



Paulo Leminski e a expressão poética da “várzea”

Paulo Leminski and the poetic expression of the “floodplain”

Ana Érica Reis da Silva Kühn

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

anaerica@ufu.br

<https://orcid.org/0000-0002-5135-7048>

Resumo: Este artigo analisa como Paulo Leminski forjou uma expressão poética da “várzea” para a sua poesia, visando tornar a sua obra criativa acessível ao público mediano. A “várzea” é uma palavra utilizada pelo poeta, e consta nas suas cartas e poemas. Trata-se de uma referência ao que está à margem da cultura erudita. Consideramos que os recursos que favorecem a comunicação com o leitor horizontal, a exemplo dos jogos paronomásticos e sonoros, a brevidade e a coloquialidade, tão presentes na dicção leminskiana, fazem parte do que o poeta concebeu como “várzea” poética. Para tecermos nossa análise, nos debruçamos sobre poemas, ensaios críticos, e, também, sobre as epístolas enviadas ao amigo Bonvicino. As cartas guardam um diálogo teórico-crítico que lança luz sobre o entendimento e o encaminhamento que Leminski concedeu a sua poesia.

Palavras-chave: Paulo Leminski; poesia; comunicação; leitor.

Abstract: This article analyses how Paulo Leminski forged a poetic expression of the “floodplain” for his poetry, aiming to make his creative work accessible for the ordinary public. The “floodplain” is a word used by the poet, and appears in his letters and poems. It is a reference to what is on the outside of erudite culture. We consider that the resources that promote communication with the horizontal reader, such as paronomasia and sound games, brevity and colloquiality, so present in Leminski’s diction, are part of what the poet conceived as poetic “floodplain”. To weave our analysis, we focus on poems, critical essays, and also on the epistles sent to his friend Bonvicino. The letters contain a theoretical-critical dialogue that sheds light on the understanding and direction that Leminski gave to his poetry.

Keywords: Paulo Leminski; poetry; communication; reader.

Tendo estreado no cenário poético nacional como um concretista, Paulo Leminski, posteriormente, reorienta a sua poesia para outro caminho. O poeta curitibano mira em uma inflexão díspar da adotada pela tríade de poetas concretos – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari –,

que mantiveram uma preocupação com o público mais amplo apenas no campo teórico. Leminski propôs uma obra que também atendesse às demandas do leitor mediano¹, buscando, dessa maneira, retomar a função pública da poesia, que é a da comunicabilidade. Assim, almejou: “Uma poesia básica. Elementar como um abc ou uma tabuada” (LEMINSKI, 1999, p. 194).

Ao pretender uma poesia acessível, inferimos que Leminski retoma a preocupação cabralina da comunicação da palavra poética, inquietação essa que não foi levada a cabo pelos poetas concretos. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (2014), em artigo que avalia a relação da obra de João Cabral de Melo Neto com o leitor, considera que o poeta pernambucano foi, no cenário moderno brasileiro, um dos mais preocupados com a comunicabilidade da poesia, em um período no qual o abismo entre o leitor e a poesia se tornou algo natural.

Como forma de discutir sobre esse distanciamento, João Cabral leva esse tema para a conferência que apresentou no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, denominada “Função moderna da poesia”, portanto, trinta e dois anos anteriores a Leminski. Em seu pronunciamento, o autor ressalta que o caráter intransitivo da poesia produzida naquela época teria ocasionado um afastamento do leitor. Para o autor, esse tipo de poesia não atende às condições do leitor moderno, que teria uma vida diária sem tempo suficiente para se debruçar na leitura e compreensão de um poema:

O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências da sua vida. O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua rotina diária. (MELO NETO, 2008, p. 736)

João Cabral (2008) também chama atenção para o fato de a poesia se distanciar dos meios de comunicação de massa, como o rádio, que seria um veículo de difusão eficaz porque está presente na casa das pessoas, consideradas leitoras de poesia em potencial. Inferimos, ao observar a obra de Leminski, que o poeta esteve atento aos diversos apontamentos acerca do leitor proferidos por João Cabral. No ensaio “Central elétrica: projeto para

¹ Consideramos como leitor mediano aquele que lê um poema sem o interesse de analisar aspectos estéticos e estilísticos. Para esse público a leitura seria apenas um instrumento de deleite. Ainda, consideramos o apontamento proferido por Yokozawa (2014, p. 198) sobre o leitor mediano: “o qual normalmente prefere ler com a atenção frouxa”.

texto em progresso”, Leminski (1997a) reconhece a importância dos veículos de massa, ao proclamar que eles poderiam ser influentes propagadores da literatura, que seriam meios mais acessíveis que o livro:

Ao grosso da população, o rádio, o disco, o cinema e a TV chegaram e chegam antes que o livro, o texto escrito.

Imensos contingentes da população do país saltam diretamente do mundo rural e oral do folclore para a informação veiculada por meios eletrônicos.

Calcula-se em 45 milhões o número de brasileiros atingidos pela TV. A cultura letrada quando chegar a esse povo, não vai chegar num povo rural e oralmente folclórico. Vai chegar num público de rádio de TV. (LEMINSKI, 1997a, p. 19)

Leminski direciona a sua poesia visando resgatar um possível leitor, mesmo que, para isso, tivesse que fazer concessões que agradassem ao gosto do público horizontal. Tal fato ocasionou em uma reorientação na própria dicção do poeta, que optou por relativizar a sua veia erudita, associando-a aos meios comunicadores de massa, primando pelas formas breves que requerem concisão e precisão. Esse aspecto favorece uma leitura rápida do poema, quase instantânea, fazendo com que ele possa ser apreciado em uma curta duração de tempo. À vista disso, Leminski faz com que a sua obra poética possa se adequar às condições de vida do homem contemporâneo.

O direcionamento comunicativo que Leminski concedeu a sua poesia, se deve, em parte, às influências culturais do seu tempo, em especial, àquelas relacionadas a atitudes comportamentais alternativas e expressões artísticas inovadoras, como a Contracultura e a Tropicália. Na época em que Leminski define as características basilares da sua poesia, por volta da década de 70, o Brasil vivia sob o regime militar, que durou de 1964 a 1985. Esse foi um período assinalado por manifestações e tendências culturais pós-concretistas contrárias à ditadura imposta no país, e o poeta curitibano não foi indiferente a elas. Dessas, consideramos que a Tropicália e a Contracultura foram as que exerceram maior influência na dicção leminskiana, não somente na obra criativa, como também na própria vida do poeta.

Em meados das décadas de 60/70, o processo criativo de Leminski passa por transformações decisivas na construção e autonomia da sua poesia, uma vez que o poeta começa a se afastar progressivamente da vanguarda. Adalberto Müller (2010, p. 13) comenta o cenário dessa transformação:

Tendo iniciado sua trajetória de poeta dentro do movimento concretista, em 1964, e já com a redação do *Catatau* concluída,

o poeta curitibano passaria nessa época a buscar outros ventos estéticos, que o levariam a uma gradual ruptura com a poesia de vanguarda, e à busca de algo que se pode chamar de uma *poesia de comunicação*. Centrada não mais na estética *make it new* da poesia visual (ou “verbivocovisual”, se se quiser), e distanciada do estilo barrocodélico do *Catatau*, tal poesia se articularia sobre esses princípios essenciais, como os de leveza e rapidez, que o aproximariam cada vez mais da cultura pop e da publicidade. (MÜLLER, 2010, p. 13, grifos do autor)

É evidente na obra leminskiana a investida na música e na publicidade, aspectos que contribuíram para inovar a escrita do poeta. Para Miguel Sanches Neto (2003, p. 57), essa era uma forma de Leminski sair do circuito nanico para se projetar no cenário nacional e, assim, ser reconhecido pelo grande público. O próprio Leminski confirma essa aspiração de integrar o mercado de consumo na quadragésima nona missiva², de 17/06/1979, enviada a Bonvicino (Figura 1):

Figura 1 – Carta enviada em 17/06/1979 por Leminski a Bonvicino

Quere sair dos circuitos abafados udigrudi-kamikaze-samizdat
para platóias mais amplas. penso em editoras, distribuição
regular, etc.

