

# DO PERCALÇO AO ESPASMO: LENDO A POESIA DE PAULO LEMINSKI E A CRÍTICA

Lucas dos Passos  
Doutorando em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Análise do poema de Paulo Leminski “Sintonia para pressa e presságio”, do livro *Destino: poesia* (2010), organizado por Italo Moriconi, considerando as posturas estéticas em sua intrínseca relação com a história e a política da época. No decorrer do trabalho, serão chamados à baila [a] a ideia de crítica literária segundo Roland Barthes, [b] a noção de limiar na obra de Walter Benjamin e [c] alguns textos fundadores da fortuna crítica leminskiana (de Régis Bonvicino, Leyla Perrone-Moisés e Vinícius Dantas).

Palavras-chave: Paulo Leminski – “Sintonia para pressa e presságio”. Roland Barthes – Crítica literária. Walter Benjamin – Limiar.

Abstract: This paper aims to analyze the poem of Paulo Leminski “Sintonia para pressa e presságio”, from the book *Destino: poesia* (2010), organized by Italo Moriconi, considering the aesthetic postures in their intrinsic relationship with the history and politics of the time. In this observation it will be required a small exposure of [a] the ideas of Roland Barthes about literary criticism, [b] the notion of threshold in the work of Walter Benjamin and [c] some of the first texts about Leminski’s poetry (by Régis Bonvicino, Leyla Perrone-Moisés and Vinícius Dantas).

Keywords: Paulo Leminski – “Sintonia para pressa e presságio”. Roland Barthes – Literary Criticism. Walter Benjamin – Threshold.

Os *signos* necessariamente se confundem,  
lá onde as coisas se complicam.

Walter Benjamin

E a crítica que não toque na poesia

Caetano Veloso

Em certa altura de *O prazer do texto*, burilando sua célebre distinção entre o texto de prazer e o texto de fruição, ou de gozo, Roland Barthes pergunta: “Como sentir prazer em um prazer relatado (enfado das narrativas de sonhos, de festas)? Como ler a crítica?” (BARTHES, 2008, p. 25). Posto em segundo grau, Barthes oferece duas possibilidades ao leitor diante dessa situação: pode-se, num primeiro momento, escolher o papel de

confidente; mas, em postura distinta, também se pode adotar a dimensão de *voyeur* que esse gesto de leitura encerra – assim, a perversidade da escrita se perpetua, duplicando-se, triplicando-se. Contudo, não é face a qualquer texto crítico que se abre a oportunidade perversa de se observar “clandestinamente o prazer do outro”; do mesmo modo, não é qualquer crítica que consegue abarcar a insustentabilidade, a impossibilidade intrínseca ao texto de fruição, desde sempre fora do alcance – “a não ser que seja atingido por outro texto de fruição” (BARTHES, 2008, p. 29). Desse modo, barthesianamente, só se pode falar de um texto dessa categoria “à sua maneira”, num “plágio desvairado” que não cessa de denunciar o vazio instaurado pelo gozo, vazio bordado pela linguagem.

Algumas tentativas foram feitas nesse sentido, burlando a fronteira entre o literário e o ensaístico. Além das buscas por se escrever rosianamente sobre Guimarães Rosa, clariceanamente sobre Clarice Lispector, uma prática digna de nota foi a adotada pelos teóricos fundadores da Poesia Concreta e por alguns de seus herdeiros: a “prosa porosa” – quase um misto de poesia e ensaio, uma crítica mais arejada. Essa modalidade de ensaio aparece, por vezes, nos anseios críticos de Paulo Leminski; e não se pode esquecer que, mesmo na sua escrita ensaística mais “linear”, o uso da linguagem é muito pessoal – permitindo, como queria Barthes, que o leitor se infiltre perversamente em suas observações<sup>1</sup>. Em contrapartida, no que se escreve **sobre** Leminski – como o que se escreve sobre qualquer autor – nem sempre se encontram acionadas essas mesmas potencialidades linguísticas e, nalgumas ocasiões, o próprio crítico não parece detectar qualquer fruição em sua leitura, assumindo uma posição absolutamente negativa e, por que não, de evidente azedume. Antes de chegar, porém, à crítica que se sente “incomodada” com a poesia leminskiana, é legítima uma passagem por textos que, de certa forma, inauguraram sua recepção – mais especificamente, a recepção que teve *Caprichos & relaxos* logo após seu lançamento em 1983. Para isso, dois artigos servem de amostra: “Sem exagero, o melhor livro de poesia do ano”, de Régis Bonvicino, e “Leminski: o samurai malandro”<sup>2</sup>, de Leyla Perrone-Moisés – ambos escritos e publicados no mesmo ano em que veio a lume o referido livro de poemas.

