

ROTEIRO
PAULO LEMINSKI
LITERÁRIO

Rodrigo Garcia Lopes

POESIA E VIDA

Publicada pela Biblioteca Pública do Paraná, a coleção *Roteiro Literário* traz, a cada título, um ensaio sobre um escritor paranaense já falecido. Contemplados os nomes de Jamil Snege e de Helena Kolody, agora nos chega o *Roteiro Literário – Paulo Leminski*, de autoria do escritor e jornalista Rodrigo Garcia Lopes. Nesse *Roteiro* temos não só a apresentação da vida meteórica do curitibano Paulo Leminski, mas a oportunidade de um mergulho na vigorosa obra do criador múltiplo que, há algumas décadas, é referência maior para escritores, artistas e leitores brasileiros.

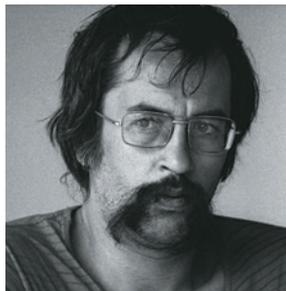
O ensaio se divide em três partes. A primeira, “Um clássico contemporâneo”, nos conta como Leminski viveu e reproduziu a agoridade absoluta do mundo atual, como seus textos pensantes amalgamaram influências até atingir uma essência própria na tradição dos inventores da linguagem. Também as estações da vida-obra do poeta aparecem num registro desde a primavera da infância, o verão na onda da Tropicália, o outono, momento da “desova”, até o inverno, do Leminski “parnasiano chique”, já fragilizado pela doença que o levaria em 1989. “Habitante da linguagem”, a segunda parte, traz uma análise da poética leminskiana, marcada pelo rigor & delírio da escrita. E a última, “Besta dos Pinheirais”, investiga como Leminski, num embate de forças como a “mística imigrante do trabalho” e a “autofagia araucariense”, absorveu a cidade de Curitiba em sua obra, e como Curitiba foi absorvendo a obra do seu poeta maior.

Complementa a publicação a “Geografia Literária” que, com fotos e breves textos, nos leva a seguir as pegadas de Leminski por Curitiba, da maternidade em que nasceu, às casas em que morou, até os principais lugares que costumava frequentar.

Ao nos aproximar de alguém que, num grau máximo, defendeu a ligação da poesia e da vida, esse *Roteiro Literário* nos oferece uma profunda experiência de leitura e reflexão. Ao final do ensaio, o autor, Rodrigo Garcia Lopes, nos lembrará que nunca mais vai haver outro Paulo Leminski. Outro não. Mas o nosso polaco loco paca, único e pulsante como seu texto, ora é reavivado, belamente, e nos chega às mãos.

LUCI COLLIN

DICO KREMER



Paulo Leminski (1944-1989) é considerado pela crítica, por autores e pelo público leitor uma das mais singulares vozes do século XX, com ressonância até hoje. A sua estreia é marcada por uma narrativa experimental, *Catatau* (1975), seguida de uma sequência de livros de poemas, reunidos em 2013 em *Toda poesia* — obra que atingiu mais de 100 mil leitores brasileiros. Tem composições gravadas por Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Moraes Moreira e Blindagem. Tradutor de John Lennon, Petrônio, James Joyce e Samuel Beckett, publicitário, jornalista e professor, nasceu e passou a maior parte de seus 44 anos em Curitiba.

ELISABETE GHISLENI



Rodrigo Garcia Lopes é poeta, romancista e compositor, mestre em Humanidades Interdisciplinares pela Arizona State University e doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tradutor de Rimbaud, Marcial, Sylvia Plath, Whitman, entre outros, é autor de livros como *O trovador* (romance, 2014) e *Experiências extraordinárias* (poemas, 2015). Nasceu em Londrina (PR) e vive em Florianópolis (SC).

ROTEIRO
PAULO LEMINSKI
LITERÁRIO

Conselho Editorial da Coleção Roteiro Literário

Antonio Donizeti da Cruz (Unioeste)

Cláudio Mello (Unicentro)

Luiz Rebinski (BPP)

Luiz Simon (UEL)

Marcio Renato dos Santos (BPP)

Miguel Sanches Neto (UEPG)

Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Omar Godoy (BPP)

Raquel Illescas Bueno (UFPR)

Rogério Pereira (BPP)

Vanderléia da Silva Oliveira (UENP)

ROTEIRO
PAULO LEMINSKI
LITERÁRIO

Rodrigo Garcia Lopes

Governadora do Estado do Paraná

Cida Borghetti

Secretário de Estado da Cultura

João Luiz Fiani

Diretor Geral da Secretaria de Estado da Cultura

Jader Alves

Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Rogério Pereira

Núcleo de edições da SEEC

Luiz Rebinski

Marcio Renato dos Santos

Omar Godoy

Revisão e preparação dos originais

João Lucas Dusi

Fotos

Dico Kremer 6, 7, 47, 113, 150, 151 e 156.

Eduardo Macarios capa, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174 e 175.

Projeto gráfico e design

Thapcom.com

Dados internacionais de catalogação na publicação

Bibliotecária responsável: Bruno José Leonardi - CRB-9/1617

Lopes, Rodrigo Garcia

Roteiro literário Paulo Leminski / Rodrigo Garcia Lopes ;
fotos de Eduardo Macarios. - Curitiba, PR : Biblioteca Pública do Paraná, 2018.

180 p. ; 21 cm. - (Biblioteca Paraná)

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-66382-33-4

1. Leminski, Paulo, 1944-1989 - Crítica e interpretação.

I. Biblioteca Pública do Paraná. II. Macários, Eduardo. III. Título.

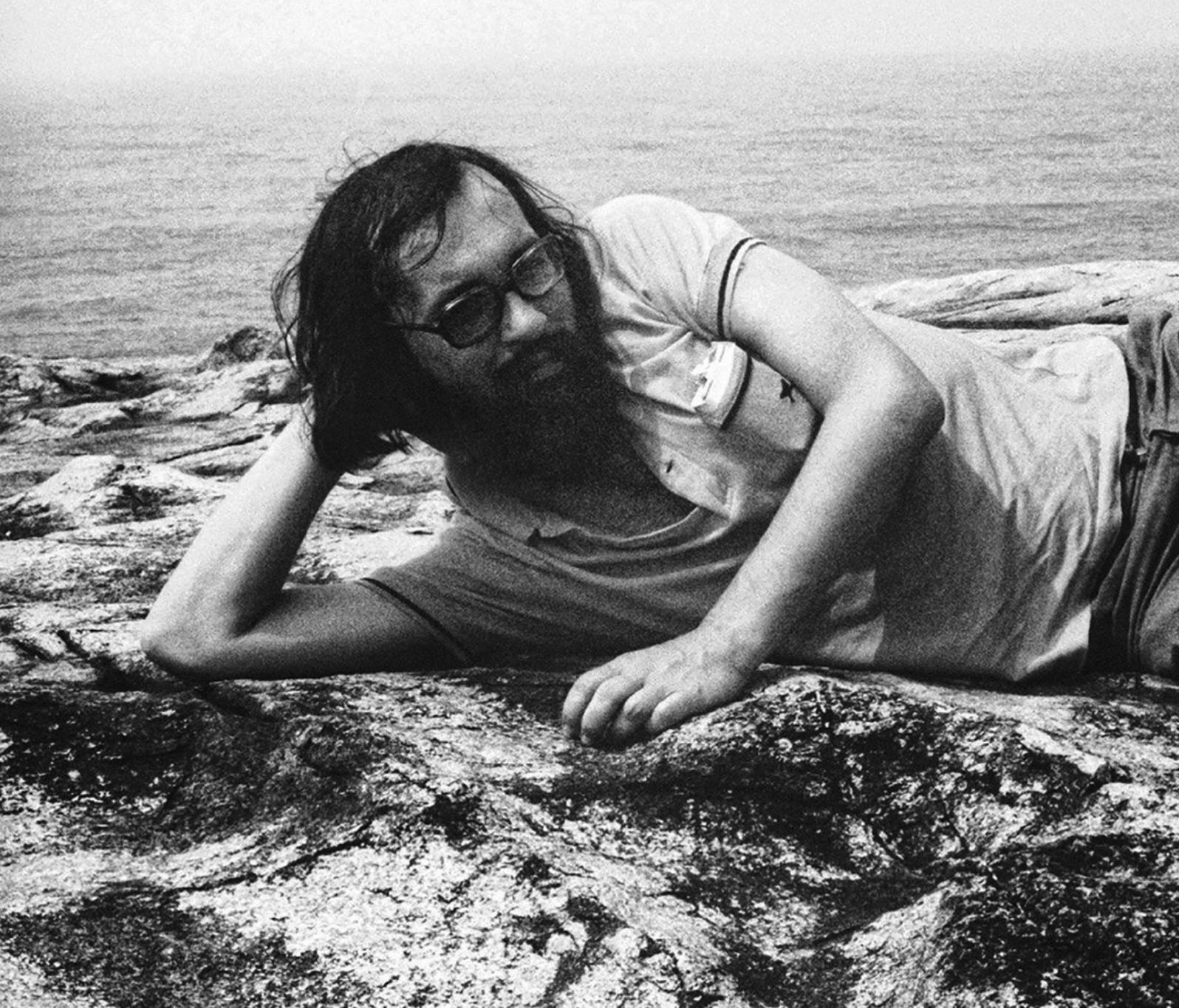
CDD (22ª ed.)

B869.3

SUMÁRIO

UM CLÁSSICO CONTEMPORÂNEO	8
HABITANTE DA LINGUAGEM	46
BESTA DOS PINHEIRAIS	112
GEOGRAFIA LITERÁRIA	138
NOTAS	174

**Na Praia dos Ingleses, em
São Francisco do Sul (SC),
verão de 1977 ou 1978.**





Um clássico contemporâneo

- *Vou morrer?*
– *Um dia vai. Mas antes vai ser pior.*
O senhor pode ficar famoso.
– *Para sempre?*
– *Não, quando é para sempre a gente chama glória.*
A fama passa.
– *Ainda bem.*
– *Mas incomoda muito. Não tem horas em que o senhor sente que tem um estádio inteiro lhe aplaudindo de pé?*
– *Onde, doutor?*
– *Dentro da sua cabeça, é claro, onde mais?*

(Paulo Leminski)

Paulo Leminski Filho (Curitiba, 24 de agosto de 1944 – 7 de junho de 1989) foi um dos nomes mais importantes da literatura brasileira do século XX.

Passou por nossa cena cultural como um meteoro, marcando o céu da literatura e imprimindo-o em nossa memória. Mesmo tendo morrido muito cedo, aos 44 anos, viveu intensamente e deixou uma obra vigorosa, atual, múltipla e relevante. Tomou por lema, ao pé da letra, o sentido etimológico da palavra “poe-

ta” como *aquela que faz* (*poiétes* significa, em grego, criador, fazedor, artesão). “Sou um técnico de linguagens, um programador de mensagens verbais. Isto é ser poeta.”²

Se Leminski fez, acima de tudo, poemas, também mergulhou com entusiasmo no romance, novela, ensaio, conto, canção, tradução, crônica, biografia, jornalismo, reportagem, roteiros de HQs, redação de publicidade, programas de TV. Para alguns ele se dispersou muito, criativamente falando, ao desenvolver todas essas atividades. Não era assim que ele encarava a questão: “Se você quiser fazer só literatura, você talvez não faça literatura, porque ela se alimenta da vida e de outras coisas. Sou muito ávido de experiências e linguagens novas. À medida que se amplia o repertório de recursos, a poesia verbal se enriquece”³.

De Curitiba, mais exatamente do bairro Cruz do Pilarzinho, articulou uma *blitzkrieg* na cena literária paranaense e brasileira, criando uma *persona* magnetizante. Estabeleceu diálogos fecundos com intelectuais e artistas do calibre de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Waly Salomão, Boris Schnaiderman, Itamar Assumpção, Antonio Risério, Antonio Cicero, entre outros. Pensou a literatura e a cultura brasileira em vários ensaios, artigos, entrevistas e palestras. Também refletiu sobre a literatura e a complicada realidade brasileira. Em seu último trabalho, a revista *Nossa linguagem*⁴, se debruçou sobre os falares de sua cidade natal, também tema e inspiração para vários poemas.

Não fosse o grande poeta que é, Paulo Leminski já teria seu lugar garantido na história da literatura brasileira por sua obra-prima *Catatau* (1975), seu maior e mais ambicioso projeto. Romance

experimental que consumiu nove anos de trabalho, suor e loucura, é um marco literário e um dos últimos grandes textos de invenção da ficção brasileira.

Polêmico, inquieto, brilhante, bem-humorado, erudito, inspiradíssimo, Leminski também foi um poeta-crítico que pensou muito a poesia e a linguagem. Deixou fartas pistas para o estabelecimento de uma poética (os valores e princípios que orientaram seu trabalho com a linguagem) e das quais faremos uso frequente neste livro-roteiro.

Poeta de dicção marcante, para além da mitificação em torno da *persona* e dos rótulos fáceis e reducionistas com os quais Leminski contribuiu em parte (“caipira *de luxe*”, “besta dos pinheirais”, “bandido que sabe latim”), ele tem sido uma referência importante para muitos poetas, escritores e artistas brasileiros contemporâneos, das mais diversas tendências/faturas, e de pelo menos duas gerações.

Sem dizer do seu impacto nos leitores.

Para horror dos seus detratores, Leminski desconstruiu o dito de que poeta bom é poeta morto. Cometeu o pecado de ser um poeta conhecido e reconhecido ainda em vida. Ele tinha 39 anos quando, em 1983, *Caprichos e relaxos*, que reunia sua obra até aquele momento, vendeu cinco mil exemplares em vinte dias. Quinze mil em dois anos, em três edições sucessivas. Um fenômeno, no contexto do mercado livreiro brasileiro. O mesmo se deu em 1986, em escala menor, com *Distraídos venceremos*. Em 2013 a sua obra poética publicada em livro foi reunida em *Toda poesia*, um catatau de 424 páginas, trazendo 630 poemas.

Toda poesia também virou um fenômeno literário. Leminski, mesmo depois de morto, foi o responsável por colocar a poesia

brasileira nas listas dos mais vendidos, desbancando *best-sellers* internacionais como *Cinquenta tons de cinza*. *Toda poesia* foi eleito o livro do ano pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). E o fenômeno prossegue: até junho de 2017 o livro já havia vendido mais de 140 mil exemplares. Sua biografia, *O bandido que sabia latim* (2001), escrita por Toninho Vaz, vendeu mais de 14 mil exemplares até 2013⁵. Até agosto de 2017 a exposição itinerante “Múltiplo Leminski” havia passado por seis capitais e outras cidades brasileiras, sendo vista por mais de 500 mil pessoas⁶.

Como explicar o fenômeno Leminski, a ponto de ser chamado, de maneira derogatória, de “o Paulo Coelho da poesia”? E de onde vem esse fascínio por sua poesia e obra? Além da qualidade poética, ao contrário de muitos contemporâneos, Leminski não escreveu visando ser entendido apenas por especialistas, pelos críticos e por seus pares. Não escreveu uma poesia de dicionário, que não diz nada, fechada em si mesma. Enquanto poetas, seja por uma atitude burguesa ou por puro elitismo, acabam se distanciando do leitor, Leminski buscava o contato: “aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo”⁷. No documentário *Ervilha da fantasia*⁸ (1985) ele parece profetizar seu próprio destino na nossa cena cultural: “Não sei se todos os povos amam seus cientistas, mas sei que todos os povos amam seus poetas. No Brasil, poetas como um Vinicius, Chico, Caetano, Milton e seus parceiros, os poetas são amados por milhões. Por que os povos amam seus poetas? É porque os povos precisam disso, os poetas dizem uma coisa que as pessoas precisam que sejam ditas. O poeta não é um ser de luxo, não é uma excrescência ornamental. Ele é uma necessi-

dade orgânica de uma sociedade. A sociedade precisa daquela loucura para respirar”.

Leminski faz um curioso raio-X de si mesmo e sua obra em outra entrevista:

“Acho que fica melhor aos outros analisarem meu trabalho. Eu apenas gosto daquilo que faço. Sou meu primeiro leitor. E os meus textos, por exemplo, sei que vão divertir as pessoas se me divertirem primeiro. Sou uma pessoa que às vezes está na máquina, escrevendo, e de repente dá uma gargalhada em plena madrugada porque acho graça de mim mesmo, entendeu? Sou uma pessoa que tem a capacidade de brincar com a própria cabeça. Uma pessoa que não sabe o que é tédio, o que é solidão, porque minha cabeça me diverte! Isso tem muito a ver com aquilo que faço”.

O poeta esteve longe de ter uma vida de *pop star*, como quiseram ver alguns críticos. Esteve longe de ser rico, nem dirigiu sua vida para isso. Foi um eterno *drop-out*. Pós-hippie, intelectual de esquerda, boêmio, zen-anarquista, assumidamente um poeta em tempo integral, Leminski tinha consciência de que, como sugere a frase de Robert Graves, não se ganha dinheiro com poesia, mas também não se ganha poesia com dinheiro. Durante muito tempo não teve sequer carteira de identidade. *Workaholic* do lúdico, queria apenas tempo livre para criar. “Eu sei praticar alguns ofícios, mas minha profissão mesmo é o desemprego”⁹. “O tempo que me foi dado neste planeta eu quero transformar em palavras, em sentido compartilhado, quero socializar o meu viver.”¹⁰

Como um romântico tardio, defendeu a ligação da poesia e da vida num grau máximo, a ponto de repetir, como um mantra,

que “é a linguagem que tem que estar a serviço da vida, não a vida a serviço da linguagem” ou que “para ser poeta, é preciso ser mais que poeta”. “Sem poesia, a vida humana é insuportável.” Aos que perguntavam o que o inspirava, dizia: “Minha poesia vive da minha vida, da mesma forma que o Conde Drácula vive do sangue de suas vítimas”¹¹. “Eu levo uma vida meio Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Porque eu sou um eremita da Cruz do Pilarzinho, em Curitiba. Eu vivo lá no meio do mato. É uma espécie de granja. Agora mesmo os pessegueiros estão florescendo. E de repente saio para incursões pelo eixo Rio-São Paulo.” Essa defesa de que a poesia seja vivida 24 horas por dia é um dos pilares de sua poética. “Meu processo de criação é muito concentrado. Sou uma pessoa que está com a máquina ligada o tempo todo. Não sou poeta de fim de semana. Eu faço poesia sem parar.”¹²

Se o verdadeiro poeta é aquele que cria uma linguagem dentro da linguagem, como escreveu Paul Valéry, Leminski conseguiu um equilíbrio entre construção e expressão que raros poetas brasileiros atingiram, imprimindo sua marca indelével na poesia contemporânea. Passados 29 anos de seu desaparecimento, contrariando críticos que apostaram que sua poesia não resistiria à ausência da persona, a presença de sua poesia e sua obra continua forte. Em termos de literatura paranaense é nosso maior nome, ao lado de Dalton Trevisan (felizmente, outros nomes surgiram desde então). A obra de Leminski continua sendo debatida, estudada em universidades (há mais de uma centena de teses) mas, sobretudo, lida e amada. Por nunca perder o frescor, por permitir novas descobertas a cada leitura, Leminski hoje é reconhecido como um autor clássico contemporâneo.

Olhos à obra

Como, no fim, o que sobra é a obra, vamos a ela.

A produção de Leminski compreende oito livros de poemas: *Quarenta cliques em Curitiba* (com fotos de Jack Pires, 1976), *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980), *Polonaises* (1980), *Caprichos & relaxos* (1983), *Distraídos venceremos* (1987) e os póstumos *La vie en close* (1991), *Winterverno* (1994) e *O ex-estranho* (1996)¹³.

Na prosa e na ficção, escreveu dois romances: *Catatau* (1975) e *Agora é que são elas* (1984). Uma novela infantojuvenil, *Guerra dentro da gente* (1988). Um livro de contos, *Gozo fabuloso* (2004, póstumo).

Como tradutor, contribuiu para ampliar os horizontes literários e enriquecer nosso repertório, injetando autores e textos-chaves em nossa corrente sanguínea. Além de traduções esparsas publicadas em jornais, revistas e livros (Horácio, Vladimir Maiakóvski, Ezra Pound, James Joyce, Stéphane Mallarmé, Matsuo Bashô, Bertolt Brecht, Jules Laforgue, Walter Savage Landor, Adam Mickiewicz, William Shakespeare, Jaufre Rudel e resenhas sobre livros de Paul Valéry, Arthur Rimbaud, Wallace Stevens, entre outros), ele traduziu nove livros: *Pergunte ao pó* (de John Fante, 1984), *Vida sem fim* (de Lawrence Ferlinghetti, com outros tradutores, 1984), *O supermacho* (de Alfred Jarry, 1985), *Satyricon* (de Petrônio, 1985), *Sol e aço* (de Yukio Mishima, 1985), *Um atrapa-lho no trabalho* (de John Lennon, 1985), *Malone morre* (de Samuel Beckett, 1986), *Fogo e água na terra dos deuses* (poesia egípcia antiga, 1987) e *Giacomo Joyce* (de James Joyce, 1987). Aproveito para corrigir uma informação equivocada que tem se repetido em inúmeros artigos, teses e até em sua biografia: a de que Leminski traduziu Walt Whitman. Na verdade, ele apenas escre-

veu um pequeno prefácio para o livro *Folhas das folhas da relva* (Brasiliense, 1983). A tradução é de Geir Campos.

Leminski escreveu 4 ensaios-biografias: *Matsuo Bashô* (1983), *Cruz e Sousa* (1983), *Jesus a.C.* (1983), *Leon Trótski, a paixão segundo a revolução* (1986), reunidas no volume *Vida* (1998).

Três livros de ensaios: *Anseios crípticos* (1986), *Ensaio e anseios crípticos* (1997) e *Anseios crípticos 2* (2001). Um livro de cartas, *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*⁴ (1999) e um híbrido de ensaio, ficção e poesia: *Metaformose: uma aventura pelo imaginário grego* (1994). Um livro recente, *A hora da lâmina* (2017), reúne as 8 colunas que escreveu semanalmente para a *Folha de Londrina* nos dois últimos meses de vida.

Na área da canção, em 2015 foi publicado *Songbook Paulo Leminski*. Organizado por Estrela Leminski, o livro traz parte das 109 canções que ele fez sozinho, em parceria ou poemas musicados postumamente (a maior parte). Este número sobe, se considerarmos as muitas parcerias com a banda de rock A Chave (anos 70) ou as que podem estar sendo feitas neste momento. Suas canções mais conhecidas (letra e música), e que lhe deram projeção nacional também como compositor, são “Verdura” (gravada por Caetano Veloso em 1981), “Mudança de estação” (gravada pela A Cor do Som no mesmo ano), “Valeu” (gravada por Paulinho Boca de Cantor), e “Filhos de Santa Maria” e “Dor elegante” (esta com Itamar Assumpção, em 1988). Outras músicas também fizeram sucesso, como “Promessas demais” (com Moraes Moreira e Zeca Barreto, 1982), “Marinheiro” (com Ivo Rodrigues) e “Se houver céu” (com Paulinho Boca de Cantor).

Não estão listadas aqui as centenas de artigos, crônicas, poe-

mas inéditos em livro, cartas, entrevistas e até programas de TV (Bandeirantes, 1988). Parte desse rico acervo, inclusive manuscritos, pode ser consultado em www.pauloleminski.com.br, um verdadeiro tesouro para leitores e estudiosos de sua obra.

Gosto pela polêmica

Talvez não tenha escapado a Paulo Leminski, amante de dicionários, etimologias e anagramas, o fato de que seu nome e sobrenome soassem como a palavra *pólemos* em grego: guerra, combate, conflito¹⁵. Talvez o título *Guerra dentro da gente* reforce essa suposição. O fato é que Leminski sempre gostou de uma boa polêmica para tonificar os músculos e as ideias. Em Curitiba ficaram famosas suas investidas contra o “daltonismo” da literatura paranaense (em referência à influência canônica de Dalton Trevisan), contra o conto ou mesmo contra Curitiba. Apesar de reconhecer os talentos da capital do Paraná, em 19 de maio de 1989 ainda reclamava da “mediocre pasmaceira jeca-tatu em que se converteu a vida sígnica da cidade”¹⁶. Odiava a chamada poesia social (Gullar e o Centro Popular de Cultura eram uns de seus alvos prediletos). Achava que o maior engajamento “tem que começar pela consciência da linguagem. Das linguagens”¹⁷. Leminski: “Cedo me dei conta de que poesia não altera porra nenhuma do real histórico. Quem quer fazer da poesia bandeira de guerra ou tribuna, errou de profissão e escolheu o instrumento inadequado. Não que a poesia não possa brotar do político ou do social, mais explícitos. Pode. Mas que pinte no modo específico da poesia, no ser da linguagem”¹⁸. Ele escrevia em 1986: “Poesia é o des-significado. O não dizer. O outro sentido. É sempre política, num sentido erótico-ecológico, porque é o

NÃO aos discursos correntes e vigentes. Ela nada contra a corrente. Não precisa de conteúdos revolucionários para ser revolucionária. Já é subversão. Sub-versão. Toda essa geração de poetas que proliferam por aí (e nunca se fez tanta poesia neste País) é uma geração de subversivos. Pena que a maior parte desses subversivos só faça sub-versinhos. Tem que fazer subversões”¹⁹. Uma de suas teses para desarmar seus antagonistas foi a defesa, por toda a sua vida, do “inutensílio” da poesia. Também afirmava, para horror dos puritanos literários, que a melhor poesia de sua época estava não nos livros mas nos discos, elegendo Caetano, Gil e Chico como os maiores poetas brasileiros de sua geração. Entrava em discussões sobre vanguarda, política, cultura, a derrocada do Comunismo. Apontava a mediocridade de parte da poesia de sua época, cobrando mais artesanato e rigor dos poetas. Criticava a ficção brasileira por sua timidez experimental e sua obsessão em refletir a realidade nacional, “como se a literatura pertencesse ao ramo da comercialização de espelhos”²⁰. Ao mesmo tempo, Leminski não só escreveu contos e uma novela “comercial” como sabia ver o valor em uma história bem contada, “redonda”²¹.

Era no espírito da polêmica e em seus “ensaios-ninja”, como ele os chamava, que ele exercia seu pensamento selvagem, assistemático, sempre bem-informado e humorado. Num ambiente onde vinga o “bom-mocismo”, Leminski provocou e incomodou. Ousou tomar posições, lançar discussões, aumentar o nível do debate cultural. Isso, é claro, até hoje lhe atraem fãs e detratores.

Paulo Franchetti está correto quando afirma que Leminski foi “o último poeta de apelo popular no Brasil”²². Eu acrescentaria dizendo que ele pertenceu também a uma estirpe de intelectu-

al cada vez mais rara na atualidade: a do poeta público, distante da torre de marfim, imerso nas questões de seu tempo. “Sou um crítico da cultura”, afirmava Leminski. “A mim interessa refletir sobre todos os aspectos da vida. (...) Não quero me retirar desse planeta sem ter realmente pensado. Me dá prazer mergulhar no sentido profundo das coisas.”

Com a máquina ligada 24 horas por dia, Leminski agitou a cena literária e cultural paranaense e brasileira dos anos 70 e 80, tornando-se uma figura pública não só pela intervenção como resenhista e articulista de revistas e jornais de alcance nacional (*Veja*, *IstoÉ*, *Folha de S.Paulo*), pelas saudáveis e contundentes polêmicas que provocou, pela inserção na MPB, com músicas e parcerias de sucesso e, em 1988, pela atuação como colunista no *Jornal de Vanguarda*, da TV Bandeirantes.

Aqui e agora

A obra de Leminski não dá as costas para o mundo contemporâneo. Ao contrário: eis um poeta que enfatiza o aqui-e-agora, a consciência de termos uma consciência e a relatividade do que chamamos de “realidade”. “Agora é a cor da moda. Em termos de arte, vivemos a agoridade absoluta”²³, defendia. Nos anos 1980, bem antes da internet, dizia: “O computador, que é memória e projeto, dá o exemplo e o modelo. Vivemos uma época total. Não tem essa de passado, presente e futuro. Artisticamente, vivemos a contemporaneidade absoluta”. Identificava, por exemplo, uma crise do “gênio original” que herdamos do romantismo: “No pós-moderno, passado e futuro se fundem num círculo irreversível. Dançou todo o conceito romântico de originalidade. Tudo já foi feito, tudo já foi dito. Entramos na era da cita-

ção e da tradução. A recuperação do já havido”²⁴. Apontava o fato de estarmos vivendo cada mais atomizados, num mundo onde as tecnologias literalmente estavam se tornando extensões de nós, mudando rápida e radicalmente nossos modos de ver e de nos relacionar. “Vivemos um clima quiliástico, de final dos tempos. Nesse clima, todas as coisas que pressupunham duração, a perenidade da arte, a glória dos altos feitos ou das virtudes imorredouras, perdem qualquer sentido”²⁵.

“Precisamos”, Leminski escrevia em carta de 1978, “recarregar nossa poesia com a única coisa que temos. O hoje. Densa de hoje, ela tem chance de ficar. Significar, se multiplicar e frutificar em inúmeras leituras”²⁶. Encarava a poesia como uma espécie de resistência em tempos de capitalismo tardio, verdadeira “reserva ecológica” da linguagem humana. Um antídoto contra os rebaixamentos culturais e manipulações pela mídia a que somos cada vez mais submetidos. Foi um poeta extremamente hojerno²⁷, articulado com sua realidade histórica, com os poemas, cada vez mais, expressando “uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora de foco, os mais modernos dos sentimentos”, como escreveu na epígrafe de *La vie en close*. “Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade.”²⁸

A sua busca pela comunicabilidade e por um “texto pensante” ao mesmo tempo revela, a meu ver, um sentido de urgência. Uma pressa em viver, sobretudo a certa altura dos anos 80. Uma amargura temperada com humor, quando parece ter percebido que a barra pesara. Os tempos são pós-utópicos. Como escreve em *Anseios crípticos*: “A cultura ‘pós-moderna’ adquire sua coloração (preto? roxo?) da muito presente perspectiva de uma hecatombe nuclear. Não se faz mais

futuro como antes. De que é que adianta alguém fazer uma obra que só vai ser assimilada e compreendida daqui a cem anos, se não sabemos se o mundo e a humanidade vão durar até lá?”. Poemas como o belo “Coroas para Torquato”, não reunido em *Toda poesia* e que ele dedicou ao poeta e letrista piauiense que se suicidou em 1972, também são sintomáticos desta sensação de deslocamento e certo desencanto com o rumo das coisas do mundo²⁹:

Coroas para Torquato

*um dia as fórmulas fracassam
a atração dos corpos cessou
as almas não combinam
esferas se rebelam contra a lei das superfícies
quadrados se abrem
dos eixos
sai a perfeição das coisas feitas nas coxas
abaixo o senso das proporções
pertença ao número
dos que viveram uma época excessiva*

Além dos rótulos

Embora Leminski tenha dito, já em 1975, ter prestado seu “serviço militar na poesia concreta”, não creio que ele possa ser limitado a nenhuma escola ou tendência exclusiva da poesia contemporânea. Dialogou com todas para, a partir delas, destilar sua essência. “Minha poesia aventureira tem um passado de freira e outro de puta”, confessava. Não po-

de ser chamado de poeta concreto, tampouco de poeta marginal, nem de seguidor do cânone modernista, nem tropicalista, nem pop. “Merda para os rótulos. A gente não deve se embriagar com rótulos. O que embriaga é o que está dentro da garrafa.” Leminski ocupa uma fronteira movediça e isso é que o faz tão interessante. Pode-se entrar em sua obra por várias portas. Escrevendo “à margem”, ele gabava-se de sua distância do eixo Rio-São Paulo como fator decisivo para sua visão independente: “Venho de uma vila fria e úmida, boa para pensar”³⁰. Leminski gostava de representar papéis, às vezes, deixando muitos interlocutores do eixo Rio-São Paulo achando que ele era provinciano e acreditava nisso. “Sou uma besta dos pinheirais”, “um caipira *de luxe*”, “um hippie boia-fria do texto”, “um poeta de bosta/ perdendo tempo com a humanidade”, provocava. “Fui pro Rio em 1968, ano de Woodstock, de desbunde. Foi horrível. Quiseram me transformar em carioca.”³¹

Leminski sabia que a vida é curta demais para ser levada tão a sério. Antes do advento da internet, reconhecia estarmos vivendo em tempos informacionais, velozes, de agoridade absoluta. “O poeta tem que nadar dentro de um mundo eletrônico, por uma fatalidade, como o peixe dentro d’água”, observou numa entrevista. Como escreveu na canção “Filho de Santa Maria” (com Itamar Assumpção): “Hoje eu saí lá fora/ como se tudo já tivesse havido”. Reconhecia o fim dos movimentos poéticos e a atomização da prática poética, o fato de que hoje “cada poeta sozinho é uma escola ambulante”³². A potência de seu pensamento fez com que criasse, em Curitiba, mais precisamente na Cruz do Pilarzinho, uma poderosa central de difusão poé-

tica fora do eixo Rio-São Paulo. Foi uma antena da roça, para parodiarmos Ezra Pound.