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 141)

Consideramos que os recursos que favorecem comunicação com o leitor horizontal, como os jogos paronomásticos e sonoros, a brevidade e a coloquialidade, fazem parte do que Leminski concebeu como “várzea” poética. Ademais, intuímos que a incorporação de tais elementos na sua poesia servirá para distinguir a sua trajetória da realizada pelos concretistas, que mantiveram as experimentações em um nível de construção ortodoxa. Sobre a importância da “várzea”, Leminski (1999, p. 208) declara:

descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero.
A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz Risério. Mas eles não sabem tudo.

² Optamos por manter em todas as citações referentes às epístolas de Leminski ao amigo Bonvicino a versão fac-similada da carta. Essa é uma forma de acompanhar as rasuras e os acréscimos à mão feitos pelo próprio remetente e que fazem parte do seu processo criativo.

A inserção da “várzea” na poesia leminskiana pode ser considerada um revide *pop* à literatura que só circula no âmbito intelectualizado. Leminski desejou que o poético se desvencilhasse desse reduto e se fizesse presente na vida das pessoas, estando na música, no *slogan* da propaganda e no grafite de rua. O poeta descobre a “várzea” através da Contracultura, que seria representativa de todos os aspectos que estão à margem de uma cultura douta. Nesse movimento cultural, perscrutou novas formas de se manifestar artisticamente.

Em Leminski, o “time de várzea” compete lado a lado dos grandes times, e é nesse segmento que decide jogar: “quero a vitória/ do time de várzea” (LEMINSKI, 1983, p. 81). O poeta não considera que exista uma poesia pior ou melhor do que outra. Nesse sentido, entendemos que há uma poesia acessível a um público mais horizontal, mas que pode perfeitamente dizer respeito a um público mais vertical. Vejamos o poema a seguir que ilustra tal apontamento:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia.

(LEMINSKI, 1983, p. 58)

No poema, há uma visão do poeta sobre o seu processo criativo, o desejo de que todas as suas palavras se tornem poesia. Observamos que em muitos poemas nos quais Leminski se vale de recursos que favorecem a comunicação com um público horizontal, a exemplo do supracitado, também guardam diálogo com uma alta tradição. Além disso, há o resgate do sentido lúdico da poesia por meio dos trocadilhos e do jogo aparentemente gratuito com a linguagem. Somente um leitor instrumentalizado pode perceber esse nível de leitura mais complexo que o poema contém. Para acessar os significados implícitos é necessária disposição do leitor, isso vai depender do seu intento e também do seu nível de experiência de leitura, se pretende apenas se deleitar ou fazer uma leitura que seja crítica e reflexiva.

Em “moinho de versos” é possível identificar outro aspecto que foi bastante presente na vida do poeta e que servira como elemento desencadeador dos seus versos, a boemia. Leminski levou uma vida boêmia nos bares de Curitiba, de modo que, atualmente, a cidade possui um roteiro

que inclui alguns dos lugares frequentados pelo poeta. Vale lembrar que a causa da sua morte foi decorrente do alcoolismo. Na primeira estrofe, o poeta coteja o processo de feitura do poema a um moinho de versos, impelido pelas noites boêmias regadas a conversas e bebidas. O primeiro verso pode ser entendido como uma alusão ao episódio em que o personagem D. Quixote, que vive entre a lucidez e a loucura, deseja travar uma luta com gigantes que, na verdade, são moinhos de vento. No poema de Leminski a luta é com as palavras, elas é que representam o próprio moinho a desvelar versos madrugada adentro nas noites boêmias.

É de uma dessas noites que surge a ideia para o livro *Winterverno*, feito em parceria com João Suplicy. Muitos poemas que compõem esta obra foram escritos em guardanapos de papel ou panfletos. A última estrofe é uma referência à maneira como Leminski compreende a feitura da sua arte. À vista disso, emprega o solecismo “vai vir”, assinalando que, em um tom quase profético, embora cometa desvios com relação à norma padrão da língua, tudo o que diz se tornará poesia. Em “moinho de versos”, Leminski integra a poesia livresca à vida, associa o seu conhecimento erudito à sua vivência. Isso é algo próprio da Contracultura, movimento que associou a arte à experiência de vida.

O poema “moinho de versos” dialoga com uma alta tradição. Esse sentido pode ser acessado por um leitor mais cultivado. Na segunda estrofe, Leminski faz uma referência ao famoso verso de Ovídio: “E tudo que eu tentava dizer era verso”. Na verdade, consideramos que Leminski faz uma tradução transcriativa do verso do poeta clássico, como podemos verificar na última estrofe: “vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia”. Assim, o que a princípio pode parecer simples, contém um grau de complexidade. O poeta integra ao poema o seu repertório intelectual, sendo esse um princípio vanguardista. A sua “sacada” reside no fato de transformar aquilo que é da vanguarda em algo de grande comunicação, pois faz com que o público mais amplo tenha contato com um conteúdo erudito através de uma linguagem coloquial. Dessa maneira, Leminski atinge o público que almeja e, ao mesmo tempo, dialoga com uma alta tradição.

Leminski opta por realizar uma poesia que seja comunicativa tanto ao leitor culto quanto ao mediano. Para tanto, em lugar de almejar ser o craque, decide jogar nos campos de “várzea”, assumindo uma poesia mais acessível por conter elementos comunicativos como a coloquialidade. Possivelmente, seu êxito reside justamente nessa inclinação, em buscar agradar ao público menos cultivado, mas, obviamente, essa escolha não ocorre sem nenhuma tensão.

Interessado em contribuir para diminuir o abismo que separa o leitor do texto poético, e também porque ambicionava se tornar um poeta popular, Leminski opta por uma expressão poética proveniente da “várzea”. O seu receio inicial era que, ao tornar sua poesia comunicativa, incorresse na banalização e obviedade da linguagem, como se pode verificar no seguinte trecho da quinquagésima primeira carta, datada apenas com o ano de 1979³, escrita para Bonvicino (Figura 2):

Figura 2 – Carta enviada em 1979 por Paulo Leminski a Bonvicino

quero ser claro. quero ser comunicação. banal- NUNCA ! óbvio - JAMAIS !

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 149)

Em outro momento dessa mesma missiva (Figura 3), retoma a discussão do ensaio “Central elétrica: projeto para texto em progresso” e reflete sobre o lugar do escritor como intelectual, que vive em um país de terceiro mundo e tem que lidar com as problemáticas em torno da recepção:

Figura 3 – Carta enviada em 1979 por Paulo Leminski a Bonvicino

- nós - intelectuais do 3º mundo - vivemos desesperados por comunicação. o abismo entre as classes nos repugna e revolta, temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade. à old and good literature, essa velha puta alcoviteira da classe dominante, Proteu q toma inclusive formas “populares” (populistas, pseudo-democráticas).

