

**GUTEMBERG ALVES GERALDES JÚNIOR**

**C'EST LA VIE:  
LA VIE EN CLOSE ENTRE SONS, FORMAS E CONTEÚDOS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dra. Jussara Bittencourt de Sá.

Tubarão

2007

**GUTEMBERG ALVES GERALDES JÚNIOR**

**C'EST LA VIE:  
LA VIE EN CLOSE ENTRE SONS, FORMAS E CONTEÚDOS.**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 25 de maio de 2007.

---

Professora e orientadora Jussara Bittencourt de Sá, Dr.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof. Fábio de Carvalho Messa, Dr.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof. Maicon Tenfen, Dr.  
Universidade Regional de Blumenau

Esta pesquisa é dedicada às amazonas da minha família e, principalmente, aos olhos, aos conselhos, aos exemplos, sempre onipresentes de minha mãe e de meu irmão. *Não fosse isso e era menos*. Mas foi isso e foi tanto, foi muito mais do que a ajuda que uma mãe dá ao seu filho ou a força que um irmão dedica ao outro. Foi trazê-lo de volta à vida e mostrar que correr em busca de um sonho é possível, e que realizá-lo também.

## AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa deve-se a atenção, ao empenho e a dedicação, não só de seu autor, mas de muitas outras pessoas que se fizeram parte integrante deste estudo contribuindo, de alguma forma, para a sua realização.

Agradeço aos colegas de trabalho que me escutaram e me deram apoio para que eu pudesse chegar até aqui, a Joeldi Buss, a Fábio Cubas, Ricardo Damásio, a Dona Mariazinha, a Cláudia Espíndola, a Josane Cristina, a Luís de Matos, a Marcelo e Nanci, a Philippe e Maitê, a Paulo Ditarso, a Vinícius Valença aos colegas e professores do mestrado, que com suas indicações e leituras me mostraram por onde seguir.

Agradeço a minha família, a todos eles, sem exceção. Vovó Guiomar (*in memoriam*), Vó Maria (*in memoriam*), Vó Meire, Clovinhos, meu Padrinho, minha Madrinha, Tia Vane (Minha “musa” inspiradora na paixão pela literatura), Manuela, Mariana, Daíse, Painho, minha irmã Luana, meu afilhado Diogo, meu compadre Ângelo, minha comadre Oona, Eduardo Ferreira, meu irmão Gustavo (por ser, para mim, o maior exemplo dentre os homens) e, principalmente, àquela que acreditou em mim, até quando nem eu mesmo me acreditava, obrigado por tudo mainha.

Agradeço também a minha nova família, Seu Pedro, Dona Tina, Elisa e Helena e a minha esposa Cláudia, pela suavidade, compreensão e serenidade de todos os momentos. E um agradecimento, mais do que especial, a minha orientadora, professora doutora Jussara Bittencourt de Sá, que me fez lançar um novo olhar sobre o mundo e tem sido, além de orientadora, uma amiga sem igual.

Término de leitura de um livro de poemas  
não pode ser o ponto final.

(Waly Salomão)

## RESUMO

A proposta deste estudo é analisar as diferentes formas do fazer poético leminskiano presentes em seu livro *La vie en close*. Esta é, aliás, a questão norteadora que nos motiva a adentrar na investigação para realizar a presente dissertação. Enfatiza-se, no recorte teórico, a importância de se lançar um olhar sobre as diversas formas de percepção causadas pela poesia do autor curitibano, como, suas potencialidades sonoras (melopaicas), imagéticas (fanopaicas) e de conteúdo (logopaicas). Assim sendo, notar as potencialidades verbais e não-verbais na referida obra. Em sua estrutura, a dissertação apresenta teorias sobre pós-modernidade, sobre estética destacando o lugar das artes, com foco especial para o lugar da poesia e sobre a teoria dos signos de Charles S. Peirce. Focaliza-se, ainda, o papel da poesia como processo evolutivo da linguagem. As teorias apresentadas tornam-se suportes para a análise de nove poemas que servem como amostragem da obra como um todo, sendo que esta se encontra subdividida em três partes, nas quais se procura verificar, todas estas potencialidades verbais e não-verbais, já supracitadas, ao longo do objeto de pesquisa.

**Palavras-chave:** Leminski, Pós-modernidade, Melopéia, Fanopéia, Logopéia, Semiótica, Poesia, Arte.

## ABSTRACT

The proposal of this research is to analyse the different ways of the poetic making presented in *La vie en close*, by Paulo Leminski. This is the main point that led us to the investigation with the purpose to accomplish this Master Dissertation. In the theoretical extract, is emphasized the importance of focusing the different ways of perception caused by the author from Curitiba, as his potentialities concerning sound (melopeia), images (phanopeia) and significance (logopeia). In its structure, the Dissertation presents theories about Postmodernity and Aesthetics, emphasizing Arts, specially Poetry and Charles S. Peirce's semiotic theory. Another focus is the role of Poetry as an evolutive language process. The theories presented are the basis for the analysis of nine poems which represent Leminski's work as a whole. *La vie en close* is divided in three parts in which we verify all these verbal and nonverbal potentialities, mentioned several times throughout the Research Object.

**Keywords:** Leminski, Postmodernity, Melopeia, Phanopeia, Logopeia, Semiotics, Poetry, Art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sintonia Para Pressa e Presságio .....	67
Figura 2 – Dor Elegante.....	72
Figura 3 – Suprasumos da Quintessência .....	76
Figura 4 – Cai .....	79
Figura 5 – Só .....	82
Figura 6 – Haja .....	84
Figura 7 – Kawásu.....	87
Figura 8 – Mallarmé Bashô .....	89
Figura 9 – Vazio Agudo .....	92

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Principais diferenças entre Modernismo e Pós-modernismo.....	33
Tabela 2 – Tábua de correspondências entre as tricotomias. ....	48

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>3</b>	<b>EM TEMPOS DE ARTE .....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>4</b>	<b>A CONTEMPORANEIDADE DO INSTANTE (OU A ERA PÓS-MODERNA) .....</b>	<b>30</b>
<b>5</b>	<b>RE-VISÃO DO SIGNO .....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>6</b>	<b>ALGUNS CLOSES DE LA VIE EN CLOSE.....</b>	<b>30</b>
<b>6.1</b>	<b>LA VIE .....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>6.2</b>	<b>LA VIE EN CLOSE .....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>6.3</b>	<b>SUPER CLOSES DE LA VIE EN CLOSE.....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>30</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>103</b>
	<b>ANEXO A – CAPA .....</b>	<b>104</b>
	<b>ANEXO B – LA FONTAINE .....</b>	<b>104</b>
	<b>ANEXO C – HOMEM AMARELO .....</b>	<b>104</b>
	<b>ANEXO D – ABAPORU .....</b>	<b>104</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Estudar a arte como resultado e, principalmente, como artefato da produção humana é sempre algo instigante. No entanto, lançar um olhar sobre a forma como a poesia vem se RE-significando ao longo deste tempo, através de sua capacidade múltipla, anunciando, assim, outra forma do fazer poético torna-se algo ainda mais fascinante. É, justamente, com o intuito de mapear esta RE-significação da poesia, em diversas formas, sons e conteúdo, que o presente estudo se desenvolve.

Desde a Antigüidade as sociedades produzem as suas formas de expressão artística. A poesia foi, e ainda hoje é, uma das principais formas que a humanidade encontrou para poder expressar suas angústias, suas paixões, suas contradições, enfim, seus sentimentos. Décio Pignatari<sup>1</sup> afirma que ela [a poesia] é a mais praticada das artes, embora muitas vezes às escuras. Tudo isto nos mostra a força que a poesia exerce sobre o cotidiano comum das pessoas, e a poesia de Leminski é um bom exemplo disso, afinal, para o poeta, a poesia está longe de ser a coisa mais importante do mundo, mas para quem a pratica, é.

Pensando a poesia, em especial sobre o legado leminskiano, o presente estudo realiza uma leitura do livro *La vie en close* com o objetivo de analisar como a poesia aparece sob a luz dos três conceitos de poesia elaborados pelo Poeta e Crítico Norte-americano, Ezra Pound, que são a melopéia, a fanopéia e a logopéia, articulando-a com o conceito de signo elaborado por Charles Sanders Peirce em sua Semiótica. Tudo isto, é claro, tomando como base temporal, para situar a poesia leminskiana no período em que tratamos de pós-modernidade. A hipótese deste estudo, parte da concepção de que a poesia encontra-se além da literatura e da filosofia, conforme veremos mais adiante. Por isso, ela apresenta aspectos que ultrapassam a barreira do verbal, situando-se também em características fonéticas e imagéticas, ou seja, é o que o Ezra Pound chamou de “*verbovocovisual*”.

Acredita-se que o presente estudo poderá contribuir como instrumento reflexivo para análise da poesia contemporânea no que diz respeito ao seu conteúdo, mas, principalmente, ao seu lado melódico e também a sua forma. Para isto são escolhidos os poemas *Sintonia para pressa e presságio*, *Dor elegante*, *Suprasumos da quintessência*, *Cai*, *Só*, *Haja*, *Kawásu*, *Mallarmé Bashô* e *Vazio agudo*, contidos em *La vie en close*, como catalizadores e enunciadores destes conceitos. Tendo em vista que *La vie en close*, publicação póstuma do

---

<sup>1</sup> PIGNATARI, 1987, p.17.

autor, é subdividido em três partes [a primeira evidenciando os aspectos melopaicos da poesia, a segunda o seu caráter fanopaico e a terceira os haicais, evidente exaltação do pensamento, ou seja, da logopéia], optou-se como recorte para a pesquisa, três poemas como representativos de cada uma das partes desta publicação. Entende-se que estes poemas, além de representativos da obra leminskiana, podem contribuir também, de forma significativa, para o entrelaçar dos pensamentos que permeiam esta pesquisa.

A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica, conceituando poesia, arte e, sobretudo, definindo a corrente teórica que direcionará os estudos. Os poemas escolhidos, a forma como se mostra conduzida a pesquisa e o desenvolvimento da análise, serão explicitados de maneira mais detalhada adiante, na metodologia. A idéia é tecer um paralelo entre os poemas, analisando-os de acordo com os conceitos de poesia estabelecidos por Ezra Pound e Charles Sanders Peirce. Com isso, para melhor entender o objeto de estudo também serão tratadas questões de estética, arte, literatura e, especificamente, de poesia.

Os materiais são analisados a partir dos referenciais teóricos. Procura-se assim, evidenciar de que forma estes referenciais contribuem para o fortalecimento do conceito de poesia adotado nos pressupostos da produção poética de Paulo Leminski.

No primeiro capítulo, percorre-se por um caminho que passa por um breve histórico da arte, a partir de um viés mais holístico. Nesta etapa, tenciona-se mostrar a relação que a humanidade vem estabelecendo com as artes ao longo do tempo, além de expor que, mesmo passando por transformações, ela ainda se faz muito presente no cotidiano da cultura contemporânea. Nesta etapa, ainda, serão mostradas suas características fundamentais, tanto abordadas pela ótica ontológica quanto pela ótica existencial. Uma outra abordagem levantada neste primeiro capítulo é a do importantíssimo papel do “quando” no processo evolutivo da arte, sobretudo, na dita pós-modernidade. Para isto, o pensamento de Nelson Goodman<sup>2</sup> acerca da mudança da pergunta de “o que é arte?” para “quando é arte?” também é apreendido como suporte para a compreensão, quando este é tratado com o olhar contemporâneo do autor em sua obra *Modos de Fazer mundos*. Ainda neste capítulo, são anunciadas algumas reflexões sobre a estética, procurando-se destacar que a *verbocovisualidade* pode ser articulada diretamente aos poemas contemporâneos, neste caso, a toda produção poética leminskiana. E para ratificar este pensamento, também neste capítulo, surgirão as três modalidades de poesia elaboradas por Ezra Pound: Melopéia, Fanopéia e Logopéia.

---

<sup>2</sup> GOODMAN, Nelson. **Modos de fazer mundos**.

Enfatiza-se, também, a importância da poesia concreta neste processo de libertação da poesia do corpo da literatura, tornando-a mais próxima da música e das artes plásticas, posicionando-a entre a vocação demiúrgica e a consciência de ser apenas um objeto de linguagem, como nos diz Nelly Novaes Coelho<sup>3</sup>. Cabe, nesta discussão, também, articular as considerações da própria Nelly Novaes Coelho e o crítico Melo e Castro,<sup>4</sup> na medida em que afirmam que não se deve procurar um conceito para poesia, afinal, para ambos, “a construção do objeto belo, na sua lenta e dolorosa procura, é a própria Poesia e o seu método criado”. Outro ponto importante a ser evidenciado nestas reflexões são as influências que a Revolução Industrial proporcionou às artes, em especial, à poesia no que tange a questão da multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens que surgiram após esta Revolução, principalmente, deixando evidente que a consciência da poesia, também passa a ser poesia. A arte ainda hoje é um fator de equilíbrio para a sociedade, ela torna a vida mais “suportável”; e este primeiro capítulo, quanto à poesia, procura refletir sobre a visão da percepção de poesia a qual levou Paulo Leminski a afirmar que ela [a poesia] era “a liberdade da minha linguagem”<sup>5</sup>.

O segundo capítulo aborda alguns aspectos sobre o tempo em que a fortuna poética leminskiana está inserida, a pós-modernidade. Na discussão do tema, serão apresentados conceitos que norteiam a idéia do geral pós-moderno, articulando suas diferenças, principalmente no que diz respeito às diferenças com a modernidade. Nesta perspectiva, faz-se significativo enfatizar uma aproximação desta com a hipermodernidade sob alguns aspectos, no entanto, o foco principal se aterá ao fato da indeterminação ‘buscada’ pelo poeta pós-moderno como outras possibilidades no campo da criação, inaugurada desde o Mallarmé de *Un Coup de dés*.

No terceiro capítulo, discutem-se algumas reflexões sobre a Semiótica Peirciana. Avalia-se como e de que forma este outro olhar sobre a linguagem pode influir no desenvolvimento desta pesquisa. Nesta linha de reflexão, são anunciadas algumas abordagens sobre signos, ícones, índices e símbolos e todas as tríades que compõem a linha teórica da semiótica de Charles Peirce, a partir das reflexões do próprio Charles Peirce e de seus discípulos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Lúcia Santaella.

Neste estudo, faz-se significativo destacar que as investigações e análise dos poemas, no que tange aos seus aspectos imagéticos e verbais, promovem um entrelaçamento entre

---

<sup>3</sup> COELHO, Nelly Novaes. 1976, p. 54.

<sup>4</sup> MELO E CASTRO, in; Coelho, Nelly Novaes. P. 201.

<sup>5</sup> LEMINSKI, 1994, p.7.

si, de maneira que não são apresentados como indiferentes uns aos outros – embora serão analisados de forma particular. Cabe destacar que, ao longo de toda análise, precisamente por sua dimensão dialógica, os poemas poderão relacionar-se entre eles uma vez que se traduzem em potenciais signos da contemporaneidade. Neste sentido, a elaboração do quarto capítulo possui suas linhas já anunciadas nos capítulos anteriores.

Sendo assim, procura-se ressaltar que esta dissertação, através do estudo dos poemas publicados em *La vie en close* de Paulo Leminski, pretende analisar formas, sons e conteúdos, ou seja, as linguagens, verbal e não verbal, destes poemas. Para assim, tornar evidente toda a consciência semiótica e destacar o porquê do curitibano ser um dos poetas com uma significativa fortuna crítica e de grande destaque em sua geração.

## 2 METODOLOGIA

Há muitas gerações, a leitura de poesia tem se mostrado, além de um prazer enorme para muitos, um exercício irrefreável do pensamento para outros. As artes em geral vêm buscando se RE-significar ao longo de todos estes anos e com a poesia não poderia ser diferente, daí ela vir acompanhando esta RE-significação e se mostrando, a cada dia, mais rica e mais densa, no que diz respeito a sua forma, som e conteúdo.

Neste contexto, a poesia leminskiana é uma das que merece destaque especial, principalmente, devido a sua variação e ao diálogo constante que estabelece com os diversos conceitos e formas do fazer poético. Leminski levava a vida no cerne da poesia, ou ainda, levava a poesia no cerne da vida, todos os poemas do poeta curitibano eram, de certa forma, autobiográficos [mesmo os que não eram, eram] a poesia da vida de Leminski ele escreveu a “pauladas”, ou seja, extraindo de si, do Paulo, tudo o que ele podia doar ao exercício constante de sua criação poética. Em palavras do próprio autor: “*todo dia está piando alguma coisa / todo dia / alguma coisa / pia*”<sup>6</sup>.

Na realização deste estudo é utilizada pesquisa bibliográfica, conceituando e historicizando a poesia, dando destaque aos seus aspectos sígnicos e, claro, aos seus aspectos fanopaicos, melopaicos e logopaicos. Nesta perspectiva, estabelece-se uma articulação entre a imagem, som e conteúdo da produção poética do autor curitibano em *La vie en close* e os poemas escolhidos como representativos de sua poética.. Procura-se, assim, analisar como a poesia, em *La vie en close*, torna explícitas as suas características quanto a sua forma, sons e conteúdo.

Na tentativa de se investigar a incidência da fanopéia, da melopéia e da logopéia nesta publicação de Paulo Leminski, em especial no contexto da poesia pós-moderna, o foco deste estudo volta-se para a manifestação destas incidências na poesia do autor curitibano.

A presente dissertação é resultado do seguinte percurso metodológico:

- Leitura de material bibliográfico e as apreensões sobre este resultam na fundamentação teórica apresentada nos capítulos que seguem. O primeiro capítulo teórico trata da história da arte, desde a Antiguidade Clássica até as teorias modernas que envolvem-na. Além disso, são pesquisadas as características acerca da poesia em si. Para tanto utili-

---

<sup>6</sup> Carta 58, p.160.

zam-se teóricos como Gombrich, Nelson Goodman, Nelly Novaes Coelho, Melo e Castro, Haroldo de Campos quando se enfoca o conceito e cronologia da arte, e Ezra Pound, nas reflexões acerca das três formas de manifestação da poesia. As divergências e congruências entre Poesia e Poema também constituem o primeiro capítulo. Tal abordagem faz-se necessária, na medida em que se pretende avaliar o lugar destes pressupostos teóricos na poesia de Paulo Leminski. Para tanto foram utilizados autores como Fabrício Marques, Davi Arrigucci Jr. e Décio Pignatari. Na continuidade, procura-se refletir sobre o lugar e o papel da poesia na construção do imaginário da arte, utilizando-se as considerações anunciadas nos estudos destes teóricos, entre outros. Ainda como recorte teórico, são acrescentadas à discussão reflexões sobre o que é arte e sobre quando é arte e suas possíveis articulações com a poesia contemporânea, sob a ótica dos teóricos supracitados.

- Já no segundo capítulo, o recorte teórico trilhará pelo tempo em que a poesia leminskiana está inserida, ou seja, a pós-modernidade. Para isto serão retratadas as suas diferenças com a modernidade e ao mesmo tempo suas diferenças e convergências com a hipermodernidade. Para isto, serão utilizados autores como Fredric Jameson, Gilles Lipovetsky, Fiodor Adorno, Domício Proença Filho e Steven Connor.

- O terceiro capítulo resulta da conceituação e da historicização do lugar da semiótica nas formas do fazer poético na pós-modernidade. Demonstrando aqui todo o conceito de signo (de suas tríades) e seus desmembramentos para melhor situar a análise que se seguirá. Para e por isto, os teóricos Charles Sanders Peirce, Décio Pignatari e Lúcia Santaella, trarão à luz os recortes necessários para melhor entendermos a relação que o signo mantém com o seu objeto e com o seu interpretante e, principalmente, como estes signos estão manifestados na poesia leminskiana.

- Destaca-se que dentro de um contexto significativo de poemas dotados das três características notadas por Ezra Pound, no livro *La vie en close* de Paulo Leminski – edição póstuma publicado em 1994 – selecionou-se para a análise nove deles: “Sintonia para pressa e presságio”, “Dor elegante” e “Suprasumos da quintessência”, que compõem a

parte melopaica do livro; “Cai”, “Só” e “Haja” que forma a parte fanopaica da publicação e “Kawásu”, “Mallarmé Bashô” e “Vazio agudo” que compõem a parte logopaica do livro. Ressalta-se ainda que esses poemas sejam o foco deste estudo, outros poderão ser articulados para complementar ainda mais a investigação e as considerações que se apresentam nesta pesquisa.

- O recorte teórico que se utiliza aparece como suporte para a análise do objeto de pesquisa. No quarto capítulo desenvolve-se, sob a luz das teorias apresentadas, a análise dos poemas publicados em *La vie en close*, procurando analisar se há uma forma percorrida, mas acima de tudo, se há uma forma alcançada na poesia deste destacado poeta curitibano.

### 3 EM TEMPOS DE ARTE

A arte não pode ser caracterizada como uma invenção moderna. Desde a Antigüidade o homem, conscientemente ou não, sente a necessidade de expressar sentimentos, conquistas, relações de uma forma artística. Contudo, ainda há muitos conceitos sobre o que se possa definir como Arte.

Segundo Gombrich<sup>7</sup>, “existem apenas artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes”. Tal afirmação vem corroborar com a idéia de que o conceito de arte é tão vago e, ao mesmo tempo, tão abrangente quanto o conceito de vida. E, sob esta ótica, parafraseando o crítico e poeta norte-americano Ezra Pound ao afirmar que “literatura é linguagem carregada de significado”, sendo a literatura uma manifestação artística, observa-se que este conceito pode ser apreendido também às demais expressões artísticas.

Alguns teóricos contemporâneos, a exemplo de Nelson Goodman, afirmam que o que mudou não foi a resposta para o conceito de arte, mas sim a pergunta. A pergunta hoje não é mais “*o que é arte?*”, mas sim “*quando é arte?*”. A priori, este questionamento fica pouco perceptível e pode causar certa estranheza. No entanto, se formos observar como exemplo o “chafariz”<sup>8</sup> de Marcel Duchamp, veremos que esta mudança de eixo que Goodman propõe em *Modos de fazer mundos*<sup>9</sup>, não é nada tão absurda assim. Com isso, verifica-se que as propriedades estéticas da arte não devem ser procuradas apenas nos sentimentos do intér-

---

<sup>7</sup> GOMBRICH, E. H. 1999, P.15.

<sup>8</sup> Marcel Duchamp é um dos precursores da arte conceitual e introduziu a idéia de “ready-made” (o transporte de um elemento da vida cotidiana, a priori não reconhecido como artístico, para o campo das artes) como objeto de arte. O chafariz é um urinol, industrialmente produzido, com 60 cm de altura, ao qual Marcel Duchamp fez três alterações para o elevar à categoria de arte: 1. Colocou sobre uma base; 2. Assinou-o e datou-o; e 3. Colocou-o numa exposição de arte contemporânea. Depois dessa exposição, Marcel Duchamp não só dessacralizou a pintura e os artistas como colocou as artes plásticas numa situação desconfortável, desde 1917. Marcel Duchamp criou um pseudônimo (R. Mutt) para que o chafariz se fizesse arte sem ser assinado por um artista já conhecido. (Vide anexo B)

<sup>9</sup> O mundo é feito por nós, afirma Nelson Goodman, filósofo e crítico lusitano em sua obra *Modos de fazer mundos*. Ou, mais precisamente, o nosso conhecimento consiste na construção de “versões-de-mundos”. Goodman gosta de escrever assim, sublinhar que as nossas construções não são diferentes interpretações ou explicações de um mesmo e único mundo pré-existente e independente delas, mas sim que construções e mundo são uma e a mesma coisa. Podemos, por isso, dizer indiferentemente que fazemos mundos ou que fazemos versões porque, quando usadas separadamente, estas noções são quase sempre intersubstituíveis. Quando criamos versões, criamos mundos reais e, sendo assim, as diferentes versões correspondem a diferentes mundos.

prete ou nas intenções do artista, mas nas próprias obras-de-arte, que constitui assim um diálogo permanente entre forma, conteúdo, espaço e tempo.

Com tudo isso, estaria sendo colocada em xeque a idéia de que a arte é a criação humana de valores estéticos que evidenciam, sobretudo, a beleza? Acredita-se que ainda não, tampouco se pode afirmar de que algum dia sucumbirá tal conceito. Mas o que não se deve mais fechar os olhos na contemporaneidade é quanto ao caráter exterior da obra-de-arte, conforme nos diz Nelson Goodman:

Aquilo que um quadro simboliza é exterior a ele, e estranho ao quadro enquanto obra-de-arte. O seu assunto, se tiver um, as suas referências – subtis ou óbvias – por meio de símbolos de algum vocabulário mais ou menos bem reconhecido, não tem nada a ver com a sua relevância ou caráter artístico ou estético. O que quer que seja a que um quadro se refira ou represente de qualquer modo, declarada ou dissimuladamente, reside fora dele. O que realmente conta não é nenhuma dessas relações com outra coisa, não o que o quadro simboliza, mas o que está nele aquilo que são as suas próprias qualidades intrínsecas. Por outro lado, quanto mais um quadro concentra a nossa atenção naquilo que simboliza, mais distraídos somos em relação às suas próprias propriedades. Neste sentido, qualquer simbolização por meio de um quadro não apenas é irrelevante, mas também perturbadora. A arte realmente pura abstém-se de toda a simbolização, não se refere a nada, e deve ser tomada simplesmente por aqui que é, pelo caráter que lhe é inerente, não por qualquer coisa a que esteja associada por meio de alguma relação remota tal como a simbolização.<sup>10</sup>

É importante notar que uma das características fundamentais da arte contemporânea, que pode ser analisada tanto de um viés ontológico quanto existencial, é a sua provisoriade do estético. A arte contemporânea parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. Conforme afirma Haroldo de Campos<sup>11</sup>, “Esta consideração, de ordem modal, não está em contradição com o reconhecimento de certos valores permanentes na obra-de-arte, que podem projetar para além do tempo histórico e das condições sócio-econômicas em que ela foi criada”. Desta forma, de acordo com Max Bense<sup>12</sup>, a qualidade estética pode estar distanciada da fugacidade/efemeridade ou da eternidade do objeto artístico.