“Queda livre”

Por ocasião de sua morte, alguns quiseram reduzir Leminski a um epígono da poesia concreta paulistana, ou limitá-lo, definindo-o como um “poeta típico dos anos 70”. Outros alardearam uma suposta decadência criativa do poeta nos últimos anos, acusando ser em decorrência do consumo de álcool. Os que estiveram mais perto dele sabem que isso não é verdade. Sua mente esteve, até o fim, aguçadíssima. Também é um erro afirmar que, já em 1985, “a qualidade de sua produção poética entrou numa espécie de queda livre”. Basta conferir os altíssimos momentos atingidos de *Distraídos venceremos* (1987), *La vie en close* (organizado por ele, meses antes de morrer e só publicado em 1994) e *O ex-estranho* (1996). Só quem ignora a obra pode afirmar isso.

“Poeta do trocadilho”

Virou lugar comum, na recepção crítica de Leminski, reduzir sua obra ao trocadilho e ao haicai, pelo qual acabou ficando mais conhecido.

No primeiro caso, embora a *paronomásia*³³ seja importante, ela é apenas uma das figuras de linguagem, recursos e procedimentos de sua poesia. A ponta do iceberg, digamos. Chamá-lo de “o poeta do trocadilho” é limitar Leminski como o poeta de “relaxos” como “o amor é um elo/ entre o azul/ e o amarelo” e ignorar o autor de poemas fortes, densos, verdadeiros *poemas pensantes* como “um deus também é o vento”, “um dia”,

“Iceberg”, “Invernáculo”, “Aço em flor”, “este planeta, às vezes, cansa” e outras pérolas. Ou, ainda, um *Catatau*, texto híbrido e mutante que problematiza a questão do gênero.

No segundo caso, o haicai, embora seja obviamente importante, com Leminski sendo um importante difusor, foi apenas uma das formas de poesia que ele praticou: se escreveu, sobretudo, o poema em versos livres, transitou pelo epigrama, prosa poética, canção, ensaio poético, poesia visual, poesia intermídia, tradução-recriação e poesia digital. Apontar os poemas curtos (verdadeiros epigramas que ele chamava, muitas vezes erroneamente, de haicais) como sendo a parte mais importante e dominante numa obra tão variada, com tantos evidentes e altíssimos momentos de poesia, é cegueira crítica. Mesmo se não tivesse escrito poemas que ultrapassassem as três linhas do haicai, como o fez, Leminski poderia responder dizendo que a concisão e a brevidade são a essência mesma da poesia. A questão aqui é: como na obra de todo grande poeta, os muitos momentos altos e densos eliminam ou deveriam ofuscar os momentos baixos, não o contrário, como insiste parte da crítica. Acho equivocado julgar a totalidade da obra de um poeta enfocando os momentos menos resolvidos em detrimento dos altos.

Leminski não pode ser culpado por sua mitificação *post-mortem* ou pela difusão banalizante de suas “tiradas” difundidas pelas redes sociais. Ao contrário, ele estava cansado da imperícia técnica da poesia da época, criticando o facilitário dos poetas marginais, por exemplo. Depois de sua obra de estreia, *Catatau*, passou a buscar não só ser entendido por mais pessoas como a defender a liberdade da sua linguagem. “Eu já

comecei pelo ilegível. Então, depois que eu pratiquei a ilegitimidade, de lá pra cá eu faço o que bem entender. Ninguém nunca mais vai me chamar de careta.”

Por volta de 1985 ele passou a defender e acreditar numa recuperação do rigor na poesia brasileira, numa valorização crescente da poesia de João Cabral, por exemplo: “A poesia que está se fazendo, atualmente, no Brasil, parece estar voltando, devagarinho, a ser o que a poesia sempre foi, *a constituição de objetos claramente estruturados, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal*”³⁴. Pode haver definição mais didática de poesia (“a arte aplicada ao fluxo verbal”)? E, se incluindo bem-humoradamente na crítica: “A improvisação, o facilitário e o desleixo já desempenharam, quem sabe, seu papel histórico”.

É claro que a obra poética de Leminski é desigual. Como ele mesmo afirmava: “Ninguém faz obra-prima toda segunda-feira”. Escrever muito foi um risco que ele assumiu, com ousadia, sem medo. Leminski não tinha problemas de autoestima, de confiança em suas próprias forças, como neste trecho de carta: “Produzo muito (meu projeto é a desrepressão), desovo, quero atingir algo, ergo, erro muito... mas sei que quando acerto é de foder... eu já sei que várias vezes eu disse coisas nunca ditas, vitais, carne gorda e forte... para cada dez poemas, um mais ou menos... para cada 50, um definitivo... não dá pra ficar esperando o carnaval/ a revolução chegar... ou a musa... jogador que não treina todo dia atrofia... Augusto³⁵, por exemplo, produz pouco e erra muito...”³⁶ O fato é que, mesmo em seus “erros” ou momentos médios, Leminski reserva sempre uma surpresa, uma centelha de inteligência.

Praticante de uma poesia direta, personalíssima, de sofisticada e enganosa simplicidade, ele nunca escondeu seu desejo de fazer sua obra chegar ao maior número de pessoas, mesmo correndo o risco da banalidade. Em outra carta Leminski prece antever uma resposta à futura acusação de ter acabado praticando uma poesia média, irrelevante: “quero ser claro. quero ser comunicação. banal — NUNCA ! óbvio — JAMAIS!”³⁷. A meta almejada era a fusão do rigor formal com a liberdade expressivo-criativa, mas já sem “planos-pilotos”, em referência à poesia concreta: “[q]ue a estátua do rigor e a estátua da liberdade zelem por nós”³⁸.

É bom lembrar, de novo, que Leminski morreu aos 44 anos, quando tinha ainda muita poesia para fazer, muitos caminhos possíveis para serem trilhados. Se o poeta não está presente para se defender dessas acusações, deixou *álibis* importantes. Seus poemas mostram que ele estava em outros lugares além do que quer a crítica redutora e preguiçosa, sendo provas vivas e documentais da qualidade poética que ele alcançou.

Meu Leminski

E aqui convido o leitor para percorrer outro roteiro e ir diretamente aos poemas. Como criticar é separar, discernir, selecionar valorativamente, listo, na ordem em que aparecem em *Toda poesia*, uma quantidade de poemas notáveis de Leminski³⁹. Peças que tocam fundo e nada tem de rala ou “facilitária”. De superficial. De banal. Ao contrário, são pedras-de-toque da poesia brasileira recente, momentos de altíssima voltagem poética. Meteoros, peças antológicas:

“Contranarciso” (32)

“Nada que o sol não explique” (46)
“uma carta uma brasa através” (50)
“minha amiga” (51)
“o novo” (56)
“o velho leon e natália em coyoacán” (67)
“um deus também é o vento” (69)
“um dia” (71)
“apagar-me” (84)
“eu queria tanto” (90)
“a noite” (91)
“de repente” (100)
“o pauloleminski” (102)
“grande angular para zap” (107)
“Lua na água” (154)
“Metaformose” (163)
“Aviso aos naufragos” (175)
“Iceberg” (181)
“O que quer dizer” (190)
“Aço em flor” (198)
“Pareça e desapareça” (207)
“Como pode?” (212)
“Adeus, coisas que nunca tive” (223)
“M, de memória” (226)
“Até mais” (227)
“Sintonia para pressa e presságio” (251)
“Sigilo de fonte” (252)
“Suprassumos da quintessência” (262)
“o bicho alfabeto” (283)
“O esplêndido corcel” (270)

“Blade runner waltz” (277)
“um homem com uma dor” (284)
“isso sim me assombra e deslumbra” (285)
“lápide 1 epitáfio para o corpo”(289)
“malarmé bashô” (306)
“Invernáculo” (329)
“esse planeta, às vezes, cansa” (336)
“o que o amanhã não sabe” (342)
“Animais zelam pela abóboda” (357)

Nesses poemas, acredito, Leminski alcança não só a beleza-potência poética como consegue provocar a emoção estética que sentimos diante de grandes obras de arte. Consegue realizar aquilo que se propôs no miniprograma poético “rigor & delírio”, apontado em uma de suas cartas, posteriormente modificado para “caprichos & relaxos”. O “&” enfatiza, para não deixar dúvida, a ligação indissolúvel, simultânea, de ambos os termos, Yin Yang: uma síntese entre construção e expressão, rigor e delírio, inovação e comunicação, beleza verbal e pensamento. Verdadeiros poemas, seres de linguagem, nestas peças forma e conteúdo estão em perfeita simbiose. Poemas diretos, que enfeitam e mobilizam o leitor por inteiro: inteligência, emoção, sensibilidade, memória, cultura, intuição e o fino humor. Humor que é uma das marcas registradas de sua poesia e de seu modo de ver o mundo.

Visão de poesia

Pode-se acusar a poesia de Leminski de tudo, menos de ser prosa empilhada em linhas, cortada aleatoriamente, que é o que

se vê em boa parte da poesia brasileira hoje (digita-se um texto em prosa e prosaico e depois tecla-se Enter, a esmo). Leminski queria “uma poesia à prova de prosa”. Aliás, ele era um dos maiores críticos da superficialidade e da irrelevância de parte da poesia produzida em sua época. Defendia a volta do rigor, a recuperação do artesanato, mas livre do peso de “ser vanguarda”. “O plano piloto”, avisava, “virou plano-pirata”⁴⁰. O estilo “parnasiano chique”, termo que inventou e com o qual flertou nos últimos anos, era um sintoma dessa busca (precisão verbal, nada de derramamento subjetivo, devoção à beleza formal, culto à rima). Afirmava, numa autocrítica, que o relaxo (como na poesia marginal) já tinha cumprido sua missão “descompressora”. Deixava claro também, sobretudo após a aventura do “ilegível” *Catatau*, estar buscando novos dizeres, valores como expressão, uma necessidade de sua poesia comunicar e interessar a cada vez mais pessoas. “Uma linguagem só para você não é uma linguagem”, ele dizia em 1985. “Ou você se faz entender, ou você não está dizendo nada.”⁴¹

Em uma anotação inédita (anos 70), Leminski sintetizava:

“MINHA POÉTICA

- *a forma vem antes do conteúdo*⁴²
- *falo o como antes de ter o que*
- *sempre prefiro a palavra curta à palavra longa*
- *a palavra concreta à palavra abstrata*
- *a palavra que todo mundo entende*”

Prezava valores como economia, concisão, clareza, rigor e, acima de tudo, o que ele chamava de “a liberdade da minha lin-

guagem”. Em matéria de poesia, preferiu o verso livre (com alto senso de ritmo), a linguagem coloquial-sintética e as formas breves. Sua poesia mostra grande domínio de recursos configurativos como rima (dos mais diversos tipos, consonantes, toantes, ricas, equívocas etc), metáforas, paronomásias, paragramas, paradoxos, paralelismos, *enjambements*. Tem inclinação para sacar poemas “do nada”, com uma “espontaneidade” que, na verdade, apenas camufla anos de janela, prática, percepção, erros, tentativas.

Excetuando a aventura de *Catatau*, o híbrido *Metaformose* e em alguns momentos de sua poesia, Leminski enveredou pouco pelo poema longo. Ele mesmo indicava, em 1985, que o poema longo era o menos provável e pouco praticado àquela altura, sendo, por isso, o mais “desejável”. Ao mesmo tempo que apontava essa possibilidade (não realizada), defendia o poema curto. Quando o criticavam pelo fato de escrever poemas quase sempre curtos, Leminski devolvia, em 1979: “Tamanho não é documento. No meu modo de ver, a brevidade pertence à essência mesma da poesia”.

Em parte por influência de Ezra Pound, da poesia oriental e da poesia concreta, o poeta paranaense herdou uma verdadeira abominação pelo verborrágico, pelo discursivo, pela poesia surrealista e beat (com exceção de Lawrence Ferlinghetti, talvez). “Sempre tive aversão pelo surrealismo, pelo metafórico, pelo arbitrário, pelo ‘profundo’, pelo psicológico, pelo típico.”⁴³ Ele assumia seu lado formalista na entrevista de 1988: “Não sinto nenhum parentesco com qualquer tipo de arte que favoreça o caos e a desordem. Tenho uma repugnância natural, visceral, a coisas como o surrealismo ou o movimento beat, que não passa do

impacto do surrealismo na poesia norte-americana. É uma poesia que procura se sustentar só na atitude e no desbunde verbal em cima dessa atitude. Já a minha atitude diante da palavra é mais rigorosa, construtora, construtivista. Minha poesia procura graus cada vez mais elevados de organização”⁴⁴.

Embora eu discorde da leitura que Leminski faz da poética beat, fica bastante claro, em toda a sua trajetória, o favorecimento de ideias clássicas de clareza, rigor (palavra-chave também para os concretos), brevidade, simplicidade difícil, de simbiose entre forma e conteúdo. “Na realidade, o meu contato com esse rigor veio antes de conhecer a poesia concreta. Veio de outra fonte: a poesia clássica. Fui seminarista no Mosteiro de São Bento e aprendi latim muito cedo. Sempre curti poetas gregos e latinos. E a poesia clássica é uma poesia rigorosa, que visa valores de exatidão. Foi a poesia clássica que me levou à poesia concreta.”⁴⁵ “Minha poesia é a invenção de novas formas, mas essa invenção de novas formas está subordinada a um caráter *expressional direto*. Sob este ponto de vista, sou um poeta tradicional” (itálicos meus).

Já que toquei no assunto da tradição, interessante notar que, embora a escrita de Leminski tenha momentos experimentais (como no *Catatau*), na poesia que escreveu não abriu mão da rima. Estamos, de fato, falando de um poeta contemporâneo para quem a rima ainda é elemento crucial, sobretudo em termos estruturais. “A rima impede o verso de desmoronar”, observou o poeta. Abrindo um de seus cadernos inéditos, achei essa sua peculiar definição de poesia e defesa da rima: “Rima é a participação de uma palavra no mistério de outra. E o que é a poesia senão a participação de uma palavra no mistério de outras?”

Poesia é rima. Rima de sons. De sentidos. De ritmos. De esquemas. Sem rima não há poesia. É um princípio de organização, matéria p...rima. É razão e prazer, no mesmo gesto: *cemitério/ser mistério*. Através das rimas, duas palavras estranhas pelo sentido, de repente, revelam um não sei qual oculto parentesco. Deixo claro que não rimo de propósito, buscando uma rima, elas acontecem⁷⁴⁶.

Autores e livros

Literatura não se faz no vácuo, como sabia Leminski. É um diálogo com toda uma tradição, tradições (e rupturas). “Na nave Terra, não se joga fora o que, um dia, deu barato.”⁷⁴⁷ Muito cedo ele descobriu que, para ser um grande poeta, seria preciso ser, antes, um grande leitor. Sempre falando em termos de seu outro professor de poesia, o linguista e teórico formalista russo Roman Jakobson (1896-1982), ele explica: “A poesia tem que existir nos dois polos: no emissor e no receptor. Quem sabe ler poesia é tão poeta quanto quem escreve. Jorge Luis Borges tem uma frase magistral sobre isso. Ele diz: ‘Outros se orgulham dos livros que escreveram, eu me orgulho dos livros que eu li’”.⁴⁸ A biblioteca de Leminski, estima-se, chegou a ter quase 5.000 exemplares em 1987. Depois da sua mudança para São Paulo, em 1988, ela se dispersou. Hoje reúne cerca de 1.300 exemplares, alguns raros.

Leminski não parece ter sofrido de nenhuma “angústia da influência”, termo criado pelo crítico norte-americano Harold Bloom para descrever o desconforto de alguns autores com o peso sufocante de uma tradição literária. Ao contrário, Leminski assinaria embaixo o lema de Pound: “Deixe-se influenciar pelo maior número possível de grandes artistas, mas tenha a ho-

nestidade de reconhecer sua dívida, ou de procurar disfarçá-la⁴⁹. A um repórter que lhe perguntou sobre isso, o curitibano disparou: “Acho que um escritor até os 40 anos é influenciado por todo mundo, depois ele passa a ser influenciado por si mesmo. Eu acho que estou na fase em que a maior influência de Paulo Leminski é Paulo Leminski mesmo”⁵⁰. Do lado oriental, adotava o conselho preciso de outro de seus mestres, Matsuo Bashô: “Não sigam as pegadas dos antigos. Procurem o que eles procuraram”. Leminski não fazia como muitos, em tempos pré-Google e pré-internet, que escondiam informações ou referências, quando não se julgavam donos da obra de X ou Y. Ex-professor, com dom para ensinar, foi um intelectual generoso, sempre disposto a dividir e passar informações, dar dicas a escritores. Tendo se definido como um “humanista informacional”, um de seus grandes prazeres, nos encontros com amigos e pessoas que o visitavam, era apresentar autores, livros, músicas, ideias, discutindo-as no calor da apresentação, como coisas vivas.

Ele também dava um aviso aos navegantes que estavam chegando na cena poética. Como reconhecia neste trecho da matéria de Zeca Correa Leite, em 7 de abril de 1989, provavelmente sua última entrevista, exatamente dois meses antes de morrer:

“Não existe esse negócio do sujeito tirar um universo de sua genial cabeça”, critica Leminski. Para amadurecer a arte da poesia é preciso, além do exercício da escrita, ler muito. Beber das fontes dos grandes poetas. Chega o dia em que você assimila as influências, as vozes dos mestres e daí então o que fica é a própria voz do escritor. Para aqueles que chegam pavoneando como

os melhores do pedaço, Paulo Leminski tem um conselho: “Espera um pouco, meu amigo, você vai chamar isso que colocou no papel de poema? É bom não esquecer que Fernando Pessoa punha coisas no papel que chamava de poema, assim como Drummond, os concretos, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira. É preciso um certo respeito porque você está pisando em terreno sagrado. Isso aqui não é a casa da Mãe Joana. Nenhuma arte é a casa da Mãe Joana. Se você não tiver respeito pelos teus mestres, não vai ter ninguém pra te respeitar um dia. É assim mesmo: você é filho, um dia vira pai: não tem mistério”⁵¹.

Paideuma

Obviamente, uma vida é curta para se ler tudo. É preciso farejar o que de melhor foi feito antes, selecionar. Discípulo de Ezra Pound, Leminski defendia a noção de paideuma, herdada de Frobenius⁵²: “A organização do conhecimento para que o próximo homem ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos”⁵³. Ou, segundo Leminski: “Um corte radical/ no tecido da história/ para determinar/ quem interessa/ quem não interessa” [...]: O conceito de PAIDEUMA (obrigado, ezra pound)/ envolve a noção de uma tradição viva/ de produção nova/ de verdadeiros inventores/ ao nível da linguagem/ se reconhecem/ ao longo dos séculos/ pelo cheiro/ como os tigres”⁵⁴. “A receita é de Pound, mas serve até mesmo para quem escreve horóscopo em jornal: vamos beber das fontes originais e dispensar as diluições. Depois de conhecer os clássicos fica fácil identificar os diluidores.”⁵⁵

Se eu fosse arriscar num paideuma leminskiano mínimo, apos-

taria nos seguintes nomes: Homero, Dante, Camões, Shakespeare, o filósofo René Descartes, Matsuo Bashô, Arnaut Daniel, Stéphane Mallarmé, Edgar Allan Poe, Ezra Pound, James Joyce, Fernando Pessoa, Vladimir Maiakóvski, o político Leon Trótski, o teórico Roman Jakobson e, no Brasil, Cruz e Sousa, Olavo Bilac, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, João Cabral de Melo Neto, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil.

As quatro estações de Leminski

A palavra roteiro vem de *via rupta* (via quebrada) e implica, em sua origem, uma ação de abrir um caminho à força. Traz o sentido de caminho batido, trilha aberta, atalho ou, entre nós, picada. Como um roteiro para o labirinto Leminski, eu lanço aqui, o mais cronologicamente possível, fios que podem ajudar o leitor a percorrer seu território mental. Quatro estações de uma vida-obra.

Primavera

1944. Nasce em Curitiba a 24 de agosto, na maternidade Victor do Amaral, no bairro Água Verde. Primeira casa, na Avenida República Argentina, 1136, bairro Portão. Curitiba tem pouco mais de 140.000 habitantes. Leminski sempre valorizou a miscigenação de suas origens: pelo lado da mãe, Áurea Pereira Mendes, tinha sangue indígena (carijó), negro e português. Do pai, o sargento Paulo Leminski, o polonês. 1949: a família se transfere para Itapetininga (interior de São Paulo). Em 1950, nova mudança para Itaiópolis (SC) e, depois, Rio Negro (PR, divisa com SC). Alfabetização, livros (influência do pai e avô), intenso contato

com a natureza, o avô poeta, fascínio por dicionários e enciclopédias. Primeiro poema aos 8 anos, “‘O sapo’, cuja temática remetia à vida campesina e bucólica do interior do Brasil”⁵⁶. Já este, “A Tarde”, cometido aos 9 ou 10 anos, antecipa sua futura pegada: “cai a tarde tristonha e serena/ canta um grilo no muro/ logo inicia a novena/ sob a noite de luar puro”⁵⁷. 1956: a família volta para Curitiba, depois de seis anos. Mora um tempo no bairro Seminário e, depois, Batel. Estuda no Colégio Paranaense e Colégio Estadual do Paraná.

Interesse pela vida religiosa. Onze anos: aprendizado de latim e francês. Fevereiro de 1958: rumo à experiência breve mas marcante no Mosteiro de São Bento (São Paulo). Lições: a importância da disciplina, do silêncio, do estudo, da concentração. Prática de canto gregoriano. Começa a decorar poemas. A descoberta de René Descartes, leitura da obra completa do padre Vieira, Euclides da Cunha e, sobretudo, a poesia greco-latina (“clareza e saúde mediterrânea”⁵⁸): Homero, Ovídio, Horácio, Catulo, Petrônio, impacto do epigrama e da poesia satírica. Começo de 1959: retorno a Curitiba.

Primeira metade dos anos 60. Continua o aprendizado de línguas (francês, latim, inglês, grego, depois outras). 1963: Passa em Direito e Letras (várias vezes), mas não conclui nenhuma das faculdades. Trabalha um tempo na livraria Ghignone. De 65 a 73 ganha a vida dando aula de redação, literatura e história em cursinhos pré-vestibular (Abreu, Bardhal e Camões). Intensas leituras e pesquisas na Biblioteca Pública do Paraná. 1964: golpe militar, ditadura. Pouco depois, a descoberta seminal do haikai e sua síntese, do zen-budismo (o vazio zen, o espaço, o *satori* ou iluminação, a valorização do aqui e agora). A obra *Haiku*, de R.

H. Blyth, em quatro volumes, (“meu livro de cabeceira há mais de vinte anos”⁵⁹). O impacto fundamental da prática e da disciplina do judô (aos 23 anos, Leminski faria parte da seleção paranaense. Chegaria à faixa-preta e, em 1967, seria vice-campeão paranaense, peso médio). Leituras de D. T. Suzuki e Alan Watts. Outros autores: Shakespeare, Whitman, Poe, Freud. Descobre os formalistas russos, sobretudo o linguista Roman Jakobson e sua função poética da linguagem. A descoberta da poesia e ideias de Ezra Pound (em livros como *A arte da poesia* e *Abc da literatura*), de quem extraiu parte importante de sua visão (“meu professor de poesia”). Em 63, o marco: participa da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte. Contato com a teoria e prática da Poesia Concreta e seu time da pesada: Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Pedro Xisto. A descoberta de Góngora, Guimarães Rosa, Sôsa, Cruz e Sousa, Oswald de Andrade, o Manifesto Antropofágico, a poesia pau-Brasil e os modernistas de 22. O impacto do poeta russo Maiakóvski. Poesia no espaço. Ideograma. Militância na poesia concreta. Compreendeu, como bem resumiu a poeta americana Rosmarie Waldrop, que a poesia concreta foi, acima de tudo, uma revolta contra a transparência da linguagem, tornando “o som e a forma das palavras seu campo explícito de investigação”⁶⁰. Em termos de Brasil, Leminski considerava a poesia concreta a grande revolução nas letras, ao lado da Semana de 22⁶¹. Início de longa correspondência e troca de ideias com interlocutores como Augusto de Campos (as cartas permanecem inéditas). 1964: publica os primeiros poemas concretos na revista *Invenção*. Contato com as vanguardas, imersão no paideuma de Ezra Pound, além, é claro, no paideuma central her-

dado dos poetas concretos: Stéphane Mallarmé, Pound, James Joyce, e.e. cummings, Maiakóvski, Arnaut Daniel, entre outros. A prática da tradução como crítica e laboratório textual, com um caráter de “recuperação da informação” (Bashô, John Donne, Mallarmé, Poe, Laforgue, poetas malditos franceses, etc.). O impacto de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Galáxias*, de Haroldo de Campos e, sobretudo, *Finnegans wake*, de James Joyce, para o desenvolvimento e expansão de “Descartes com Lentes” (conto que deu origem ao *Catatau*). 1967: funda um movimento em Curitiba (Áporo, “para afastar a pasmaceira que reina na cidade”). Movimento contra o conto e contra Dalton Trevisan (“daltonismo”). Polêmicas locais. Poesia de *fanopeia*: um lance de imagens na imaginação visual (poesia no espaço, para o olho).

Verão

Virada dos anos 60 para os 70. Curitiba tem 642.000 habitantes. Geração 68, movimento hippie, o mundo da Guerra Fria, da ameaça do holocausto nuclear. A revolução dos Beatles. No Brasil, ditadura militar braba, censura. Com a explosão da contracultura, com os beats e hippies, o imperativo de mudar o mundo, rebeldia a padrões, autoritarismos e a caretice, a consciência de sua “marginalidade”. “Minha poesia aventureira tem um passado de freira e de puta.” A perfeição “das coisas feitas nas coxas”. Liberdade da linguagem. Frequenta a academia de judô Kodokan, no centro. Caixa de Pandora: a boemia, a descoberta das drogas (maconha, álcool, LSD, anfetamina). “Vamos aos extremos mesmo porque, no final, quem tem boa cabeça vai se salvar”, escreve numa carta. Dá aula em cursinhos. 1965: muda-se para o edifício São Bernardo (R. Dr. Muricy, 839, onde também

morava Helena Kolody). 1966: A intuição fulminante de *Catatau*, durante a aula que ministrava sobre as invasões holandesas no Brasil. 1968: publicação do conto “Descartes com Lentes”, gênese do futuro “romance-ideia”. Nasce o primeiro filho, Paulo Leminski Neto (Lucky Leminski), de sua relação com Neiva de Souza. Campeonatos de Judô. Casamento e parceria com Alice Ruiz. 1969: nasce Miguel. 1971: nasce Áurea. O mergulho na experiência vertiginosa do *Catatau*, o projeto de sua vida (1966-1974), laboratório permanente de linguagem e experiência verbal. “*Catatau é síntese*”, considerava Leminski, “superação dos contrários. Corre como prosa mas usa os recursos próprios da poesia”. Política, movimentos libertários, expansão da consciência (Aldous Huxley, Timothy Leary). Segundo marco: o impacto da Tropicália e da MPB: Torquato Neto, Caetano, Gil, Chico Buarque, Milton e os mineiros. O jazz. A filosofia de Sartre e o existencialismo. Marx. Trótski. O cinema (no Brasil, Glauber Rocha). O movimento beat (Ferlinghetti, Ginsberg, Kerouac, Burroughs). Beatles, Bob Dylan e o rock de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jefferson Airplane, Rolling Stones e Frank Zappa. Julho de 1969: temporada de um ano e meio no Rio de Janeiro: desbunde e jornalismo (trabalha no *Correio da Manhã*, *Jornal do Escritor*, *O Globo*, *Revista Geográfica*). Conhece José Louzeiro, Antonio Houaiss e Otto Maria Carpeaux. Leminski descrito por Luiz Carlos Maciel como “o espírito ambulante da contracultura”. Vida comunitária. Mora no famoso Solar da Fossa. Retorno a Curitiba em fim de 1970. 1971: diz que agora seu barato é o “vanguardground” (vanguarda mais cultura underground)⁶². Mudança para a Rua Brasília Itiberê, na Água Verde. “Era um casarão pintado de amarelo, com fogão a lenha, amplos quartos e ja-

nelões de madeira”⁶³. Criação 24 horas por dia. *Lucy in the sky with diamonds*. Busca de uma síntese possível “entre relaxo & rigor”. Interlocução com criadores e artistas curitibanos como Solda, Rettamozo, Orlando Azevedo, Thadeu Wojciechowski, Dico Kremer, Paulo Vítola, Rogério Dias, Ivo Rodrigues, bandas como A Chave e Blindagem, entre outros. Na sua poesia, a fanopeia (imagens, poesia para o olho) vai gradualmente dando lugar à melopeia: exploração da música das palavras, a canção (palavras postas em música). “Escrevia no espaço, hoje, grafo no tempo”⁶⁴. 1973: morte do pai. Larga os cursinhos. Mergulho na publicidade e propaganda. O filho Miguel tem os primeiros sintomas da artrite. 1974: mudança para outra casa, nas Mercês, na esquina da Travessa Amando Mann.

Outono

De 1975 a 1986 — Época da desova. Dezembro de 1975: lançamento de *Catatau*, seu primeiro livro. “A mutação para a música popular”, investindo cada vez mais na canção, no *cantabile*. Influência do cartum, do humor. No Brasil, prossegue firme a ditadura militar. Muitas parcerias. Novas amizades. Colaborações. Viagens ao Rio, São Paulo, Bahia. Quando ia a São Paulo, visitas obrigatórias a Augusto e Haroldo de Campos. Desenvolve a tese da poesia-como-inutensílio e da “mística imigrante do trabalho”. Colaborações para revistas (*Código*, *Polo Cultural/Inventiva*, *Raposa*, caderno Anexo). Contatos com a poesia marginal e o pessoal da chamada geração mimeógrafo. Ensaios “ninja”. 1976: visita inesperada de Caetano e Gal. “Eu estava bebendo em casa — coisa que raramente faço — e parou um carro. Desceu um cara magrinho, cabelo em forma de coração e casaco de pele de ca-

bra. Eu estava andando sobre o muro, baixo, de cimento — coisa que eu fazia quando estava muito bêbado, para testar os reflexos e manter a performance”⁶⁵. Melhoras no quadro de saúde de Miguel. No mesmo ano, mudança para a famosa casa na Cruz do Pilarzinho (Rua Jorge Cury Brahim, 874). Casa de madeira cor creme, no melhor estilo colono polonês, varanda lateral, beiral com lambrequins, sótão, quintal, horta, fogão a lenha (e outro a gás). No bairro, alto, tradicional núcleo de imigração alemã e polonesa, era possível avistar alguns campos e muitas araucárias. O novo quartel-general não teria telefone até 1981, o que favoreceu intensas visitas e troca de cartas. A casa vira, assim como a segunda casa do Pilarzinho, um centro cultural, com muitas festas e visitas locais e “estrangeiras” (Jorge Mautner, Waly Salomão, Caetano Veloso, Paulinho Boca de Cantor, Gilberto Gil, Moraes Moreira, Guilherme Arantes, entre outros). 1978: depois de um acidente, Leminski tem um diagnóstico de comprometimento do fígado.