*Caprichos & relaxos*, diga-se, não se firmou como pilar fundamental para a compreensão da obra de Paulo Leminski por acaso. Ao todo, nele são apresentadas sete seções, cada qual com suas peculiaridades. *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos /*

*Não fosse tanto e era quase*, por exemplo, são a republicação integral de dois livros homônimos de 1980, feitos em edição particular. “Invenções”, última parte da obra, traz poemas visuais publicados desde 1964 na revista *Invenção*, um dos mais importantes órgãos de divulgação do Concretismo. Reúnem-se, pois, textos que vão de 1963 – de quando se datam os primeiros poemas de *Não fosse isso* – a 1983: são vinte anos de poesia em 191 páginas. Além disso, a publicação, pela editora Brasiliense, se deu na memorável coleção Cantadas Literárias – que trouxera a público livros de Ana Cristina Cesar e Chacal, por exemplo.

O artigo de Régis Bonvicino, poeta, amigo e correspondente de Leminski<sup>3</sup> não esconde, desde o título, o tom eminentemente laudatório que dedica ao colega de geração. Por ter sido publicado originalmente em jornal (no *Jornal da Tarde*, em 28 de outubro de 1983), não ocupa mais de duas páginas de livro, mas dá conta, em poucas linhas, de traçar um pequeno histórico do curitibano por nossas letras: entre o *Catatau* – acontecimento da prosa brasileira, em 1975 – e os primeiros livros de poesia, Régis menciona uma “intensa atividade de editor, polemista, resenhista, ensaísta e colaborador de todas as pequenas revistas literárias, de origem construtivista, surgidas na década de 70” (BONVICINO, 1999, p. 212), além da abertura a um público maior permitida pela gravação que Caetano Veloso fez de “Verdura” no álbum *Outras palavras*. Segundo o articulista, Leminski teria combinado, com perspicácia, “construção e expressão” numa poesia que se funda na ideia de linguagem emprestada pelos padrinhos concretos, mas que, além do experimentalismo e da metalinguagem, não perde de vista o interesse político e o viés humorístico. Régis comenta ainda rapidamente o poema “apagar-me”<sup>4</sup>, indicando o jogo com a palavra latina *carmen*, e termina por afirmar que *Caprichos & relaxos* apresenta um “lirismo reflexivo, baseado em módulos econômicos de linguagem”, empreendendo uma “luta/leitura com a, e da, tradição” – embate de que sairia vitorioso.

O ensaio de Leyla Perrone-Moisés, por sua vez, barthesianamente incorpora em certa medida a vivacidade e a agilidade comunicadora da língua poética leminskiana, focalizando, de imediato, seu apreço pelas forças breves: para ela, o poeta “simplesmente não deixa por mais quando pode acertar no menos” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 55). A autora assinala, ainda, a matéria viva de que se faz essa poesia: “Leminski não é [...] um poeta de gabinete. Suas vivências de *beatnik* caboclo e

sua filosofia *zen* são depuradas no cadinho da linguagem até chegar à cifra certa” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 56). Indicando a forma justa que o curitibano teria encontrado para temas dos mais universais – e, portanto, dos mais íntimos –, Leyla assevera que isso decorre de uma viagem cuidadosa pela tradição literária, safando-se da mera repetição. Dessa maneira, “internacional e provinciano, Leminski é brasileiríssimo”; sem contar que “Geografia e História habitam o corpo de sua poesia, sem enrijecê-la em militância” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 57). Com palavras justíssimas, ela finaliza: “Sem demagogia, com amor e humor, talento e lucidez, Leminski vai abrindo caminhos na selva selvagem da linguagem, no repertório caótico de nossas cabeças cortadas. Destila tudo com sabedoria, e suas gotas de poesia são colírio para nossos olhos poluídos” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 58).