O que se tem notado ultimamente [e com maior recorrência ainda, na pós-modernidade] é a interseção da arte entre as suas expressões. Encontramo-nos em uma época onde as mais diversas formas de arte têm dialogado entre si. O teatro, a música, as artes plásticas, a literatura [sobretudo a literatura]. Ezra Pound foi o primeiro crítico a anunciar o momento da *verbocovisualidade*, isto é, o momento onde a arte se acha em uma zona de interseção, onde teatro e artes plásticas se encontrem de mãos dadas, onde música e literatura ca-

<sup>10</sup> GOODMAN, Nelson, 1995, p.105.

<sup>11</sup> CAMPOS, Haroldo de, 1977, p.15-16.

minhem juntas, um verdadeiro rompimento no quesito espaço que antes separava uma expressão da outra.

Mas aqui cabe destacar que, em nenhuma expressão artística, o entendimento conceitual mudou tanto quanto na poesia. Anteriormente, a poesia era vista [e ainda hoje o é] como uma ferramenta da literatura, um estilo literário. Com o surgimento do movimento da poesia concreta<sup>13</sup> difundida no Brasil por poetas como Haroldo e Augusto de Campos; Décio Pignatari; José Lino Grünwald entre outros, a poesia se [re]significou, tomou um novo corpo e ganhou vida própria, trilhando um caminho diferente da literatura. A poesia, hoje, parece um artefato híbrido, sintoniza-se com a alteridade e desierarquização de repertórios que transcende a escala verbal, daí a instituição do momento verbocovisual. E Paulo Leminski é, de certa forma, um aparelho difusor deste momento, como argumenta Fabrício Marques em seu livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*:

Os poemas de Leminski são artefatos híbridos, elaborados em um campo de tensão que promove atritos e afetos entre códigos e linguagens: uma mixagem entre poesia de produção (ruptura com a tradição, vanguarda, inventiva) e poesia de consumo (continuidade, literatura); entre o ordinário e o extraordinário, entre cotidianos reles e raros; desierarquização e hibridização de discurso (o poético e o factual), entre materiais pobres e nobres, alto e baixo repertórios; troca de sinais entre Ocidente e Oriente. Para Leminski, o poeta não é um escritor. É um artista. Poesia é ação entre códigos: todo poeta é intersemiótico.<sup>14</sup>

Ratificando este excerto de Fabrício Marques, e para melhor situar o leitor quanto ao conceito de poesia que se pretende utilizar ao longo desta dissertação, recorreremos a Décio Pignatari que nos mostra que:

A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura. Ezra Pound acha que ela não pertence à literatura e Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da

---

<sup>12</sup> BENSE, Max. In: CAMPOS, 1977, p.16.

<sup>13</sup> Criada por Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, a poesia concreta era um ataque à produção poética da época, dominada pela geração de 1945, a quem os jovens paulistas acusavam de verbalismo, subjetivismo, falta de apuro e incapacidade de expressar a nova realidade gerada pela revolução industrial. Segundo o próprio Augusto de Campos “A poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida, sem personalidade, sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia”. In: CAMPOS, Augusto de. Revista ad - arquitetura e decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20.

<sup>14</sup> MARQUES, Fabrício, 2001, p.25.

poesia. De fato, a poesia é um corpo estranho nas artes, embora pareça ser a mais praticada (muitas vezes, às escondidas).<sup>15</sup>

Na tentativa de começarmos a adentrar um pouco nas especificidades do *verbocovisual* que perpassa o conceito de arte, em suas categorias, há que se perceber, antes de qualquer coisa, o grau de importância e até mesmo de complexidade que ela [a arte] vem ganhando ao longo dos tempos. A arte vem mudando conceitos, quebrando paradigmas, estabelecendo novas regras para novas formas de observar o mundo. No fenômeno artístico, perceberemos a verdadeira natureza da realidade; a arte é a condição de um princípio ontológico do ser; é a chave de acesso à essência do mundo, ou seja, a arte pode ser o caminho mais original e autêntico para a compreensão da realidade.

Não estaria, de forma alguma, equivocada ou exacerbada a proposição de ser, a arte, o centro da vida, pois é a partir dela [a arte] que deciframos o mundo. É através de seus olhos que conseguimos apreender a nossa própria essência, afinal é de forma artística que a essência humana mais claramente se manifesta. Contudo engana-se quem apostar que esta visão abrangente do conceito de arte é particular da contemporaneidade.

No final do Século XIX, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, chega a submeter a própria ciência aos domínios da arte, quando afirma que “a partir de agora, o domínio da ciência só se produz pela arte. Trata-se de juízos de valor sobre o saber e o saber muito. Tarefa imensa e dignidade da arte nesta tarefa! Ela deve recriar tudo e recolocar sozinha a vida no mundo.”<sup>16</sup> Ou seja, para Nietzsche, a arte é o fundamento principal do mundo. É, a partir dela, que se poderá fazer leituras e/ou re-leituras do mundo e, até mesmo, antever novas formas de ler o mundo. A arte é vaticina do humano. Nietzsche continua ainda:

Vivemos, seguramente, graças ao caráter superficial do nosso intelecto, numa ilusão perpétua: temos então, para viver, necessidade da arte a cada instante. A nossa visão prende-nos às formas. Mas se somos nós próprios quem, gradualmente, educa essa visão, vemos também reinar em nós uma força de artista. Mesmo na natureza se encontram mecanismos contrários ao saber absoluto: o filósofo reconhece a linguagem da natureza e diz: “Temos necessidade da arte” e “só precisamos de uma parte do saber” (O livro do filósofo, aforismos 39 e 51)<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> PIGNATARI, Décio, 1987, p.7.

<sup>16</sup> NIETZSCHE, Friedrich, p.39.

<sup>17</sup> NIETZSCHE, Friedrich, p.42.

Mas dentro de todo aparato artístico, há uma forma de expressão que é fundamental para a compreensão e desenvolvimento desta pesquisa, a literatura. Há muito tempo, a literatura vem se re-significando, ou seja, tornando-se um signo híbrido de conceitos múltiplos, o que tem proporcionado a teóricos, críticos e, até mesmo, leitores, uma nova forma de entender os seus conceitos e ramificações. É importante diferenciar, sobretudo, o *conceito* utilizado para literatura do *conceito* utilizado para poesia. Tal qual compreendemos hoje, habitantes que somos de uma condição pós-moderna, literatura e poesia têm, cada vez, mais se distanciado conceitualmente, muito embora, em grande parte da história da literatura e da poesia, ambas tenham passado anos caminhando de mãos dadas, sendo muitas vezes sinônimos uma da outra. Para o desenvolvimento deste estudo, poderiam ser utilizados, a princípio, vários conceitos de literatura, contudo, há, na bibliografia do crítico e poeta norte-americano, Ezra Pound, um conceito que se pretende trazer à luz com o desenrolar desta pesquisa.

Historicamente, por via erudita, literatura deriva do lexema latino *litteratura* e é derivado do radical *littera* que quer dizer letra, caráter alfabético e traz em seu bojo o significado de saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição. Para Francis Dias Gomes (1745 – 1795), poeta e notável crítico literário português setecentista, o sistema literário, compreenderia Escultura, Pintura, Matemática, História, Eloquência, Música e Poesia, isto é, para o crítico lusitano, a literatura era o complexo responsável pelo conjunto não só das artes, como também da ciência. Contudo, “anteriormente à segunda metade do Século XVIII, quando se pretende denominar a arte e o *corpus* textual que atualmente designamos por literatura, são utilizados lexemas e sintagmas como poesia, eloquência, verso e prosa.”<sup>18</sup>. Em virtude das importantes transformações semânticas ocorridas na segunda metade do Século XVIII, o termo literatura ganhou significado tal qual entendemos hoje em dia, sobretudo o de uma arte em particular, uma específica categoria da criação artística e um conjunto de textos resultantes desta atividade criadora. Isto se dá devido a vários fatores. Em primeiro lugar, a própria ciência adquiriu um significado mais *stricto*, em consequência do desenvolvimento da ciência indutiva e experimental. Outro grande fator que contribuiu para estas mudanças foi a crescente valorização da técnica, afastando de vez as obras de conteúdo técnico do âmbito das belas-letas.

No entanto é válido ressaltar que não há nenhuma função lingüística em estado puro, conforme nos afirma a própria Nelly:

---

<sup>18</sup> SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, 1984, p.3.

Na linguagem literária há também a intenção informativa e na científica pode existir uma série de elementos de intenção estilística. Porém, de maneira geral, na distinção entre texto literário e não-literário (= linguagem científica, cotidiana ou técnica), classifica-se como linguagem referencial toda mensagem verbal não-literária que vise a uma simples transmissão de informação; e como linguagem literária toda aquela que surja como intenção estilística. É a intencionalidade do texto, e não o seu objeto, o que permite classificarmos sua linguagem como literária ou não. O seu valor intrínseco, obviamente, vai depender da maior ou menor criatividade de seu autor.<sup>19</sup>

Nelly Novaes Coelho, em *Literatura & Linguagem*,<sup>20</sup> afasta de vez estes dois conceitos quando atribui aos mesmos, dois conceitos diferentes. Para a linguagem literária, a autora atribui a busca constante em expressar estilisticamente a beleza, a emoção ou a verdade essencial de uma realidade ou experiência e se difere da linguagem científica por diversos motivos o primeiro é a sua intencionalidade referencial, ou seja, a linguagem científica requer um alto grau de informação, ela busca transmitir informações idéias ou mais especificamente um conteúdo, seja de que natureza for, filosófico, religioso, político, didático e outros.

Embora encontremos, ao longo de toda história da literatura, diversos conceitos para a mesma, a literatura, assim como a poesia, são manifestações, expressões da arte, e como tal, não possuem e nem devem possuir uma definição permanente, até mesmo porque a cada mudança de comportamento da sociedade, ou de determinados grupos sociais, podem alterar a percepção de seus conceitos. Atribuir um conceito a arte, a literatura ou a poesia é algo como atribuir um conceito fechado para a vida.

A verdadeira literatura expressa em suas mais ardilosas linhas algo de vital para o homem – entendendo aqui a literatura como resultado de um ato criativo do humano – porque de forma direta ou indireta, ela se faz de valores inatos à existência humana. A questão estética, portanto, tem se mostrado muito perceptível, uma vez que, a cada dia, tem condicionado todo o nosso mundo, nos imprimindo modos de pensar, de amar e, até mesmo, de perceber o mundo. Como em *Os Sertões* de Euclides da Cunha, muitas vezes o texto literário transita em uma zona de interseção com o texto científico. Contudo, é na sua intencionalidade, que aparece uma das mais fabulosas obras literárias da língua portuguesa. E como não atribuir a algumas obras o caráter de arte? O que seria então esta arte se não o resultado da mais nobre expressão humana? Ainda para Nelly Novaes Coelho, “a Arte é, na realidade, em suas expres-

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> COELHO, Nelly Novaes, 1976, p.14.

sões mais variadas o fenômeno que descobre o mundo à humanidade.”<sup>21</sup> Ou ainda, “ a Arte é uma espécie de ponte entre a realidade comum que nos rodeia e o mundo do indizível, que escapa a percepção comum”<sup>22</sup>

Muito embora não possamos atribuir à literatura uma sinonímia da poesia, ainda assim, é sempre válido ressaltar, que a literatura é uma das formas de manifestações artísticas e, portanto, arte. Afinal, a literatura é um ato criador que, por meio da palavra, cria um universo autônomo, onde os seres, as coisas, os fatos, o tempo e o espaço assemelham-se aos que podemos reconhecer no mundo real que nos cerca, mas que ali – transformados em linguagem – assumem uma dimensão diferente: pertencem ao universo da ficção, conforme nos mostra Nelly Novaes Coelho em uma de suas definições acerca da literatura:

Múltiplas conceituações foram formuladas através dos tempos, mas nenhuma conseguiu ser completa e definida, pois cada época fundamenta-se de acordo com a sua maneira de interpretar a vida e o mistério da condição humana.<sup>23</sup>

De um modo geral podemos dizer que, muito embora o conceito de literatura tenha se distanciado cada vez mais de uma linha reta, de algo uniforme e constante, o que se pode perceber é o fatídico distanciamento desta, da poesia. Desde o poema marllarmaico “un coup de dés”, a poesia não pára de se re-significar a cada instante, seja em guardanapos ou nas teses de doutoramento das grandes universidades. O fato é que a poesia já não é mais presa somente à expressão verbal, isto é, ao signo verbal. A poesia vem em uma crescente em busca de uma nova linguagem. A poesia está para-além da escritura em palavras apenas.

No entanto, a poesia contemporânea, conforme nos mostra Nelly Novaes Coelho, encontra-se oscilando “entre a vocação demiúrgica (a de poder criar realidades através da palavra) e a consciência de ser apenas um objeto de linguagem”<sup>24</sup>. Daí a confiança ou a desconfiança que ela imprime em relação à linguagem. Ao mesmo tempo, aderindo ou se distanciando de sua relação com o mundo real. Segundo a autora, ainda é, justamente, nesta oscilação pendular que está todo o jogo da poesia contemporânea. Em consonância com o pensamento de Nelly Novaes Coelho, o crítico Melo e Castro nos diz:

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem

Não procuremos uma definição de Poesia: sejam antes os atos e objetos da poesia que no-las revelem. Atos e objetos da Poesia, que são os poemas. Atos em que o homem se projeta para fora de si, construindo-se e encontrando-se. Porque é no despertar de nós próprios que a Poesia se cria. Porque a construção do objeto belo, na sua lenta e dolorosa procura, é a própria Poesia e o seu método criado.<sup>25</sup>

A questão é que, em fins do Século XVIII, mais especificamente com a Revolução Industrial, ocorre uma mudança no panorama do mundo ocidental e, como exemplo, esta mudança fica mesmo evidente na aceleração exacerbada da utilização dos códigos - no caso da poesia, especificamente, o tipográfico – e das linguagens. Frente a isto, um novo tempo, uma nova situação, obviamente requer uma nova consciência, uma nova leitura, como evidencia Décio Pignatari:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalingüística, mesmo no ato criativo, ou melhor, principalmente nele, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador.<sup>26</sup>

O que não dá mais para negar é que na contemporaneidade, a poesia tem se desvencilhado da literatura e procurado a companhia de outras artes como o desenho, a fotografia, a música, o cartum e outros. Assim como Fernando Pessoa afirma que “a arte é a confissão de que a vida não basta”, a poesia nos termos colocados pela dita, pós-modernidade, vai de encontro aos recursos oferecidos pela literatura. Estes recursos já não são mais suficientes para suprir a demanda da palavra por outros códigos, outros suportes, isto é, outras e novas possibilidades. Em termos Peircianos, como apresenta Haroldo de Campos, “a poesia é a permanente recapitulação da primeiridade na terceiridade, do lado icônico do mundo da concreção na face simbólico-digitalizante do mundo da abstração”, para melhor evidenciar é a transformação da palavra em ícone. Mas isto é uma outra história que será abordada mais adiante.

A consciência da poesia passa a ser também poesia. A consciência semiótica está tão arraigada ao conceito de poesia na condição pós-moderna que para Décio Pignatari:

Apresenta elementos que configuram um parâmetro não suscetível de ser apreendido por instrumentos puramente lingüísticos, requerendo abordagens aplicáveis tam-

---

<sup>25</sup> MELO E CASTRO, in; Coelho, Nelly Novaes. P. 201.

<sup>26</sup> PIGNATARI, 1974, p.79.

bém a outros sistemas de signos, ou seja, abordagens semióticas propriamente ditas.<sup>27</sup>

Hoje em dia, a poesia assumiu uma característica onde ela pode ser vista como a mescla de elementos que privilegiam a possibilidade de se dar maior margem ao acaso no ato da elaboração estética, paradoxalmente ao lado de um rigor formal, traduzido na plena consciência dos meios, códigos e mensagens. Como nota Maria Esther Maciel:

A linguagem – com seus mecanismos de construção e desconstrução – converteu-se, para grande parte dos poetas modernos, no cerne da experiência poética e passou a ser compreendida enquanto um universo múltiplo e autônomo: a poesia foi submetida a um processo de desreferencialização e assumiu a tarefa de se auto-dizer, desmistificando, assim, a idéia de literatura como mimese da realidade.<sup>28</sup>

Mas ainda hoje, há uma enorme confusão conceitual do que venha a ser poesia. Existe uma complexa visão que aproxima e diverge os conceitos de poesia e poema. Ora aparecendo como conceitos diferentes uma da outra, ora aparecendo como verdadeiros sinônimos. No entanto, pode-se perceber que grande parte destas conceituações, em nenhum momento, atribuem a elas a universalidade e/ou o rigor necessários à afirmação estética, filosófica ou científica. E esta falta de uma formulação conceitual mais aprofundada serve para a poesia como também serve para os poemas. Entretanto, ao longo dos tempos, observa-se que a definição de poema é muito menos controvertida do que a definição de poesia, nos levando a crer que, muito embora pareçam iguais e, muita gente acredite não haver diferenças entre as duas, poesia e poema são diferentes. Vejamos a seguir estas diferenças.

Como se pode verificar, o poema é – de modo conceitual – caracterizado como um texto escrito, geralmente, sob à luz do signo verbal e de forma versificada, enquanto a poesia, por sua vez, é situada de modo problemático em dois grandes espaços: uma condição imaterial e uma condição da atividade humana. Em relação ao primeiro espaço, a poesia ocorre antes mesmo do poeta e, obviamente, independe do poema e da linguagem; quanto à condição da atividade humana, a poesia, aparece no estado em que cada indivíduo [o poeta] põe-se na tentativa de captação, na tentativa de apreensão dessa substância que, se diz, anterior ao poeta. De acordo com Antônio Soares Amora:

---

<sup>27</sup> PIGNATARI, 1974.

<sup>28</sup> MACIEL, 1994, p.78.

É necessário não confundir Poesia e Poema: poesia é o “estado emotivo” ou “lírico” do poeta, no momento da criação do poema; o “estado lírico” reviverá na alma do leitor se este lugar transfigurar o poema em poesia. Poema é a fixação material da poesia, é a decantação formal do “estado lírico”. São as palavras, os versos e as estrofes que se dizem e que se escrevem, e assim fixam e transmitem o “estado lírico” do poeta.<sup>29</sup>

O que se pode notar, ao certo, é que enquanto o poema tem uma existência concreta e existe digamos, *per se*, isto é, em si mesmo ao alcance de qualquer leitor, a poesia, por sua vez, existe *em outro ser*. Em um primeiro plano, onde ela [a poesia] se manifesta de um modo originário, fornecendo toda percepção objetiva de qualquer indivíduo; em um segundo plano, ela se manifesta no espírito do indivíduo a capta desses seres e tenta objetivá-la em um poema; por fim, num terceiro plano, no próprio poema, que nada mais é do que o resultado do trabalho objetivador do poeta.

E é aí que encontramos o verdadeiro “Fio de Ariadne”<sup>30</sup> desta discussão, ou seja, é aí que está o eixo central. Se a poesia está no mundo originariamente, antes de estar no poeta ou no poema, ela tem a sua existência literária decidida nesse fluxo do abstrato ao concreto, do mundo para o poema através do poeta, então, pode-se deduzir que a existência primordial da poesia se vincula à daqueles seres que exercem algum influxo sobre o sujeito que entra em contato com eles e o provocam para uma atitude estética de resposta, consumando o fluxo, mediante uma forma qualquer de linguagem.

Mas, especificamente, quais seriam estes seres? *A priori*, todos. Uma vez que se analisarmos bem e sob uma perspectiva semiótica – e aqui falamos de semiótica sob à luz da teoria dos signos elaborada por Charles Sanders Peirce – tudo no mundo é linguagem, portanto, tudo está apto [ou teoricamente deveria estar] de ser transformado em um poema, afinal, tudo o que está no mundo pode provocar alguma coisa no ser humano.

---

<sup>29</sup> AMORA, Antônio Soares in: COELHO, Nelly Novaes, 1947, p.57.

<sup>30</sup> Segundo a mitologia grega, um jovem herói ateniense chamado Teseu ao saber que sua cidade deveria pagar a Creta um tributo anual composto de sete rapazes e sete moças, para serem entregues ao insaciável Minotauro que se alimentava de carne humana, solicitou ser incluído dentre eles. O Minotauro vivia em um labirinto, constituído de salas e passagens intrincadas do palácio de Knossos, cuja construção é atribuída ao arquiteto ateniense Dédalo. Ao chegar em Creta, Teseu conheceu Ariadne, a filha do rei Minos, que se apaixonou por ele. Ariadne, resolvida a salvar Teseu, pediu a Dédalo a planta do palácio. Ela acreditava que Teseu poderia matar o Minotauro, mas não saberia sair do labirinto. Ariadne deu um novelo a Teseu recomendando que o desenrolasse à medida que entrasse no labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado, para encontrar a saída. Teseu usou essa estratégia, matou o Minotauro e, com a ajuda do fio de Ariadne, encontrou o caminho de volta. Retornando a Atenas levou consigo a princesa. Depois de uma noite de amor, Teseu deixou-a na ilha de Naxos e ela nunca mais viu Teseu. In: GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo, Cultrix, 1982.

Segundo Ezra Pound, “os artistas são as antenas da raça”, sendo assim, a poesia seria o radar, ou seja, seria o elemento responsável pela disseminação e pela premonição de uma possível evolução da linguagem, que posteriormente determinariam mudanças de comportamento social, conforme nos mostra Marshall McLuhan em sua obra *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*:

O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. A arte, como radar, atua como se fosse um verdadeiro “sistema de alarme premonitório”, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência.<sup>31</sup>

Tendo em vista o excerto acima, podemos constatar que este retrato multifacetado revela, por sua vez, uma concepção poética onde a poesia é muita coisa, mas é, sobretudo, concisão, informação, invenção e consciência semiótica. Entretanto, tal concepção nos permite evidenciar que isso ainda não é poesia.

Se observarmos bem, a poesia, segundo Ezra Pound, se divide em três modalidades: Melopéia, Fanopéia e Logopéia.

Melopéia é aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado, como exemplo podemos citar Homero, Arnaut Daniel e os provençais dentre outros.

A Fanopéia é a manifestação da imagem sobre a imaginação visual e, como exemplo, podemos citar Li T'ai-Po e outros poetas chineses que atingiram um grau máximo de Fanopéia, devido talvez à natureza de seus ideogramas.

E, por fim, a Logopéia, a quem Pound denominava de “dança do intelecto entre as palavras”. A Logopéia, por sua vez, trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica, como os poemas de Laforgue e, até mesmo, Propércio.

Quanto ao *modus operandi* de classificação poética, Ezra Pound diz que, para entender poesia, é necessário olhar e ouvir muito bem e nos diz ainda que “se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas. Isto é, olhar para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela.”<sup>32</sup>

A poesia é, sem dúvida, um corpo estranho nas artes da palavra. Entre todas as artes, ela é a menos consumida, muito embora pareça ser a mais praticada. Décio Pignatari che-

---

<sup>31</sup> MCLUHAN, Marshall, 1969, p.14-15.

ga a afirmar que a poesia é a arte do anti-consumo. Posto que a palavra “poeta” tem a sua gênese em “*poietes*, ou seja, aquele que faz”.<sup>33</sup> Mas o que seria este fazer? Para o próprio Pignatari, o poeta é aquele que faz linguagem e é justamente aí que se encontra a fonte principal do mistério.

Fazer linguagem é contribuir com desenvolvimento evolutivo da fortuna crítica do homem. Por isso, afirma Charles S. Peirce, “o Poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimento”.<sup>34</sup> E o faz com o intuito de elevar a sua bagagem cultural e, ao mesmo tempo, transpor barreiras e imprimir, de certa forma, alguma liberdade a própria linguagem. E embora muitos, como o esteta Schiller, atribua à poesia o conceito de “uma coisa força divina e misteriosa, que age de maneira incompreendida”<sup>35</sup>, é bom ressaltar que ela [a poesia] se faz, como diria Mallarmé com palavras e não com idéias, afinal, a poesia ganha nas palavras de Paulo Leminski, um de seus significados mais completos: “a liberdade da minha linguagem”.

---

<sup>32</sup> POUND, Ezra. 2003, p. 34.

<sup>33</sup> Vocábulo grego.

<sup>34</sup> PEIRCE in PIGNATARI, 1987, p. 9.

<sup>35</sup> SCHILLER, 1995, p.43.

#### 4 A CONTEMPORANEIDADE DO INSTANTE (OU A ERA PÓS-MODERNA)

Adotando a poesia como linha mestra, como guia para uma reflexão estético-histórica, percebemos que de um ponto de vista cultural mais amplo, o fim do século XX é pós-canônico, pós-vanguardista, pós-modernista. Atendo-nos à poesia brasileira, observamos que é marginal e pós-marginal, pós-moderno e pós-modernista. É notório, então, que o entrave intelectual neste período tem se firmado sobre o prefixo “pós”, e embora estejam estritamente relacionadas às expressões “pós-moderno” e “pós-modernista” elas não são, de forma alguma, rigorosamente sinônimas perfeitas. Atribui-se ao pós-moderno o contexto cultural globalizado pop-midiático e ao pós-modernismo o termo referente à periodização artística e literária. Ou seja, é o que vem depois do modernismo. O que podemos observar é que entre pós-moderno e modernismo existem relações complexas de continuidade e descontinuidade, permanência e deslocamento, verifica-se então que o modernismo é uma totalidade histórica enquanto que o pós-moderno, um conjunto aberto de traços totalmente heterogêneos.