Madrugadas frias e silenciosas, de muita criação. A busca pela irradiação, o fascínio pelos meios de comunicação de massa. Amplia seu público. Intensa colaboração para jornais, sobretudo *Correio de Notícias*. “A experiência com jornalismo cultural e contracultural me libertou dos vícios letrados.” A *semiótica*, de Charles Sanders Peirce. No começo de 1978 morre Áurea, mãe do poeta. Miguel é internado em maio. 30 de julho de 1979, o grande baque na vida do poeta: a morte do filho Miguel, aos 10 anos, de leucemia. 1979: passa 13 canções para Caetano. Gil aprende “Valeu” e “Mudança de estação” para possível gravação em disco (o que não ocorreu). 1979 e 1980: Leminski fica dois anos sem ingerir bebidas alcoólicas. Bem antes do advento da internet, de-

fende o que ele chamava de “humanismo informacional” (quanto mais informação, melhores os seres humanos se tornariam): “É preciso não acreditar que as pessoas vão ficar mais burras. Que irão perder a informação. Que saberão cada vez menos. Ao contrário”. Desenvolve a tese da *pororoca*, o encontro das correntes fluviais com as águas oceânicas: a fusão da Tropicália com a poesia concreta. Verão de 1980: visita à Bahia, recepção calorosa por parte dos músicos (Moraes Moreira, Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, A Cor do Som). 1981: nascimento da filha Estrela. Euforia. Caetano grava sua canção “Verdura”. “Promessas demais” vira abertura da novela *Paraíso*, da Rede Globo. *Veja* publica a matéria “O brilhante maldito” em janeiro de 1982. Seu trabalho começa, finalmente, a repercutir nacionalmente. Tem músicas entre as mais tocadas nas rádios (“Mudança de estação”, “Valeu”, “Promessas demais”). O acontecimento literário de 1983: a reunião de sua poesia em *Caprichos & relaxos*. *Best-seller*. O fenômeno Leminski. Reconhecimento nacional. Atuação na imprensa (*Veja*, *IstoÉ*, *Folha de S.Paulo*). Mergulho na tradução e nas biografias de Jesus, Tróski, Cruz e Sousa e Bashô (formas de mergulhar em si mesmo). Fascinação pelo grafite urbano. 1983: encontro e parceria com Itamar Assumpção. Janeiro de 1984: mudança para uma casa a duas quadras da primeira residência do Pilarzinho, na Rua Antonio Cesar Casagrande, 97. Os anos 1984 e 1985 são de intensa atividade de tradução (Beckett, Mishima, Lennon, Fante, Ferlinghetti). Faz a trilha do especial infantil *Pirlimpimpim 2*, da Globo, com 8 músicas em parceria com Guilherme Arantes (“Xixi nas estrelas” também estoura nas rádios). Apresenta o projeto *Leminski com vida*, no Teatro 13 de Maio, abrindo espaços para talentos da cidade.

Inverno

Fim de 86–junho de 89: finaliza *Metaformose*. 17 de dezembro de 1986: outro baque, com o suicídio do irmão, Pedro. A barra interna pesa. Pela primeira vez, segundo Alice Ruiz, fala em morrer. 1987: “A pressa de viver como quem morre te faz ser outro. Um outro que eu não reconheço”, escreve Alice⁶⁶. No meio disso, redação, sob encomenda, da incrível e engraçadíssima novela *Agora é que são elas*: “O romance não é mais possível. *Agora é que são elas* é um romance sobre a impossibilidade de escrever um romance”⁶⁷. Resgate do simbolismo, vislumbrando um novo “estilo” de poesia que ele chamou de “parnasianismo chique”: a determinação da indeterminação, a rarefação ou desmaterialização do referente, a “criação de um mundo sígnico paralelo”⁶⁸. A busca de uma “poesia básica. Elementar como um abc ou uma tabuada”. Uma poesia pensante, uma poesia de ideias. *Logopeia*: “a dança da inteligência entre as palavras” (na definição de Pound). 1987: lança *Distraídos venceremos*. Crise no casamento. Primeiro diagnóstico de cirrose. 1988: separação de Alice. Parte para temporada “kamikaze” em São Paulo: oficinas, poemas (trabalha na organização de *La vie en close*), novas amizades, reencontros (Itamar, Haroldo de Campos, José Miguel Wisnik), experiência na TV Bandeirantes, “um milagre por dia”. Setembro: segundo diagnóstico de cirrose. “[Ó]pios, édens, analgésicos/ não me toquem nessa dor/ ela é tudo o que me sobra/ sofrer vai ser a minha última obra”, escreve em “Dor elegante” (musicado por Itamar Assumpção). Escreve, aqui e ali, poemas que antecipam, de maneira mais clara, o tema da morte, a consciência do fim. Rio de Janeiro: com a nova companheira, a cineasta Berenice Mendes, visita Chico Buarque e Marieta

Severo. Novembro de 1988: retorno definitivo a Curitiba. Sem lugar para morar, passa algum tempo no Hotel Elo (R. Amintas de Barros, 383, ao lado do prédio da reitoria da UFPR). Muda-se com Berenice para a Rua Duque de Caixas, 646, sua última casa. Reflexões sobre o mundo contemporâneo. Certa desesperança. “A barra pesou”. “O real é surreal”. Perguntado se ele havia deixado de “fazer chover em nosso piquenique” (em referência a um conhecido poema seu), responde, em uma de suas últimas entrevistas: “Não. Vou fazer chover na hora em que você menos esperar. Talvez nem seja chover, seja algo pior”⁶⁹. Anima-se com a segunda edição de *Catatau*, marcada para 24 de agosto, seu aniversário. Escreve dois textos explicativos para a nova edição. Entre 7 de abril e 2 de junho de 1989 colabora semanalmente para a *Folha de Londrina*. Publica um ensaio, *Nossa linguagem*, sobre a linguagem curitibana. Morre em Curitiba, em 7 de junho de 1989, de cirrose hepática, no Hospital Nossa Senhora das Graças. Está enterrado no Cemitério Água Verde. Como escreveu W. H. Auden, na ocasião da morte do poeta irlandês W.B. Yeats: “A corrente do seu sentir cessou: ele tornou-se seus admiradores”.

A ambição de Leminski era grande. Ele queria ser o maior poeta de sua geração⁷⁰. E o foi. Em busca de sua dicção própria, a aventura épica pela poesia foi sintetizada, com sua ironia e brilho peculiares, num de seus poemas mais característicos:

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

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

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

Em 13 versos temos um percurso poético que é também o da poesia ocidental e brasileira. O reconhecimento, afinal, do “fracasso” da poesia ou da grata aceitação das coisas.

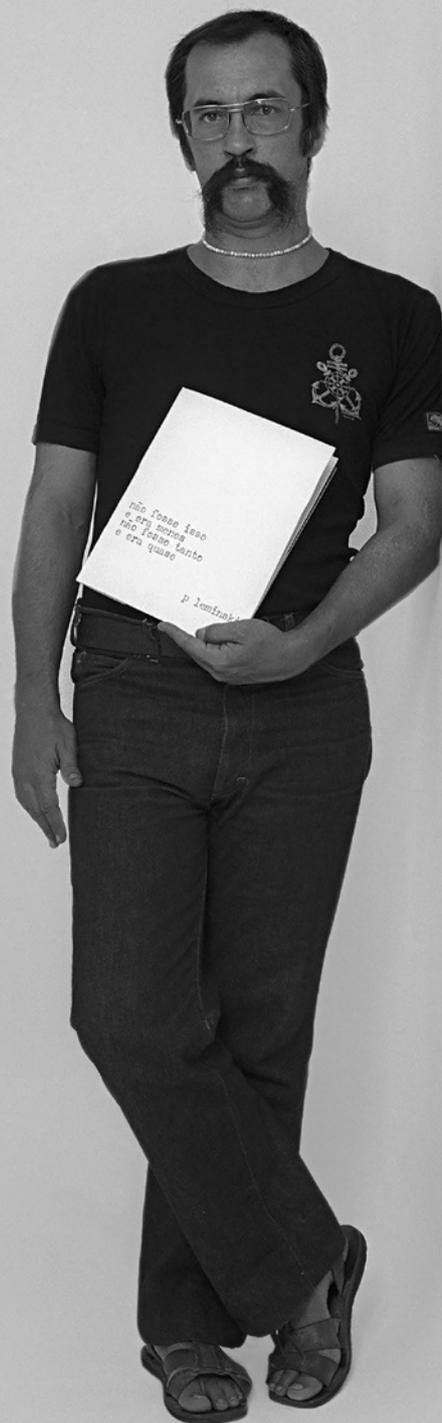
Habitante da linguagem

A linguagem é um milagre cotidiano ao qual costumamos não dar muita atenção. O linguista e psicólogo evolucionista Steven Pinker, em *Do que é feito o pensamento*, destaca essa nossa habilidade humana inata para, através das letras, das palavras, da “gramática mental”, transmitir um conceito, uma ideia, uma vivência, *quase instantaneamente*: “Por meio de simples ruídos produzidos por nossas bocas, podemos fazer com que combinações de ideias novas e precisas surjam na mente do outro”⁷¹.

Como estas palavras que você está lendo aqui e agora.

“O código verbal é a mais genial invenção do *Homo sapiens*. As demais são extensões dele”, escreveu Leminski numa de suas cadernetas. E, na palestra para a Funarte, afirmou: “A palavra pode falar de um quadro, um quadro não pode falar das palavras. As palavras podem falar de um espetáculo de dança, um espetáculo de dança não pode falar de palavras. As palavras têm uma espécie de estatuto metalinguístico, um estatuto de dizer sobre, que é seu específico”⁷². Parece ainda persistir uma visão da linguagem como sendo transparente. É a ideia das palavras como “janelas para o mundo”. Nesta visão funcionalista de linguagem o que importa é o referente, como se as palavras fossem meras pontes que atravessamos para alcançar nossos objetivos.

Fotografando para a contracapa do livro *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, no estúdio da Zap, segurando o que seria a capa do livro (1980).



Como se as palavras fossem imateriais, digamos. Leminski explica: “Acho muito discutível essa distinção entre um mundo do real e um mundo da linguagem. Humanamente, o mundo só é vivido enquanto linguagem. Alguma forma de linguagem”⁷³. Steven Pinker concordaria com o poeta: “A linguagem está tão entrelaçada na experiência humana que é quase impossível imaginar a vida sem ela. É muito provável que, se você encontrar duas ou mais pessoas juntas em qualquer lugar da Terra, elas logo estarão trocando palavras. Quando as pessoas não tem ninguém para conversar, falam sozinhas, com seus cães, até com suas plantas. [...] A afasia, a perda da linguagem que ocorre depois de um dano cerebral, é devastadora, e em casos severos os membros da família chegam a sentir que é a própria pessoa que foi perdida para sempre”⁷⁴.

Já para os poetas a linguagem é mais que um “milagre” e um instrumento: é arte, forma de conhecimento, modo de investigar o mundo. Quando perguntei o que era poesia, em uma entrevista de 1983, Leminski respondeu: “Poesia é o princípio do prazer na linguagem. Minha poesia segue esta ideia de que a linguagem é intrínseca ao ser humano, ela é aquela coisa na qual o ser humano se considera enquanto tal. Ela é seu instrumento de pensar, de se relacionar com seu semelhante, de mudar a realidade. Sem linguagem não existe vida social, pois ela é anterior à própria sociabilidade. É ela que torna possível a vida social”⁷⁵. Para ele, a poesia era a mais pura manifestação da paixão do ser humano pela linguagem. Como escreveu o poeta Joseph Brodsky: “Se o que nos distingue de outras espécies de animais é a fala, então a poesia, que é a operação linguística suprema, é nosso objetivo antropológico — genético, de fato”. Leminski: “O poeta

se define sobretudo pela capacidade de criar beleza com a linguagem”. Nessa relação de amor obsessiva, quase erótica, com seu idioma, ele estava em afinidade com o ponto de vista de um dos maiores poetas ingleses, Auden: “Um poeta é, antes de tudo, uma pessoa veementemente apaixonada pela linguagem”. Ou com o argentino Jorge Luis Borges: “Poesia: a paixão da linguagem”. O tema da paixão e da linguagem — com a resultante dessa cópula sendo a poesia — gerou em 1987 um texto importante para se entender sua poética cujo título é, justamente, “Poesia: a paixão da linguagem”:

“Vejo essa coisa de amor entre sons e palavras, entre sons e sentidos, como um resultado da própria materialidade do fazer poético, no qual, não importa, ou importa menos, você apresentar sentidos do que você trabalhar. Os sentidos terão que vir depois de uma materialidade, digamos, musical, ou plástica, icônica, como se queira, da palavra. O sentido virá depois disso, senso é apenas prosa empilhada em versinhos, como está cheio o Brasil. Há figuras, pessoas que passam por grandes poetas, que são apenas prosadores, colocam a sua prosa e a dividem, arbitrária e farsescamente, no papel como um verso. Mas um verso é uma entidade artística. Vamos fazer verso, tudo bem, mas tem que saber fazer um verso, uma unidade musical imagética. Se não, vai fazer jornalismo, vai fazer teses de sociologia. Poesia tem o seu específico”⁷⁶.

O referencialismo prega que o que importa na linguagem verbal é o que está fora dela, no mundo, que o sentido de uma palavra é o referente/objeto para o qual aponta. Já para Leminski “a poesia é como uma substância, não é um vidro como a prosa, que deixa passar o olhar até o significado. A poesia está mais pa-

ra o lado da música, das artes plásticas, como Pound viu”, anotou. “Um poema não é como um conto, não é como um romance. Um conto e um romance são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia não. O olhar não passa, o olhar para nas palavras.”⁷⁷

O romancista, segundo ele, não tem como foco principal, permanente e absoluto, os valores da palavra, a palavra em sua materialidade, sua musicalidade, seu parentesco com outras palavras, suas ambiguidades, sua *forma*, enfim. Num romance, via de regra, o foco é o conteúdo, o que se conta. “Ele está preocupado apenas em criar uma janela, uma transparência através da qual você visse o enredo correndo.”⁷⁸ “A atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto uma coisa do mundo. O poeta é, na sua óbvia paixão pela linguagem, porque um poema não tem propriamente um significado, ele é seu próprio significado.”⁷⁹

E aqui entra a importância estratégica que teve a poesia concreta na sua visão de linguagem. Como dissemos, Leminski assinaria embaixo o que escreveu a poeta americana Rosmarie Waldrop, associada aos chamados “poetas da linguagem” norte-americanos. Ela afirma que a maior contribuição da poesia concreta foi ter significado “uma revolta contra a transparência da palavra”. Ela escreve: “Não costumamos *ver* palavras, mas *ler* palavras, o que significa que olhamos *através delas* para seu sentido/significado, seus conteúdos”⁸⁰. Leminski: “Com a poesia concreta a gente aprendeu a parar e ficar olhando para a palavra. Viajar entre o som, a forma e o conteúdo. A poesia concreta teve o grande mérito de revelar o aspecto material da palavra. Ensinar a gente a ver a palavra como matéria”⁸¹.

Ressalte-se também o impacto fundamental do simbolismo sobre sua visão de linguagem: “Você negar toda a realidade social e criar um mundo signífico paralelo, como foi a proposta dos simbolistas, é compreender muito mais radicalmente a sociedade industrial e urbana que estava nascendo do que fazer romancesinhos sobre os dramas dos operários, do sofrimento do pequeno trabalhador da periferia”, provocava Leminski em janeiro de 1989. “A aparente ‘alienação’ de um Mallarmé, digamos, era muito mais aguda como literatura do que o aparente engajamento daqueles que pensavam que a literatura é um espelho. A literatura é um delírio, um sonho. Como diria Kafka, ela é um espelho que adianta, e isto é outra coisa. O ícone é a produção de uma realidade nova, não seu reflexo”⁸².

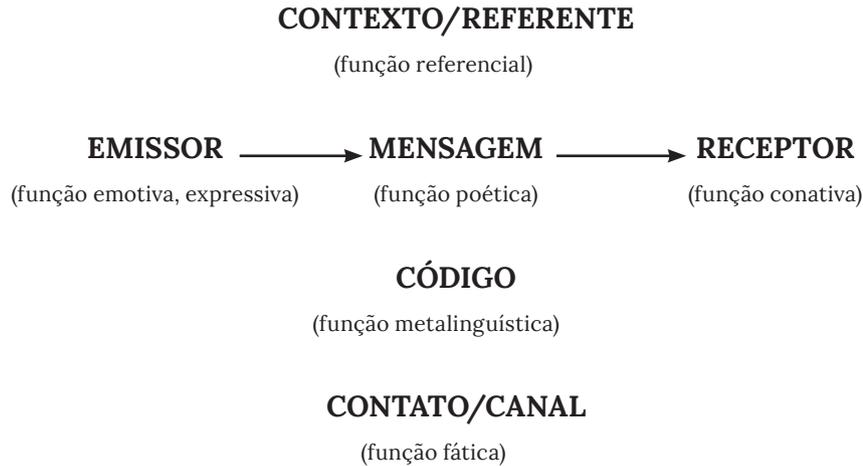
As funções da linguagem

“Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor”

(Leminski)

Além de Ezra Pound, outra influência fundamental no pensamento de Leminski, moeda corrente de seu vocabulário crítico, foi Roman Jakobson. Para o linguista russo, em todo ato verbal e comunicativo participam seis elementos, com uma função correspondente: 1. Um *emissor* da mensagem⁸³. 2. O *receptor*. 3. O *contexto* (o referente, sobre o que se fala). 4. O *código*, seja verbal (a palavra articulada, a língua, o idioma falado ou escrito) ou não-verbal (sinais, imagens, cores, música, a moda, a arte, gestos etc.). 5. O *canal físico* ou o *contato* (a conexão psicológica). 6. A *mensagem* em si, ou seja, o que é efetivamente enviado e comunicado.

Este é o famoso modelo das funções da linguagem de Jakobson:



Jakobson deixa claro que, numa mesma mensagem, mais de uma função pode estar presente. Uma, no entanto, tende a ser a dominante.

1. Na mensagem centrada no *emissor* (função emotiva), a linguagem exerce a função de expressar o estado de quem fala ou transmite a mensagem. Exemplos: “Eu te amo”. “Não estou gostando desse filme”. Interjeições: “Oba!”. “Que legal”. Presença massiva na poesia romântica, nas canções populares etc. Um exemplo em Leminski: “Quando vi você/ tive uma ideia brilhante”.

2. Na mensagem centrada no *receptor* (função conativa ou apelativa) a função é persuadir quem recebe a mensagem, mobilizar o destinatário de alguma forma. Exemplos: frases marcadas com vocativos (chamamento, apelo) e imperativos, como “Você não pode perder esta oferta”, “Faça o que eu estou mandando”. Exemplos: a linguagem da sedução, publicidade, anúncios, orações e exortações.

Políticos. Leminski: “Eu te fiz agora/ poema/ ajoelha e me adora” (aqui também vemos a função metalinguística).

3. Na mensagem centrada no contexto ou *referente* (função referencial) a linguagem é usada em sua forma mais pragmática, orientada para o conteúdo, para a informação pura e simples. Costuma ser clara, linear, sem ambiguidades, “transparente”. Exemplos: “O presidente anunciou novas medidas econômicas nesta segunda-feira”. “Curitiba é a capital do Paraná”. É a linguagem do jornalismo, da prosa naturalista e realista, do discurso científico etc. Mais difícil de ser encontrada na poesia de Leminski, mas está lá, mesmo que esparsamente: “A palmeira estremece”. “Ulisses voltou de troia”. “Lua na água”. “Caso alguma coisa me acontecer/ informem a família”. “Sirenes, bares em chamas, carros se chocando”. “Isso não estava aqui ontem”.

4. Na mensagem centrada no *canal* físico ou *contato* (conexão psicológica) temos a função fática, com a linguagem funcionando apenas para prolongar a comunicação, checar com o receptor se ela está de fato acontecendo. Partículas vazias como “veja bem”, “né?”, “sei”, “tá ligado?”. Frases como “Você está me entendendo?”, “E aí?”, “tudo bem?”. Jakobson: “O empenho de iniciar e manter a comunicação é típico das aves falantes; dessarte, a função fática da linguagem é a única que partilham com os seres humanos. É também a primeira função verbal que as crianças adquirem”⁸⁴. Há um poema de Leminski que trabalha bastante com esta função: “Johnny? está me ouvindo?”. São frequentes os poemas em que ele interpela o leitor.

5. Na mensagem centrada no *código* (função metalinguística) a linguagem é usada para falar da própria linguagem como um objeto. Exemplos: “O que você quer dizer com *rodar a baiana*?”. “Rodar a baiana quer dizer *armar um barraco*?”. “O que significa *armar um*

barraco". "Significa *causar confusão*". Ocorre num poema sobre o poema ou sobre poesia, ou sobre o ato de escrever e o processo da escrita, num filme sobre um filme ou sobre o cinema, numa canção que fala de canção etc. Leminski tem muitos poemas metalinguísticos, escritos em diversas fases: "A vagina vazia", "sabendo", "um poema", "moinho de versos", "sim", "poema na página", "fazia poesia", "chutes de poeta", "um pouco de mau", "o poema", "Aviso aos naufragos", "Vim pelo caminho difícil", "Distâncias mínimas", "Iceberg", "Plena pausa", "O par que me parece", "Proema", "Desencontrários", "O que quer dizer", "Sem budismo", "Razão de ser", "M, de memória", "um bom poema", "Overture la vie en close", entre outros.

6. Finalmente, na mensagem centrada na própria *mensagem* temos a função poética da linguagem, quando ela se volta para sua própria materialidade. Neste tipo de mensagem a linguagem se satura, se adensa, se torna mais "opaca", menos "transparente" do que na função referencial. Jakobson alerta que a função poética não é propriedade exclusiva da poesia: também está presente nas paronomásias e trocadilhos, provérbios e ditos populares, adivinhas, nos neologismos (criação de palavras), nas metáforas, piadas e slogans publicitários, por exemplo. Jakobson: "A poesia é linguagem em sua função estética [...] A função poética não é a função única da arte verbal, mas tão somente a função dominante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário"⁸⁵.

Claro que não é o uso desses elementos, por si só, o que faz de uma mensagem verbal um poema. Mas são indicativos de poeticidade. Leminski lembra: "Poesia é a constituição de objetos claramente estruturados, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal". Comentando a poesia

de Lawrence Ferlinghetti, por exemplo, Leminski chama a atenção para seu “fluxo verbal rico de todos os efeitos que fazem de uma frase poesia e não prosa, ecos sonoros, reflexos fonéticos, paralelismos, aliteraões, alto grau de fusão do magma verbal”⁸⁶. Não só “o que” mas “como” algo está sendo dito ganha atenção especial do poeta. Na função poética a ênfase recai na mensagem em si, na forma como está sendo expressa, através da exploração de um grande leque de recursos e efeitos linguísticos como rima (de todos os tipos), ritmo, repetição, paronomásia, aliteração, assonância, metáfora e demais figuras de linguagem. Na função poética a linguagem ordinária se torna, nesses momentos, extra-ordinária.

Há um poema de Armando Freitas Filho que se resume a um verso apenas: “Os pássaros apressam o céu”⁸⁷.

Lendo lentamente, além da surpresa causada pela imagem, temos aliteraões em “p” e “s” e assonância em “o”. “Os **p**ássaros **ap**ressam o **c**éu”. Somos convidados a prestar atenção na linguagem. Parodiando um exemplo do crítico literário Terry Eagleton: se alguém lhe abordar na rua e, em vez de um “O ônibus das 5 já passou?” ou “Que horas são?”, a pessoa vier com um “Ora direis ouvir estrelas” ou um “Tu pisavas nos astros distraída” você pode ter certeza de estar em presença da função poética. Eis um exemplo famoso de Leminski, que tende perigosamente ao mero trocadilho mas no fim convence pela inteligência e pela provocação:

ameixas
ame-as
ou deixe-as

O poema minimalista trabalha com a semelhança sonora e

com a rima assonante (ou toante): “ame-as”, “ameixas” e “deixe-as”. Importante lembrar que trata-se de uma paródia de um famoso slogan nacionalista que circulava no começo dos anos 70, no período mais barra pesada da ditadura militar (1964-1985). Este, por sua vez, inspirado num slogan americano conservador pró-guerra do Vietnã. Era comumente encontrada em janelas e decalques de carros:



Em alguns poemas, Leminski retoma não só uma tradição satírica epigramática marginalizada como lembra os comediantes americanos de *stand-up*, aqueles especialistas em piadas de uma só linha (geralmente duas). Como no verso “Nadei, nadei e não dei em nada”. Aliterações em “n” e “d”, jogo com o duplo sentido da palavra “nada” (verbo nadar e no sentido de coisa alguma). Ou neste grafite de Leminski, deixado nos muros de Curitiba nos anos 80: “Quem tem Q.I., vai”. Ao modo da famosa frase do imperador Cesar (“Vim, vi, venci”), o verso apresenta assonância em “e” (quem, tem, que), aliteração “q” (Q., que), trocadilho entre Q.I. (sigla para “quociente de inteligência”, medida) e “que ir”.

A função poética também opera nas centenas de neologismos e palavras-valises de *Catatau*: *dansálias* (dançar + sandálias), *principício* (princípio + precipício), *ideolágrimas* (ideograma + lágrimas), *invenenervo* (inverno + veneno + nervo), *alvorelva* (alvorada + relva), *atravejo* (através + vejo). O que pode gerar (ou melhor, degenerar) mensagens como essa, cabendo ao lei-

tor decifrá-la: “Gargantalhadas chapinhafurdam momentoluscos, paralelodédalos a seu babelprazer”.

Como sintetizou, de forma precisa, o poeta e tradutor Nelson Ascher: “A função poética não é nada menos do que a consciência da linguagem, ou seja, o momento privilegiado quando o usuário deste ou daquele idioma conscientiza-se de que, entre ele e a realidade, está a mediação inescapável da linguagem”. Poesia não só reproduz a realidade, ela também a *produz*. Mesmo em poemas breves de Leminski podemos ver como se dá esse fenômeno chamado poesia, quando a palavra vira pura substância, linguagem em câmera lenta:

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

Sob uma aparente simplicidade, aqui Leminski trabalha justamente a famosa “hesitação do som e sentido” de que falou Paul Valéry ao definir a linguagem poética. Este pequeno poema é saturado sonoramente, assombrado pelas vogais “a”, “e”, “o”, “u” e pelas consoantes “s”, “m”, “n”, “p” e “b”.

Desnudando a etimologia aparecem várias possibilidades de leitura, num jogo fascinante de palavras com suas raízes latinas, luzes e sombras, sons e sentidos. A palavra *som* literalmente *penetra* na palavra *sombra*. *Assombrar* é “causar ou sentir assombro” (espanto), “cobrir de sombra”, guardando também os sentidos de “causar tristeza”, “desmerecer” e “fazer pouco caso”. *Deslumbrar* vem do espanhol *deslumbre* (palavra formada pelo prefixo de negação e ação contrária *des* + *lumbre*). *Lumbre* vem do latim *lume* (luz).

Portanto, deslumbrar seria *desfazer a sombra (umbra)*, encher algo ou alguém de luz. Para complicar, *deslumbrar* significa “causar ou sentir *assombro*” (sendo sinônimo de assombrar, portanto), “maravilhar-se”, mas também “perder o bom-senso” e “ficar convencido”. *Penetrar* é entrar profundamente, atravessar, ir até o fundo, e vem de *penitus*, “no interior, na profundidade”. *Pena* vem de *penna* (pluma, pena de animal que se usava para escrever), se referindo, por extensão, à atividade de escritor e ao estilo de escrita, mas com sentidos adicionais e complicadores de “penalidade”, “punição”, “sacrifício”, “desgosto”, “tristeza” e “pesar”. *Penumbra* significa “quase sombra”, em latim. Como que por milagre, a palavra *pena* literalmente sai de dentro da palavra *penumbra*. Dentro deste contexto, criam-se possibilidades de “falsas” etimologias: por que a palavra *assombrar* não poderia ser “jogar o *som* em algum lugar”? *Penetrar* seria “quase entrar”, ou, num neologismo, “penentrar”.

Se lermos novamente o poema brevíssimo de Leminski, agora com todas essas possibilidades em mente, temos também um exemplo breve e didático de *logopeia*, que Pound chamou de “a dança da inteligência entre as palavras”. Remexendo o acervo de Leminski, encontrei um poema inédito em livro⁸⁸. A primeira estrofe retoma o mesmo tema, como se ele estivesse desenvolvendo outras soluções: “O silêncio de uma sombra/ só vê quem se deslumbra/ só lembra quem se pergunta/ donde vem tanta penumbra”. Câmera de ecos. “A poesia, lugar onde a língua se despe da alma e fica toda matéria, substância. [...] A poesia, de certa forma, é, nada mais, nada menos, que um ramo rico da Surpresa, movimento da linguagem em direção ao Desconhecido”⁸⁹, afirma Leminski. E elabora, jakobsonianamente, sua visão de linguagem e poesia:

“Eu comecei por uma profissão de fé no inutensílio. Quer dizer,

a poesia não tem que estar a serviço de nenhuma causa, de nenhuma coisa anterior a ela. A poesia é o exercício de liberdade. É a mesma coisa que dizer que a liberdade tem que estar a serviço de alguma coisa. Isso é um absurdo. A poesia é a liberdade da linguagem de cada um. Ela se manifesta na linguagem de todas as pessoas, e hoje nós sabemos que a nível científico existe uma função poética na linguagem, detectada pelo linguista romeno Roman Jakobson. A função poética está presente o tempo todo, e não só na poesia dos poetas. Ela se manifesta cada vez que a linguagem se volta sobre si mesma. É quando você usa a linguagem em nível lúdico, em nível de prazer, de brincadeira. O homem não usa a palavra para dizer apenas: ‘Por favor, me passe esse copo d’água’, ou, ‘Quanto é que você vai me pagar no final do mês?’. Ele usa a linguagem também para se divertir, para dar prazer. O ser humano tem na língua sua grande criação. A linguagem é o único signo que sai de nossa boca com o calor do nosso hálito. É a coisa mais colada e casada com a vida. Os homens amam a palavra e amarão enquanto existir esse mundo e a humanidade. Então, a poesia é o lugar em que o ser humano expressa esse seu amor pela linguagem. Pela beleza das palavras em sua língua, pela beleza de um jogo de palavras, uma rima, uma imagem feliz”⁹⁰.