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 148)

As questões levantadas por Leminski se referem à publicação da novela *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta*, publicada na revista *Raposa Magazine*, que é, na verdade, um projeto de ficção que não prosperou.

O autor considera que *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta* seria um anti-catatau. Consideramos que isso ocorre porque, na novela, Leminski investe em uma linguagem impetuosa e também escrachada devido à quantidade de palavras de baixo calão que são utilizadas. A narrativa possui muitos diálogos, nos quais prevalece uma abordagem aos problemas sociais do país, como a luta de classes, havendo uma evidente crítica ao regime ditatorial; aspectos presentes nos diálogos dos personagens Privada

³ Levando em consideração as datas das missivas anterior e posterior à quinquagésima primeira, é provável que a carta mencionada tenha sido escrita entre 10/07/1979 e 17/08/1979.

Joke e Slogan. Na quadragésima nona missiva destinada a Bonvicino, de 17/06/1979, há um esboço que remete a criação da novela, como se pode verificar na reprodução fac-similada na Figura 4.

A princípio a novela era intitulada “Doidão de pedra”, considerada pelo autor como “um spaghettiwestern contracultural” (LEMINSKI, 1999, p. 131). A expressão utilizada pelo poeta, para se referir ao livro, reflete a hibridização do texto, que transita entre o ensaio, a prosa de vanguarda, a memória e a novela. Era interesse de Leminski discutir as questões políticas e sociais vividas no Brasil à luz da Contracultura. Mesmo investindo na prosa, não alcança o reconhecimento desejado e a sua novela se torna um projeto frustrado. Para Sanches Neto (2003, p. 58) isso ocorreu porque:

Todo o conhecimento estético acumulado em sua maneira de escrever e os vícios de quem vivia a produzir slogans publicitários não permitiram a Leminski escrever uma prosa voltada para o mercado. Era e podia ser um prosador experimental, mas não conseguiu a naturalidade da prosa para consumo em grande escala.

Figura 4 – Carta enviada em 17/06/1979 por Paulo Leminski a Bonvicino

personagens: PRIVADA JOKE
(o hippie
contracultural)

8

SLOGAN (o bolshewique)

JOKE escreve 1 texto no livro
"GAVITA CRUZ & SOUSA ENLOUQUECEU"
é a mulher de Cruz & Sousa q enlouqueceu
cl o texto vai se desenvolvendo 1 pouco
de Cruz... O Amarelado...

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 134)

Leminski se decepcionou porque, em lugar da sua novela atingir o público horizontal, aquele que consome os bens culturais da indústria do *mass media*, como rádio e TV, atendeu aos leitores intelectuais, formados, principalmente, por universitários e escritores. Desse modo, *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta* não teria atendido ao propósito de comunicação em larga escala. Ao refletir sobre a recepção dessa obra, Leminski

(1999) se atenta ao fato de a literatura ainda servir à classe dominante. Embora anseie pela comunicação e em alcançar o público, que é o povo e não os “proprietários de esquerda”, reconhece o risco implicado na literatura feita para as grandes massas, que é a mediania e a banalidade presentes nas formas de massa. Leminski (1999) declara a sua opção por uma poesia comunicativa e assinala quais são os seus propósitos:

Não é minha intenção fazer poesia voltada radicalmente para a construção, a produção de matrizes novas para uma sensibilidade nova. No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de “facilidades”, cuja dosagem controlo e regulo.
[...] Tenho horror pop a qualquer palavra que obrigue o leitor normal a ir ao dicionário.
O resultado deve ser raro, os ingredientes têm que ser simples.
(LEMINSKI, 1999, p. 194).

Leminski (1999) sugere que todas as particularidades que contribuíram para que a sua poesia se tornasse legível ao “leitor normal” são controladas por ele, ou seja, é algo intencional, um ato encenado. Paulo Franchetti (2010, p. 60) assevera que Leminski não irá tolerar qualquer tipo de “facilidade”, existe uma que parece recusar, aquela que “se obtém com a comunicação em curto-circuito, característica tanto da poesia marginal, quanto, no seu entendimento, da poesia engajada”. Essa recusa aconteceria porque o poeta considera que essas expressões poéticas atenderiam a um público específico, composto por universitários e escritores, que considerou como “repertório médio”.

Em prol de uma poesia que pudesse ser compreendida por um público amplo e que não atendesse apenas a um reduto intelectual, Leminski opta por incorporar à sua prática inventiva os elementos que antes considerava próprios de uma literatura mediana. Sabendo que optava por uma escolha arriscada, admite qual a sua verdadeira pretensão na quinquagésima carta, de 10/07/1979, enviada a Bonvicino (Figura 5). E, mais uma vez, tece uma comparação crítica entre a poesia que está a esboçar e a dos poetas concretos:

Figura 5 – Carta enviada em 10/10/1979 por Leminski a Bonvicino

pra mim, a falésia é a comunicação.
ao contrário de gide-campos p/ quem a falésia é a obra-obelisco, ilegível,
último lance, incomunicável (coup, FW, etc)...

Leminski almejou uma poesia legível, contrária a “obra-obelisco” dos concretistas. Essa seria uma forma de (re)encantar o leitor e instalar a “falésia” da comunicação a partir de uma poesia imediatista. Essa constitui uma expressão poética oriunda da “várzea” que está presente nos poemas concisos, orientados por uma construção epigramática e que parecem elaborados a partir de um *insight* lírico do poeta. Vejamos abaixo um terceto que contempla esses apontamentos:

confira

tudo que respira

conspira. (LEMINSKI, 1983, p. 79)

É possível verificar que o poema contém elementos típicos do meio publicitário, pois funciona como um *slogan* poético, constituindo uma frase de impacto. Dentre os aspectos da publicidade há a concisão e a objetividade, que favorecem a memorização, o jogo linguístico, proporcionado pelo duplo sentido dos versos e palavras parônimas. Há traços acentuados de humor e ludicidade, que, evidenciados através da rima, tornam o poema atrativo ao leitor.

A veia publicitária de Leminski não foi apenas uma faceta da sua poesia. O poeta exerceu a função de publicitário, tendo ganhado diversos prêmios em Curitiba por seu trabalho. Atuou na agência “Múltipla Propaganda e Pesquisa”, onde encontrou pares – como Solda, Rettamozo, Mirandinha, Swain, Bellenda, Fui vai e Tiko – que o ajudaram a repensar a relação entre poesia e propaganda.

A profissão de publicitário possibilitou a Leminski conhecer os artifícios necessários para se vender um produto, o que poderia ser feito para chamar atenção do cliente/leitor. Desse modo, investe em estratégias para promover a si e a sua obra, sendo esse um dos fatores para o atual sucesso de venda dos seus livros e também na repercussão da sua imagem. O vasto bigode e os emblemáticos óculos, bem como o estilo *beatnik*, são parte da composição da personalidade do poeta. Através dessas particularidades é reconhecido por seus leitores nos dias de hoje, pois são aspectos que se tornaram um símbolo metonímico de tudo aquilo que esteja associado a Leminski.

O estilo de vida desregrada mantido pelo escritor curitibano contribuiu para fomentar a criação de um mito poético. Atualmente, este mito alimenta o imaginário de jovens leitores e aspirantes a poeta, que veem na figura do curitibano uma espécie de mentor/guru poético. Para Sanches Neto (2003, p. 60), Leminski escolheu tornar a si próprio um signo artístico. Para isso muda a própria imagem, aspecto que fazia parte de um suposto esquema promocional do autor.

