nunca viu  
a ternura que vai  
no fio da lâmina samurai,  
esse, nunca vai ser capaz (LEMINSKI, 1987, p. 48).

Faremos aqui uma análise semântica de outro poema de Paulo Leminski, agora do livro *Distraídos Venceremos*. Essa escolha se deve ao fato de que o consideramos relevante para ilustrar tanto o operador de mistura, quanto o projeto de rarefação, que também articulará os valores de abertura. Nele não encontraremos todas as possibilidades e desdobramentos semânticos apresentados até então, não é essa a nossa intenção, mas algumas dessas combinações que ultrapassam uma simples síntese e se conformam em um estilo poético de mistura e rarefação, dentro dos parâmetros de intensidade e extensidade.

Um dos aspectos para o qual gostaríamos de chamar a atenção é o efeito da intensidade na mistura dos corpos, cujo princípio afetivo é o desejo. Principalmente, na maneira como esse poema, a exemplo de outros, extrai dos corpos (flor, aço, faca, lâmina), ou melhor, das palavras em seu estado de coisa, aquilo que há na sua profundidade, o que, na perspectiva deleuzeana, norteadas pela visão estoica, são as próprias misturas, seus devires. Lembrando que esse “estado de coisa, ações e paixões são determinados pela mistura entre corpos” (DELEUZE, 2009, p. 5), buscaremos, então, a maneira como elas se estendem por intermédio da valência de rarefação, conformando-se em uma existência semiótica, mantendo um paralelo com o ponto de vista de uma semiótica tensiva.

Cientes de que só “se pode conceber a existência semiótica como presença se se supõe, como fazem os autores do *Dicionário de semiótica*, que essa existência é um objeto de saber para um sujeito cognitivo” (GREIMAS; COURTÉS, 2009, p. 124), devemos considerar os dois lados dessa relação, o

da escrita e o da leitura. Fica posto, então, que Leminski realiza um mundo de saberes possíveis na medida em que, enquanto sujeito cognitivo, lida com a linguagem e a reapresenta esteticamente, combinando valores intensivos e extensivos, mas que o faz a fim de que o receptor seja afetivamente estimulado a redescobri-la.

Assim, tendo em mente os afetos de resolução dos sujeitos cognitivos diante do mundo de coisas que se realizam no palco tensivo da leitura, a começar pelo título, “Aço em flor”, temos a escolha de duas palavras que representam objetos de saber muito distintos, tanto por sua natureza inorgânica, o aço: uma liga feita da mistura de ferro e carbono, quanto por sua natureza orgânica, a flor: estrutura reprodutiva sexual de uma espécie vegetal, o que abre diferentes probabilidades também tensivas. Somação, portanto, uma vez que “no interior de uma dimensão qualquer, uma grandeza, por exemplo”, ela “elege uma grandeza pertencente a outra dimensão” e com isso “cria a possibilidade de uma diferença com as outras grandezas de sua própria dimensão” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 76), condição favorável para encontros, devires e afetos.

Destarte, o primeiro desses objetos é um material que se aproveita na indústria pesada, símbolo da modernidade, um objeto útil, portanto, que permite fabricar veículos, armas<sup>56</sup>, entre tantos outros, tão habituais, que muitas vezes nem paramos para refletir sobre eles. O segundo, corresponde menos às mesmas expectativas práticas, mas como o capital de tudo tira proveito, é útil para decoração, produção de perfumes entre outros boticários, além de servir de presente aos enamorados. O aço é duro, bruto, mas quase sem nenhuma beleza intrínseca, salvo, quem sabe, por sua resistência, propriedade importante aos olhos do industrial, do químico, ou, talvez, pelo valor que a arte possa lhe atribuir – uma escultura em aço, uma espada ornamentada, um poema sobre o aço, enfim. Já a flor, delicada, leve, para muitos simboliza a beleza, esta porém é frágil, fugaz. Diante desses dois valores tensionados, o poeta mistura, por aproximação, tais palavras em uma única expressão, “aço em flor”. Insinuando, nesse paradoxo, um intenso e delicado processo de transformação semântica. Percebemos, com isso, que uma mudança de estado ocorre, rarefação, diluindo