De fato, não se pode negar a existência do pós-modernismo. Os debates críticos acerca do pós-moderno é já a própria condição pós-moderna em seu sentido mais amplo. Ao contrário de movimentos anteriores, ele não rejeita o seu passado e sim, usa-o de forma nova e inovadora, faz uma releitura do que venha a ser o seu conceito e/ou abordagem estética, em palavras de Torquato Neto, poeta piauiense, uma verdadeira *Geléia Geral*.<sup>36</sup>

A idéia do pós-moderno já traz atrelada em si mesma alguns méritos como o de, logo após a dita modernidade, indicar uma mudança de direção, uma verdadeira profunda reorganização da forma como funciona, socialmente e culturalmente, as sociedades “democraticamente avançadas” se assim podemos chamá-las. O que não se pode negar é que na pós-modernidade, houve um avanço, i. é, um fortalecimento considerável do consumo e dos meios de comunicação de massa, ao mesmo tempo em que ficou evidente também o enfraquecimento de formas e normas autoritárias e disciplinares. Com a pós-modernidade, assistiu-se, também, a um verdadeiro surto de individualização, à consagração do hedonismo e do psicologismo, à perda da fé no futuro revolucionário e a um claro descontentamento com as paixões políticas e militâncias. De fato, o conceito de modernidade já não conseguia explicar tama-

---

<sup>36</sup> “*Geléia Geral*” escrita por Torquato Neto e musicada por Gilberto Gil, encontra-se no LP *Tropicália ou Panis et circensis* gravado pela Phonogram, em 1968. Esta música é uma das anunciadoras do movimento Tropicalista que, de certa forma e sob certo aspecto, retoma a proposta estética do movimento antropofágico. “*Geléia Geral*” é a mais pura tradução do caldeirão cultural que foi o movimento Tropicalista na cultura brasileira.

nhas e tão evidentes mudanças no seio de toda a sociedade. E, devido a esta incapacidade da modernidade de explicar tais alterações, surge a pós-modernidade. Uma época onde espaço e tempo fundem-se numa categórica pluralidade de mundos possíveis.

O crítico americano, Fredric Jameson, em *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, comenta que “É mais seguro entender o conceito do pós-moderno como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira”<sup>37</sup>, e diz ainda que “Nessas condições, o conceito ou “exprime” (não importa se de modo distorcido) um irreprimível impulso histórico mais profundo ou efetivamente o “reprime” e desvia, dependendo de que lado da ambigüidade nos colocamos”<sup>38</sup>. O que Jameson pretende afirmar é que, pode até ser que a condição pós-moderna, ou seja, o termo pós-modernidade não seja nada mais do que a teorização de sua própria condição de possibilidade, i. é, uma simples enumeração de fatos, mudanças e/ou modificações. Ou ainda, conforme Lipovetsky comenta “que não seja nada além de uma hipermodernidade” (uma nova modernidade). O Fato é que a pós-modernidade, em sua essência, tem buscado os deslocamentos e as mudanças irrevogáveis na *representação* dos objetos e, principalmente, do modo como eles mudam.

Muito embora a pós-modernidade tenha mostrado uma face consumista, uma face útil para a sua produção, principalmente com a arte invadindo o campo da publicidade e da serigrafia – uma verdadeira linha de produção – como podemos observar nas obras de Andy Warhol, o próprio Paulo Leminski vai até a Escola de Frankfurt<sup>39</sup>, mais especificamente ao pensamento de Fiódor Adorno, para trazer à luz, a idéia de uma poesia como “inutensílio” conforme nos mostra a seguir:

Para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um ‘objeto não identificado’. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra-de-arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma ‘negatividade’. Ela é a ‘an-

---

<sup>37</sup> JAMESON, Fredric, 2004, p.13.

<sup>38</sup> Idem

<sup>39</sup> A Escola de Frankfurt foi fundada em 1924 por iniciativa de Félix Weil, filho de um grande negociante de grãos de trigo na Argentina. Antes dessa denominação tardia (só viria a ser adotada, e com reservas, por Horkheimer na década de 1950), cogitou-se o nome Instituto para o Marxismo, mas optou-se por Instituto para a Pesquisa Social. Seja pelo anticomunismo reinante nos meios acadêmicos alemães nos anos 1920-1939, seja pelo fato de seus colaboradores não adotarem o espírito e a letra do pensamento de Marx e do marxismo da época, o Instituto recém-fundado preenchia uma lacuna existente na universidade alemã quanto à história do movimento trabalhista e do socialismo. Carl Grünberg, economista austríaco, foi seu primeiro diretor, de 1923 a 1930. O órgão do Instituto era a publicação chamada Arquivos Grünberg. Horkheimer, a partir de 1931, já com título acadêmico, pôde exercer a função de diretor do Instituto, que se associava à Universidade de Frankfurt. O órgão oficial dessa gestão passou a ser a Revista para a Pesquisa Social, com uma modificação importante: a hegemonia era não mais da economia, e sim da filosofia. A Teoria Crítica realiza uma incorporação do pensamento de filósofos "tradicionais", colocando-os em tensão com o mundo presente. In: MATOS, 1993.

títese da sociedade'. A antítese social da sociedade. Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria.<sup>40</sup>

Estas reflexões apontam que o pós-modernismo encontra, nesta leitura que o poeta curitibano fez de Adorno, uma clara referência para mostrar que a poesia, sobretudo a poesia em tempos pós-modernos, se encontra como um inutensílio, ou seja, a poesia não serve para nada, apenas para ser poesia. A função da poesia é fazer com que a linguagem evolua e não fazer com que o poeta viva bem em torno do seu ofício.

Na poesia pós-moderna, o poeta está longe de ser aquele poeta descrito (e rejeitado) por João Cabral de Melo Neto, o poeta como “um ser passivo que espera o poema”. O acaso, palavra marcante e, de certa forma, desde o Mallarmé de *Un coup de dés* uma das fundadoras do pós-modernismo, não faz alusão alguma a descaso. O acaso na produção poética no pós-modernismo significa surpresa, ou seja, imprevisibilidade, também paradoxalmente, como a espera do inesperado, “uma indeterminação ‘buscada’ pelo poeta pós-moderno como novas possibilidades no campo da criação”. Décio Pignatari afirma que:

Rigorosamente falando, somente, (sic) uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo.<sup>41</sup>

Mas em um tempo pós-moderno marcado pelo consumo exagerado, pelo mercantilismo evidente, pela expansão dos *shoppings centers*, o poeta Douglas Messerli, responde da seguinte forma à pergunta se ele via futuro para a poesia num mundo extremamente mercantilista:

A poesia ou qualquer atividade literária inovadora vai enfrentar dificuldades de sobrevivência em um mundo cada vez mais voltado para o consumo. Todavia, se alguma literatura inovadora conseguir sobreviver, será a poesia, pois entre todas as artes, é a menos vinculada às mudanças monetárias.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> LEMINSKI, 1986, p.34.

<sup>41</sup> PIGNATARI, 1975, p.149.

<sup>42</sup> MESSERLI, 1995, p.145.

Na verdade, nas últimas décadas, estamos assistindo a uma enorme produção de motores eletrônicos, nucleares, computadores pessoais, veículos de comunicação cada vez mais presente no instantâneo das coisas, ou seja, estamos assistindo à configuração de um estágio totalmente novo do desenvolvimento tecnológico que marca a sociedade contemporânea. Em suma, nestas três últimas décadas, a sociedade pôde observar mudanças consideráveis em relação à época anterior (modernidade). O quadro abaixo elaborado por Hassan e que se encontra na obra *Cultura Pós-Moderna* de Steven Connor, deixa bem claro o estabelecimento de termos que permitem ver o pós-modernismo como algo oposto ao modernismo, e não apenas como uma reformulação dele. Vejamos:

Tabela 1 – Principais diferenças entre Modernismo e Pós-modernismo.

<b>MODERNISMO</b>	<b>PÓS-MODERNISMO</b>
Romantismo / Simbolismo	“Patafísica” / Dadaísmo
Forma (conjuntiva / fechada)	Antiforma (disjuntiva / aberta)
Propósito	Espontaneidade
Projeto	Acaso
Hierarquia	Anarquia
Objeto de Arte / Obra Acabada	Processo / Performance / Happening
Distância	Participação
Criação / Totalização	Descriação / Desconstrução
Síntese	Antítese
Presença	Ausência
Gênero / Fronteira	Texto / Intertexto
Paradigma	Sintagma
Metáfora	Metonímia
Seleção	Combinação
Raiz / Profundez	Rizoma / Superfície
Interpretação / Leitura	Contra a interpretação / Desleitura
Significado	Significante
Narrativa / Grand Histoire	Antinarrativa / Petit Histoire

Metafísica	Ironia
Determinação	Indeterminação

Fonte: CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2000, p. 94.

De acordo com o quadro acima, podemos perceber que o que há mesmo é uma *multifragmentação* do conceito tempo-espaço na pós-modernidade. Ou como diria Domício Proença Filho, “uma multifragmentação do social em cuja esteira ganha dimensão acentuada a atuação política assumida menos por indivíduos e mais por grupos setoriais representativos”<sup>43</sup>. No entanto, na literatura, esta multifragmentação se dá com o aproveitamento de obras do passado, i. é, conforme já dito acima, ao contrário da modernidade, a pós-modernidade não nega completamente o passado e sim, apodera-se dele com o intuito de transformá-lo em algo visivelmente novo e/ou inovador. O pós-modernismo visa, sobretudo, a re-significar conceitos e transformar paradigmas. Daí, a inserção da mistura exacerbada de estilos no processo de produção artística, principalmente, nas canções populares ganhando uma roupagem mais barroca (como em algumas canções do músico baiano Caetano Veloso)<sup>44</sup> e mais trovadoresca (como em algumas canções do compositor e escritor Chico Buarque)<sup>45</sup>. Esta mistura de estilos transforma-se na Geléia Geral anunciada por Torquato Neto em uma de suas canções mais conhecidas.

Tentando situar de uma forma temporal a ascensão da pós-modernidade no mundo, verifica-se que ela se divide, de uma maneira mais ampla, em três momentos. Depois das vanguardas européias que surgiram no final do Século XIX, a arte em toda Europa passa por uma re-significação que faz com que ela comece a viver um certo ocaso, pondo em xeque a sua funcionalidade e, por que não se dizer, pondo em xeque o seu valor enquanto o próprio objeto obra-de-arte. O fato é que já no Século XX, mais especificamente, em meados deste, a

---

<sup>43</sup> PROENÇA FILHO, 1995, p.37.

<sup>44</sup> Barroco - o que quer se expandir. E assim são algumas músicas de Caetano Veloso como Zera Reza, grava em seu álbum *Noites do Norte* (2000). Em seu barroco, a fala é excessiva, inestancável, a canção quer exceder-se no mundo, de dentro para fora, e se excede em si, de dentro para dentro, incontida. Os versos parecem não caber na frase melódica, as idéias parecem não caber no canto, a prosa parece não caber na poesia. Mas - o veneno e o antídoto: o senso de medida, a concisão, a economia, os paradoxos, as antíteses – estas estão presentes, como tatuagem, em Caetano Veloso.

<sup>45</sup> O trovadorismo ainda permanece presente em nosso cotidiano. Basta observarmos na música popular brasileira cantores que são homens e cantam músicas com a presença de eu lírico masculino e feminino. Um exemplo é o Chico Buarque de “Olhos nos olhos”, “Atrás da porta” e de tantas outras canções em que o “eu lírico” está no feminino. Outro exemplo é nas músicas, com a presença de eu lírico masculino, que se observa uma certa dependência dos homens em relação às mulheres, sempre as exaltando, ficando inertes perante a sua beleza.

arte migra para as Américas que estoura como novo centro produtor de arte no mundo. E é nos Estados Unidos da América, nos anos de 1950, que surgem as primeiras manifestações pós-modernistas, é bem certo que ainda confundidas com um modernismo tardio. Os anos 50 ficaram marcados na história da arte como o primeiro momento do pós-modernismo. Já nos anos 60, começam algumas críticas, divergências e até mesmo uma forte rejeição a determinados posicionamentos modernistas. O que se pode chamar de segundo momento do pós-modernismo. E é exatamente neste momento que se pode notar um verdadeiro retorno, ou melhor, uma verdadeira seleção, uma verdadeira revitalização do legado deixado pelas vanguardas européias, agora submetidas a uma certa americanização e que trouxe à luz expoentes da arte contemporânea como Marcell Duchamp, John Cage<sup>46</sup> e Andy Warhol. Este segundo momento pós-moderno (digamos assim) é deveras conhecido e marcado, principalmente, pelas obras do conhecido eixo Duchamp – Cage – Warhol, como nos diz Proença Filho. Por fim, o terceiro momento pós-modernista é caracterizado no corpo dos anos 70 e 80. O que se percebe é uma continuação das contribuições destes vanguardistas, embora, de certa forma, já desgastados. Por outro lado, surgem manifestações ecléticas, onde uma das principais características é a negação do *status quo* vigente.

No Brasil, para entender todo o processo que levou até o pós-modernismo na literatura e na arte, é necessário que regressemos um pouco mais. Em meados dos Anos de 1910, no Brasil, tomava força uma grande e inovadora corrente artístico-literária, que posteriormente seria denominada de Modernismo. Esta corrente viria eclodir em 1922 com *Semana de Arte Moderna*. As idéias deste movimento foram inspiradas na evolução do re-pensamento de valores sobre as artes em geral, que vinha crescendo a cada dia na Europa, através das vanguardas Européias como o Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo e outras. Esta linha foi encabeçada por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, na literatura; Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Brecheret nas artes plásticas; Heitor Villa-Lobos, na música, entre outros grandes nomes que viriam se destacar *a posteriori*. A *Semana de Arte Moderna* teve uma proposta totalmente inovadora para a situação das artes no país que, em época, viviam carregadas de

---

<sup>46</sup> John Cage foi um compositor experimentalista e escritor. Ficou conhecido por sua peça 4'33". Foi um dos primeiros a escrever sobre o que ele chamava de música de acaso (ou música aleatória como é comumente conhecida) - música cujo alguns elementos eram deixados ao acaso; também ficou conhecido por seu uso não convencional de instrumentos e seu pioneirismo na música eletrônica. Participou do *Fluxus*, movimento que abrigava artistas plásticos e músicos.

formalidades e rigidez legadas pelo lema de arte pela arte, esboçado pelo Parnasianismo e, também, por alguns resquícios do Simbolismo.

Foi nesse momento que todo o processo de re-pensamento da linguagem começou a tomar outro rumo. Elaborou-se, então, uma estética de forma menos rígida e seletiva, que permitira aos artistas seguidores do então denominado Modernismo, uma maior liberdade de produção e, ao mesmo tempo, uma crítica aguçada ao formalismo que reinava em um Brasil de 1922. Mas é possível também analisarmos uma grande fenda, uma grande cesura em nosso Modernismo, o nacionalismo exacerbado, defendido por Mário de Andrade que, sob forte influência do Modernismo Europeu, procurou ater o foco do Modernismo Brasileiro para nossas cores, nossa flora, nossa fauna, nosso folclore etc. Como bom exemplo deste nacionalismo exacerbado, temos a tela da artista plástica Anita Malfatti – O homem amarelo<sup>47</sup> –, na música de Heitor Villa-Lobos – o Uirapuru<sup>48</sup> –; nas quais se pode observar a desconstrução das artes plásticas e da música, antes parnasiana brasileira, mas, ao mesmo tempo, a inauguração de um estilo que veio para romper com o formalismo da época. No caso da tela de Anita Malfatti, o uso exacerbado da cor amarela (uma das cores da nossa bandeira) e, no caso da música do compositor modernista, a harmonia e arranjo construídos tendo por base o canto de um pássaro característico da Amazônia homônimo da música de Villa-Lobos.

Então conhecido como o “Papa” do Modernismo no Brasil, o poeta Mário de Andrade<sup>49</sup>, viria a transformar a liberdade expressiva que cabia ao Modernismo, pelo menos em discurso, em uma redução ao que era apenas nacional. Tal atitude não só desencadeou uma visão xenófoba sobre a produção artística brasileira, como também a limitou.

---

<sup>47</sup> Ver referência desta obra em anexo. Anita Malfatti, pintora e desenhista brasileira, é considerada uma das precursoras do Modernismo brasileiro. Em 1922, Anita Malfatti participou da exposição coletiva realizada no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, onde se desenrolavam as atividades da Semana de Arte Moderna. Participou de várias exposições coletivas no exterior. Entre suas pinturas mais conhecidas está *O Homem Amarelo*. (Vide anexo C)

<sup>48</sup> A despeito de certa influência da música francesa, o *Uirapuru* é das primeiras obras-primas de Villa-Lobos, e dá início a uma linguagem orquestral tipicamente villalobiana. A partitura retrata o ambiente da selva brasileira e seus habitantes naturais - os índios -, com uma impressionante riqueza de detalhes. O tema que serviu de base para o poema sinfônico de Villa-Lobos foi o canto do uirapuru, pássaro que, dentro da mitologia indígena, representa o rei do amor.

<sup>49</sup> No Modernismo, a figura de Mário de Andrade é uma figura constelar, que agrupa em si todo um espectro de tensões que se polarizam no indivíduo empenhado na missão de lançar as bases que possibilitassem o alargamento de uma consciência artística brasileira. Mário de Andrade pode-se dizer, viveu e morreu pela cultura brasileira. Viveu em atos miúdos e cotidianos. Morreu muitas vezes. Conforme Moacir Werneck de Castro em seu *Mário de Andrade, Exílio no Rio*, a cara alegre e transgressora do papa do Modernismo brasileiro é, na verdade, uma máscara detrás da qual se ocultam outras caras menos felizes.

A grande contradição nesta fase do Modernismo brasileiro se percebe quando se constata que este, ainda em processo de construção e de auto-afirmação, não se desata totalmente das amarras do Parnasianismo e ainda se apega a estilos internacionais a fim de enriquecer a nossa produção artístico-literária.

Quando se percebeu esta “limitação” do nosso Modernismo? No próprio Modernismo. Mas, infelizmente, a proposta do jovem Oswald de Andrade, não foi muito bem aceita, digamos, entendida. Afinal, Oswald visava à quebra dos valores das artes, na época. Não satisfeito com esta “cesura” na escola modernista, lançou, então, o hoje conhecido como movimento antropofágico, melhor dizendo, a antropofagia.

Com um discurso que visava a “comer”<sup>50</sup> em fontes estrangeiras e a ingerir apenas o que havia de saudável, o movimento de antropofagia foi tomando corpo e, aos poucos, se instalando no seio das artes, como sendo um movimento sério e com um pensamento bem à frente do que estavam pensando os modernos da época. Mas, embora tenha sido notada no seio da própria modernidade, esta quebra total, proposta pelo movimento antropofágico, só veio mesmo a ocorrer com o surgimento da Escola Concreta, através da nova linguagem *verbocovisual*, ou seja, uma linguagem que surgiu para extrapolar a barreira do verbal, partindo, assim, para os campos do sonoro e do visual, difundida pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e pelo professor Décio Pignatari e grafada primeiramente por Ezra Pound, crítico e poeta norte-americano. É bom ressaltar que o Movimento Concreto foi o único a surgir paralelamente no Brasil, Europa e Estados Unidos, o que não ocorreu com o Modernismo que aconteceu no Brasil, após 20 anos do surgimento das vanguardas Europeias e do conseqüente modernismo europeu, marco inicial do referencial moderno para o mundo.

Se observarmos mais atentamente a instalação do pós-modernismo brasileiro, perceberemos que, por mais paradoxal que possa parecer, situam-se duas correntes distintas: o Movimento da Poesia Concreta e a Instauração-Práxis. Esta transição é, visivelmente, abordada no Tropicalismo e no Movimento do Poema-Processo.

De fato, o que se pode observar é que a cultura brasileira tem vivido, sobretudo nestas quatro últimas décadas, sob o signo da multiplicidade. Uma multiplicidade atemporal e que a tem transformado nesta riqueza e nesta diversidade que costumamos elogiar e vanglori-

---

<sup>50</sup> O movimento antropofágico surgiu como uma nova etapa do nacionalismo Pau-Brasil e como resposta ao grupo verde-amarelista, que criara a Escola da Anta. Em janeiro de 1928, Tarsila do Amaral pintou uma tela para presentear seu então marido Oswald de Andrade pela passagem de seu aniversário. A tela impressionou profundamente Oswald e Raul Bopp, que a batizaram com o nome de *Abaporu* (*aba*, "homem"; *poru*, "que come"), daí nascendo a idéia e o nome do movimento. (Imagem anexo D)

ar. Uma multiplicidade responsável pela formação cultural de grandes personalidades da arte nacional, como é o caso do objeto de estudo desta pesquisa, o poeta curitibano Paulo Leminski.

Mas o que se há de levar em conta, mesmo, com a ascensão da Pós-modernidade, é a transformação por que vem passando a linguagem. Se lançarmos um olhar mais atento, tanto à Poesia Concreta como à Instauração-Práxis, poderemos ver que há uma certa “destruição” da linguagem tal qual ela vinha sendo pensada. É uma verdadeira re-significação da própria linguagem, uma falência, uma implosão da linguagem no próprio interior da linguagem e que traz, como resultado, uma maior disseminação e variação de formas poéticas. Jerome Mazzaro comenta que:

A formulação das diferenças essenciais entre “modernismo” e “pós-modernismo” se torna: ao conceber a linguagem como uma queda da unidade, o modernismo busca restaurar o estado original muitas vezes propondo o silêncio ou a destruição da linguagem; o pós-modernismo aceita a divisão e usa a linguagem e a autodefinição mais ou menos da maneira como Descartes interpretava o pensamento – como a base da identidade. Em conseqüência, o modernismo tende a ser mais místico, nos sentidos tradicionais da palavra, enquanto o pós-modernismo, apesar de todo o seu aparente misticismo, é irrevogavelmente mundano e social.<sup>51</sup>

Willian V. Spanos afirma:

A literatura pós-moderna não somente tematiza o tempo no colapso da metafísica que se seguiu à “morte de Deus” (ou, de todo modo, à morte de Deus como Omega), como também faz do próprio “meio” a “mensagem” no sentido de que a sua função é realizar uma “destruição” heideggeriana do quadro metafísico de referência tradicional, ou seja, para concretizar a redução fenomenológica da perspectiva espacial mediante a violência formal, e assim, como Kierkegaard, deixar o leitor *inter esse* – um ser-no-mundo despido e não acomodado, um *dasein* no lugar da origem, no qual o tempo é ontologicamente precedente ao ser.<sup>52</sup>

As diferenças que têm marcado o diálogo entre modernismo e pós-modernismo, bem como suas marcas específicas estão longe de acabar. E, diante do grande número de obras que envolvem a discussão, apesar do estágio em que se encontra hoje, ainda permanece

---

<sup>51</sup> MAZZARO, 1980, p. viii.

<sup>52</sup> SPANOS, 1979, p. 135.

aberta à continuidade de pesquisas mais aprofundadas. O que se pretendeu aqui foi situar, de uma forma temporal, a pesquisa que se segue, visto que a poesia de Paulo Leminski, no Brasil, é uma das maiores expressões características e anunciadoras da pós-modernidade.

## 5 RE-VISÃO DO SIGNO

De acordo com a diversidade poética legada por Paulo Leminski através de sua obra, em especial *La vie en close*, analisá-las apenas por sua característica verbal não contemplaria o conceito de poesia idealizado pelo próprio Leminski conforme procuramos destacar neste estudo. Para isto, duas vertentes teóricas estão em constante diálogo no decorrer da leitura: a semiótica de linha norte-americana elaborada por Charles Sanders Peirce e as diferentes formas de manifestação da poesia contidas nos conceitos de *melopéia*, *fanopéia* e *logopéia* elaboradas pelo crítico e poeta também norte-americano Ezra Pound.

A Semiótica de Charles S. Peirce, não só se funda numa problematização da noção de Objeto, assegurando uma estreita aderência a uma Realidade autônoma relativamente aos processos sígnicos, como considera que é o Objeto que determina o Signo, dissolvendo, portanto, a dualidade entre motivação e convenção. Por outro lado e dado que se considera equivalente à Lógica, a Semiótica peirceana assegura também o alargamento conceitual da Significação à Inferência. A gênese da semiótica encontra-se na palavra grega, *semeion*, o seu radical mais antigo, pois quer dizer Signo, logo, uma ciência que se propõe a estudar os Signos chamar-se semiótica.

Embora, devido à diversidade de tarefas a que a semiótica se propõe Peirce tenha lhe atribuído três ramos possíveis: a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodêutica (ou retórica especulativa), este estudo se aterá apenas à primeira, i. é, à gramática especulativa, uma vez que ela é uma teoria geral de todas as espécies possíveis de signos, das suas propriedades e seus comportamentos, dos seus modos de significação, de denotação da informação e, principalmente, de interpretação. Para isso, conforme nos mostra Lúcia Santaella em sua obra *Semiótica aplicada*, “a gramática especulativa trabalha com os conceitos abstratos capazes de determinar as condições gerais que fazem com que certos processos, quando exibem comportamentos que se enquadram nas mesmas, possam ser considerado signos”<sup>53</sup>. Apesar de apresentar conceitos gerais, a gramática especulativa nos apresenta elementos que permitirão descrever, analisar e/ou avaliar qualquer processo que contenha signos verbais, não-verbais e naturais.

Para Peirce, é válido observar também, que o Signo apresenta uma natureza triádica, ou seja, pode ser analisado por três vieses. Em um primeiro viés, o Signo pode ser anali-

---

<sup>53</sup> SANTAELLA, 2002, p.4.

sado *per se*, i. é, em si mesmo em suas propriedades interiores, no seu poder para significar. Em um segundo viés, o Signo permite ser analisado em sua referência àquilo que ele indica, ou melhor, àquilo que ele representa. Já por um terceiro viés, podemos analisar o Signo nos tipos de efeitos que ele [o Signo] está apto a produzir nos seus receptores, ou seja, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar na mente interpretante.

Independente das diferentes naturezas que as mensagens podem adquirir [verbal, imagética, sonora, e outros] uma análise semiótica trata-se de um percurso metodológico-analítico que visa a atender todas as questões relativas a estas diferenças sígnicas. Estas diferenças tornam-se ainda mais claras quando observamos um conjunto de signos da mesma espécie, a quem a semiótica chama de linguagem. O conjunto de palavras faladas ou escritas ou pensadas constitui a linguagem verbal. Mas o conjunto de imagens vistas, pintadas, televisonadas ou pensadas constitui outra linguagem diferente, a linguagem visual. Já o conjunto de sons ouvidos, tocados, instrumentalizados ou pensados constitui um terceiro tipo de linguagem, a linguagem sonora. E foi a partir destes conceitos, desta nova forma de observar o mundo dos signos que Ezra Pound, instituiu a palavra *Verbovocovisual*, para definir a fusão destes três tipos de linguagens na produção poética, sobretudo, dos poetas daquela época e das que seguiram, como é o caso do estudo proposto por esta pesquisa.