Beatnik, boêmio, polêmico, intelectual e atuando em diversas frentes artísticas, esses foram alguns dos fatores que colaboraram para a formação da personalidade complexa do poeta, e que funciona como um atrativo de leitores para a sua poesia. Ademais, Leminski criou uma personagem e a crítica cuidou de alimentá-la e disseminá-la. Por isso, é possível afirmar que a notoriedade alcançada por seus livros, e também pela própria figura do poeta, que conquistou um *status* lendário nos dias atuais, é fruto das estratégias, sejam elas textuais ou referentes à sua pessoa física, que Leminski se propôs a utilizar para (re)conquistar o leitor.

Marcelo Sandmann (1999, p. 133) declara que Leminski se interessou pela publicidade e, conseqüentemente, também pela canção popular. Tal escolha se deve porque se tratam de veículos que possibilitam a elaboração de “mensagens que funcionam”, pois chegam, de fato, ao grande público, uma vez que circulam em meios comunicativos acessíveis. Desse modo, ao almejar um “maior auditório” (LEMINSKI, 1997b, p. 49) e redirecionar os parâmetros constitutivos da sua poesia para alcançar essa finalidade, Leminski colabora para estabelecer novas perspectivas para a poesia contemporânea. O poeta investe em uma linguagem espontânea, próxima da conversação, mas sem perder de vista a dubiedade da sua expressão, que está situada entre o erudito e o popular, o antigo e o moderno, o capricho e o relaxo com a linguagem.

Leminski recorre ao universo das mídias populares, sobretudo à música e à publicidade, como forma de se aproximar das pessoas. Seu intuito é inserir a sua poesia nos veículos que elas mais utilizam, pois são funcionais e imediatistas. Na carta de 28/08/1977 a Bonvicino comenta que fez algumas vinhetas para um programa de rádio a pedido de um grupo de *rock* de Curitiba (Figura 6).

Essas vinhetas são, na verdade, uma brincadeira que Leminski faz, são “zooções”. Colocadas ao lado de propagandas sérias, não apenas têm o seu lado engraçado evidenciado, como também lançam certa desconfiança sobre as demais propagandas veiculadas no rádio. As vinhetas, denominadas como “antipropaganda” ou “propagandas impropagáveis”, convêm mais ao humor do que à comercialização de algum produto. Tal aspecto poderá chamar atenção do leitor-ouvinte, que, certamente, se espantará ao ouvir esse tipo de propaganda junto àquelas que são costumeiras, as “caretas”. Com isso, o poeta desperta a atenção para o seu trabalho e também para si mesmo, uma vez que os ouvintes poderiam desejar saber a origem da mensagem insólita que circula no rádio.

O anseio de Leminski pela comunicabilidade o conduzirá ao encontro com a música popular, em parte, devido ao alcance que essa mídia possui. Müller (2010) explica que, tanto a canção quanto a publicidade, motivarão

Figura 7 – Carta enviada por Paulo Leminski a Bonvicino em abril de 1981

estou VIVENDO a tangência entre poesia e música popular.
 e como a poesia é imensa, meu Deus do Céu !

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 171)

Antes mesmo de Leminski pretender se tornar um poeta-músico, outros poetas trilharam o caminho da poesia e da canção, servindo, então, como uma referência àqueles que surgiram posteriormente. Dentre alguns nomes emblemáticos, podemos citar Vinícius de Moraes, que gravou diversas canções no estilo bossa nova e samba, a exemplo de “Garota de Ipanema” e “Canto de Ossanha”. Anterior a Vinícius de Moraes, há Catulo da Paixão Cearense, que se destaca no cenário musical nacional com a célebre canção “Luar do sertão”, composta em parceria com João Pernambuco, eternizada na voz de Luiz Gonzaga e conhecida como hino do sertanejo brasileiro.

Também destacamos Manuel Bandeira e a sua relação com a música. O poeta teve vários de seus poemas transpostos para a esfera musical, seja por musicistas de formação erudita ou popular, entre eles, podemos citar “Berimbau”, musicado por Jaime Ovalle e Francisco Mignone, e “Trem de ferro”, por José Vieira Brandão. Bandeira também escreveu letras de música para melodias já prontas, a exemplo da *Bachianas brasileiras nº 5*, de Heitor Villa Lobos; “Azulão”, de Ovalle; e “Portugal, meu avozinho”, de Ary Barroso. Na biografia *Itinerário de pasárgada*, é possível observar várias declarações do poeta a respeito do seu interesse pela música. O projeto musical idealizado por Olívia Hime para comemorar o centenário do poeta, que culminou no *long-play Estrela da vida inteira*, atesta a relação musical da poesia bandeiriana. O álbum conta com a participação de compositores aclamados – como Tom Jobim, Francis Hime, Dorival Caymmi, entre outros – que, convidados por Olívia Hime, musicaram alguns poemas, dentre eles “Belo Belo” e “Vou-me embora pra Pasárgada”.

Há também outros poetas, cantores ou não, que se destacaram no cenário nacional no final do século XX por suas composições, como Wally Salomão, Torquato Neto, Jorge Mautner, Antonio Cicero e Arnaldo Antunes, para mencionar alguns. Nessa geração de poetas, que avistaram na canção popular uma linguagem criativa, estão inseridos Leminski e Alice Ruiz, que foi sua esposa. Observando esse panorama e o interesse do poeta pela música, Sandmann (2010, p. 202) diz:

Leminski, portanto, não é exceção. Pelo contrário, confirma toda uma tendência geral da época, de ruptura de limites entre a arte culta e a arte popular e de massa, entre a poesia informada e a letra da canção, entre o experimentalismo formal e o desejo de comunicação. [...] A música popular surge como gênero da maior importância, seja como objeto de fruição e referências estéticas, seja como lugar de atuação criativa.

A incursão de Leminski pelo caminho da música é concomitante a seu interesse pela Tropicália. Este movimento artístico rompeu com os padrões da música e também da arte brasileira, indo na contramão da Bossa Nova e da Jovem Guarda, que eram os estilos aclamados no país naquele momento. Consoante a esse espírito transgressivo, Leminski encontra, no Tropicalismo, uma forma de se reinventar, uma vez que esse movimento lhe possibilitou explorar e experienciar novas nuances poéticas e também novas facetas artísticas, como a de compositor e cantor. Para Sanches Neto (2003, p. 58): “Leminski transfere suas expectativas de sucesso para a MPB”, o que ocorre, em parte, devido à tentativa frustrada de obter algum êxito com a novela *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta*. Vale ressaltar que o poeta opta pela música popular porque ela está presente em veículos comunicadores como rádio e TV, o que a torna acessível ao público. Sandmann (2010, p. 192) comenta sobre a alcançabilidade da música popular, que é possível porque a mesma está presente nos “meios de massa, permeia o cotidiano das pessoas, integra os momentos de trabalho, lazer e celebração, emoldura o quadro dos afetos e paixões entre os sujeitos”, estando, assim, integrada ao cotidiano das pessoas.