---

<sup>56</sup> É visível que a arma remete, primeiramente, à própria figura do samurai, guerreiro que se opõe à flor, mas que, ao mesmo tempo, era capaz de sutilezas, como a prática do haikai.

a densidade útil do aço nas sutilezas efêmeras, mas igualmente úteis da flor, assim, diante do quadro tensivo de utilidades ( $S_2$ ) e inutilidades ( $S_1$ ), a poesia se impõe, como um verdadeiro “inutensílio”, não é nem  $NS_1$  nem  $NS_2$ , mas uma mistura no eixo da complementaridade.

Esse resultado, essa “inutensibilidade”, fazendo um paralelo com o campo semântico de Deleuze, é similar àquela “mistura no fundo dos corpos”, visto que sucede em “acontecimentos incorporais na superfície” (2009, p. 6), pois é o efeito dessas misturas, agindo no tempo, no espaço e no exprimível, que habita os devires da linguagem poética para gerar fluxos de sentidos em que os valores presentes em um complementam os valores ausentes no outro, provocando uma abertura dos sentidos. Diante disso, lemos um poema de uma única estrofe, em que as coisas, por sua rarefação, assumem essa aparência dos simulacros, mas com o papel de seduzir a percepção. Nele, o leitor é, desde o primeiro verso, provocado pelo eu lírico que, assim, tenta introduzi-lo nesse universo do quase, por meio do pronome “quem”, indeterminado, ou seja, aberto para diferentes leitores: “você você e você”, como dizia no poema anterior. Capazes ou não de compreendermos a impertinência leminskiana com a de nossa própria leitura, somos estimulados pelo poema a confrontarmos nosso horizonte de expectativas com o horizonte tensivo da poesia.

No eixo expressivo, os sentidos são, então, aguçados pela intensidade da aliteração do fonema /f/, “a flor, a faca e a fera”, que sugerem movimento, articulando o campo extensivo das associações com o som da lâmina cortando o ar diversas vezes (fragmentando seu objeto) e pela aproximação das palavras “fez” e “faz”, que se tornam rarefeitas assim que saem de seu ambiente gramatical para agirem como onomatopeias, soando feito dois golpes afiados, a fim de atingir diretamente a sensibilidade distraída. Faca ou espada, uma imagem se repete, ampliada, como se as armas fossem de um lado para o outro, o que também está implícito no movimento alternante dos versos em zigue-zague, algo que observamos ao longo de todo poema. Assim, de uma forma menos explícita, como quando ainda estava sob grande influência dos concretistas, o poeta alia som e imagem, usando a sinestesia de forma sugestiva e quase compõe uma música – se é que não compõe – com esse zunir

constante, efeito capaz de excitar um (in)esperado estado de euforia: ouvir a melodia “é com você, parceiro”, diria Leminski.

A exemplo dos estoicos, que são amantes (“e inventores”) dos paradoxos, segundo afirma Deleuze (2009, p. 9), Leminski aproximava os contraditórios, sempre em busca do novo ou de tornar rarefeito os limites da linguagem e as fronteiras culturais. Dentro desse esquema tensivo, do “ponto de vista do objeto, a oposição canônica, homóloga à precedente, conjunge e disjunge o novo e o antigo” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 125), permitindo que o poema dialogue com valores simbólicos distantes que se encontram no poema em complementaridade. Assim, retomando o segundo e o terceiro versos “que a flor, a faca e a fera / tanto fez como tanto faz”, notamos que o poeta mistura cada palavra por intermédio de um fragmento em comum: a consoante “f”, como se dissesse, sutilmente, que cada ser carrega um pouco do outro, pois a “flor” e a “faca” são equilibradas pelo último substantivo “fera”, lembrando o símbolo yin e yang, campo semântico oriental, ou como se a “fera” fosse, paradoxalmente, o devir de todos eles, como a vida que tudo devora em seu fluir constante.