Os comentários encadeados no texto de Leyla Perrone-Moisés, por mais que não tivessem essa ambição, acabaram por colaborar para a criação de uma imagem muito singular do poeta Paulo Leminski. O epíteto que intitula seu artigo (“samurai malandro”) colou e, infelizmente, teve papel importante no enregelamento da crítica diante da figura folclórica que acabou por caracterizar terminantemente não só o autor, mas também sua obra. Prolifera um sem-fim de enumerações – vazias de sentido, pois geralmente não articuladas com a obra em si – de suas faces: “mestiço, antropófago, poetiza sem folclore Oxalá e o frevo, pajés e xavantes” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 57). Na mesma toada se faz a caracterização que Haroldo de Campos lhe dá: “Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso” (CAMPOS, 1983, p. 8). A exaltação da “novidade” dos versos de Leminski nos anos 70/80 é, evidentemente, legítima. O que não pode ocorrer é que, depois de quase trinta anos, a fortuna crítica leminskiana não tenha avançado e detonado a face cosmética provocadora dessa paralisia. Refém dessa realidade é o recente trabalho de Dinarte Albuquerque Filho, que repete de maneira acrítica o título escolhido por Leyla Perrone-Moisés: *Leminski: o “samurai malandro”* (2009)<sup>5</sup>. Porém, a catatônica mitologia leminskiana, por criar uma série de pressupostos que nivelam as pluralidades da obra ao mero exotismo – ou à simples intertextualidade –, não impede apenas a observação mais detida de seus poemas<sup>6</sup>: fortalece, por outro lado, a voz daqueles que procuram desvalorizá-los.

Esse é o caso de Vinicius Dantas em “A nova poesia brasileira e a poesia”, artigo publicado na revista *Novos estudos Cebrap*, de 1986. Os posicionamentos do autor acerca da poesia do início dos anos 80 já apareciam no ano anterior, em parceria com Iumna Maria Simon, em “Poesia ruim, sociedade pior” – que ele faz questão de indicar na rubrica de seu texto. No artigo de 1985, a dupla tentou equacionar a relação entre literatura e sociedade vislumbrando um ponto negativo, por meio do breve panorama que traçaram dos movimentos da poesia brasileira de então. Entre outras coisas, os pesquisadores detectaram, nessa década, as posturas estéticas da poesia marginal, sobre a qual concluíram haver uma falta de organização programática. Assim, segundo eles, esvaziada da tradição literária, a produção poética dessa época teria menos valor. O sentido dessa produção seria, pois, “regressivo” e datado, deixando uma **forma** poética que, para os autores, não apresenta contribuições significativas.

No texto aqui chamado ao debate, Vinicius Dantas não se refere com tanta veemência ao contexto social como justificativa para as escolhas estéticas dos poetas em pauta; entretanto, não perde de vista a necessidade de estabelecer uma crítica judicativa sobre os cinco autores que seleciona: Régis Bonvicino, Waly Salomão, Chacal, Paulo Leminski e Orides Fontela. Embora publicado posteriormente, o texto teria sido escrito em fevereiro de 1984 (dentro, portanto, do recorte temporal por mim proposto) para um “conhecido suplemento de certa folha paulistana” (DANTAS, 1986, p. 40). Diante de contratempos, acabou só vindo a público dois anos mais tarde.

A penúltima obra abordada pela balança do ensaísta é precisamente *Caprichos & relaxos*, mas os comentários são em absoluto destoantes dos veiculados nos textos de Régis Bonvicino e Leyla Perrone-Moisés. Para Dantas, na releitura que Leminski empreende da Poesia Concreta, ao dispensar o extremo zelo com a espacialização, o que se veem são “exercícios ingênuos intencionalmente relaxados” (DANTAS, 1986, p. 49), de uma comunicabilidade distinta da que previra a vanguarda paulista, pois, segundo ele, “as rupturas desaparecem nesta poesia falante e muito falastrona” (p. 50). Todo o jogo de linguagem empregado pelo poeta teria fim, conforme esse pensamento, em sentenças corriqueiras e vaidosas, de uma imediatez lírica “quase brejeira”. No que tange à mencionada folclorização que cerca a poética leminskiana, o crítico considera que o haicai feito por Leminski para o Brasil contemporâneo nada mais é do que “uma atitude nada interessante e de muita mistificação”, índice de um substrato

“subintelectual” (DANTAS, 1986, p. 50). Vinicius Dantas se vê incomodado com o apelo popular dessa poesia, reduzindo-a a uma “sensação de alto-astral” que “escracha qualquer preocupação cultural”; seria, assim, uma postura lírica “intencionalmente mistificadora”, num “culto narcísico de Peter Pan como imagem do poeta” (p. 51). A pena contrafeita e galhofeira do ensaísta descredencia quase que absolutamente o escritor curitibano, acusando-o de obliterar a “condição moderna da poesia e sua desimportância social” para “se tornar um poeta feliz e mediocrizado” (DANTAS, 1986, p. 51). Das centenas de poemas do livro, o crítico salva do que chama de cabotina *persona* leminskiana, como exceções, cerca de “meia dúzia de caprichos permanentes”. No mínimo, esses impropérios são bastante questionáveis.

