



UNISUL

**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
GUTEMBERG ALVES GERALDES JUNIOR**

**A PORTA QUE ESQUECERAM DE FECHAR:
O LUGAR DO LEITOR NA POESIA DE PAULO LEMINSKI**

**Tubarão
2014**

GUTEMBERG ALVES GERALDES JUNIOR

**A PORTA QUE ESQUECERAM DE FECHAR:
O LUGAR DO LEITOR NA POESIA DE PAULO LEMINSKI**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dra. Jussara Bittencourt de Sá

Tubarão

2014

Geraldes Junior, Gutemberg Alves, 1978-
G31 A porta que esqueceram de fechar: o lugar do leitor na poesia
de Paulo Leminski /Gutemberg Alves Geraldes Junior; -- 2014.
172 f. il. ; 30 cm

Orientador : Jussara Bittencourt de Sá.

Tese (doutorado)–Universidade do Sul de Santa
Catarina, Tubarão, 2014.
Inclui bibliografias.

1. Poesia. 2. Autor. 3. Leitor-Modelo. I. Sá, Jussara
Bittencourt. II. Universidade do Sul de Santa Catarina -
Doutorado em Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 884

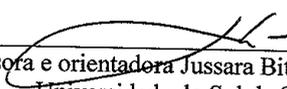
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

GUTEMBERG ALVES GERALDES JUNIOR

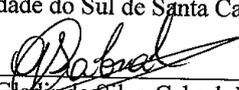
**A PORTA QUE ESQUECERAM DE FECHAR:
O LUGAR DO LEITOR NA POESIA DE PAULO LEMINSKI**

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

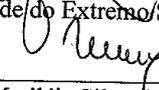
Tubarão, 03 de julho de 2014.



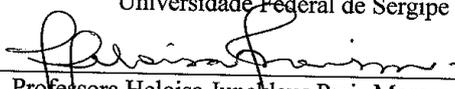
Professora e orientadora Jussara Bittencourt de Sá, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



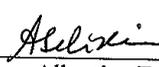
Professor Gláucio da Silva Cabral, Doutor.
Universidade do Extremo Sul Catarinense



Professora Mariléia Silva dos Reis, Doutora.
Universidade Federal de Sergipe



Professora Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Albertina Felisbino, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Com todo amor do mundo para Caetano e
Dante, pela poesia de seus olhares.

AGRADECIMENTOS

O percurso foi longo para chegar até aqui. Isso mostra o quanto estes agradecimentos me são fundamentais, afinal ninguém caminha tanto, ninguém chega no 'ao longe', sem o apoio e as palavras de motivação de muita gente. Foram pessoas que fizeram e fazem parte de um 'cadinho' da minha vida, das minhas manhãs, e com certeza farão também dos amanhãs. São pessoas que, por meio de seus sorrisos, de suas carícias, de seus sermões, fizeram de mim o homem que sou.

Antes de qualquer coisa, e por uma justiça sobre-humana, gostaria de abrir estes agradecimentos com o próprio objeto de estudo: Leminski. Suas aparições em sonhos, suas sugestões pelos textos, suas pinceladas na tese por meio das mídias sociais e sua cumplicidade ao longo de todos estes anos, permitindo-me penetrar em sua obra e desfrutá-la de um lugar privilegiado, são, sem dúvida, um motivo justo e sobrenatural para este começo. Muito obrigado, meu chapa!

Agradeço também aos meus mestres, que me foram moldando, um a um, até eu completar este percurso, desde a educação infantil até os níveis de pós-graduação concluídos até o momento. Em especial, gostaria de agradecer a Pró Nice, por ser a semente de tudo; a Josane Cristina e a Valéria Bonini, professoras e amigas; e a Luis de Mattos, professor e tutor intelectual. No meio dos agradecimentos, uma devoção: à Jussara Bittencourt de Sá, professora, orientadora, amiga, incentivadora e exemplo. Sem ela, nada disso teria sido possível.

Aos amigos, pelo prazer que me dão do compartilhamento de seu bem maior: a amizade. Cada um com seus exemplos, suas vitórias, suas derrotas, suas conquistas a me mostrarem em cada passo que vencer, sim, é possível. A todos eles: Sérgio Massaru, Alexandre Damas, José Luiz, Ângelo Rafael, Eduardo Barreto, Eduardo Ferreira, Vinícius Valença, Paulo de Tarso, Joeldi Buss, Fábio Cubas, Marcelo, Nanci, Phillipe Alexandrino, Maitê, Mário César, Rodrigo Alexandrino, Marília Koenig, Mário Abel, Darlete Cardoso, Teresinha Silveira e tantos outros que vou parar por aqui, para não cometer nenhuma injustiça, um abraço do tamanho da nossa amizade.

Aos membros da minha segunda família, que foram se chegando e, feito verdadeiros posseiros, ocuparam um lugar de destaque no meu coração. Pelo apoio, incentivo e por terem aberto diversas portas para mim que, sei, jamais serão cerradas, o meu agradecimento e amor. Uma segunda família na qual cada um é, na verdade, sinônimo de bem-querer. Albertina, Pedro, Elisa, Helena e Bruno; quero muito bem a vocês.

À minha companheira, mulher e musa. Àquela a quem escolhi para ter filhos e dividir com ela a educação deles. Àquela a quem escolhi para dividir 'instantâneos' como os momentos de nossos filhos, as madrugadas discutindo teorias, seus métodos e técnicas, ouvir Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, enfim, àquela a quem eu escolhi para envelhecer de uma maneira mais humana e menos rabugenta. Aos meus dois sóis, Caetano e Dante, por não me deixarem esquecer que a aprendizagem não se dá apenas na academia, pois todo dia esses dois pequenos me ensinam como é importante o amor verdadeiro sempre a queimar no peito.

Enfim, agradeço à minha primeira família pelo esforço que fizeram (todos) ao longo destes anos para que eu pudesse mudar a minha estrela. À professora que me ensinou o amor pelas letras e pela educação: tia Vane. À minha Vó Meire, pelo coração de avó sempre aberto para minhas solidões e por me ensinar que no mundo não há verdades absolutas e que preconceitos não nos levam a lugar nenhum. Ao meu irmão, Gustavo, exemplo de esforço, dedicação e hombridade – o maior dentre todos os homens. Às minhas primas, que sempre estiveram comigo: Daíse, Manuela e Mariana. Ao meu tio Clovinhos, por me mostrar que o mundo nem sempre é só o que está aparente. Ao meu pai, por todos os ensinamentos concretistas e por me mostrar que não se deve levar maldade nenhuma no coração, pesa a alma. À minha madrinha Nildes, por me ensinar que a vida não deve ser levada tão a sério. E à mulher mais fantástica que eu já pude conhecer, àquela que sempre esteve ao meu lado, a quem sempre pude recorrer nos momentos de alegrias, de tristezas, de dúvidas. Àquela que não mediu, jamais, esforços para que eu pudesse seguir em frente. Ao amor em forma de Mãe, à aura que se torna infinda, a uma mulher chamada Ilma. Muito obrigado, minha mãe! Por tudo isso, mas, principalmente, por seu amor.

À Bahia com suas místicas, suas vozes, sua gente. Por nunca ter saído de mim, do meu coração.

“Poeta é quem se considera” (Paulo Leminski).

RESUMO

Esta pesquisa procura discutir e analisar o lugar do leitor na obra poética de Paulo Leminski. Para tanto, problematizou-se o processo de construção do poeta e do leitor enquanto poeta nos contornos do pensamento do autor de *Catatau*, com a finalidade de elencar conceitos desse indivíduo que se constrói poeta; identificar a significação da leitura na poesia de Paulo Leminski e investigar, através de conceitos semióticos, como se dá esse lugar específico do leitor. Por isso, é lançado um olhar histórico-temporal sobre a poesia, situando-a em um tempo-espaço para que possa ser mensurada e compreendida em sua completude, bem como é apoiada nos pressupostos teóricos da percepção do leitor como um elemento de construção textual, partindo do conceito de Leitor-Modelo apresentado por Umberto Eco. Esta investigação apóia-se ainda nos conceitos de autoria elencados por Foucault, Barthes, Bakhtin, Eco e Gumbrecht, que promovem o desvelamento que Leminski tem para com este ponto importante na discussão acerca da poesia, que é o autor. Por fim, no quarto capítulo são lançadas reflexões sobre a semiótica peirciana. Sublinham-se abordagens sobre signos, seus objetos, seus representantes, seus interpretantes e as tríades que compõem a linha teórica da semiótica, a partir das reflexões de Charles Peirce e de estudiosos como Umberto Eco, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Lúcia Santaella. Com esta base teórico-metodológica estrutural e outras leituras que compõem a tessitura deste estudo, é possível identificar na poesia de Leminski uma preocupação constante em proporcionar ao leitor elementos que facilitem a sua compreensão do texto, pistas que o façam construir um sentido do texto e signos que se completem por meio de seus interpretantes. Os resultados alcançados ratificam a hipótese de que, sabedor da condição de autor que o leitor assume ao cooperar com um poema, a obra de Paulo Leminski traz signos capazes de revelar a posição de poeta do leitor por meio de estratégias textuais que estão sempre aptas a criar conexões entre a obra, o autor e seu leitor. A poesia de Paulo Leminski se revelou uma constante atitude de experimentação que abre caminhos para discussões contemporâneas sobre leitor, autor e, principalmente, sobre a construção e o lugar do poeta. Com isso, ele busca, a partir de seus versos, tornar sempre mais tênue a linha que separa o ato criativo, de seus potenciais criadores – a independente de qual vértice poético este criador esteja ocupando.

Palavras-chave: Poesia. Autor. Leitor-Modelo.

ABSTRACT

This research aims at discussing and analyzing the role of the reader in Paulo Leminski's poetry. To do so, the process of construction of the poet and the reader as a poet in the contours of thoughts of the author of *Catatau* has been questioned in order to list the concepts of the individual that builds himself as a poet; to identify the significance of reading the poetry of Paulo Leminski and investigate, through semiotic concepts, how the role of the reader is presented. Thus, this research takes a historical-temporal look of poetry by situating it in a space-time that can be measured and understood in its completeness, and is supported by the theoretical assumptions of the reader's perception as an element of textual construction, assuming the concept of model reader - subscribed by Umberto Eco. This research still relies on the concepts of authorship listed by Foucault, Barthes, Bakhtin, Eco Gumbrecht, and promoting the unveiling that Leminski has with this important point in the discussion of poetry, which is the author. Finally, in the fourth chapter, reflections on Peirce's semiotics are posted. It highlights the approaches on signs, their objects, their representatives, their interpreters and the triads, Which are part of the theoretical framework of semiotics, basead on the reflections of Charles Peirce and scholars such as Umberto Eco, Decius Pignatari, Haroldo de Campos, and Lúcia Santaella. Through this theoretical and methodological structural basis and other readings that make up the context of this study, it is possible to identify in Leminski's Poetry a constant concern to provide the reader with information that facilitate his understanding of the text, clues that build a sense of the text and signs that are fulfilled through their interpreters. The results obtained confirm the hypothesis that, knowing that the reader assumes the condition of an author to cooperate with a poem, the work of Paulo Leminski brings signs revealing the position of the reader as poet through textual strategies that are always able to create connections between the work, the author, and the reader. The poetry of Paulo Leminski reveales itself in a constant attitude of experimentation that opens the door to contemporary discussions about the reader, the author, and mainly about its construction and the role of the poet. Therefore, he seeks through his verses to create a thin line that separates the creative act from its potential creators, regardless the poetic vertex the creator stands on.