É assim, sub-repticiamente, que as palavras se misturam e se rarefazem na linguagem, possibilitando a conexão com antigos campos semânticos (budismo e estoicismo) que se conformam em um mesmo acontecimento, uma nova recepção, aberta e não excludente. Com isso, Leminski compõe para seu poema uma outra proposta dialética – sistema que, conforme Deleuze, era, para os estoicos, “a ciência dos acontecimentos incorporais” (2009, p. 9) –, que não busca a verdade absoluta, mas que conjuga os seres em um único movimento. Marginal, sim, porém naquilo em que destoa, na perspectiva da semiótica de Fontanille e Zilberberg, do operador de triagem que identificamos como o ponto de vista de absoluto da lógica platônica. É essa proposta mais aberta de sua poética de mistura e rarefação que produz efeitos que trazem os simulacros à superfície da linguagem. Simulacros! Pensando no senso de humor estoico do poeta, que nos permitam o jogo de palavras, uma “antiga novidade”, bem adequada ao ponto de vista de universo leminskiano, que opera, em intensidade e extensidade, predominantemente com valores de universo.

Vale lembrar, que a espada samurai é por si só um objeto fragmentado da cultura japonesa que o poeta traz para o contexto ocidental com aquele sentido de

precisão, cara aos guerreiros, mas cara também para quem entende que o poder de síntese das palavras está na mistura desejante do afeto (não na exclusão), o que, nesse poema, está implícito no golpe certo de um guerreiro (da linguagem) cujo corpo é treinado para fundir o gesto à ação de pensar, provocando um sentir que se quer quase instintivo, espontâneo. Dessa união de corpos, como não recordar, aqui, por extensão, dos sintéticos e afiados versos de João Cabral de Melo Neto, que também misturam os seres: “Uma faca só lâmina / Assim como uma bala / enterrada no corpo”? (MELO NETO, 1999, p. 205). Dessa forma, Leminski mescla os signos culturais orientais aos ocidentais para melhoramento de sua própria arte poética. Nesse poema, vemos que a espada (mais para o oriente) e a faca (nesse contexto, mais para o ocidente) fazem do corte, pelo sentido de ação, o símbolo de uma estética que atravessa os corpos da linguagem, no tempo e no espaço, misturando e rarefazendo cada palavra-forma em uma única estocada para atingir em cheio a sensibilidade.

Dentro desse universo da cultura oriental, que difere muito daquela noção ocidental de uma literatura que refletiria a realidade absoluta, encontramos um ensaio de Ademir Assunção, em que se diz, sobre Leminski:

Disposto a fugir da ilusão “refletora” da arte, seus poemas, conscientemente elaborados, vão se tornando em quase *koans*. As frases rápidas, carregadas de musicalidade e sentidos, dão um nó no pensamento lógico/cartesiano, e a escrita vai se tornando uma experiência que compreende cada vez mais uma totalidade corporal (ASSUNÇÃO, 2004, p. 38).

No trecho, o autor aborda o mesmo poema em questão, “Aço em Flor”. Notamos que ele compreende, na poética leminskiana, essa ideia de “totalidade dos corpos” (não totalitarismo dos corpos) em oposição à lógica cartesiana, que pressupõe a univocidade (herdeira que é da filosofia tradicional) – Aliás, brincar com a lógica foi algo que Leminski fez ao longo de todo *Catatau*, que colocava Descartes perplexo ante a complexidade do novo mundo e hesitante diante da própria lógica. Desse modo, a mistura, proposta por Leminski, torna rarefeita a ideia de unidade do ser, incorporando um novo valor filosófico para sua obra poética e para seus leitores. Uma audácia marginal naquilo em que traz a marca da contravenção em frente às significações estagnadas no ideário ocidental. Essas subversões que ultrapassam as fronteiras do estabelecido só são

possíveis uma vez que o esquema sîgnico atua dentro de uma intencionalidade de abertura da qual se depreende uma estética em que se prevê que quanto maior a intensidade da mistura e a extensidade da rarefação, presentes na estrutura do poema, maior será a multiplicidade de seus efeitos, o que viabiliza avaliá-los criando conexões com outros campos semânticos.