Por não valer a pena, escolho, por ora, me furtar à tentadora possibilidade de selecionar poemas de *Caprichos & relaxos* que desmobilizem a empáfia crítica de Vinicius Dantas, mas não posso deixar de identificar nesses equívocos de leitura acima apresentados o que subjaz à “fantasia compensatória de suas brincalhonas palavrinhas” (DANTAS, 1986, p. 51). Se há uma linha tênue que liga essas três posturas críticas, além da veiculação em jornais<sup>7</sup>, é a observação de uma salutar *multiplicidade* na poesia de Leminski, para lembrar uma das propostas de Italo Calvino para o atual milênio. Seja na barafunda da justaposição de termos opostos de Leyla Perrone-Moisés ou no par expressão/construção de Régis Bonvicino – e, ainda, na supostamente pequena quantidade de poemas que Dantas vê como contraponto à “infantilidade” leminskiana –, é visível a atuação do poeta nas fronteiras<sup>8</sup> – éticas ou formais. Talvez, no entanto, uma imagem mais adequada que a da fronteira, para o caso, seja a de **limiar** – noção benjaminiana que, quando posta em sintonia com a poesia de Leminski, produz resultados significativos.

O trecho original de que se depreende essa ideia na obra de Walter Benjamin é uma breve reflexão, no trabalho das *Passagens*, do capítulo sobre o jogo e a prostituição que trata propriamente dos “ritos de passagem” (BENJAMIN, 2006, p. 535). A perspicaz observação do pensador recai sobretudo no fato de, na modernidade, essas transições instauradas pela morte ou pelas cerimônias em geral terem se tornado cada vez menos sensíveis. No mesmo compasso com que vê a queda nostálgica da experiência (*Erfahrung*), a vida moderna também assiste à perda das experiências limiarias. Mais do que uma fronteira, o limiar é, para Benjamin, uma zona de transição, emblematizada

pelo adormecer – ou pelo amanhecer. A mudança está, assim, intimamente ligada ao termo; de modo que Roger Behrens afirma: “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível” (BEHRENS, 2010, p. 102). Os apontamentos de Behrens sobre o tema são cruciais para se pensar a postura estética de Paulo Leminski, pois permitem que se pensem também as figurações artísticas do limiar no mundo moderno. Segundo o estudioso, existem modalidades de arte que reivindicam um olhar para a “soleira”, para essa zona incessante de fluxo – desprendem-se, portanto, da corrente avassaladora do progresso, num gesto de resistência. Nessa arte, o ensaísta insere, por exemplo, parte do movimento *Pop*.

Sorvedouro de inúmeras potências literárias, a poesia de Leminski, em sua busca incessante pela comunicabilidade, se revela uma “zona de pontos de parada” (BEHRENS, 2010, p. 104) que, na busca pela confluência, encerra um gesto estético singular e uma escritura da história altamente significativa – se entendermos, num dizer benjaminiano, a história como ruína. Além de testemunha da fronteira, o poeta também atua sobre ela. Esse tipo de análise não só falta nos três principais textos já mencionados, como também indica uma carência nos estudos de um dos mais importantes especialistas em poesia brasileira contemporânea: Ítalo Moriconi.

Em “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, o estudioso faz um instigante panorama dos domínios poéticos tupiniquins dos anos 70 aos 90, focalizando, entre os autores mais representativos dessa época, o curitibano Paulo Leminski. A questão é que Moriconi, ao colocar Leminski ao lado de representantes da geração marginal, cita apenas sua prática do poema curto – o haicai – alinhavando-o com Chacal. Essa leitura interessada que o ensaísta faz da poesia leminskiana acaba por reduzi-la às características que quer identificar na geração. Curiosamente, o único nome que mereceu uma atenção mais cuidadosa do autor foi Ana Cristina Cesar, sobre quem afirma haver uma rede de refinadas alusões literárias e um uso “mais experimental” da linguagem. Ora, embora o curitibano tenha adotado de alguma forma o ideal tropicalista de se infiltrar na *mass media* para abalá-la e conseguir algum alcance popular, esses dois aspectos da obra de Ana C. também encontram par na de Leminski.

