

PAULO LEMINSKI: UM CONCRETISTA DISTRAÍDO

Lidiane Alves do NASCIMENTO (CAPES)¹

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA²

Universidade Federal de Goiás

lannasto@gmail.com

yokozawa@bol.com.br

Resumo: Propomos, neste estudo, uma leitura da poesia de Paulo Leminski levando em conta a sua relação dialógica com o Concretismo e objetivamos perscrutar o modo como essa relação se engendra dentro do campo de assimilações e/ou referências (várias) que afluem para edificar a ossatura de seu perfil artístico. Discutir o parentesco do poeta com o Concretismo é, pois, entre outros aspectos, trazer à tona referências outras: a verificação, em seus poemas, e ainda, em seus ensaios críticos, da afinidade com Mallarmé, Pound, Oswald e outros poetas que alicerçam a base de construção do movimento da poesia concreta. Ao chegar ao Concretismo pela afinidade com os teóricos do movimento no tocante à aceção criativa das teorias e ideias advindas dos clássicos supracitados, mas, com destreza para captar estritamente os ingredientes convenientes ao interesse de sua poesia, o poeta mistura o rigor (objetividade) do Concretismo com o jogo do humor, ponto de fuga dos modelos sistêmicos, dessacralizador dos valores vigentes na sociedade moderna, que dele se acerca.

Palavras-chave: Leminski; Concretismo; poesia.

Propomos, neste estudo, uma leitura da poesia de Paulo Leminski levando em conta a sua relação dialógica com o concretismo e objetivamos perscrutar o modo como essa relação se engendra dentro do campo de assimilações e/ou referências (várias) que afluem para edificar a ossatura de seu perfil artístico. É necessário sempre atentar para as confluências que perfilam a ambigüidade da poesia leminskiana, pois, de um lado está o Leminski comprometido com os rigores da linguagem, de outro, o brincador, de anarquias e deboches com o fazer poético. De certa forma, faces que não se conseguem prescindir totalmente umas das outras. Discutir o parentesco do poeta com o concretismo é, pois, entre outros aspectos, trazer à tona referências outras: a verificação, em seus poemas, e ainda, em seus ensaios críticos, da afinidade com Mallarmé, Pound, Oswald e outros poetas que alicerçam a base de construção do movimento da poesia concreta.

Os ecos da tendência do concretismo na poética de Leminski não devem passar ao largo das considerações do crítico que se proponha a analisar os meandros que o poeta curitibano trilhou na literatura brasileira, uma vez que os recursos balizados como importantes para o fim de se urdir a “nova poesia” foram devidamente aproveitados na estética individual do poeta malandro, o qual soube também, destacadamente, ser guerreiro, dadas as suas engenharias no trato com a linguagem; é, de fato, a paixão devota pela linguagem que redundará no artífice que iremos encontrar nos metapoemas de Leminski.

¹ Mestre em Letras e Linguística, Área de Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás.

² Professora da área de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

O propósito de se elegerem poucos elementos na página, a valorização da distribuição espacial, exploração da sintaxe visual em detrimento da linearidade do verso, em suma, o primar pela estrutura em uma poesia ancorada em instrumentais da modernidade, tais como a publicidade e os *mass media* são, sinteticamente colocadas, as lições gerais do concretismo acatadas pelo poeta curitibano. Essas lições concretistas estão circunscritas em menor ou maior grau em todo o Leminski ocupado com a metalinguagem poética, com o rigor formal; mas os caprichosos vultos concretistas não se afiguram de modo dominante em nenhum de seus livros de poesia, visto que o poeta não abdicou do experimentalismo, de seu espírito malandro, de um capricho relaxado, para ceder à subserviência do formalismo acirrado e a todo custo cultuado pelos concretos.

Cumpre, neste momento, para entendermos a ligação de Leminski com a vanguarda concreta, alinhar um percurso de retorno que nos leve a conhecer, mesmo que de passagem, a história desse movimento vanguardista, suas pretensões, as mais pretensiosas e mais legítimas, suas realizações contributivas para a poesia brasileira, de forma a verificarmos como Paulo Leminski, o poeta à margem de todas às escolas, dialogaria, por ora, com as ideias desse grupo que irromperá em São Paulo.