Se levarmos em conta que, para a semiótica peirciana, Signo é algo que representa algo para uma mente interpretante, tomaremos em mãos algo mais tátil para poder levar adiante esta pesquisa. No entanto, o interpretante de que nos fala Peirce não é sinônimo de alguém que, necessariamente, interprete, mas sim um conceito que representa algo que pode gerar signos a partir de outros signos. A esta constante transformação de um determinado Signo em um outro Signo, Peirce denomina Semiose. Vejamos: Realidade – a qual determina um – Signo – para uma mente interpretante, que gera outro – Signo – para outra mente interpretante, que gera outro – Signo – *ad infinitum*. Em outras palavras, a semiose, para a semiótica, nada mais é do que a ação do Signo. O signo representa seu objeto para uma mente interpretante no momento em que essa mente interpretante gera outro signo que representa o primeiro signo.

Cientes de uma característica triádica inerente à semiótica peirciana, tomemos por iniciá-la com uma das principais relações básicas para o entendimento mais completo possível desta disciplina. Para Peirce, a semiótica estaria tripartida entre a Primeiridade, a Secundidade e Terceiridade e que queriam dizer, respectivamente: “modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”; “modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer

terceiro”; “modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro”<sup>54</sup>.

O que se entende por Primeiridade, é que ela é a referência a um sentido de qualidade, a um simples sentido de qualidade. A Primeiridade é caracterizada por sua consciência instantânea e não-cognitiva, original, espontânea como, por exemplo, a cor vermelha de uma maçã madura. Na Primeiridade, a relação é monódica, ou mônada, e se manifesta em uma simples ação, como, por exemplo, a sugestão da forma de uma árvore qualquer.

Já a Secundidade, caracteriza-se pelo aqui-e-agora, pelo real (entendendo-se o real como “aquilo que consiste em forçar o seu reconhecimento como algo outro que não a criação da mente”). Na Secundidade a relação é dual, ou diádica, e se manifesta quando vemos como a experiência nos leva a mudar de idéia a respeito dela mesma. A díade da secundidade nada mais é do que uma Re-ação, por isso, manifesta-se no choque de reação entre *ego* e *não-ego*.

A Terceiridade não é apenas a consciência de algo, conforme nos mostram alguns autores, mas também a sua forma ou capacidade de generalizar e/ou sancionar leis. Para Décio Pignatari, em seu *Semiótica & Literatura*, “a Terceiridade implica generalização e lei – na previsibilidade dos fatos. A lei possui um aspecto compulsivo que se impõe a nós – distinguindo-se, portanto, do simples pensar”<sup>55</sup>. Na Terceiridade a relação é triádica, ou tricotômica, e se manifesta nas generalizações. A tricotomia da Terceiridade nada mais é do que uma mediação entre um começo (Primeiridade) e um final (Secundidade).

O fato de os Signos serem dotados de características universais a ponto de se tornarem presentes em tudo e em qualquer coisa, levou Peirce a reduzi-los a uma natureza puramente lógica, conforme nos mostra Santaella:

Em cada fenômeno particular, a roupagem aparente dessas categorias se modifica. Contudo, não obstante a mudança de roupagem, o substrato lógico sempre permanece. Nos fenômenos, por exemplo, a gradação dos elementos se expressa como: qualidade, reação e mediação. Se tomarmos o caso do cosmo físico como outro exemplo, nele, as categorias aparecerão sob a forma de acaso, leis mecânicas e tendências do universo a adquirir novos hábitos.<sup>56</sup>

Em suma, no que diz respeito a esta tríade em específico, pode-se dizer que sentimentos e sensações, qualidades, crenças, artes são signos de Primeiridade; enquanto que

---

<sup>54</sup> PEIRCE in: PIGNATARI, 1979, p.38.

<sup>55</sup> PIGNATARI, 1979, p.24.

fatos, o querer e a volição, a força, a dúvida, são signos de Secundidade; e o conhecimento e a cognição, as leis, os hábitos, as convenções e a consciência encontram-se na Terceiridade.

O Signo, em Peirce, só existe enquanto Signo, se mantiver, com o Objeto e com o Interpretante, uma relação triádica, isto é, falar em Signo é, já, incluir o Objeto e o Interpretante. Sendo que o Signo é um primeiro, o Objeto um segundo e o Interpretante, um terceiro. Cada Signo possui dois Objetos (imediatos e dinâmico) e três Interpretantes (imediatos, dinâmico e final) conforme a professora Lúcia Santaella nos explica, claramente, em seu artigo “Roteiro para a leitura de Peirce”:

O objeto dinâmico é o objeto fora do signo, que determina o signo e ao qual o signo se aplica, quer dizer, é aquilo a que o signo se refere. O objeto imediato é o modo como o objeto dinâmico se apresenta, está indicado ou está representando no signo. O interpretante imediato é aquilo que o signo está apto a produzir como efeito. Estar apto significa um potencial ainda não atualizado do signo, isto é, antes que o signo tenha encontrado um intérprete. O interpretante dinâmico é o efeito que o signo efetivamente produz na mente de um intérprete. É o interpretante singular, psicológico, efetivado em um intérprete. Esse efeito pode ter três níveis: emocional, quando o efeito se realiza como qualidade de sentimento; energético, quando o efeito é da ordem de um esforço físico ou psicológico, uma ação, por exemplo; lógico, que funciona como uma regra de interpretação. Por fim, o interpretante final é o efeito que o signo produziria em qualquer mente, se a semióse fosse levada suficientemente longe.<sup>57</sup>

Se formos observar bem, a semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce evidencia em seu bojo uma constante relação triádica. Acabamos de verificar a relação que o Signo mantém com o Objeto e com o Interpretante. No entanto, o Signo mantém uma outra relação triádica em relação a si próprio. Para começar a entender a semiótica peirciana, entender estes conceitos é de fundamental importância. Levando-se em conta a relação do Signo consigo mesmo, ele pode ser das seguintes formas: primeiro, um quali-signo, ou seja, um Signo cuja sua principal função é sugerida através de uma qualidade particular dele próprio (o perfume de alguém do passado, a cor de um determinado objeto etc); segundo, um sin-signo, isto é, um Signo que indica algo existente – um existente concreto que é um Signo – é bom deixar claro que os sin-signos são signos existentes em qualquer um dos mundos que existem (uma árvore que um observador “A” está vendo e/ou a fotografia desta mesma árvore para o

---

<sup>56</sup> SANTAELLA, 1983, p. 39.

<sup>57</sup> SANTAELLA, 1998, p. 4.

mesmo observador “A”); por fim, em terceiro, o legi-signo, que é a representação símica de determinadas convenções do próprio Signo, ou melhor, tem natureza geral e possui um caráter de lei (qualquer palavra, uma vez que as palavras são signos convencionais que compõem a linguagem para melhorar, e facilitar, a comunicação). Sendo assim, pode-se dizer que esta forma triádica é responsável por atribuir, ao signo, seus principais fundamentos, diferentemente do que observaremos no parágrafo que se segue, pois já neste próximo parágrafo, será abordado *a que* os Signos se referem.

Quando se analisa o Signo em relação ao objeto, ou seja, a que ele [o Signo] se refere, é importante tornar claro que esta análise dependerá totalmente do fundamento do próprio Signo, isto é, da propriedade que está sendo considerada. Assim sendo, o Signo (em relação ao seu objeto) poderá ser um ícone, um índice, ou um símbolo. São três as propriedades que fundamentam o Signo – qualidade, existência ou lei – o que determina que são também três as relações que um Signo pode manter com o seu Objeto, conforme nos mostra claramente Santaella: “Se o fundamento é um quali-signo, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o objeto, ele será um índice; se for uma lei, será um símbolo”.<sup>58</sup>

Com o intuito de melhor desenvolver o raciocínio para a compreensão destas relações semióticas entre o fundamento do Signo e o seu respectivo objeto, Peirce distingue o objeto em objeto dinâmico e objeto imediato. O objeto dinâmico é o “algo” a que o signo se reporta, ou seja, um conjunto de palavras que tecem uma frase, estas palavras falam de alguma coisa, têm um contexto, referem-se a “algo” e a este “algo” Peirce denomina de objeto dinâmico. Já às palavras em si, suas formas, à língua em que está sendo pronunciada aquela determinada frase, isto é, “o modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, e evoca aquilo a que ele se refere”<sup>59</sup> a isto Charles Peirce denomina de objeto imediato.

Cabe destacar que, ao longo desta pesquisa, são recorrentes os usos dos verbos “representar”, “indicar” e “sugerir”, devido ao fato de sua semântica ser, como nos diz Santaella:

---

<sup>58</sup> SANTAELLA, 2002. p.14.

<sup>59</sup> SANTAELLA, 2002. p. 15.

Indicadora do fato de que, dependendo da natureza do fundamento do signo, se é uma qualidade, um existente ou uma lei, também será diferente a natureza do objeto imediato do signo e, conseqüentemente, também será diferente a relação que o signo mantém com o objeto dinâmico.<sup>60</sup>

Ainda citando Santaella, é daí que vem a classificação dos signos em ícones, índices e símbolos. Assim:

O objeto imediato de ícone só pode sugerir ou evocar seu objeto dinâmico. O objeto imediato de um índice indica seu objeto dinâmico e o objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico.<sup>61</sup>

O ícone puro não se distingue do seu objeto. Exista ou não o objeto, os signos desta categoria, não têm a capacidade de gerar discussões acerca de tal assunto. São mônadas e agem no âmbito das emoções, agem diretamente na primeiridade do signo. Portanto, será o gênero de maior importância para esta pesquisa, visto que, a poesia, bem como qualquer tipo de arte, permanece no nível das emoções, no nível dos sentidos, em termos semióticos: na primeiridade.

Para esta tricotomia que indica a relação do signo para com o seu objeto, Peirce estabeleceu ainda uma divisão referente aos signos de características icônicas em uma relação de semelhança com seus objetos. São três os níveis indicados por Peirce: imagem, diagrama e metáfora. No que diz respeito à imagem, são aqueles ícones que mantêm, com o seu objeto, uma relação de semelhança imagética, apenas no nível da aparência, como a imagem de um animal qualquer. Já, em relação ao diagrama, a sugestão aparece por similaridade, como em um gráfico que indique a taxa do índice de natalidade dos últimos dez anos no Brasil. Por último, e não menos importante por isto, a metáfora que, em sua relação com o objeto, sugere uma similaridade no significado do representante e do representado, ao aproximar o significado de duas coisas aparentemente distintas.

No caso do índice é bem diferente, embora, todos os signos de características indiciais, envolvam ícones – já que têm alguma qualidade em comum com o objeto – no entan-

---

<sup>60</sup> SANTAELLA, 2002, p. 16.

<sup>61</sup> Idem.

to, não são os ícones que os fazem funcionar enquanto signos. Os índices encontram-se na secundidade e se referem ao Objeto por serem realmente afetados por ele, uma vez que o índice mantém com o Objeto uma relação de existência. Ou seja, o índice aponta o seu objeto dinâmico, no caso, a realidade. Os signos desta característica possuem peculiaridades díades, portanto, estabelecem um diálogo com o interpretante, pois lhe permite criar idéias de valores morais, éticos ou até mesmo políticos. Este gênero sógnico ocorre no nível das atribuições de conceitos, logo, em termos semióticos, é um signo reativo de secundidade.

Os símbolos são estruturas sógnicas bem mais complexas. Encontram-se na terciaridade e o seu principal fundamento são os legi-signos, por isso, referem-se ao seu Objeto por uma convenção, por uma lei, ou até mesmo por uma associação generalizada. Ou seja, o símbolo representa o seu objeto dinâmico, no caso, uma convenção. Sendo assim, pode-se afirmar que a palavra é um símbolo por excelência. Ainda sobre os signos desta característica, são formas genuínas de representâmen, fixam-se no nível dos argumentos, estabelecendo uma tríade entre termo, proposição e argumento, encontram-se no nível mais elevado da complexidade sógnica. Sua forma permite, de um modo mais explicativo, o que cotidianamente chamamos de metalinguagem.

Mas, para fecharmos as tricotomias referentes à gramática especulativa elaborada por Charles Sanders Peirce na disciplina Semiótica, falta-nos mostrar a relação que o Signo mantém com o seu interpretante. Que, no caso, não passa de uma verdadeira releitura de tudo o que vimos até agora, principalmente, nos passos através dos quais os processos interpretativos ocorrem. Como podemos observar, o interpretante é o terceiro vértice da tríade que constitui Signo-Objeto-Interpretante. Para Lúcia Santaella, o interpretante é o “efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial”.<sup>62</sup>

Como fez quando atribuiu ao signo dois objetos (dinâmico e imediato) Peirce também atribuiu ao signo três interpretantes possíveis, são eles: interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final.

O primeiro nível do interpretante é o interpretante imediato, ou seja, o que se encontra dentro do próprio signo, trata-se do potencial interpretativo do signo em si mesmo. Como um livro, por exemplo, não precisa ser lido para ter o seu potencial interpretativo em seu corpo, isto é, o interpretante imediato está no próprio signo verbal presente no livro, independente de que alguém o leia, ou não. Por isto, Peirce o denomina de interpretante imediato,

---

<sup>62</sup> SANTAELLA, 2002, p.23.

como o objeto imediato a sua potencialidade é interna, é algo que pertence ao signo em sua potencialidade.

Já o segundo nível do interpretante, denominado de interpretante dinâmico, refere-se ao efeito que o signo produz em uma mente interpretante. É importante destacar que, neste segundo nível do interpretante, a mente que interpreta é dotada de uma dimensão psicológica, afinal se trata, conforme supracitado, do efeito que o signo produz em uma mente interpretante. Para Peirce, este nível do interpretante é subdividido ainda em três efeitos que são diretamente ligados às três categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade e subdividem-se em: interpretante emocional, energético e lógico.

Quando o signo provoca um efeito em seu interpretante, ligado a uma simples qualidade, a isto podemos chamar de interpretante emocional – o primeiro efeito. Por estar diretamente ligado à primeiridade, os ícones tendem a produzir esse tipo de interpretante com mais frequência, como músicas, poemas ou outros processos que tragam qualidade de sentimentos para um primeiro plano. Já o segundo efeito, o interpretante energético, corresponde a uma ação física ou mental. Os índices são mais propensos a produzir este tipo de interpretante, uma vez que estão ligados à secundidade e “dirigem a nossa retina mental ou nos movimentam na direção do objeto que eles indicam”.<sup>63</sup> O terceiro efeito que o signo produz sobre o interpretante e que é denominado de interpretante lógico, ao contrário do interpretante emocional, se dá através de uma regra interpretativa internalizada pelo próprio intérprete. Isto se dá, pelo fato de o símbolo – aqui falamos de símbolo porque o interpretante lógico, como citado anteriormente, está diretamente ligado à terceiridade – estar diretamente ligado ao seu objeto devido a uma idéia da mente que o usa, ou seja, o símbolo só poderá existir em uma mente interpretante, principalmente, por sua característica convencional. Por este motivo pode-se compreender o símbolo como o único signo genuinamente triádico, daí, observarmos a frequência com que Peirce evidencia em seus *collected papers* que o símbolo se constitui como símbolo apenas através do interpretante.

O terceiro e último nível do interpretante é o interpretante final, e se refere ao resultado interpretativo que a que todo intérprete se destina a chegar. Contudo, com a interpretação deste signo, são gerados novos signos, portanto, não é possível – pelo menos em tese – que esta interpretação final ocorra. Por isso, segundo Santaella, o interpretante final “é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível”.<sup>64</sup> Para tornar mais clara e facilitar o en-

---

<sup>63</sup> SANTAELLA, 2002. p.25.

<sup>64</sup> SANTAELLA, 2002. p.26.

tendimento deste interpretante final, Peirce subdividiu-o em três níveis: rema, dicente e argumento. Conforme afirma Décio Pignatari,

Rema – signo, para o seu interpretante, de uma possibilidade qualitativa; termo ou função proposicional que representa tal ou qual espécie de objeto possível, destituída da pretensão de ser realmente afetada pelo objeto ou lei à qual se refere; elemento de um enunciado possível “O ..... é .....” é um rema. O que chamamos de estilo é um rema.

Dicissigno ou Signo dicente – Signo, para o seu interpretante de existência real. É uma proposição ou quase-proposição, envolvendo um rema.

Argumento – Signo para o seu interpretante, de uma lei, de um enunciado, de uma proposição-enquanto-signo. Ou seja, o objeto de um Argumento, para o seu interpretante, é representado em seu caráter de signo; esse objeto é uma lei geral ou tipo. Envolve um dicissigno.<sup>65</sup>

Observemos abaixo a Tábua de correspondências das tricotomias peircianas, desenvolvida por Décio Pignatari em sua obra, *Semiótica e Literatura*. A apresentação desta tábua permitirá observar as correspondências entre as tricotomias de uma forma mais clara, objetiva e didática:

Tabela 2 – Tábua de correspondências entre as tricotomias.

O signo em relação a:							
	Si Mesmo	Objeto		Interpretante	Nível de análise	Reino ou campo	Característica
			<b>Signos icônicos ou hipocônicos</b>				
<b>PRIMEIRIDADE</b>	Quali-signo	<b>Ícone</b>	<b>Imagem</b>	Rema	Sintático	Do Possível	Qualidade
<b>SECUNDIDADE</b>	Sin-signo	<b>Índice</b>	<b>Diagrama</b>	Dicissigno ou Dicente	Semântico	Do Existente	Choque, reação
<b>TERCEIRIDADE</b>	Legi-signo	<b>Símbolo</b>	<b>Metáfora</b>	Argumento	Pragmático (Significado de uso efetivo)	Da norma, da lei	Generalização

Fonte: PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1987.

Os conceitos semióticos explicitados até aqui funcionaram como alicerces para as leituras e análises que se seguirão. É válido deixar sempre claro que, quando analisamos se-

<sup>65</sup> PIGNATARI, 2002. p.30.

mioticamente, qualquer que seja o objeto, assumimos sempre a posição do interpretante dinâmico, de um intérprete ímpar e, por isto mesmo, falível. Esta posição, ao contrário do que possa sugerir, aumenta e muito a responsabilidade, afinal, toda semióse tem determinada a sua objetividade semiótica, que tem a obrigação de ser respeitada.

Outra base teórica utilizada como fonte norteadora desta pesquisa, também tem sua origem em pesquisas e estudos norte-americanos, sobretudo, na *verbocovisualidade* desenvolvida pelo poeta e crítico Ezra Pound. Para o desenvolvimento desta pesquisa, foi observado que o complexo de poemas existentes em *La vie en close* de Paulo Leminski, reitera todo este estudo desenvolvido por Pound acerca dos conceitos de melopéia, fanopéia e logopéia, conforme podemos observar a seguir:

A linguagem é um meio de comunicação [...] Dispomos de 3 meios principais para carregar a linguagem de sentido no mais alto grau: 1) lançar o objeto (fixo ou móvel) ao encontro da imaginação visual (fanopéia); 2) induzir correlações emocionais pelo som e pelo ritmo da fala (melopéia); 3) induzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permanecerem na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregadas (logopéia).<sup>66</sup>

Portanto, segundo Pound, usa-se uma palavra de três modos: lançando uma imagem visual na imaginação do leitor, saturando-a de um som, ou ainda, valendo-se do uso de grupos de palavras para obter esse efeito. Evidenciando o modo pelo qual as palavras são carregadas de significados, Ezra Pound, mostra a seguinte classificação: a melopéia, “na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado”; a fanopéia, que é “uma atribuição de imagens à imaginação visual”; e, finalmente, a logopéia, que, em palavras do próprio Pound, vem evidenciar:

O emprego das palavras não apenas por seu significado direto, mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que esperamos encontrar com a palavra, seus concomitantes habituais, suas aceitações conhecidas e os jogos de ironia.<sup>67</sup>

Em termos mais pragmáticos, a logopéia vem privilegiar o pensamento, isto é, como diria o crítico norte americano, “a dança do intelecto entre as palavras”.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> POUND in CARONE NETTO, 1974, p.70.

<sup>67</sup> POUND, 1986, p.37.

<sup>68</sup> POUND, 1986, p.37.

Outro quesito importante para o qual devemos atentar dentro da poesia leminskiana, sobretudo em *La vie en close* é que, seus poemas não permitem mais uma leitura única, ou melhor, unitária, porque há neles um constante diálogo entre tempo e espaço, entre forma e conteúdo, entre som e imagem, entre o ontem e o presente, entre ocidente e oriente, facilmente notado em poetas como Pessoa<sup>69</sup>, Apollinaire<sup>70</sup>, mas, principalmente, em Mallarmé<sup>71</sup>.

O inter-relacionamento de discursos diferentes, em diferentes épocas, ou até mesmo de diferentes áreas da linguagem, não é novidade, como nos demonstra Leyla Perrone – Moisés em seu *Texto, Crítica, Escritura*:

A intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical).<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Fernando António Nogueira Pessoa, nasceu em 13 de junho de 1888, em Lisboa. Em seguida à morte do pai, em 1893, sua mãe se casou, em 1895, por procuração com João Miguel Rosa, cônsul interino de Portugal em Durban, África do Sul, para onde vai a família em 1896. Ali Fernando Pessoa fez os seus primeiros estudos. Devido a esse fato, o inglês converteu-se em sua segunda língua, que utilizou para escrever diversos poemas. Em 1905 Fernando Pessoa retornou a Lisboa, para se matricular no Curso Superior de Letras, que abandonou um ano depois, motivado por uma greve de estudantes. Em 1907, fundou uma tipografia, que teve vida curta e, em 1908 iniciou sua atividade como "correspondente estrangeiro". Em 1913 escreveu a poesia "Pauis" e, em 1914 os primeiros poemas de seus heterônimos, Alberto Caieiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Em 30 de novembro de 1935, morre no Hospital de São Luís dos Franceses, devido a complicações hepáticas. Fonte: BERARDI-NELLI In: PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

<sup>70</sup> Guillaume Apollinaire (1880 - 1918) nasceu em Roma, Itália. Mas seria em Paris, França, que faria carreira como grande poeta e agitador cultural. Escreveu artigos, poemas, contos, romances eróticos e interessava-se bastante por pintura moderna. Em 1905 escreveu o artigo Picasso, Pintor. Em 1912 escreveu o catálogo para a mostra de Delauney e em 1918 faria o mesmo para a mostra Picasso-Matisse. Engajou-se no Exército francês durante a 1ª Guerra mundial, saíria com um ferimento na têmpora direita, recuperando-se após duas cirurgias. Tornou-se um dos expoentes da vanguarda artística do início do século XX, defendeu e empresariou os pintores cubistas. Morreu em 1918, de gripe infecciosa em Paris.  
Fonte: [www.humanas.ufpr.br/departamentos/delem/nuttraducao/Apollinaire.htm](http://www.humanas.ufpr.br/departamentos/delem/nuttraducao/Apollinaire.htm)

<sup>71</sup> Poeta francês, Mallarmé destacou-se por uma literatura, em que se mostra ao mesmo tempo lúcida e obscura. É por isso considerado um poeta difícil e hermético. Seus comentários críticos sobre literatura, arte e música estimularam enormemente os escritores simbolistas franceses, assim como os artistas e compositores da escola impressionista. Mallarmé atribui ao poeta a missão de escrever a obra que, por ser a explicação órfica da terra, submeterá o domínio do espírito humano ao acaso. Um lance de dados jamais abolirá o acaso (1897), é um longo poema de versos livres e tipografia revolucionária que constitui a declaração trágica da impossibilidade de atingir o estabelecido no livro. Mallarmé desempenhou um papel fundamental na evolução da literatura no século XX, especialmente nas tendências futurista e dadaístas. Está entre os precursores da poesia concreta ao lado de Apollinaire e o escritor americano Ezra Pound. Stéphane Mallarmé morreu em 1898, em Paris. Fonte: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2002.

<sup>72</sup> PERRONE – MOISÉS, Leyla, 1978, p. 59.

Contudo, em *La vie en close*, estas inter-relações ganham um sabor todo especial: o sabor do contemporâneo. Como no poema denominado *Mallarmé Bashô*, onde este diálogo é bem visível: *um salto de sapo / jamais abolirá / o velho poço* ou ainda, numa clara referência que Leminski faz ao poeta Guido Cavalcanti no poema homônimo *Donna mi Priegha* 88. No primeiro, Leminski nos apresenta, segundo Fabrício Marques, “um humor desconstrutor que faz acontecer, a partir de um texto híbrido, a reunião de duas experiências em tudo distintas: Mallarmé e a onipresença da linguagem, Bashô e a onipotência da vida”.<sup>73</sup> Podemos observar que, no poema, o salto de sapo suplementa o lance de dados e o acaso se oculta no velho poço.

Por tudo isto e, sobretudo, por observamos em *La vie en close*, para além de um livro de poesia, como um livro de um poeta que representa com os olhos. Com seus poemas de referenciais ideogrâmicos e concretos; representa com o som, auditivamente, em suas rimas, seus ritmos, vozes e vociferações, suas aliteraões; mas, acima de tudo, um poeta que representa com o coração e com a razão, um poeta que faz, das palavras, grandes mistérios a serem desvendados a cada nova leitura, um poeta que, como ele mesmo assumia, via a poesia como a coisa mais importante do mundo, afinal, para Leminski, a poesia era um “inutensílio” e estava longe de ser a coisa mais importante do mundo, mas para quem a produz, tinha que ser a coisa mais importante do mundo.

---

<sup>73</sup> MARQUES, 2001, p. 38.