O caminho da música parece ser o mais viável para concretizar o desejo de Leminski em se tornar conhecido, não somente porque essa mídia circula no rádio e, de fato, chega aos ouvintes, mas também porque o poeta se tornou amigo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os cantores baianos já eram prestigiados na esfera musical. Tal fato colaborou para que Leminski ganhasse notoriedade e fosse projetado no cenário nacional, passando a ser conhecido por um grande público, agora, por sua atividade de compositor de canções. Além de Caetano e Gil, Leminski também irá manter parcerias musicais com outros artistas, como Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Conforme Sanches Neto (2003, p. 59): “Ele passa a circular entre baianos, identificado a um movimento de cultura de massa sofisticado, dando assim os primeiros passos decisivos rumo ao reconhecimento”.

Embora Leminski tenha composto diversas letras de música, depreendemos que elas constituem, na verdade, poemas-canção, pois funcionam para ambos os gêneros, uma vez que poesia e melodia estão

articuladas no mesmo contexto. No ensaio “Últimos dias de um romântico”, publicado na *Folha de S. Paulo*, Leminski (1982) aponta que a origem da poesia está na música, ela é a matriz, sendo a musicalidade algo intrínseco ao poema. No entanto, a invenção da imprensa, que levou a poesia a ser inscrita na página do livro, fez com que essa relação se dissipasse:

A poesia escrita é uma criação da imprensa Guttenberguiana. Afinal, até o soneto foi feito, no início para ser cantado. “Soneto” é em italiano, um “sonzinho”.

Mas a métrica, na poesia escrita, não se explica, se esquecermos que a poesia, nas origens, era “words set to music”, palavras para cantar. A ponto de Ezra Pound, poeta e músico, advertir que a poesia decai, quando passa muito tempo afastada da música, sua matriz e destino. (LEMINSKI, 1982, p. 7)

Atento a relação poesia/música, Leminski deseja “que seus textos – transformados ou não em canções – transcendam a mudez da página” (ALEIXO, 2004, p. 290), que tenham a possibilidade de migrar para outro suporte, passando do espaço mudo da página para o tempo da canção. O próprio Leminski (1985) comenta essa mudança, ao contrapor dois momentos importantes da sua poesia, o do Concretismo, assinalado pelo uso do espaço branco da página, e o da música, no qual há uma preocupação com a transposição do texto para a voz. Vejamos a seguinte a declaração do poeta:

Em matéria de poesia, eu estava muito ligado ao espaço. Escrevia no espaço. Hoje, estou escrevendo no tempo. Cumpri meu serviço militar na poesia concreta. Então, a minha poesia pesava na página, as palavras procuravam o espaço da página. Era o valor espaço que me dirigia. Depois, com o meu contato cada vez maior com a música popular, com o fato de ter me transformado em músico, letrista, comecei a escrever no tempo, e não mais no espaço. Quer dizer, comecei a escrever na cadência da fala. A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa. Eu fazia poesia com menos palavras na época em que era espacial, mas hoje sou temporal. O próprio compromisso de massas que eu assumi, com a coluna de um jornal que circula em mais de 300 cidades do interior do Paraná, como é o Correio de Notícias, na qual ocasionalmente publico também poesia, fez com que eu tenha mudado de página, vamos dizer assim. Agora escrevo mais para o gravador do que para a página. A minha poesia está sendo escrita no tempo, e não mais no espaço. (LEMINSKI, 1985, p. 18)

Interessante observar que, não por acaso, uma parte significativa da produção leminskiana está situada na fronteira da poesia e da música.

Há canções que foram publicadas em livro, de modo que podem ser lidas como poemas e há poemas que foram transformados em canções, seja pelo próprio Leminski ou por parceiros. De *Caprichos e relaxos* podemos citar os poemas-canção “cesta feira”, escrito em parceria com Moraes Moreira, “Verdura”, gravada por Caetano Veloso, e “o velho leon e natália em coyoacán”, cantada por Vitor Ramil. Ademais, esse livro está permeado por referências musicais, a exemplo do poema “desmontando o frevo”, que faz uma alusão ao ritmo musical pernambucano; outros fazem referência a Caetano Veloso, Jimi Hendrix, Gilberto Gil e Rita Lee. Há também dois poemas escritos em língua inglesa em que Leminski menciona canções que fizeram sucesso, em “business man” cita “Strawberry Fields Forever”, de John Lennon e Paul McCartney, em “it’s only life” faz uma paródia de “It’s only Rock’n Roll (But i like it)”, da banda *Rolling Stones*.

Distraídos venceremos também contém alguns poemas que foram musicados por parceiros, a exemplo de “para que leda me leia”, por Moraes Moreira, “Sem budismo”, por Oswaldo Rios, “Por um lindésimo de segundo”, pela Banda De Ponta Cabeça, e “A lua foi ao cinema”, por Black Maria. O livro é dedicado a alguns pares, poetas-músicos, que pertencem à mesma geração de Leminski: “Em direção a Alice,/ cúmplice nesse crime de lesa-vida/ chamado poesia./ Para Antonio Cícero, Arnaldo ‘Titã’ Antunes/ e –sobretudo – para Itamar Assumpção” (LEMINSKI, 1987, p. 5). Dentre os poemas musicados do livro póstumo, *La vie en close*, há “Dor elegante”, gravado por Zélia Duncan, e “Rumo ao sumo”, pelo Grupo Fato. Outrossim, o próprio título do livro flerta com a esfera musical, pois trata-se de um trocadilho que alude à famosa canção francesa eternizada na voz de Edith Piaf, *La vie en rose*.

Após a morte de Leminski, muitos de seus poemas foram musicados por outros cantores. A própria filha do poeta, Estrela Leminski, gravou um disco duplo, *Leminskanções*, no qual resgata canções e poemas que haviam sido musicados. O primeiro disco, “essa noite vai ter sol”, traz quatorze composições solo, como “Verdura” e “Luzes”; e o segundo, “se nem for terra, se transformar”, contém onze canções que Leminski fez com parceiros, a exemplo de “Sinais de haicais”, com José Miguel Wisnik, e “Promessas demais”, com Moraes Moreira. Dentre os poemas-canção presentes no disco, estão “Dor elegante” e “Oxalá”. Tal disco se tornou emblemático porque comprova o grande alcance público do poeta, a sua repercussão nacional.

Ao serem convertidos em canção, temos a impressão de que os poemas parecem ter sido elaborados para o suporte da voz, para o canto. Desse modo, consideramos que havia uma musicalidade intrínseca à

materialidade poética. Os parceiros musicais de Leminski resgatam essa musicalidade e concedem ao poema melodia e voz. Mesmo após a morte do poeta, muitos cantores têm demonstrado interesse em musicar a sua obra. É o caso de Vitor Ramil com o poema “o velho leon e natália em coyoacán” – o poema-canção faz parte do disco *Tambong*, lançado em 2000 –, e “uma carta uma brasa através”, interpretado por Juliana Cortes no disco *Gris*, de 2016.