Teoria do inutensílio

A teoria de Jakobson está vinculada a outra tese central da poética leminskiana: a teoria do *inutensílio*. Não que ela fosse totalmente nova. O interessante é que a teoria de Leminski se torna uma verdadeira defesa da poesia em seu pleno direito de existir, numa síntese instigante de várias teorias e autores. De Kant, incorpora a ideia da autonomia da obra de arte e a atitude

de estética “desinteressada” (no sentido utilitário). De Théophile Gautier (com ecos em Baudelaire, Poe, Mallarmé, Oscar Wilde), a defesa da “arte pela arte”, o ataque ao utilitarismo aplicado às produções artísticas, o elogio ao “inútil” (Gautier afirmava que “só o inútil é belo”). Do sociólogo Theodor Adorno, a ideia da poesia como “negatividade” e recusa à lógica lucrocêntrica do capitalismo tardio. Desentranhado da teoria de Freud, Leminski define a poesia como o “princípio do prazer no uso da linguagem”, para além do princípio da realidade. Há ecos do texto “O que é a literatura?”, de Sartre. E, claro, a teoria da função poética de Jakobson, numa junção com Freud: “O princípio da realidade, no uso da linguagem, seria a função referencial, que é quando a linguagem se refere a uma coisa exterior a ela. E o princípio do prazer é quando a linguagem é o puro exercício do prazer”.

Leminski desenvolveu exaustivamente a tese do inutensílio em entrevistas, textos de jornal e, sobretudo, em ensaios como “Arte in-útil: arte livre”, “Arte e outros inutensílios” e na longa palestra-depoimento “Poesia: a paixão da linguagem”. “Num mundo capitalista, todas as coisas tem que ter um porquê. Exatamente porque, no universo da mercadoria, tudo tem que ter um preço. Tudo tem que dar lucro. O porquê é o lucro, no plano intelectual das coisas”⁹¹. Para ele, o puro valor da palavra está na poesia. As pessoas sem imaginação, argumenta, são aquelas que querem que a arte e a poesia sirvam para alguma coisa. São cegas ao fato de que a arte em geral e a arte da palavra (poesia) oferecem uma chance única de experimentar um mundo da liberdade, além da necessidade. “O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas

coisas não precisam de justificação nem de justificativas.” “Para mim poesia é isto: a manifestação da pura alegria de estar vivo.”

Tradicionalmente, pelo menos desde Horácio, é lugar comum dizer que a literatura tem funções como as de instruir, dar prazer, deleitar e ensinar. Através dos tempos, ao sabor do contexto histórico, social e político de diferentes culturas pelo globo, a poesia assumiu as mais diversas funções (religiosa, edificante, moral etc.). No século XIX, o Romantismo, na formulação da “arte pela arte” dos artistas franceses, proclamou-se “a libertação da arte de qualquer compromisso com o não-artístico, a moral, a política, a exaltação patriótica, a tradição nacional, o Bem, a Verdade”. Ao ser perguntado para que servia uma rima, o poeta parnasiano Gautier disparou: “Para que serve isso? Isso serve para ser belo. Não basta? Como as flores, como os perfumes, como os pássaros, como tudo aquilo que o homem não pode desviar e perverter para que pudesse tirar proveito. Geralmente, tão logo uma coisa se torna útil ela deixa de ser bela”. A “arte pela arte” foi um conceito-chave da poesia moderna, tendo inspirado o Mallarmé de “Um lance de dados” até as vanguardas europeias do século 20 (dadaísmo, cubismo, futurismo, concretismo etc.).

“Uma coisa é certa”, desenvolve Leminski: “a poesia (como tudo o mais) não tem solução dentro do capitalismo”. No capitalismo tardio, regido pelo pragmatismo e materialismo, onde tudo tem um preço e um valor de mercado, dada sua aparência de “irrealidade”, a existência da poesia é uma “aberração”. A poesia, argumenta, está exilada dentro da sociedade industrial. Mas está aí justamente a sua força: por não ter obrigação de dar lucro, num mundo guiado pelo feitiço da mercadoria, de utilitários, aplicativos e dispositivos, a poesia ganha uma dimensão mais humana, estética, lúdica:

vira um *inutensílio*. Ou, como escreve no começo de um poema de *Distraídos venceremos*: “Marginal é quem escreve à margem,/ deixando branca a página/ para que a paisagem passe/ e deixe tudo claro à sua passagem [...]”⁹²⁷.

Ser de linguagem em seu pleno direito de existir, “arte aplicada ao fluxo verbal”, a poesia *resiste*. Vira um território livre, à margem dos ditames do mercado. “Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem uma 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. Misteriosamente, os defensores da ‘arte pela arte’ tinham razão”, concorda Leminski.

Coexistindo com o uso majoritariamente pragmático, instrumental, informacional, da linguagem, usando as mesmas palavras que, segundo Leminski, “estão sujas de história”⁹³, a poesia se torna quase um oásis, uma espécie de reserva ecológica da arte e da linguagem humanas. Em nosso mundo saturado de informações e distrações, a poesia nos abre a possibilidade de experimentar um tempo não utilitário, de ir além do uso pragmático da linguagem, que é o que domina nossas vidas. Entre seus objetivos: expandir a consciência humana. Em vez de notícias ela produz não-tícias. No lugar de acontecimentos, desacontecimentos. A teoria do *inutensílio* resgata, em plenos anos 1980, a ideia de poesia como uma forma de resistência, recusa a entrar no jogo e na lógica do capitalismo, do uso meramente pragmático e utilitário da linguagem. “A poesia,” elabora Leminski, “é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazerosamente”. Saem a utilidade e o lucro, entram a beleza, a vida, a liberdade criativa. Sendo a arte

da linguagem verbal, o “lucro” da poesia, se há algum, é fazer surgir novos objetos no mundo, “obgestos” vivos de linguagem, que signifiquem a capacidade humana de produzir novos mundos, de apontar para outras experiências e existências possíveis. Fica claro que a palavra “inútil” está sendo usada ironicamente, num sentido crítico, positivo, de rebeldia a um mundo materialista e consumista, em que até as pessoas, mais que consumidoras, viram mercadorias também! É aqui que a teoria de Leminski se reveste de um caráter político (no sentido mais amplo e etimológico da palavra, do grego *politikos*, pertencente à *polis*, ou seja, ao público, referente à vida pública, “as coisas relativas à vida da cidade”). Em contraposição ao idiota, “aquele que só se preocupa consigo mesmo”. “Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultravioleta ou infravermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida”, afirmava Leminski.

As três estações da poesia: fanopeia, melopeia, logopeia

O poeta, tradutor e crítico norte-americano Ezra Pound (1885-1972) foi o maior professor de poesia que Leminski teve⁹⁴. Basicamente, Pound seguia princípios como tratamento direto (mostre, não descreva), ênfase na imagem precisa, na rima (bem usada, como elemento-surpresa). Buscava valores como clareza, exatidão, concisão, com o ritmo do poema seguindo não a métrica tradicional e o metrônomo mas a música da frase (verso livre). Todos valores caros à poética de Leminski. Como ele admitiu, *ABC da literatura*, *A arte da poesia* e outros livros de Pound marcaram profundamente sua visão de poesia e linguagem. Neles, o ameri-

cano defendia que há três modos principais de carregar a linguagem de poeticidade, três tipos de poesia: fanopeia, melopeia e logopeia. Esses termos, arrisco dizer, são fundamentais não só para entendermos a obra poética de Leminski como sugere um roteiro para ela, em seus três momentos principais.

Fanopeia: poesia para o olho

Poeia vem do grego *poien* (fazer, criar). *Fano*, do verbo grego *phaneim*, significa “mostrar”, “fazer visível” (o radical se imiscui em palavras como *fantasia*, *fantasma*, *fenômeno*, *diáfano*). Pound define *fanopeia* como “um lance de imagens na imaginação visual”. No poema fanopaico o elemento principal são as imagens, apresentadas diretamente ou via metáfora. *Imagem*, para ele, é “aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional num instante de tempo”. *Fanopeia*, no jargão poundiano, é quase sinônimo de Imagismo, o movimento poético que ele liderou e que causou uma pequena revolução na poesia moderna. Os campeões em matéria de poesia fanopaica são os poetas chineses e japoneses (sobretudo com os haicais), mas está presente também na poesia de Homero, Dante, Rimbaud, Garcia Lorca, entre outros.

O exemplo mais didático da fanopeia vem do próprio Pound, neste breve e famoso poema, aqui como foi publicado originalmente:

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd :
Petals on a wet, black bough .

Ezra Pound

NUMA ESTAÇÃO DE METRÔ

A aparição dessas faces na multidão :
Pétalas num ramo úmido, escuro .

Exemplar da técnica imagista, quase cinematográfica, neste breve poema temos a justaposição-sobreposição (montagem) de duas imagens, o momento de um *satori* (iluminação) urbano, sem comentários ou elaborações abstratas. Na fanopeia, privilegia-se, de acordo com Pound, “a precisão absoluta das palavras”. A poesia se afasta do retórico e do descritivo, do verborrágico, aferra-se ao concreto. O lema é *show, don't tell* (mostre, não conte ou descreva). O modo fanopaico tornou-se um dos pilares da poesia moderna e uma das bases do Imagismo (1913), com reflexos diretos em poetas importantes e de vários estilos como William Carlos Williams, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Sylvia Plath, e.e. cummings, os objetivistas (George Oppen, Lorine Niedecker, Luis Zukofsky), a poesia visual e a poesia concreta. Parece mesmo incrível que Leminski não tenha se ligado, especialmente, na poesia de Williams.

A primeira fase da poesia de Leminski (1963-1980) é dominada pela fanopeia. *Caprichos & relaxos* retrata bem isso: se há poemas que exploram a música das palavras ou se aproximam do formato da canção (meloquia), se outros são marcados pelo “lance de dados” da ideia e pela “dança da inteligência entre as palavras” (logopeia) o livro tem uma presença marcante da fanopeia. Ela se dá seja na forma de haicais (abundantes no livro), de poemas onde a imagem direta é dominante, de epigramas (originalmente inscritos sobre objetos, ou lápides, em parentesco com os grafites), seja em poemas que fazem uso do espaço e de

sua diagramação na página, poemas visuais, concretos, com o uso de fontes diferentes. Lembremos também o uso recorrente dos tipos da máquina de escrever ampliados e “estourados” de *Não fosse isso* e de *Polonaises*, que viraram quase uma marca registrada de Leminski a partir de então.

No poema fanopaico o leitor é convidado a fazer a conexão entre as imagens, como neste de Leminski:

você pára
a fim de ver
o que te espera

só uma nuvem
te separa
das estrelas

Ou neste outro, bastante conhecido:

*a noite
me pinga uma estrela no olho
e passa⁹⁵*

A força da fanopeia é que ela apresenta uma ou várias imagens mas não as descreve ou teoriza a respeito, tampouco as sentimentaliza: “verde a árvore caída/ vira amarelo/ a última vez na vida”. Ao lado da apresentação e tratamento direto, a aversão às abstrações, estava a busca obsessiva pela concisão (como na estética japonesa, com o conceito de “menos é mais”, *Ma*). O haikai, cuja matéria-prima costuma ser a imagem, é uma estrutura concentradíssima, uma “cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente”. Ou seja, é fanopeia o poema que nos seduz pelo olho: “cavalo com guizos/

sigo com os olhos/ e me cavalizo”.

Ou melhor, pela percepção: “A perfeição da vida das coisas é ser objeto de nossa percepção. A percepção é a glória das coisas”. “A arte é uma intensificação da experiência.” Outro exemplo de Leminski:

*duas folhas na sandália
o outono também
quer andar*

Eis um verdadeiro “click de palavras”, como ele definiu o haikai. Um movimento ou imagem (duas folhas caindo sobre uma sandália) causa um efeito, não-lógico, incita outro movimento, outra imagem (a ideia de um outono ambulante, uma metamorfose folhas-sandálias). Leminski: “Como as fotografias, os haicais são coisas, coisas não têm tradução”.

A *fanopeia* pode ser dinâmica e acontecer na forma de um fluxo de imagens, em montagens e justaposições paratáticas (isto é, lado a lado). O poeta cria novas realidades através das imagens, como no começo deste belo “o esplêndido corcel”:

*o esplêndido corcel
vê a sombra do chicote
e corre, esplendores do cavalo
em labirintos de crina
incentivado pelo vento
cancela espaços de quimera
consumindo o tempo
pira que heróis incinera*

*tinha ímpetos de céu
e sofreguidão sobre o mar
as campinas cerúleas do polo
o céu pele de onça
[...]*

Exemplo de imagismo delirante, numa dicção quase surrealista, não muito comum na sua poesia. Através de livres associações, o pensamento se dá por imagens que vão se articulando e cavalgando em outras, causando surpresa e estranhamento, ativando a imaginação do leitor.

A *fanopeia* tira sua força da metáfora e da apresentação direta de imagens, como nos primeiros versos deste clássico:

*um deus também é o vento
só se vê nos seus efeitos
árvores em pânico
bandeiras
água trêmula
navios a zarpar
[...]*

O poema busca a clareza de expressão através do uso de imagens visuais precisas, com as linhas funcionando como shots/tomadas. *Fanopeia* é o modo de poesia em que cada imagem quer valer mil palavras (como na fotografia). A poesia imagista, como sintetizou Mario Faustino, quer “fazer ver antes de fazer pensar”⁹⁶.

Os primeiros poemas publicados por Leminski (5 peças no

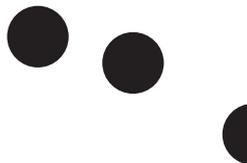
número 4 da revista *Invenção*, 1964) eram visuais-concretos. O mais bem resolvido é “Metaformose”, que também valoriza a *me-lopeia* (a sonoridade das palavras) e tem um quê de *logopeia* (a dança da inteligência entre as palavras). Num jogo barroco de permutações, o poema se constrói:

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

Metamorfose, em grego, significa “mudar de forma”. A partir do insight etimológico, e inspirado pelas transformações mágicas do livro de Ovídio de mesmo nome, Leminski faz com que as próprias palavras mimetizem (imitem a ação) o tema do poema, que é a ideia da perpétua transformação de todas as coisas. Leminski sabia que os anagramas mais perfeitos são aqueles que funcionam como tradução, comentário ou reflexão sobre a pala-

vra escolhida. É um jogo em que a mesma palavra faz gerar cópias dela mesma, mas em novas combinações e sentidos. Numa única coluna, linha a linha, as letras da palavra se permutam e vão dando origem a novas palavras, grupos de palavras e significados: “motor me fase”, palavras-valise (“mesamorfeto”), “amorfo temas”, “morte me safo”, “metro fasemo”, “tema ser fomo”, até formar, na linha final, a palavra-tema: metaformose.

No poema “Lua na água” Leminski opera uma síntese de haikai e poesia visual, remetendo diretamente ao *haiga* japonês (poemas-desenhos, a categoria mais plástica da poesia oriental, segundo Blyth⁹⁷):



LUA NA AGUA
 LUU NÁ ÁGUA
 ALGUMA LUA
 LUU ÁGUA
 LUA ALGUMA

Aqui, desenho e palavras buscam a fusão, em montagem minimalista. Construção através de associações semânticas e sonoras. Jogo de espelhismos, aparições e desaparecimentos, exibindo a materialidade da linguagem (com palavras dentro de palavras) em sua potência máxima. Leminski constrói essa pérola de fanopeia com apenas duas vogais (a e u) e quatro consoantes (l, n, g e m). Ele as faz, tal como a lua, se refletirem no lago da pági-

na, formando outras, apagando algumas. Tanto a lua em negativo que some no espaço físico da página branca, quanto as palavras do poema (alguma lua/ lua alguma) simulam a consciência da fugacidade de todas as coisas, cara ao zen-budismo. Virando o poema de ponta-cabeça e colocando-o diante de um espelho, salta outro poema, seu duplo: “LUA/ ÁGUA/ LUA NA ÁGUA”.

Não podemos deixar de notar também que, além do haicai, do imagismo de Pound e da poesia concreta (design de palavras no espaço), esse impulso fanopaico também tem a ver com sua experiência com a propaganda e a publicidade, com a prática de criação de mensagens sintéticas, diretas e de impacto.

Melopeia: a música das palavras

*“A poesia começa a se atrofiar quando
se afasta muito da música”⁹⁸*

(Ezra Pound)

*“Cantar é apenas a maneira
mais deliciosa de dizer”*

(Paulo Leminski)

Na poesia de Leminski, vemos, gradualmente, sobretudo na virada dos anos 1970 para os primeiros anos da década de 1980, uma passagem da *fanopeia* para a *melopeia*. É um período de valorização do dinamismo da fala e seus ritmos, da exploração do coloquial e do vernáculo: “a liberdade de escrever como se fala é a alma da minha poesia”, refletia Leminski. Ele próprio deixava claro, em várias ocasiões, essa mudança de ênfase em sua busca poética, para além do suporte livro: “Durante muito tem-

po escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora eu poeto no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida. Sobretudo, no corpo da voz, essa coisa quente que sai de dentro do corpo humano, para o beijo ou para o grito de guerra. Para isso, tive de recuperar números, cadências, embalos. Não me interessa que nome isso tenha⁹⁹. Este insight, como era comum no caso do poeta, deu origem a um de seus melhores poemas, “Sintonia para pressa e presságio”:

*Escrevia no espaço.
Hoje, grafo no tempo,
na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.
Soo na dívida 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.*

Em grego, *melos* significa “canção”, “parte de uma canção”. *Poeia* vem de *poein*, “fazer”, “compor” (como na origem da palavra *poesia*). Na *melopecia*, segundo a classificação de Pound, “as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado co-

mum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado”¹⁰⁰. Embora a *fanopeia* esteja presente nas imagens que o poema apresenta, a tessitura sonora deste poema de *La vie en close*¹⁰¹ é constituída por uma série de sofisticadas rimas toantes (*pétala/separa, fala/casa, cala/praçã, percalço/ espasmo, etc.*), de paralelismos (“Escrevia no espaço./ Hoje, grafo no tempo”), aliteraões (“na pele, na palma, na pétala,” “soo na dúvida que separa”, “o silêncio de quem grita”), repetição e anáfora (“Eis a voz, eis o deus, eis a fala, eis que a luz se acendeu na casa”).

Antes de entrar na canção de Leminski, é importante ressaltar que a melopeia explora a musicalidade e a cadência das palavras, o atrito entre sons e significados. Nela, como explicou Pound, “temos uma força que tende com frequência a embalar, ou a distrair o leitor do sentido exato da linguagem. É a poesia nas fronteiras com a música”¹⁰². “O poeta”, explica o poeta russo Joseph Brodsky, “trabalha a partir da voz, do som. Para ele, o conteúdo não é tão importante como se acredita habitualmente. Para um poeta, quase não há diferença entre fonética e semântica”¹⁰³. É o que começa a acontecer cada vez mais na poesia de Leminski.

“Pouca gente se dá conta que falar é fazer música. A fala está cheia de valores musicais, melodias, tons, timbres, todos eles carregados de sentido”, Leminski argumentava. Eu lembraria aqui o caso de músicos como Hermeto Pascoal, capazes de transformar a fala, a voz das pessoas que ele escuta conversando, em música pura. “Um texto escrito, por isso”, prossegue Leminski, “jamais será capaz de dar conta da polimórfica riqueza da fala, da qual o texto será sempre ‘esplendor e sepultura’, diria Bilac”¹⁰⁴. Leminski

era fascinado pela qualidade da nossa música. Respeitava e entendia a centralidade que a MPB e seus cancionistas ocupavam na cultura brasileira. “Num país cronicamente analfabeto, a literatura jamais foi a arte através do qual se expressou, plenamente, a alma nacional.” Ele relativizava o sentido da palavra vanguarda, dizendo que ela podia ser encontrada nos lugares mais inusitados, fora da cultura letrada, nas canções.

No Brasil, a ponte entre a cultura letrada e a música teve em Vinicius de Moraes seu maior ícone. O nível de sofisticação e potência lírica de Noel Rosa, Lamartine Babo, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Capinam, Torquato Neto, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, sem dizer da interpretação e estilo de um João Gilberto e das ousadias de um Arrigo Barnabé e um Itamar Assumpção, marcou profundamente a visão de poesia de Leminski, que buscava outros suportes além da página e do livro. A canção, percebeu o poeta, permitiria fazer sua poesia chegar a mais pessoas, sem que necessariamente caísse num facilitário, irradiando-se pelos shows de seus parceiros e intérpretes, pelas ondas do rádio, pelos discos — como hoje se irradia pela internet, plataformas digitais e redes sociais. Ele passou a considerar a música como um “vício” e a canção como um dos modos de sua poesia se manifestar. Fazer canções passou a ser mais uma motivação para criar e celebrar a vida com os amigos e parceiros.

A ênfase crescente de Leminski dada à melopeia significou um retorno às próprias raízes da poesia ocidental. Afinal, a poesia nasce com a música. “Poesia era canção”, frisava Leminski. “O ser da poesia só se explica, geneticamente, pela sua origem como letra de música, porque ela estava ligada com a esfera musi-

cal”. Na Grécia Antiga, poesia era sinônimo de lírica: poesia para ser acompanhada ao som da lira (um instrumento musical). Lembremos que, durante séculos, as palavras poesia e lírica foram sinônimos. No mundo da língua inglesa, *lyrics* ainda é o nome que se dá para a letra de música. Encontramos exemplos de melopeia na poesia lírica da Grécia Antiga, de Homero (a *Ilíada* e *Odisseia* originalmente eram entoadas-cantadas), na poesia bárdica anglo-saxã (*The seafarer*, *Beowulf*), na produção dos poetas elisabetanos ingleses (Shakespeare, Donne, Marvell, Crashaw), na poesia do doce estilo novo italiana (Guido Cavalcanti, Dante, Guinizelli), nas canções dos poetas-músicos trovadores da Idade Média (Arnaut Daniel, Guilhem de Poitiers, Marcabru, Bernard de Ventadour, Raimbaut d’Aurenga), nas canções galego-portuguesas e espanholas, nos *lieds* do polaco Chopin, até chegar no século XX com as canções de Kurt Weill, Cole Porter, Beatles, Tom Waits e tantos outros. A canonização da canção se deu, de forma definitiva, com o Prêmio Nobel de Literatura concedido ao músico e compositor Bob Dylan, em 2016.

Aprendizado

Dono de um gosto musical bastante eclético, que ia do jazz à música caipira, de John Cage a The Police, Leminski aprendeu e praticou canto gregoriano aos 12 anos, durante sua temporada no mosteiro de São Bento, em São Paulo. Seria um instrumental para sua canção futura, como ele reconhecia em 1982: “A grande força da minha música é a linha melódica, porque o canto gregoriano não tem ritmo, nem cadência. Só tem melodia”¹⁰⁵. Essa influência fica bastante clara nas peças em que Leminski assina letra e música, especialmente na canção “Luzes”, de 1971, um primor

de conjunção texto e melodia, intenção e realização, cujos versos são coroados por um belo oxímoro: “esta noite vai ter sol”.¹⁰⁶

Foi em 1969, com 26 anos, que o poeta começou a aprender violão com seu irmão, Pedro. Dele, pegou gosto por folk (Bob Dylan), rock e música caipira, bastante presentes nas canções em que fez sozinho a letra e a música. No ano seguinte, em sua temporada no Rio, ganhou um violão de presente do jornalista José Louzeiro. Nessa época vieram as primeiras canções, como “Flor de cheiro” e “Mãos ao alto” (composta quando voltava de ônibus, depois de cobrir um crime), que começa literalmente “assaltando” o ouvinte: “Mãos ao alto/ Isto é um assalto/ Um insulto, um sinal,/ O senhor me parece um homem de bem/ eu prefiro o caminho do mal,/ não discuto”. Outras da primeira safra: “Oração de um suicida” (com Pedro Leminski), “Nóis fumo” (com Alice). Nos anos seguintes, em Curitiba, Leminski estabeleceu amizades e parcerias com músicos curitibanos como Marinho Gallera, Getúlio Tovar, Ivo Rodrigues e Paulo Vítoia. De 1973 a 1974, colaborou com bandas de rock que marcaram a cena musical da capital como A Chave (Orlando Azevedo, Carlos Gaertner, Paulo Teixeira e o vocalista Ivo Rodrigues), que o introduziu definitivamente no rock. Frequentou a lendária Casa Branca, quartel-general da banda, nas Mercês.

Seus primeiros registros fonográficos, aliás, são parcerias com A Chave (as baladas “Buraco no meu coração” e “Me provoque pra ver”, gravadas num compacto em 1977). Com a banda, Leminski compôs quase uma centena de parcerias inéditas. Também fez várias dobradinhas com a banda Blindagem (que tinha dois componentes da Chave, Ivo e Paulo Teixeira). Ele participou também do movimento MAPA (“Movimento Atuação Paiol”),

criado por Vítola e Gallera, e que visava divulgar a música que se fazia em Curitiba. Foi neste projeto, em 1975, a primeira vez que ele se apresentou em público.

Embora já estivesse com um pé na música na metade dos anos 70, a canção vira obsessão no começo dos anos 1980, a partir do estabelecimento de parcerias deliciosas (canções *curitibaianas*, poderíamos dizer) com Moraes Moreira (12 no total), Paulinho Boca de Cantor e com a gravação de “Verdura”, por Caetano, em 1981, no disco *Outras palavras*. Mais na linha folk rock, sete canções em parceria são gravadas pela Blindagem (“Marinheiro”, feita com Ivo Rodrigues, tocou bastante nas rádios do Rio e de São Paulo). Outras, como “Valeu” (com Paulinho Boca de Cantor) e “Mudança de estação” (pelo grupo A Cor do Som, ambas de 1981) estiveram entre as mais executadas nas rádios do país. Em 1982, “Promessas demais” (bela parceria com Moraes Moreira e Zeca Barreto, interpretada por Ney Matogrosso) foi tema de abertura da novela das 6, *Paraíso*, da Rede Globo. Alice Ruiz conta a gênese da letra em *Songbook*: “Surgiam coisas, que parecia mágica até, como a música ‘Promessas demais’. Nós estávamos no ônibus de madrugada, indo pro Rio, e o Paulo acendeu aquela luzinha, porque acendeu uma luz dentro dele, que foi a letra de ‘Promessas demais’, que veio inteira, no ônibus, no meio da madrugada”. Eis a *lyric*:

*Quem sabe um coração me dirá
dirá se cabe ou não no mesmo lugar
quem sabe um coração me dirá
dirá se cabe ou não no mesmo lugar
quem sabe o coração...
Não precisava não acenar*

*não precisava não promessas demais
não precisava não acenar
tanta felicidade é um rio que vai
o rio que vai, o rio que vai me levar
não passa na sua cidade
o paraíso, o paraíso começa
é só começar um sorriso*

*Quem sabe um coração me dirá
dirá se cabe ou não no mesmo lugar
quem sabe um coração me dirá
dirá se cabe ou não no mesmo lugar*

*Num lugar comum
onde nós dois somos um
um que não tenha amizade
para nenhum, para nenhum não tem jeito
algum que não bata no peito*

Essa difusão de suas canções foi fundamental para abrir as portas da recepção da poesia de Leminski para o grande público. Perguntado sobre a sensação de ouvir “Promessas demais” sendo executada na TV e nas rádios brasileiras, Leminski confessou: “A coisa mais parecida é o orgasmo”¹⁰⁷.

Nesse período se intensifica, através da música, sua transição da vanguarda, da cultura letrada, erudita e experimental (*Catatau*, por exemplo) para a cultura popular (MPB). As possibilidades criativas abertas pela música o animavam ainda mais a criar. Em depoimento ao musicólogo curitibano Aramis Millarch,

em 1982, o poeta afirmava: “Hoje eu sou uma pessoa completamente vulgar. Eu ouço Clara Nunes, eu ligo o rádio, Roberto Carlos. Sabe, eu tive uma espécie de descida, assim, pra música popular. Mas ao mesmo tempo, enquanto poeta, essa descida foi pra mim uma subida, porque eu descobri que é o lugar onde a poesia tá viva, cara!”. Leminski avaliava que, naquele momento, o centro da poesia se deslocara do livro para a música popular. “Os três grandes poetas que a minha geração produziu são, para mim, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque de Holanda. Quer dizer, eles não publicam livros, mas gravam discos. Eu não conheço ninguém dessa época que tenha na poesia escrita uma qualidade que consiga competir com esses três.”¹⁰⁸ Qual seria sua avaliação da música brasileira hoje, com a hegemonia do funk e do sertanejo universitário e a pobreza rítmica, harmônica e melódica das canções mais tocadas no país?

Em termos de produção lírica, Leminski chegou tarde na música. O fato de tocar só acordes básicos e ser meio desafinado não o impediu de compor algumas belas e singelas canções. Saem a caneta e o papel, entram a voz e o violão. As que compôs sozinho, das quais se orgulhava, funcionam e encantam em sua aparente simplicidade. José Miguel Wisnik (também parceiro de Leminski) enxergou muito bem esse aspecto em seu texto “Nota sobre o Leminski cancionista”:

“Há quem faça canções com acurado conhecimento de causa musical, nas quais o trato de melodias requintadas e de harmonias complexas, de acordes alterados e de modulações imprevistas, concilia-se com o gosto popular, como soube fazer Tom Jobim, ‘maestro soberano’, seguido nisso pelo próprio Chico Buarque.

Há outros que trabalham só com um violão do qual não dominam mais do que dois ou três acordes, limitando-se aos movimentos de tônica e dominante, variações singelas entre os modos maior e menor, e levadas rítmicas já provadas e comprovadas. No entanto, como a canção popular é o campo fértil para as relações improváveis entre o mais sofisticado e o mais elementar, revertendo muitas vezes um ao outro, alimentando-se dos poderes e da eficácia deste último e revelando-lhe as riquezas, soluções muito simples dispõem às vezes de um frescor e de uma força criativa genuína¹⁰⁹.

Este era o caso de Leminski. Suas canções são simples, diretas, tanto em termos de letra quanto de harmonia e melodia. E suas letras ganham novas dimensões quando associadas a diferentes parceiros. Duvido que exista outro poeta contemporâneo brasileiro que teve mais poemas musicados do que ele.

O *Songbook Paulo Leminski*, publicado em 2015, reúne 109 canções. Vale destacar as 20 que ele fez, sozinho, letra e música: “Flor de cheiro” (a primeira, composta em 1970), “Verdura”, “Mudança de estação”, “Valeu”, “Se houver céu”, “Razão”, “Filho de Santa Maria”, “Energia solar”, “Cigana”, “Adão”, “Eu vi a lua no mar”, “Desilusão”, “Ah! Você amigo”, “Mãos ao alto”, “Luzes”, “Quem faz amor faz barulho”, “Aonde você pensa que vai, guria”, “Não mexa comigo”, “Navio” e “Esta voz está sendo ouvida em Marte”. Há outras inéditas, como “Homem do sul”. As parcerias mais famosas e bem-sucedidas são “Promessas demais”, com Moraes Moreira, e “Dor elegante”, com Itamar Assumpção. Alguns poemas geraram mais de uma canção, por parceiros diferentes (“Adeus”, “O velho Leon e Natália em Coyoacán”, “Leda” e “A lua no cinema”).

“Verdura”

Vejamos o caso de “Verdura”, gravada por Caetano em 1981, importante por ter ajudado a popularizar sua obra poética. A canção tem uma pequena história¹⁰. Leminski estava com o violão na varanda da primeira residência do Pilarzinho. Alice lia o jornal. “Eu estava de verde quando a gente se conheceu”, ela lembra em *Songbook*. Este foi o mote da primeira estrofe, que saiu num jato, letra e música:

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

Leminski ficou cutucando o violão e repetindo a primeira parte. “De repente”, como na canção, Alice comentou uma notícia no jornal sobre crianças nordestinas que, por conta da fome e da miséria, estavam sendo comercializadas pelos pais para famílias norte-americanas. Não deu outra: saiu dali mesmo a inspiração para a segunda parte:

*de repente
vendi meus filhos*

*a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa
a grama é bacana
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em Copacabana*

O “verde” remete a muitas coisas, enquanto símbolo: em clave romântica, é a cor do vestido da amada. Verde, sobretudo, é também a cor da bandeira do Brasil e símbolo tradicional de esperança. A cor pode estar associada aos movimentos tropicalistas ou ao ecologista (e à maconha). Sempre vi nessa canção ecos dos famosos versos “Verde que te quero verde./ Verde vento. Verdes ramas”, de Federico Garcia Lorca. Tudo isso contrasta com a ferroadada da segunda parte, que quebra a expectativa criada na primeira, ao modo do epigrama. Apresenta, em tom mordaz, uma crítica à miséria brasileira, ao tráfico de seres humanos e ao “imperialismo yankee”, um comentário cínico do eu lírico sobre o fluxo de brasileiros imigrando para os EUA na época. Se o jornal publica uma notícia, o cancionista a pega e a transforma em “não-tícia”, isto é, em poesia, como fez Manuel Bandeira no clássico “Poema tirado de uma notícia de jornal”¹⁰⁰.