Keywords: Poetry. Author. Model Reader.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à examiner et analyser la place du poète et du lecteur dans la poésie de Paulo Leminski. Pour ce faire, il y a été problématisé le processus de construction du poète et du lecteur en tant que poète dans les contours de la pensée de l'auteur de Catatau, afin de dresser la liste des concepts de cette individu construit lui-même poète; d'identifier l'importance de la lecture sur la poésie de Paulo Leminski et d'investiguer, à travers des concepts sémiotiques, comment est-ce lieu spécifique du lecteur. Ainsi, cette recherche observe la poésie de Leminski sur un regard temporel-historique en la situent dans un espace-temps qui puisse être mesuré et compris dans son intégralité. Au même temps, cette analyse est soutenue par les hypothèses théoriques de la perception du lecteur comme un élément de construction textuelle, à partir du concept de Lecteur-Modèle présenté par Umberto Eco. Cette recherche s'appuie aussi sur les notions d'auteur énumérés par Foucault, Barthes, Bakhtin, Eco e Gumbrecht qui promeuve l'inauguration qui Leminski a avec cet important point dans la discussion de la poésie: l'auteur. Enfin, le quatrième chapitre affiche des réflexions sur la sémiotique de Peirce. Il met en évidence les approches sur les signes, leurs objets, leurs représentants, leurs interprètes et les triades qui constituent le cadre théorique de la sémiotique, à partir de la réflexion de Charles Peirce et des spécialistes tels que Umberto Eco, Decius Pignatari , Haroldo de Campos et Lúcia Santaella. Grâce à cette base théorique-méthodologique structurelle et d'autres lectures qui composent le tissu de cette étude, il est possible d'identifier dans la poésie de Leminski une préoccupation constante de fournir au lecteur des éléments qui facilitent la compréhension du texte, des pistes qui lui rendent construire un sens au texte et des signes qui sont remplies par leurs interprètes. Les résultats obtenus confirment l'hypothèse que, connaissant de cette condition d'auteur que le lecteur assume en coopérant avec le poème, l'œuvre de Paulo Leminski apporte des signes susceptibles de révéler cette position de poète du lecteur grâce à des stratégies textuelles qui sont toujours en mesure de créer liens entre l'œuvre, l'auteur et son lecteur. La poésie de Paulo Leminski s'est prouvée une constante attitude de l'expérimentation qui ouvre chemin à des discussions contemporains sur le lecteur, l'auteur, et principalement, sur la construction et la place du poète. Avec cela, il cherche, à travers ses vers, rendre le plus ténue la ligne qui sépare l'acte de création de ses concepteurs potentiels - indépendamment de quel sommet le créateur poétique prend.

Mots-clés: Poésie. Auteur. Lecteur-Modèle.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Poema Rio	45
Figura 2 – Poema Perhappiness.....	135
Figura 3 – Poema Cai	140
Figura 4 – Poema Só	143
Figura 5 – Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego	147
Figura 6 – Poema Kamiquase	155

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tábua de correspondências entre as tricotomias.	121
---	-----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: UM CONVITE À AUTORIA	14
2	A POESIA E O FAZER POÉTICO	26
2.1	POESIA E SUA INSERÇÃO NO TEMPO	37
3	‘LEITE, LEITURA, LETRAS, LITERATURA’: A POÉTICA DA LEITURA EM LEMINSKI	47
3.1	UM ESTUDO DA PÓETICA DA LEITURA EM PAULO LEMINSKI	48
3.2	‘DEIXEI ALGUÉM NESTA SALA’: DISCURSO AUTORREFLEXIVO E O SUJEITO LÍRICO-POETA	55
3.3	A VOZ DO INTERLOCUTOR EM LEMINSKI	72
3.4	REPENSANDO O [IN]UTENSÍLIO E SUA MATERIALIDADE	79
4	O AUTOR E SUAS FRONTEIRAS	87
4.1	PARA O AUTOR, UM TEXTO	94
4.2	PARA O TEXTO, MÚLTIPLOS AUTORES.....	104
5	LEITOR-POETA: A SEMIÓTICA DOS VERSOS	117
5.1	O SIGNO GENERALIZADO	122
5.2	O SIGNO E SEU CARÁTER DE APRESENTAÇÃO	131
5.3	O SIGNO E SEU CARÁTER REPRESENTATIVO.....	138
5.4	O PODER INTERPRETATIVO DO SIGNO	149
6	NO MÍNIMO, O MÁXIMO	158
	REFERÊNCIAS	164

1 INTRODUÇÃO: UM CONVITE À AUTORIA

O fazer poético é desenhado a partir de uma tarefa complexa que requer a competência de se comunicar, de ser conhecedor da linguagem e, sobretudo, conforme Lyra, sensibilidade para “captar o instante poético” (1992, p. 15). Elencar os limites entre poesia e poema é algo que se faz necessário, tendo em vista o objetivo geral deste trabalho, como também se mostra necessário traçar um perfil do que hoje se chama de poeta e do que se pretende chamar de poeta ao longo do trabalho. Desta forma, destacamos conceitos de poesia, poema e poeta a partir da teoria da literatura e quais as regiões fronteiriças desses conceitos, bem como os principais motivos de escolha que levaram essa teoria a figurar nos quadros desta pesquisa.

A autoria, segundo Alexandre Faria (2005, p. 2), “é o lugar em que a modernidade permitiu a projeção ampla e a afirmação do indivíduo”. Sendo assim, cabe a indagação que indivíduo é este? Que conceitos de autor/autoria serão levados em conta e, principalmente, por quais motivos? Conforme afirma Faria (2005), foram escolhidos esses conceitos para dissecar aquilo que Victor Hugo, no Congresso Literário Internacional de 1798, chamou de “missão grandiosa”.

Senhores, não é por interesse pessoal ou restrito que estão aqui reunidos; é por um interesse universal. O que é a literatura? É o que faz caminhar o espírito humano. O que é a civilização? É a perpétua descoberta que faz a cada passo o espírito humano em marcha; daí a palavra progresso. Pode-se dizer que a literatura e a civilização são idênticas... senhores, sua missão é grandiosa. (*apud* BONCOMPAIN, 2009, p. 21)

Com a certeza de que a reflexão sobre o fenômeno literário contemporâneo pode trazer saltos significativos para repensar o lugar do poeta, do leitor e da própria poesia, esta tese pretende abordar a obra de um poeta contemporâneo. Trata-se da

obra de Paulo Leminski Filho¹. Nascido em Curitiba no dia 24 de agosto de 1944, conforme apresenta o seu biógrafo Toninho Vaz (2001), Leminski faleceu em 7 de junho de 1989, aos 44 anos, de hepatite etílica. Conhecido pelo seu alto nível de concisão, informação, inovação e consciência semiótica, o poeta curitibano, ao longo de toda a sua produção poética, legou pistas, ou seja, índices para que este autor pudesse chegar à indagação que move esta pesquisa, como no poema “ímpar ou ímpar”, no qual o poeta inclui o leitor no ato de construir um poema, de acordo com o verso “como se todos rimássemos”, e finaliza a ideia ampliando a sua condição de autor, de poeta “com a cisma que, infinita, me dilata”, isto é, o eu-lírico é mais do que apenas o autor, ele é dilatado, pode ser um, mas podem ser vários, inclusive o indivíduo leitor. Vejamos o poema:

Ímpar ou ímpar

Pouco rimo tanto com faz.
Rimo logo ando com quando,
mirando menos com mais.
Rimo, rimas, miras, rimos,
como se todos rimássemos,
como se todos nós ríssemos,
se amar (rimar) fosse fácil.

Vida, coisa pra ser dita,
como é fita este fado que me mata.
Mal o digo, já meu siso se conflita
com a cisma que, infinita, me dilata.

(LEMINSKI, 2013, p. 260)

¹ São obras de Paulo Leminski, cujas publicações ocorreram, respectivamente, nos seguintes anos: **Poemas:** *Quarenta clics em Curitiba – Com o fotógrafo Jack Pires* (1976), *Polonaises* (1980), *Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase* (1980), *Tripas* (1980), *Caprichos e Relaxos* (1983), *Hai Tropikais – Com Alice Ruiz* (1985), *Distraídos Venceremos* (1987), *A lua foi ao cinema – Literatura infanto-juvenil* (1989), *La vie en close* (1991), *Winterverno – Com desenhos de João Virmond* (1994), *O ex-estranho* (1996), *Melhores poemas de Paulo Leminski* (1996); **Prosas:** *Catatau* (1975), *Agora é que são elas* (1984), *Guerra dentro da gente – literatura infanto-juvenil* (1986), *Descartes com lentes – Conto* (1993), *Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego* (1994), *Gozo Fabuloso* (2004); **Biografias:** *Matsuó Bashô* (1983), *Jesus* (1984), *Cruz e Souza* (1985), *Trotsky: a paixão segundo a revolução* (1986), *Vida: Coletânea das biografias de Bashô, Jesus, Cruz e Souza e Trotsky* (1990) entre outras obras como ensaios, traduções etc. Recentemente sua produção poética foi reunida e publicada em *Toda Poesia* (2013).

Sendo assim, o poeta curitibano oferece à poesia muito mais do que um simples jogo de combinações semânticas. Explorando em sua poesia todo o aparato verbal, como também o não-verbal, Leminski construiu uma obra na qual a presença imagética e sonora são bastante visíveis e audíveis ao público.

Uma das principais características de seus textos, facilmente observada, tanto na teoria quanto na prática, a poesia leminskiana nada mais é que “a percepção de uma crise no interior da linguagem poética, crise essa formulada desde o Mallarmé² de *Un coup de dés*, como notou Haroldo de Campos (2004)”, conforme estudo realizado anteriormente por este pesquisador (GERALDES, 2007, p. 58). Leminski (1999b, p. 83) defendia, ainda, que a poesia devesse “se desvencilhar da literatura e procurar a companhia de outras artes como o desenho, a fotografia, a música, o Cartum”. Dizia, ainda, que a produção poética dele estava depois da literatura e que “não é preciso mais combatê-la / o que nós estamos fazendo já não é ela / a produção de signos / de bens simbólicos / de mensagens / já ultrapassou a barreira da cultura verbal / em plena conquista de um espaço intersemiótico” (1999b, p. 29). Leminski deixa evidente uma quebra de fronteira entre os gêneros, melhor dizendo, na produção legada pelo poeta curitibano há uma indefinição a ponto de o leitor se questionar sobre os seus escritos: são cartas? Poesia? Prosa? Essa indefinição pode ser observada mais precisamente em seu *Catatau*:

² “Stéphane Mallarmé (1842-1898) é um importante nome do simbolismo na poesia francesa. Influenciado por Charles Baudelaire, valoriza o artifício de inverter a sintaxe das frases para ressaltar a dificuldade como elemento principal. Nasce em Paris e, em 1862, vai para Londres especializar-se em inglês. Volta a Paris um ano depois e funda, em 1874, a revista *A Última Moda*, na qual escreve sobre estética literária. Colabora no jornal *Le Parnasse Contemporain*, criando os poemas da primeira fase de sua carreira, influenciado por *As Flores do Mal*, de Baudelaire, editado na mesma época. No *Parnasse* mostra poemas que se tornam famosos, como *A Tarde de um Fauno*, cuja inversão sintática atinge a incompreensão, na opinião de editores que se recusam a lançar a obra. Em 1897 publica na revista *Cosmopolis* o poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, considerado seu trabalho mais importante, que ocupa o espaço de uma página dupla e é composto em caracteres e tamanho de letras diferentes, podendo ser lido de inúmeras formas simultaneamente. A obra é uma metáfora da consciência e suas dúvidas e indagações.” (Fonte: <http://www.algosobre.com.br/biografias/stephane-mallarme.html>)

Ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, - vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais [...]. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. (LEMINSKI, 2004, p. 14)

Vale, ainda, ressaltar a concepção de Haroldo de Campos em termos peircianos, pela qual o autor nos mostra que “poesia é a permanente recapitulação da primeiridade na terceiridade, do lado icônico do mundo da concreção na face simbólico-digitalizante do mundo da abstração”³ (1992, p. 284). E é na tentativa de transformação da palavra em ícone, nessa utilização da poesia como algo além da literatura, nessa abertura de portos é que se pode observar o grande salto de qualidade que Leminski dá à poesia e, assim, tornar-se um ótimo objeto de estudo para contemplar a hipótese desta pesquisa.

A contribuição de Paulo Leminski para a história da poesia brasileira contemporânea, ao longo dos tempos, tem se mostrado inegável. Seus poemas vêm conquistando, a cada dia, mais e mais admiradores, leitores e, logicamente, ampliando o debate acerca da sua fortuna crítica. O estudo proposto por esta tese traz mais uma possibilidade, mais um campo fértil para que se possa discutir a obra do poeta curitibano, e também pretende empreender uma reflexão sobre o lugar do poeta na poesia leminskiana. Entende-se a complexidade de entrelaçar estes conceitos (poesia, leitor, autor) pela diversidade de olhares lançados sobre os mesmos.

Encontramo-nos frequentemente em uma batalha com uma experiência um tanto quanto radical em nossas vidas. A partir do momento em que nos colocamos na posição de leitores dos escritos que produzimos, quase sempre há um estranhamento que, em termos freudianos, nos leva a perceber um possível desequilíbrio do ‘eu’. É a partir desse ‘eu’ que a literatura vem trabalhando e se ocupando de forma sistemática. Mas, e se houver o deslocamento dos escritos que

³ Os conceitos aqui elencados por Haroldo de Campos e fundamentados na teoria semiótica de Charles S. Peirce serão tratados com maior profundidade no capítulo 5 desta tese.

produzimos para os escritos produzidos por outrem? O questionamento sobre a autoria nos remete, obviamente, à reflexão sobre o lugar de poeta que o leitor acaba exercendo ao se deparar com o objeto estético.