O exercício realizado pelo poeta em escrever/compor um poema-canção constitui um ato de experimentação com a linguagem poética, pois recupera em seus poemas elementos do âmbito musical. Tal exercício requer, de certo modo, um empenho corporal e também uma performance vocal, como explicita o próprio Leminski em entrevista concedida a Ricardo Aleixo:

Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora, eu poeta 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. Meus poemas, agora, são para serem ditos. Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos. Não me interessa que nome isso tenha. (LEMINSKI *apud* ALEIXO, 2004, p. 290-291)

Ao ser musicado, o poema não só muda de suporte como excede a mudez da página e ganha corpo em ritmo e som. É o caso de “Verdura”, publicado no livro *Caprichos e relaxos*, e gravada por Caetano Veloso no disco *Outras palavras*, de 1981:

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 eu te vi
o dia em que me viste
de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa
a grama é bacana

só assim eles podem voltar
e pegar um sol em Copacabana.
(LEMINSKI, 1983, p. 84)

“Verdura” pode, devido ao seu aspecto híbrido, ser considerado um poema-canção, pois funciona perfeitamente em ambas as expressões artísticas. Na performance de Caetano Veloso, a canção passa de um tom nostálgico, correspondente a primeira estrofe do poema, para um mais alegre e festivo, condizente com a segunda. Esse aspecto, que está inscrito na materialidade do poema, pode ser facilmente observado na interpretação vocal do cantor, que modula a sua voz para outorgar ambas conotações à canção. Interessante observar que, assim como Leminski, Caetano Veloso também é um cantor de postura híbrida, transita da Bossa nova ao *rock’n roll* e incorpora performances variadas relacionadas às diversas tendências musicais nas quais se expressa artisticamente. Não por acaso, se tornou um dos cantores que Leminski mais admirou, do qual se tornou amigo e sobre quem escreveu o ensaio “O que é que Caetano tem”, publicado na obra *Anseios crípticos (anseios teóricos)* de 1986.

“Verdura” só foi publicada em 1980 no livro *Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase*, nessa época o Brasil ainda estava sob o regime militar. A canção já havia sido censurada em 1978 em um dos shows da banda curitibana Chave. Além dessa banda, “Verdura” também foi gravada por Caetano Veloso, como já apontado, e também por outro grupo de Curitiba, o *Blindagem*.

O poema-canção, organizado em duas estrofes, estampa, implicitamente, uma crítica ao momento político e social vivido no país. Na primeira estrofe, há um recorte memorialístico do sujeito lírico, no qual abundam as referências ao verde, que é a cor predominante da nossa bandeira nacional. A cor verde é apresentada em nuances paradoxais, ao mesmo tempo que é a cor mais alegre é também a mais triste. Tal aspecto é evidenciado no verso de abertura do poema-canção, que pode funcionar como um jogo entre as palavras “verde” e “dura”, que, unidas, formam o vocábulo “verdura”.

Esse misto de tristeza e alegria é uma alusão aos tempos políticos do país. O verde que representa esperança também é a cor presente nos uniformes dos militares que impunham temor. A tristeza referente à cor verde pode estar relacionada ao fato de o sujeito lírico afirmar que vendeu

os filhos a uma família americana. Porém, os filhos foram vendidos para que tivessem uma vida promissora, uma vez que estariam vivendo em um lar com melhores condições financeiras: “só assim eles podem voltar/ e pegar um sol em Copacabana” (LEMINSKI, 1983, p. 84). Então, o verde também pode estar relacionado à cor da grana, ao dólar americano, “grama bacana”.

“Verdura” é permeada pela ironia, por conter uma crítica relacionada ao regime ditatorial implementado no país. A ironia também está relacionada à naturalidade com que o sujeito lírico trata a venda dos filhos, que, na verdade, deveria ser considerada uma situação trágica. Aliado a isso, o poema-canção tem um ritmo lúdico, festivo e alegre, tipicamente tropicalista. Tais aspectos são constitutivos dos ideais do Tropicalismo. Para Celso Favaretto (2000, p. 26), a singularidade do tropicalismo provinha da maneira como abordava a realidade social, era comum haver uma conotação crítica no processo construtivo das canções como forma de denunciar a situação política e social da época.

“Verdura” é um poema-canção que circulou nos meios de massa, e que traz, implicitamente, uma crítica política e social, que pode ser acessada pelo leitor mais aparelhado ou mesmo por aquele que viveu o contexto da ditadura no país. Além de chegar ao público mais amplo, através do rádio, o poema-canção está associado a um movimento que é tanto popular quanto sofisticado, porque alcança o público médio e o intelectualizado que ouve Caetano Veloso.

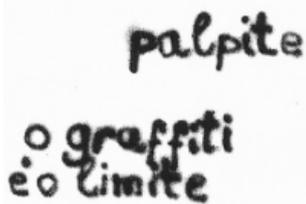
De certo modo, a canção popular propiciou a Leminski experimentar novos modos de realização da linguagem, mas sem perder de vista o aspecto poético. Isso foi possível porque, com o Tropicalismo: “o centro da poesia se deslocou do livro para a música popular. [...] Com a geração que produziu Caetano e Chico, viu-se deslocar o polo da poesia, do suporte livro para o suporte disco” (LEMINSKI, 1994, p. 26). Ademais, Leminski não irá distinguir o papel do poeta e o do músico, considerando que ambos elaboram arte análoga. À vista disso, no bate-papo “Um escritor na biblioteca”, realizado na Biblioteca pública do Paraná, elege alguns músicos como poetas representativos da sua geração, como consta na seguinte declaração: “Os três grandes poetas que a minha geração (tenho 40 anos agora) produziu são para mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque” (LEMINSKI, 1985, p. 23).

Ao conceder a sua poesia uma expressão varzeana, Leminski acredita ter concedido a ela uma dimensão popular, demonstra estar satisfeito com o redirecionamento da sua produção, que passa a estar situada na “rua”, ao alcance de todos. É o que afirma em um trecho da epístola enviada a Carlos Ávila:

estou vivendo (minha poesia está) uma aventura de massas, via MPB. A gravação de Caetano e a de Paulinho Boca de Cantor (“valeu”, já ouviu?), súbitas, me atiraram de repente no meio da rua, eu e minha poesia fomos despejados do palácio das letras. (LEMINSKI *apud* ÁVILA, 1999, p. 244)

A poesia de Leminski também chega às ruas impulsionada por uma outra faceta do poeta, a de grafiteiro. Essa forma artística urbana e oriunda da “várzea”, considerada, até pouco tempo, marginal, torna a poesia democrática, pois a arte passa a estar ao alcance do olhar de qualquer pessoa, uma vez que está estampada nos mais diversos espaços da cidade. É um poeatar alternativo, constitui uma reação à poesia que tramita apenas no espaço do livro. O grafite tem um alcance maior porque está à disposição de qualquer um, basta mirar o olhar e contemplar a imagem-poema. Vejamos o poema/grafite, na Figura 8, publicado em *Caprichos e relaxos*:

Figura 8 – Poema publicado em *Caprichos e relaxos*



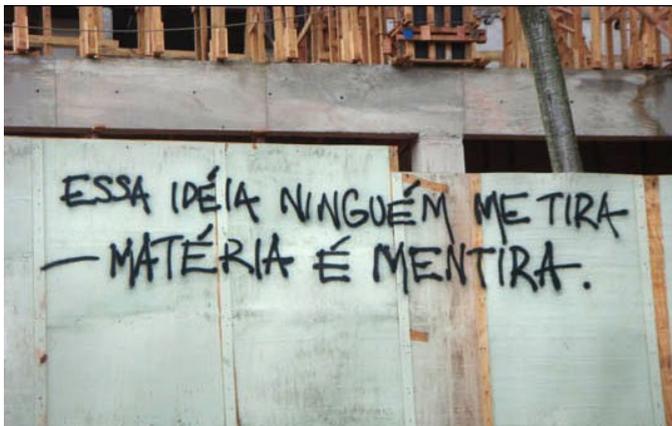
Fonte: (LEMINSKI, 1983, p. 138)

O poeta retira o poema da página do livro e o insere no espaço da rua. Dessa maneira, realiza uma intervenção artística que comunga com a cidade, como espaço, e com as pessoas que nela vivem. Esse poema é apenas um dos que foram grafitados por Leminski, nas ruas de Curitiba, na década de 80. Integra a seção “Sol-te”, do livro *Caprichos e relaxos*, na qual prevalecem os poemas visuais que seguem uma perspectiva concretista, embora sem o rigor ortodoxo característico dessa vanguarda. O poema “palpite” possui

uma linguagem coloquial e estrutura que remete ao *slogan* publicitário, constituído por um texto conciso e impactante.