Diz-se que a poesia concreta corresponde a várias experiências formais nascidas entre poetas de muitos países a partir da Segunda Guerra Mundial, como uma maneira de se perceber e refletir acerca das novas necessidades, sobretudo lingüísticas, do homem moderno. Assim é que a poesia concreta fundamenta-se em usos outros da linguagem, tais como a publicidade, os *mass media*, modos de comunicação sustentados em bases internacionais.

Pode-se dizer, com efeito, que a poesia concreta centra sua atenção sobre o material em detrimento às ideias, numa linguagem que, reduzida, irmana-se bem mais a outras modalidades artísticas (ou não) do que à literatura propriamente dita. O fato é que o poema concreto, consoante nos reporta Haroldo de Campos (1965, p.69) em *Teoria da poesia concreta*, “põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos”.

Doravante, com o advento da poesia concreta, pretende-se fazer da estrutura o próprio conteúdo do poema, rompendo, deliberadamente, com a sua tradicional linearidade discursiva. Não se objetiva, com isso, atestam os seus idealizadores, desvanecer a comunicação perpassada pela linguagem, mas superar as formas tradicionais do verso, assentadas na sintaxe linear. Logo, a poesia concreta quer aderir a novos códigos.

O movimento da poesia concreta é lançado em 1956 em São Paulo pelo grupo *Noigrandes*, liderado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. O denso trabalho de equipe gera produções não limitadas a poemas, mas estendidos a ensaios críticos de divulgação da nova poesia. Em seqüência, surge o manifesto “Plano-piloto da poesia-concreta” e, no início dos anos de 1960, principia a publicação da revista *Invenção*. Do esforço intenso das atividades laboradas pelo movimento, entre elas, a tese de Décio Pignatari exibida no Congresso de Crítica de Assis, resultará a realização da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, ocorrida em 1963, em Belo Horizonte.

Orientados pelas experiências de Mallarmé, Pound, Apollinaire, Joyce, Cummings, para citar os poetas internacionais, e, ainda, de Oswald, João Cabral e Drummond, para citar os poetas brasileiros, os concretistas engendram uma poesia de interesse formal, pautada em recursos gráficos, tais como desenhos, figuras, fotomontagem, os quais aludem à proposta do poema visual apresentada pelo movimento.

Conta-nos Augusto de Campos (1965) que a raiz da poesia concreta está na publicação de *Un Coup de Dês* (1897) de Mallarmé, obra em que se pode constatar o trabalho em favor da

valorização espacial do poema sobre a página e, cujo autor, esvaído das limitações da linguagem discursiva, logra apresentar novas feições possíveis no campo lingüístico, ligadas à convergência com as artes plásticas, com a música e os modernos meios de comunicação. No Brasil, o nome de João Cabral aparece como precursor das ideias da poesia concreta, haja vista a construção engenhosa de seus versos. Entende-se, pois, que o poema concreto fundamenta-se na contemplação visual instantânea, em que cumpre valorizar a palavra, muito além de signo, como objeto donde se extirpa não apenas valores semânticos, simbólicos, mas se aproveita o significante, estética da palavra-imagem. De acordo com o que nos assevera Moriconi (2002, p.113):

O que Guimarães Rosa fazia na prosa de ficção, com seus neologismos adaptando formas do falar sertanejo, os irmãos Campos faziam na linguagem crítica, misturando neologismos com prefixos e palavras gregas, dando às vezes coisas estranhíssimas, mas que não deixavam de exalar um perfume irresistível de modernidade, de estar de acordo com as necessidades do tempo.