## 6 ALGUNS CLOSES DE LA VIE EN CLOSE

### 6.1 LA VIE

Paulo Leminski Filho nasceu em Curitiba às dezessete horas e dez minutos do dia 24 de agosto de 1944. Mestiço de Polaco com negro, Leminski se auto definia como um “Polaco-afro-zen-tupiniquim”. É considerado, por intelectuais e historiadores, como o mais completo escritor de sua geração, como se pode constatar pelas seguintes considerações de Haroldo de Campos:

Considero Paulo Leminski o mais criativo poeta de sua geração e um intelectual completo, armado de erudição e argúcia crítica: além de poeta, era tradutor, ensaísta, prosador, a culminar no *Catatau*, pleno de invenção e ousadia experimental, onde prosa e poesia confluem. Foi também um artista bem característico de sua geração, um hippie-zen, no plano existencial, plenamente aberto à aventura da vida. Nada melhor, como expressão de sua irreverente atitude perante a vida, do que o poema em que Leminski define-se como um “cachorro louco”, zombeteiro, ou aquele poema-letra (belamente cantado pelo Caetano) em que, irônica e criticamente, anuncia que venderá os filhos para uma “família americana...”<sup>74</sup>

Foi uma personalidade inquieta e produtiva. Poeta, ficcionista, crítico, tradutor, letrista de música popular, redator publicitário, diretor de criação e jornalista cultural, Leminski tem publicados: *Catatau* (prosa experimental), em 1975; *Quarenta clics em Curitiba, etecetera*, 1976, com o fotógrafo Jaques Pires; *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase e Polonaises*, ambos de 1980; *Caprichos e relaxos* (incluindo poemas de *Não fosse isso...e polonaises*), 1983; *Cruz e Souza e Matsuó Bashô*, em 1983; *Jesus A.C. e Agora é que são elas*, 1984; *Trotsky, a paixão segundo a revolução e Anseios Crípticos*, 1986; *Distraídos venceremos*, 1987; *Guerra dentro da gente*, 1988; *Catatau* (reedição) e *A lua no cinema*, 1989; *La vie en Close*, 1991; *Metaformose*, 1994 e *O ex-estranho*, 1996.

<sup>74</sup> CAMPOS, Haroldo de. In: VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

Ex-professor de História e Redação em cursos pré-universitários, Leminski colaborou com o Folhetim do jornal *Folha de São Paulo* e também resenhou livros de poesia na *Veja*. Publicou poemas e textos em inúmeros órgãos culturais de Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia.

Em 1964, seus poemas foram publicados na revista *Invenção*, que nesta época era o principal veículo difusor da poesia concreta paulista. Nela publicaram seus poemas poetas como, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, dentre outros concretistas deste período. Já em 1965, em seu primeiro ensaio publicado na revista *Convivium*, quando Leminski tinha apenas 19 anos, mostra-se em uma corrente vanguardista uma vez que:

Traça um paralelo entre um mundo antigo, pontuado pela escassez de signos, com o advento do mundo industrial, trazendo consigo uma avalanche de letras, néons, signos, sonhos, sombras, imagens. Era, afinal, à luz dos signos que Paulo Leminski concebia seus textos-ninjas, seus poemas. Tudosigno: as outras artes, as palavras, a própria “vida”, “esse signo incompleto”.<sup>75</sup>

Ao deixar de lado o ensino secundarista, em 1972, confessa-se, um pouco frustrado, em uma de suas entrevistas:

Eu sou um professor frustrado. Acho que sou um professor na medida em que consigo transmitir clareza, porque procuro clareza para mim, para as coisas que me interessam. Mas acontece que na mecânica de transmissão do saber há um ponto incompatível com o meu lado contracultural, meio hippie, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda uma banditice meio boêmia, que é um dado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim.<sup>76</sup>

Fica, então, evidente a dificuldade que Leminski tinha em lidar com as coisas do cotidiano, o que não lhe subtrai o título de gênio inventivo e transformador de nossa língua, ou melhor, da nossa linguagem.

Ainda em 1972, Paulo Leminski Filho entra em um ramo, por onde nunca houvera trilhado antes, porém, com a consciência semiótica que já possuía e com um senso crítico aguçado, soube trabalhar bem a questão da imagem e do texto e não seria de se admirar o sucesso que alcançaria na área publicitária, onde atuou como redator e diretor de criação. Assim,

---

<sup>75</sup> MARQUES, Fabrício, 2001, p.21.

<sup>76</sup> LEMINSKI, Paulo. In: VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, Record, 2001.p.151.

A primeira agência onde Leminski trabalharia como redator se chamava Lema Publicidade e era administrada por um carioca de nome Carlos Augusto. Ali, ele reencontraria o time de artistas plásticos (ou gráficos, dependendo da função no momento) que havia conhecido na revista Joy: Rogério Dias, Retamoço e Solda, que seriam companheiros de bar e prancheta. O fotógrafo Dico Kremer, que freqüentava 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.<sup>77</sup>

Faixa-preta e professor de judô, viveu em Curitiba com a poeta Alice Ruiz com a qual teve três filhos: Miguel Ângelo (já falecido), Áurea e Estrela.

Às vinte e uma horas e vinte minutos do dia 07 de junho de 1989, morre, vítima de cirrose hepática, deixando uma obra vasta para os seus breves 44 anos.

Paulo Leminski Filho é reconhecido, segundo Maria Esther Maciel, por sua *concisão, informação, inovação e consciência semiótica*<sup>78</sup>. Explorando em sua poesia todo o aparato verbal, como também o não-verbal, construiu uma obra na qual tanto a presença verbal, quanto a sonora e a imagética são bastante visíveis ao leitor.

Tendo em vista o contexto no qual estava inserido, o poeta curitibano classifica seu projeto como desrepressão: “produzo muito, desovo, quero atingir algo, ergo, erro muito”<sup>79</sup>. Diz ainda, “a veia voltou / todo dia está piando alguma coisa / todo dia alguma coisa pia”.<sup>80</sup> Sendo assim, é notório que Leminski sintoniza-se com a alteridade e um gosto pela desierarquização de repertórios.

A partir dos resultados colhidos na pesquisa bibliográfica para a realização deste estudo, observa-se quão latente é a concisão e a inovação na poesia leminskiana: os versos de Paulo Leminski não se constituem no âmbito apenas da verbalização, pois extrapolam a barreira da literatura formal e investem na reconstrução da linguagem em seu sentido mais amplo. Como se pode constatar em grande parte de sua obra.

Muito embora sejam evidentes resquícios do modernismo oswaldiano, da poesia concreta, da poesia clássica e do tropicalismo na poesia do poeta curitibano, Paulo Leminski ainda beberia em outras fontes. É notório o interesse e a paixão de Leminski pelos signos orientais. Para nós, ocidentais, os ideogramas mais parecem signos visuais do que verbais. Tal-

---

<sup>77</sup> VAZ, Toninho, 2001, p.151.

<sup>78</sup> MACIEL, Maria Esther. In: MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

<sup>79</sup> Carta 58, p.160

vez por sua consciência semiótica, Paulo Leminski adota estes signos como mais um modo de produção em sua fábrica de poemas. Outra forma do fazer poético oriental, muito utilizado por Leminski, são os haicais que com textos rápidos e concisos, prendem o leitor por sua rapidez e intensidade. A força presente neste tipo de poesia foi mostrada pelo próprio Leminski, que epigrafa o seu ensaio/biografia sobre Matsúo Bashô<sup>81</sup>, com uma passagem do conto borgiano *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* a qual vai ajudar a entender melhor o significado do que venha a ser um haicai:

...é um cone de metal reluzente, do diâmetro de um dado. Em vão, um menino tentou levantar esse cone. Só um homem conseguiu. Eu o tive na palma da mão alguns minutos: recordo que seu peso era intolerável e que depois de largado o cone, a opressão durou. Também recordo o círculo preciso que me gravou na carne. Essa evidência de um objeto muito pequeno e, ao mesmo tempo, pesadíssimo deixava uma impressão desagradável de asco e medo.<sup>82</sup>

Diferentemente dos haicais desenvolvidos por Millôr Fernandes, os haicais leminskianos (que têm base em Bashô) têm como finalidade maior, fazer com que as pessoas realizem uma introspecção, um tipo de análise destes três versos, com a finalidade de construir um mundo dentro de cada pessoa. Sobre o haicai, Leminski diz ainda que,

...o mundo que o haicai procura é um mundo objetivo, o mundo exterior. Um mundo de coisas onde o eu está quase sempre ausente, sujeito oculto, elidido. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do haicai, sempre pulsa (sem anunciar) um Eu maior, aquele eu que deixa as coisas ser, não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas. A esse estado, os poetas japoneses de haicai chamam “mu-ga” em japonês, “não-eu”, o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas. “Não-eu”, é o estado perfeito para fazer haicai. Os mestres japoneses gostavam de dizer que o bom haicai ninguém faz. Ele se faz sozinho, a hora que quiser; tudo o que o poeta pode fazer é suspender os egoísmos da subjetividade para permitir que a realidade se transforme em significado.<sup>83</sup>

De acordo com o que se tem registrado em livros, ensaios, revistas e outros, sobre Leminski e depois de feita a análise de sua obra, é inevitável observar a tênue relação,

---

<sup>80</sup> Carta 42, p.114.

<sup>81</sup> Matsúo Bashô foi um samurai e poeta japonês do período Genroku (1667) japonês que foi um dos maiores difusores deste tipo de poema que se caracteriza pela sua concisão e, principalmente, por sua intensidade.

<sup>82</sup> BORGES, Jorge Luís; in: LEMINSKI, 1998, p.59.

<sup>83</sup> LEMINSKI, 1986<sup>a</sup>, p.98.

melhor dizendo, a convergência com o poeta que viveu no período *Genroku*, no Japão medieval (1644-1694), Matsuó Bashô. Como diz Fabrício Marques,

...daí pode-se transferir algumas características do Bashô, para tentar definir Leminski e sua obra poética, como a de: um guerreiro-poeta, ou poeta-guerreiro que maneja suas armas (sintáticas, semânticas, lexicais) com o intuito de dizer o máximo com mínimo, nessa estrutura concentrada, “cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente, denominada haikai”<sup>84</sup>, a fim de ver<sup>85</sup>

Como neste poema de Leminski do seu livro *Caprichos & Relaxos*:

Um pouco de mao  
Em todo poema que ensina

Quanto menor  
Mais do tamanho da china. (CER, p. 84)

O poeta afirma que, “*Como as fotografias, os haicais são coisas, coisas não têm tradução*”. Ao comparar os haicais com a fotografia, Paulo Leminski se insere em conceitos de consagração do instante, absolutamente modernos, conceitos do “aqui e agora”, da presentificação do tempo, como diz Fabrício Marques, e conforme cita o professor e poeta, Décio Pignatari:

...[no] processo verbal de pura e absoluta nadição das coisas, Mallarmé parece abolir o passado e futuro, e atingir o grau zero do tempo: o ‘presente absoluto das coisas’, ‘le présent absolu des choses’. [...] O eterno e o infinito encapsulados no instante. Que passa. E não passa. Não sem razão, já houve quem aproximasse esse esforço verbo-mental de Mallarmé aos processos anti-verbo-mentais da mística oriental.<sup>86</sup>

Valem aqui, também, as palavras do autor, em *Catatau*:

---

<sup>84</sup> PAZ, 1990, P. 163.

<sup>85</sup> MARQUES, Fabrício, 2001, p.25.

<sup>86</sup> PIGNATARI, 1995, p.31.

...Assim, o ciclo se fecha, e o Ouroboros, a serpente, morde a própria cauda. Dentro do computador, passado e futuro acabam num Grande Presente. O computador detém o passado enquanto memória. E contém o futuro enquanto programa.<sup>87</sup>

Daí, talvez devido a essa consciência semiótica em Leminski, observa-se uma ponte entre, a poesia concreta e a sua poética, o que firma cada vez mais seu caráter intersig-nifico.

Nos idos de 1963, ocorreu em Belo Horizonte a semana da poesia de vanguarda, que contou com a participação de poetas já renomados como, no caso, os irmãos Campos (Augusto e Haroldo), Décio Pignatari, dentre outros; aberta também à participação de poetas sem fama alguma, como era o caso do jovem poeta curitibano. A poesia concreta estava tão arraigada a alma de Paulo Leminski, que ele chegava a afirmar que: “*a coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei.*”<sup>88</sup> Sendo um movimento no qual existe uma simultaneidade da expressão da linguagem, da metalinguagem e de outras metas, a poesia concreta, é conhecida pelo rompimento de amarras da poesia brasileira de um passado preso a métricas, rimas e todas aquelas formalidades acadêmicas às quais eram submetidas as produções poéticas brasileiras e, como disse Décio Pignatari, um dos vanguardistas fundadores do movimento concreto:

Toda vanguarda é e tem que ser radical em seus princípios minoritários; quando se difunde e permeia outros repertórios e outros públicos, sua ‘verdade’ radical entra em situação, transforma-se para transformar, tendo em vista a mutação cultural de um grupo, uma comunidade, um país, um continente, um hemisfério, um mundo. [...] Tenho um novo ouvido, mas ainda não ouvi todas as vozes. VANGUARDA NÃO É REVOLUÇÃO PERMANENTE, MAS CONTRIBUIÇÃO PERMANENTE. Não se impõe a ferro e fogo, mas a erro e jogo. [...] Houve um Griffith e um Eisenstein, haverá um Orson Welles, um Coppola, um Altman, um Bogdanovich; sem Debussy e Stravinsky, impossíveis Ravel, Barkot, Piazzola, impossível Villa-Lobos. Qualidades adequadas e altas aos diversos níveis de repertório criativo. A superação se dá por quantidades e qualidades superpostas. Vanguarda não se supera, superpõe-se.<sup>89</sup>

No âmbito desta questão, Fabrício Marques diz ainda que:

---

<sup>87</sup> LEMINSKI, 1987b, p. 306.

<sup>88</sup> LEMINSKI, 1992, P. 176.

<sup>89</sup> PIGNATARI, 1993.

Pignatari inventaria um sentimento comum aos concretos, de conceber as vanguardas enquanto “contribuição permanente”, o que significa incorporar ao projeto específico concreto todas as informações, modos de dizer o mundo, novidades que permanecem novidades, sem com isso, perder a consciência das ligações históricas que unem os diferentes repertórios. Sentimento este ao qual Leminski não se esquivou, tomando a Poesia Concreta como uma de suas referências.<sup>90</sup>

Isto pode ser claramente observado, no órgão oficial das experiências concretas, a revista *Invenção* (1964 – 1966), onde Leminski publicou seus primeiros poemas. Com o poema abaixo Leminski estreia com um caráter, ao mesmo tempo, concreto e com a precisão de um haicai, que depois veio a ser publicado em seu livro *Caprichos & Relaxos*:

chove  
na única  
qu’houve  
cavalo com guizos  
sigo com os olhos  
e me cavalizo  
de espanto  
espontânea oh  
espantânea (CER, p.147)

Outra característica também, a qual pode facilmente ser observada é que, tanto na teoria quanto na prática, a poesia concreta nada mais é do que a percepção de uma crise no interior da linguagem poética, crise esta formulada desde o Mallarmé de *Un coup de dés*, como notou, Haroldo de Campos em seu livro *Metalinguagem & outras metas*<sup>91</sup>. Para o poeta curitibano, a grande mensagem da poesia concreta foi a materialidade da linguagem. Desta forma, pode-se afirmar, como o fez Fabrício Marques, que “o poeta é um designer da linguagem, isto é, um projetista da linguagem, na classificação já clássica de Décio Pignatari”.<sup>92</sup> Em outra oportunidade, Leminski ainda definiria a produção de informação como o verdadeiro problema da criação: “a poesia é a capacidade de produzir informação nova, em nível de linguagem. Quanto mais alta a novidade, melhor a poesia”.<sup>93</sup>

<sup>90</sup> MARQUES, Fabrício, 2001, p. 51.

<sup>91</sup> CAMPOS, Haroldo de, 1992.

<sup>92</sup> MARQUES, Fabrício, 2001, p. 52.

<sup>93</sup> LEMINSKI, 1992, p.177.

Umberto Eco, em seu Tratado Geral da Semiótica, define que há dois sentidos fundamentais para o termo [*informação*]: “Significa uma propriedade estatística da fonte, ou seja, designa a quantidade de informação que pode ser transmitida; e significa, também, uma quantidade precisa de informação selecionada, que foi de fato transmitida e recebida”.<sup>94</sup> Porém, estes sentidos, têm uma vinculação estética com o objeto. Por isso precisa-se recorrer à Teoria da Informação, conforme a análise de Augusto de Campos, que encara a comunicação como um sistema de signos, no qual a mensagem (no caso, o crítico se alude a um contexto musical) oscila numa dialética entre banalidade e originalidade, previsibilidade e imprevisibilidade, redundância e informação:

Segundo ensina Moles, a informação é função direta de sua imprevisibilidade, mas o receptor, ouvinte, é um organismo que possui um conjunto de conhecimentos, formando o que se chama de ‘código’, geralmente de natureza probabilista, em relação à mensagem a ser recebida. É, pois o conjunto de conhecimentos *a priori* que determina, em grande parte, a previsibilidade global da mensagem. Assim, a mensagem transmite uma informação que é a função inversa dos conhecimentos que o ouvinte possui sobre ela. O rendimento máximo da mensagem seria atingido se ela fosse perfeitamente original, totalmente imprevisível, isto é, se ela não obedecesse a nenhuma regra conhecida do ouvinte.<sup>95</sup>

Como uma possível solução para o esvaziamento de formas, ou melhor, uma alternativa para uma certa crise da linguagem, a teoria concreta procurou trazer a materialidade da linguagem, bem como a informação para a produção concretista. Mostrando como Leminski “comeu” dos concretos, Toninho Vaz, biógrafo do poeta curitibano, afirma que a teoria da informação está de certa forma inata em Paulo Leminski. Vaz diz, ainda, que o poeta, em sua época de trabalho em televisão, foi o primeiro a observar que cada veículo de comunicação tinha sua própria linguagem. Um texto para televisão teria que ser, em sua totalidade, diferente de um texto, por exemplo, para panfleto, afinal são abordagens diferentes ao consumidor, portanto, não se poderiam misturar as linguagens.

Em suma, como uma criança, Leminski descobriu que havia, de certo modo, ganhado um presente, uma espécie de “Lego”<sup>96</sup>, que dele poderia tirar uma infinidade de coisas. Era esse brinquedo, a linguagem. Como deixa claro no poema abaixo:

---

<sup>94</sup> ECO, U, [s.d.], p.33.

<sup>95</sup> CAMPOS, A. 1993, p.180.

<sup>96</sup> Brinquedo cujo conceito se baseia em partes que se encaixam permitindo inúmeras combinações. Criado pelo dinamarquês Ole Kirk Christiansen, é fabricado em escala industrial em plástico injetado desde meados da década de 1950, popularizando-se em todo o mundo desde então.

Nem tudo envelhece.  
 O brilho púrpura,  
     sob a água pura,  
 ah, se eu pudesse.

Nem tudo,  
 sentir fica.  
     fica como fica a magnólia,  
 magnífica (DV, p.76)

Deste modo, pode-se observar que, não por acaso, mas sim com muita consciência, Paulo Leminski viria trabalhar, em quase toda sua obra, a questão da evolução da linguagem que, para ele, era fator preponderante.

É evidente que, após a Revolução Industrial, há, no mundo ocidental, um crescimento absurdo, diga-se até, sem limites, da produção de códigos e, conseqüentemente, uma evolução da linguagem. E, como cita Fabrício Marques: “A concepção de poesia enquanto informação, ligada à referência do concretismo, necessita de um complemento, que é a poesia compreendida como consciência semiótica”.<sup>97</sup>

A mesma consciência Semiótica, que conforme Pignatari,

Apresenta elementos que configuram um parâmetro não suscetível de ser aprendido por instrumentos puramente lingüísticos, requerendo abordagens aplicáveis, também, a outros sistemas de signos, ou seja, abordagens semióticas propriamente ditas.<sup>98</sup>

O poema abaixo desvela a face intersemiótica do poeta curitibano. Esta inter-semiose, em Leminski, funde poesia a termos musicais e, ao mesmo tempo faz uma relação com o cotidiano:

Acordei bemol  
 Tudo estava sustentado  
  
 Sol fazia  
 Só não fazia sentido (CER, p.89)

<sup>97</sup> MARQUES, 2001, p.78.

<sup>98</sup> PIGNATARI, 1979, p.85.

No entanto, defendia Leminski, que a poesia deve “se desvencilhar da literatura e procurar a companhia de outras artes como o desenho, a fotografia, a música, o Cartum”. Diz ainda que: “*Estamos depois da literatura/ não é preciso mais combatê-la/ o que nós estamos fazendo já não é ela/ a produção de signos/ de bens simbólicos/ de mensagens/ já ultrapassou a barreira da cultura verbal/ em plena conquista de um espaço intersemiótico*”.<sup>99</sup> Conscientemente Paulo Leminski, pode-se dizer, endossava este casamento da literatura com a comunicação, que, nos anos 40, fora proposto pela poética dos concretistas, de modo que influenciasse a produção poética e toda a história da literatura e da poesia. A partir de Leminski, percebe-se uma quebra de fronteiras entre os gêneros, melhor dizendo, na produção deixada pelo poeta curitibano há uma indefinição a ponto de o leitor se questionar sobre os escritos: são cartas? é prosa? é poesia? Observar-se-á esta indefinição mais precisamente, em uma de suas Obras-Primas, o “Catatau”:

Ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, - vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais [...] Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA.<sup>100</sup>

E é nessa tentativa de transformação da palavra em imagem, ou seja, da palavra com alguma semelhança com o objeto que ela representa, nessa utilização da poesia como algo além da literatura, nessa abertura de portos é que se pode observar a ação e a reação de uma poesia que hoje se situa em um patamar diferente da literatura em si, ao contrário do que se vem pensando ao longo de toda história da poesia.

---

<sup>99</sup> Cartas 59.

<sup>100</sup> LEMINSKI, 1975.

## 6.2 LA VIE EN CLOSE

Editado primeiramente no ano de 1991 pela editora Brasiliense e organizado pela poeta e ex-esposa Alice Ruiz, *La vie en close*, é uma das mais importantes obras de Paulo Leminski. Embora tenha sido publicada após sua morte (1989), *La vie en close*, traz ao longo de suas mais de 180 páginas, as diversas faces e fases do poeta curitibano. Em *La Vie en Close*, as evidências saltam aos olhos: Leminski demarcou, com extrema coragem e lucidez, a contagem regressiva de sua própria vida.

Vários dos poemas contidos na obra estão carregados de pistas, algumas diretas, outras nem tão diretas assim. É o caso de "Dor Elegante", transformado em música por Itamar Assumpção. Na última estrofe, o bom humor de grande parte de sua poesia veste-se com uma lapidar mudança de tom: "ópios, édens, analgésicos/ não me toquem nessa dor/ ela é tudo o que me sobra/ sofrer vai ser a minha última obra"<sup>101</sup>. Isto, sem citar o próprio título do livro, trocadilho auto-referente com a famosa canção *La vie en rose*<sup>102</sup> eternizada na voz de Edith Piaf.<sup>103</sup> De acordo com *La vie en close*, Leminski há anos vinha preparando um terreno conceitual para seu "desaparecimento" precoce.

*La vie en close* foi editado pela primeira vez em 1991 conforme supracitado, tornando-se um grande sucesso editorial, uma vez que teve sua 5ª edição, já no ano de 1994, no entanto, a obra utilizada para esta pesquisa data de 2000, ano da 2ª impressão desta 5ª edição. Esta edição é revisada por Eduardo Keppler, com o *design* de capa assinado por Rodrigo Andrade.

Ao leitor casual de poesia, *La vie en close* trata-se apenas de um livro de poemas completo e consagrado por seu autor, muito embora seja uma obra póstuma. Se for lançado um olhar mais crítico sobre a obra, a percepção é de que ela se fragmenta em três partes distintas, com características próprias e, obviamente, com uma certa lógica editorial.

---

<sup>101</sup> LEMINSKI, 1994, p. 24.

<sup>102</sup> Composta por Gilles Valiquette em 1973, "La vie en rose" é uma das mais conhecidas músicas francesas dos últimos tempos. Imortalizada na voz de Edith Piaf, *La vie en rose*, é considerada uma espécie de hino não-oficial da França. Fonte: <http://yahoo.imusica.com.br>

<sup>103</sup> Nascida em Paris em 1915, Edith Piaf cresceu no clima dos cabarés e boate franceses, sempre acompanhando a mãe, Line Marsa, que cantava nestes lugares. Iniciou sua carreira com apenas 15 anos, apresentando-se em cafés e nas ruas. Com maneira própria de interpretar e uma voz singular ficou conhecida com canções como "Je ne Regrette Rien" e "La Vie en Rose", tornando-se um dos maiores nomes da música francesa. Fonte: <http://yahoo.imusica.com.br>

Na primeira parte, poderemos observar uma certa predominância do quesito melopáico em seu corpus. Iniciando com o poema “*L’ être avante la lettre*”<sup>104</sup> e findando com o poema “*Veze versus reveses*”<sup>105</sup>, a primeira parte do livro se constitui de uma verdadeira melodia aos ouvidos dos mais atentos leitores da poesia leminskiana. A peculiaridade das rimas, das aliterações, do ritmo, trabalha numa constante rítmica que termina por cadenciar toda a harmonia melódica do primeiro fragmento da obra em questão. Como se seguisse à risca, toda a importância que Ezra Pound atribuiu à melopéia, Leminski nos mostra, em *La vie en close*, estar sempre atento para o som de sua poesia. Afinal, conforme nos diz o próprio Pound, “o ritmo é uma forma recortada no tempo”<sup>106</sup>. Leminski exalta a melopéia neste primeiro fragmento, deixando evidente as pancadas de suas sílabas, as demarcações do curso com a presença marcante de consoantes repetidas, terminações semelhantes de palavras, dentre muitas outras características que têm feito, de sua poesia, uma das mais pesquisadas e estudadas, na medida em que vão se passando os anos.

Já o segundo fragmento da obra que ora está sendo estudada, tem o seu início com o poema “*Haja*”<sup>107</sup> e o seu final, poucas páginas depois, com o poema “*Cai*”<sup>108</sup>. Embora seja a menor parte, o menor fragmento dentre os três do livro, não quer dizer que seja o menos importante. O que está em questão é algo muito mais profundo, algo muito mais conceitual como, por exemplo, a conceituação de poesia de Jean-Paul Sartre quando ele diz que poesia é a “palavra-coisa”<sup>109</sup>. Em termos poundianos, esta é a parte mais fanopáica de todo o livro. A aproximação do significante com o significado é tamanha que o que se encontra em discussão neste fragmento de *La vie en close* é, justamente, a forma com que o poema se apresenta ao leitor, a forma imagética como o poema está disposto e evidenciado. O fato é que tanto significante, quanto significado são projetados de uma forma mais tênue para a retina mental da mente interpretante, no caso, o leitor.