É interessante observarmos também a seguinte situação proposta pelo próprio Leminski em uma palestra proferida na capital paranaense:

Eu tenho uma teoria particular de que tem de existir tanta poesia no receptor quanto no emissor, certo? Você precisa ser tão poeta para entender o poema quanto para fazê-lo e que só poetas são capazes de entender poesia. Então, você pode ter passado sua vida inteira sem ter feito nenhum verso, nenhuma letra de música, nada! Mas, ao mesmo tempo, você diz assim: - 'Há 30 anos que eu leio Vinícius de Moraes, João Cabral de Mello Neto, Mário Quintana e aquilo tudo me emociona e, nos meus momentos de crise, eu vou ali e'... – esse cara é poeta!⁴.

Neste caso, o leitor e o poeta tornam-se um lugar de possibilidades onde ambos encontram-se em uma interseção sem fronteiras, ou seja, um ocupa o lugar do outro, ao mesmo tempo.

Não são poucos os poetas que vaticinariam essa ideia e ensaiam-na em seus versos, como o português Fernando Pessoa em “Autopsicografia”, quando ele afirma que:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama Coração

⁴ Leminski, 2014.

(PESSOA, 1998, p. 48)

Esse ‘fingir’ do poeta atribui, além das características do autor, uma posição leitora do mesmo e isto virá à tona nos versos da próxima estrofe quando o poeta indica que “os que lêem o que escreve, / na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm.” Desta forma, o poeta português atribui ao leitor também certa condição de autor, afinal a dor de um poeta é sentida, principalmente, pelo seu leitor que, neste caso, dá àqueles versos o status de poesia.

Em seu poema “Lápide 1”, Leminski oferece um importante índice para a pesquisa proposta por esta tese. No poema, o curitibano evidencia um grande poeta que não deixou escrita uma única palavra sequer – um poeta que, suas obras completas, foram compostas pela ausência, pelo silêncio. Vejamos:

Lápide 1
(epitáfio para o corpo)

Aqui jaz um grande poeta.
Nada deixou escrito.
Este silêncio, acredito,
São suas obras completas.

(LEMINSKI, 2013, p. 289)

O que se pode perceber ainda sobre “Lápide 1” é que esse “grande poeta” sinaliza para uma referência direta de Leminski à posição do leitor como autor de poesia. Ele (o leitor) não escreveu sequer uma palavra, mas, ainda assim, constituiu-se em um “grande poeta”. Ele (o leitor) legou à humanidade o silêncio como tema central de suas “obras completas”, mas, ainda assim, constituiu-se em uma coletânea de pensamentos, um conjunto de obras de um “grande poeta” – aquele que jamais escreveu um verso. É válido levarmos em consideração também o subtítulo do

poema, no qual Leminski destaca a ideia de “epitáfio para o corpo”, ou seja, o elogio fúnebre feito ao corpo remete à ideia de ‘fisicalidade’, ao não ser, dessa forma à morte. A grande questão é: a morte do autor, do leitor, ou de ambos?

Deleuze (1997) sugere que devemos entender a literatura não como um tipo especial de obra literária, mas como um modo especial de produzir um acontecimento de leitura/escrita. Segundo Deleuze, o escritor que escreve com vida é aquele que “regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 1997, p. 14). Logo, ler deve ser perceber a vida que a linguagem permitiu representar, tal qual “escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor” (ibid., p. 15), ler é também tornar-se outra coisa que não leitor. Sendo assim, ao levar em consideração também o conceito que Octavio Paz apresenta de que “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 2012, p. 17), pode-se perceber um verdadeiro impasse sistemático/teórico na literatura: o lugar do leitor. Isto é, neste caso, o leitor também não seria um poeta, visto que participa do processo criativo que gera a poesia? Assim, teríamos então um leitor-poeta E é a partir desta hipótese, a de que, ao ler um poema e atribuir significações e interpretações a ele, o leitor se constrói um poeta, que esta tese pretende estabelecer o seu percurso. Afinal, essa é outra indagação que se impõe ao transitarmos neste campo e, a isto, só se conseguirá responder se questionarmos também a respeito do leitor em si. Tentar encontrar respostas à pergunta sobre “o que é um leitor?” amplia toda problemática acerca do conceito de autoria. O que faz de uma obra uma produção legítima está, necessariamente, em um ponto de convergência marcado pelo lugar por onde passeiam o ato do autor e o efeito interpretativo que o leitor será obrigado a produzir. Ou seja, indagações como “o que é um autor?” e “o que é o leitor?” abrem-nos possibilidades diversas, mas não necessariamente convergentes.

Tendo como ponto de partida a observação de que Leminski se revela, em seus próprios versos, por meio de seu eu-lírico, um leitor de si mesmo e leitor de outros (como se pode perceber através de seus diálogos com o oriente, com os clássicos e até mesmo com os contemporâneos), esta pesquisa alvitra a

investigação da importância atribuída ao ato de leitura nos textos do autor curitibano com o objetivo de discutir o lugar concedido ao leitor.

Neste sentido, o objetivo central deste trabalho é averiguar o lugar do leitor como coautor na poesia de Leminski. Sendo assim, são objetivos específicos: (a) problematizar o processo de construção desse poeta “derivado” que é o leitor nos contornos do pensamento leminskiano, com a finalidade de elencar conceitos desse indivíduo que se constrói poeta; (b) identificar o processo de significação da leitura na poesia de Paulo Leminski e (c) investigar, através de conceitos semióticos, como se dá esse lugar específico do leitor.

Uma das principais motivações para o estudo em pauta é a trajetória de investigação acadêmica deste pesquisador com foco na produção poética de Leminski. A sequência dos trabalhos voltados ao tema iniciou-se já na graduação com o desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso, cujo título é *Paulo Leminski: uma interseção entre a literatura e a comunicação*. Com a intenção de aprofundar os estudos, foi desenvolvido no Programa de Pós-graduação da Universidade do Sul de Santa Catarina a dissertação de mestrado *C'est la vie: la vie en close entre sons, formas e conteúdo*. O curso de doutorado desse mesmo programa e instituição conferiu a oportunidade de levar adiante os estudos sobre a obra do poeta curitibano.

Entende-se, assim, que esta tese faz-se pertinente na perspectiva acadêmica no âmbito da Linguagem e processos culturais – uma vez que este pesquisador faz parte do Grupo de Pesquisa: A estética das linguagens verbais e não-verbais, como também socialmente relevante, visto que busca, para além da discussão teórica, uma revisão do conceito de poeta na fortuna poética de Leminski. A articulação entre a pertinência acadêmica da tese e sua relevância social é parte da proposta da linha de pesquisa Linguagem e Processos Culturais, que advoga em favor dos processos artísticos, culturais e midiáticos de âmbitos local e global, em diferentes tempos. Nesse sentido, esta tese desenha-se uma amostra de como a poesia pode interagir com seus mais diversos e diferentes leitores.

No que tange à escolha do *corpus* literário, todos os livros de Leminski editados até o momento foram lidos para, então, serem selecionados alguns poemas que permitem a caracterização da poesia de Leminski que se volta para o leitor. No entanto, por uma questão de melhor organização da redação final da tese, os poemas analisados ao longo dos capítulos foram extraídos da coletânea de poemas que abraça toda a obra poética leminskiana, aqui devidamente citada como *Toda Poesia* (2013). Quanto à exposição das análises, optou-se pela organização em quatro capítulos, os quais dialogam entre si para a consecução do tema, “o lugar do leitor na poesia de Paulo Leminski”, e podem ser sintetizados da seguinte forma:

No primeiro capítulo, intitulado “Poesia e o fazer poético”, busca-se empreender uma reflexão acerca do tema com a finalidade de estabelecer limites e conceitos sobre o tempo e o espaço da poesia. Para isto, evidenciou-se a ideia de que a poesia não tem se prendido apenas ao corpo da literatura, como se já chegou a pensar em períodos românticos da nossa arte, mas tem, cada vez mais, procurado a companhia de expressões artísticas como o desenho, a fotografia, a música, a dança e muitas outras – o que hoje conhecemos como “instante poético”. De fato, chama a atenção, na poética de Paulo Leminski, o destaque atribuído à poesia apresentada como elemento libertador da linguagem. Para Leminski, pode-se citar um pensamento de Octavio Paz (2012, p. 314), para quem “o poema deve provocar o leitor: obrigá-lo a ouvir – a ouvir-se.” Afinal, “a atividade poética nasce do desespero pela impotência da palavra e culmina no reconhecimento da onipotência do silêncio” (ibid., p. 314). Assim, é possível dizer que, adotando essa poesia libertária de sua potencialidade unicamente verbal, Leminski partilha seus valores poéticos com o leitor, fazendo dele um potencial criador de um novo poema.

Ainda faz parte da discussão deste primeiro capítulo, a poesia e a sua inserção no tempo. Uma vez que será necessário que o leitor atente para o caminho percorrido pela poesia desde os conceitos gregos fundamentados por Aristóteles até elementos contemporâneos como olhares sobre Arnaldo Antunes, Yllera, Staiger etc. Além disso, este capítulo constata ainda que a dicção poética contemporânea traz

representações dessa experiência poética, da qual Leminski lançará mão para promover toda sua cruzada em torno da exposição da consciência da sua poesia.

No segundo capítulo, é levantada uma discussão que pretende apresentar a linha tênue existente entre poética e leitura. Para e por isto, o leitor é apresentado como parte integrante de uma construção textual, baseado na teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco (2012a). Somente a partir dessa teoria foi possível identificar e aplicar alguns procedimentos que contribuem para a construção textual do Leitor-Modelo na poesia de Paulo Leminski.

Em primeiro lugar, é necessário empreender um estudo acerca da poética da leitura em Leminski. Com isso, pode-se observar que, ao construir em seus versos uma poética da leitura, o poeta curitibano oferta aos seus leitores interpretações possíveis para os vários níveis de compreensão textuais. Para isso, Leminski evidencia um eu-lírico sempre observador do leitor, um eu-lírico consciente de sua face intersemiótica e que, em hipótese alguma, se limita a ser mero espelho do texto, a refletir uma única forma de escrita/leitura. Até mesmo porque, o eu-lírico leminskiano sugere ao leitor o modo como anseia ser lido. Depois, o segundo procedimento apresenta um discurso autorreflexivo bem como o sujeito lírico-poeta. Para isso, lança mão de diálogos e monólogos que formarão a essência do sujeito lírico-poeta. Ressalta-se que, segundo Barros (2010), esse mesmo discurso autorreflexivo emitido pelo sujeito lírico-poeta serve de base à construção do Leitor-Modelo. Já o terceiro procedimento requer apresentar o interlocutor e suas marcações interlocutórias ao longo dos poemas leminskianos. Esses tipos de estratégias textuais presentes no corpo da poesia sugerem que Leminski perceba o leitor de sua obra e carregue-a de significações, fazendo com que o próprio poema contribua para a compreensão do seu processo criativo. No quarto e último procedimento, Leminski trava com o leitor uma espécie de jogo poético/discursivo capaz de transportar o Leitor-Modelo a uma interpretação, previamente vista pelo eu-lírico do poema e sugerida estrategicamente para o leitor no momento da leitura, ratificando, assim, a ideia de Eco (2012a, p. 43) de que “alguns limites são estabelecidos e que a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre

estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo”. Com isso, encerra-se este segundo capítulo dedicado à análise do leitor.

O terceiro capítulo está pautado pela discussão empreendida acerca dos conceitos contemporâneos sobre o autor e, conseqüentemente, sobre autoria. Sendo assim, pode-se observar que a fortuna poética de Paulo Leminski representa um grande elo entre o autor e o leitor. O lugar ocupado pelo autor tem sido muito discutido no meio acadêmico. Sendo assim, a discussão oportunizada por Leminski acerca da poesia e do autor é refletida, neste estudo, também a partir da discussão e do diálogo proporcionados por Umberto Eco, Roland Barthes, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e Hans Ulrich Gumbrecht.

Ainda neste terceiro capítulo discutem-se os dois pontos focais que um texto lança sobre o seu autor: (a) o papel do autor apresentado como construtor de um sentido sensível ao texto – seja ele o escritor em si ou o Leitor-Modelo a significá-lo e (b) os diversos autores que um texto requer para se completar e difundir suas potencialidades. Por isso, este capítulo subdivide-se em dois itens classificados como: *Para o autor, um texto* e *Para o texto, múltiplos autores*.