Considerando a técnica do verso inerente ao passado, os poetas concretos intentam, no realçar da dimensão visual e da imediatividade da poesia, desenvolver novos métodos a partir do aproveitamento do material verbal, entre os quais a justaposição, a aglutinação, o recorte, as formas fônicas semelhantes entre as palavras etc, que levam os poetas concretos a alçarem “às últimas conseqüências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo do fazer poético” (BOSI, 1997, p.476). É de filiação concretista o poema seguinte de Augusto de Campos, extraído da obra *Viva vaia*: (2001, p. 107):

c o l o c a r a m a s
c a r a c o l o c a r
a m a s **c a r a c o l**
o c a r a m a s **c a r**
a c o l o c a r a m a
s **c a r a c o l** o c a
r a m a s **c a r a c o**
l o c a r a m a s **c a**
r a c o l o c a r a m
a s **c a r a c o l** o c
a r a m a s **c a r a c**
o l o c a r a m a s **c**
a r a c o l o c a r a
m a s **c a r a c o l** o
c a r a m a s **c a r a**

Nele, o verso “colocaramascara”, esboçado reiteradamente na página, propiciará a construção de outras palavras, entre as quais se destacou “caracol”, resultante de partes das palavras: “mascara” / “colocar”. A seqüência “colocaramascara”, assomando repisadas vezes, sem intervalo, no papel, sugere para além da palavra objeto “caracol”, que, neste meio, desvela o sentido que dela se extirpa para arriscarmos uma leitura visual do poema. O poema se organiza, pois, como um caracol; nele, as palavras se enrolam umas às outras; uma primeira coadunada a uma segunda gerará uma terceira palavra, que se nos apresenta desenrolada em seqüência.

Afora outras palavras se desenrolem do novelo “colocaramascara”, permanece evidente o destaque para “caracol” e o mesmo formato da imagem de espiral atribuída ao texto. Assim, entendemos que, especificamente nesse poema concreto, o rigor da estrutura permite, ao realizar, no plano da página, o baile ritmado das letras, o desmascarar de palavras que passariam despercebidas à primeira vista. Mas a ordem, a princípio, é “colocar a máscara”, quiçá, na face do poema; de “máscara”, aliás, é possível extrair a matéria pronta para depreender “cara”, para onde aquela há de se destinar. O termo “cara”, nota-se, aparece como última palavra destacada no poema, por sua vez, se aliada à sílaba que o inicia – “col”, retornaríamos a “caracol”, voltando à ideia dantes aventada do texto construído em formato espiral (“caracol”).

Se nos ativermos às tantas possibilidades e movimentos de leitura para os quais o recurso da (des) montagem, comum aos poemas concretos, possa nos conduzir, nossa leitura mesma se converteria em um verdadeiro “caracol” delineado sob uma “linha que nunca termina”, pois nos remeteria a inumeráveis sentidos. Por ora, arriscamos dizer que o poema concreto escolhe, em sua construção melindrosa, colocar a máscara para que os leitores, em suas posições outras, porém, igualmente de construtores, possam aceitar o desafio de desvelar a (s) sua(s) cara(s) (a do poema).

A poesia concreta, ao aderir aos meios de comunicação de massa, quer ater-se à velocidade da comunicação proveniente dos tempos modernos, ideia que teria sido registrada por Haroldo de Campos, na compreensão de que as vivências hodiernas do homem demandam um poema destoado de seu estado de duração e acalentado pela marca da rapidez, o que permite inferir que tomar de empréstimo elementos análogos aos dos *mass media* atenderia, sobremaneira, os anseios concretistas, de modo a atingir o público afeito a esses procedimentos em prejuízo da poesia tradicional versificada.

Essa seria, nos dizeres de Franchetti (1993), não uma tentativa de se “massificar” a produção erudita, porém sim, de “eruditizar” a comunicação de massas, vez que a poesia concreta transmutaria a arte da poesia numa forma de arte popular, acessível como programas de televisão e rádio e, portanto, detentora de público considerável. Teria o concretismo alcançado esse feito?