Observamos que os poemas de Leminski continuam a ser grafitados nas cidades, e, não por acaso, apenas os que são breves por possibilitarem uma leitura imediata. Assim, podem ser grafitados nos muros, nos tapumes das construções e nas calçadas. Escrita nos mais diversos espaços, a poesia leminskiana se integra ao ambiente urbano, funcionando como uma espécie de manifestação artística poética contemporânea. Como podemos conferir na Figura 9:

FIGURA 9 – “Essa idéia [sic] ninguém me tira”



Fonte: (FENSKE, 2011)

Se antes Leminski se inspirou e se valeu do grafite, agora são seus fãs leitores que grafitam seus poemas pelas ruas de algumas cidades brasileiras, como São Paulo e Curitiba. A imagem acima é uma amostra disso. Esse é um movimento interessante, visto que vários poemas de Leminski se prestam ao grafite, porque, mais que a forma do haicai, têm a estrutura do *slogan*, que a ele se reduziria.

Dessa maneira, a poesia leminskiana assume o papel de *fast thinker*, poemas para serem lidos quase que instantaneamente, apreendidos por um lance do olhar. É como se o intuito do poeta fosse o de proporcionar àqueles que veem o poema-grafite uma fruição estética imediata. Bonvicino (1999, p. 224) já havia comentado sobre a característica concisa dos poemas de Leminski, ao afirmar que o poeta teria criado uma nova categoria poética,

o poema instantâneo, que seria uma fusão dos poemas-minuto de Oswald de Andrade, com a estrutura concretista, a coloquialidade e anarquia da dicção de Caetano Veloso e Torquato Neto.

De fato, os poemas de Leminski proporcionam uma leitura rápida e uma apreensão imediata do seu sentido, isso fez com que migrassem para o universo virtual das redes sociais, como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, que requerem uma comunicação breve. Os poemas estão tão disseminados e integrados ao mundo virtual, que nem sempre estão referenciados com o nome do poeta, o que nos leva a inferir que foram apreendidos pelo público. De tal modo, a poesia leminskiana cumpre o seu propósito de atender à demanda leitora do país, principal anseio do poeta, apesar de a defasagem de leitura ainda ser uma realidade.

A partir do exposto até aqui, consideramos que a escolha de Leminski em direcionar sua arte para os meios de massa ocorre devido ao seu descontentamento com a vanguarda. Dessarte, o poeta passa a direcionar a sua estima aos artistas que possuem algum vínculo com o meio midiático, como ratificou nas suas cartas e entrevistas. Essa aproximação permitiu a Leminski conhecer e explorar as diversas possibilidades de realização do poético em outros suportes: “Criativamente, prefiro a companhia de programadores visuais e de músicos. [...] Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes” (LEMINSKI, 1999, p. 194).

Müller (2010) explica qual seria a pretensão de Leminski ao adotar um novo direcionamento para a sua criação, destinando-a a um público horizontal, sem que, para isso, houvesse perda da qualidade informacional veiculada:

Leminski defende, entre outras, a tese de que a massa talvez nunca viesse a “comer a fina massa” fabricada pela vanguarda. Sendo assim, o melhor seria buscar uma forma de comunicação na qual fosse possível atingir um público maior sem que houvesse necessariamente um “rebaixamento” de nível na informação. Por isso, escolhe os caminhos que lhe parecem, no Brasil, em Curitiba, serem os mais ágeis: a música pop e a publicidade. (MÜLLER, 2010, p. 18)

Ao escolher os caminhos da música e da publicidade, como apontou Müller (2010), Leminski é cômico das designações que podem ser utilizadas por críticos de literatura para qualificar a sua obra.

A investida do poeta em estratégias comunicativas para atender a um público maior fez com que a sua obra fosse muito criticada. Bruno

Tolentino, um dos seus críticos mais árdusos, considera sua poesia muito frouxa/descuidada e oriunda da cultura de almanaque. Segundo Tolentino (1999, p. 45), Leminski se configura como um *pocket poets*, a influenciar uma geração de poetas ingênuos e vazios cultural e intelectualmente. Para Iumna Simon e Vinicius Dantas (2011, p. 117), a obra de Leminski seria a máxima expressão de uma poesia que se realiza através de jogos linguísticos, trocadilhos, paronomásias, epigramas gráfico-visuais e outros que tais, fatores que teriam contribuído para a infantilização do atual estado da poesia brasileira e consequente rebaixamento da complexidade do poético.

Depreendemos que os apontamentos realizados por esses críticos à obra de Leminski estão relacionados apenas à poesia comunicativa, que seria constituída, sobretudo, por poemas concisos. Dessa maneira, esses críticos desconsideram que essa poesia tenha qualquer relação com a tradição, com o que consideram erudito, o que redundaria naquilo que entenderam como rebaixamento do poético.

Verificamos, no decorrer deste texto, que a poesia de Leminski traz um diálogo com a alta cultura, embora nem sempre esteja explícito, como é o caso de “moinho de versos”. Em outros, há subjacente uma crítica de viés político, como é o caso de “Verdura”. Ainda, o jogo que Leminski realiza com a linguagem nos seus poemas breves, não pode ser entendido como gratuito, pois através dele recupera o lúdico, aspecto inerente à origem da poesia. Sobre o aspecto do jogo estar atrelado à concepção de poesia, Johan Huizinga (2010, p.143) afirma: “Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão”. À vista disso, depreendemos que boa parte da poesia leminskiana, aquela formada pelos poemas rápidos, se fundamentam nesta concepção estética.

O propósito de Leminski é referente à comunicabilidade da sua poesia, que ela possa de fato ser compreendida pelo leitor mediano. Esse é o aspecto primordial do seu projeto poético, que envolve tanto uma questão ética, de levar a poesia a um público menos instrumentalizado, quanto estética, de integrar ao poema recursos comunicativos, de modo a (re)encantar o público leitor. Em entrevista concedida a Cesar Bond, e reproduzida por Vaz (2001) na biografia sobre o poeta, Leminski discorre sobre a aproximação da sua arte com os *mass media* e com o público, abordando o que consideramos ser o seu projeto poético:

Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite de parede... qualquer negócio que trate de aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo isso me diz respeito. (LEMINSKI *apud* VAZ, 2001, p. 361)

O objetivo maior do poeta seria não mais escrever apenas para um público erudito, formado por poetas, acadêmicos e intelectuais, de modo que a sua poesia começa a pender num crescente para o viés da comunicabilidade. À vista desse desígnio, Leminski se afasta cada vez mais das concepções concretistas em prol do anseio de se aproximar do leitor médio, como se pode verificar no seguinte excerto da trigésima oitava carta, de 11/12/1978, que escreveu a Bonvicino (Figura 10):

Figura 10 – Carta enviada em 11/12/1978 por Paulo Leminski a Bonvicino

coloque-se na pele do leitor comum/médio... *fisque-o...*

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 103)

O interesse por “fisgar” esse leitor se torna uma questão de militância. Por isso mesmo, Leminski amplia o seu entendimento sobre poesia, estendendo-a ao leitor, ao considerá-lo um poeta em potencial.