Urge também, aliado a isso, trazer para o centro das discussões algumas reflexões sobre a Semiótica Peirciana, tema central do quarto e último capítulo desta tese. Avalia-se de que forma esse olhar sobre a linguagem pode influir no desenvolvimento desta pesquisa. Nessa linha de reflexão, são anunciadas algumas abordagens sobre signos, seus objetos, seus representantes, seus interpretantes e todas as tríades que compõem a linha teórica da semiótica a partir das reflexões de Charles Peirce e de estudiosos como Umberto Eco, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Lúcia Santaella.

O recorte teórico desenvolvido mostra como a pesquisa foi ganhando forma e delineando o seu percurso, como foi desenhando as suas indagações, respondendo-as e gerando outras, novas. A análise das poesias leminskianas em outras oportunidades (GERALDES JUNIOR, 2007) possibilitou o questionamento da

posição do poeta na poesia de Paulo Leminski, moldando, assim, o objeto desta pesquisa.

A escolha da semiótica peirciana dá-se, dentre outros, pelo fato de que a mesma é processual em todos os seus aspectos e está perpetuamente aberta. Outro fator importante para a consideração desta linha teórico-metodológica se dá por ter maior identificação com o trabalho desenvolvido por Umberto Eco, sendo a semiótica também um de seus objetos de estudo.

2 A POESIA E O FAZER POÉTICO

“A poesia expressa o universo”.
(Aristóteles)

Alguns teóricos contemporâneos, a exemplo de Nelson Goodman, afirmam que o que mudou não foi a resposta para o conceito de arte, mas sim a pergunta. A pergunta hoje não é mais *“o que é arte?”*, mas sim *“quando é arte?”*. Para o autor (1995), o mundo é feito por nós ou, mais precisamente, o nosso conhecimento consiste na construção de “versões-de-mundos”. Goodman (1995) comenta que as nossas construções não são diferentes interpretações ou explicações de um mesmo e único mundo pré-existente e independente delas, mas sim que construções e mundo são uma e a mesma coisa. Com isso, afirma o autor:

Podemos, por isso, dizer indiferentemente que fazemos mundos ou que fazemos versões porque, quando usadas separadamente, estas noções são quase sempre intersubstituíveis. As versões que são criadas, não as coisas descritas ou representadas por essas versões; quando criamos versões, criamos mundos reais e, sendo assim, as diferentes versões correspondem diferentes mundos. (GOODMAN, 1995, p. 83)

A priori, este questionamento fica pouco perceptível e pode causar certa estranheza. No entanto, se formos observar como exemplo a “La Fontaine”, de Marcel Duchamp, onde ele transporta um elemento da vida cotidiana, antes não reconhecido como artístico, para o campo das artes, veremos que essa mudança de eixo que Goodman propõe não é nada tão absurda assim. O chafariz é um urinol, industrialmente produzido, com 60 cm de altura, ao qual Marcel Duchamp fez três alterações para o elevar à categoria de arte: (1) colocou sobre uma base; (2) assinou-o e datou-o; e (3) colocou-o numa exposição de arte contemporânea. Depois dessa exposição, de acordo com Krauss (2001), Marcel Duchamp, desde

1917, não só dessacralizou a pintura e os artistas como colocou as artes plásticas numa situação desconfortável. Para que o chafariz se fizesse arte sem ser assinado por um artista já renomado, conforme apresenta Krauss (2001), Duchamp criou um pseudônimo: R. Mutt. Com isso, verifica-se que as propriedades estéticas da arte não devem ser procuradas apenas nos sentimentos do intérprete ou nas intenções do artista, mas nas próprias obras-de-arte, que estabelecem, assim, um diálogo permanente entre forma, conteúdo, espaço e tempo.

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

Aquilo que um quadro simboliza é exterior a ele, e estranho ao quadro enquanto obra-de-arte. O seu assunto, se tiver um, as suas referências – subtis ou óbvias – por meio de símbolos de algum vocabulário mais ou menos bem reconhecido, não têm nada a ver com a sua relevância ou caráter artístico ou estético. O que quer que seja a que um quadro se refira ou represente de qualquer modo, declarada ou dissimuladamente, reside fora dele. O que realmente conta não é nenhuma dessas relações com outra coisa, não o que o quadro simboliza, mas o que está nele aquilo que são as suas próprias qualidades intrínsecas. Por outro lado, quanto mais um quadro concentra a nossa atenção naquilo que simboliza, mais distraídos somos em relação às suas próprias propriedades. Neste sentido, qualquer simbolização por meio de um quadro não apenas é irrelevante, mas também perturbadora. A arte realmente pura abstém-se de toda a simbolização, não se refere a nada, e deve ser tomada simplesmente por aquilo que é, pelo caráter que lhe é inerente, não por qualquer coisa a que esteja associada por meio de alguma relação remota tal como a simbolização. (GOODMAN, 1995, p. 105)

Faz-se importante notar que uma das características fundamentais da arte contemporânea, que pode ser analisada tanto por um viés ontológico quanto existencial, é a sua provisoriedade do estético. A arte contemporânea parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. Afinal, conforme Haroldo de Campos (1977a, p. 15-16), “esta consideração, de ordem modal, não está em contradição com o reconhecimento de certos valores

permanentes na obra-de-arte, que podem projetar para além do tempo histórico e das condições sócio-econômicas em que ela foi criada”. Dessa forma, Bense complementa esta ideia ao afirmar que “a qualidade estética pode estar distanciada da fugacidade/efemeridade ou da eternidade do objeto artístico” (*apud* CAMPOS, 1977b, p. 16).

Todavia, dentro de qualquer manifestação artística, há uma forma de expressão que é fundamental para a compreensão e o desenvolvimento desta pesquisa: a literatura. Há muito tempo, a literatura vem se re-significando, ou seja, tornando-se um signo híbrido de conceitos múltiplos, o que tem proporcionado a teóricos, críticos e, até mesmo, leitores, uma nova forma de entender os seus conceitos e ramificações. É importante diferenciar, sobretudo, o *conceito* utilizado para literatura do *conceito* utilizado para poesia. Tal qual compreendemos hoje, habitantes que somos de uma condição pós-moderna, literatura e poesia têm, cada vez mais, se distanciando conceitualmente, muito embora, em grande parte da história da literatura e da poesia, ambas tenham passado anos caminhando de mãos dadas, sendo muitas vezes sinônimos uma da outra.

Em sua etimologia, literatura deriva do lexema latino *litteratura* e é derivado do radical *littera*, que quer dizer letra, caráter alfabético, e traz em seu bojo o significado de saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição. O teórico Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1986) apresenta a visão do poeta e crítico literário português Francis Dias Gomes, na qual o sistema literário abrangia, desde escultura, pintura, matemática e história, até mesmo, eloquência, música e, sobretudo, poesia. Isto é, para o crítico lusitano, a literatura era o complexo responsável pelo conjunto não só das artes, como também da ciência. Contudo, “anteriormente à segunda metade do século XVIII, quando se pretende denominar a arte e o *corpus* textual que actualmente designamos por literatura, são utilizados lexemas e sintagmas como poesia, eloquência, verso e prosa” (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 3). Em virtude das importantes transformações semânticas ocorridas na segunda metade do século XVIII, ainda segundo Aguiar e Silva (1986), o termo literatura ganhou significado tal qual entendemos hoje em dia, sobretudo o de uma

arte em particular, uma específica categoria da criação artística e um conjunto de textos resultantes dessa atividade criadora. Isto se dá, conforme este mesmo autor (1986), devido a vários fatores. Em primeiro lugar, a própria ciência adquiriu um significado mais restrito em consequência do desenvolvimento da ciência indutiva e experimental. Outro grande fator que contribuiu para essas mudanças foi a crescente valorização da técnica, afastando de vez as obras de conteúdo técnico do âmbito das belas-letas.

No entanto, é válido ressaltar que não há nenhuma função linguística em estado puro e que, se por um lado, conforme afirma Eagleton (1983), a literatura nos impõe uma vivência da linguagem, ao renovar constantemente reações habituais e tornar os objetos mais “perceptíveis” [grifo do autor]. Ainda sobre literatura e linguagem, Nelly Novaes Coelho comenta que:

Na linguagem literária há também a intenção informativa e na científica pode existir uma série de elementos de intenção estilística. Porém, de maneira geral, na distinção entre texto literário e não-literário (= linguagem científica, cotidiana ou técnica), classifica-se como linguagem referencial toda mensagem verbal não-literária que vise a uma simples transmissão de informação; e como linguagem literária toda aquela que surja como intenção estilística. É a intencionalidade do texto, e não o seu objeto, o que permite classificarmos sua linguagem como literária ou não. O seu valor intrínseco, obviamente, vai depender da maior ou menor criatividade de seu autor. (COELHO, 1976, p. 14)

A autora afasta de vez os conceitos de linguagem literária e científica quando atribui aos mesmos, duas funções diferentes. Para a linguagem literária, Coelho (1976) atribui a busca constante em expressar estilisticamente a beleza, a emoção ou a verdade essencial de uma realidade ou experiência. Sendo assim, a linguagem literária se difere da linguagem científica por diversos motivos, o principal é a sua intencionalidade referencial, ou seja, a linguagem científica requer um alto grau de informação, ela busca transmitir informações ideias ou mais especificamente um conteúdo, seja de que natureza for: filosófico, religioso, político, didático e/ou outros.

Este pensamento é confrontado por Eagleton (1983) quando ele afirma que existem textos que já nascem literários e outros que se tornam literários e, até

mesmo, há os textos em que esta condição de literariedade lhes é imposta. Com isso, evidencia Eagleton, “o que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado” (1983, p. 9). Neste caso, o leitor acaba por assumir um papel fundamental na construção do objeto literário.

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

A questão estética, portanto, tem se mostrado muito evidente, uma vez que, a cada dia, tem condicionado todo o nosso mundo, imprimindo modos de pensar, de amar e, até mesmo, de perceber o mundo. Como em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, muitas vezes o texto literário transita em uma zona de interseção com o texto científico. Contudo, é na sua intencionalidade, que aparece uma das mais fabulosas obras literárias da língua portuguesa. E como não atribuir a algumas obras o caráter de arte? O que seria, então, essa arte senão o resultado da mais nobre expressão humana? Ainda para Coelho (1976, p. 22), “a Arte é, na realidade, em suas expressões mais variadas o fenômeno que descobre o mundo à humanidade”. Ou ainda, “a Arte é uma espécie de ponte entre a realidade comum que nos rodeia e o mundo do indizível, que escapa à percepção comum” (1976, p. 23). Mas o que alçaria este texto ao patamar de arte? Ou ainda, o que o definiria como texto literário? Estas respostas ficariam incompletas se não trouxéssemos ao centro da discussão um dos principais vértices da literatura: o leitor. Não se pode, simplesmente, fechar os olhos para o lugar ocupado pelo leitor em toda obra, assim, para Eagleton (1983, p. 9) “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolver ler, e não da natureza daquilo que é lido”.

É interessante notarmos ainda que, segundo Coelho, a literatura “cria um universo autônomo, onde os seres, as coisas, os fatos, o tempo e o espaço assemelham-se aos que podemos reconhecer no mundo real que nos cerca” (1976, p. 23). Coelho completa o seu raciocínio mostrando que este “universo autônomo”, quando transformado em linguagem, assume uma “dimensão diferente: pertencem ao universo da ficção” (1976, p. 23), conforme nos mostra ainda em uma de suas definições sobre literatura:

Múltiplas conceituações foram formuladas através dos tempos, mas nenhuma conseguiu ser completa e definida, pois cada época fundamenta-se de acordo com a sua maneira de interpretar a vida e o mistério da condição humana. (COELHO, 1976, p. 23)

Vale trazer à luz o resultado alcançado em pesquisa anterior que elucida a ideia de que, muito embora “o conceito de literatura tenha se distanciado cada vez mais de uma linha reta, de algo uniforme e constante, o que se pode perceber é o seu fatídico distanciamento da poesia” (GERALDES JUNIOR, 2007, p. 24). Isto conduz a uma observação de que a poesia vem constantemente se re-significando em seus mais diversos ambientes de atuação. Explorar as “potencialidades da linguagem” (EZRA POUND, 1976, p. 18) tem se tornado um exercício constante da poesia, que vem se libertando da ditadura da linguagem verbal.