Torna-se demais pertinente ter em mira o contexto contemplado pelos concretos: o da modernidade técnica, da comunicação, concernentes a realidades outras não mais passíveis de se representar via unidade versolinear. Perante a explosão da sociedade industrial, a comunicação a que se refere o concretismo é firmada em padrões não-verbais, da linguagem publicitária, do outdoor e do cartaz, não remetendo, pois, à comunicação de temas e conteúdos, mas a da própria estrutura, da imagem acústica das palavras. Nas acepções de Reis (1998), a sintaxe espacial eminente no concretismo vence as barreiras tradicionais que incidem sobre a comunicação, dada a existência de diferentes idiomas. Ocorre que a não supremacia sobre o conteúdo semântico das palavras compondo o poema desperta novas concepções de interpretação, de leitura, não mais relacionadas a representações miméticas do mundo objetivo. Dirá Haroldo de Campos (1965, p.48): “Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação de formas. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema”.

No entanto, ainda versando sobre as questões relativas à comunicação da poesia concreta, é lícito assinalar que o uso de técnicas publicitárias e a economia verbal sujeitas a produzir o impacto do instantâneo não asseguram ao poema concreto os trâmites que o levam à pretensa comunicabilidade. A verdade é que a poesia concreta não parece facilmente entendível, o que pressupõe o equívoco de se considerá-la uma arte popular. Embora se possa identificá-la com as técnicas dos meios de comunicação de massa, nunca ela conseguiu ser um produto bem consumível. Observam-se as referências que constituem o veio erudito do concretismo para se compreender que elas não são veiculáveis pelos *mass media*, ao contrário, demandam uma leitura

demorada não condizente com a velocidade dos tempos modernos e, portanto, não acessíveis ao público.

Entende-se, desse modo, que a poesia concreta não tem como pretensões primeiras, com seus recursos aparentemente facilitados, conquistar um público amplo, donde se depreende, na esteira de Teles (1979, p.160), que as inovações concretistas teriam deixado “perplexo o leitor mais culto e completamente indiferente o leitor comum, para o qual se dizia eram endereçados tais poemas”. Outrossim, a veemente labuta dos poetas concretos para fins de divulgação das propostas do movimento empenhou olhares atentos para os textos teóricos, passando ao largo de maiores atenções do público o acervo poético.

A linguagem industrial apanhada pela poesia concreta não enseja, como se poderia acreditar, a popularização da arte. Em tempos de fratura, deve-se, como adverte Melo Neto (1998), salientando que os poetas modernos fecharam-se em si mesmos, não querendo se adequar ao novo público, ao menos, com essas técnicas, garantir a sobrevivência da poesia. Mas a poesia concreta quer mesmo, como asseguram os poetas concretos, comunicar a sua própria modernidade e dialética com outras formas de arte. Chega-se a dizer, posto o denso caráter teórico do movimento, de poesia voltada para poetas em detrimento do público comum.

Por ora, direcionar-se-ão nossas discussões para a relação dialógica de Leminski com o movimento da poesia concreta, que o teria engendrado e apresentado como poeta dentro da literatura brasileira. Leminski encontra a poesia concreta quando da realização da Semana de Poesia de Vanguarda em 1963 na cidade de Belo Horizonte, estando então com dezenove anos. Vaz (2001) nos conta que os ventos concretistas já haviam invadido a área do poeta curitibano através da revista *Noigrandes*. O poeta descobre afinidades com o grupo de São Paulo e almeja comparecer ao evento de Minas, para conhecê-los. Para tanto, procurará, naquela ocasião, o poeta Afonso Romano de Sant’anna, um dos organizadores do encontro literário que asseguraria sua participação, vez que não seria aberto ao público.

Apaixonado por Pound, tanto quanto os irmãos Campos, Leminski se aproxima de Augusto de Campos e é por ele convidado a participar da Revista *Invenção*, onde publicará seus primeiros poemas, além do que a amizade com Augusto enceta uma série de correspondências nas quais se podem achar, claramente, o entusiasmo e a sofreguidão de quem consome literatura com voracidade.

O concretismo influencia Leminski também no que tange ao feito de instigar sua disposição poética para o humor, pois alguns dos preceitos do movimento, assentes em sua poesia, subsidiam o exercício de (des)montagem de palavras sobre o branco do papel, brincadeira capaz de pôr em jogo relações sintáticas e semânticas, realçar o campo visual, descortinando, assim, a partir do diálogo construção / desconstrução, vários sentidos passíveis de se transmitir o riso. Dessa forma, o concretismo acalenta a poesia leminskiana, sobretudo com a eminência do rigor formal, da estrutura que acarreta a estirpe engenhosa do poeta crítico, o que não o impede de, com os mesmos elementos do rigor, brincar, escrevendo os seus relaxos.