No quarto e no quinto versos, reparem que a precisão do golpe “e a forte flor que a faca faz”, captada em seu momento único de transformação, quando a lâmina incide sobre “a fraca carne” – o que lembra a expressão erotizada “a carne é fraca” –, parece feita para causar espanto. A imagem da carne se abrindo em flor expressa também um desejo de devir no mundo, realizando outra possibilidade que vem à tona pela linguagem poética e encontra seu equivalente (também poético) naquela passagem da profundidade para a superfície, destacada por Deleuze quando pergunta o que se quer dizer por “crescer”, “diminuir”, “cortar”, “ser cortado” entre outros (DELEUZE, 2009). Ora, para os estoicos, queria dizer muito, pois significava o próprio acontecimento. Nesse instante, a “forte flor” se torna um atributo da linguagem (do exprimível), pois é dessa mistura desejante entre o corpo frágil e o aço da faca, na ação de “ser cortado”, em que se tensiona o tempo e o espaço, que ela (a ferida: forte flor) vem à superfície dos acontecimentos, quando a carne é menos carne e se abre em flor, quando a flor é menos flor e se converte em dor: afeto, “delícia de experimentador”, diria o trovador.

Sobre o tempo, que a semântica tensiva interpreta como uma valência, observem que há, nessa travessia, uma relação direta com o devir dos efeitos esperados:

O devir da intensidade, ao produzir e distribuir ápices e modulações, tomaria, de qualquer modo, a forma de um ritmo. O devir da extensidade, ao produzir e distribuir partes e totalidades, unidades e pluralidades, caracterizar-se-ia pela formação e deformação de agenciamentos merológicos. Em relação à distinção entre sujeito e objeto, notadamente no ato perceptivo, pode-se levantar a hipótese de que as valências de intensidade e de tempo caracterizam essencialmente o devir sensível do sujeito, enquanto as valências de extensidade e os agenciamentos merológicos que daí decorrem caracterizariam o devir sensível do objeto (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 31).

Assim, a poesia, enquanto efeito, ascende dessas misturas profundas ao estado de acontecimento incorporal e se expande em intensidade e extensidade. Mas é no corte, signo que se esconde nas entrelinhas e aproxima o campo semântico leminskiano e deleuzeano, que acontece o momento dessa passagem de um estado a outro, produzindo uma formação e deformação de agenciamento merológico<sup>57</sup> que fundamentam na poética de mistura e rarefação aquilo que ela traz de singular enquanto forma artística: uma perspectiva estética diferente para o leitor encarar o sujeito e o objeto, poesia como “modo de ser” no mundo.

É esse o limiar, dos efeitos de superfície, que Leminski intenta captar em seus poemas, tamanha a dimensão de sua voz poética; vem daí a força de seu texto, que marca um ritmo novo aos velhos acontecimentos, sendo capaz de performar o desejo entre seres tão contraditórios, como a flor e a espada, a fim de realizar o devir nesse efeito da escritura. Isso faz de sua poesia um espaço de atuação desses quase-seres (*aliquid*) – nem tanto aço, nem tanto flor –, que se encontram na superfície do palco que a linguagem habilita, ativadas pelo anseio do escritor de que se complementem nos valores presentes e ausentes de cada um, para que sejam ressignificados diante de outras leituras sensibilizadas.