O terceiro e último fragmento de *La vie en close*, é exatamente aquilo que Pound denominaria de “dança do intelecto entre as palavras”<sup>110</sup>. Em “*Kawásu*”<sup>111</sup>, primeiro poema

---

<sup>104</sup> LEMINSKI, 2000, p.5.

<sup>105</sup> LEMINSKI, 2000, p.98.

<sup>106</sup> POUND, 2003, p. 156.

<sup>107</sup> LEMINSKI, 2000, p. 99.

<sup>108</sup> LEMINSKI, 2000, p. 105.

<sup>109</sup> SARTRE in LEMINSKI, 2000, p. 10.

<sup>110</sup> POUND, 2003, p. 11.

<sup>111</sup> LEMINSKI, 2000, p.107.

deste terceiro fragmento, Leminski inicia toda a sua face de poeta-samurai<sup>112</sup>, toda a sua agilidade de judoca, exercendo, com o leitor, uma relação onde, em primeiro lugar, está a instância enunciativa [o próprio poeta], em seguida vem o golpe, ou melhor, o momento do golpe [o poema] e, por fim, a finalidade, a vítima [o leitor]; é como se o leitor fosse pego pelo rodapé, através dos haicais, que são a verdadeira alma deste terceiro fragmento. O poema que encerra esta terceira parte e que, por consequência, encerra todo o livro é “ESSA IDÉIA”<sup>113</sup> que se encontra na página 178 de *La vie en close*.

E, assim, Leminski conclui uma de suas mais completas obras. *La vie en close*, subdivida em três segmentos consegue refletir toda a consciência semiótica incutida na forma, no fazer poético do “samurai” curitibano. Ao percebermos, marcantes, as presenças das fanopéias, melopéias e logopéias, ao longo de todas as três partes do objeto de estudo, observamos também em Leminski um poeta que, em um universo de signos verbais e não-verbais, tem como principal proposta ultrapassar todas as capacidades sígnicas contidas no interior da linguagem. Se, como mestre, Ezra Pound dispara que literatura é linguagem carregada de significado, como discípulo, Leminski não poderia deixar de seguir a lição ao pé da letra e fazer, da sua literatura, um complexo e completo atol de significados e, desta forma, transformar a linguagem fazendo-a evoluir em re-significação.

### 6.3 SUPER CLOSES DE LA VIE EN CLOSE

Para Nelson Goodman, conforme vimos anteriormente, o que mudou não foi a resposta para o conceito de arte, mas sim a pergunta; podemos antever que, para o conceito de poesia, o que tem mudado ao longo destes anos é, justamente, o olhar lançado sobre a própria poesia. A pergunta continua a ser a mesma: o que é poesia? A resposta, também! Mas a dissociação da poesia do campo da literatura, comprobatóriamente evidenciada pelo poeta Mallarmé em seu *un coup de dés*, e depois exaltada por críticos como o próprio Ezra Pound (e até mesmo poetas como Paulo Leminski) tem sido fundamental para esta nova consciência de

---

<sup>112</sup> “Um guerreiro-poeta, ou poeta-guerreiro que maneja suas armas (sintáticas, semânticas, lexicais) com o intuito de dizer o máximo com o mínimo, nessa estrutura concentrada”. In: MARQUES, 2001, p.32.

<sup>113</sup> LEMINSKI, 2000, p. 178.

poesia que tem servido de base para a dita pós-modernidade que ora atravessamos e que serve como linha diretória desta análise.

A interseção da arte entre as suas expressões têm proporcionado à poesia esta liberdade que, muito embora tenha sido pretendida pelo modernismo, só veio mesmo a ganhar corpo com o movimento concreto liderado por Décio Pignatari e pelos irmãos Campos. Em carta emitida ao amigo e também poeta, Regis Bonvicino, Paulo Leminski afirma que o que eles estão fazendo, não é mais literatura, ou seja, está além da literatura, conforme citado em capítulo anterior. Esta afirmação corrobora diretamente com a idéia de poesia que se tem utilizado ao longo desta pesquisa. Como podemos observar, a poesia tem extrapolado e ultrapassado as barreiras da literatura, do som e, principalmente, da forma; e os conceitos de fanopéia, melopéia e logopéia de Ezra Pound são, de fato, anunciadores deste outro olhar lançado sobre a poesia.

Quando observamos textos poéticos que desencadeiam um ritmo frenético pelo simples fato da utilização de rimas, sílabas e marcações rítmicas ao longo de seu corpo, vimos a necessidade de entender a poesia como algo além do que ela vinha sendo considerada até então. Depois das tríades sógnicas e de todo processo semiótico desenvolvido por Peirce, a palavra ganhou uma nova função no processo evolutivo da linguagem. Em uma anedota desenvolvida pelo poeta francês Mallarmé, ele diz nos que a única flor ausente de todos os *bouquets* é justamente a palavra flor. Isto mostra que a palavra flor e o seu objeto têm a mesma força sógnica em uma determinada mente interpretante. A idéia de fortalecer a palavra no seu interior tem fundamentado e direcionado, não só a poesia, mas também a arte em si e em todo o seu campo de expressão.

A musicalidade dos poemas de Paulo Leminski têm uma marcação e um lugar muito especial ao longo de toda sua obra, desde as escritas em prosa como o *Catatau*<sup>114</sup> e *Metaformose*<sup>115</sup>, até as poéticas como o *La vie en close*, onde a sua primeira parte foi, visivelmente, dedicada à melopéia.

Como podemos observar, a variedade das rimas e dos ritmos utilizados pelo poeta curitibano em *La vie en close*, assim com as aliterações recorrentes ao longo de toda a primeira parte, mostram-nos um poeta preocupado com a fluência das palavras no corpo do poema, em “*sintonia para pressa e presságio*”. Esta fluência já aparece no próprio título do poema que, utilizando a consoante S, seguida de seus dígrafos SS, faz com que o leitor deslize

<sup>114</sup> *Catatau* (prosa experimental). Curitiba, Ed. do Autor, 1975. 213p.

<sup>115</sup> *Metaformose*, uma viagem pelo imaginário grego (prosa poética/ensaio). Iluminuras, São Paulo, 1994. (Prêmio Jabuti de poesia, 1995)

a forma com que pronuncia o título em um tom, digamos, sibilante. Esta “dança fonética” proporcionada por esta aliteração somente é quebrada pelos também constantes PR em PaRa – PReSSa – PReSSáGio. Assim, Leminski evidencia ao leitor que a linguagem poética não é feita apenas de um caminho linear, fluente, sem atritos. A linguagem poética é dotada de formas que tornam o seu caminho um verdadeiro calçamento de paralelepípedos lingüísticos, capazes de fazer, do leitor (e do escritor), verdadeiros engenheiros da palavra em si.

Em “*sintonia para pressa e presságio*”, Paulo Leminski nos propõe um ajuste, ou seja, um diálogo harmônico entre a velocidade com que a linguagem (sobretudo a poética) se movimenta e, claro, uma certa previsão evolutiva da linguagem. No entanto, o termo presságio, em toda sua rede semântica, abre a possibilidade de voltarmos ao acaso proposto pelo poema marllarmaico *Un coup de dés*. Palpite aparece no dicionário como uma sinonímia para presságio, o que torna evidente a possibilidade de manter viva uma conversa entre o rigor e o acaso que o texto poético nos permite. O radical de pressa, e o de presságio – *press* – nos remete a um termo em inglês que tem ganhado muito espaço na língua portuguesa, sobretudo após o grande crescimento das mídias de massa apontadas, principalmente, pela Escola de Frankfurt em que *press* significa imprensa, ou seja, uma forma rápida e eficiente de divulgar a informação.

O poema “*sintonia para pressa e presságio*” nos evidencia todo este potencial melódico escrito pelo autor de *La vie en close*. A melopéia, seus sons, ritmos, rimas, marcações, ganham um destaque especial ao longo de todo texto poético. Muito embora o poema dê um destaque maior para a melopéia, tanto a fanopéia, quanto a logopéia não se encontram ausentes do corpus poético, as duas têm a sua importância que ficará evidente ao longo da análise. A utilização dos espaços, formando um verdadeiro *ballet* entre os versos, por exemplo, nos mostra um poema fanopaicamente, rico. Outro fator importante que se deve levar em consideração é o processo produtor e gerador de signos, ou seja, a força da semiose presente no poema, que nos levará a observar toda a qualidade logopaica utilizada por Leminski, no poema a seguir. Vejamos:

*SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO*

Escrevia no espaço.  
 Hoje, grafo no tempo,  
 na pele, na palma, na pétala,  
 luz do momento.  
 São na dúvida que separa  
 o silêncio de quem grita  
 do escândalo que cala,  
 no tempo, distância, praça,  
 que a pausa, asa, leva  
 para ir do percalço ao espasmo.  
 Eis a voz, eis o deus, eis a fala,  
 eis que a luz se acendeu na casa  
 e não cabe mais na sala.

18

**Figura1** – Poema Sintonia Para Pressa e Presságio

No dois primeiros versos, observamos a presença marcante da dicotomia espaço-tempo. Estes dois primeiros versos são, na verdade, o presságio em que o poema lançará uma visão sobre a poesia da vida. Antes, a instância enunciativa escrevia no espaço, que a instância pode estar claramente se referindo ao espaço designado para a poesia, ou seja, a poesia era limitada apenas à literatura e, muito embora falasse sobre coisas da vida, sobre coisas exteriores à literatura, ela estava presa à literatura. Sendo assim, absorvendo a visão de poesia de Octávio Paz, em seu *O arco e a lira*, Leminski, neste poema, evidencia que a poesia há de ser escrita no tempo, i. é, na própria vida.

Corroborando com esta idéia, logo no terceiro verso, o poeta completa o verso anterior dizendo que hoje, escreve (a sua poesia) na pele, na palma, na pétala...observa-se que, aqui, o poema nos mostra uma poesia escrita em um outro meio que não é o próprio corpo do poema, entra em evidência a poesia do mundo. Este terceiro verso é muito importante, para que possamos apreender as idéias norteadoras desta leitura que, afora o título, começa a surgir nele: o ritmo que o restante do poema levará. A ausência de conectivos e o uso constante da vírgula dá ao verso e, conseqüentemente, ao poema, a cadência que o autor quer imprimir ao todo deste texto. Observamos duas aliterações que se reiteram neste verso e que seguem ao longo de todo o poema que são o uso sucessivo das consoantes N e P que, na verdade, são as responsáveis pela música que aqui embala o poema, suscitando, com seu pulsar recorrente, a expressão de tempo, que culmina no verso posterior: *Luz do momento*.

Não é à toa que a força imbricada neste verso, uma força que é, ao mesmo tempo, suave e delicada, envolve o leitor em um movimento que o traz para a idéia central do poema e que será explorada mais claramente nos próximos versos. Este quarto verso serve, na verdade, como um fechamento da idéia central de todo o poema, uma vez que seu autor nos imprime, como senha fundamental para a compreensão do poema, a palavra momento, logo no verso que segue outras senhas como pele, palma e pétala, indicando a fugacidade e a brevidade da vida e, obviamente, mostrando que o tempo da poesia é agora, ou seja, há poesia na vida, no cotidiano da vida. Esta idéia fortalece o conceito de “agoridade”, criado por Maria Esther Maciel.

Numa clara referência à melopéia e, certamente, dando uma nova senha para a importância da estrutura musical do poema, Leminski começa este quinto verso. Ao utilizar o verbo soar – que quer dizer, produzir som, retumbar, ecoar – na primeira pessoa do presente do indicativo, com o pronome pessoal elíptico, o autor mostra que, muito embora ele não seja um instrumento musical, através de sua voz, através de sua poesia, a música está inata, como na vida. Ele soa, não como os sinos soam, mas soa na dúvida que separa dois conceitos distintos formados pelas antíteses que se evidenciam nos dois próximos versos: *o silêncio de quem grita / do escândalo que cala*. Estas duas antíteses, trazem, arraigadas em si, a metáfora de um som pautado por pausas, silêncios e inconstância harmoniosa, é como se a própria vida fosse feita de antíteses.

O claro investimento nos efeitos sonoros da melopéia (não por acaso essa poesia pertence à primeira parte de *La vie en close, justamente a parte melopaica*) é tão intencional que nos faz suspeitar dessa tática retórica. O propósito do poeta é, antes de tudo, o de focalizar a amplidão de uma poesia musical, o de mostrar a poesia, além da poesia verbal, simples-

mente. Mas não é só isto, outro propósito de Leminski é o de evidenciar – no plano logopaico – o tempo absoluto, dono das inconstâncias da vida – talvez até pela condição de sua saúde na “luz daquele momento” – o que está figurativizado na inconstância das rimas internas e externas ao longo da estrofe, nas aliterações, alternâncias entre as constantes fônicas que perpassam por todo o poema, cadenciando a leitura e, numa ciranda que enlaça sons e imagens mentais em um movimento freneticamente constante, mostrar a luz de uma nova poesia, de uma nova possibilidade do fazer poético.

Entretanto, os dois versos seguintes “no tempo, distância, praça / que a pausa, asa, leva”, construídos sobre uma estética pós-moderna em que a linguagem estrutura sua forma musical, não iludem o olhar do leitor mais atento, para o qual esse tempo só existe mesmo como simulacro ou ritual extemporâneo. Nesse sentido, o último verso desta estrofe - “para ir do percalço ao espasmo” - funciona como índice de que este eterno “ir do incômodo às contrações não-ritmadas” já se rompeu, anunciando um olhar que fita para além dessa transparência ilusória, para além desta forma de fazer poético mais atrelada apenas aos signos verbais. Afinal, desmitificada não apenas pela sugestão metafórica contida em “percalço e espasmo”, como também pelo movimento constante da melodia em todo o corpo poético, que acaba exaltando a música, desde o título até o seu último verso. Digamos que essa viragem da “dúvida” para a constatação, que se tornará mais explícita na segunda estrofe do poema, está já incrustada, de certo modo, na primeira estrofe, graças à apologia irônica presente neste último verso, provocado pela linguagem musical utilizada por Stravinsky<sup>116</sup> e o construído por Leminski. Vejamos, então, a segunda estrofe:

---

<sup>116</sup> Igor Fiodorvitch Stravinsky nasceu em Oraniembaum (Rússia), perto de São Petersburgo, a 17 de junho de 1882, filho de um conhecido cantor da Ópera Imperial de São Petersburgo. Apesar da precoce vocação para a música, foi encaminhado para o curso de direito. Em 1902, conheceu Nicolai Rimsky-Korsakov que o aconselhou a estudar música. Stravinsky começou a estudar com o compositor russo em 1903; em 1905 abandonou a universidade. Ouvinte entusiasmado de suas primeiras obras, Diaghliiev convidou-o a colaborar nos balés russos, para os quais compôs *O pássaro de fogo* (1910), seguido de *Petruska* (1911), porém nenhuma obra de Stravinsky é mais conhecida do que *A sacração da primavera* (1913). Com seus ritmos selvagens, ausência de melodia e energia selvagem, marca o início da música do século XX. Em 1920, instalou-se em Paris e entrou num período denominado neo-classicismo, no qual compôs um tipo de música baseado nos estilos e formas de Haydn e Mozart. Quando a Segunda Guerra Mundial começou, Stravinsky fugiu da Europa e foi para os Estados Unidos, onde se instalou em Hollywood, Califórnia. Tornou-se cidadão americano em 1940. Nos anos cinquenta, chocou o mundo musical com o serialismo e produziu o Balé Dodecafônico *Agon* e o trabalho coral *Canticum Sacrum*, entre outros. Stravinsky morreu em Nova Iorque, a 6 de abril de 1971. Fonte: Departamento de Música da UNB / <http://www.unb.br/coral>

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

Evidentemente há diferenças entre o impacto linguagem verbal da poética pós-modernista de Leminski, mas a força das imagens visuais em um diálogo com a força da melopéia em outro, confluindo, ambos os procedimentos, para a construção de um objeto desconcertante. Tanto a consciência de um mundo possível, neste verso representada pelas palavras “voz” e “fala”, quanto a presença divina, inconsciente (e, talvez por isso, entre as duas palavras humanas, possíveis) representada pela palavra “deus” – propositalmente grafada em letras minúsculas – só podem ser flagradas por um olhar que as desfoque, para fazer despontar a sonoridade que as caracteriza.

O primeiro verso desta estrofe se abre com a afirmação “Eis a voz, eis o deus, eis a fala,”, oferecendo de imediato, ao leitor, uma metáfora que deverá ser decifrada por ele, se quiser colher os sentidos contidos nessa enigmática existência. Está acionada, pelo autor, a memória, para movimentar o imaginário. Um deus minúsculo, mais próximo dos homens, como eram os deuses gregos; um Deus presente, justamente, entre aquilo que o homem possui de mais divino, a voz, a fala, ou seja, a sua música, a sua arte. Mas, se neste se infiltra o componente divinal, tal “deus” é decorrente do trabalho incessante daquela “luz do momento” que acaba mesclando, em seu jogo, revelação e ocultamento, distância e proximidade, enfim, passado e presente.

Nesse sentido, somos tentados por uma indagação levantada pelo poema: não estaria, neste caso, Leminski, com sua sutil ironia, antevendo um rasto a ser deixado, por sua poesia que a história da arte viria confirmar? Por certo não obteremos esta resposta com certeza, mas os dois últimos versos deste poema “eis que a luz se acendeu na casa / e não cabe mais na sala” vêm ratificar a idéia de Ezra Pound de que, se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá parar para olhá-la ou para escutá-la, ou, ainda, as duas coisas. Afinal, a poesia em si já não cabe mais apenas na literatura, está além.

Mas a poesia de Leminski, ainda ecoaria por outros mares e como a música de Orfeu<sup>117</sup> aos Argonautas<sup>118</sup>, encantaria até mesmo os ouvidos mais experientes e exigentes como o de Itamar Assumpção<sup>119</sup> que, belamente, musicou o poema Dor Elegante presente em *La vie en close*, conforme já supracitado. Sua constância rítmica faz com que as palavras surjam suave e fluentes ao ouvido (e aos olhos) do leitor mais atento. Este poema é, talvez, um dos mais conhecidos de *La vie en close*, a força de suas rimas, as aliterações, enfim, toda musicalidade contida em seus versos e estrofes, garantem uma cadência rítmica que permite à melopéia mostrar toda a sua potencialidade no que diz respeito à composição em poesia.

Mas observemos o poema:

---

<sup>117</sup> Orfeu, o filho da musa Calíope, era o mais talentoso músico que já viveu. Quando tocava sua lira, os pássaros paravam de voar para escutar e os animais selvagens perdiam o medo. As árvores se curvavam para pegar os sons no vento. Ele ganhou a lira de Apolo; alguns dizem que Apolo era seu pai. Orfeu era casado com Eurídice. Mas Eurídice era tão bonita que atraiu um homem chamado Aristeu. Quando ela recusou suas atenções, ele a perseguiu. Tentando escapar, ela tropeçou em uma serpente que a picou e a matou. Orfeu ficou transtornado de tristeza. Levando sua lira, foi até o Mundo dos Mortos, para tentar trazê-la de volta. A canção pungente e emocionada de sua lira convenceu o barqueiro, Caronte, a levá-lo vivo pelo Rio Estige. A canção da lira adormeceu Cérbero, o cão de três cabeças que vigiava os portões; seu tom carinhoso aliviou os tormentos dos condenados. Finalmente Orfeu chegou ao trono de Hades. O rei dos mortos ficou irritado ao ver que um vivo tinha entrado em seu domínio, mas a agonia na música de Orfeu o comoveu, e ele chorou lágrimas de ferro. Sua mulher Perséfone implorou-lhe que atendesse ao pedido de Orfeu. Assim, Hades atendeu seu desejo. Eurídice poderia voltar com Orfeu ao mundo dos vivos. Mas com uma única condição: que ele não olhasse para ela até que ela, outra vez, estivesse à luz do sol. Ele não olhou nenhuma vez para trás, até atingir a luz do sol. Mas então se virou, para se certificar de que Eurídice estava seguindo-o. Por um momento ele a viu, perto da saída do túnel escuro, perto da vida outra vez. Mas enquanto ele olhava, ela se tornou de novo um fino fantasma, seu grito final de amor e pena não mais do que um suspiro na brisa que saía do Mundo dos Mortos. Ele a havia perdido para sempre. In: GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo, Cultrix, 1982.

<sup>118</sup> Os Argonautas são, na mitologia grega, tripulantes da nau Argo (comandada por Jasão) que, segundo a lenda grega, foi até Cólquida (atual Geórgia) em busca do Velo de Ouro. Na saga dos Argonautas, coube a Orfeu, que tinha o dom da música, a tarefa de cadenciar o trabalho dos remadores e de, principalmente, sobrepujar com seu oboé, o canto das sereias que seduziam os navegantes. In: GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo, Cultrix, 1982.

<sup>119</sup> Francisco José Itamar de Assumpção nasceu em Tietê, SP, em 13 de setembro de 1949. Experimentou a mistura dos sons do rock com o samba e o funk, criando uma linguagem urbana, trazendo ainda na bagagem sua experiência como ogã no terreiro de Candomblé de seu pai. Itamar compunha apoiado na linha do contrabaixo “*componho para o contrabaixo. Não é harmonia, acorde, são só notas*” [1]. Foi diretamente responsável pela aproximação de Alice Ruiz à Vanguarda Paulista, quando mostrou ao público os sons dos versos da poeta. Poeta e músico, Itamar viveu à margem da mídia, recusando-se inclusive a editar suas músicas e a entrar no que chamava de sistema. Em 1998, no disco PRETOBRÁS, Itamar Assumpção musicou e gravou o poema Dor Elegante de Paulo Leminski. Faleceu vítima de câncer, em 12 de junho de 2003.

[1] Depoimento de Itamar Assumpção a Patrícia Palumbo, in <http://www.vozesdobrasil.com.br>

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 coisas que os valha

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

74

**Figura 2** – Poema Dor Elegante

Devido ao alto potencial melopáico deste poema, a sensação de desencanto e a exaltação à dor, explícitos no corpo do texto, ganham uma força extra; não somente do sofridor em relação ao seu sofrimento, mas também do eu lírico diante de um mundo que não o acolhe mais, a não ser como um ruído destoante e/ou “como se chegando atrasado / andasse mais adiante”. A musicalidade contida em “dor elegante” suscita a liberdade de escolha que o eu lírico tem em decidir pelo sofrimento. Sob determinados aspectos, podemos notar uma certa referência pessoal do autor para com o texto: em seus últimos anos de vida, Leminski, mesmo sabendo da doença que contraíra devido ao consumo excessivo de álcool, não abandonou o vício. Preferiu a dor! Bebeu até seus últimos momentos, caminhando “assim de lado” e, embora a doença atrasasse um pouco os seus planos, era como se, sob o efeito dela, “andasse mais adiante”. Nesse poema a consciência, sempre de uma maneira serena em relação à dor, a transforma em algo desejado, algo pretendido, a dor é já uma verdadeira meta a ser alcançada. Ser elegante é inato ao humano, todo homem e toda mulher têm, como desejo íntimo, ser elegante (e isto independe do ciclo no qual esteja inserido, um punk, um emo, um

tradicionalista ou, simplesmente, um básico urbano, todos, sem exceção, buscam a elegância ao seu modo.).

Quando o poeta abre a primeira estrofe com dois versos, afirmando que a dor é algo muito elegante, ele evidencia um horizonte pretendido e que se espera revelar no decorrer do poema, como de fato acontece. O poder de encantamento em relação à dor, evidenciado pelo visível destaque dado por Leminski à melopéia, pode ser percebido, ainda, nestes dois primeiros versos onde o poeta afirma que “um homem com uma dor / é muito mais elegante”; a constante aliteração da consoante M, dá aos versos uma fonética, freqüente quebrada apenas na última palavra onde o leitor é obrigado a abrir a pronúncia para ler elegante, i. é, torná-la mais átona.

Os versos, ao longo de todo o poema, compõem-se em uma sonoridade simples que nos arrasta, com poder hipnótico, para associações que nos levam ao eterno paradoxo entre dor e prazer, este fascínio que vive a seduzir toda a história do homem. A música contida na poesia, ou como diria T. S. Eliot, a música da poesia, não é algo que exista à parte do sentido. Som e sentido, neste caso, encontram-se unidos em um só lugar: a poesia.

Mas que dor é essa com que Leminski se preocupa para definir sua poesia? Pergunta que pode nos conduzir a outra: haverá, de fato, uma preocupação do eu lírico leminskiano em relação à dor? Ou ainda: como entender essa dor, senão inscrevendo-a numa trajetória de autoconsciência que o poeta não consegue deixar para trás?

Estas perguntas, enlaçadas às que figuram no próprio poema, acabam assinalando o percurso sugerido pelo texto para remoer sobre o legado de sua dor: um movimento que parte do presente rumo ao futuro. Nos versos da segunda estrofe, Leminski mostra um eu lírico que “carrega o peso da dor / como se portasse medalhas” e continua, “uma coroa um milhão de dólares / ou coisa que os valha”. Novamente, a dor aparece como uma premiação aos que souberam utilizá-la em vida. Fernando Pessoa, Nietzsche, Mário de Sá-Carneiro<sup>120</sup> e tantos outros filósofos e artistas que souberam fazer da dor, física ou mental, uma companheira fiel, transformaram-na num verdadeiro prêmio conquistado por direito.

No primeiro verso da terceira (e última) estrofe, Leminski utiliza-se de três substantivos diferentes: ópios, édens e analgésicos. Isto é, ópios – drogas ilícitas; édens – que aqui funciona como uma senha para religião ou qualquer tipo de fuga espiritual da dor e analgési-

---

<sup>120</sup> **Mário de Sá-Carneiro** (Lisboa, 19 de Maio de 1890 — Paris, 26 de Abril de 1916), foi um poeta, contista e ficcionista português, um dos grandes expoentes do Modernismo em Portugal e um dos mais reputados membros da *Geração d'Orpheu*. Fonte: [www.instituto-camoes.pt/cvc/literatura/sacarneiro.htm](http://www.instituto-camoes.pt/cvc/literatura/sacarneiro.htm)

cos – uma droga lícita que, mesmo sendo permitido o seu uso, ainda assim, extrai do homem o que, segundo o poema, ele traz de melhor: a sua dor. Para Nietzsche<sup>121</sup> as dores de cabeça que sentia, nada mais eram do que a dor do parto de sua filosofia que estava por nascer. Como se pode observar, a capacidade de utilização simbólica de Leminski, mais uma vez destaca uma fusão de elementos de diversas procedências e que servem de fuga para muitas pessoas. De fato, o segundo verso desta estrofe é uma verdadeira súplica do poeta, onde ele pede “não me toquem nesta dor” e vai além no próximo verso, quando assume que “ela é tudo que me sobra”. O seu único legado, o seu único bem, é a sua dor.