Tomado pela herança de poetas modernos tais como Mallarmé e Rimbaud, entre outros que experimentaram posturas de ruptura e, acorrendo como contributo justamente o fato de ser um poeta formado no calor da contracultura, Leminski se inscreve no rol de artistas que tenderam para a poética da resistência, da negação da modernidade. Tal resistência traduz uma atitude que converge para o espírito das vanguardas, entre as quais, emerge, patente, o concretismo. Quiçá tenha sido este espírito dos que optam por insurgências e posturas marginais que Leminski foi absorver entre os concretos, donde extirpou o formalismo, o capricho, que fizeram par equilibrado com seu despojamento contracultural.

Dir-se-ia que a poesia concreta se afirma, sim, como ruptura frente à cultura dominante, porquanto, entre outros aspectos, revoluciona a forma de se conceber um poema. Vale ressaltar, por ora, que a poesia concreta (seu caráter estrutural e a opção pelo *nonsense*) constitui mais um exemplo de representação da fratura que o homem moderno estabeleceu com a sociedade. Consoante Bosi (1997, p.482), “a poesia construtiva exprime, como toda linguagem, um modo de relacionar-se com as coisas e com os homens. (...) o próprio uso do nonsense significa que o poeta não vê sentido no seu mundo”. É percebido, então, que o universo referencial marcado pelas malhas do capitalismo está posto criticamente nos poemas concretos em imagens que eles tentam criar com os seus objetos (palavras).

No número 3 de *Invenção*, conforme elucida Coutinho (1971, p. 218), se atesta tanto o repúdio ao mundo capitalista, como ao “mercado de consumo *ideológico*”, o que nos permite inferir que a fuga do sistema lingüístico remete, ao mesmo tempo, à fuga de modelos sistêmicos outros. Mas é preciso ter em conta que a relação de ruptura e descontinuidade que os concretos travam com a tradição, por muitos críticos, é lida como uma relação de continuidade. Com isso, tomaríamos o pensamento de Octavio Paz (1984) para quem a ruptura termina por se inscrever como continuação da tradição, isto é, da tradição da ruptura poética.

Leminski, como queremos sublinhar, rejeita o mundo com o qual não se harmoniza, indo, à guisa de mestres como Mallarmé, buscar alento na arte. Com o concretismo, o poeta descobre a saída na crítica, no fazer literário e no pensar sobre a literatura, no rompimento com padrões estabelecidos e na possibilidade de erigir o novo. O poema a seguir, publicado inicialmente na revista *Invenção* nos anos de 1960 e posteriormente em *Caprichos e relaxos* nos anos de 1980 exemplifica a filiação de Leminski ao concretismo.

**PARKER
TEXACO**

**ESSO
FORD**

**ADAMS
FABER**

**MELHORAL
SONRISAL**

**RINSO
LEVER
GESSY**

**RCE
GE**

**MOBILOIL
KOLYNOS**

**ELECTRIC
COLGATE
MOTORS**

GENERAL

casas pernambucanas

O poema concreto de Leminski é urdido sob a prática do processo de colagem das palavras, rompendo com o formato disciplinado, versolinear, esperado para o poema, de modo a obter, com isso, nova maneira de conceber a construção poética. A exemplo do que fazem os dadaístas, ao refutarem, como os concretos, os padrões coercitivos de versificação, aqui, a opção pela técnica de colagem enseja uma pretensa improvisação com ênfase no ilógico e no acaso, aparentando falta de sentido. A regra é mesmo a do *nonsense*, e o poema concreto convertido em objeto, em estrutura, pode ser lido em várias direções. O poeta adere à materialidade dos signos, que vai buscar, com maestria, no âmbito da publicidade, área em que também atuou.