A reorientação pela qual passa a obra de Leminski também é assinalada pela aposta nas potencialidades do leitor. Dessa maneira, o poeta buscou explorá-la em diversos momentos, a exemplo da epígrafe que consta na abertura de *Caprichos e relaxos*, em que faz algumas indicações ao leitor. Para tanto, sugere estratégias, algumas textualmente estabelecidas, que viabilizem a interação entre o leitor e os poemas, seja através da leitura silenciosa, da declamação ou do canto. Vejamos:

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,

o olho, o coração e a inteligência.

Poemas para dizer; em voz alta.

E poemas, letras, lyrics, para cantar.

Quais, quais, é com você, parceiro.

(LEMINSKI, 1983, p. 7, grifos do autor)

Nessa epígrafe, o poeta assinala possibilidades variadas da recepção da sua obra. Todas elas ficarão a cargo do leitor, que é seduzido através dos jogos paronomásticos e sonoros inscritos na tessitura poemática. Dessa maneira,

Leminski solicita um parceiro, um copartícipe, que também será responsável pela construção de sentidos: “*Quais, quais, é com você, parceiro*”.

À vista disto, a poesia leminskiana estimula a formação de um poeta-receptor, que exerce uma postura ativa ao elaborar possibilidades várias de leitura, seja cantando ou declamando. Isso é possível porque na epígrafe o poeta propõe, através de algumas sugestões, uma interação performática dos seus poemas, que podem ser acessadas tanto pelo leitor orientado quanto por aquele menos experiente. Tal expectativa desencadeia novas formas de compreensão e recepção, que variam conforme a maneira como o leitor lê cada poema.

Antevendo esse poeta-receptor, o poema “para que leda me leia” solicita o leitor a exercer um papel mais ativo, incitando-o a construir a sua própria leitura/versão:

para que leda me leia
precisa papel de seda
precisa pedra e areia
para que leia me leda

precisa lenda e certeza
precisa ser e sereia
para que apenas me veja

pena que seja leda
quem quer você que me leia

Esse poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes
Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você?
(LEMINSKI, 1987, p. 62)

Nesse poema é possível verificar o quanto o poeta almejou uma poesia que pudesse ir ao encontro do público, estimulando-o, de forma lúdica, a se relacionar com o poema, ao convidá-lo a criar sua própria versão musical, como fizeram Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Vale ressaltar que Moraes Moreira lançou duas versões para essa canção, uma que está no disco *Cidadão*, de 1991, e que tem o título de “Lêda”; e outra, em estilo de marchinha carnavalesca, que está em *50 Carnavais*, de 1997. A versão feita por Itamar Assumpção não chegou a ser incluída em nenhum disco, mas está disponível em plataformas musicais na *internet*. Há também uma gravação feita por Reynaldo Bessa no disco *Com os dentes*, de 2007.

Os recursos que possibilitam ao poema ser transposto para a esfera musical estão presentes na própria estrutura poemática por meio dos versos – quase todos em redondilha maior, como é típico das canções populares –, das aliterações em /p/ e /l/ e das assonâncias em /a/ e /e/. Esses são aspectos que garantem ritmo e agilidade ao poema, o que o aproxima ainda mais da canção. Em “para que leda me leia”, Leminski reforça o diálogo que estabeleceu com outras artes, uma aspiração do poeta: “Há anos, procuro trasladar minha poesia para outros códigos além do verbal” (LEMINSKI, 1999, p. 209).

Ao incumbir o leitor da tarefa de criar também a própria versão, Leminski reconhece nele a capacidade para desempenhá-la e, de certo modo, o estimula a realizá-la e a assumir a condição de parceiro. Desse modo, transpõe para a sua obra criativa os preceitos discutidos nas suas epístolas a respeito do leitor, ao solicitar que ele crie sua própria versão musical, assim como fizeram outros artistas da música popular brasileira.

A reorientação pela qual passa a poesia de Leminski se deve não somente a uma mudança discursiva em relação ao papel do leitor – que será requisitado a participar dos poemas, ao atualizar seus significados com performances da sua preferência – como também ao fato de o poeta optar por uma poesia que visa (re)conquistar o apreço do público. A escolha pela comunicabilidade representa instantes de tensão na obra de Leminski, e que podem ser flagrados nas suas cartas e no seu ensaísmo.

A partir da incorporação de elementos que outorgaram a sua poesia um aspecto comunicativo, estando também apoiada em *insights* lúdicos e *slogans* epigramáticos, Leminski parece ter encontrado a fórmula para conquistar o público e se tornar um poeta de estrato *popular*. Temos observado nos dias atuais que o conjunto da sua produção se tornou sinônimo de vendagem. Apesar disso, o poeta não almejou apenas o sucesso, “essa glória trocada em miúdos” (LEMINSKI, 1986, p. 74), que veio a ser, inevitavelmente, uma consequência do redimensionamento pela qual passou a sua dicção. Ao acompanhar a transformação que Leminski promoveu na sua poesia, é possível constatar não só a consolidação do seu projeto poético, esboçado nas epístolas destinadas a Bonvicino, mas a construção da sua identidade como um poeta pós-concreto, que encontra na “várzea” contracultural e nos *mass media*, um modo de tentar preencher o abismo que separa a poesia e o leitor.

Referências

- ÁVILA, Carlos. Flashes de uma trajetória. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 238-247.
- ALEIXO, Ricardo. No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 289-296.
- BONVICINO, Régis. 50 anos. In: BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 223-225.
- FAVARETTO, Celso. Surgimento: uma explosão colorida. In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000. p. 19-30.
- FENSKE, Elfi Kürten (org.). Paulo Leminski – o poeta dos haicais e trocadilhos. *Templo cultural Delfos*, [S. l.: s. n.], fev. 2011. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/paulo-leminski-um-poeta-dos-haicais-e.html>. Acesso em: 20 set. 2021.
- 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. 50-75.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. Central elétrica: projeto para texto em progresso. In: *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997a. p. 19-23.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia de produção/Poesia de comunicação. In: *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997b. p. 49.
- LEMINSKI, Paulo. Diálogo. In: LEMINSKI, Paulo. *Série paranaenses*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias*. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEMINSKI, Paulo. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/SECE, 1985.

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

LEMINSKI, Paulo. Os últimos dias de um romântico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1982. Folhetim, p. 6-7.

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 733-738.

MÜLLER, Adalberto. Make it news: Leminski, cultura e mídia. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010. p. 12-30.

SANCHES NETO, Miguel. A ascensão de Paulo Leminski. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 25, n. 1, p. 49-61, 2003. DOI: <https://doi.org/10.5212/uniletras.v25i1.131>.

SANDMANN, Marcelo. “Na cadeia de sons da vida”: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010. p. 190-214.

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. *Revista Letras*, Curitiba, v. 52, p. 121-141, jul./dez. 1999. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v52i0.18946>.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 91, p. 109-120, nov. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000300006>

TOLENTINO, Bruno. Berimbau de barbante. *Bravo!*, São Paulo, n. 23, p. 45, ago. 1999.

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

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Notas sobre poesia e leitor em João Cabral. *Caligrama: revista de estudos românicos*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1., p. 187-203, jan./jun. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.187-203>.

Recebido em: 30 de setembro de 2020.

Aprovado em: 18 de junho de 2021.