Leminski foi mais um dos poetas de seu tempo que, no dizer de Wisnik, não resistiu à tentação da canção. Por pura necessidade expressiva ou buscando ampliar seu público, este trânsito entre a poesia escrita e a canção, a literatura e a poesia/som, também ocorre na obra de outros poetas de sua gera-

ção de sua geração, como Antonio Cicero, Waly Salomão, Jorge Mautner, Alice Ruiz, Cacaso e Torquato Neto.

O poema, assim, sai da condição textual e ganha a dimensão sonora. Lição aprendida: é possível conjugar as imagens precisas da *fanopeia* com os ritmos, a melodia da fala humana e a música das palavras. A próxima fase seria uma poesia ainda mais rica, preparada para a aventura final de sua *logopeia*: uma poesia de pensamento.

Logopeia: poesia pensante

“O mundo é uma máquina cuja peça principal está na minha cabeça”.

(Paulo Leminski)

“Poesia é quando uma emoção encontra seu pensamento e o pensamento encontra as palavras”.

(Robert Frost)

Alguns críticos alegam que tudo que Leminski tinha para dizer em poesia já havia sido dito em *Caprichos & relaxos* (1983). Apressam-se em afirmar que, a partir daí, sua decadência física (leia-se, alcoolismo) se refletiria em sua poesia, cada vez mais fraca, banal, repetitiva. Acredito, ao contrário, que sua poesia toma um novo rumo a partir de *Distraídos venceremos* (1985). Sobretudo na primeira parte do livro e em momentos de *La vie en close* e *O ex-estranho* fica visível que sua poesia se encaminhava, cada vez mais, para a logopeia: a terceira maneira de energizar a linguagem verbal, segundo Pound.

Poeia, como vimos, significa “fazer” e “compor”. Logo vem de

logos, que traz embutidos os sentidos de “razão”, “palavra”, “conhecimento”, “discurso”, “lógica”, “expectativa” e “persuasão”. Pound definiu *logopeia* como a “poesia que não é nada senão *linguagem*, que é a *dança da inteligência entre palavras e ideias e modificação de ideias e personagens*”¹¹². No poema *logopaico*, define Pound, encontramos “o emprego das palavras não apenas por seu significado direto mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos do uso, do contexto que esperamos encontrar com a palavra, seus concomitantes habituais, suas aceitações conhecidas e os jogos de ironia”¹¹³.

Pound deixa claro que a *logopeia* é como uma fusão de *fanopeia* (o lance de imagens na imaginação visual) e *melopeia* (“induzir correlações emocionais pelo som e pelo ritmo da fala”). As duas sendo potencializadas pelo pensamento poético, pela “dança da inteligência entre as palavras” (*logopeia*). Estranhamento do lugar comum, jogos de ironia, junções incomuns entre concreto-abstrato e extrema consciência de linguagem, típicos da *logopeia*, são alguns traços marcantes na poesia de Leminski.

Se tomamos “O resto imortal” (publicado em 1986) como espécie de testamento textual e poético de Leminski, este novo rumo *logopaico* é descrito em detalhes:

“[...] Queria deixar meu processo de pensamento, minha máquina de pensar, a máquina que processa meu pensamento, meu pensar transformado em máquinas objetivas, fora de mim, sobrevivendo a mim. Durante muito tempo cultivei esse sonho desesperado. Um dia, intuí. Essa máquina era possível. Tinha que ser um livro. Tinha que ser um texto. Um texto que não fosse apenas, como os demais, um texto pensado. Eu precisava de um texto pensante. Um texto que tivesse memória, produzisse ima-

gens, raciocinasse. Sobretudo, um texto que sentisse como eu. Ao partir eu deixaria esse texto como um astronauta solitário deixa um relógio na superfície de um planeta deserto”.

Podemos falar, portanto, da busca por um poema pensante¹¹⁴. Um poema que almeje ser o próprio processo poético em ação, que seja literalmente um “ser de palavras”, que apresente o desenrolar de uma ideia e seja a imitação de seu acontecer. A ideia vai na linha desenvolvida por Paul Valéry (1871-1945), que certamente influenciou Leminski. Para o francês, o poema deveria ser “uma festa do intelecto”, um triunfo da consciência. No ensaio “Poesia e pensamento abstrato” Valéry escreve que, para um poeta, “o mais encantador objeto de seu desejo deve ser comunicar a impressão de um estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora que, pela virtude da surpresa e do prazer, pode subtrair indefinidamente o poema de toda reflexão crítica”¹¹⁵. Esta tese de um impulso à logopeia como um novo momento definidor de sua poesia fica claríssimo neste trecho da palestra “Poesia: a paixão da linguagem”, proferida na Funarte, em Curitiba, em 1987:

“A própria poesia que faço, a que procuro fazer hoje, é uma poesia não imagética, não melopaica, quer dizer, não musical. Não excluindo esses valores, mas uma poesia, sobretudo, feita de pensamento, quer dizer, raciocínios. Na minha poesia, meus amigos, as pessoas que leem as coisas que venho fazendo, vêm observando constantemente que, *num poema*, eu procuro a poesia *numa girada de pensamento*, não propriamente uma explosão de cores ou de imagens. *O redondo daquele rolar daquele pensamento que sai, e a loucura lógica dele que é a sua poeticidade*”¹¹⁶.

Podemos dizer que, para Leminski, cada vez mais, *a mente*

*pensando torna-se a força ativa do poema*¹⁷. A busca pelo sentido, a questão da representação e da “consciência da consciência” (como Antonio Damasio descreveu a mente) inspiram dezenas de poemas. Cito, a título de argumento, “Iceberg”, “Um homem com uma dor”, “Como pode?”, “Pareça e desapareça” e “O que quer dizer”. Leminski dizia que só a busca pelo sentido fazia sentido. O sentido que, segundo ele, é “a entidade mais misteriosa do universo. Relação, não coisa, ante a consciência, a vivência e as coisas e os eventos”¹⁸. Muitos poemas tematizam o próprio ato de pensar, inseparáveis do sentir e do corpo:

*Andar e pensar um pouco,
que só sei pensar andando.
Três passos, e minhas pernas
já estão pensando.*

*Aonde vão dar estes passos?
Acima, abaixo?
Além? Ou acaso
se desfazem ao mínimo vento
sem deixar nenhum traço?*

Eis um poeta que, literalmente, “fala pelos calcanhares”¹⁹, deixando que o presente mágico e acasos felizes, a “outra lógica” poética, se encarreguem do resto. Um projeto que ficou interrompido: a ênfase na busca de uma poesia que capta nada menos que o pensamento poético em sua ocorrência. “A impressão do meu processo de pensamento não poderia estar na escolha das palavras nem no rol dos eventos narrados. Teria que estar

inscrito no próprio movimento do texto”. Uma poesia de ideias mas, ao contrário do que ele sugeriu acima, altamente imagética e melopaica, é de novo reafirmada na entrevista no ano de sua morte: “As minhas coisas são as ideias em carne viva, na sua frente. O artista tem que ter consciência de beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinho... É preciso o vero belo que, para mim, nasce da ideia. A ideia é que tem que ser tão forte, tão original, tão rara, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição, de nada”¹²⁰.

Distraídos venceremos

O título já manifesta certa disposição mental, num jogo irônico com o lema sindical “unidos venceremos”. “Distraídos venceremos” era um grito de guerra que ele usava entre os amigos, uma das “estratégias de combate para abrandar a zona de sufoco”¹²¹. O poema de abertura exemplifica-se como logopeia logo nas primeiras linhas de “Aviso aos naufragos”:

*Esta página, por exemplo,
não nasceu para ser lida.
Nasceu para ser pálida,
um mero plágio da Iliada,
alguma coisa que cala,
folha que volta pro galho,
muito depois de caída*

[...]

Como é característico em Leminski, o título com que o leitor

se depara já é um trocadilho com “aviso aos navegantes”. São, ambos, leitor e autor, companheiros do naufrágio do poema que está sendo lido. A quebra de expectativa começa já na segunda linha. Uma afirmação (“Esta página, por exemplo,/ Não nasceu para ser lida”) logo é respondida com a lógica poética via paronomásia (“para ser pálida”), e instantaneamente transformada em “plágio da *Iliada*”, num jogo de palavra-puxa-palavra (“folha” puxa “galho”, “*Iliada*” e “cala” puxam “caída”) própria da logopeia. O resto de “Aviso aos naufragos” prossegue sua viagem cheia de lugares áridos, distantes e desertos (como o próprio poema, bloco de gelo, habitante solitário da página em que se inscreve). Os temas da página em branco e do acaso, caros a Mallarmé, são recorrentes em vários poemas. Tudo conduzido pela força configurativa do paralelismo (semântico, sintático) e da rima, com predileção pelas toantes, à maneira de João Cabral (uma das referências mais fortes de Leminski nesta última fase). Tudo para terminar na forma de uma pergunta, lançada de volta ao leitor:

*Nasceu para ser praia,
quem sabe Andrômeda, Antártida,
Himalaia, sílaba sentida,
nasceu para ser última
a que não nasceu ainda.*

*Palavras trazidas de longe
pelas águas do Nilo,
um dia, esta página, papiro,
vai ter que ser traduzida,
para o símbolo, para o sânscrito,*

*para todos os dialetos da Índia,
vai ter que dizer bom-dia
ao que só se diz ao pé do ouvido,
vai ter que ser a brusca pedra
onde alguém deixou cair o vidro.
Não é assim que é a vida?*

O próximo poema do livro já começa acionado pelo princípio da incerteza, da dúvida (a partir do próprio título trocadilhesco, “A lei do quão”):

*Deve ocorrer em breve
uma brisa de leve
um jeito de chuva
a última branca de neve.*

*Até lá, observe-se
a mais estrita disciplina.
A sombra máxima
pode vir da luz mínima.*

Mais do que a consciência da proximidade da morte e sua elaboração, marcante em *La vie en close*, em *Distraídos* é o princípio da incerteza, uma desconfiança da realidade aparente e circundante, o que parece imperar. Novamente: o primeiro verso parece ter saltado, como uma ideia, na mente do poeta: “Deve ocorrer em breve”. O resto do poema parece seguir sua própria lógica, semântico-musical, desenvolvendo-se a partir dos elementos e das palavras sugeridas no primeiro verso.

Esta extrema consciência de linguagem acossa o poeta, pois é também a consciência da morte e do “fracasso” da poesia. Além do mais, a existência da linguagem parece, às vezes, aumentar a distância entre as palavras e as coisas. A incerteza em relação à realidade, expressa também em nível semântico, prossegue no poema seguinte, “Minifesto”: “já nem tudo nem sei,/ se vai saber a primavera/ ou se um dia saberei/ que nem saber eu saber nem ser nem era”.

Outra tônica é o poema metalinguístico. O processo poético como tema do poema e o poema sobre o próprio poema que está a se escrever. Se “poesia é a expressão da experiência da poesia”, como indicou o poeta Wallace Stevens¹²², Leminski elabora essa experiência em uma série de peças da primeira parte de *Distraídos*: “Aviso aos naufragos”, “A lei do quão”, “Vim pelo caminho difícil”, “Administério”, “Distâncias mínimas”, “Saudosa amnésia”, “Iceberg”, “Passe a expressão”, “Signo ascendente”, “Plena pausa”, “O par que me parece”, “Proema”, “Desencontrários”, “O que quer dizer”, “Um metro de grito (Máquinas líquidas)”, “Sem budismo”, “Rimas da moda”, “Três metades”, “Diversonagens suspensas”, entre outros. Esta poesia logopaica se faz presente também em *La vie en close* e *O ex-estranho*. Basta verificar peças como “um bom poema”, “Overture la vie en close”, “Sintonia para pressa e presságio”, “Ímpar ou par”, “Quem sai aos seus”, “Suprassumos da quintessência”, “Estrelas fixas”, “Invernáculo” e “Sacro lavoro”.

Os poemas reunidos em *Distraídos venceremos* dão início à fase que ele chamou de “parnasiano chique”, em referência a um novo formalismo sensível, à recuperação do rigor e do artesanato verbal, da rima configurativa, de uma poesia com certa regularidade métrica. Como ele ironiza, na primeira estrofe

de “Rimo e rimos” (de *La vie en close*): “Passarinho parnasiano,/ nunca rimo tanto como faz./ Rimo logo ando com quando,/ mirando menos com mais”.

Paradoxalmente, embora busque a precisão, a poesia de Leminski é marcada por um alto grau de incerteza e indeterminação. Em muitos momentos ela dialoga com a busca pelo “vago” da poesia simbolista, afeita aos aspectos misteriosos da existência, assim como as relações tênues entre aparência e realidade. Interessante observar que ele via na poesia simbolista uma antecipação do princípio da incerteza da física moderna (que seria tão importante para *Catatau*), formulado pelo físico Werner Heisenberg. Escreve Leminski: “O observador, ao observar, perturba a coisa observada (ler = escrever)”¹²³. A “determinação da indeterminação”¹²⁴, como na obra de Mallarmé e dos simbolistas, passa a fazer parte de seu projeto estético.

Assim como ele observa na prosa de Samuel Beckett e Yukio Mishima, sua poesia faz uso de efeitos que, como naqueles autores, provocam “uma certa erosão e anulação do significado, através de interferências relativizadoras ou anuladoras”¹²⁵. No caso de Beckett, Leminski chama a atenção para o “emprego quase intoxicante de modificadores do tipo ‘talvez’, ‘quem sabe’, ‘visto de um certo ângulo’, ‘se bem me lembro’, ‘se meus olhos não me enganam’, processo afim ao uso intensivo de adjetivos como ‘certo’, ‘algum’, ‘qualquer’, índices de indefinição, ‘indeterminativos’”. Isso confere ao texto de *Malone morre* uma espécie de aura de irrealidade, de relatividade extrema, de coisa fora de foco, pré-pós-seres. [...] Ao lado dos índices de indeterminação, aqueles que eu chamaria ‘anuladores’, muitas vezes Beckett conduz aquela frase longa, cheia de reentrâncias, para concluir di-

zendo ‘ou não é nada disso’, ‘o que seria impossível’, ‘que bom se fosse verdade’, bombas frasais de efeito retroativo, que destroem a verdade que se acaba de anunciar”

Já o texto de Mishima, segundo Leminski, “é todo perfumado de ‘parece-me’, ‘tive a impressão de que poderia sentir’, ‘nada mais me restava a não ser entregar-me à necessidade de vir a pensar que’, formulações extremamente mediatizadas, cautelosas, especulares, refrações como que gasosas, muito mais complexas do que a brusquidão totalitária de um ‘o homem é uma paixão inútil’, ‘a religião é o ópio do povo’, ‘o Estado sou eu’, de Sartre, Marx ou Luís XIV, o estilo ocidental de emitir o conceito, lapidar concisão herdada da *dura lex sed lex* do latim, idioma de legisladores e administradores”¹²⁶.

Ora, o que Leminski descreve é exatamente o que ocorre em parte expressiva de seus poemas. Em sua poesia é comum que os versos sejam pontuados por esses índices de indefinição e indeterminação. Em *Toda poesia* a palavra “parece” aparece 24 vezes; “nem” (54), “quem sabe” (20); “talvez” (6), “quem dera” (6), “não sei” (5), “vai ver” (1). Só em *Distraídos* a conjunção alternativa “ou”, indicativa de dúvida, oposição, exclusão, aparece 24 vezes. Podemos dizer que isso faz parte de uma estratégia de programação do indeterminado. Objetivação da incerteza, que se reflete a nível semântico.

Leminski adota frequentemente um processo de composição que se vale de associações semânticas, ao gosto do barroco: “Rimo, rimas, miras, rimos,/ como se todos rimássemos,/ como se todos nós ríssemos,/ se amar (rimar) fosse fácil”. Ou em um poema curto como este: “o dia é um escombro/ o voo das pombas/ sobre as próprias sombras”. Ou ainda em epigramas

como este, da última seção de *Distraídos venceremos*: “tudo dito,/ nada feito,/ fito e deito”. Creio que são alguns exemplos do efeito que ele chama de “rarefação do referente”, através de um verdadeiro “massacre” do significado pela música das palavras. É o que ele identifica como ocorrendo em momentos altos da poesia de Cruz e Sousa, “onde os sentidos, as referências ao real, parecem se dissolver numa bruma de acordes silábicos e consonantais”. “É assim que a mente de Cruz e Sousa compõe: vindo, na luz de uma palavra, a outra luz de outra palavra”¹²⁷. Exemplos deste procedimento são abundantes na poesia de Leminski, como nesta passagem de “Ler pelo não”: “*Ler pelo não, além da letra,/ ver, em cada rima vera, a prima pedra,/ onde a forma perdida/ procura seus etcéteras*” (itálicos meus).

Para quem pregava tanto a materialidade da linguagem, soa paradoxal esta busca de uma “rarefação do referente”. Neste processo, a linguagem referencial passa a ser cada vez mais acossada ou perturbada pela função poética. “O normal da linguagem é a função referencial. E ela se voltar sobre si mesma, como no caso da poesia, é uma espécie de hipertrofia. Escrever um livro inteiro em que prevaleça a função poética é um exagero, um excesso”¹²⁸. Não é exatamente isso que ocorre no *Catatau*?

Ideias em ação

Embora seja pobre rotular Leminski como “poeta-publicitário”, não há dúvida de que sua escrita sofreu impacto do discurso exato e preciso da publicidade e da propaganda. Ele reconhecia isso numa de suas últimas entrevistas: “Tenho certas exigências que repasso como criador de publicidade e criador de poesia, que são as mesmas. Sou incapaz de usar uma palavra a

mais. A busca da síntese para mim é fundamental [...]. As minhas coisas são ideias em carne viva e osso, assim, na sua frente”¹²⁹.

Em Curitiba, nos anos 70 e 80, as agências de publicidade eram um laboratório de linguagem, agregando artistas e/ou poetas como Miran, Luiz Antônio Solda, Luiz Rettamozo, Jamil Snege, entre outros. Rettamozo, companheiro de agência publicitária, joga uma luz no processo criativo de Leminski. Para ele, o poeta “fazia poema com a metodologia da propaganda. Primeiro abordava um *briefing*, caçava um assunto e depois se informava o máximo sobre ele, para depois formatá-lo como poema”¹³⁰. Leminski escreve: “Quando penso ‘preciso escrever’, penso ‘preciso colocar ideias no papel’. A partir de três ou quatro palavras eu faço um jogo”. Muitas vezes, enquanto estavam trabalhando, apareciam ideias para poemas. Um dia, na Múltipla Propaganda, Rettamozo escreveu a palavra “desmancharme” com carvão. Uma palavra-valise: desmanchar + charme. Desmanchar é desfazer, diluir, desmembrar, se exceder, e também o oposto de manchar (sujar com mancha). Charme vem de *charm*, que tem as acepções de encantamento mágico, feitiço e de *carmem* (canção, verso, poema). Em seguida, Rettamozo borrou a metade da palavra (“desman”) com a mão.



Leminski viu, disse “genial”, foi para a máquina de escrever e, numa sentada, escreveu um de seus poemas mais famosos:

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

Explorar o pensamento poético em sua outra lógica, “anti-discursiva”, com a concisão sendo um imperativo. Investigar os dados imediatos da consciência, desenvolver um texto poético “pensante”, fazer de cada poema uma lúdica “dança da inteligência entre as palavras”.

Como Drummond, Cabral e tantos outros poetas modernos, Leminski incorpora a reflexão ao seu próprio fazer poético. Pensamento coreografando as palavras. Poesia pensante. Poetas como Leminski buscam articular, nos poemas, o instante exato em que uma experiência imediata se torna um pensamento e vice-versa. O poeta descobre que escrever versos pode funcionar como “um acelerador extraordinário de consciência, de pensamento, de compreensão do universo”, como sugeriu Brodsky³¹.

Este poema, inédito em livro, publicado no *Correio de Notícias* em 24 de maio de 1986, parece sintetizar o que estivemos expondo aqui:

UM SENTÍMETRO

Poesia, o sentir no metro,
sabendo que o pensamento
no verbo vai penetrando,
milímetro por milímetro,
até este ponto exato
entre ideia e artesanato,
quando a luz se faz limite
entre um concerto e um ato.

Viver é pura desordem,
a ordem, sim, imortal.
Os imbecis que me perdoem,
perícia é fundamental.

Reprima o primeiro impulso.
deixe a vontade passar.
só então algum discurso
possa dar o mergulho
do grito ao ponto final.

O poeta não vê distinção entre o mundo real e o mundo da linguagem. Ele sabe que, humanamente, “o mundo só é vivido enquanto linguagem. Alguma forma de linguagem”¹³².

Qual é a tua, Catatau?

Catatau (edição do autor, 1975) pode ser considerado como um dos livros mais radicais surgidos na literatura brasileira e

latino-americana. Radical, aqui, tanto no aspecto de experimentação verbal extrema quanto no sentido etimológico, por tratar-se de uma obra que vai na raiz e fundamento da comunicação humana: as palavras.

Verdadeira aventura de linguagem, o próprio título já aponta para seu caráter polissêmico, polifônico, aberto a múltiplas leituras e interpretações: “catatau” se refere tanto a onomatopeia para “pancada” como significa “coisa volumosa ou grande, especialmente livros e outras publicações”, “falatório, mexerico, intriga”, “o pênis”, “espada curva ou pequena”, “indivíduo baixo, tampinha”, “carta de baralho em jogo de truque” e “indivíduo magro e velho”. O livro de estreia de Leminski representa um desafio para o leitor acostumado a narrativas lineares e sequenciais, com começo, meio e fim. Numa anotação em uma de suas cadernetas, ele escreveu: “O *Catatau* é um texto do século XVII (Europa) possuído por um monstro de vanguarda (Brasil)”. Outra curiosidade: pode ser aberto e lido em qualquer página aleatoriamente, sem que a “história” seja prejudicada. Leminski, inclusive, comentou: “*Catatau* é um texto em mutação: um mutante” [...] “*Catatau* é síntese: superação dos contrários. Corre como prosa mas usa recursos próprios da poesia”.

Que o leitor não se intimide com a aparência caótica e a fama de ilegível do livro. Esse *tour de force* da ficção brasileira levou quase nove anos para ser pensado, escrito e reescrito: de 1966 a 1975. Em entrevista à revista *Escrita*, em 1977, Leminski vaticinava: “Publiquei um livro que me tomou 8 anos (dos 24 aos 31). Uma vida é curta demais para mais de uma ideia. Tive UMA. O *Catatau*. Descartes no Brasil. Não creio que, numa vi-

da, eu possa ter mais de uma. Serei escritor de um livro só”. Em tempos de ditadura militar¹³³, bruta repressão, censura e conservadorismo, Leminski respondia produzindo uma obra transgressora, anárquica e satírica, de extrema liberdade criativa e que bagunçava as fronteiras do gênero. Um texto, acima de tudo, de alta voltagem poética.

Algumas referências-chaves para o livro, sejam na forma de inspiração ou paródia: a obra e filosofia de René Descartes, o romance *Finnegans wake*, de James Joyce, as *Metamorfoses*, de Ovídio, a prosa seiscentista barroca (Padre Vieira), a mitologia grega (Narciso, Minotauro, Aquiles, Eco, Medeia, entre outros), filosofemas (Parmênides), a comédia *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, as narrativas dos viajantes do século XVII no Brasil, novelas satíricas (*Gargântua*, de Rabelais), o romance filosófico (*Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, *Cândido*, de Voltaire) e *A feira dos anexins*, de D. Francisco Manuel de Melo. A se mencionar, ainda, a poesia macarrônica do monge Folengo, romances como *Gulliver*, de Johnatan Swift, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. No Brasil, *Memórias sentimentais de João Miramar* e o “Manifesto antropofágico”, de Oswald de Andrade, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e o livro *Panorama do Finnegans wake* (1962), com traduções de fragmentos da obra e estudos de Joyce (um dos pilares do concretismo) por Haroldo e Augusto de Campos, além da *Tropicália*, são outras referências importantes da obra¹³⁴.

A ideia do romance-ideia

Primeiro, o traço mais óbvio. *Catatau* não apresenta uma his-

tória linear, mas uma situação. Não há capítulos. O texto consiste num único parágrafo de 212 páginas. Não há uma narrativa propriamente dita, linear, com começo, meio e fim. Há uma hipótese. Por isso, o autor definiu-o como um “romance-ideia”¹³⁵. O insight para o livro veio em 1966, enquanto dava uma aula de História do Brasil num cursinho em Curitiba. O tópico, a Invasão Holandesa (1630-1654). A hipótese: e se Maurício de Nassau, diretor da Companhia das Índias Ocidentais, o príncipe e militar holandês que tantos artistas e cérebros trouxe em sua comitiva (pintores, astrônomos, biólogos e cientistas) tivesse trazido também ao Recife o filósofo francês René Descartes (1596–1650)? Ninguém menos que o pai do racionalismo moderno, o patrono do pensamento analítico, matemático e físico, pai da Ótica, autor da frase “Penso, logo existo”? Como cada especialista da comitiva de Nassau tinha uma missão científica, a sua não poderia ser implantar a razão nos trópicos? Não seria algo impossível, já que o autor de *Discurso sobre o método* (1637) morava nos Países Baixos e serviu sob o comando de Nassau na Europa¹³⁶.

A ideia deu origem ao conto “Descartes com lentes”, que Leminski inscreveu no 1º Concurso de Contos do Paraná (1968). O conto não ganhou o primeiro lugar por conta de uma confusão com pseudônimos, mas a matriz textual estava armada. Como explica o autor: “‘Descartes com lentes’ era um esquema: trazia em si um princípio de crescimento, uma lei e uma necessidade de expansão, como uma alegoria barroca”¹³⁷. O des-narrador do livro é Renatus Cartesius, na manhã tropical em que examina o horto florestal e o zoológico construídos por Nassau, em Recife. Na mão direita, o filósofo traz uma luneta (que aumenta a realidade). Na esquerda, um cachimbo recheado de cannabis¹³⁸ (que a afeta e distorce).

Egotrip narcótica

Catatau começa em letras minúsculas, no meio da famosa frase do filósofo: “Cogito, ergo sum” (“Penso, logo existo”):

“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. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de `barbarus — non intellegor ulli’ — dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLO A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA”¹³⁹.

Trata-se, portanto, de um solilóquio: Cartésio, enquanto fuma uma poderosa maconha nativa, conversa consigo mesmo. Enquanto observa e pensa sobre o que vê, sob os efeitos do calor insuportável e da erva narcótica, a razão cartesiana começa a se *desconstruir* progressivamente. “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira” (18), reclama o personagem. Não deixa de ser irônico o fato de, na vida real, Descartes ter morrido de frio no fim da vida, enquanto servia à rainha Cristina, da Suécia. O Novo Mundo, com sua natureza paradisíaca, seus “monstros bizarros”, com sua biodiversidade estranha ao europeu, com os índios e seus costumes e cultura, línguas que ele não entende, se apresenta como uma floresta de símbolos que cabe a Cartésio e, por extensão, ao leitor, decifrarem. “Índio pensa? Índio come quem pensa — isso sim. Índio me chupando, pensará estes meus pensares, pesará de todo este meu peso, instantâneo parado momento, comendo sem comentário” (45). A sensação de deslocamento é acentuada pela referência ao poeta latino Ovídio que, em 8 a.C., fora banido de Roma. A citação com-

pleta de Ovídio diz: “Aqui o bárbaro sou eu, porque não sou entendido por ninguém”. Um detalhe: toda vez que Cartésio olha pela luneta, o texto aparece em letras maiúsculas (fazendo uma referência bem-humorada à poesia concreta e sua ênfase na materialidade da palavra, “É IMPOSSÍVEL QUE NÃO ESTEJAM ME VENDENDO AQUI” (120).

Numa paródia de prosa seiscentista dos viajantes europeus no Brasil, Cartésio monologa:

“Comer esses animais há de perturbar singularmente as coisas do pensar. Palmilho o dia entre essas bestas estranhas, meus sonhos se populam de estranha fauna e flora: o estalo de coisas, o estalido dos bichos, o estar interessante: a flora fagulha e a fauna floresce... Singulares excessos... In primis cogitationibus circa generationem animalium, de his omnibus non cogitavi. Na boca da espera, Artichewski demora como se o parisse, possosso desta erva de negros que me ministrou, — riamba, pemba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaoults, gês e negros minas, segundo Marcgravf. Aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos nos hálitos deste mato, a essência, a cabeça quieta, ofício de ofídio. Cresce de salto o sol na árvore vhebehasu, inversu, inveraçu, inverossy, embiraçu, aberaçu, aberraçu, inversu, inveraçu, inverosyy: conforme as incertezas da fala destas plagas onde pobres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta. Carregam pesos nos beiços, pedras, paus, penas, mor de não poder falar: trazem bichos vivos na boca. Olho, penso esse bicho, o bicho me pisa na cabeça, o ventre pesa a carne, carcomido. O movimento dos animais é augusto e lento, todos se olhando de jaula pa-

ra jaula e para mim. O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora”¹⁴⁰.

A última frase da passagem reelabora o célebre dito de Pascal: “O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora”, parodiando o drama do narrador em sua tentativa de dar um sentido às coisas do Brasil, uma certa ordem à sua alucinação. “Se o Brasil fosse holandês, ninguém entenderia batavina”, confessa Cartésio em outro momento¹⁴¹. Adiante, o observador começa a se fundir com a coisa observada: “O gorila olha o espelho e vê Descartes, Cartesius recua o gorila, e pensa, desgorilando-se rapidamente” (87). A ação ficcional de *Catatau*, é interessante notar, se passa na mesma época em que Descartes escrevia suas obras mais importantes, *Discurso sobre o método* e *Regras para a direção do espírito*. Só que, no *Catatau*, como diz Cartésio a certa altura, “o método leva uma prensa!”. “Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe?”. Na página 238, o protagonista joga a toalha, invertendo a sua famosa frase *Cogito, ergo sum*: “Brasília, enlouqueceste Cartésio? Sou louco logo sou”.

Um dos temas que percorrem o livro, como explicou Leminski, é “o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico”¹⁴². O fracasso de Descartes em compreender o Brasil (estamos tentando até hoje!) é também o fracasso dos holandeses em seu projeto de colonização. Segundo a leitura que Leminski faz em um de seus últimos textos, “Quando fomos Holanda”, com a derrota dos holandeses em 1654 e sua expulsão pelos portugueses e brasileiros talvez o Brasil tenha perdido sua grande chance histórica. “A chance de tomar o caminho do capitalismo, que representava o progresso naquela época. A chance de ter uma so-

cidade aberta, sem preconceitos, mais moderna. Em Guararapes, o Brasil selou seu destino de nação periférica, dependente, lusitanamente condenada a viver o passado dos outros¹⁴³. Essa situação vai ser usada na construção do personagem Cartésio: “fiz com que ele afundasse na aventura de entender Mundos Novos, como este, ao mesmo tempo que naufraga na própria linguagem com que tenta realizar a experiência de compreender o Brasil”. A lógica europeia não dá conta de entender o Brasil.