O último verso é ainda mais curioso. Pela primeira vez em todo poema, aparece uma pontuação, uma vírgula, que serve justamente para separar a palavra sofrer do restante do verso. É como se sofrer fosse algo isolado, como cada dor fosse algo individual e, de certa forma, o poema interagisse com o leitor. Como Leminski tinha a dor dele, o leitor, provavelmente, também teria as próprias dores e é, justamente para elas, para as dores do leitor – para as dores do eu lírico, que o poeta fecha e encerra este poema. “sofrer, vai ser minha última obra”. Conforme dito acima, a evidência melopáica, responsável pela fluência e cadência rítmica deste texto faz com que o leitor assumira para si este sofrer, esta dor.

Assim, a dor eufemística de “dor elegante” entendida como o desejo final do poeta, funciona como signo anunciador da contemporaneidade, melhor dizendo, da pós-modernidade que tem, na exaustão, no silêncio, no processo, na ausência, no desejo, na esquizofrenia, verdadeiros antônimos do domínio, do logos, da obra acabada, da presença, do sintoma e da paranóia, todas características modernistas. A dor do poema é uma forma de *multi-fragmentação* no conceito da pós-modernidade e, sob determinado viés, é uma manifestação onde uma de suas principais características é a negação do *status quo* vigente. O que Leminski torna evidente é que legar algo para a posteridade, mesmo que seja a sua dor (o que é essencial), e ir em busca do que está na origem da sua poesia, são dois gestos complementares para sustentar o retrato que faz de si mesmo. Ou seja, a leitura que se fará de Paulo Leminski, a partir do poema “dor elegante” não se propõe como um gesto futuro apenas, mas presentifica-se nessa leitura que ele mesmo faz de si próprio.

Em “*suprasumos da quintessência*” como o próprio título mostra, Leminski anuncia o “grau mais elevado dos graus mais elevados”. Esta é, principalmente, uma evidência da preocupação do poeta com o rigor de seus poemas. Mas o que seria o rigor dentro da poética leminskiana? Se formos aos dicionários, veremos que a palavra rigor vem do latim *rigore* e

---

<sup>121</sup> SAFRANSKI, 2001, p.89.

que, dentre muitos conceitos, dois deles nos permitem clarificar uma leitura deste poema. O primeiro, a significação da palavra rigor com o vigor, como força, i. é, rigor é a força imbricada sobre determinado objeto, no caso o poema, ou seja, a força do poema. Mas também significa precisão, exatidão, é por isso que podemos dizer que a poesia leminskiana é rigorosa porque busca, antes de tudo, valores de exatidão, o que proporciona, aos poemas, uma força que se encontra dentro do próprio poema. E aqui não cito apenas o Leminski versejador. Falo do prosador, do ensaísta, do publicitário, do agitador cultural, enfim, falo de um artista que buscou, ao longo de toda a vida, transitar entre rigores e acasos, entre um cotidiano raro e reles, falo de um poeta que se encontrava aberto aos diversos “modos de fazer mundos”, aberto às possibilidades.

Paulo Leminski sempre transitou por estes dois caminhos: uma estrada reta, rigorosa e uma outra estrada mais sinuosa, lúdica, dando espaço também ao acaso, ao mesmo acaso anunciado por Mallarmé. Esta liberdade de possibilidade fez com que a poesia leminskiana ganhasse o destaque e todo o reconhecimento que vem crescendo ao longo dos tempos. “*suprasumos da quintessência*” pode claramente ser analisado como uma espécie de rigor, da maneira como o definimos aqui, principalmente quanto à insistência no aporte metalingüístico, uma verdadeira necessidade de explicitação da poética leminskiana e que pode ser percebida no uso constante de recursos como a ironia e como o uso da própria metalinguagem.

O recorte melódico extraído ao longo de todo o *corpus* textual é evidente e sugerido já no título. O título nos aproxima das imbricações entre ritmos e melodias, observando que, mesmo estas dimensões estando profundamente integradas, a música do poema oscila pendularmente num movimento complementar que vai, ora a partir das fortes aliterações utilizadas pelo poeta, ora pela qualidade das rimas contidas ao longo das duas estrofes. De maneira complementar, a música constituída pelo poema é capaz de exercer um poder enorme, pois ela é a condensação de um princípio universal que se infunde concretamente sobre o poeta e o leitor.

Vejamos então o poema:

*SUPRASUMOS DA QUINTESSÊNCIA*

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

Se rio de mim,  
 me levem a sério.  
 Ironia estéril?  
 Vai nesse ínterim,  
 meu inframistério.

**Figura3** – Poema Suprasumos da Quintessência

Devido ao seu alto potencial melopaico, “*suprasumos da quintessência*” mantém um diálogo constante entre música, forma e idéia geral do poema. Disposto em zigue-zague, o poema nos transmite a idéia da suavidade e da fluência sonora proposta pelo poeta que começa o texto afirmando que “O papel é curto”, certa referência à vida exterior ao poema (que capta apenas alguns *closes* da poesia da vida), basta-nos voltar ao primeiro capítulo desta pesquisa onde este autor evidencia que a poesia ocorre antes mesmo do poeta e, obviamente, independe do poema e da linguagem. Sob este aspecto, o papel é, sim, curto, mas aqui estamos

falando de “*La vie en close*”, ou seja, de uma poesia feita de *closes* da vida, feita de retalhos (ou melhor, uma vida feita de detalhes muito bem recortados por Paulo Leminski).

Rigoroso com a melopéia presente ao longo do texto e com o poema em si, Leminski ratifica a idéia supracitada, sendo enfático no segundo verso: “Viver é comprido”! Há muita vida e, conseqüentemente, muita poesia na vida. O poema é apenas um detalhe desta vida anunciada no verso, um recorte, a captação do instantâneo no tempo no que podemos chamar de agoridade. A idéia de uma vida construída sobre o alicerce da poesia é o que faz com que a própria vida seja o suprasumo da quintessência, seja o “grau mais elevado dos graus mais elevados” em questão.

O poeta destaca, ainda, a importância da poesia no cotidiano. Nos três últimos versos desta primeira estrofe, o poeta curitibano diz que ainda que não se tenha consciência desta poesia, a poesia existe e é iminente, ou seja, a poesia, no seu sentido mais radical, independe do olhar, independe do poeta, só depende, unicamente, do leitor. Diz ainda que “Oculto ou ambíguo, / Tudo o que digo / tem ultrasentido”. Um sentido inacabado, sem ponto final, um sentido que continua a cada instante, a cada instantâneo e, no entanto, um sentido radical. Segundo o dicionário Houaiss<sup>122</sup>, a palavra *ultra*, traz, como significado, o sentido de partidário de idéias muito avançadas ou radicais.

Com isto, Leminski ratifica esta nova forma do fazer poético, mostrando a poesia além da literatura, uma poesia que extrapola os limites do papel, conforme evidencia no primeiro e segundo versos deste poema. O ritmo entrecortado, sobretudo dos três últimos versos que evidencia uma única oração dividida em três versos escritos com habilidade de um artesão. O corte dos versos livres criam uma verdadeira suspensão da idéia central do poema que, para completar-se, depende da integração dos versos isolados da oração, por completo. Por isso, deve-se ler o poema em voz alta, verso a verso: o resultado não é só a fluência travada do ritmo, mas também o reforço dado aos dois primeiros versos, mostrando a existência da poesia fora do poema e exaltando de forma singular, a presença da metalingüística no poema.

Conforme está assinalado em “*suprasumos da quintessência*”, o “inframistério” – palavra que encerra o segundo e último verso – é percebido justamente na ironia “Se rio de mim, / me levem a sério.” os dois versos iniciais deste poema. A ironia fica ainda mais visível no terceiro verso, onde Leminski pergunta: “Ironia estéril?” e é neste íterim, entre ironia e metalinguagem que o poeta curitibano insere no signo vida a necessidade de ele, o próprio signo, ser levado a sério, talvez uma clara relação ao acaso mallarmaico.

---

<sup>122</sup> <http://www.uol.com.br/licaodecasa/houaiss>

Mas o poema não se resume a isto apenas, há, em toda a sua extensão, um contraponto constante – elíptico até – entre poesia e vida, entre poesia e fatalidade, entre rigor e acaso, como aparece na amplidão semântica dos dois últimos versos “Vai nesse ínterim, / meu inframistério”. É importante destacar, ainda, que o prefixo utilizado pelo poeta para dar cabo a este poema é totalmente antagônico à primeira palavra utilizada no próprio poema. É como se o mistério ainda estivesse por vir, talvez um anúncio às outras partes do livro, ou até mesmo um recado ao leitor dizendo que aquele era apenas um recorte tirado da poesia de vida que ele, Leminski, teria reconhecido e composto.

O que podemos perceber é que este poema é um verdadeiro anúncio da concisão, da idéia de uma poesia concisa e condensada em uma forma do fazer poético e, embora a melopéia seja presença marcante neste poema, muito importante também, é a força logopaica a cadenciar o todo poético. Quanto à idéia de concisão, que é brevidade, mas também pode ser lida como exatidão, vale a pena voltarmos à fórmula poundiana ao falar da mais condensada forma de expressão verbal, a poesia: *Dichten = condensare*:

...Basil Bunting ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. ‘*Dichten*’ é o verbo alemão correspondente ao substantivo ‘*Dichtung*’, que significa poesia, e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa ‘condensar’.<sup>123</sup>

Condensar com a exatidão das palavras, este é o verdadeiro rigor de Leminski, bem expresso ao longo de todo o poema “*suprasumos da quintessência*”. Neste sentido, tal declaração sugere o que Bonvicino nos diz sobre a poesia leminskiana “extrema concisão, [...] aliada à fala e ao registro instantâneo da existência”<sup>124</sup>, Bonvicino afirma ainda que, a concisão de Leminski “surge como um dado de linguagem objetiva e possibilidade de registro subjetivo, na contramão do lirismo prolixo, à brasileira”<sup>125</sup>, esta afirmação aproxima bastante a poesia de Leminski à “faca só lâmina” de João Cabral de Melo Neto, sobretudo no que diz respeito a sua concisão e a sua exatidão. Bonvicino diz ainda que:

Se Oswald foi o inventor do poema-minuto, arriscaria dizer que Leminski criou alguma coisa como o poema instantâneo, fundindo a infraestrutura concretista com a dicção coloquial e anárquica inventada aqui por Caetano e Torquato. A estes dois

---

<sup>123</sup> POUND, 1988, p.40.

<sup>124</sup> BONVICINO, 1994a, p.10.

<sup>125</sup> Idem

elementos acrescentou o dado biográfico. Outra característica de Leminski é a constante tentativa de exposição de idéias. Concisão. Expor idéias com poucas palavras.<sup>126</sup>

Desta forma, a poesia de Paulo Leminski aponta na direção de uma estrutura construída a partir de um pensamento, i. é, a poesia leminskiana é elaborada partindo de um repertório de riquezas oferecidas pelas possibilidades dos signos, sejam estas possibilidades verbais, visuais e/ou sonoras, como é o caso dos três poemas que acabamos de analisar.

Conforme citado anteriormente, *La vie en close* tem, entre as suas características, a forte presença imagética, em sua segunda parte. Há uma valorização da fanopéia, um fortalecimento do conceito de poesia atrelado à imagem, ou seja, da poesia mais próxima das artes plásticas do que da própria literatura como nos disse Décio Pignatari. No poema que será analisado a seguir, esta postura fanopaica ficará mais evidente, vejamos:



**Figura4** – Poema Cai

A primeira poesia de caráter fanopaico a ser analisada nesta pesquisa, traz arraigado, em seu próprio corpus textual, a representação sígnica da palavra em si. Com uma sim-

---

<sup>126</sup> Ibidem

ples inversão no papel, Leminski nos traz a idéia da leitura chinesa (ideogramas são lidos de cima para baixo) e nos proporciona toda possibilidade gravitacional contida no corpo da própria palavra.

É principalmente devido a sua característica fanopaica que devemos atribuir um olhar muito mais imagético a este tipo de poema. Por isso, será lançado sobre eles um olhar semiótico para, assim, abranger, da melhor forma, todo o universo contido nos poemas. Em um primeiro momento faz-se necessário olhar o poema em si mesmo, afinal, é em sua forma que podemos observar que o diálogo que ele exerce com o leitor pode ser interpretado em suas propriedades internas, suas propriedades qualitativas, sensoriais, propriedades que despertam no leitor toda expressividade de uma abordagem visual como, por exemplo, suas formas, movimento, dinâmica etc. Tudo isto que, na verdade, sob os signos semióticos, denominamos de quali-signos, conforme abordado no capítulo anterior.

Sob um olhar mais atento, percebemos que, nas relações entre a palavra e a sua disposição, neste caso, é predominante a complementaridade. O poema é organizado de modo que sua forma visual torna-se um potencializador capaz de transmitir todo processo sinestésico contido no interior do próprio poema. A textualidade em questão produz sensações, não só visuais, como também sensações tácteis, levando o leitor a sentir todo o dinamismo e, principalmente, a força gravitacional que o poema deseja transmitir. Cabe ao verbal ratificar, ou seja, confirmar estas informações à mente interpretante; informações estas que já foram passadas antes, de forma visual, a esta mesma mente interpretante.

Todo complexo sígnico indica, refere-se ou se aplica a alguma coisa que está fora do próprio signo. Neste caso, a capacidade de aplicação, ou sua referencialidade, melhor dizendo, deriva do seu poder de sugestão que brota, sobretudo, da sua verticalidade, evidenciando os seus aspectos qualitativos e, tudo isto, se dá devido ao caráter icônico do poema analisado. Leminski demonstrou, neste poema, que a idéia de Maiakovski de que “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” estava ainda viva, forte, e ansiava por uma revolução no corpo da própria linguagem. E foi isto que ele teceu, uma rede revolucionária de poesia visual que se explica por si só – é claro, guardadas as proporções e as diferenças fundamentais de contexto histórico em que viveram os respectivos poetas.

A questão é que, a partir do momento em que o poema assume a sua característica de quali-signo, ou seja, sua propriedade icônica, evidentemente, se este fosse descrito apenas em sua forma verbal, perderia, em grande parte, a sua apreensão sensorial, que, como se pode observar, é mais coesa com o universo das qualidades visuais, i. é, proporciona ao leitor – mente interpretante – toda sua potencialidade, enquanto evolução sígnica, cadencian-

do o poema em uma matriz geradora de outros signos, desencadeando, assim, uma verdadeira semiose *ad infinitum*.

Outro aspecto importante que se deve ser levado em conta é quanto à fonte – letra – utilizada por Leminski na confecção deste poema. Nota-se que o referencial é manuscrito, contudo, com algum instrumento de borda mais grossa do que um lápis ou uma caneta, por exemplo. Neste caso, a fonte é pura superfície. Suas curvas em ziguezague tomam conta do plano inferior da página, penetrando, inclusive, umas nas outras. Estes ziguezagues proporcionados pela dança negra das letras no branco do papel, criam toda uma atmosfera de flutuação e, conseqüentemente, de queda. Como se pode perceber, a letra C está afastada das outras duas letras que compõem a palavra cai, o A e o I, que, juntas, formam uma expressão muito utilizada para designar um grito de dor, “ai”. Um dos aspectos sensoriais mais perceptíveis ao longo do poema é o deslocamento do pingo da letra I. A disposição vertical da palavra parece afastar, ainda mais, a letra do seu complemento, causando, no leitor, uma sensação de vazio, de que este elemento está sempre no “instante zero” antes da queda livre, ou seja, transmite a sensação de que este elemento está prestes a cair, sendo assim, potencializador da idéia central do poema. Tudo isto não escapa, de forma alguma, aos olhos dos leitores, afinal, em se tratando de um signo de potencialidade icônica, ele é percebido pela mente interpretante, no caso o leitor, através do seu *perceptor*, da sua percepção.

Mas a consciência semiótica e fanopaica de Paulo Leminski, pode, ainda, ser observada em outros poemas desta segunda parte de *La vie en close*, dedicada mais à forma fanopaica, imagética dos poemas que constituem o objeto de pesquisa desta pesquisa.

Como se pode observar no poema abaixo:

só  
 o  
 ex  
 isto  
 ex  
 ist  
  
 ple  
 88

**Figura5** – Poema Só

Em relação a si mesmo, o poema apresenta como, aspectos internos, qualidades sensoriais que dialogam facilmente com o leitor, ou melhor, com a mente interpretante. Este diálogo, se torna mais perceptível no momento em que o autor fragmenta o poema de tal modo que faz com que o mesmo ganhe um horizonte semântico muito mais amplo, diversificado e, logicamente, pluralizado. A potencialidade icônica do poema faz dele uma verdadeira rede de outros signos, que geram outros signos numa semiose constante.

Esta fragmentação é visivelmente verticalizada para que se torne ainda mais evidente ao leitor. É neste tipo de efeito, de ferramenta poética que os signos estão mais aptos a produzirem, nos seus interpretantes, efeitos interpretativos puramente emocionais. Tendo em vista este panorama geral, o percurso analítico pode dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que o poema pode ter, tanto no que diz respeito às suas misturas possíveis

(palavras e imagem), quanto aos seus processos referenciais e, obviamente, como a mente interpretante reage a estes estímulos.

As palavras, tanto em suas representações verbais, quanto em suas variações imagéticas, conseguem manter, entre si, um diálogo constante em seus interiores que, indiscutivelmente, elas se complementam e servem como ratificação, como confirmação uma da outra porque, na verdade, parece que moram uma na outra. Isto quer dizer que a poesia (e seus signos) é organizada de tal forma que o imagismo é capaz de transmitir o máximo de informação contida no corpo do poema. Enfim, no conjunto, entretanto, pode-se dizer que a complementaridade é o principal aspecto deste poema. O conteúdo semântico do poema abre, em seu interior, uma rede interpretativa forte e cadenciada. Antes de tudo, tomemos o “verso” EX com o olhar mais comum, ou seja, o de algo que deixou de ser, e pensemos. Qual a finalidade de Paulo Leminski ter começado o poema com a palavra SÓ, de sozinho, de solitário? A questão é que, adotando este caminho, chegaremos na nadificação das coisas, um algo que deixou de ser, perceptivelmente, interrompido como a falta da última vogal no último verso interrompe bruscamente o poema. Neste caso, observamos que o poema tem seu final no próprio corpo do poema, ele se autodegenera, algo como o ouroborós, a serpente que come a própria cauda. Vejamos. Esta nadificação é mais perceptível quando o autor usa a palavra “isto” uma clara referência material à forma neutra dos pronomes demonstrativos “este” e “esta” que classificam a ordem dos gêneros do objeto sugerido. Com isto, percebe-se uma morte do eu-lírico, um desaparecimento – pelo menos no campo semântico – do sujeito do poema.

No entanto, se observarmos esta fragmentação sob uma outra perspectiva ou, até mesmo, se “ouvirmos” mais o poema, perceberemos que o terceiro e o quarto versos, “ex” e “isto”, respectivamente, compõem o complexo sonoro da palavra “existo” que vai na contra-mão de toda a leitura feita acima. Observemos. Se observarmos o terceiro, o quarto, o quinto e o sexto versos do poema, adotando, para a sua interpretação, a sinonímia (ainda que seja a partir do seu fonema) do verbo existir, será percebida o inverso da interpretação acima. Ou seja, há, neste caso, uma supervalorização do eu-lírico, um fortalecimento da instância enunciativa, do sujeito do poema. Com a habilidade de um arquiteto das palavras, Leminski transforma um único signo – neste caso, o poema só – em pelo menos duas direções diferentes e divergentes. Esta exploração das possibilidades contidas nos signos tanto verbais, quanto visuais e sonoros, nos faz perceber a importância do conceito de *verbocovisualidade* elaborado e difundido por Ezra Pound. Muito embora a principal representação deste poema seja a sua força fanopáica, a imagem determinante do poema, é válido ressaltar aqui a importância das suas propriedades melopáicas e, sobretudo, logopáicas.

Neste conjunto, entretanto, é necessário evidenciar que o poema, em sua totalidade, é capaz de transmitir todas as suas qualidades icônicas para o leitor, afinal, as imagens revelam uma intenção evidente para esta, digamos, “antítese semiótica”.

No que diz respeito à questão tempo-espaço já abordada anteriormente na análise de outro poema – neste mesmo capítulo, Leminski deixa evidente, inclusive de uma forma mais visual, mais fanopaica, no poema que segue:

haja  
hoje  
p /  
tanto  
hontem  
p. l.

**Figura6** – Poema Haja

Tanto esta concepção da poesia visual, quanto a atitude a ela conjugada, relativa à posição livre aparecem de forma evidente em Haja. Convém começar pela atração do apelo visual, no cerne do encanto do poema. O apelo parece ter surgido de uma ampulheta do tempo a contar as ações no espaço e no tempo do texto. Ao lançar um olhar mais atento sobre o poema é possível observar que o terceiro verso, ou seja, o verso que precisamente separa os dois versos primeiros, dos dois últimos, aparece em uma forma comumente contraída, isto dá ao corpo do poema um formato de “X”, sendo mais preciso, dá ao poema o formato de uma ampulheta – vertente principal para a linha mestra que conduz o conteúdo logopaico do texto, o tempo. A relação que o poema mantém consigo mesmo, principalmente no que diz respeito ao diálogo entre as imagens e as palavras é construída através de uma sinuosidade que cria um efeito de leveza, rapidez e, conseqüentemente, proporciona, ao interpretante, no caso o leitor, em um todo, a visibilidade da ampulheta. Suas propriedades fanopaicas são capazes de criar fortes sensações sinestésicas que, em um primeiro momento, deixam o leitor angustiado pela relação que estabelece com a fugacidade e a exigüidade do tempo e pelo desvio ortográfico cometido pelo poeta na palavra ontem, aqui grafada “hontem”.

A fonte utilizada pelo poeta, neste poema, é também manuscrita como as anteriores, no entanto, elas são separadas e se assemelham mais às letras usadas por grafiteiros nos muros das ruas das cidades. Esta pista é sugerida pelo poeta em dois momentos: A palavra que abre o texto “haja”, grafada desta forma, vem do verbo haver, no entanto, ao mesmo tempo em que Leminski se permite grafar ontem com H, autoriza o leitor a ler a palavra inicial do poema, sem esta letra, o que permite cambiar o campo semântico, deixando de ser verbo haver, para ser verbo agir.

O primeiro caso, permite uma leitura conformista, torna a vida fugaz, a brevidade da vida é evidenciada, se a palavra “haja” for levada em conta como derivada do verbo haver. Já, no segundo caso, o poeta apresenta uma certa indignação e convida o leitor a ser agente, a agir hoje para, transformar o hontem, que aparece de forma errada. Esta segunda leitura é como se o ontem começasse errado, por isso era necessário retirar o excesso, o H e agir para que se pudesse transformar o amanhã. Suspenso no ar, Leminski deixa o amanhã, para que o leitor possa completar, uma vez que, no corpo do poema aparecem ontem e hoje, e o amanhã cabe ao leitor construir, cabe ao leitor agir para construí-lo.

Neste instante, é percebido que Leminski lança uma espécie de adivinhação, uma anedota, um desafio ao leitor. Sua característica lúdica faz com que o poeta curitibano veja a poesia, antes de tudo, como um jogo, conforme nos diz Johan Huizinga:

É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação ou tensão, e seguida por um estado de alegria e distensão.<sup>127</sup>

Mas é sempre bom deixar claro que para Leminski, este é um jogo com regras, e estas se definem numa realidade mediada entre os rigores e o acaso. E é justamente neste intermédio que se desenvolve a poesia de Paulo Leminski, tanto que, quando Octávio Paz se refere a e. e. cummings e a sua poesia, parece que o escritor mexicano está se referindo ao curitibano:

É um jogo que, como todos os jogos, obedece a uma lógica estrita. O maravilhoso do jogo é que, como a poesia, coloca em movimento a necessidade para produzir o acaso ou algo que se lhe assemelha: o inesperado. Nada menos gratuito do que uma composição de cummings: nada mais surpreendente. Jogo e paixão.<sup>128</sup>

E assim, em um eterno jogo entre rigores e acasos, em um diálogo lúdico constante entre tempo e espaço e, principalmente, entre poesia e vida, Paulo Leminski tem buscado abrir a janela deste conceito mais livre de poesia, desta poesia que atravessa o seu instante *verbovocovisual*.