O mesmo argumento reaparece na introdução da recente antologia feita por Ítalo Moriconi, *Destino: poesia*. Apesar de situar Leminski entre os cinco nomes proeminentes que escolhe para a coletânea (junto de Ana Cristina Cesar, Torquato Neto, Waly Salomão e Cacaso), quando se refere a sua obra o menciona, junto de Cacaso, como o grande praticante do poema de *insight* tipicamente marginal. O apontamento ainda serve de lastro fundamental para a afirmação (correta) de que falta uma abordagem mais sistemática da “vertente visualista da poesia marginal” (MORICONI, 2010, p. 19): de fato, a crítica pouco se deteve nessa questão, mas não é em Leminski que deve se basear. Os dois poemas visuais antologizados, por exemplo, exploram estratégias de construção de clara filiação concretista – com quem os poetas da geração 70 costumavam acender rugas<sup>9</sup>.

Além desses dois, entre os dezesseis poemas escolhidos, seis se aproximam da prática do haicai e outros oito completam uma visão mais ampla da postura poética leminskiana, como o conhecido “Narájow” e o tragicômico “A lua no cinema”. Dois, contudo, apresentam certo grau de hermetismo e de sofisticação formal afastada do mero “poema de *insight*”. É especificamente uma leitura analítica do último – “Sintonia para pressa e presságio” – que alavanca uma revisão dos aspectos elencados por Ítalo como mais relevantes na obra de Paulo Leminski<sup>10</sup>.

#### SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO

Escrevia no espaço.  
Hoje, grafo no tempo,  
na pele, na palma, na pétala,  
luz do momento.  
Soo na dúvida que separa  
o silêncio de quem grita  
do escândalo que cala,  
no tempo, distância, praça,  
que a pausa, asa, leva  
para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,  
eis que a luz se acendeu na casa  
e não cabe mais na sala (LEMINSKI, 2010, p. 93).

De início, o título chama a atenção pela estrutura do tipo palavra-puxa-palavra, que faz “presságio” derivar de “pressa”. A relação entre espaço e tempo – este, sempre o presente, nas conjugações verbais – permeia todo o poema, aproximando ideias opostas

e indicando, por fim, uma preocupação metalinguística que pode ser estendida a toda a poética do escritor curitibano. Sua poesia, “luz do momento”, é grafada “na pele, na palma, na pétala” – vocábulos que, a exemplo dos do título, foneticamente se entrecruzam, fundindo-se numa só ideia. Ao lado da remissão à escrita, revelada na primeira palavra do poema, o elemento sonoro surge com grande importância para o assunto geral do poema, indicado, por exemplo, em “soo”, “silêncio”, “grita”, “cala”, “voz” e “fala”. O sexto e o sétimo versos (“o silêncio de quem grita / do escândalo que cala”) são feitos numa estrutura em quiasma que por si só salta aos olhos: “silêncio” e “grita”, opostos entre si, contrapõem-se simetricamente a “escândalo” e “cala”.

O fonema /p/ persegue sua trilha, desde o título, até o último verso da primeira estrofe, passando por “espaço”, “tempo”, “praça”, “pausa” (que ressoa, como eco, em “asa”), “para”, “percalço” e “espasmo”. Mas são os parônimos e as rimas, internas ou externas, o ponto mais curioso; perfilam-se, sonoramente, ao longo de todo o poema, no seguinte esquema:

#### PRESSÁGIO

*espaço*  
**grafo**  
*palma      pétala*

**separa**

**escândalo    cala**  
*distância    praça*  
 pausa, asa  
 percalço, espasmo

**fala**  
*casa*  
*sala.*<sup>11</sup>

Todas essas palavras estão postas em relação pelo poeta, seja por conta da rima ora consoante, ora toante, seja pelo homoteleuto (como no caso de “pétala”, que rima apenas as vogais pós-tônicas). Espaço urbano e caseiro, tempo presente, gritos abafados e silêncios espasmódicos se espalham no poema, como num diagrama que não se contém e explode na sala, deus da voz, da luz e da fala.