A poesia mimetiza os instrumentais do universo mercadológico, cuja propaganda, utilizando-se de arcabouço visual, sintética e instantânea, pretende causar impacto, agarrando o consumidor em segundos. A brincadeira irônica com “marcas” de produtos de circulação no mercado engendra uma poesia que acintosamente desdenha a lógica discursiva, sintática, e faz o significante incitar diversos movimentos de leitura, ampliando o leque de realizações semânticas.

No entanto, esvaído das obrigações conteudistas (de escrever subjetividades), o objeto poema quer imprimir sua própria estrutura sob os moldes do meio industrial. É possível afirmar ainda que o poema estabelece um jogo com o leitor, dispondo aleatoriamente na dimensão da página marcas que rotulam produtos dispostos no mercado à mercê do consumidor. Abaixo, encerrando o texto, não tão destacadamente quanto os rótulos citados: “Melhoral, Ford, Kolynos” entre outros, escreve-se: “casas pernambucanas”. Este arremate sugere, por vezes, uma tentativa de sintetizar, de forma metonímica, o significado dos rótulos supracitados. As logomarcas correspondem a produtos determinados que, para serem sabidos, deve-se fazer inferências, dadas as suas circulações constantes no mundo publicitário. Casas pernambucanas, por sua vez, remetem a lugar, ou seja, casas onde se vão achar os produtos com tais rótulos.

Assim, as logomarcas aludidas e suas cargas semânticas estão circunscritas no sentido mesmo que se vai apreender de “casas pernambucanas”. Numa relação de interdependência semântica, como coadunássemos faces de um mesmo objeto, as logomarcas, produtos que representam, somadas a casas pernambucanas, remeteriam para o signo “consumo”, arbitrário, por sinal, mas de uma arbitrariedade invisível a olho nu para o consumidor, afeito a se cobrir com as malhas eloqüentes do capitalismo. Leminski, então, brinca com os recursos da publicidade, ironizando a cegueira do consumismo, de modo a surpreender igualmente o leitor pelo impacto instantâneo, pelo insólito que emana do caos e / ou da desestabilidade da linguagem que irá privilegiar o visual, o material (a novidade concreta), sem abnegar as estratégias semânticas, modificando, porém, os meios para manipulá-las. Cabe recordar, nesse momento, o conhecido poema de Décio Pignatari, “beba coca cola”, da obra *Poesia pois é poesia*, emblemático no sentido de recorrer a uma forma ideológica (a propaganda) a fim de, com ela, inscrever uma postura contraideológica, um antianúncio, a partir do *slogan* “beba coca cola”.

beba	coca	cola
babe		cola
beba	coca	
babe	cola	caco
caco		
cola		
cloaca		

O texto se inicia com o slogan “beba coca cola” que incita a participação do leitor (no imperativo – beba – reside a intensidade do chamamento). Através do trabalho de permutação dos

fonemas, aos poucos, o *slogan* se desmonta; a mensagem publicitária é desconstruída definitivamente no instante em que se obtém o signo “cloaca”, engendrado, como vimos, a partir das mesmas letras de “coca cola”. Alguns dos sentidos para os quais nos remete o termo “cloaca” é fossa, esgoto, latrina, o que explicita no poema a visão crítica assinalada pelo autor acerca da publicidade, a ironia destilada contra o exacerbado e passivo consumismo característico do sistema capitalista. Assim, tal como sucede no texto de Leminski discutido anteriormente, a ideia primeira de um anúncio publicitário se esgarça para, então, o poema adquirir roupagem avessa, crítica, contra a hipnose da publicidade.

A relevância da poesia concreta para Leminski evidencia-se em suas próprias declarações:

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. A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei (LEMINSKI, BONVICINO, 1999, p.208-209).