No entanto, a poesia contemporânea encontra-se oscilando entre o poder de criar realidades através da palavra e a consciência de ser um objeto de linguagem, daí a confiança ou a desconfiança que ela imprime em relação à linguagem, ao mesmo tempo aderindo ou distanciando-se de sua relação com o mundo real. Segundo a autora, é justamente nessa oscilação pendular que está todo o jogo da poesia contemporânea. Em consonância com o pensamento do crítico Melo e Castro, Coelho nos diz que:

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

é a própria Poesia e o seu método criado. (MELO e CASTRO *apud* COELHO, 1976, p. 201)

A questão é que, em fins do século XVIII, mais especificamente com a Revolução Industrial, ocorre uma mudança no panorama do mundo ocidental, como exemplo, evidente na aceleração exacerbada da utilização dos códigos – no caso da poesia, especificamente, o tipográfico – e das linguagens. Frente a isso, um novo tempo, uma nova situação, requer uma nova consciência, uma nova leitura, onde:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalingüística, mesmo no ato criativo, ou melhor, principalmente nele, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador. (PIGNATARI, 1974, p. 79)

O que não dá mais para negar é que, na contemporaneidade, a poesia não tem se prendido apenas ao corpo da literatura e tem, cada vez mais, procurado a companhia de outras artes, como o desenho, a fotografia, a música, a dança, o cartum etc., é o conhecido “instante poético”. Assim como Fernando Pessoa afirma que a arte é a confissão de que a vida não basta, a poesia nos termos colocados pela dita pós-modernidade vai de encontro aos recursos oferecidos pela literatura. Esses recursos já não são mais suficientes para suprir a demanda da palavra por outros códigos, outros suportes, isto é, outras e novas possibilidades. A consciência da poesia passa a ser também poesia. A consciência semiótica está tão arraigada ao conceito de poesia na condição pós-moderna que, para Décio Pignatari:

Apresenta elementos que configuram um parâmetro não suscetível de ser apreendido por instrumentos puramente lingüísticos, requerendo abordagens aplicáveis também a outros sistemas de signos, ou seja, abordagens semióticas propriamente ditas. (PIGNATARI, 1974, p. 47)

A poesia acabou sendo vista como a mescla de elementos que privilegiam a possibilidade de se dar maior margem ao acaso no ato da elaboração estética, paradoxalmente ao lado de um rigor formal, traduzido na plena consciência dos meios, códigos e mensagens. Como nota Maria Esther Maciel:

A linguagem – com seus mecanismos de construção e desconstrução – converteu-se, para grande parte dos poetas modernos, no cerne da experiência poética e passou a ser compreendida enquanto um universo múltiplo e autônomo: a poesia foi submetida a um processo de desreferencialização e assumiu a tarefa de se auto-dizer, desmistificando, assim, a idéia de literatura como mimese da realidade. (MACIEL, 1994, p. 78)

Observa-se que, ainda hoje há perspectivas conceituais diferentes do que venha a ser poesia. Existe uma complexa visão que aproxima e diverge os conceitos de poesia e poema, ora aparecendo como conceitos diferentes uma da outra, ora aparecendo como verdadeiros sinônimos. Pode-se perceber que grande parte dessas conceituações em nenhum momento atribuem a eles a universalidade e/ou o rigor necessários à afirmação estética, filosófica ou científica. Essa falta de formulação conceitual mais aprofundada serve para a poesia como também serve para o poema, entretanto, ao longo dos tempos, observa-se que, segundo Lyra (1986, p. 5) “a definição de poema é muito menos controvertida do que a definição de poesia”, levando-nos a crer que, muito embora pareçam iguais e muita gente acredite não haver diferenças entre os dois, poesia e poema são diferentes. Vejamos a seguir essas diferenças.

Como se pode perceber, “o poema é, de modo conceitual, caracterizado como um texto escrito, geralmente sob a luz do signo verbal e da forma versificada” (GERALDES JUNIOR, 2007, p. 26). No entanto, acerca da poesia, se pode perceber que ela está, ainda de acordo com este pesquisador, “situada de modo problemático em dois grandes espaços: uma condição imaterial e uma condição da atividade humana” (2007, p. 26). No que tange à sua condição imaterial, a poesia ocorre em um campo emotivo, do encantamento, anterior mesmo à sua captação em uma forma e, conseqüentemente, não depende do poema e da linguagem. Já no que

concerne à poesia como elemento da condição da atividade humana, ela aparece no estado tal qual foi concebida pelo poeta que se pôs a praticá-la e a empreendê-la. Corroborando com esse pensamento, Antonio Soares Amora afirma que:

É necessário não confundir Poesia e Poema: poesia é o “estado emotivo” ou “lírico” do poeta, no momento da criação do poema; o “estado lírico” reviverá na alma do leitor se este lugar transfigurar o poema em poesia. Poema é a fixação material da poesia, é a decantação formal do “estado lírico”. São as palavras, os versos e as estrofes que se dizem e que se escrevem, e assim fixam e transmitem o “estado lírico” do poeta. (AMORA *apud* COELHO, 1976, p. 57)

O que se pode notar, ao certo, conforme Lyra (1986) é que enquanto o poema tem uma existência concreta e existe digamos, *per se*, isto é, em si mesmo ao alcance de qualquer leitor, a poesia, por sua vez, existe *em outro ser*. Ao retornarmos a Eagleton (1983, p. 49), pode-se perceber que “a poesia é uma linguagem antes ‘emotiva’ do que ‘referencial’. Uma espécie de ‘pseudo-afirmação’ que parece descrever o mundo mas que, na verdade, simplesmente organiza de maneira satisfatória nossos sentimentos em relação a ele”. Na medida em que o poema é “algo que não podia ser parafraseado, expresso em outra linguagem que não a sua: cada uma de suas partes estava contida nas outras numa unidade orgânica complexa, cuja violação significaria uma espécie de blasfêmia” (EAGLETON, 1983, p. 51).

E é aí que encontramos o verdadeiro “Fio de Ariadne”⁵ desta discussão, ou seja, é aí que está o eixo central. Se a poesia está na cultura originariamente, nos

⁵ “Segundo a mitologia grega, um jovem herói ateniense chamado Teseu, ao saber que sua cidade deveria pagar a Creta um tributo anual composto de sete rapazes e sete moças, para serem entregues ao insaciável Minotauro que se alimentava de carne humana, solicitou ser incluído dentre eles. O Minotauro vivia em um labirinto, constituído de salas e passagens intrincadas do palácio de Knossos, cuja construção é atribuída ao arquiteto ateniense Dédalo. Ao chegar em Creta, Teseu conheceu Ariadne, a filha do rei Minos, que se apaixonou por ele. Ariadne, resolvida a salvar Teseu, pediu a Dédalo a planta do palácio. Ela acreditava que Teseu poderia matar o Minotauro, mas não saberia sair do labirinto. Ariadne deu um novelo a Teseu recomendando que o desenrolasse à medida que entrasse no labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado, para encontrar a saída. Teseu usou essa estratégia, matou o Minotauro e, com a ajuda do fio de Ariadne, encontrou o caminho de volta. Retornando a Atenas, levou consigo a princesa. Depois de uma noite de amor,

fios da cultura que o homem ajuda a tecer e nos quais é tecido, conforme afirma Geertz (1989), antes de estar no poeta ou no poema, ela tem a sua existência literária decidida nesse fluxo que vai da cultura para o poema por meio do olhar do poeta. Então, pode-se deduzir que a existência primordial da poesia se vincula à daqueles seres que exercem algum influxo sobre o sujeito que entra em contato com eles e o provocam para uma atitude estética de resposta, consumando o fluxo, mediante uma forma qualquer de linguagem.

Entretanto, especificamente, quais seriam esses seres? Em princípio, todos. Uma vez que, ao ser analisado sob uma perspectiva semiótica, tudo no mundo é linguagem, portanto tudo está apto a ser transformado em poema, afinal tudo o que está no mundo pode provocar alguma coisa no ser humano.

Conforme Ezra Pound (2003, p. 71), “os artistas são as antenas da raça”. Sendo assim, a poesia seria o radar, ou seja, seria o elemento responsável pela disseminação e pela premonição de uma possível evolução da linguagem, que posteriormente determinaria mudanças de comportamento social, conforme aponta Marshall McLuhan em sua obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*:

O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. A arte, como radar, atua como se fosse um verdadeiro “sistema de alarme premonitório”, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência. (MCLUHAN, 1996, p. 14-15)

Esse retrato multifacetado revela, por sua vez, uma concepção poética onde a poesia é muita coisa, mas é, sobretudo, “concisão, informação, invenção e consciência semiótica” (MACIEL, 2001, p. 9). Entretanto, tal concepção nos permite evidenciar que isso só ainda não é poesia.

Teseu deixou-a na ilha de Naxos, e ela nunca mais viu Teseu.” (GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1994).

Ao observarmos mais atentamente a essência da poesia, veremos que há potencialidades diversas em seu *corpus* que podem, através do *perceptor* do leitor, promover uma intensa relação entre ele [o leitor] e a poesia. Ezra Pound (2003) afirma existirem três modalidades de poesia: melopeia, fanopeia e logopeia. Acerca desses conceitos, o crítico e poeta norte americano afirma que:

1 – Melopéia. Aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais). 2 – Fanopéia. Um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i.é, Li T'ai-Po e os chineses atingiram o máximo de fanopéia, devido talvez à natureza do ideograma). 3 – Logopéia. “A dança do intelecto entre as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue). (POUND, 2003, p. 11)

Quanto ao *modus operandi* de classificação poética, Ezra Pound (2003) sugere que, para entender poesia, é necessário olhar e ouvir muito bem e nos diz ainda que, “se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas. Isto é, olhar para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela” (POUND, 2003. p. 34).

A poesia pode ser pensada como “um corpo estranho nas artes da palavra” (PIGNATARI, 1987, p. 13). Entre todas as artes, ela é a menos consumida, muito embora pareça ser a mais praticada. Décio Pignatari (1987, p. 17) chega a afirmar que “a poesia é a arte do anti-consumo, posto que a palavra ‘poeta’ tem a sua gênese na palavra grega *poietes*, significando, aquele que faz”. Mas o que seria esse fazer? Para o próprio Pignatari, o poeta é aquele que faz linguagem e é justamente aí que se encontra o cerne desse mistério.

A linguagem é um dos principais pilares do processo evolutivo do homem. Por meio dela nos foi permitido criar uma espécie de *paideuma*⁶ com a finalidade de organizar e significar ao máximo aquilo que chamamos de cultura humana. Por isso,

⁶ Segundo Ezra Pound, *paideuma* é “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2003, p. 69).

“o Poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimento”, conforme evidencia Peirce (*apud* PIGNATARI, 1987, p. 9). E o faz, segundo Geraldês, “com o intuito de elevar a sua bagagem cultural e, ao mesmo tempo, transpor barreiras e imprimir, de certa forma, alguma liberdade à própria linguagem” (2007, p. 29). Se para Schiller, a poesia é “uma coisa, força divina e misteriosa, que age de maneira incompreendida” (SCHILLER, 2002, p. 43), cabe aqui ressaltar a visão de Mallarmé (*apud* LEMINSKI, 2013, p. 246) em que o poeta francês afirma que poesia “se faz com palavras, não com ideias”. Afinal, a poesia ganha nas palavras de Paulo Leminski, um de seus significados mais completos: “a liberdade da minha linguagem” (LEMINSKI, 2013, p. 246).

2.1 POESIA E SUA INSERÇÃO NO TEMPO

A oralidade sempre foi elemento muito importante no que tange a totalidade da poesia. De acordo com Vieira, “no princípio, música, poesia e dança eram um todo. Essas manifestações poéticas se verificam desde a mais remota história dos povos” (2007, p. 44). Ao recobramos a memória, basta lembrarmos que, no trovadorismo, os poemas eram chamados de ‘cantiga’ e, segundo Massaud Moisés (2004, p. 19), “Letra e pauta musical andavam juntas, de modo a formar um corpo único e indissolúvel”, assim a poesia era “cantada, ou entoada, e instrumentada” (MOISÉS, 2004, p. 19). O fato é que, com o distanciamento da música, conforme Vieira (2007), a poesia deixa de ser uma manifestação do coletivo para transformar-se na expressão de um indivíduo.