Em geral, pelo zelo com a urdidura sonora e pela complexidade do emaranhamento sígnico, a poesia de Leminski pede uma análise que dê conta de enxergar amarras –

frequentemente artificiais – entre som e sentido. É consabida a potência melopáica de seus versos, mas, de modo algum, pode escapar à alçada do crítico que essa musicalidade não é vazia de significado. Dispor, pois, poemas como esse em diagrama facilita detectar motivações para o pareamento de palavras aparentemente dispersas que se encontram jungidas pela rima ou pela paronímia. Já alertava o “poeta da linguística” – diria Haroldo de Campos – Roman Jakobson: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (2008, p. 130). Lembre-se que, ao observar dois tipos de afasias, o linguista identifica, a partir do distúrbio na similaridade e na contiguidade, que a prosa – espaço privilegiado da concatenação e da metonímia – estaria para esta assim como a poesia, terreno da seleção e da metáfora, se relacionaria àquela. Ora, se a equivalência, ou a similaridade, ganha papel basilar no domínio poético, cabe rastrear os estratos de significação que são acionados pelo poeta a partir do jogo com a linguagem. Trocando em miúdos, assevera o próprio Jakobson: “Pode-se afirmar que na poesia a similaridade se superpõe à contiguidade” (1970, p. 72). Nessa “gramática da poesia”, contudo, deve ter lugar também as lições tomadas por Décio Pignatari do criador da semiótica, o americano Charles Sanders Peirce. Sofisticando a ideia de que a função poética “deriva da superposição do paradigma sobre o sintagma”, conclui-se, assim, que é desencadeada também pela “operação de submeter o signo verbal a tratamento icônico” (PIGNATARI, 2004, p. 115) – uma vez que se entende a iconicidade como a relação de analogia entre signo e objeto, ou, de maneira mais ampla, entre signo e signo.

Quatro das palavras colocadas em posição de rima no poema de Leminski solicitam o vislumbre do seu valor icônico: “cala”, “fala”, “casa” e “sala”. O ícone, aponta o teórico concreto, surge, no poema, com a roupagem de paronomásias e trocadilhos (mais do que de metáforas), criando **paramorfismos** – termo cunhado por Décio para nomear a paronímia no domínio da iconicidade. Já se atentou para a presença, no poema em pauta, de verbos relacionados ao som (ou à ausência de som, o silêncio) e substantivos que designam espaços. Os dois pares pinçados para servir de exemplo icônico são, cada um, exemplo dessa dualidade do poema; mas, se o poeta substitui a noção meramente espacial pela espaço-temporal logo nos primeiros versos (“Escrevia no espaço. / Hoje, grafo no tempo”), expressões como “luz do momento” revelam uma relação paradigmática clara com a equação voz/silêncio + lugar/tempo – sem contar que “voz” e “luz” são palavras de aproximação perfeitamente possível: trata-se de monossílabos

tônicos, substantivos, compostos de três letras, tendo o “z” como a última. A propósito, voz, fala e luz são colocados também em situação de similaridade com outro vocábulo no terceto final: um minúsculo deus – no início, portador, dizem, do *verbum: fiat lux*. Aliás, o poema começa, excetuado o título, com “Escrevia” e termina com “sala”; palavra (dessa vez, *scripta*) e lugar, a seu turno. Entre eles, uma explosão de signos contíguos porém, sobretudo, superpostos.

À parte isso, para fazer uma alusão jocosa à semiótica peirciana, parece haver um triadismo regendo todo o poema, desde os três termos do título (sintonia, pressa e presságio) até a estrutura sintática. Excluído o primeiro verso, o único que é uma frase completa, podem-se ver quatro grupos de três versos:

1) Hoje, grafo no tempo,  
na pele, na palma, na pétala,  
luz do momento.

2) Soo na dúvida que separa  
o silêncio de quem grita  
do escândalo que cala,

3) no tempo, distância, praça,  
que a pausa, asa, leva  
para ir do percalço ao espasmo.

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

Aparecem, também, em três ocasiões, versos que enumeram de maneira precisa três nomes comuns altamente relacionados entre si, a saber: “na **pele**, na **palma**, na **pétala**”; “no **tempo**, **distância**, **praça**”; e “Eis a **voz**, eis o **deus**, eis a **fala**”. Além disso, dos treze versos, sete apresentam três acentos rítmicos – e um apresenta seis.