No sexto verso “um pouco menos, um pouco mais” recorda-nos a ideia estoico-deleuziana em que uma coisa deixa de ser ao mesmo tempo em que será, situando-se no devir louco, paradoxal, em que se é menos e mais ao mesmo tempo. Seria nesse ponto que o sujeito se perde no prazer de sua leitura? Mas que leitura? Talvez dissesse Barthes, em coerente resposta:

uma leitura ‘verdadeira’, uma leitura que assumisse a sua afirmação, seria uma leitura louca, não no que ela inventasse de sentidos improváveis (‘contra-sensos’), não no que ela ‘delirasse’, mas por ela captar a multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas, como um espaço estendido fora das leis que proscrevem a contradição (BARTHES, 2012, p. 41).

E é isso que Leminski provoca em seu texto. Permite-nos captar essa multiplicidade e realizar a simultaneidade dos sentidos nesse espaço ampliado de sua escritura para que, então, nossa leitura se estenda para fora das leis da

---

<sup>57</sup> Por “merologia” entendemos os preceitos que fundamentam a ciência ou a arte.

contradição e nos encontremos, desejanter dessa mesma escritura, ao quisermos participar com nossas próprias interpretações.

Voltemos ao poema: é a partir desse sexto verso que as aliterações já não produzem o efeito sonoro da lâmina. É quando o golpe já foi consumado que o eu lírico se prepara para o desfecho, a reflexão do poema surge, então, como um acontecimento posterior ao efeito clímax das sensações. Por isso, novamente, no sétimo verso, “quem nunca viu”, o poeta testa o leitor, dessa vez sob o risco de sacrificá-lo, utilizando, por um momento de repetição, a função fática da linguagem, saindo, por um instante, da função poética, à qual ele retorna na linha seguinte, “a ternura que vai”, quando a palavra “ternura” adquire o sentido de dedicação e esmero. Substantivo este que recorda esmeril, pedra utilizada para afiar metais, que nessa mistura de corpos teria o poder de transformar uma folha cega de aço “no fio da lâmina samurai”, dando vida a um novo ser, como um poeta forja, no melhor sentido da palavra, um poema. Ou seja, por meio dessa abertura adentramos no campo semântico do trabalho em que se tensiona, por desfecho, a utilidade e a inutilidade, tendo mais por conclusão (menos por exclusão) que aqueles que não são sensíveis para perceber o ofício artístico do poeta, que metamorfoseia palavra bruta em poesia, quem não exerça essa “leitura louca”, como diz o último verso, “nunca vai ser capaz” de perceber a beleza, mesmo nas coisas mais caprichosas da vida. É esse o prazer que se quer despertar no paradoxo dos “inutensílios”.

Foi possível aqui, por meio da poética leminskiana, repararmos a forma como as palavras se relacionam, ou melhor, como um corpo penetra o outro, existindo, simultaneamente, com todas as suas partes (DELEUZE, 2009). Um efeito, portanto, que pode estabelecer laços semânticos, entre tantos, com o campo da semiótica deleuzena que aborda a mistura. Sendo assim, o poeta se encontraria entre aqueles que estão dispostos a pensar a diferença, mas sem aquele sentido de exclusão imposto pela dialética platônica. Essa exclusão, base do pensamento ocidental, consiste em “selecionar linguagens; distinguir os pretendentes, distinguir o puro do impuro, o autêntico do inautêntico” (DELEUZE, 2009, p. 260), por isso operaria pela via da triagem.

Distinguir, separar ou excluir, embora esse movimento seja quase inevitável, nunca foi a pretensão leminskiana, mas sim, retirar da mistura seu máximo efeito,

modulando o estado de recepção para um sentir eufórico. Considerando o potencial paradoxal da semiótica que perpassava sua poética, essa mistura se situa na afinidade tensiva da presença-ausência de certos valores, seres que se constituem como objetos de saber, cuja valência é estabelecida predominantemente diante da relação entre os objetos.