Um dos principais fatores que assumiriam a responsabilidade por esse afastamento entre poesia, música e dança é o que McLuhan vai denominar de ‘galáxia de Gutenberg’. Afinal, conforme apresenta Aguiar e Silva, “a ‘galáxia de Gutenberg’ difundiu um *meio quente* de comunicação – o livro, o texto impresso –, comprometendo um único sentido humano – a visão” (1986, p. 292). Segundo

McLuhan (1996), os meios quentes têm uma tendência a hipertrofiar um canal perceptivo em prejuízo dos outros. Tudo isso fez com que a poesia, ao longo de todos estes anos, assumisse uma posição solitária, fundada em um ato necessariamente individualizado. O que se percebe é que há, segundo Vieira (2007), um intercâmbio de funções, onde a tecnologia (o livro) assume a voz de quem fala e, conseqüentemente, o leitor assume o papel de quem ouve. Esse pensamento é fortalecido por Octavio Paz, quando o crítico literário afirma que:

[o] homem é linguagem porque é sempre os homens, o que fala e o que ouve. Suprimir o sujeito que fala seria consumir definitivamente o processo de submissão espiritual do homem. As relações humanas já viciadas pelas diferenças de hierarquia entre os interlocutores, modificaram-se substancialmente quando o livro substituiu a voz viva, impôs ao ouvinte uma só lição e retirou-lhe o direito de replicar ou interrogar. Se o livro reduziu o ouvinte à passividade do leitor, estas novas técnicas tendem a anular o homem como emissor da palavra. (PAZ, 1990, p. 116)

A linguagem escrita, conforme Vieira (2007, p. 45), “se torna soberana e o mundo das imagens desaparece sobreposto pelo da realidade”. Ou seja, “a interação passa a ser entre texto e leitor e a figura do poeta se esvanece. Nessas relações introspectivas e reflexivas, a linearidade do texto se impõe tornando a comunicação unívoca e estreita” (idem, p. 45). O espírito rebelde da arte moderna reside exatamente neste ponto: denunciar uma possível crise em torno da palavra, uma vez que, para os modernos, a palavra não abrange a totalidade de significação requerida, além de não “dar conta das realidades, deixando um vazio, e a poesia propende mais ao silêncio” (VIEIRA, 2007, p. 45). Ao deslocarmos a opinião de Van Gogh sobre a pintura e estendê-la a outras expressões da arte como um todo (inclui-se aqui a poesia), podemos perceber uma interação latente entre as mais diversas formas de arte. Para Van Gogh, “o pintor retrata, não aquilo que vê, mas o que sente. Aquilo que se vê pode ser transposto em palavras: aquilo que se sente pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela” (*apud* STEINER, 1988, p. 40-41). Desta forma, a linguagem assume a posição nuclear do objeto artístico, ela se torna o cerne da poesia que há em poemas, quadros, balés, peças teatrais etc. Assim, Paz explica que

Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido – o poema é algo que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado através da linguagem. O quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. [...] Em suma, o artista não se serve de seus instrumentos – pedra, som, cor ou palavra – como o artesão, a não ser que os use para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende [...] O artista é criador de imagens: poeta. (PAZ, 2012, p. 31)

Uma das principais características da linguagem poética assumida na modernidade, de acordo com Vieira (2007), é a constante recriação. O poeta assume a função de produtor de signos da qual o leitor é a peça-chave para a dissolução do problema e o poema sempre uma interrogação a ser decifrada, ou seja, “o poeta se torna um operador de enigmas, cuja solução cabe ao leitor encontrar por meio da consciência da leitura e da recuperação da qualidade histórica do poema” (VIEIRA, 2007, p. 46). Ainda segundo essa historiadora “as marcas da historicidade transitam de um poema a outro, de um poeta a outro”. Dessa forma, pode-se perceber, conforme evidencia João Alexandre Barbosa, que “a linguagem do poema que se erige sobre a consciência da historicidade do poeta e da poesia, refazendo o nó das circunstâncias pela leitura das interseções culturais, é marcadamente crítica” (1986, p. 16). Isto é, a significação do poema, tanto a partir do olhar do poeta quanto a partir do olhar do leitor, encontra-se na abrangência do que Pignatari (1974) vai denominar de ‘repertório cultural’.

Entretanto, um dos principais problemas da teoria da literatura é definir quais os limites que definem e diferenciam o que é poesia do que é poema. Dentre as tantas definições elencadas por Paz, destacamos que a poesia é:

Conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une [...] Arte de falar de uma forma superior; linguagem primitiva [...] Retorno à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. (PAZ, 2012, p. 21)

De acordo com Lyra, o poema é “um objeto empírico” e a poesia é “uma substância imaterial”; ainda para esse autor, “o primeiro tem uma existência concreta e a segunda não” (LYRA, 1986, p. 7). Esses conceitos são fortalecidos por Paz quando ele traz a ideia de que não basta ter forma de poema para que haja, ali, poesia. Assim, o crítico mexicano salienta que:

Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos costumam ser poéticos: são poesia sem ser poemas. [...] Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é a criação, a poesia erguida. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. (PAZ, 2012, p. 22)

Nesse sentido, percebe-se que a ideia dos “gêneros de primeira grandeza (epopéias, tragédia, ode)”, como afirma Amora (2006, p. 95), não fará do escritor necessariamente um poeta, nem tampouco, desses gêneros, poesia. Como vimos no pensamento de Paz (2012), artifícios estão aquém do que é necessário para responder à pergunta acerca do que é poesia. Dessa forma, conforme comenta Vieira (2007, p. 47-48), “apesar de se complementarem na produção literária, criação e técnica se distinguem, uma vez que a técnica é um procedimento que permite a repetição. [...] ao passo a criação é única, singular”.

A essência que permeia uma obra é o que atribui a ela uma aura poética ou não. Afinal, o que torna um poeta barroco especial ainda hoje? Ou ainda, o que faz com que leitores contemporâneos continuem, na atualidade, a visitar um poeta trovador? Talvez a resposta esteja na essência poética desses textos. Segundo Vieira, “a poesia é algo mais sutil, irreduzível, inapreensível, é a própria natureza humana que se materializa por meio do poema” (2007, p. 48). Se para Paz (2012) o poeta é um criador de imagens, adentramos então na seara onde ele [o poeta] é o mediador que fomenta esta pluralidade imagética no leitor. Assim, “a transformação é inevitável quando se adentra o campo poético. Sem deixar de ser palavra, o poema transcende os limites da linguagem, se converte em imagem, permitindo ao vocábulo retornar à sua natureza original” (VIEIRA, 2007, p. 48).

Palavras, sons, cores, formas, tudo é matéria-prima prestes a virar poesia nas mãos de um poeta. Mas é válido ressaltar que a transformação do objeto em poesia não quer dizer que houve transmutação em outra coisa. Ela reassume sua natureza original e ganha um significado prontamente poético, afinal, conforme afirma Paz, “ser ‘outra coisa’ quer dizer ser a ‘mesma coisa’: a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são” (2012, p. 33). Assim, como salienta o autor, “o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador” (PAZ, 2012, p. 34), é a volta do homem ao seu estado natural, afinal:

No poema, a linguagem recupera sua originalidade inicial, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os significativos. A palavra, enfim em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de estourar no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. (PAZ, 2012, p. 30)

Essas considerações vão encontrar reverberações nas ideias de José Paulo Paes na medida em que se percebe uma articulação entre “a poesia, o princípio mítico do mundo e da criação da língua adâmica” (VIEIRA, 2007, p. 49), como se percebe a seguir:

[a] tarefa primordial da poesia tem sido sempre a de tentar reparar essa perda ou pecado lingüístico original. [...] O poeta está sempre redescobrendo o mundo, vendo-o como se nunca ninguém o tivesse visto antes, como se fosse ele o primeiro homem sobre a face da Terra. (PAES, 1990, p. 47)

O que se sabe é que não há uma única voz estabelecida como *status quo* da definição do termo poética. Talvez, essa diversidade se dê essencialmente no emprego do termo em dois instantes históricos diferentes que, segundo Ylera (1974), foram com (a) Aristóteles de *A poética* e (b) com os formalistas russos. O que se pode perceber é que *A poética* surge como uma teoria mais ligada aos gêneros literários, uma espécie de teoria dos mais diversos tipos de mimese. Algo que vai se

apresentar mais tarde sobre um sentido análogo em Veselovsky, de alguns autores americanos, alemães etc. Nesta perspectiva, Ylera (1974, p. 140) mostra que também poderia figurar entre o supracitado a obra de Emil Staiger em que:

A poética se entende como reflexão sobre a essência dos três grandes géneros [sic] tradicionais, reflexão sobre o lírico, o épico e o dramático. Encontra a determinação do estilo lírico na recordação, do épico na representação e do dramático na tensão, sem que estes três elementos correspondam estritamente aos três géneros [sic]; pelo contrário “uma obra é mais perfeita quando todos os três géneros [sic] nela participam o mais possível e estão em completo equilíbrio”⁷. Partindo de pressupostos muito diversos, Bakhtin analisa a obra, relacionando-a com os tipos de sistemas significantes.

O outro caminho indicado por Ylera (1974) mostra uma dimensão diferente ao termo em discussão. Talvez a única convergência seja a equivalência à ‘ciência da literatura’, mas o grande pélagos entre os dois se dá pelo fato desta estar baseada em um conceito peculiar da obra e da tarefa do crítico. Neste caso, Yllera mostra que “a poética estuda essencialmente a literariedade, o que faz de uma mensagem literária uma obra estética” (1974, p. 140). Por essa mesma linha seguem os formalistas franceses, que entendem a poética como um estudo imanente da literatura. Atualmente, talvez por influência da semiótica literária e das análises do conto ou da narrativa, haja uma tendência a atribuir à poética o estudo dos tipos de discursos literários, ou seja, conforme Yllera (1974, p. 140), “as obras em si interessam apenas na medida em que são manifestações concretas desta entidade abstracta [sic] que abrange obras em características afins”.

É interessante, ainda, notarmos que no cerne do pensamento aristotélico situa-se o *modo* produtor. Para a contemporaneidade, este se apresenta mais como uma espécie de *voz* do que um *modo de produção* como o leitor mais distraído poderia facilmente ser levado a ler a linguagem dos poetas e dos retóricos enunciadas nos palcos e nas praças. Machado (2000, p. 82) afirma que a poética de Aristóteles não “hesitou em separar as obras da voz em gêneros, ou seja, (a) gênero

⁷ NA – Emil Staiger, **Conceptos fundamentales de poética**. Tradução e estudo preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Rialp, 1966, p. 256.

de primeira voz – a Lírica; (b) gêneros de segunda voz – a épica; (c) gêneros de terceira voz – o drama”. Com isso, corroborando com o pensamento supracitado, pode-se perceber, conforme Machado (2000, p. 82), que “a voz é um modo de representação mimética”.

Na prática da poesia contemporânea, ou seja, no fazer poético em nossa atualidade – para deixar bem claro, as linguagens não se reportam a *modos* apenas, menos ainda à *mímesis*. Tudo isso, pelo fato de não caberem em uma métrica formal, isto é, por não caberem em um discurso ‘formular’. Isso se dá devido ao fato de a interação das linguagens, ou melhor, do hibridismo de linguagens ser elementos tão inatos à produção poética contemporânea que conceitos modulares ficam aquém das necessidades para explicar o todo poético – elemento central desta pesquisa.

É notório que, após a Revolução Industrial, há, no mundo ocidental, um grande crescimento da produção de códigos e, conseqüentemente, uma evolução da linguagem. E, como cita Fabrício Marques: “A concepção de poesia enquanto informação, ligada à referência do concretismo, necessita de um complemento, que é a poesia compreendida como consciência semiótica” (2001, p. 78). A mesma consciência Semiótica que, conforme Pignatari:

Apresenta elementos que configuram um parâmetro não suscetível de ser aprendido por instrumentos puramente lingüísticos, requerendo abordagens aplicáveis, também, a outros sistemas de signos, ou seja, abordagens semióticas propriamente ditas. (PIGNATARI, 1974, p. 85).

Com isso, é possível percebermos que a poesia em seu conceito mais lato, reporta-se à luz, movimento, som, palavras, imagens etc. isto é, a poesia assume-se como um verdadeiro corpo sensorial no espaço. Em seu artigo “Redescoberta do *sensorium*”, Irene Machado conclui que, ao mesmo tempo em que antigas inscrições romanas não concebiam escritas de formas diferentes, “na bustrofédica, a explicitação da escrita sensorial se revelava pela organização que ela incorporava no espaço” (2000, p. 92). Ou seja, de acordo com Machado, “o texto resultava da progressão das linhas que se ligavam alternativamente da esquerda para a direita e

da direita para a esquerda, formando um fio contínuo como os sulcos traçados em um campo” (2000, p. 83). O *palíndromo* latino, um dos textos mais antigos de que se tem registro, representa muito bem esse pensamento:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

O que se percebe no texto acima é uma verdadeira interação entre códigos gráfico-visuais e espaciais que nos permitem ler a mesma frase nas colunas verticais e horizontais, da direita para a esquerda e vice-versa. Todas essas possibilidades interativas no interior da linguagem remetem à necessidade de inserir um sistema semiótico, não em um espaço delimitado, mas como afirma Machado (2000, p. 84) “numa esfera de fronteiras que, longe de dividir o espaço, exhibe-se como filtro”. Ou seja, neste caso, como diria Boaventura de Sousa Santos (1994, p. 49) “a zona fronteira apresenta-se como uma zona híbrida, babélica” de multiplicidade sensorial.