Esperando o polaco

Catatau é também a história de uma espera. Assim como os personagens da famosa peça do irlandês Samuel Beckett esperam um Godot¹⁴⁴ que nunca vem, Cartésio aguarda ardentemente a chegada de Artyschewsky, personagem que aparece em 20 diferentes grafias. Trata-se do intelectual e estrategista polonês Krzysztof Artyschewsky, principal homem de guerra de Nassau, coronel da artilharia, poeta e estrategista. Sua principal missão era botar ordem nas coisas: “restaurar o que se acha arruinado, velar com diligência pelo que é do uso público”, sobretudo dar um jeito “na soldadesca desaparelhada e lerda¹⁴⁵”. No livro, ele não só é o provedor da maconha que Cartésio fuma (“Articzewski demora como se o parisse, possesso desta erva de negros que me ministrou¹⁴⁶”), como é possivelmente seu amante ou seu duplo (“Cartesiewski” sugere uma foda literal entre os nomes): “Abrir meu coração a Artyczewski. Virá Artyczewski. Nossas manhãs de fala me faltam¹⁴⁷”. “Eu o dia que Artyschewsky tivermos filho, occam chamado¹⁴⁸”. Cartésio espera que Artyschewsky volte para lhe explicar aquela exótica realidade brasileira, pois ele não consegue entendê-la sozinho. Ironicamente, Artyschewsky só chega na última frase do livro. Em vão. O polaco

chega bêbado. Portanto, incapaz de explicar qualquer coisa, muito menos a realidade dos trópicos.

“E esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros? AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como! Sãojoãobatavista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá?”

Delmo Montenegro sugere que Artyschewsky, por também escrever poemas em latim (Leminski sabia latim), por ser polonês (Leminski era descendente de poloneses), inconformado, guerreiro e militar (Leminski era filho de militar) e, sobretudo, por ostentar um vetusto bigode mexicano nas poucas imagens que se tem dele, seria o alter ego de Leminski¹⁴⁹. Já para Rômulo Valle Salvino, “é óbvio que há, no caso, uma referência às próprias origens de Leminski, que sempre procurou deixar marcada a sua ascendência polonesa”¹⁵⁰. Ele lembra que essa linhagem polaca já é claramente sugerida na epígrafe do livro: “à glória de Paulo Leminski o Velho pelas mensagens em código pelo sangue de Krzysztof Artyschewsky (1592-1656)”. Assim, temos mais uma pista de leitura para o *Catatau*.

Occam

Como se não bastasse o conflito interno do personagem Cartésio e a expectativa pela chegada de Artyschewsky, há a luta entre Cartésio e Occam, outro enigmático e importante personagem.

Quem é Occam?

É a entidade que baixa no terreiro do *Catatau* e instala o ca-

os, espécie de *Alien*, o oitavo passageiro escondido e à espreita na nave espacial do texto, pronto para atacar. Explica Leminski: “No *Catatau*, suspeito ter criado o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira. Occam é um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o *malin génie*¹⁵¹ da célebre teoria de René Descartes”¹⁵². Um monstro textual, portanto.

Quando Occam se aproxima da área, a lógica, o pensamento racional e, conseqüentemente, a linguagem simplesmente enlouquecem. Como nesta passagem: “Diambante espaldaúde ambientra recambiante espadada? Sartinisistras? Que se vingue a esganandaia, ai ao paio, sai da minipança! Não se incomofidique. Repreparos passam, os separsos prazam ao abecéfago anorético!”¹⁵³. Estes fenômenos de *nonsense* ocorrem com mais evidência nos momentos em que Occam dá o ar da graça: “As aparições do monstro [Occam] fazem o texto voltar-se para si mesmo”, explica seu autor¹⁵⁴. Não seria possível vislumbrar este Occam como sendo a própria Função Poética (“mensagem votada para si mesma”, segundo Roman Jakobson) transformada em personagem, invadindo e perturbando a função referencial do texto, sistematicamente?

Linguagemlândia

“No *Catatau*, quase nada acontece. No sentido da narrativa do século XIX, claro. No plano da linguagem e do pensamento, acontece quase tudo”, escreveu Leminski¹⁵⁵.

De fato, à medida que avançamos em sua selva textual, vamos percebendo que, além de Descartes, Artyszewski, Occam e outros mencionados de passagem, o grande personagem do livro é a linguagem humana em seu processo de criação de sen-

tido, percepção e de fabulação. *Catatau* pode ser lido, portanto, como um grande jogo textual que se oferece como um desafio permanente para o leitor e sua inteligência. Ele também é uma aventura e laboratório de linguagem.

Além das fontes propriamente literárias, a grande influência do livro é a linguagem popular, anônima e oral: os ditos populares, provérbios, clichês, locuções, expressões idiomáticas pitorescas, gírias, etc. *Catatau* é uma selva de paronomásias (popularmente conhecidos como trocadilhos), neologismos, palavras-montagem, deformação de provérbios (pervérbios, poderíamos dizer, provérbios que tiveram seu sentido pervertido), transformação de lugares comuns em “incomuns”, frases desfeitas, filosofemas, comportando misturas de estilo clássico com linguagem chula, palavras e frases em línguas estrangeiras. Dialectos africanos, tupi, línguas europeias, além das línguas românicas, coexistem no texto com o holandês, o alemão, japonês, o polonês, dialectos africanos, por exemplo. Há também expressões e gírias da década de 1970 misturadas com arcaísmos e barroquismos. Todos esses fenômenos ocupando o mesmo plano textual. Como sugeriu Leminski, o *Catatau* pode ser melhor entendido como sendo um grande *parque de citações*:

“Todo o texto é um parque de palavras, sentenças, períodos. O *Catatau* é um parque de locuções populares, idiotismos da língua portuguesa, estrangeirismos. Seu polilinguismo é o reflexo do polilinguismo do Brasil de então onde se praticavam as línguas mais desencontradas: o tupinambá da Costa e centenas de idiomas gês/tapuias, dialectos afros, português, espanhol e, em Vrijburg¹⁵⁶, cosmopolita, holandês, alemão, flamengo, iídiche e até hebraico¹⁵⁷.”

Zapping desnarrativos

Sendo um parque de frases e citações, o livro se torna um parque de *diversões*, tanto no sentido de entretenimento quanto de desvios de atenção ou de direções. Ele se vale de dois gatilhos desnarrativos principais: os ditos e expressões populares e as *port-manteau words* (palavras-valises). Embora tenhamos no *Catatau* trechos mais legíveis, onde identificamos temas (holandeses no Brasil, a fauna e flora exóticas, rituais antropofágicos) ou alguns motivos que periodicamente retornam no texto (o conflito entre Cartésio e Occam, a fábula de Aquiles e a Tartaruga, o tema da Guerra e da Festa, a luta entre Deus e o Demônio, arqueiros persas) e que exibem alguma continuidade, esta não dura muito tempo. “Vá em frente, eis o abismo”. No *Catatau* impera a descontinuidade, a não-sequencialidade. O parágrafo-livro avança de forma acumulativa, seguindo uma lógica paratática: ou seja, frases são arranjadas lado a lado mas quase sem conectivos (*e, mas, se, no entanto*). Rompendo a linearidade da leitura, propondo uma nova. O leitor nunca sabe direito o que esperar da próxima frase (ou mesmo palavra), que pode ter ou não a ver com a anterior ou a seguinte. Vejamos um trecho:

“Requinte de precisão, coincidir com o objeto. A droga invisível, o paraíso artificial. O sistema está nervoso. Os meandros do conceito: poucas coisas melhoram com o tempo, entre elas, o vinho. O esconderijo perfeito a Occam pertence, o significado. No dizer de. Atente para o estado das almas, infernal. Para não ver o que está acontecendo, o camaleão inventou o álibi. Himalayayoga! Caiu matando no Judas dos confins, adeuses às armaduras: retirada dos 10.000, pinote federal. A interferir. E, deve ser isso. Contanto que. É, deve ser isso”¹⁵⁸.

Em analogia com a TV, podemos chamar este procedimento de

zapping des-narrativo. *Zapping*: a experiência que acontece quando, com o controle remoto, o “usuário” vai mudando rapidamente de canais, ao acaso, construindo uma espécie de des-narrativa audiovisual pessoal. Para alguns, a experiência do *zapping* costuma ser associada à distração, preguiça ou sintoma de déficit de atenção. Já para escritores como William Burroughs, que usaram exaustivamente o *cut-up* ou *zapping* narrativo em seus livros, é um procedimento mais fiel ao funcionamento de nossas percepções no mundo atual, em que somos continuamente interrompidos por imagens, frases, falas, fragmentos de narrativas, discursos, informações, textos, mensagens¹⁵⁹. Paradoxalmente, ao evitar o realismo naturalista, Leminski acaba fazendo um texto que, em sua estrutura e linguagem, reflete nossa sensibilidade contemporânea, fragmentária, veloz, numa espécie de realismo descontínuo ou paratático:

“Seguidamente sucede desconforme. Árvores aquáticas, viveiros ensolarados, uma mínima aura, coisas fluxas e de pouco momento, números e leis dos dias. Jaz perigando o destino do clã. Como eu sou, assim ficando, em pedra está. Do tal que o fez, alhures adiante audiendos. Sucede conforme o adrede. Isista sempre. Preserva-se do real numa túrris eburnea: o real vem aí, o real está para chegar, eis o advento!”¹⁶⁰.

Além de textos como *Panamérica*, de José Agripino, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, o *Catatau* nos remete a duas experiências textuais que estavam sendo desenvolvidas mais ou menos na mesma época nos Estados Unidos. Além das experiências com o *cut-up* ou colagem textual de Burroughs (desenvolvidas desde os anos 50 e 60), vemos semelhanças com algumas experiências textuais de John Cage (uso do acaso e do aleatório) e de John Ashbery (ver “The tennis court oath”), bem como a “Nova Frase”

defendida e praticada pelos chamados “poetas da Linguagem” americanos, nos anos 70/80 (penso em obras como *Tjanting*, de Ron Silliman, “Dysraphism”, de Charles Bernstein e *My life*, de Lyn Hejinian). “O *Catatau* procura gerar a informação absoluta, de frase para frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua norma máxima”, explicou Leminski¹⁶¹.

Além do uso da frase paratática, outro recurso-chave do *Catatau* é, como vimos, a palavra-valise. Trata-se de uma super-palavra composta. Ocorre, segundo Leminski, quando “duas palavras são projetadas uma dentro da outra, produzindo uma terceira, nova totalidade, uma unidade poemática”¹⁶². Vejamos algumas de Leminski: “Sentímetro”. “Sumitério”. “Manusgrito”. “Obgestos”. Principal recurso do poema de “Jabberwocky”, poema de Lewis Carrol, e de *Finnegans wake*, de James Joyce, entre as centenas de palavras híbridas de *Catatau* (muitas compostas com três ou até mais palavras) temos “terrestrecelestestrela”, “imprimaverossímil”, “exurbebrutamontontes”, “constatelação”, “tristemunha”, “vampirilâmpago”, “invenenervo”, “ventoinvelho”, “armagazém”, “mongoluscofuga”, “perseguiça”, “isolarado”, “minúltimo”, “manifrustram”, “qualcatua”, “orizontem”, “alvorelva”, “respingpongam”, “ataláxia”, “mistericórdia”, “tempestáculo”, “amanheontem”, “desvendaval”, “incurtir”, “abraquadrada”, “estimulacro”, “desaparelâmpago”, “similagre”, “penumburaco”, “parlamenturo”, “desesdepredessa”, “pernihilongos”, “atravejo”, “camelocão”. Elas pululam e perturbam o texto e, nos trechos em que Occam está perto, se fundem e se agregam, produzindo *nonsense*, ou melhor, outros sentidos. Uma alucinação de palavras. “Em espinháficas órbitas cucurbitáceas, passa pelo ósculo o intérprete etrusco”. Elas fazem parte do “Circo de Horrores linguístico” de *Catatau*. Criaturas mutantes que vão surgindo à medida que avan-

çamos na mata cerrada da linguagem do livro. O objetivo é o es-
tranhamento do lugar-comum, que são transformados em luga-
res *incomuns*. A função poética é o princípio construtivo do texto.

Essa *desfamiliarização* também é conseguida através de um
constante uso de desmembramento de palavras nas frases: “a ban-
da me dona”, “pedre o gulho”, “defaça a tez”, “abra a caldabra”, “vá
de gar”, “perca o minho”, “siga o douro”, “pedre o gulho”, “sala para
maleque”. Temos inversões de fonemas com efeito inusitado: “na-
darilho”, “milágrima”, “dansálias”. Outras se originam de onoma-
topeias (“cataítchimbun”, “zaspt!”, “fuu!”) ou operam por repetição:
“repetitivo”, “iguauauau”.

Propondo um jogo de inteligência para o leitor, a extrema rique-
za e inventividade lexical do *Catatau* não tem paralelos em portu-
guês sendo, no dizer de estudiosos da obra como Maurício Arruda
Mendonça, “um verdadeiro tesouro de invenção prosódica da língua”⁶³.
Aventura radical de linguagem, mas sem perder o humor descons-
trutivo, o livro tem o mérito também de colocar em xeque a pró-
pria ideia de “sentido”, os limites da representação, provocar nos-
sa imaginação e chacoalhar nossos hábitos de leitura.

Besta dos Pinheirais

“Nessa época, minha vó contava, Curitiba, já famosa pela escuridão de suas noites, produzia o melhor silêncio do Brasil”¹⁶⁴

(Paulo Leminski)

*“gelado como a alma de drácula e cinza stálin,
o céu de curitiba”¹⁶⁵*

(Paulo Leminski)

Impossível falar de Leminski sem falar também da cidade onde viveu boa parte de sua vida: onde nasceu, estudou, trabalhou, cultivou amizades, se divertiu, enlouqueceu, amou, sofreu e, sobretudo, criou. Ele mantinha com Curitiba uma relação visceral, mas a mantinha sob foco crítico constante. Leminski, como escreveu seu biógrafo e amigo Toninho Vaz, “foi um dos mais mordazes e críticos que a cidade já conheceu”¹⁶⁶. “Detesto cidades fáceis de ler. Só amo cidades que já sei de cor”, anotava o poeta em “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”¹⁶⁷. Considerava-se “um ser essencialmente curitibano”. Numa entrevista à *Gazeta do Povo* (27 de novembro de 1988), quando voltou à cidade depois de quase um ano em São Paulo, ele refletia, aparentando certo alívio: “Eu jamais consegui morar em outro lugar por muito tempo.

Foto para o cartaz de
lançamento de *Catatau*
(1975), tirada no
estúdio da Zap.



[...] Sob o ponto de vista afetivo deixei muito claro que eu nunca saí de Curitiba. Pinheiro não se transplanta”. E acrescentava: “Curitiba é que nem chinelo velho. Sapato novo aperta no pé”¹⁶⁸.

Curitiba foi não só seu espaço de guerrilha e atuação: foi também fonte e inspiração para artigos e alguns contos, como “Distâncias”, “De frente para a luz”, “O segundo futuro”, “El día que me quieras”, “Solange tudo bem e seus eletrodomésticos” e “Vida de cão e outras vidas” (entre os publicados em *Gozo fabuloso*), além de inéditos em livro. Também aparece, de forma subliminar, em poemas como “o pauloleminski”, “Ainda vão me matar numa rua”, “minha mãe dizia”, “um dia”, “dois loucos no bairro”, “Acenda a lâmpada às seis horas da tarde” (que virou a canção “Luzes”), “meu coração de polaco voltou”, “sete dias na vida de uma luz”, “Cine Luz”, “Transar bem todas as ondas”, “tamanho momento”, entre outros. Curitiba é tematizada mais explicitamente em dois deles, “Curitibas” e neste:

IMPRECISA PREMISA

(quantas curitibas cabem numa só Curitiba?)

*Cidades pequenas,
como dói esse silêncio,
cantilenas, ladainhas,
tudo aquilo que nem penso,
esse excesso
que me faz ver todo o senso,
imprecisa premissa,
definitiva preguiça*

*com que sobe, indeciso,
o mais ou menos do incenso.
Vila de Nossa Senhora
da Luz dos Pinhais,
tende piedade de nós¹⁶⁹.*

A esfinge Curitiba, a capital mais fria do Brasil, sempre retorna à mente deste “mestiço curitibano”. Como não ficar fascinado por uma cidade multiétnica (e onde até neva, dizem), cuja paisagem urbana era dominada pela araucária, essa árvore estranha e única que teria certamente “encantado Baudelaire”, segundo Claude Lévi-Strauss? Numa das cartas, Leminski escrevia: “tudo de vento em popa/ nesta cidade simbolista/ quieta/ caipira/ metrópole tímida/ terra de bares e longas encucações/ fria/ com poentes longos como agonias/ não brasileira/ de gente que não é pobre nem rica/ média/ mediana/ medíocre”¹⁷⁰ [...] Havia mesmo uma melancolia, expressa já nos anos 70, pelo fato da cidade estar crescendo rápido demais, acusando “o desaparecimento da cidade antiga, soterrada pelas modernas fachadas de vidro raibã” (“Paisagem urbana: espécie em extinção”¹⁷¹). Um poema publicado no *Correio de Notícias*¹⁷², também inédito em livro, resume seus sentimentos contraditórios sobre seu crescimento (ambiguidade acentuada pelo duplo sentido da palavra “muda”):

*Alguma coisa em mim
não quer que Curitiba mude
Eu quero a luz
Eu quero a vila*

*Eu quero o dia
Eu quero uma noite clara
Eu quero uma rua limpa
Eu quero música caipira
Eu quero tudo tudo tudo
que me deste, Curitiba,
Alguma coisa em mim
não quer que Curitiba mude.*

*Muda, Curitiba, muda,
muda esse seu jeito de
nevar no inverno
e no coração da vida.
Muda, Curitiba, muda,
muda para o mundo, Curitiba¹⁷³.*

Curiosamente, a cidade marca presença em sua primeira e última publicação em vida. *Quarenta clics em Curitiba* (1976) dialogava com as fotos de Jack Pires colhidas pelas ruas da capital pós-êxodo rural provocado pela geada de 1975. Já a revista *Nossa linguagem*, escrita para a Edições Leite Quente (publicação da Fundação Cultural), era uma reflexão sobre os falares e costumes da capital paranaense. Aliás, a identidade curitibana de Leminski já se revelava em seu forte sotaque. A diferença é que Leminski gesticulava bastante enquanto falava, inquieto. Falava pronunciando todas as sílabas das palavras: lei-te quen-te e não lêitchi quêntchi. Há duas teses para o sotaque curitibano: por um lado, ele incorporou a fala dos tropeiros (tanto os gaúchos que passavam pela então Vila da Nossa Senhora da Luz

dos Pinhais de Curitiba, vindos de Viamão rumo a Sorocaba, quanto os curitibanos que iam buscar gado no Uruguai e Rio Grande). Para historiadores como Erichsen Pereira (em *Uma história de caminhos*) e Helio Puglielli, a maneira de falar do curitibano ocorre por uma questão didática. Sendo uma cidade multiétnica, o sotaque típico curitibano seria decorrência da necessidade dos que já estavam na cidade de se comunicar com os muitos imigrantes europeus no dia a dia, silabando bem as palavras e falando mais devagar. Leminski refletia: “Conservamos um modo de falar *sui generis*, calmo, escandido e correto que nos foi legado pelos nossos avós de muitas gerações, no dizer de um sábio local. A fala curitibana é desornada de aparatos musicais berrantes. É seca e concisa, como o conjunto de pertences de um tropeiro, como a araucária imóvel ao vento, como o gosto do pinhão, nossa fruta totêmica. O curitibano não fala bonito. Fala exato. Ou, como diz o orgulho local da cidade que teve a primeira universidade do país: a gente fala como se escreve”¹⁷⁴.

Em *Nossa linguagem*, Leminski apontava algumas características do comportamento e do jeito de falar curitibano: observação atenta do seu interlocutor, certa desconfiança e recato, excesso de discrição, “aversão natural a transbordamentos desnecessários”. “O curitibano é cauteloso, meio arisco. Mas não tímido: analítico”¹⁷⁵. Como não reconhecer, nessa descrição das características que Leminski observava na linguagem curitibana, traços de sua própria poesia, concisa, feita de unidades discretas (versos curtos), de fala ritmada e bem escandida, algo desconfiada, avessa a grandiloquências, verborragia e transbordamentos líricos?

A mística imigrante do trabalho

Em termos de diáspora polonesa pelo mundo, Curitiba só perde para Chicago (EUA). Com a autoridade de ter nascido na cidade, ser neto de imigrantes poloneses¹⁷⁶, misturado com sangue indígena e negro¹⁷⁷, Leminski batia pesado na cultura local. Achava-a moralista, careta, avara, fria, centrada no trabalho e no consumo. Muito antes de ficar (in)famosa como “A República de Curitiba” (em referência à base de operações da Lava Jato), ele dizia: “Curitiba é uma cidade de caretas. Jamais vou virar estátua aqui, porque tenho uma bagana no bolso. A minha missão é outra”.¹⁷⁸ Na época ainda se dizia que Curitiba tinha só duas estações: o inverno e a rodoviária. Estas críticas vinham justamente quando ela virava cidade-teste para publicitários e produtos, cidade-modelo do país, destacada pelo seu planejamento urbano. Leminski perguntava, a certa altura dos anos 80: se Curitiba, a cidade mais classe média do Brasil, sumisse do mapa, que falta faria na cena cultural brasileira?

Em “Culturitiba”¹⁷⁹ ele procedia em seu diagnóstico cáustico: “A julgar pelo nível de vida e de recursos de grande parte de sua população, Curitiba deveria ter vida intelectual e artística, cultural e criativa, muitas vezes mais intensa do que essa vida vegetativa que está aí. Cidade classe média. Poder aquisitivo médio da população. Universidade e escolas em profusão”¹⁸⁰. Apesar de ter acesso a bens culturais, para Leminski a capital não devolveia, em termos de produção, o que comia. Quem está tão absorto em consumir, criticava, não sentia necessidade de produzir. “A classe dominante curitibana não devolve a mais-valia do único modo que pode fazê-lo: em produtos culturais”. Mesmo em 1989, em um artigo em defesa do jornal *Nicolau*, Leminski se

referia à “mediocre pasmaceira jeca-tatu em que se transformou a vida sígnica da cidade”¹⁸¹. É bom lembrar que, na época em que fazia essas críticas (anos 80), Curitiba tinha 1 milhão de pessoas. Hoje, 2018, tem quase o dobro. Resta a jornalistas e historiadores verificarem se (e o quanto) o quadro descrito por Leminski mudou.

Um dos motivos que ele alegava para esta broxice criativa era a falta de tradições populares fortes, além da pouca presença do negro, ao contrário do que ocorreu do Rio de Janeiro para cima. O outro, uma de suas assumidas obsessões, ele batizou de “mística imigrante do trabalho”. “Quando o imigrante chegou aqui, ele só tinha um meio de se dar bem. Trabalhando, evidentemente. E, trabalhando, o imigrante elaborou para si, seus filhos e netos uma ideologia centrada no trabalho”, escrevia Leminski em *Nossa linguagem*. “Quem sabe, o grande explicador do nosso modo de ser seja a mística imigrante do trabalho. [...] No sul do Paraná e em Curitiba, especialmente, há um verdadeiro culto do trabalho, em detrimento dos aspectos mais lúdicos da vida. ‘Aqui se trabalha’ já foi slogan de um dos governos do Paraná [...]. Sul, Paraná e Curitiba não são compreensíveis sem uma noção bem clara do que significa a mística imigrante do trabalho”¹⁸². Essa idolatria ao trabalho tinha, segundo ele, impacto direto na produção cultural. Em “Sem sexo, neça de criação” (republicado na coluna na *Folha de S.Paulo*) e em outros textos o escritor elaborava sua tese:

“Quem dá o tom a Curitiba é o imigrante. E o imigrante, entre outras coisas, desenvolveu a mística do trabalho. E a mística do trabalho está intimamente ligada à repressão sexual, que é a principal responsável pela escassa produtividade cultural que a

cidade tem demonstrado. A mística imigrante do trabalho é contra o prazer, contra o corpo, uma mística de tipo puritano, calvinista, que reprime o prazer para canalizar as energias todas do indivíduo para o trabalho material. Ela começa na exaltação da sublimidade do trabalho. E termina na negação e na repressão da vida sensorial, do lúdico, do erótico”¹⁸³.

A autofagia curitibana

Um dos reflexos diretos desta “mística imigrante do trabalho” é a famigerada “autofagia curitibana”, tese segundo a qual a cidade acaba matando ou sufocando, pelo silêncio, pelo desinteresse, seus artistas mais brilhantes. “A autofagia entre os curitibanos é tão grande que aqui nem inimizade prospera”, costuma-se dizer. Ou, como cravou a dupla Solda-Rettamozo: “Curitibano só fala bem dos outros pelas costas”.

Como exemplos de artistas “suicidados” pela cultura curitibana Leminski mencionava o músico Lápis (1942-1978), o pintor Miguel Bakun (1909-1963) e o intelectual, ator e produtor Maurício Távora (1937-1986), entre outros. “Nascer com talento em Curitiba é coisa muito perigosa”, escrevia em sua coluna¹⁸⁴. “Claro que você lembra do caso de Miguel Bakun, pintor. Ele teve de se enforcar para, hoje, Curitiba e o Brasil reconhecerem que ali tinha um gênio”. O silêncio e o desprezo podem ser fatais para personalidades criativas e vibrantes. Onde o público, os interlocutores?, Leminski cobrava. “Não basta ter talento. Tem que ter gente te olhando, te provocando, te criticando, senão a gente não cresce”¹⁸⁵. Além disso, a desconfiança dos curitibanos com sua própria produção dava cada vez mais razão ao dito “santo de casa não faz milagre”. “Curitiba só cai

quando é atacada por fora. A cidade passa a respeitar seus filhos depois que eles fazem nome lá fora. Aqui o cara cruza por você e não te dá valor. Um dia ele vai a São Paulo e alguém pergunta: Você é de Curitiba? Conhece o Paulo Leminski?”¹⁸⁶

O tema é revisitado de maneira direta e ácida neste epigrama inédito:

AUTOFAGIA ARAUCARIENSE

*cuidado
inveja é pecado
papai do céu castiga*

*na próxima encarnação
você vai nascer em Curitiba*¹⁸⁷

Sempre um provocador, Leminski contribuiu para jogar mais lenha no mito da autofagia curitibana em vários artigos. Alguns princípios básicos aparecem de maneira bem-humorada em “Manifesto autofágico”¹⁸⁸.

Não irás ao Guáira, ao Guairinha, ao Guairão, ao Paiol,
quando estiverem se apresentando artistas locais.

*

Considerareis o sucesso de qualquer artista local como o
resultado de uma mera jogada comercial, já que aqui não pode
sair nada que preste.

*

Só comprar livros de autores do Rio, S. Paulo, Minas,
Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Sul, ou estrangeiros.

*

Achar uma merda tudo o que se faz em Curitiba.

*

Dizer, “aqui ninguém faz nada”. E não fazer nada.

*

Diante do triunfo alheio, dizer sempre: — O que é que ele
tem que eu não tenho?

*

Ficar de tocaia esperando alguém fazer alguma coisa.

E pichar.

*

Prestigiar as produções médias. Repudiar os excessos e
exageros.

*

Dizer entre um conhaque e outro: ‘beber em Curitiba não é
vício. É legítima defesa’.

Literatura paranaense?

“Não existe literatura paranaense”, declarava Leminski em
1985¹⁸⁹. “Essa palavra o Paraná não comporta. O que existe são
manifestações literárias paranaenses. A palavra literatura pres-

supõe uma organicidade, uma tradição, uma troca de influências, onde os mestres mais antigos passaram informações para os mais novos, onde houve um amadurecimento, uma verticalidade”.

Apesar de se incomodar com a pouca relevância da literatura paranaense e curitibana no cenário nacional, se comparada à produção do eixo Rio-São Paulo, Leminski não se cansava de lembrar que, um dia, Curitiba foi a capital brasileira dos poetas simbolistas, “os primeiros modernos”¹⁹⁰. “O movimento simbolista foi a Idade de Ouro da literatura curitibana, de 1895 a 1910. Curitiba era a cidade cultural e literariamente mais importante do Brasil. Das 15 revistas literárias simbolistas do Brasil, ele lembra, oito eram editadas em Curitiba, sempre citando o historiador literário José Brito Broca (1906-1961) e sua *A vida literária no Brasil – 1900* (1956). Leminski, fechando o foco no Paraná, definia: “Silveira Neto (1872-1942), nascido em Morretes, constitui, com Dario Velozo (1869-1937) e Emiliano Pernetta (1866-1921), a grande tríade de poetas simbolistas paranaenses da Idade de Ouro”.

Leminski não só tinha grande admiração por Dario Velozo, como dedicou vários artigos e um livro (*Cruz e Sousa*) ao simbolismo. Um poema inédito em livro, e que desentranhei de sua coluna no *Correio de Notícias* nos anos 80, resume de forma afetiva sua filiação e influência:

PAI DARIO

*às vezes tenho a impressão
de ser a reencarnação
de dario velozo*

*dele tenho o exemplo
essa mania por templo
e um olhar curioso*

*mania por religiões
contanto que nunca sejam
a religião dos meus pais*

*dele guardo o prazer
por tardes crepusculares
e noites hibernais*

*ele era o lobisomem
pai dario, eu quero mais
desta vez, vamos nascer homem¹⁹¹*

Ao mesmo tempo que Leminski apontava a importância do simbolismo, reclamava que sua influência no sistema literário paranaense durou mais do que deveria. “O simbolismo ficou, durante anos, como espécie de elefante em nossos horizontes, impedindo nosso processo, pois Curitiba não sabia avaliar a importância da semana de 22 e do movimento modernista.” Tendo passado imune às experiências dos movimentos modernistas e vanguardas do século XX, afirma Leminski, a literatura paranaense só ganharia novamente força e relevância nos anos 50, com a obra marcante de Dalton Trevisan. A partir dos anos 20, a cidade perde importância literária. Curitiba e o Paraná não acompanharam o que se fez depois, como o romance regionalista dos

anos 30 e, no caso da poesia, a geração de 45, por exemplo. “Nós não tivemos modernismo. [...] As coisas que vieram depois já não encontraram nenhuma resposta no meio curitibano”¹⁹². Ele afirmava, em 1975: “A literatura paranaense é Dalton Trevisan. E mais nada. Nossa literatura é, eu poderia dizer, essencialmente daltônica”¹⁹³. Porém, Leminski salientava que esta falta de uma tradição tinha seu lado positivo: “O Paraná é um estado em alta ebulição. Está tudo em fase de começar. Qualquer coisa que você fizer aqui é inaugural”¹⁹⁴.

Pratas da casa

Apesar de suas duras críticas à cultura curitibana, durante sua vida Leminski procurou divulgar e chamar a atenção para uma série de artistas e escritores da cidade e do Estado. Os mais lembrados por ele eram, na poesia, o parnasiano Emílio de Menezes (1866-1918), os simbolistas Emiliano Pernetá (1866-1921) e Dario Velozo. Mais recentemente, “entre os santos que zelam pela poesia local”, valorizava a poesia de Helena Kolody (1902-2004) e Alberto Cardoso (1913-1994). Também via vitalidade e potência poética na produção de Thadeu Wojciechowski, Roberto Prado, Marcos Prado, Luiz Antonio Solda, Reinoldo Atem, Marise Manoel, Edilson del Grossi, Jaques Brand, Zé Buffo, Ricardo Correia, João Manuel Simões, Alberto Puppi, Alice Ruiz, Josely Vianna Baptista, entre outros. Na prosa, acabou se rendendo ao inescapável Dalton Trevisan, acrescentando ao time Valêncio Xavier, Roberto Gomes, Jamil Snege, Wilson Bueno e Manoel Carlos Karam.