Com esse poema, conferimos como a poesia de Paulo Leminski brinca com vários elementos, tensionando contrários, desmistificando a coisa em si para ampliar os efeitos de sua poética e encontrar o devir do leitor. Diante disso, é possível assegurar que sua voz vai além de uma síntese ao buscar harmonizar-se com a multiplicidade mediado por uma poética de mistura e rarefação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse caminho, pelas veredas da poesia, atravessamos por diferentes tipos de mistura, operador básico da semiose leminskiana. No percurso foi possível constatar que elas seguem também no sentido da rarefação, articulando grandezas de intensidade e extensidade que se harmonizam em uma poética subversiva, afinada aos afetos das paixões. Realmente a escrita de Paulo Leminski se empenha para romper os limites da linguagem, utilizando-se de diferentes recursos, aproveitando-se de toda a sua experiência, adquirida ou pelo contato direto com artistas de outras áreas e profissionais de outros ramos por onde ele andou ou obtida por suas dedicadas pesquisas. Vale lembrar, ainda, que esse processo tinha a intenção de tirar da literatura aquele peso elitista que a afastava da massa e para isso, dizia o poeta na carta 42:

tenho dois neutralizadores da literatura (dois anti-ambientes):  
- música popular/composição  
- publicidade, lay-out, arte (LEMINSKI, 1999, p. 120).

Assim, vimos que o poeta transitava entre jornalistas e publicitários, músicos e fotógrafos, entre outros tantos que contribuíram em sua busca pessoal intermediática. Desse modo, a poesia leminskiana flerta com a linguagem publicitária, fotográfica, cinematográfica, musical, potencializando a intensidade

das misturas. Além disso, utiliza recursos verbocovisuais (desenvolvendo a técnica da sinestesia), aproveita os espaços em branco, combina palavras de formas mais variadas possíveis ou se utiliza de fragmentos que ampliam a capacidade comunicativa de sua obra, redobrando a extensidade da rarefação para produzir novos significados.

Ao mesmo tempo, conferimos que o poeta atravessa algumas fronteiras culturais, misturando suas influências eruditas (seu conhecimento da mitologia, literatura clássica, filosofia...) com as populares (o rock, o grafite, o cinema...), seguindo um movimento interdisciplinar que produz um efeito de intersemiose, permitindo que o leitor possa se aproximar de diferentes campos semânticos. Às vezes indo além-mar, conjuga o oriente – permeado pelos haicais, pelo budismo, pelo equilíbrio de leveza e precisão do samurai – e o ocidente – com sua herança tecnológica (publicidade, fotografia), filosófica e política – em uma única forma poética, caminhando no sentido daquela “soberania da linguagem”, esperança de Roland Barthes (2012, p. 11) para a literatura. Percebemos que a noção de que o indivíduo deva dissolver-se na diversidade é um senso desperto em sua poética que envolve seres e ações, fazendo emergir a noção de multiplicidade, revelando-lhes outros sentidos e valores de universo que alargam o efeito de sua poesia e nos conduz por uma escritura que não oculta os simulacros, abrindo o caminho para outras percepções da realidade que a herança platonista tentou obliterar.

Leminski, podemos constatar, preparou sua arte no caldeirão de suas misturas, temperada por contrários e contraditórios, visando à complementaridade e à melhoração de um saber/sabor. Para isso combinou duas potências, a experiência da mistura e a diluição da rarefação, e fez delas uma linha condutora: a poética de mistura e rarefação, pois nela tudo se dissolve, se torna dilatado, deixando de ser somente aquilo que comumente é. Por meio desse processo, sua poesia também é musical, é imagem, é cheiro, é som, muitas vezes se confundindo com a própria canção que toca (ou ferve) em ritmo de euforia, com uma intencionalidade capaz de cativar os afetos.