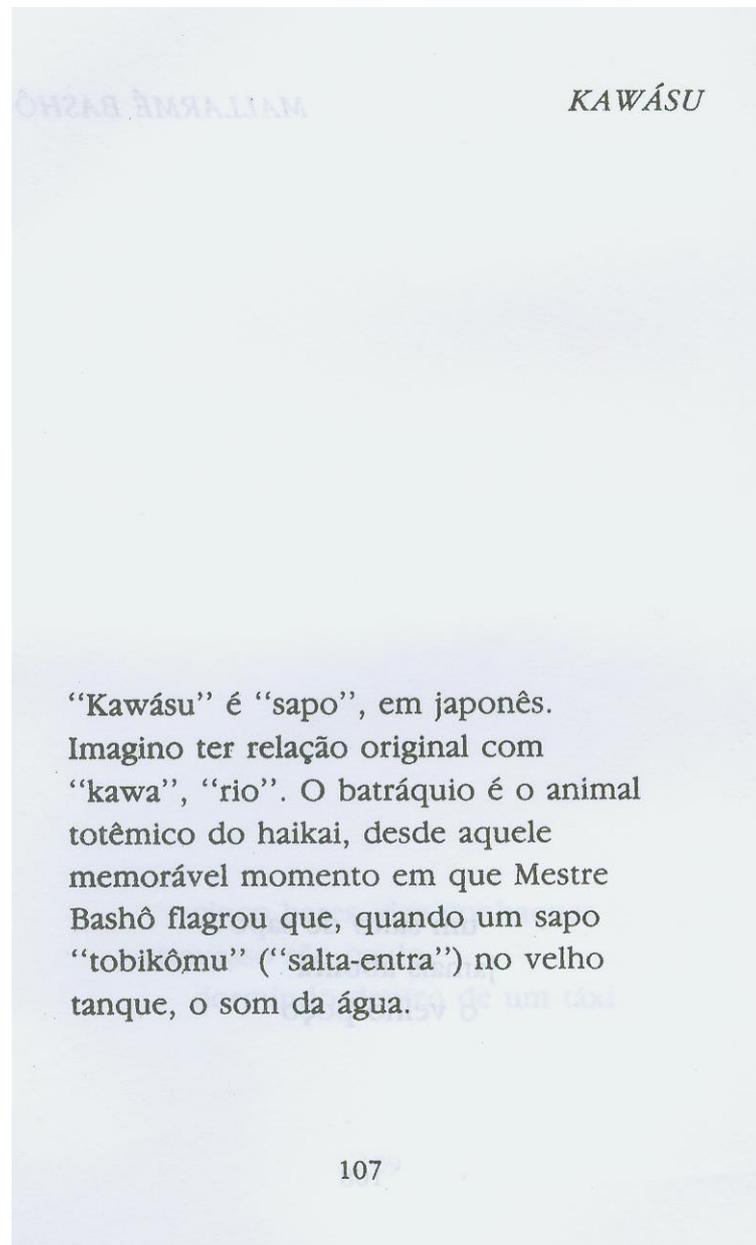
Mas como afirma Ezra Pound em seu ABC da Literatura “A literatura não existe em um vácuo”<sup>129</sup> e Leminski bem o sabe. Talvez por antever este lugar da poesia, Leminski tenha começado a estudar japonês ainda nos anos 60. Uma das características mais marcantes de sua poesia é a estrutura haikai, que é a inusitada cristalização da transitoriedade do ser e das coisas, a partir da construção de uma imagem poética ligada à natureza. O haikai clássico trata, normalmente, de temas e símbolos ligados à passagem das estações, em uma estrutura formal de metrificação rígida de três versos de 5 - 7 - 5 sílabas poéticas, respectivamente. Tal influxo, por ocasião da obra do poeta curitibano, mantém muito da preocupação com a fugacidade do tempo e a transitoriedade das coisas, minimizando a preocupação com a estilística formal originalmente presente nas concepções da poesia haikai. O poema que abre “Kawásu” - a última parte de *La vie en close* - funciona como projeto poético dessa apropriação da poesia oriental, em um gesto poético quase antropofágico:

---

<sup>127</sup> HUIZINGA, 1980, p.147.

<sup>128</sup> PAZ, 1990, p.231.

<sup>129</sup> POUND, 2003, p.36.



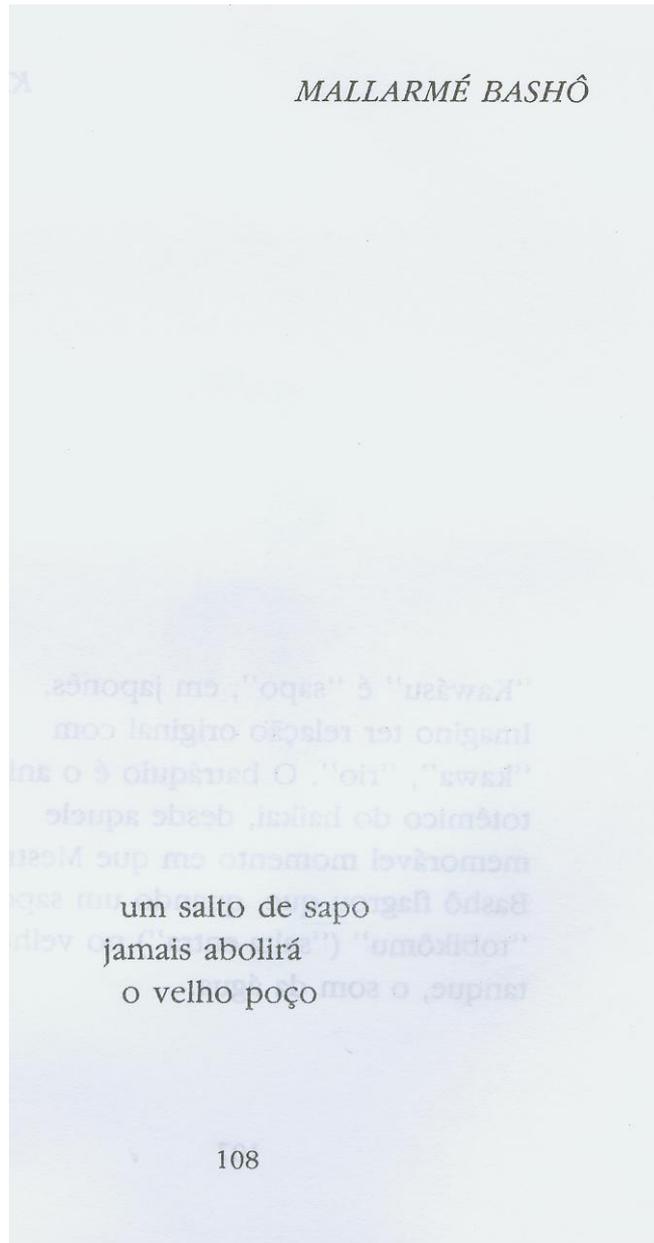
**Figura7** – Poema Kawásu

A imagem fugaz do sapo que “salta-entra” no tanque de água é emblemática para traduzir a idéia de transitoriedade das coisas inerente à poesia haikai: em um primeiro momento, o sapo estanque, presença material e viva da natureza; no momento seguinte, o som da água - único vestígio da presença do batráquio - a esvaecer tão rapidamente quanto o salto inicial, denunciando a metafísica da presença do signo *sapo*, tornado ausência, vestígio, mero

traço do artifício retórico que tenta, desesperadamente, cristalizar, com signos lingüísticos, a grandeza de uma imagem poética de poucos segundos.

Se, por um lado, Leminski é fiel à ênfase no detalhe e no inusitado da imagem poética típica do haikai, por outro, ele subverte a estrutura formal do poema, tornando-o auto-reflexivo (na medida em que o poema se refere, não apenas à imagem construída no poema de Bashô, mas também a uma proposta de fazer poético) e desestabilizando o horizonte de expectativas do leitor, que não espera o encadeamento de idéias típico do haikai em um poema cuja estrutura formal (oito versos brancos em metrificação livre, sem preocupação com o ritmo) dá cores muito mais próximas do epigrama, do aforismo, e mesmo do poema-pílula (fórmula sintética cara ao modernismo brasileiro) do que da tradicional poesia oriental. Tudo isto nos mostra o diálogo travado pelo poeta entre os rigores e acasos, mais evidentes no poema que se segue.

A associação feita entre os rigores de Matsuó Bashô e o acaso de Mallarmé mostra esta face intersemiótica do poeta curitibano, ao mesmo tempo em que evidencia toda capacidade logopaica do poema “Mallarmé Bashô”, vejamos o poema abaixo:



**Figura8** – Poema Mallarmé Bashô

Conforme já mencionado, Ezra Pound define a logopéia como “dança do intelecto entre as palavras” o que levou Augusto de Campos a afirmar que a logopéia “trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica”<sup>130</sup>, ou seja, a logopéia é a “massa cinzenta” da poesia.

Esta “massa cinzenta” fica evidenciada no poema acima, quando Leminski se utiliza de dois exponenciais da literatura para [RE]construir, em um intertexto, a história da literatura tal qual a pós-modernidade vem adotando.



onipotência da vida. Leyla Perrone-Moisés sintetiza muito bem esta questão da alteridade em Leminski, ou seja, este diálogo que o poeta curitibano mantém entre ocidente e oriente:

Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos. Mas entre caprichado e caprichoso, entre relaxamento e relaxo, ‘entre a pressa e a preguiça’, há comunicações e passagens.<sup>132</sup>

E é neste equilíbrio entre estas duas vertentes que Leminski se enquadra e isto fica evidente a partir da propriedade híbrida deste poema. Enquanto isto, o poeta curitibano se mostra um Mallarmé inventor de todo um processo de organização poética, ou seja, com seu poema “Um lance de dados” o poeta francês torna evidente que era necessário re-significar a poesia, “*un coup de dés*” é a constatação de que a linguagem verbal apenas não conseguia abraçar todo ideal, toda aura da poesia. Ao mesmo tempo em que evidencia o aspecto lúdico da poesia na clara referência ao poema mallarmaico, Leminski dialoga com uma estrutura milenar do fazer poético, aqui diretamente relacionada à estrutura de haikai e ao “salto de sapo” de Matsuo Bashô. Se, para Bashô, o haikai é simplesmente o que está acontecendo aqui e agora, Leminski percebe que este é o melhor meio de expressar aquilo que o Zen define como iluminação, i. é, um momento concentrado que denota as coisas em um estado puro, alçadas em sua essência, como diria Fabrício Marques: “flagradas no instante mesmo em que se definem por elas mesmas, instante em que o É é.”<sup>133</sup> Ou ainda, como nos mostra Clarice Lispector:

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero captar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.<sup>134</sup>

E é neste sentido que Leminski incide seu foco nos mínimos e imperceptíveis fatos e coisas, dando a um haikai, toda a sua força e, ao mesmo tempo, uma atualidade no campo logopaico do poema.

A dicotomia tempo-espaço ainda surge em *La vie en close* no poema que analisaremos a seguir. A potencialidade logopaica do poema constitui de fato uma unidade comple-

<sup>132</sup> PERRONE-MOISÉS, 1990, p.157

<sup>133</sup> MARQUES, 2001, p.40.

<sup>134</sup> LISPECTOR, [s.d.].

xa, frente ao fato de integrar múltiplos componentes heterogêneos e antíteses, sobretudo do mundo interior do Eu; uma experiência já liberada pela compreensão da emoção do momento. Junto com Mallarmé e Bashô, este é um dos poemas mais conhecidos desta terceira parte de *La vie en close*. Vejamos o poema a seguir:



**Figura9** – Poema Vazio Agudo

Em um primeiro momento se percebe que o diálogo que o poema estabelece consigo mesmo nos permite observar que, ainda no primeiro verso, o início se dá com o conceito de vazio, idéia fortalecida pelo espaço entrelinhas entre um verso e outro. A questão do espa-

---

ço do poema no todo da página é, também uma das formas de absorção utilizada pelo poeta para tornar mais clara a sua idéia de “falta”. Como vimos, a logopéia está expressa em dois níveis intimamente ligados neste poema de Leminski: em um plano, o texto repousa sobre uma estrutura de concisão que, por sua vez, é justamente a expressão determinada do pensamento.

Não à toa, no primeiro verso, Leminski fortalece a idéia do vazio com o adjetivo agudo, que é ratificado, também, pelo amplo espaço entrelinhas. No segundo verso, ele dá um passo adiante “ando meio”, ou seja, o poeta chega ao meio que, semanticamente, tem duas potencialidades: a primeira faz uma clara referência à posição da palavra no corpo do poema, exatamente no verso do meio – aparecendo após três palavras [vazio / agudo / ando] e deixa outras três palavras apenas até o final do poema [cheio / de / tudo]. A outra potencialidade desta palavra no poema é no que diz respeito ao “estado de espírito” do Eu-lírico, do sujeito do poema. “Estado de espírito” este que vem culminar no último verso do poema, Cheio de tudo.

Conforme já foi explicitado no corpo desta pesquisa, anteriormente, *La vie en clo-se* é uma obra póstuma de Paulo Leminski. Tendo em vista tal aspecto, este poema aparece aos olhos do leitor como o fim da linha. Parece que Leminski demarcou, com extrema coragem e lucidez, a contagem regressiva de sua própria vida. Com a mesma intensidade com que viveu, o poeta curitibano forneceu pistas preciosas em seus poemas, como no referido acima, sobre a sua falta “saco” para as nulidades do mundo. E isto, só pode mesmo ser percebido a partir de uma análise destas pistas, que só se torna evidente a partir da potencialidade logopaica do poema.

Se a logopéia privilegia o pensamento, “vazio agudo” é um clássico exemplo desta potencialidade da poesia, uma vez que os jogos múltiplos contidos no poema (semânticos, lingüísticos) estabelecem junções entre conceitos materiais (lexicais) e conceitos de relação (humor, ironia).

Da obra leminskiana, se for lançada sobre ela um olhar mais amplo, será possível notar que os aspectos tanto fanopaicos quanto melopaicos são perceptivelmente bem demarcados, no entanto, nestes três últimos poemas analisados nesta pesquisa, são apresentados como centro de irradiação da logopéias, pois procuram ressaltar o que, no poema, seja a força do pensamento, ou em termos poundianos, “*a dança do intelecto entre as palavras*”. Como nos afirma Nestrovski, “a poesia pensa um pensamento que não é pensável em outro lugar. E

o eu o poeta almeja, justamente, é promover a coincidência entre pensamento e poesia”.<sup>135</sup> De fato, a fortuna poética de Paulo Leminski é marcada pela força de seu caráter, no que diz respeito a sua forma, melodia, mas, principalmente, à construção do pensamento, sempre associado ao seu “repertório dos constituintes morfológicos e sintáticos”<sup>136</sup> assentados no corpo dos poemas.

---

<sup>135</sup> NESTROVSKI, 1995, p.9.

<sup>136</sup> JAKOBSON, 1990, p.72.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o surgimento do poeta curitibano para o mundo da poesia, na semana da poesia de vanguarda, em 1963, quando Leminski entrou para o quadro de poetas brasileiros até a sua fatídica morte, em 1989, percebeu-se, no decorrer desta dissertação, a potencialidade da obra leminskiana enquanto instrumento para a evolução da linguagem da qual nos fala Ezra Pound, já citado anteriormente. É importante frisar que Leminski, talvez até devido a sua visão intersemiótica da poesia, e conforme ficou bem explícito nesta pesquisa, não se ateve apenas a um campo, ou seja, viveu e difundiu o momento do *verbovocovisual*, e fez das suas poesias um semiose constante de signos fanopaicos, melopaicos e, sobretudo, logopaicos.

No decorrer desta pesquisa, em nenhum momento se pretendeu demarcar a obra de Paulo Leminski a uma escola literária. Assim como outros, porque a produção artística do poeta curitibano, devido a suas diversas fases e faces, inviabiliza qualquer forma de classificação. O que este estudo se propôs foi, ao decorrer da análise, evidenciar a hipótese inicial de mostrar nos poemas selecionados, a possibilidade de articulação com as reflexões teóricas nos capítulos anteriores. Para desenvolver a análise, foram selecionados os poemas: “Sintonia para pressa e presságio”, “Dor elegante” e “Suprasumos da quintessência”, que compõem a parte melopaica do livro; “Cai”, “Só” e “Haja” que forma a parte fanopaica da publicação e “Kawásu”, “Mallarmé Bashô” e “Vazio agudo” em virtude de que compõem a parte logopaica do livro, ressaltando-os sempre como os elementos de um recorte teórico e, ao mesmo tempo, anunciador de uma forma mais livre do fazer poético – antes, conceitualmente aprisionado aos princípios da literatura.

Nos poemas analisados, observou-se que a poesia de Paulo Leminski encontrou o seu caminho de RE-significação, o *TAO* oriental que a poesia na pós-modernidade vem tratando de inventar e reinventar a cada instante. De fato, não há uma forma dominante nesta obra de Leminski, o que há é um diálogo travado entre sons, formas e conteúdo e que potencializa a idéia de Pound de que a poesia está mais próxima das artes plásticas e da música do que da própria literatura. Nesta análise, percebeu-se que Leminski chegou ao equilíbrio entre estas particularidades da poesia, ou seja, neste diálogo, o poeta curitibano conseguiu educar todas as vozes e deu a elas os seus espaços na tribuna da poesia. Observou-se, então, que tais argumentos contribuem para atingir, de forma eficaz, o cerne desta pesquisa que é, através destes pressupostos teóricos, evidenciar toda a potencialidade, a rigidez e também os acasos

na poesia de vida de Paulo Leminski. Ressaltou-se ainda que há, a preocupação do poeta em fazer, da poesia, a coisa mais séria do mundo para quem a praticava, uma vez que Leminski a tratava de forma séria e, ao mesmo tempo, a deixava ao acaso, um misto entre um cotidiano raro e um cotidiano reles. Desta maneira, poderia estar sendo sinalizada uma certa aproximação com o leitor, uma tênue quebra do distanciamento entre a instância enunciativa (o poeta) e, claro, o próprio leitor.

Nesta pesquisa, cada poema analisado assumiu seu papel de destaque. Os três primeiros, que deixaram evidente a musicalidade com que Leminski tratava os seus versos, tanto no composto de cada poema como na individualidade de cada verso; os três da segunda parte, que trouxeram à luz um Leminski mais preocupado com a forma, com a imagem mental que o leitor iria fazer de cada poema em si, aproximando ainda mais a idéia geral do poema, do leitor uma vez que as imagens são absorvidas com maior facilidade pela mente interpretante e, por último, mas não menos importante, os três poemas que finalizam a série de análise, estes que têm como característica principal, privilegiar o pensamento, fazendo que o leitor sintasse absorvido de vez pelo poema, para que ele assumisse aquela posição descrita nos poemas para as suas vidas. A partir de então, outras peculiaridades que saltam do corpo do poema, como o diálogo mantido entre o poema e ele mesmo e, conseqüentemente, o diálogo mantido entre o poema e o seu leitor, tornam-se cada vez mais evidentes ao decorrer da pesquisa.

Entretanto, merece ser destacado que a consciência semiótica e estética de Leminski – qualidade ressaltada por Leyla Perrone-Moisés – foi facilmente percebida ao longo deste estudo. Este aspecto aponta para um Leminski consciente do lugar de sua poesia na concorrida história da arte pós-moderna. Os poemas preterem, desta forma, qualquer aspecto que poderia ser considerado negativo ao poeta, afinal, eles falam por eles mesmos, a poesia de Leminski não têm vida somente a partir do seu nome. Elas têm vida própria e, ainda hoje, quase 20 anos após a morte do poeta, continuam se RE-significando e fazendo com que a linguagem inata a eles continue o seu processo evolutivo. De fato, a poesia é o lugar ideal onde o objeto é criado partindo de uma pergunta e de sua própria resposta, ou seja, a partir de sua mais profunda natureza um objeto se torna criação.

Esta pesquisa nos leva a concluir que não apenas de palavras pode ser elaborada a poesia contemporânea. Parafraseando Shakespeare “há mais coisas entre a poesia e o conceito de poesia do que julga a nossa filosofia”. A poesia está para-além da literatura, ela está em todas as partes, está no Octávio Paz de O arco e a lira, está no Décio Pignatari de Comunicação poética, está no Ezra Pound de A arte da poesia, no Leminski de *La vie en close*, nas árvores, nos rios, enfim, no dia-a-dia de todos nós, queiramos ou não.

No decorrer deste estudo, percebeu-se então que urge manter o olhar sempre aberto para o contemporâneo do sempre. O olhar crítico de quem vive a poesia, não apenas nos livros exigidos pelos professores do ensino fundamental e médio, mas manter o olhar crítico para a poesia da vida e este olhar pode ser desenvolvido dentro da escola, mas é fora dela que se pode lapidá-lo.

Destaco, no entanto, que a pretensão não é colocar um ponto final neste trabalho. Mas sim, transformá-lo em *semiose*. Acredito que, assim, esta pesquisa poderá instigar muitos outros estudos que possam surgir tendo como base a rica e densa fortuna da poesia contemporânea de Paulo Leminski, uma vez que a poesia está em tudo e faz parte do nosso mais comum cotidiano. Portanto, como sugestão para outros trabalhos, essa *semiose* eterna que a poesia nos permite tecer, estão abertas as páginas de *Caprichos & Relaxos*, *Metaformose*, *O ex-estranho* e tantas outras obras daquele que Haroldo de Campos chamou de Rimbaud Curitiba.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. **“O haiku e Bashô”**. In: SAVARY, Olga (trad. e org.). *Hai-kais de Bashô*. São Paulo, Hucitec, 1989.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad: Mário Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BONVICINO, Régis. “A antilírica concisa do poeta Paulo Leminski”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21. abr.1994a, Mais! P.10.

\_\_\_\_\_. **“Caprichos e relaxos”**. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo, Iluminuras, 1992.

\_\_\_\_\_. **“Com quantos Paus se faz um catatau.”**. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo, Iluminuras, 1992b.

\_\_\_\_\_. **“Introdução”**. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo, Iluminuras, 1992c.

\_\_\_\_\_. **“La vie en close”**. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo, Iluminuras, 1992d.

\_\_\_\_\_. **“Notas sobre Metaformose de Paulo Leminski”**. In: LEMINSKI, Paulo. *Metaformose*, São Paulo, Iluminuras, 1994b.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo, Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. et alli. **Marlarmé**. São Paulo, Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. **Verso reverso controverso**. São Paulo, Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. **Revista ad - arquitetura e decoração**. São Paulo, novembro/dezembro de 1956, n° 20.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. et al. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo, Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

- CARONE, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. São Paulo, Edições Quirón Limitada, 1976.
- ECO, Umberto e SEBEEK, Thomas A (orgs). **O signo de três**. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo, Perspectiva, [s.d.]
- FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: Alegoria, alegria**. São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979.
- FERNANDES, Millôr. **Hai-kais**. Rio de Janeiro, Nórdica, 1986.
- FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 2.ed. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre a história do hai-kai no Brasil.” In: Revista de Letras. São Paulo, Editora Unesp, v.34, 1994.
- \_\_\_\_\_. et all. **Hai-Kai: Antologia e História**. Ed. Unicamp, Campinas, 1991.
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo, Cultrix, s/d.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. “poesia: a paixão da linguagem”. In: **o sentido da paixão**. (org.) CARDOSO, Sérgio [et al]. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Agora é que são elas**. 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Catatau**. 3. ed. Curitiba, Travessa dos Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Distraídos Venceremos**. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Guerra dentro da gente**. 8. ed. São Paulo, Scipione, 2001.
- \_\_\_\_\_. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego**. 2. ed. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Vida: Cruz e Souza; Bashô; Jesus; Trotski**. 2. ed. Porto Alegre, Sulina, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. [s.n.t.].

LYOTARD, Jean-Francois. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

MACIEL, Maria Esther. **Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade**. In: Revista de Estudos da Literatura, v.2, out/94. Belo Horizonte.

\_\_\_\_\_. **As Vertigens da lucidez**. São Paulo, Experimento, 1995.

MARQUES, Fabrício. **Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski**. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. São Paulo, Moderna, 1993.

MESSERLI, Douglas. **“A experiência da Linguagem”**. Folha de São Paulo, São Paulo, 01.out.1995, Mais!, p.9.

NESTROVSKI, Arthur. **“A poesia do abandono”**. Folha de São Paulo, São Paulo, 23.jul.1995, Mais!, p.9.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **A outra voz**. Trad: Wladir Dupont. São Paulo, Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **Texto, Crítica e Escritura**. São Paulo, Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. **“Da influência ao intertexto.”** In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990. Anais...Literatura e Memória Cultural. Belo Horizonte, ABRALIC, vol 3, 1991.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990b.

\_\_\_\_\_. **Lição de casa**. In: BARTHES, Roland. Aula. São Paulo, Cultrix, 1992.

PIGNATARI, Décio et al. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. **O que é comunicação poética**. São Paulo, Brasiliense, 1987. (Coleção primeiros passos – 191)

\_\_\_\_\_. **Semiótica & Literatura**. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1987.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. 2.ed. São Paulo, Ática, 1995. (Série Princípios – 206)

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo, Brasiliense, 1983. (Coleção primeiros passos – 103).

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo, Thomson, 2002.

\_\_\_\_\_. **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. **Convergências: Poesia Concreta e Tropicalista**. São Paulo, Nobel, 1986.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. Introdução Anatol Rosenfeld. São Paulo, Herder, 1964.

\_\_\_\_\_. **A educação estética do homem**. São Paulo, Iluminuras, 2002.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 6. ed. São Paulo, Ática, 2000. (Série Princípios – 166)

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

SVANASCINI, O. **Introdução**. In: SAVARY, Olga (org. e trad.). O livro dos hai-kais. São Paulo, Massao ohno, 1987.

\_\_\_\_\_. **“Notas biográficas de Bashô”**. In: SAVARY, Olga (org. e trad.). Hai-kais de Bashô. São Paulo, Hucitec, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 15. ed. Petrópolis, Vozes, 1999.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo, Max Limonad, 1982.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

[Informação de Internet ]

<<http://www.humanas.ufpr.br/departamentos/delem/nuttraducao/Apollinaire.htm>> Acesso em: 23 nov. 2006.

<<http://yahoo.imusica.com.br>> Acesso em: 23 nov. 2006.

<<http://www.unb.br/coral>> Acesso em: 27 mar. 2007.

<<http://www.vozesdobrasil.com.br>> Acesso em: 15 fev. 2007.

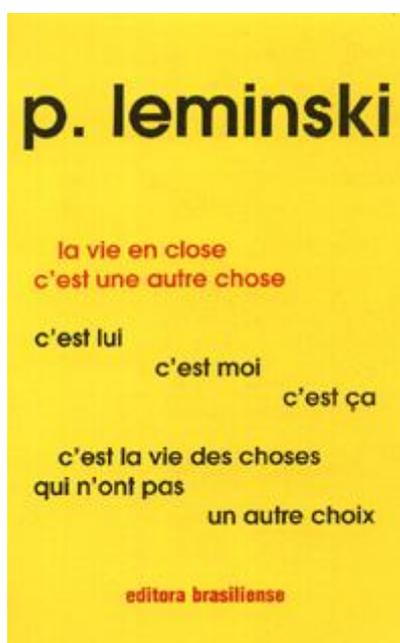
<<http://users.sti.com.br/efres/Leminski/kamiquase.htm>> Acesso em: 15 fev. 2007.

<<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/literatura/sacarneiro.htm>> Acesso em: 20 fev. 2007.

<<http://www.uol.com.br/licaodecasa/houaiss>> Acesso em: 12 dez. 2006.

**ANEXOS**

## ANEXO A – LA VIE EN CLOSE [CAPA]



ANEXO B – LA FONTAINE



**ANEXO C – O HOMEM AMARELO**



**ANEXO D – ABAPORU**