Seu radar captava, na pintura e artes plásticas, as presenças de Miguel Bakun, Potty Lazzarotto e Luiz Rettamozo, Rogério

Dias e Leila Pugnaloni. Na fotografia, João Urban. No cinema, Sylvio Back, Sergio Bianchi, Berenice Mendes. No cartum, Solda, Rettamozo, Belenda. Nos quadrinhos, Claudio Seto. No design gráfico, Oswaldo Miranda (Miran). Na música, Waltel Branco (seu primo), Paulo Vítola, Marinho Gallera, Rosy Greca, Celso Loch, Hilton Barcelos, José Oliva, Grafite, Lápis, Ivo Rodrigues e bandas como A Chave, Blindagem, Maxixe Maxine e Beijo AA Força. Na performance, o *bottom-maker* Hélio Leites. No teatro, Rio Appa, Maurício Távora. De Londrina, acusava a existência de Domingos Pellegrini (“um dos mais fortes ficcionistas brasileiros de hoje, o mais fundamentalmente paranaense de todos”, escrevia em 1985), Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção (com passagens por Londrina), Nilson Monteiro, Ademir Assunção (araraquense radicado em Londrina à época) e este autor. Ele mencionava ainda Sérgio Rubens Sossélla (curitibano radicado em Paranaíba, já falecido). Em termos de “inimigos” locais, além dos chamados “intelectuais da Boca Maldita”, entre seus alvos favoritos estavam Dalton Trevisan (“não participa da vida cultural da cidade”) e o crítico Wilson Martins (1921-2010). Embora reconhecesse a importância de Martins para a história da crítica literária brasileira, numa época em que ela já dava sinais de indignância, achava sua visão de criação literária acadêmica e conservadora. Considerava-o pouco aberto à inovação e a experimentação, nem mesmo a textos como *Finnegans wake*, de Joyce, ou *Um lance de dados*, de Mallarmé, totêmicos para Leminski.

Lugares

Uma vida é curta para conhecer mais de uma cidade. Leminski foi um legítimo *flâneur*⁹⁵ curitibano, no sentido que Baudelaire

cunhou: “uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentar-la”. Como escreveu num poema dos anos 70: “Ainda vão me matar numa rua./ Quando descobrirem, principalmente,/ que faço parte dessa gente/ que pensa que a rua/ é a parte principal da cidade”¹⁹⁶. Gostava de frequentar o Passeio Público (onde, em 1911, Emiliano Pernetta foi coroado “Príncipe dos Poetas do Paraná”), cinemas, teatros (Paiol, Teatro Treze de Maio), livrarias como a Chain (ainda em atividade) e a longeva e já extinta Ghignone, pelos muitos sebos da cidade. Quando morava no famoso Edifício São Bernardo (R. Dr. Muricy, 839, onde morava também Helena Kolody), Leminski vivia na Biblioteca Pública do Paraná, além da academia Kodokan, onde treinava judô. Nos anos 70, frequentava o Instituto Neo-Pitagórico e o Templo das Musas, fundado em 1909 por Dario Velozzo, na Vila Isabel. Sagrado era o passeio dominical pela feirinha “hippie” do Lago da Ordem, no centro histórico de Curitiba. Ali cruzava amigos para beber e jogar conversa dentro.

Além de lugares de viver, pensar e criar, as duas casas em que morou no bairro polaco da Cruz do Pilarzinho (de 1976 a começo de 1988) se transformariam em intensos lugares de trocas e vivências, com visitas constantes, festas e churrascos. Na primeira casa (“um dos elementos mais autênticos do *underground* curitibano”¹⁹⁷, segundo Toninho Vaz) o visitante que entrasse pela sala da casa de madeira típica de colono polonês era saudado com um pôster. Nele, uma mensagem lacônica: OBA! “Nossas casas eram centros culturais espontâneos. Como não tínhamos telefone, nem mesmo campainha, as pessoas simplesmente apareciam”, conta sua filha Áurea. “Chegavam amigos, gente de todos os lugares, artistas, intelectuais, escritores iniciantes que-

rendo mostrar seu trabalho. Sabiam que ele tinha essa disponibilidade e que também não media as palavras. Ele estava tendo ideias e criando o tempo todo. Uma das frases que eu mais ouvi quando criança foi ‘agora não, que eu estou tendo uma ideia’. Eu não tinha dimensão do que estava fazendo. Pra mim, ele estar escrevendo era algo comum. Os momentos de imersão eram de madrugada, quando tudo estava calmo e todo mundo estava dormindo. Sempre no contrafluxo da rotina de todos”¹⁹⁸. Como o poeta diz, numa entrevista: “À noite, eu voo. Se você passar às duas da madrugada, pela minha casa, eu estou trabalhando”¹⁹⁹. Leminski contou-me causos divertidos dessas “aparições”. “Um dia vi um cara esquisito desembarcar de táxi aqui em frente, de chapéu de cowboy e mochila nas costas. Pensei: Putz, mais um vendedor! Mas era um professor do Novo México que queria discutir pessoalmente o *Catatau*, com umas cem perguntas anotadas num caderno”²⁰⁰, ele disse, rindo.

Nos períodos em que estava trabalhando fora, para alguma agência de publicidade, a rotina do poeta era mais ou menos a seguinte: dormir até por volta do meio-dia, ir para alguma das agências de publicidade em que estivesse trabalhando de tarde (sempre trabalhava apenas meio período), voltar às 18 horas, descansar e, por volta da meia-noite, voltar a trabalhar, mas para si. “Eu tenho as madrugadas para minhas orgias de ideias e hemorragia de textos”²⁰¹. Alguns quadros costumavam adornar, obrigatoriamente, as paredes de seu escritório: um retrato de René Descartes, uma foto de Ezra Pound e o pôster-poema “Pulsar”, de Augusto de Campos.

Entre os lugares mais frequentados por Leminski estavam, é claro, bares e restaurantes. Espaços de socialização, de en-

contro e também de criação. Várias parcerias foram feitas e poemas foram escritos nesses lugares, ao sabor do momento, muitas vezes em guardanapos de papel, embalagens de cigarro, bolachas de cerveja, etc. Leminski virou *habitué* de muitos bares que concentravam, além de amigos, amigas, jornalistas, escritores, artistas e malucos. O jornalista e fotógrafo Alberto Melo Viana lembra um desses encontros. “Rolava o ano de 1977, no Bife Sujo, efervescência cultural em Curitiba. Assim que nos encontramos, falei pra ele: ‘Paulo, estou com uma ideia de um livro, um ensaio de uns nus urbanos e gostaria de uma parceria com seus poemas. De supetão ele respondeu: ‘Topo: A olho nu’. E já deu o nome!’”

Alguns desses estabelecimentos, jurássicos, continuam em atividade: Bar do Alemão (ou Schwarzwald), Bar Stuart (o mais antigo), Restaurante Tortuga, Cachorro Quente (ou Bar Triângulo, na Rua 15), Churrascaria Botafogo, o tradicional Bar Palácio, Lino’s Bar, Bar do Pudim, o Bife Sujo (onde compôs a canção “Nós fumo”, única parceria com Alice Ruiz) e o Kapelle. O poeta também bateu ponto em outros bares extintos, mas que estão gravados na memória afetiva e etílica da cidade: Velha Adega, Cometa (onde foi visto distribuindo *Catatau* no Natal de 1975), Bactuque (dos irmãos Stinghen), Sal Grosso, Bar do Cardoso (chefiado pelo poeta Alberto Cardoso, no prédio da União Paranaense dos Estudantes), Saul Trumpet (na Cruz Machado, onde se ouvia o melhor jazz da cidade), Café Poesia, Trem Azul, Camarim, Hummel-Hummel (da famosa Sra. Inge), entre outros. Nas visitas à cidade, Leminski levou Gilberto Gil e Caetano para conhecer restaurantes que ainda funcionam, como Acrótona e Baviera.

Encontros com Paulo Leminski

Acho que a primeira vez que li ou ouvi falar de Leminski foi na antiga 8ª série, pelas páginas da *Folha de Londrina*. Depois, em janeiro de 1982 li uma grande matéria sobre ele na *Veja*. Aos 15 anos, picado pela poesia, leitor voraz e curioso, eu acompanhava os artigos que Leminski publicava no “Folhetim”, da *Folha de S.Paulo*, e as resenhas que ele assinava na *Veja*. Tinha lido um ou outro poema de Leminski e ouvido sua “Verdura” e “Promessas demais” no rádio e na TV. Em 1983, com 17 anos, eu cursava o segundo ano de jornalismo na Universidade Estadual de Londrina quando caiu em minhas mãos um exemplar de *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980). O livro, branco, quadrado, com tipografia de máquina de escrever ampliada, me deu a senha de que ali estava alguém procurando fazer uma coisa nova na poesia, algo que não era nem mera diluição de Bandeira e Drummond, nem poesia marginal, nem poesia concreta. Depois, deparei-me com o absurdo *Catatau* em alguma república de estudantes da cidade. Eu, que já andava intrigadíssimo, decidi que tinha que conhecer Leminski.

Em julho de 1983 peguei o ônibus e fui para Curitiba, com o falso objetivo de fazer uma entrevista com ele para um jornal-laboratório que não existia (posteriormente publicada na *Folha de Londrina* e na revista *Coyote*). Munido de um gravador e uma fita Sony de 120 minutos que ainda guardo, sem a menor ideia de se e como iria encontrá-lo, cheguei em Curitiba de madrugada e fiquei hospedado na casa de um amigo, o Joel Sampaio. Depois de tirar uma soneca, resolvi dar uma volta na Rua XV e entrei, por curiosidade, na extinta livraria Ghignone. Após folhear alguns livros e lançamentos, eu já estava quase ganhan-

do a rua quando uma voz, alguns decibéis acima do normal e de um forte sotaque curitibano, vinda do fundo da livraria, chamou minha atenção. Olhei e não acreditei: era o Leminski, indignado com os funcionários pelo fato de não encontrar seus livros nas prateleiras. Achei uma coincidência incrível. Tomei coragem adolescente, me aproximei. Era um cara forte, de óculos e bigode mexicano, camiseta e calças brancas, de sandália. Cheguei por trás e o cutuquei. No que ele se virou, fuzilei: “Você é o Paulo Leminski?”. Ele abriu um sorriso maroto, me apresentei, disse que eu era de Londrina, e isso parece ter causado grande efeito nele. Anunciei, com olhar de desafio, que havia acabado de ler o *Catatau*. Leminski fez uma cara de espanto, riu e emendou, silabando bem as palavras: “PoRRRa, mas nem eu consigo mais ler aquele livro!”. Perguntei se era verdade que ele havia escrito o livro bêbado: “Não exatamente”, respondeu, cofiando o bigode e dando uma risadinha. Eu disse que havia vindo para Curitiba só para entrevistá-lo e peguei seu telefone (223-7866). Combinamos a entrevista para o meio da tarde. Algumas horas depois, desconfiado, liguei para o tal número para confirmar. Leminski estava com a voz mais relaxada e me atendeu com um carinhoso “Oi, meu nego...tudo bem?”, que, vindo de um curitibano, achei no mínimo suspeito. “Vamos combinar nosso papo para as três. Vocês aparecem aqui com o gravador.” Passou o endereço e instruções. Quase desligando, emendou: “Ah, não se esqueçam de trazer umas garrafas de vinho branco”. De tarde, descemos do ônibus perto do pequeno estádio de futebol com duas garrafas de Katz Wein, entramos na Jorge Cury Brahim e fomos subindo. Identifiquei a casa que havia visto na matéria da *Veja*. Leminski varria a varanda. Fomos recebidos calorosamente. Ele estava ou-

vindo *The Köln Concert*, do pianista americano Keith Jarret. Na entrada da sala, além dos almofadões no chão e um ar meio hippie na decoração, a primeira coisa que me chamou a atenção foi um cartaz em cima de uma das portas e que trazia apenas uma palavra, em letras brancas garrafais sobre fundo negro: OBA! Ele estava trabalhando em casa nessa época, enquanto Alice trabalhava numa agência de publicidade. O poeta tomava conta da Estrela, então com dois anos.

Leminski era um ótimo entrevistado. Poucas vezes tinha visto alguém falar sobre uma diversidade tão grande de assuntos com tanta desenvoltura. Política, poesia, música, filosofia, a experiência no mosteiro, autores, o processo de *Catatau*. Falou orgulhosamente sobre suas recentes parcerias musicais, comentou sobre os livros que estavam para sair pela Brasiliense, mostrou a arte da capa de *Caprichos & relaxos*, que seria lançado dentro de uns meses e uns poemas esquisitos que ele andava fazendo. Mostrou livros, dele e de outros, comentando sobre tudo com sua metralhadora giratória. No fim, fez questão de perguntar se eu tinha trazido alguma coisa minha para ele ler e eu, claro, tinha. Fez comentários, sugeriu mudanças. Foi, enfim, extremamente generoso e nos deu uma verdadeira aula. No fim da tarde Alice chegou e a conversa ficou ainda mais animada. Já de noite, ele fez questão de fazer uma sopa (rala, como a do seu poema), para que a gente não fosse embora de estômago vazio. Saímos, eu e Joel, eletrificados da casa do Pilarzinho.

Em 1984, quando embarquei com a cara e a coragem para a Europa, mandava cartas para ele e Alice de vez em quando, contando de minhas viagens e peripécias como trabalhador ilegal em Londres. Voltei em março de 1985, retomei o curso e trabalhei um

tempo na *Folha de Londrina*. Naquele ano aconteceu um episódio engraçado. Em 1º de setembro publiquei na página dominical “Leitura” alguns poemas de um poeta nipo-londrinense chamado Satori Uso, que acabara de morrer. A página, visualmente bonita, trazia uma pequena nota biográfica contando sua história mirabolante e até uma foto. Na tradução do japonês, eu agradecia à família Akiro. Tudo invenção minha, uma saída editorial que encontrei para conseguir publicar meus próprios poemas zen-europeus e de sabor oriental numa página que eu editava. No dia seguinte, de manhã, o telefone toca. É Leminski, indignado, reclamando por eu ter descoberto um poeta londrinense-japonês tão interessante e não ter contado pra ele. Quando contei que era tudo mentira, que Satori Uso não existia e que eu havia inventado ele explodiu numa gargalhada e emendou: “Melhor ainda!”.

Naquele mesmo mês reencontrei Alice e Leminski quando foram para Londrina lançar seus livros. Leminski deu uma concorrida palestra na UEL e depois saímos para bebemorar. No ano seguinte, uma nova visita a Londrina para uma palestra no Teatro Zaqueu de Melo e lançamentos dos livros de Alice no Bar Valentino. Na ocasião, eu e alguns amigos (Marcos Losnak, Sonia Weil, Chico Atrito, Ademir Assunção e Cesar Sumiya) fizemos uma entrevista doidíssima para um fanzine punk que editávamos chamado *Hã*. Quando visitei Leminski pela segunda vez em Curitiba, em 1987, ele, Alice e as crianças já moravam na segunda casa do Pilarzinho. A visita foi ótima, mas algo me dizia que o clima estava meio tenso entre o casal. Depois fui descobrir por quê. Fui com ele pegar umas cervejas no bar ali perto. No caminho, sem motivo, perguntei se ele não sentia vontade de viajar, conhecer outros países. Leminski veio com essa: “Nova York, para mim, é o bar da esquina”.

Em março de 1988, recém-formado em jornalismo, fui para São Paulo procurar emprego e tentar achar uma editora para meu primeiro livro (só publicado em 1994). Eu estava pulando de casa em casa de amigo. Leminski também estava chegando à cidade, separado de Alice, procurando emprego. Neste período nos cruzamos várias vezes, na casa do Ademir Assunção (onde me hospedei por um tempo), na casa da cantora Fortuna (onde ele estava ficando). Leminski avisou que daria uma oficina de criação textual de três meses na Oficina Cultural Três Rios e eu me inscrevi. As aulas eram incríveis, muito ricas de informações, e os alunos o adoravam. No fim dos encontros, esticávamos a conversa num bar da esquina. Logo os frilas e a necessidade de achar um emprego me impediram de continuar. Em agosto fiz outra entrevista com ele, dessa vez para o *Nicolau*, para o qual estava colaborando. Numa das visitas a Leminski na Fortuna, num amplo apartamento no Pacaembu, percebi que ele estava cada vez mais magro. Ele espalhou poemas do que seria *La vie en close* pelo chão e convidou a mim e a Ademir Assunção a lê-los, em primeira mão. Mostrou também um artigo que acabara de escrever para o *Estadão*, propondo Haroldo de Campos para o Nobel de Literatura. Em setembro e outubro daquele ano, enquanto eu estava trabalhando na “Ilustrada”, da *Folha de S.Paulo*, nos encontramos outras vezes. Numa delas, na hora de ir embora, ele me deu um manuscrito, que eu entendi como uma mensagem em código: “Esta vida de eremita/ é, às vezes, bem vazia./ Às vezes, tem visita./ Às vezes, apenas esfria”.

Tendo saído da vaga temporária da “Ilustrada”, novamente sem emprego, voltei em dezembro de 1988 para Londrina. No mesmo mês, enquanto procurava trabalho em Curitiba, certa noite

encontrei Leminski no Bar Camarim ele disse que estava de volta. Em janeiro, fui convidado por Josely Vianna Baptista e Wilson Bueno para trabalhar no jornal *Nicolau* e me mudei para Curitiba. Nestes meses me encontrei com Leminski na casa da Josely, da Berenice Mendes, do João Suplicy ou em bares como o Kapelle. De vez em quando Leminski passava na redação do *Nicolau* para bater papo, depois saíamos todos. Era sempre muito divertido. Mesmo percebendo nele uma certa tristeza, um olhar algo assustado, como várias pessoas observavam, não sabia que a situação de saúde dele era tão grave.

Lembro bem o dia: 4 de junho de 1989, domingo preguiçoso de inverno em Curitiba. Leminski me ligou, pediu umas coisas e convidou para almoçar na casa para onde ele e Berenice haviam se mudado, na Rua Duque de Caxias, perto do Bar Pudim. Lembro-me que esta tarde conversamos muito. Da cozinha, avistava-se o amplo quintal, com uma imensa araucária. As pessoas foram indo embora, acho que Berenice havia também dado uma saída, lembro de estarmos só eu e ele na casa. Então ele me deu uma aula de simbolismo paranaense, dizendo o quão importante ele tinha sido. Falou sobre o poema “Atlântida”, do Dario Velozo, que precisava ser redescoberto. Uma hora ele me chamou para a sala, ligou o videocassete e colocou o filme *Mishima*, de Paul Schrader (1985). Daí uma coisa me impressionou: ele começou a mostrar a longa e agonizante cena em que o Mishima comete haraquiri, abrindo o estômago com sua espada samurai. Voltou a fita pelo menos umas dez vezes, comentando sobre o significado, a beleza e a importância do ritual. Acho que foi aí que a ficha caiu de que ele não estava nada bem, pois Leminski havia reproduzido aquela mesma cena, um ano antes, no *Jornal de Vanguarda*, na TV

Bandeirantes, e também no poema “Aço em flor”, de *Distraídos venceremos*. Acho que logo Berenice chegou e saímos, os três, para comer uma pizza ali perto. Ele tinha ficado sério e praticamente não falou. Devia estar sentindo dores, mas não reclamava de nada. Eu me despedi dos dois e fui para casa.

No dia 6, terça-feira, recebemos um telefonema aflito da Berenice na redação do *Nicolau*, dizendo que Leminski estava mal. Ela pedia para que fossemos ajudá-la na remoção do Leminski, que estava na Casa de Saúde Paciornik, não muito longe dali, para uma clínica onde faria uma endoscopia. Lá fomos eu e Josely Vianna Baptista. Logo ele chegou na maca, pálido. Ajudei a transportá-lo até a ambulância e, com a Isabel Paredes, irmã de Berenice, fui atrás junto com ele. Eu, segurando o soro, e Isabel, segurando sua mão, num percurso que parece ter demorado horas. Perguntou se era eu que estava ali, e eu disse que sim. Trocamos algumas palavras. Ele perguntou da Berenice, que ia no carro em frente, e comentou com a Isabel: “É, mana, daqui uns dois ou três dias vocês não vão conseguir segurar meu caixão. Vocês vão ver como isso vai acontecer”. Quando eu disse algo como “não é nada disso” ou “calma, que vai ficar tudo bem”, sua resposta foi concisa e nos deixou pasmo: “Boa noite pro gaiteiro”.

Pouco depois, Leminski deu entrada no Hospital Nossa Senhora das Graças. Na manhã seguinte, veio a notícia de que ele estava em coma, na UTI. Jornais, tevês e rádios já davam boletins sobre o estado de saúde de Leminski. De tarde, fui para o hospital. Muitas pessoas e amigos, sabendo das péssimas notícias, foram chegando. Todos apavorados e apreensivos. Às nove e meia da noite veio a notícia: Leminski havia morrido. Na manhã seguinte, o enterro no Cemitério Água Verde reuniu mais de uma centena

de pessoas. No fim, uma parte dos amigos se concentrou num bar da esquina do cemitério. Foi um porre coletivo. Muitos anunciavam estar largando a bebida naquele dia. Alguns conseguiram.

O Leminski já me apareceu em alguns sonhos. O último foi em junho, quando já estava escrevendo este livro. Eu estava em casa e havia uma festa. Ele surgiu do nada. Eu disse: “Bom, já que o sonho é meu, senta aí porque a gente vai conversar até a hora que eu quiser. Mas, antes, espera um pouco”. Voltei trazendo uma pilha de livros e entreguei pra ele: “Só pra garantir que não vão ser roubados de novo, pode dar um autógrafo com dedicatória em cada um deles? E capricha, tá!”, ordenei, enquanto ele dava risada.

Leminski faz falta na cena cultural e literária brasileira. Fico imaginando para onde teria ido sua poesia se ele tivesse sobrevivido. O que ele, que sempre interveio no debate cultural de seu tempo, estaria achando das coisas que andam acontecendo hoje na literatura, no mundo e no Brasil?

Tempos sombrios.

“Cada artista representa um momento. E, como ele, é irrepetível”, escreveu o poeta no jornal *Nicolau*, em 1985. “Nunca mais vai haver outro Drummond. Um outro Caetano. Um outro João Gilberto.”

Agora nós podemos completar a frase e dizer, em alto e bom som: “E nunca vai haver um outro Paulo Leminski”.

Florianópolis, junho-setembro de 2017

Geografia Literária

A biogeografia, ou Geografia Literária, é definida como “o estudo da distribuição de espécies e ecossistemas em um espaço geográfico e através do tempo geológico”. Neste roteiro, podemos aplicar o termo para mapear os deslocamentos de Leminski, que não dirigia, pela Curitiba de seu tempo. A seguir, alguns espaços de sua geografia afetiva.





Maternidade Victor do Amaral

Av. Iguaçu, 1953, bairro Água Verde.

Maternidade mais antiga do Estado, foi onde Paulo Leminski Filho nasceu, às 19h10 do dia 24 de agosto de 1944.

O signo: Virgem



MATERIDADE VICTOR F. DO AMARAL

1953

PROIBIDO
FUMAR

PROIBIDO
FUMAR

Calçadão da XV

Rua XV de Novembro, Centro.

O calçadão da Rua XV não poderia faltar neste roteiro. Além de prédios históricos importantes, cinemas, lojas, galerias, bancos, restaurantes e da Boca Maldita, foi aqui, durante um passeio, que os pais de Leminski se conheceram. No número 423 da “Rua das Flores” ficava a famosa Livraria Ghignone, que Leminski frequentava e onde lançou o *Catatau* em dezembro de 1975 (ele chegou a trabalhar na Ghignone por um tempo, na loja que existia na Dr. Muricy). No Natal daquele ano, o poeta foi visto no bar Cometa, que ficava quase em frente à livraria, presenteando as pessoas com exemplares de *Catatau*. Leminski tinha o coração rueiro. Como escreve em *Quarenta clics em Curitiba* (1976): “Ainda vão me matar numa rua./ Quando descobrirem, principalmente,/ que faço parte dessa gente/ que pensa que a rua/ é a parte principal da cidade”.





BAR TRIANGULO
DESDE 1939

PORÇÃO DE LAMBARI
RS 30,00

BAR E RESTAURANTE

Hoje é Dia
de Costela

HIPER

Biblioteca Pública do Paraná **Rua Cândido Lopes, 133, Centro.**

Leminski frequentava muito a Biblioteca nos anos 1960 e começo dos 1970. Também fazia parte do Clube Literário Juvenil Dario Velozo. Foi onde conheceu sua primeira esposa, Neiva de Souza. Ela relembra o encontro em *O bandido que sabia latim*: “Era um sábado pela manhã. Eu estava com uma amiga e ele parou para conversar. Falou alguma coisa rapidamente e nos convidou para assistir a uma aula que daria na Biblioteca, na segunda-feira. Ele era muito jovem para isso! Eu fui, mas não havia aula nenhuma. Ele estava pesquisando e fazendo anotações em grego num bloquinho enquanto consultava diversos livros. O rapaz era um poeta e, nesta época, eu tinha 14 e ele 17 anos”.





Edifício São Bernardo

Rua Dr. Muricy, 839, Centro.

Em 1966, agora professor de cursinho, Paulo Leminski mudou-se para o Edifício São Bernardo. Inicialmente, no terceiro andar e, depois, no primeiro. O apartamento amplo virou uma “comunidade hippie”, com muitas festas e reuniões intelectuais até 1969, quando Leminski foi para o Rio de Janeiro. Foi no São Bernardo que ele conheceu, em 1968, Alice Ruiz. No prédio também morava a poeta Helena Kolody, que lembrou: “O Leminski apareceu logo nos primeiros dias. Tinha um livro meu nas mãos, onde eu explicava que minha concepção de haikai vinha de Guilherme de Almeida. Ele estava estudando japonês e se interessou pelo assunto. Era extremamente jovem e brilhante, e vivia em estado permanente de inspiração”.



Casa Branca da Chave
Rua Padre Anchieta, 31,
bairro Mercês.

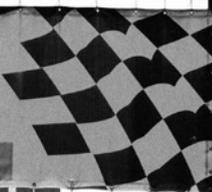
O quartel-general, estúdio e laboratório de criação da banda de rock A Chave (1969-1979) era frequentado por Leminski, que morava com Alice, Áurea e Miguel a algumas quadras dali com a família, na Travessa Armando Mann, 3.775 (de 1974 a 1976). A “Casa da Chave” foi palco de muitas parcerias e o projeto “Em Prol do Português Elétrico”. Toninho Vaz lembra em sua biografia do poeta: “Passava das três horas da madrugada quando alguém bateu na janela frontal da Casa Branca, gritando: ‘ô, de casa!’ Era o fotógrafo Haraton Maravalhas trazendo Leminski para promover as apresentações formais. Quem estava dormindo acordou e quem estava ‘viajando’ apenas continuou. Apertaram-se alguns baseados, alguém apareceu com copos e garrafas e a noite continuou rolando”. Já há alguns anos funciona um estacionamento no local.



ND'S PARK ESTACIONAMENTO

CAR E MOTOS SISTEMA LEVA E TRAZ

ança e Confiança  9561-3930



*Temos Vagas
Para
Mensalistas*



Templo das Musas

**Rua Professor Dario Velozo, 460,
bairro Vila Isabel.**

No endereço funciona a sede do Instituto Neo-Pitagórico, fundado em 1908 pelo poeta Dario Velozo (1869-1937) e dedicado “ao estudo, ao desenvolvimento das faculdades superiores do ser, ao altruísmo, inspirado nos Versos de Ouro, de Pitágoras”, conforme seu estatuto. Palco do helenismo e do simbolismo, que vigorou até os anos 1930 em Curitiba, o Templo das Sete Musas foi erigido em 1918 na chácara onde Velozo residia. Leminski era fascinado pelo local, cuja preciosa biblioteca de 10 mil volumes ele frequentava. O poeta tinha forte identificação com o simbolismo e com Dario Velozo, como atestam esses versos: “às vezes tenho a impressão/ de que sou a reencarnação/ de dario velozo// dele tenho o exemplo/ essa mania por templo/ e um olhar curioso [...]”.





INSTITUTO NÉO-PITAGÓRICO



Bar Bife Sujo
Rua Saldanha Marinho,
479, Centro.

“O Rio é o mar. Curitiba é o bar”, Leminski definiu certa vez. Ele era um contumaz frequentador do Bife Sujo. Inicialmente conhecido Lanchonete Elle e Ella, o Bife Sujo funcionou de 1976 a 1993 na Rua Cândido Lopes, a poucos passos da Praça Osório. Era frequentado por grupos de teatro, músicos, jornalistas, escritores, sobretudo no *happy hour*. Hoje funciona apenas como restaurante, na Rua Saldanha Marinho. O poeta acabou batizando um drink que ele gostava de beber, vodka com dry martini, gelo e casquinha de limão: o “Leminski”.





Bar Stuart

**Esquina da Alameda Cabral
com a Praça Osório, 427, Centro.**

Fundado em 1904, o Stuart é considerado um dos mais antigos do Brasil. De perfil mais conservador, já foi *point* de políticos, jornalistas e escritores (como Leminski). Hoje agrega uma fauna que inclui famílias, velhos clientes, estudantes e turistas. Leminski gostava de sentar-se sempre na mesma mesa, com vista para a rua e ali ficava, sempre escrevendo, até que os amigos chegassem. Ele escreve, em agosto de 87: “Vejo os bares vivos, Cometa, Stuart, Cachorro Quente, Bife Sujo, Kapelle, vejo os bares assassinados, Trem Azul e Camarim, vejo os bares por vir, bares nunca dantes navegados”.







Primeira Casa do Pilarzinho (1976-1983)
Rua Jorge Cury Brahim, 874,
bairro Pilarzinho.

A primeira casa do Pilarzinho foi o quartel-general do poeta de 1976 ao final de 1983. Como escreveu Toninho Vaz, na biografia do poeta: “A casa da Cruz do Pilarzinho se encaminhava para ser reconhecida como um dos elementos mais autênticos do *underground* curitibano. Festas e tertúlias, encontros profissionais e churrascos se sucediam em ritmo de cavalaria rústica”. Nessa casa compôs canções, sozinho e em parceria, finalizou o *Catatau*, escreveu os livros *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, *Polonaises*, *Caprichos & relaxos*, as biografias de Bashô e Cruz e Sousa. Aproveitava o sossego do bairro para pensar e criar: “Eu tenho as madrugadas para minhas orgias de ideias e hemorragia de textos”.



Segunda Casa do Pilarzinho (1984-1988)
Rua Antonio Cesar Casagrande,
97, bairro Pilarzinho.

Leminski muda-se na metade de janeiro de 1984 para uma casa que ficava a uma quadra e meia da anterior. 1984 e 1985 são anos produtivos: intensa atividade de tradução (Beckett, Mishima, Lennon, Fante, Ferlinghetti), biografias (Jesus Cristo) e colaborações para jornais (*Folha de S. Paulo*, *Correio de Notícias*). Nesta casa escreveu obras como *Distraídos venceremos*. Numa entrevista, em 1985, Leminski contava: “À noite, eu voo. Se você passar às 2 da manhã, pela minha casa, eu estou trabalhando”. E escrevia, em abril de 1986: “Atualmente estou tendo aulas de vida particulares com um chuchuzeiro aqui de casa, que tenta desesperadamente entrar pela janela da minha sala”.

Bar do Pudim

Praça do Redentor, 322, bairro São Francisco.