Esvaziando-se, sua escrita (escritura) é diluidora das essências que se impõem verdadeiras. Torna-se menor para alcançar novos tons, novos ritmos, outros efeitos; torna-se sintética, mas para falar de e com muitas vozes e assim

alcançar mais pessoas, criando para isso um espaço dinâmico a fim de que possamos atuar, distraídos ou não, pelos *Caprichos & Relaxos*, mas procurando nos excitar aquele desejo de interagirmos dialogicamente com os espaços de complementaridade abertos pela escrita leminskiana. É nesse mesmo esforço de intensidade e extensidade, que sua poesia se amplifica, derrubando os muros que dividem literatura maior e menor, tornando rarefeitos os rigores focados nos parâmetros academicistas que tendem a marginalizar outras formas artísticas por não se aderirem a um modelo central, exercendo uma censura pela (e sobre) a linguagem, o que identificamos como triagem.

Embora fazer combinações e diluições não fossem algo exclusivo do poeta, demonstramos que ele congrega essas duas potências, conformando-as em uma estética que chamamos aqui de poética de mistura e rarefação. É por meio dela que Leminski encontra a sua voz. Dentro de um estilo que não oprime, que não se faz absolutista da verdade, que enfrenta o velho moralismo dualista da boa e da má cópia, devolvendo à linguagem poética aquilo que o platonismo, segundo Deleuze, quis calar. Assim, o poeta nos oferece a possibilidade de um olhar panorâmico, elevando à superfície os simulacros e as aparências, recuperando para seus poemas aquilo que é próprio da linguagem, mas que o rigor fechado tenta abafar: seu poder de se reinventar, de se afirmar livremente poesia.

Desse modo, considerando a relação mistura e rarefação, verificamos que quanto maior a intensidade e a extensidade de cada operador semântico, maior a liberdade para desdobrar seus efeitos, suas associações e intersemioses, conforme tentamos ilustrar abaixo:

Figura 19: Efeito da poética de mistura e rarefação

## efeito da poética de mistura e rarefação



FONTE: autoria própria.

Concluimos com isso que quanto maiores os níveis de mistura e rarefação operando semanticamente em tonicidade, somando valores abertos ao poema, mais resoluções devemos esperar de sua estrutura poética, pois os efeitos poderão se reproduzir em maior amplitude, com maior aparência de novidade. O que vimos foi um estilo preocupado em provocar a sensibilidade, com a esperança de gerar mais possibilidades de leituras afetivas, pois seus desdobramentos, mesmo aqueles que ainda não identificamos, são constituídos dentro de um jogo feito para nos conduzir ao apaixonado estado de euforia que sua poesia quer despertar.

É dessa forma, misturando e rarefazendo, que a voz poética leminskiana se constrói subversiva, quando fala a favor de uma liberdade: a abolição das referências, que é poder utilizar da cultura de massa ou da cultura elitista para devolver ao público uma poesia livre das amarras do tempo ou dos preconceitos estéticos. É também desse modo que se torna politizada, quando traz à tona questões importantes, como a luta de classes, que ainda hoje permeiam nossa realidade social. Porém, antes de tudo, é dessa forma que sua voz se torna múltipla, no sentido de uma coletividade, manifestada pelo modo de ser de seu texto, que nos convida a participarmos desse sentimento poético, inutensílio que alivia dessa existência nua e crua pelos prazeres diversos da poesia.

Por fim, Leminski “desmonta o brinquedo” para compreender cada peça e não faz segredo: desnuda seu processo de criação, trazendo-o à superfície do nosso entendimento, uma vez que acredita na sensibilidade de cada parceiro. É por

isso que ele segue pela via poética de mistura e rarefação, dialogando com muitas vozes, pois sabe que a poesia deve ser livre e que cada leitor, a seu modo, é também um poeta.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Tradução Arthur Mourão. Portugal: Edições 70, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Artilharia ligeira para um kamiquase*. In DICK, André. CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Org. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 15.ed. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 3. ed. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Éditions du seuil, 1984.
- BONVICINO, Régis. Caprichos & relaxos. In LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 212-213.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tradução Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- CALIXTO, Fabiano. “Caprichos & Relaxos”: um livro de poeta. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. (Orgs.). *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta*. In. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1975, p. 34-38.
- CAMPOS, Haroldo de. *Poesia concreta – linguagem – comunicação*. In. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1975, p. 70-85.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. (Trad. por Maria Luiza Xavier de Almeida Borges). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CUMMINGS, E. E. *poem(a)s*. Tradução Augusto de Campos. Campinas-SP: UNICAMP, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 5.ed. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DICK, André. Distâncias, entre ir e ficar, ausência. In DICK, André. CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Org. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010.