Também, estima-se que o concretismo, corrente primeira pela qual transitou Leminski, teria desencadeado outras influências para o poeta, tais como a tradição do haikai japonês. Os concretistas bebem na ideia fonte de Pound no que se refere à aplicação da teoria do ideograma chinês à poesia. Ocorre, ao mesmo tempo, que a linguagem concentrada do haikai concorre para redundar na comunicação rápida e urgente perseguida pelo espírito objetivo e contemporâneo dos concretos. Leminski, então, nas trilhas de Pound e em acordo com a ideia de plasticidade da poesia, estudará, posteriormente, de modo mais detido, a tradição do poema japonês. Nessa perspectiva, vê-se que Leminski chega ao concretismo pela afinidade com os teóricos do movimento no tocante à acepção criativa das teorias e ideias advindas dos clássicos supracitados. Mas, com sua destreza para captar estritamente os ingredientes convenientes ao interesse de sua poesia, mistura o rigor (objetividade) do concretismo com o jogo do humor, ponto de fuga dos modelos sistêmicos, dessacralizador, já dissemos alhures, dos valores vigentes na sociedade moderna, que do poeta se acerca. Como vimos, os jogos de sentidos buscados na seiva do humor, indicador da inserção de “liberdade” no manejo com a palavra-signo, passam justamente também dentro das acepções concretas da palavra-objeto, do poema visual. O poeta admite que o concretismo teria gerado feitos importantes em sua carreira literária. Um deles, sua obra mais sublinhada pela crítica, *Catatau*, prosa experimental que teria brotado de suas experiências de leitura de obras como *Ulisses*, de James Joyce, *Grande sertão veredas*, de Guimarães Rosa e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, todas, aliás, emblemáticas na contribuição de novidades concernentes à linguagem. Em carta a Regis Bonvicino (1999, p.44) escreve:

(...) passei muitos anos de olhos voltados para São Paulo
para o grupo Noigrandes
para Augusto, principalmente
escrevendo para eles
preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR
nessa época eu era “concretista”
mas eu era uma porção de outras coisas também
e quando eu deixei que elas agissem mais forte
fiz o Catatau.

Ocorre que, sob o princípio de se desenvolver e preservar uma dicção poética própria, notadamente irônica, Leminski não se filia às certezas dos manifestos de vanguarda, terminando por permitir a si mesmo libertar-se das rédeas do concretismo, visto que o poeta das múltiplas faces “era uma porção de outras coisas também”. Assim, sem deixar de reconhecer a presença da voz do movimento em sua poética, Leminski supera o concretismo. Já nos anos de 1970, declara ainda a Regis Bonvicino (1999, p. 42-43):

(...) houve um momento (...)
em que eu cheguei a me sentir
um fóssil vivo por ainda me preocupar com poesia concreta
plano piloto e quejandos (...)
(...) às vezes mais às vezes menos
já consegui ver a fímbria de algo
q já não é mais concretismo³
embora o pressuponha e o tenha deglutido.

Nesse momento, com fins de arrematar as discussões em torno de Leminski e seu diálogo com o movimento da poesia concreta, tendo nos empenhado em focar sua face irônica matizada por mais esta confluência, reiteramos que o humor leminskiano, advindo do concretismo e de tendências vanguardistas outras, ao longo de sua carreira poética, não encerra estritamente um método, forçado, aliás, de se atrair o leitor moderno avesso às delongas e às vestes solenes da literatura tradicional. O humor leminskiano, que encontraremos também em seus metapoemas, cumpre, em verdade, sobretudo erigir uma poesia que não se presta a reflexões sociais explícitas, reflete, muito mais, sobre si mesma; entretentes, este dar as costas aos valores contextuais, pura ironia, dimensiona a poesia e o poeta-crítico que, conforme Marques (2001, p.67), ao se manifestar presente em um mundo pragmático e mercadológico que o ignora, malgrado reforçar o aspecto de inutensílio da poesia, desenvolve “consciência simultânea de que a poesia é crítica do mundo e da linguagem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

CAMPOS, Augusto de et alii. *Teoria da Poesia Concreta: textos escritos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Invenção, 1965.

CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia: poesia (1949-1979)*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol VI. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1971.

³ Mantemos a escrita original das cartas de Leminski.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1993.

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

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

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

REIS, Pedro. *Poesia Concreta: uma análise intersemiótica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

TELES, G. M. *A Retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.

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