O leitor mais atento pode perceber que a própria escrita alfabética estabelece algumas relações muito tênues e com possibilidades enormes de dialogar com a bustrofédica. Um dos principais exemplos é o caligrama, como o que o artista multimídia Arnaldo Antunes apresenta em sua obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, a saber:

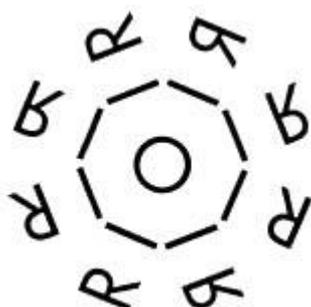


Figura 1 – Poema Rio

Fonte: ANTUNES, 1997, p. 45.

Se por um lado pode-se observar a estrutura construída de forma sólida, rija; por outro lado é evidente outro sistema, como bem lembra Foucault, quando afirma que:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: *compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia*. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o *texto e a figura*, compõe com *linhas* que delimitam a *forma* do objeto juntamente aquelas que dispõem a sucessão das *letras*; aloja os *enunciados no espaço da figura*, e *faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa*. De um lado, *alfabetiza o ideograma*, povoa-o com letras descontínuas e *faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas*. (FOUCAULT, 2008, p. 22)

Assim, o que Foucault (2008) apresenta é que, a partir do momento em que o caligrama é considerado tautologia, mas no sentido contrário da retórica, ele (1) serve-se da possibilidade de dizer duas coisas com palavras diferentes e (2) desfruta da permissão de dizer duas coisas diferentes com apenas uma palavra. Ou seja, “a essência da retórica está na alegoria” (FOUCAULT, 2008, p. 22-23). Desta forma, percebemos que:

O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da *substância sonora*. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: *mostrar e nomear, figurar e dizer, reproduzir e articular, imitar e significar, olhar e ler* (FOUCAULT, 1988, p. 23)

Foucault (2008) sugere um caminho ardiloso, mas necessário para uma observação mais aprofundada de um caligrama. O grande cerne da questão, neste caso, não é a linguagem em si, mas as fronteiras existentes entre seus sistemas. Ao admitir a existência de uma (ou várias) fronteira(s), fica mais claro divisar o

deslocamento de um campo a outro. Ou seja, a explicitação do fazer poético vive não no código, mas, conseqüentemente, na fronteira.

O embate constante entre as linguagens interagentes sugere, mais do que uma hierarquia dos signos (códigos), uma intensa solidariedade entre eles. E mais do que isso, conforme Machado (2000), é da teoria geral dos signos que vem a orientação que entende os sistemas de signos por meio da lógica de seu funcionamento.

3 'LEITE, LEITURA, LETRAS, LITERATURA': A POÉTICA DA LEITURA EM LEMINSKI

"Cada leitura produz um poema diferente".
(Octavio Paz)

Emir Rodríguez Monegal (1980) traz à luz um conceito interessante e significativo em seu estudo sobre a obra do poeta argentino Jorge Luis Borges, do qual tomo emprestado por entender que este conceito evidencia uma fortuna extremamente profunda em relação ao ato de ler poesia. Quando o escritor argentino evidencia, já no título de sua obra, o termo "poética da leitura", Monegal (1980) atém-se à relação sempre evidente, mas pouco estudada quando o assunto é poesia, entre receptor e obra. Em linhas gerais, a lição de Borges propõe nulificar as pretensões de paternidade literária, uma vez que o ato de produção não se restringe à escrita, mas também ocorre durante a leitura. Monegal (1980) mostra ainda que a obra pertence também ao leitor que, ao exercer a atividade de leitura, sempre confere significado e originalidade ao texto. Isso realça a ideia de que a linguagem é de todos, bem como promove o leitor à condição de autor.

Sendo assim, ao trazer para o centro da discussão o termo "poética da leitura" primeiramente cunhado por Monegal (1980), evidencia-se a subdivisão desse termo em dois entendimentos: (a) ferramentas que o poeta utiliza para materializar o lugar do leitor no próprio poema e (b) as pistas ou índices que proporcionarão um caminho à leitura, uma vez que a própria poesia, como diria Waly Salomão em seu poema *Devenir, Devir*, "Não acaba com o ponto final" (SALOMÃO, 2000, p. 46) e a obra, aberta, sempre oferece contínua predisposição à produção posterior e sempre renovadora daquele que a lê.

3.1 UM ESTUDO DA PÓETICA DA LEITURA EM PAULO LEMINSKI

Faz-se relevante, para se tratar do termo grafado por Monegal (1980), discutirmos um local que é mais uma estrada de pedras do que asfáltica em uma clara alusão aos poemas de *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto (2008). O local da leitura é sempre um ambiente polêmico e, por isso mesmo, esta pesquisa deve clarificar qual o escopo teórico que se desenhará a partir deste momento.

Dessa forma, vale lembrar que Aristóteles referia-se ao conceito grego de *poiêtikê technê*, conforme mostra Emil Staiger (1997), como uma forma de ensinar a essência da poesia, oferecer instruções práticas e modelos a iniciantes sobre a composição da poesia, por isso “deveria inventariar todos os modelos existentes, algo que gera o conhecido problema dos gêneros que, até então, na poética aristotélica, dividiam-se em superior (poesia épica e tragédia) e em inferior (comédia)” (BARROS, 2010, p. 26).

O próprio Staiger (1997) vai apontar que o termo *technê* vai desaparecer e dar à poética uma percepção antes renegada, ou seja, o fato de a poética deixar de ser precedida pela *technê* vai oferecer ao termo a possibilidade de deixar de ser imitação da natureza e, sobretudo, de modelos de autores anteriores, clássicos, passando a ser compreendida como um exercício constante da criação. Não há como negar, dessa forma, a raiz do termo, também grego, *poiésis*, que expressa a ideia, segundo Barros (2010, p. 26) de “formação, criação, realização”.

Em *Conceitos fundamentais da poética*, Staiger (1997) afirma que não reconhece gênero como modelo e despreza a tripartição dos gêneros, uma vez que “toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática” (STAIGER, 1997, p. 190). Sendo assim, pode-se perceber que cada obra

participa de cada um dos três gêneros, sempre oscilando entre eles, afinal, de acordo com Staiger (1997, p. 197), a poética “esforça-se para prover como a essência do homem aparece nos domínios da criação poética”. Ou seja, em uma percepção mais contemporânea, a poética se ocupa do que é arte, afinal o homem é um híbrido entre lírico, épico e dramático e é justamente essa característica multifacetada do homem que faz refletir-se sobre o fazer poético.

Hans Robert Jauss figura entre os pesquisadores que marcaram e contribuíram para os estudos literários contemporâneos, sobretudo a partir de sua proposta de diálogo com o leitor que, para Jauss (1979), por meio da leitura firma uma verdadeira relação dialógica com texto. Com isso, Jauss insiste particularmente, como nos mostra Jimenez, “no papel primordial da reação dos leitores, de seus julgamentos e de suas expectativas diante de obras novas” (1999, p. 363).

Nesse sentido, pode-se observar que a obra literária passa a ser definida pela relação que se estabelece entre ‘literatura e leitor’, e Jauss de maneira alguma nega que “a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas” (1979, p. 23). No que diz respeito às “implicações históricas”, o crítico alemão evidencia, como mostra Oliveira (2010), que ela se define pela síntese de experiências das leituras realizadas, a saber: (a) a primeira é obtida pela leitura e análise que o leitor faz da obra e outras que fizera em momentos anteriores, sugerindo que toda leitura já é em si comparada; (b) a segunda se dá pela bagagem de mundo que o leitor possui ou supõe ter adquirido ao longo de sua existência e o caráter histórico presente na essência da obra. O que é importante notar é que a leitura se concretiza na entidade leitor e que, para Barros (2010), é um elemento integrante da estética literária e essencial à constituição do sentido da obra, pois cabe a ele a percepção e atualização do fenômeno estético.

Outro teórico da Recepção Estética, Wolfgang Iser (1996), prefere trazer à luz a teoria do efeito estético, que se baseia no texto cuja decorrência somente é produzida no processo de leitura. Iser (1996, p. 83) afirma que, “no ato de leitura, há a interação entre texto e leitor, e deste último exigem-se atividades imaginativas e

perceptivas”. Sendo assim, completa o filósofo alemão (1996), observa-se que pensar a leitura é pensar o efeito estético. Para corroborar esse pensamento, basta voltar os olhos ao conceito aristotélico de catarse (do grego *kathársis*, purificação, purgação), que já anunciava o efeito da arte em seu receptor.

Em seu *Os limites da interpretação*, Umberto Eco (2010) vai apontar que as mais diversas teorias que se ocupam do leitor vão ressaltar a importância do ato de leitura para a construção – ou desconstrução – do texto; e isso vale tanto para a Estética da Recepção, quanto para a Hermenêutica, a Semiótica e/ou a Desconstrução. Para Eco (2010), cabe unicamente ao leitor atualizar e interpretar o texto; assim, pensar a leitura é, necessariamente, pensar a sua interpretação, isto é, somente exercendo o seu papel de leitor, o destinatário proporciona o funcionamento total do texto. De acordo com Eco, “um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas conexões” (2012b, p. 45).

Indo mais a fundo na relação entre o texto e o seu leitor, Eco (2012) destaca o conceito de tesouro social pelo qual ele torna evidente que a produção de um texto é dirigida a uma comunidade de leitores, cada um com sua competência em relação à língua. Para isto, ele afirma que:

Quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. Por tesouro social entendo não apenas uma determinada língua enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também toda enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos, compreendendo o texto que o leitor está lendo. (ECO, 2012b, p. 79-80)

Com isso, pode-se perceber que o ato de ler é, em si mesmo, uma transação difícil entre a competência do leitor e o tipo de competência que um determinado texto “postula a fim de ser lido de forma econômica” (ECO, 2012b, p. 80). Conforme

Barros (2010, p. 31), “a economia de leitura [...] refere-se a não haver excessos e à possibilidade de um acordo entre uma comunidade de intérpretes”.

Talvez por assumir uma postura ‘marginal’, Leminski tenha, em seu leitor, um elemento eclético e, por isso mesmo, trabalhe incansavelmente as multiplicidades significativas em sua fortuna poética. Ao tecer sua poética da leitura, o poeta curitibano oferece possibilidades interpretativas para os vários níveis de apreensão textuais. Seus poemas evidenciam um eu-lírico sempre atento ao leitor, um eu-lírico consciente de sua potencialidade intersemiótica e, sobretudo, um sujeito lírico que não se limita ao patamar de espelho do texto em uma via única da escrita, mas, principalmente, sugere ao leitor o modo como deseja ser lido. Por características como essas apresentadas e exploradas por Leminski ao longo de sua obra poética, esta pesquisa recorre a pressupostos teóricos fundamentadas no ato de leitura apresentadas por Eco, destaque para o seu conceito de leitor-modelo; também às ideias apresentadas por Paz, destaque para o conceito de *ananda*, ou seja, deleite com o Uno – afinal, conforme declara Paz (2012, p. 33), “toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético”.