As experiências não-lineares na poesia de Paulo Leminski são, num primeiro olhar, aquelas que reverenciam o universo concretista: poemas visuais repletos de recursos gráficos bastante explícitos. Contudo, numa leitura minuciosa, veem-se textos como o em questão, que rompem sutilmente com uma sintaxe discursiva inclusive no nível do significante – no estrato logopaico, para além do fanopaico, diria Pound. Em conferência posterior ao livro *Semiótica e literatura*, intitulada “A ilusão da

contiguidade”<sup>12</sup>, Décio Pignatari mostra como “a paronomásia rompe o discurso (hipotaxe), tornando-o espacial (parataxe)”; desse modo, cria-se “uma sintaxe não-linear, uma sintaxe analógico-topológica” – lembrando que “a rima constitui a paronomásia vertical mais comum” (PIGNATARI, 2004, p. 181). No mesmo argumento, mais à frente, o teórico afirma: “Ritmo é ícone”. Essa sintaxe topológica, diagramática, viu-se construída em “Sintonia para pressa e presságio”, e seu ritmo ternário funciona como ícone não-tautológico do poema<sup>13</sup>. Vendo o poema como organismo baseado na percepção de limites e terminações, Giorgio Agamben levanta uma questão lapidar a esse respeito: “Pois o que é a rima senão o descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido onde nada pode encontrar além de uma homofonia?” (2002, p. 143). Mais do que a Lógica, uma Analógica – que Décio foi buscar em Valéry – parece ser uma via fundamental para a leitura detida de poemas.

Esquadrinhado minimamente o poema, outras articulações ainda podem ser feitas, dessa vez buscando ressonâncias dentro da própria obra do autor. Além da vivacidade ágil e sonora que muitos apontam na estética leminskiana, chama atenção nos versos há pouco lidos o paradoxal “silêncio de quem grita” – que mantém salutar distância ainda do silêncio zen. Num de seus ensaios-anseios escritos em versos (“Variações para silêncio e iluminação”), Leminski faz longa referência ao silêncio, passando, por exemplo, pelo de Buda, Pitágoras, Pascal, Hermes e, inusitadamente, Hitler. O “silêncio da maioria”, um tanto análogo – talvez por oposição – ao “de quem grita”, merece transcrição na íntegra:

a voz da maioria silenciosa é silêncio  
cúmplice  
o silêncio de quem  
compactua com o silêncio de hitler  
e deixa prosseguir o de graciliano  
o silêncio comodista  
dos que dançam conforme a música  
o silêncio dos que fingem que não sabem  
o silêncio dos que fazem de conta  
que não têm nada com isso  
o silêncio comprado  
com a boa vida  
o silêncio dos que dizem  
viva  
e deixe viver

um toque de silêncio  
um minuto de silêncio antes da iluminação (LEMINSKI, 1986, p. 19).

Com essa perspectiva, pressa e presságio – além de um riquíssimo onanismo verbal – ganham conotações também históricas, em possível referência ao trauma geracional que os ditatoriais anos 70 legaram à década seguinte. Um Deus mudo, encarcerado na sala, assiste à escrita espaço-temporal de Leminski – escritura no corpo e no mundo que é própria das ruínas, imagem-tempo, sob o olhar benjaminiano. Há, portanto, singularidades demais nessa poética que foge à lei do grupo e às mistificações em geral, mantendo-se longe da pressa e da preguiça de certa crítica. Diante do acabamento preciso da construção icônica e alegórica, fica a pergunta do poeta:

das coisas  
que eu fiz a metro  
todos saberão  
quantos quilômetros são

aquelas  
em centímetros  
sentimentos mínimos  
ímpetos infinitos  
não? (LEMINSKI, 2010, p. 77).

Hoje, se há por que a crítica deva tocar na poesia de Paulo Leminski, que seja, sobretudo, para mostrar essas filigranas e tirá-las da latência – mostrando sua amplitude.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, 2002.

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o “samurai-malandro”*. Rio Grande do Sul: Educs, 2009.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BEHRENS, Roger. Seres limiaries, tempos limiaries, espaços limiaries. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 93-112.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: 34, 2011.

CACASO. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 16, p. 40-53, 1985.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o Haicai. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 51-74.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

JAKOBSON, Roman. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: \_\_\_\_\_. *Linguística, poética, cinema*. Tradução de Cláudia Guimarães de Lemos. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 65-80.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.

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

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: 34, 1999.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998. p. 11-26.

MORICONI, Italo (Org.). *Destino: poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 279.

MULLER, Adalberto. Poesia de comunicação. *Contexto*, Vitória, v. 13, p. 239-254, 2006.