FALCÃO, Marcelo; YUKA, Marcelo. O homem amarelo. In: O Rappa. *Lado B lado A*. São Paulo: WEA, 1999. 1 CD, faixa 9.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. Tensão e significação. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão* 20. ed. Trad. de Raquel Ramallete Petrópolis: Vozes, 1999.

GESSNER, Ricardo. *A poesia de Paulo Leminski: da invenção à distração*. 2017, 177 f. Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. 9.ed. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

LEITE, Elizabeth Rocha. *A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski*. São Paulo: USP, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *A lua no cinema*. Ilustrações: Alonso Álvares. São Paulo: Arte Pau Brasil, 1989. Disponível em: <http://www.alonsoalvarez.com.br/lua.html>. Acesso em: 29 abr. 2021.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & Relaxos* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *La vie em close c'est une autre chose*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta cliks em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1976, 1990.

\_\_\_\_\_. Paulo. *Songbook Paulo Leminski*. Organização Estrela Leminski. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LEMINSKI, Paulo. O boom da poesia fácil. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. O tu na literatura. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Quando cantam os pensamentos. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: vende-se. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

- LEMINSKI, Paulo. Sem sexo, neca de criação. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. Teses e Tesões. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski – quatro biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIMA, Manoel. Alguns dados estão lançados. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Org. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- MELO, Tarso. Minha vida é administrar papéis. In: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 259-270.
- MELO NETO, João Cabral de. Uma faca só lâmina. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- MORICONI, Ítalo; CEZAR, Ana Cristina; et al. (Orgs.) *Destino poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – Espírito do tempo I: Neurose*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- MÜLLER, Adalberto. Make it News: Leminski, cultura e mídia. In: SANDMANN, Marcelo. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. Marcelo Sandmann. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.
- NERUDA, Pablo. *Residência na terra II*. Tradução de Paulo Mendes Campos. Porto Alegre: LPM, 2004.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PERRONE, Charles A. E Descobrir a América: Paulo Leminski sob a ótica da poética transamericana. In: SANDMANN, Marcelo. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. Marcelo Sandmann. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 33-50.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PIGNATARI, Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1975, p. 39-48.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. (Ed. Reorganizada e acrescida de novos textos).
- PINTO, Luis Ângelo; PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, Nova Poesia. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1975, p. 159-171.
- PLATÃO. *Diálogos*. Tradução: Márcio Pugliese e Edson Bini. São Paulo: Hemus, 1981.

REZINO, Larissa; SOUZA, Pedro. *Em diálogo Gilles Deleuze e Platão: do simulacro à reversão do platonismo*. Revista Idéias. Campinas. Volume 9, n.2, p. 209-232, jul./dez. 2018.

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

ROSA, Mário Alex. Alguns caprichos de uma vida leminskiana. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Org. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

SANDMANN, Marcelo. Na cadeia de sons da vida: literatura e música popular na obra de Leminski. In: SANDMANN, Marcelo. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. Marcelo Sandmann. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SANTOS JR, Luiz Guilherme. *Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira*. Revista Estação Literária. Londrina. Volume 12, p. 217-228, jan. 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 5.ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Dias e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. 2.ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdura*. In: Outras palavras. São Paulo: Polygram, 1980. 1 disco vinil, lado b, faixa 4.

WISNIK, José. Nota sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 385-392.