Outro bar tradicional curitibano, funcionando desde 1968 e localizado na frente da Praça do Gaúcho, era um dos lugares que Leminski mais gostava de frequentar no *happy hour* desde 1978 (época em que trabalhava na agência de publicidade P.A.Z). Como disparou em seu “Manifesto autofágico”: “Beber em Curitiba não é vício. É legítima defesa”.





o pudim

Pudim
Bar do Pudim
Bar do Pudim

R. Seno Jansen
da Silva
n. 1073

23

Teatro Paiol
Praça Guido Viaro, s/n —
bairro Prado Velho.

Um antigo depósito de pólvora e munição transformado em teatro de arena, o Teatro Paiol foi inaugurado em plena ditadura militar, em 27 de dezembro de 1971, com um show de Vinicius de Moraes (que o batizou com uísque), Toquinho, Maria Medalha e Trio Mocotó. O evento mereceu uma canção da dupla, “Paiol de pólvora”, que sinaliza bem o clima dos tempos: “Estamos trancados no paiol de pólvora/ Paralisados no paiol de pólvora/ Olhos vedados no paiol de pólvora/ Dentes cerrados no paiol de pólvora.// Só tem entrada no paiol de pólvora/ Ninguém diz nada no paiol de pólvora/ Ninguém se encara no paiol de pólvora/ Só se enche a cara no paiol de pólvora”. O teatro foi palco também, nos anos 70, do MAPA (Movimento de Atuação Paiol). Foi no Paiol onde Leminski apresentou suas composições ao público pela primeira vez, em 1975.



Livraria do Chain
Rua General Carneiro,
441, Centro.

Leminski era um rato de sebos, bibliotecas e livrarias. Uma de suas favoritas era a do Chain, bem em frente ao Edifício Dom Pedro I, da Universidade Federal do Paraná, onde funciona o curso de Letras. Tendo à frente Aramis Chain e em atividade desde 1968, ela chegou a ser eleita, em 1993, a melhor livraria do Brasil. Leminski escreve, em “M, de memória”: “[...] Fernando, pessoa, era falso.// Mallarmé era tão pálido,/ mais parecia uma página./ Rimbaud se mandou pra África,/ Hemingway de miragens./ Os livros sabem de tudo./ Já sabem deste dilema./ Só não sabem que, no fundo,/ ler não passa de uma lenda”.





Ruínas de São Francisco **Praça João Cândido,** **Centro Histórico.**

Datada do começo do século XIX, as ruínas do que seria a Igreja de São Francisco de Paula foram tombadas pelo Patrimônio Histórico do Estado. Elas inspiraram o texto “Uma cidade: o alfabeto das ruínas”, no qual Leminski escreve: “Ruínas do mundo, templos astecas, fortalezas da Assíria, pirâmides do Egito, todas as ruínas são os restos de um sonho realizado. Não nossas ruínas de São Francisco. Nunca houve uma igreja de São Francisco naquele lugar. Nossas são as ruínas que já nasceram ruínas”.

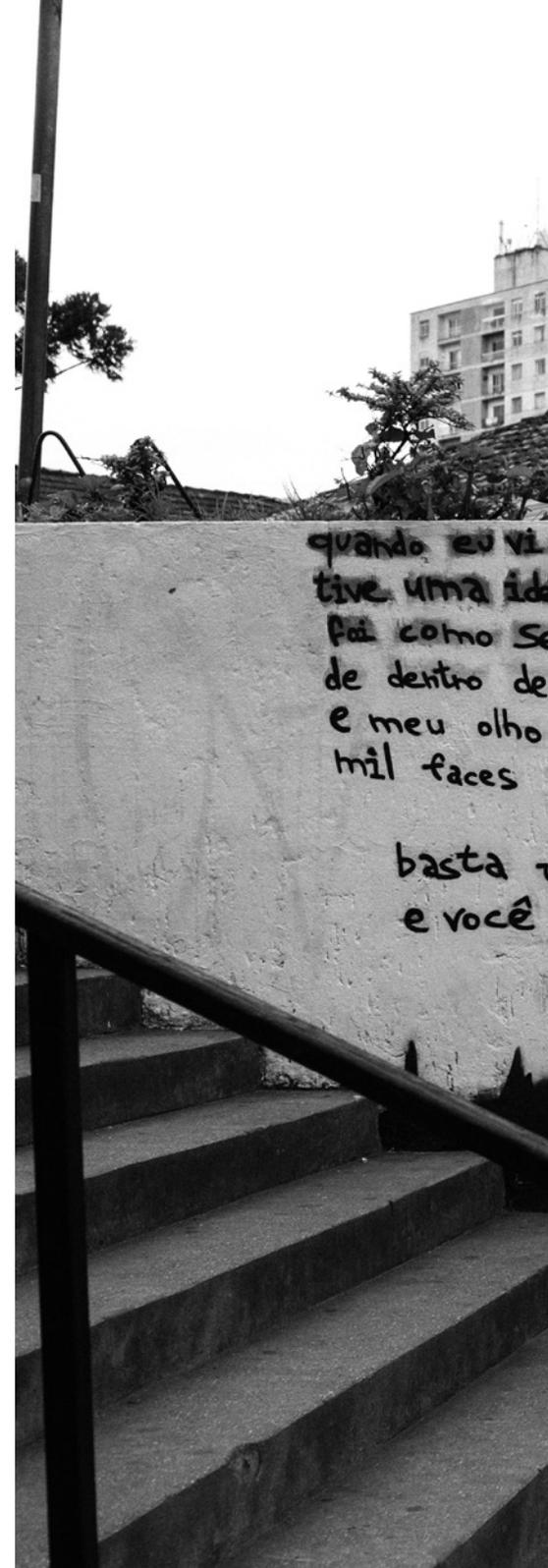




Largo da Ordem

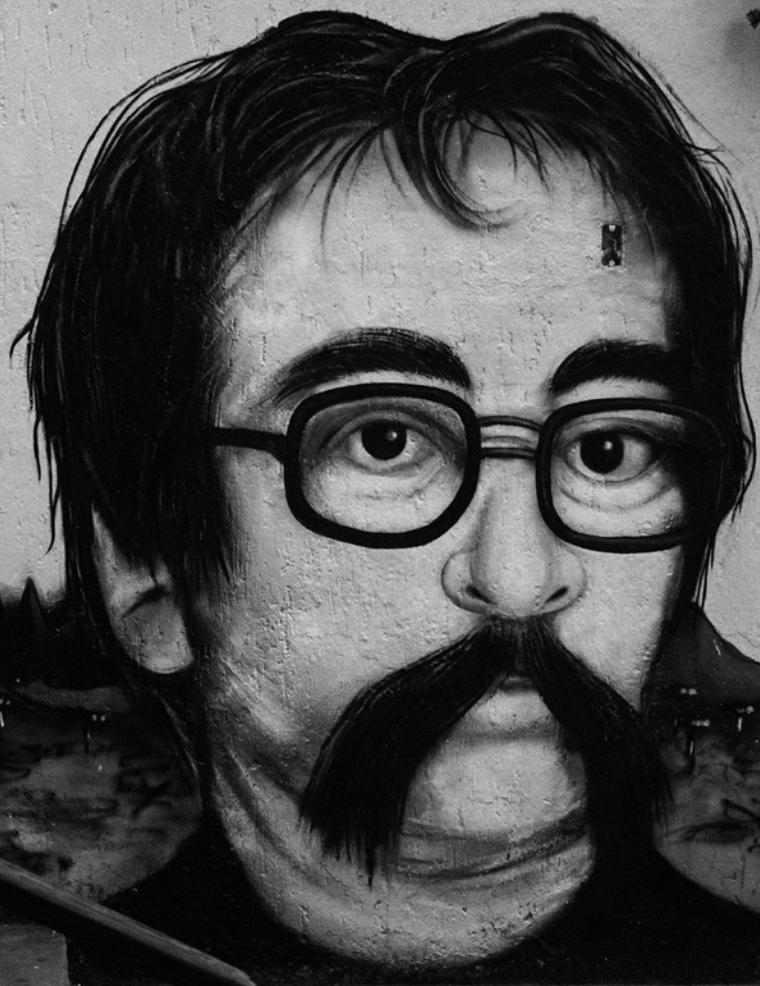
Bairro São Francisco.

Anota Leminski em uma crônica: “Numa rútila manhã dominical, dando meu passeio costumeiro pela feira ‘hippie’ em frente à Fundação”. Lugar icônico de Curitiba, coração do Centro Histórico, de encontros, lendas, da Feira do Poeta, da Casa Romário Martins, de vários bares e restaurantes frequentados pelo poeta, como o Schwarzwald (Bar do Alemão), o extinto Hummel-Hummel, o Sal Grosso. Há ainda o Palácio Belvedere e um bebedouro que data do tempos dos tropeiros (século XVIII). Dois ícones que podem ter inspirado o poema “Curitibas”: “Conheço esta cidade/ como a palma da minha pica./ Sei onde o palácio/ sei onde a fonte fica, // Só não sei da saudade/ a fina flor que fabrica./ Ser, eu sei. Quem sabe,/ esta cidade me significa.”



voce
sia brilhante
e eu tivesse
um diamante
ganhasse
num so instante
um instante
tem amor bastante

Paulo Leminski



Bar Kapelle
Rua Saldanha Marinho,
670, Centro.

Ao lado de bares como Café Poesia, Camarim, Lino's, Bactuc, Stuart, Bife Sujo e outros, Leminski frequentava assiduamente o Kapelle, capitaneado pela Mara (Silmara Rocha) há quase 40 anos. Ponto de encontro de jornalistas, artistas, estudantes e boêmios em geral. Como cravou outro frequentador, o jornalista Dante Mendonça: “No antigo e lendário Bar Kapelle as noites não tinham memória. Tinham uma vaga lembrança”.



PURA **V**ENUS



VISA

VISA

ELECTRON



Rua Duque de Caxias, 646
Duque de Caxias, 646,
bairro São Francisco.

Casa onde morou, com a cineasta Berenice Mendes, de novembro de 1988 a junho de 1989. Escreveu o amigo João Virmond Suplicy, na biografia de Toninho Vaz, *O bandido que sabia latim*: “À vista da porta da cozinha, na casa da Rua Duque de Caxias, vislumbrava-se um quadro admirado por ele. Um pinheiro araucária e uma antena parabólica sobrepostos, imagem forte para quem se considerava um pinheiro que não se transplanta (citando a volta de sua estada em São Paulo), e adorava comunicação. Ali, ainda tinha a sensibilidade de apreciar o quintal, o limoeiro e cuidar das rosas no jardim”.





FITNESS RACING

846

Cemitério Municipal Água Verde
Praça Sagrado Coração de Jesus,
s/n, quadra 81, Lote 6,
bairro Água Verde.

Paulo Leminski faleceu no dia 7 de junho de 1989, às 21h20, no Hospital Nossa Senhora das Graças, em Curitiba. Foi enterrado no dia seguinte, no Cemitério Municipal Água Verde. Um poema de *La vie en close* (1991), “lápide 1 epitáfio para o corpo”, foi escolhido para sua lápide: “Aqui jaz um grande poeta./ Nada deixou escrito./ Este silêncio, acredito/ são suas obras completas”.





QUADRA
43

QUADRA
44

Notas

- 1- No conto “Sintomas”, Gozo *fabuloso* (DBA editora, 2004), p. 148.
- 2- *Jornal Direta*, n. 38, 15/11/75. Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 5.
- 3- “Ilustrada”, *Folha de S. Paulo*, entrevista concedida a Paulo Mohylovski em 1988 e publicada em 7 de junho 1989.
- 4- Edições Leite Quente. Fundação Cultural de Curitiba, ano 1, n.º 1, março de 1989.
- 5- Sua última edição data de 2013, durante a polêmica das biografias não-autorizadas.
- 6- A se mencionar ainda a pioneira “Ocupação Paulo Leminski”, no Itaú Cultural (em São Paulo, SP), com curadoria do poeta e jornalista Ademir Assunção e consultoria de Alice Ruiz (2009).
- 7- *O bandido que sabia latim*, p. 361.
- 8- Acessível no Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=zk57-hC3ko&t=1242s>
- 9- Entrevista a Denise Guimarães para *Nicolau*, ano 3, n.º 19, janeiro de 1989.
- 10- Entrevista para o jornal *O Malho*, novembro/dezembro de 1985.
- 11- “Ilustrada”, *Folha de S. Paulo*, em 7 de junho de 1989.
- 12- *Idem*.
- 13- A de se mencionar *Haitropikais*, com Alice Ruiz (1985), e *A lua no cinema* (1989).
- 14- Uma primeira edição do livro, mais reduzida, havia sido publicada em 1992, pela editora Iluminuras, com o título *Uma carta uma brasa através*.
- 15- Agradeço a Jaques Brand pela dica.
- 16- Num artigo em defesa do lendário jornal *Nicolau*, “Nicolau, sim”, *Correio de Notícias*, 19/5/89.
- 17- *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Com Regis Bonvicino. Editora 34: 1999, p. 210.
- 18- *Envie meu dicionário*, p. 196.
- 19- *Correio de Notícias*, 7/11/1986.
- 20- *Anseios cripticos 2* (Criar Edições, 2001), p. 115.
- 21- *Gozo fabuloso*, p. 13.
- 22- Em “Leminski e Haicai”, em <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/search/label/leminski>
- 23- *Um escritor na biblioteca*, publicado pela Biblioteca Pública do Paraná/Secretaria de Estado da Cultura, 1985. Bate-papo em 24 de junho de 1985.
- 24- Essas reflexões encontram eco, nos anos 2000 e nos Estados Unidos, nas obras e teorias do artista Kenneth Goldsmith e no livro em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, da crítica Marjorie Perloff (Humanitas, 2013).
- 25- *Anseios cripticos*, p. 62.
- 26- *Envie meu dicionário*, p. 118.
- 27- Pertencente ao hoje, origem da palavra *moderno*.
- 28- *Toda poesia*, Companhia das Letras, 2013, p. 327.
- 29- Publicado no Folhetim, da *Folha de S. Paulo*, em 7 de novembro de 1982.
- 30- *Catatau*, p. 130
- 31- *Folha de Londrina*, Caderno Arte & Expressão, 13/4/1978.
- 32- *Um escritor na biblioteca*, p. 11.
- 33- Figura de linguagem que consiste em usar palavras diferentes no sentido e na grafia mas semelhantes no som.
- 34- *Anseios 62, itálicos meus*.
- 35- Em referência à produção autoral poética de Augusto de Campos, um dos pais da poesia concreta brasileira e que teve, ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, influência no pensamento poético de Paulo Leminski.
- 36- *Envie meu dicionário*, p. 114.
- 37- *Idem*, p. 149.
- 38- *Ibidem*, p. 59.
- 39- Muitos poemas de Leminski permanecem inéditos em livro, tendo sido publicados em jornais, revistas, ou ainda presentes em cartas e manuscritos. Uma pesquisa mais aprofundada poderia desencavar alguns poemas de qualidade e que acrescentem à sua poética.
- 40- *Envie meu dicionário*, p. 36
- 41- Em *Um escritor na biblioteca*, p. 33.
- 42- Ele parece completar essa ideia quando diz, na palestra da Funarte: “Os sentidos terão que vir depois de uma materialidade, digamos, musical, ou plástica, icônica, como se queira, da palavra”.
- 43- *Envie meu dicionário*, p. 194
- 44- *Folha de S. Paulo*, em 1988, publicada em 7 de junho de 1989.
- 45- *Idem*.
- 46- Acervo Paulo Leminski. Entrevistas, Esboço, p. 13.
- 47- *Anseios cripticos*, p. 51.
- 48- Em entrevista a Ademir Assunção, em *Faróis no caos* (Edições Sesc, 2012), p. 35.

- 49- *A arte da poesia* (Editora Cultrix, 1976), p.12.
- 50- *Jornal O Malho*, novembro/dezembro de 1985.
- 51- *Folha de Londrina*, 7 de abril de 1989, Caderno 2, p. 17.
- 52- Ferdinand Georg Frobenius (1849 -1917), matemático alemão.
- 53- *Abc da literatura* (Editora Cultrix, 1973), p. 161.
- 54- *Ansaos e ansaios crípticos*, p. 64.
- 55- *O bandido que sabia latim*, p. 185.
- 56- *O bandido que sabia latim*, p. 26.
- 57- Manuscrito dado de presente para a poeta e tradutora Josely Vianna Baptista.
- 58- *Envie meu dicionário*, p. 193.
- 59- *Vida – 4 biografias* (Companhia das Letras, 2013), p. 138.
- 60- Marjorie Perloff em *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century* (University of Chicago Press, 2010) p. 59).
- 61- Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 5.
- 62- *Jornal Aldeia* (15/6/1971)
- 63- O amigo e jornalista Toninho Vaz, em *O bandido que sabia latim*, p. 150.
- 64- *Toda poesia*, p. 251.
- 65- Entrevista a Aramis Millarch, em *O Estado do Paraná*. Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 22.
- 66- Em *Memória de vida*, jornal do evento Perhappiness, 23 de agosto de 1989, p. 31.
- 67- Entrevista ao *Estado do Paraná*, 27/09/1988
- 68- *Nicolau*, janeiro de 1989, p. 8.
- 69- *Idem*, p. 7.
- 70- “Minha proposta é ser o melhor poeta de minha geração. Se não conseguir isso, falhei”. Entrevista a Aramis Millarch, *O Estado do Paraná*. Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 21.
- 71- Companhia das Letras, 2002, p. 5.
- 72- *Os sentidos da paixão* (org., Adauto Novaes, Cia das Letras/Funarte, 1987, p. 300).
- 73- Entrevista em *Almanaque*, *O Estado do Paraná*, 25/12/1989, pág. 9.
- 74- *O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem* (Editora Martins Fontes, 2004), p. 3.
- 75- *Revista Coyote* 13, Inverno de 2005, p. 34.
- 76- *Os sentidos da paixão* (org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, 1987), p. 294.
- 77- *Idem*, p. 285.
- 78- *Ibidem*.
- 79- *Ibidem*.
- 80- “A basis of concrete poetry”, *Bucknell Review*, 22:2, p. 141.
- 81- *Jornal O Malho*, novembro/dezembro de 1985.
- 82- *Nicolau*, jan. 1989.
- 83- *Mensagem vem de missaticum*, de missus, por sua vez derivada de *mittere*, “enviar, mandar”. É parente, portanto, das palavras *missa*, *emitir*, *missiva* e *missão*.
- 84- *Linguística e comunicação* (Cultrix, 1969), p. 127.
- 85- *Idem*, p. 128.
- 86- *Anseios crípticos* 2, p. 54.
- 87- *Em Máquina de escrever: poesia reunida e revista* (Nova Fronteira, 2013), p. 397.
- 88- *Em Correio de Notícias*, 1986.
- 89- *Anseios crípticos*, p. 260.
- 90- *Um escritor na biblioteca*, p. 29.
- 91- *Anseios crípticos*, p. 50.
- 92- *Toda poesia*, p. 213.
- 93- Entrevista a Ademir Assunção, *Folha de Londrina*, 27/11/1985.
- 94- Entrevista a *Coyote* 13, Inverno de 2005, p. 33.
- 95- Sempre achei este poema uma “tradução” de um poema de Guilherme de Almeida (1890-1969), um poeta algo marginalizado e que Leminski, curiosamente, menciona apenas no livro *Bashô*. O título é “Cigarro”: “Olho a noite pela/ vidraça. Um beijo, que passa/ acende uma estrela”. Almeida segue o número de sílabas do haikai tradicional (o primeiro verso com 5 sílabas poéticas, o segundo com 7 e o terceiro com 5): escrevendo nos anos 20, “Guilherme de Almeida [...] bolou para o haikai uma forma brasileira, chumbada numa estrutura fixa de rimas, como se fosse um microssoneto parnasiano” (*Vida*, p. 26).
- 96- *Poesia experiência* (Editora Perspectiva, 1977), p. 200.
- 97- Ver *Winterverno* (Iluminuras, 2001), livro póstumo em parceria com João Suplicy.
- 98- *ABC da literatura*, p. 22.

- 99- Entrevista a Guilherme Mansur, revista *Poesia livre*, 1986.
- 100- *Arte da poesia*, p. 37. Vale a pena ouvir como o próprio Pound recitava poesia, como nesta sua tradução de *The seafarer* [O navegante], da tradição bárdica anglo-saxã. No link: <https://www.youtube.com/watch?v=xr6AYzqFK9E>
- 101- O título, retirado da canção *La vie en rose* (*A vida em cor de rosa*), de Edith Piaf, faz um trocadilho curioso mas amargo: vida em close mas, ao mesmo tempo, uma vida que se fecha (*it closes*). Remete diretamente à consciência da proximidade da morte, por parte de Leminski, nos últimos três anos de vida.
- 102- *Arte da poesia*, p. 39.
- 103- Em *Conversations with Joseph Brodsky*, de Solomon Volkov (The Free Press, 1998), p. 160.
- 104- *Anseios crípticos*, p. 56.
- 105- Entrevista a Aramis Millarch, *O Estado do Paraná*. Em Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 21.
- 106- Confira a interpretação de Suzana Sales em <https://www.youtube.com/watch?v=YcPERkLsbVw>
- 107- *O bandido que sabia latim*, p. 291. Confira a interpretação de Ney Matogrosso em <https://www.youtube.com/watch?v=DujZuex2UKg>
- 108- *Um escritor na biblioteca*, 1985, p. 23.
- 109- *Toda poesia*, p. 388.
- 110- Ver Caetano interpretando-a, no link do Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=XG2Y9ZKzOvM>
- 111- "João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número / Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro / Bebeu / Cantou / Dançou / Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado."
- 112- Itálicos meus. Pound usou o termo logopeia pela primeira vez em 1918, para classificar a poesia excêntrica de Mina Loy (1882-1966). Ele também identificava sua presença na poesia de Propércio, Homero e, sobretudo, Jules Laforgue.
- 113- Pound, *Abc da literatura*, p. 37.
- 114- "Poesia pensante" foi o título escolhido para sua resenha do livro *A serpente e o pensar*, de Paul Valéry, traduzido por Augusto de Campos, publicada na *Veja*.
- 115- *Variedades* (Iluminuras, 1991), p. 201.
- 116- *Os sentidos da paixão*, p. 300, itálicos meus.
- 117- Uso a frase de Charles Bernstein, em *Content's dream* (Sun & Moon Press, 1986, p. 66), ao se referir às escritas de René Descartes, Ludwig Wittgenstein, Jack Kerouac, Paul Celan e Wallace Stevens.
- 118- Prefácio a *Anseios crípticos*.
- 119- *Catatau*, p. 65.
- 120- Nicolau, ano II, n.19, p.10.
- 121- *O bandido que sabia latim*, p. 314.
- 122- Em "Adagia", *Collected poetry and prose* (The Library of America, 1997), p. 904.
- 123- *Anseios crípticos 2*, p. 86.
- 124- Ver "Significado do símbolo", em *Vida*, p. 43.
- 125- *Anseios crípticos*, p. 140.
- 126- *Anseios crípticos 2*, p. 33.
- 127- *Vida*, p. 49.
- 128- Em entrevista de Ademir Assunção. "Hipertrofia": termo médico que define o aumento do volume de um órgão ou tecido devido ao aumento das células que os compõem.
- 129- Entrevista a Denise Guimarães, *Nicolau*, ano III, n.º 19, p. 9.
- 130- Almanaque, *O Estado do Paraná*.
- 131- Em seu discurso ao receber o Prêmio Nobel, em https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1987/brodsky-lecture.html
- 132- Em *O Estado do Paraná*, 25/12/1988.
- 133- A certa altura, em *Catatau*, lemos: "Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras" (156)
- 134- O livro é dedicado a, entre outros, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.
- 135- Na segunda edição do livro (Sulina, 1989), supervisionada pelo próprio Leminski, o título completo do livro passa a ser *Catatau: um romance ideia*.
- 136- Leminski incorre num grande equívoco, aqui. Descartes serviu, na verdade, sob as ordens de outro Nassau, Maurício de Orange-Nassau (1567-1625), que nunca esteve no Brasil. O "Maurício brasileiro" se chamava Johan Mauritius van Nassau-Siegen (1604-1679).
- 137- *Catatau* (2010), p. 211.
- 138- Esta hipótese de Leminski (Descartes fumador de maconha) é confirmada por vários historiadores e biógrafos de Descartes, como Richard Watson, na respeitada biografia *Cogito: ergo, sum: the life of Rene Descartes*. Ver Frédéric Pagès em "Descartes et le cannabis – pourquoi partir en Hollande".
- 139- *Catatau*, 2004, p. 14.

- 140- *Catatau* (Travessa dos Editores, 2004), p. 16.
- 141- Pág. 88.
- 142- *Nicolau* n°24, junho de 1989.
- 143- *Idem*.
- 144- Segundo Beckett, o nome Godot viria de *godillot*, gíria para um tipo de bota militar. Muitos, no entanto, prefeririam ver no nome a referência a *God* (Deus, em inglês).
- 145- Em *Catatau: meditações da incerteza* (Educ, 2000), p. 71.
- 146- Pág. 15.
- 147- *Idem*.
- 148- Em *Catatau*, pág. 234.
- 149- *A Linha que nunca termina* (Lamparina, 2004), pág. 265..
- 150- *Catatau: as meditações da incerteza* (Educ, 2000), p. 70.
- 151- *Gênio maligno*: na filosofia de Descartes, trata-se de uma entidade fictícia que periodicamente se instala na mente do filósofo para enganá-lo, através de ilusões. Descartes escreve, no começo das *Meditações*: “Irei supor, então, não a existência de uma divindade (...) um gênio maligno, que é ao mesmo tempo sumamente potente e enganoso, empregue todo seu talento para lograr a mim. Vou acreditar que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as demais coisas externas são nada mais do que ilusões de sonhos, que esta criatura emprega para me iludir”.
- 152- *Catatau* (Sulina), p. 208.
- 153- *Idem*, p. 160.
- 154- *Ibidem*, p. 216.
- 155- “Descoordenadas Artesianas”, em *Catatau* (Sulina), p. 205.
- 156- Burgo livre, em holandês, nome de uma das três residências de Nassau (atual ilha de Santo Antônio, onde seria fundada a Cidade Maurícia, hoje Recife).
- 157- *Catatau*, p. 212.
- 158- *Idem*, p. 198.
- 159- Ver *Parataxis and narrative: the new sentence in theory and practice*, Bob Perelman, *American Literature*, Vol. 62, No. 2 (Jun., 1993), pp. 313-324.
- 160- *Catatau*, p. 40.
- 161- *Catatau*, p. 257.
- 162- Anseios cripticos, p. 46 (itálicos meus).
- 163- Na apresentação de *Catatau* (Iluminuras, 2010).
- 164- *Gozo fabuloso*, p. 60.
- 165- *Envie meu dicionário*, p. 142.
- 166- *O bandido que sabia latim*, p. 31.
- 167- *Anseios cripticos*, p. 118.
- 168- Entrevista a Aramis Millarch, *O Estado do Paraná*. Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 21.
- 169- Publicado em *Correio de Notícias*, em 27/02/87. Sigo a diagramação original.
- 170- *Envie meu dicionário*, p. 157.
- 171- Acervo Leminski, Anos 80, Parte II, p. 140.
- 172- 29 de março de 1985.
- 173- *Correio de Notícias*, 29 de março de 1985.
- 174- *O bandido que sabia latim*, p. 75.
- 175- *Revista Leite Quente*, p. 12.
- 176- Aproveito para corrigir, com a ajuda de Estrela Leminski, alguns dados constantes na biografia do poeta. Segundo anotação de Leminski em um dicionário Português-Polonês, seu avô, Pedro, se dizia da vila de Jérewo, porém nunca foi encontrada uma vila com essa grafia. O único registro eslavo material encontrado até agora é a certidão de batizado de Anna, filha mais velha de Pedro, na vila de Narajów. Narajów (Narayev) já pertenceu ao Império Húngaro, Polônia, União Soviética e hoje fica na Ucrânia. Isto não indica que Pedro tenha nascido lá, mas que possa ter morado em Narajów em algum período. Consta na entrada do porto do Rio de Janeiro e de Paranaguá que, em 1895, Peter Łemiszka (nome e sobrenome em sua grafia original) chegou com a primeira esposa, Parania Juszka, e os filhos Anna e João. Pedro dizia aos filhos que o sobrenome original da família era Miska. João morreu aos cinco anos, na hospedaria dos imigrantes em Curitiba. Seguiram para a Lapa (PR), onde Pedro foi trabalhar na linha férrea. Parania faleceu pouco tempo depois. Pedro casou-se, então, com a austríaca Catharina Golli, na Lapa, no fim de 1897. Da união nasceram Miguel, Ladislau, Antônio Estanislaw, Maria, Vitória e Paulo. Paulo nasceu em 1911, em Restinga Seca, pertencente a Porto Amazonas (PR), cidade vizinha à Lapa. Só depois de 1928, quando Pedro faleceu, é que a família foi morar com Catharina na cidade da Lapa. Em 1942, Catharina também faleceu e o pai do poeta mudou-se para Curitiba, onde casou com Áurea Pereira Mendes, em 1943.
- 177- O avô de Leminski, por parte de mãe, era o capitão do exército Fernando Pereira Mendes. Paulista de Itu (SP), descendente de portugueses, fazia poesia e era da Academia Paranaense de Letras. Sua avó, Inocência, de família nativa de

- Paranaguá e Antonina, era descendente de negros e índios carijós. Uma de suas filhas, Áurea, se tornaria mãe do poeta.
- 178: *O bandido que sabia latim*, p. 205.
- 179: *Correio de Notícias*, 22/02/86.
- 180: *Anseios cripticos*, p. 77.
- 181: "Nicolau, sim", *Correio de Notícias*, maio de 1989.
- 182: *Leite quente*, p. 13.
- 183: *Anseios cripticos*, p. 77.
- 184: *Correio de Notícias*, 18/06/86.
- 185: Idem.
- 186: *Jornal Ligação Interna*, junho de 1986, p. 16.
- 187: O jornalista e poeta Fernando Alexandre conta a história deste poema em <http://historias-curitiba.blogspot.com.br/2016/06/hist-de-curitiba-autofagia-arauariense.html>
- 188: *Correio de Notícias*, 12/09/86.
- 189: Em depoimento no livro *Um escritor na biblioteca*, p. 26.
- 190: *Anseios cripticos*, p. 85.
- 191: Ver Acervo Paulo Leminski, anos 80, segunda parte, p. 390.
- 192: Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 5.
- 193: Revista *Quem*, maio de 1980.
- 194: *O bandido que sabiam latim*, p. 59.
- 195: Flanar é passear, vadiar, andar sem rumo definido.
- 196: *Toda poesia*, p. 24.
- 197: *O bandido que sabia latim*, p. 235.
- 198: Em entrevista a este autor, junho de 2017.
- 199: *Jornal Ligação Interna*, junho de 1986, p. 16.
- 200: Na verdade, tratava-se de Hugh Bernard Fox Jr. (1932-2011), escritor, antropólogo e professor da Universidade de Michigan, como ele revela em carta em *Envie meu dicionário*, 31. O americano viveu com uma bolsa Fulbright na Universidade Federal de Santa Catarina de 1978 a 1980.
- 201: *Jornal Direta*, n.º 38, 15/11/75. Acervo Paulo Leminski, Entrevistas Publicadas, p. 38.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO EM TIPO LORA E IMPRESSO SOBRE PAPEL PÓLEN SOFT 80G
EM NOVEMBRO DE 2018 PARA A BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ.

Na coleção *Roteiro Literário* cada livro traz um ensaio inédito sobre a vida e a obra de um escritor paranaense e uma relação dos locais que ele frequentava — conteúdo ilustrado por fotografias produzidas especialmente para o projeto. Se o autor do ensaio conheceu pessoalmente o escritor homenageado, o título em questão também abre espaço para um capítulo sobre esse convívio.



BIBLIOTECA
PÚBLICA
DO PARANÁ



GOVERNO DO ESTADO