PASSOS, Lucas dos. Perguntas e anseios em torno da poesia: alguns ensaios de Paulo Leminski. In: LEITE, Leni Ribeiro; CASER, Maria Mirtis; SODRÉ, Paulo Roberto; COSER, Stelamaris. *Leitor, leitora: literatura, recepção e gênero*. Vitória: Edufes/PPGL, 2011, p. 115-121.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski: o samurai malandro. In: PAULO Leminski (Série Paranaenses). Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p. 55-58.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: Edufes, 2002.

SALGUEIRO, Wilberth. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 156-166.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, p. 48-61, 1985.

SOUZA, Marcelo Paiva de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. *Contexto*, Vitória, v. 13, p. 199-217, 2006.

Recebido em 31/03/2012  
Aprovado em 29/10/2012

---

<sup>1</sup> Conferir, sobre esse aspecto da ensaística leminskiana, o artigo “Perguntas e anseios em torno da poesia: alguns ensaios de Paulo Leminski” (PASSOS, 2011, p. 115-121).

<sup>2</sup> Republicado em *Inútil poesia*, com o mesmo título (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 234-240).

<sup>3</sup> Fruto dessa epistolografia é o valiosíssimo *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (BONVICINO; LEMINSKI, 1999).

---

<sup>4</sup> “apagar-me / diluir-me / desmanchar-me / até que depois / de mim / de nós / de tudo / não reste mais / que o charme” (LEMINSKI, 1983, p. 66).

<sup>5</sup> Uma boa referência para a releitura dessa parcela da fortuna crítica leminskiana, pareando-a a considerações sobre o “sangue de polaco” que o autor reivindica, é “História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski”, artigo de Marcelo Paiva de Souza (2006, p. 199-217)

<sup>6</sup> Felizmente, há também esparsos trabalhos que fazem o esforço contrário: libertando o poeta dessas amarras, analisam minuciosamente sua obra os estudiosos Wilberth Salgueiro (2002, p. 136-141; 2007, p. 105-122), Adalberto Muller (2006, p. 235-254) e Paulo Franchetti (2010, p. 51-74), por exemplo.

<sup>7</sup> Aproveito para fazer referência ao artigo “A crítica literária no jornal”, de Silviano Santiago (2004, p. 156-166), em que são abordados vários pontos que lançam luz sobre o tipo de crítica realizado por Vinícius Dantas, por exemplo.

<sup>8</sup> Numa nota ao conjunto de cartas enviadas por Leminski, Régis Bonvicino chama o “samurai malandro” de “poeta das fronteiras” (1999, p. 9).

<sup>9</sup> Lembro, à parte de intermináveis discussões em artigos, o poema “Estilos de época” de Cacaso: “Havia / os irmãos Concretos / H. e A. consanguíneos / e por afinidade D. P., / um trio bem informado: / *dado é a palavra dado*. / E foi assim que a poesia / deu lugar à tautologia / (e ao elogio à coisa dada) / em sutil lance de dados: / se o triângulo é concreto / já sabemos: tem 3 lados.” (2002, p. 152).

<sup>10</sup> Curiosamente, este mesmo poema é o único representante da obra de Paulo Leminski na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, de Ítalo Moriconi (2001, p. 279).

<sup>11</sup> Indico termos relativos a “espaços” em itálico e verbos e palavras relacionadas – mesmo que por oposição – à “voz”, em negrito.

<sup>12</sup> Publicada na edição citada da obra.

<sup>13</sup> No ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, um Benjamin ainda muito fundado na tradição judaica, afirma a contrapelo de sua formação: “A essência espiritual, portanto, é colocada desde o princípio como comunicável, ou melhor, colocada justamente **na** comunicabilidade, e a tese segundo a qual a essência linguística das coisas é idêntica a sua essência espiritual, enquanto esta é comunicável, torna-se, com este ‘enquanto’, uma tautologia” (BENJAMIN, 2011, p. 58). Benjamin conclui, dialeticamente, que “a quintessência do espírito da linguagem” está no “espírito linguístico das coisas”; na verdade, então, a essência linguística das coisas seria seu espírito linguístico. Creio poder traçar um paralelo, a partir do pensamento benjaminiano, entre o espírito linguístico como **meio** (no sentido de *medium* material, e não um “através de”, *mittel*) e o poema que lança mão da iconicidade não como um suplemento, mas como um elemento constitutivo.