Mesmo com foco voltado para as narrativas, os conceitos de Eco aplicam-se a todo tipo de textualidade, sobretudo ao lírico e, como bem deixa claro Barros em sua tese de doutorado:

Embora Umberto Eco investigue apenas textos narrativos, a teoria que desenvolve toma o conceito semiótico de texto, podendo, portanto, ser aplicada a todo tipo textual, inclusive a textos não-literários e não-verbais (ECO, 2004). Além disso, a aplicação de uma teoria de narrativa ao texto lírico pode ser subsidiada pela definição de eu-lírico como “um enunciador fictício” e pelo conceito de cena do poema-lírico com “a ficção” que são oferecidos por Francis Achcar (1994). (BARROS, 2010, p. 27)

Sendo assim, Eco (2012a) utiliza-se das mais diversas ferramentas que vão desde o formalismo russo, do complexo sígnico de Roman Jakobson, da Semiótica de Charles S. Peirce, à Semiologia de Roland Barthes, para enriquecer a sua proposta de estudo baseada na atividade cooperativa e interpretativa do leitor no

texto. Ou seja, no cerne do universo ficcional está a leitura e, em consequência disso, como agente direto, o leitor. Eco (2012a, p. 42) postula que todo texto é um “universo aberto em que o intérprete (neste caso, o leitor) pode descobrir infinitas interconexões”. Paz (2012), ao visitar Alfonso Reyes, mostra que prosa é o que está dito, já um texto lírico, poético, é o que está no não-dito, o que permite a todo leitor, em qualquer que seja o seu tempo, atualizar o conteúdo daquela obra, daquele poema. Talvez por estar antenado com esse pensamento, Leminski dê um papel importante para a cooperação sempre consciente e participativa do seu leitor para que o texto flua. Eco aponta ainda que:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; [...] Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2012a, p. 37)

O que Eco explana e Leminski faz questão de trazer à tona em seus poemas é que cabe ao leitor preencher as possíveis lacunas deixadas em branco pelo texto. Essa consciência se apresenta tão iminente no poeta curitibano que já na epígrafe de seu livro de estreia *Catatau*, Leminski nos mostra o lugar ativo que o leitor terá no decorrer da obra ao afirmar que “me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora⁸, passou muito bem sem mapas. Virem-se.” Esse pensamento leminskiano nos conduz ao encontro do pensamento de Umberto Eco no qual, explica Barros (2010), o leitor apresenta-se subdividido em dois tipos: (a) Leitor-Empírico, que “realiza uma leitura particular da obra com liberdade total” (BARROS, 2010, p. 33); e (b) Leitor-Modelo, que se apresenta como um “leitor criado pela própria obra” (BARROS, 2010, p. 33) e, em consequência disto, se apresenta como “colaborador ativo para dar sentido à ela [obra]” (BARROS, 2010, p. 33). O curioso é que o teórico italiano mostra que o Leitor-Empírico, extratextual, é

convidado a seguir o segundo, implícito no texto, conforme nos mostra no excerto a seguir:

O Leitor-Modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 2001, p. 14)

De acordo com Márcia Regina Santos (1999, p. 64), para Umberto Eco “o leitor é sempre postulado como um operador do texto porque é responsável por sua atualização”, conforme supracitado. Isto traz para o centro da discussão o fato de que “um texto é sempre incompleto diante do olhar do destinatário” (SANTOS, 1999, p. 64). Ou seja, segundo Santos, “enquanto o leitor não interage com o texto, este último continua sem voz ativa, fraco, preguiçoso, como nomeia o próprio Eco. E para que haja a atualização, o leitor precisa ser cooperativo, consciente e ativo no momento da leitura” (1999, p. 71). E é justamente este ambiente lúdico entre texto e leitor, este jogo de leituras possíveis, que vai encontrar reflexo na poesia de Paulo Leminski.

Atuando em um processo de leitura que vai além do superficial, surge, segundo Santos, o que “Eco trata como ‘Não-dito’, ou seja, o que está entremeado no texto. Para fazer parte deste processo, o leitor precisa efetuar uma série complexa de movimentos cooperativos, entre eles, a operação extensional e a inferencial” (1999, p. 72). Corroborando esse pensamento, pode-se observar anteriormente que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de sua atualização. Sendo assim, Eco vai mostrar que um texto é “um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo: gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia” (2012b, p. 57).

⁸ Vide *Jornal do Escritor* (n. 6, nov. de 1969, Rio de Janeiro, [s/p]), onde tiveram lugar o lançamento oficial da ideia, trecho e amostragem das primeiras do *Catatau*.

Muito embora o Leitor-Modelo coopere ativamente para alcançar o sentido do texto, este é guiado, segundo Eco, por uma entidade chamada Autor-Modelo, que pode ser percebida como um estilo, mas sobretudo “como uma estratégia textual explícita” (2012b, p. 82) que, em consequência disso, vai revelar a intenção do texto. Isto é, ao tornarem-se evidentes no percurso da leitura, tanto o Leitor-Modelo, quanto o Autor-Modelo, são entidades que se criam mutuamente. Mas o que vale deixar evidente mesmo é que “entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável” (ECO, 2012b, p. 93). Torna-se evidente, então, que o texto norteia e instrui a participação do leitor e, conforme Barros (2010), desde o processo gerativo do texto, já estão previstas atitudes interpretativas do Leitor-Modelo.

Essa discussão traz à cena a possibilidade real de que Leminski, consciente de sua posição de poeta – ou melhor, de “útil operário do signo”, eleva o eu-lírico de sua obra a uma consciência teórica onde o Leitor-Modelo possa reconhecê-lo e, sobretudo, notar todas as suas estratégias estilísticas; já que, para Eco (2012a), o Autor-Modelo antecipa algumas possibilidades de leitura. Embora seja evidente essa antecipação feita pelo Autor-Modelo, vale salientar que essa simples antecipação não nos fornece a possibilidade de previsão do resultado do diálogo interpretativo – isto é função exclusiva do leitor, através daquilo que Décio Pignatari (1987) denominaria de ‘repertório’. Portanto, gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros e, assim, contribuir para tornar a obra um produto cultural.

Esse pensamento conduz a um caminho de fruição estética, um caminho ao qual Eco (1976) vai condicionar a uma provável abertura. Afinal, afirma o teórico italiano, “Tôda [sic] forma fruível como dotada de valor estético é ‘aberta’” (ECO, 1976, p. 89); logo, sublinha-se que o texto literário, tal qual o poema, é um discurso aberto permeado de ambiguidades em que o valor encontra-se também no seu processo de construção. Sendo assim, o leitor aparece como fruidor da obra que lhe foi ofertada, previamente, pelo autor e, por isso mesmo, assume uma função

extremamente ativa na construção do texto. No fundo, afirma Eco (1976, p. 40), “a forma torna-se esteticamente válida a medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspecto e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria”. Esse pensamento, além de nos permitir a leitura de que a poética da obra *aberta* tende a promover no leitor atos de liberdade consciente, leva-nos ao encontro da poesia leminskiana enquanto promotora desses atos de liberdade.

3.2 ‘DEIXEI ALGUÉM NESTA SALA’: DISCURSO AUTORREFLEXIVO E O SUJEITO LÍRICO-POETA

Conforme apresenta Barros (2010), o Leitor-Modelo é aquele integrante do texto literário gerado pela própria obra e que deve colaborar com o sentido. Assim, conduzir a poética leminskiana, bem como esta pesquisa, por este caminho requer assumirmos esse pensamento como elemento norteador. Por suposto, observa-se a utilização do discurso autorreflexivo como uma verdadeira estratégia com a intenção de esboçar a interação existente entre o leitor e o poema (BARROS, 2010). Essa estratégia termina por constituir-se em uma intersecção, um casamento, entre as experiências estética e crítica. Esse casamento trazido à luz anteriormente por Costa Lima (2002) conduzirá a uma tentativa de, através da experiência individual e da subjetividade, racionalizar o poético, pois, conforme Barros, “o sujeito lírico reiteradamente pretende aclarar e/ou sugerir suas concepções e atitudes poéticas” (2010, p. 34). A pesquisadora afirma, ainda, que “não se pode restringir tal procedimento ao mero didatismo, o discurso autorreflexivo serve como ponto de apoio à constituição do Leitor-Modelo, bem como motiva o leitor-empírico a depreender e sentir o ato performativo” (2010, p. 31), elemento esse que se faz evidente na poesia de Paulo Leminski.

Ao assumirmos para esta pesquisa o conceito de performance mais próximo do elencado por Roland Barthes (1973, p. 43, grifo do autor) em seu *O prazer do Texto*, de “manter a *mimesis* da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria)”, assumirmos também, necessariamente, a ideia de performance como pré-requisito, como habilidade, como competência, ou seja, o saber-fazer.

Embora muitas vezes o texto leminskiano nos conduza por um caminho conceitual performático mais voltado para a ideia de teatralidade da palavra, vale aqui observar que a performance como construção poética será associada indubitavelmente ao eu-lírico, afinal nesse processo o eu-lírico cria o seu próprio papel, visto que usufrui o papel de enunciador e, segundo Barros (2010, p. 36), “assume o lugar de enunciação de poeta”. Dessa forma, pode-se perceber que ocorre a criação do sujeito lírico-poeta que, em consequência, irá materializar o Autor-Modelo e especificar o Leitor-Modelo.

Em “Luto por mim mesmo”, essa estratégia clarifica a consciência crítica e estética de Paulo Leminski, como se pode perceber:

Luto por mim mesmo

a luz se põe
em cada átomo do universo
noite absoluta
desse mal a gente adocece
como se cada átomo doesse
como se fosse esta a última luta

o estilo desta dor
é clássico
dói nos lugares certos
sem deixar rastros
dói longe dói perto
sem deixar restos
dói nos himalaías, nos interstícios
e nos países baixos

uma dor que goza
como se doer fosse poesia
já que tudo mais é prosa

(TP, 2013, p. 293)

O título do poema acima já anuncia certa pluralidade interpretativa. O fato de a palavra luto aparecer em destaque, evidenciando uma batalha travada entre os seus sentidos semânticos, lutar *versus* morrer, é fortalecido pelo primeiro verso, que crava um ‘apagar das luzes’ – sugerindo uma morte – para logo depois renascer em “cada átomo do universo”. O termo luto, que abre a oração título do poema, substantivado, assume a ideia de uma tristeza profunda em decorrência da morte de alguém, neste caso do próprio Eu-lírico; basta, assim, que se observe o complemento da oração ‘por mim mesmo’. A outra ideia apresentada é a de resistência, isto é, a palavra luto não assumiria um sentido substantivado, mas, sim, um sentido verbal. Ou seja, “Luto” abriria o poema como a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo lutar. Dessa maneira, a luta se perpetua por todo o poema a ponto de o eu-lírico reconhecer, no antepenúltimo verso, essa face prazerosa da dor, estabelecendo, assim, uma situação sempre limite entre a falência na morte e a beleza da luta e constituindo-se em uma espécie de protótipo da vida em si. Ao observar o eu-lírico em sua iminente busca pelo prazer, mesmo que através da dor, percebe-se um “caminhar elegante” promovendo a intertextualidade com outro poema de Leminski, mesmo que através de uma referência implícita. O poeta curitibano apresenta no mesmo livro, *La vie en close*, o seguinte poema:

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa, um milhão de dólares
ou coisa que os valha

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

(TP, 2013, p. 284)

O dialogismo entre ambos os textos torna ainda mais evidente que o eu-lírico assume o lugar de enunciação do poeta, uma vez que, no poema “Luto por mim mesmo”, já no título quem fala é ele, o Eu-lírico. No poema “um homem com uma dor”, esse Eu-lírico vai assumir o lugar do poeta nos versos de número 11, 12 e 13, ao dizer: “não me toquem nessa dor / ela é tudo o que me sobra / sofrer vai ser minha última obra”.

Nessa perspectiva, o diálogo presente nos textos acima nos permite entrar em contato com uma tensão elaborada pelo poeta na fala do Eu-lírico, concedendo ao leitor um espaço enorme para a liberdade criadora. As lacunas deixadas pelo texto devem ser preenchidas pelo leitor, afinal, conforme afirma Eco, “um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões” (2012b, p. 45). Vale salientar que essa obra aberta às interconexões não quer dizer que o texto seja passível de mudanças, mas que a partir de sua autonomia performática ele [o texto] permite ao leitor ser um agente direto de sua criação.

A figura da dor como elemento de redenção, sempre presente como algo almejado e a nunca ser evitado, vai ser uma condição central para o decorrer desta análise. A dor-poema que Leminski traz nesses textos constitui-se como uma verdadeira sinonímia entre si. Em cada verso supracitado, essa dor se mostra ‘clássica’, se mostra ‘elegante’ e, assim, conduz o leitor a uma situação em que a liquidez fronteira entre os conceitos de dor e poesia liquefazem-se, ou seja, são passíveis de evaporação. No poema “Luto por mim mesmo”, o Autor-Modelo nos sugere a grandiosidade da dor, bem como a sua universalidade. Como é sabido, não é de hoje que a relação existente entre grande poesia e dor é extremamente tênue. A tragicidade dos versos épicos está aí a constituir um verdadeiro *paideuma* a associar poesia e dor. Para isso, Massaud Moisés salienta que “o sublime, o grandioso, revela-se tanto no conteúdo (...) e na forma (...) como na escolha dos acontecimentos e na tragicidade em que decorrem” (2006, p. 239). O que “Luto por mim mesmo” apresenta é o acontecimento da dor como algo universal “dói longe dói perto” (verso 11), “dói nos himalaias, nos interstícios” (verso 13) e “nos países baixos” (verso 14). Como a poesia, a dor apresentada nesse poema é

universalizada. Uma dor que “goza” (verso 15) e aqui o vocábulo gozo pode assumir o campo semântico tanto de prazer como também de prestígio.

É interessante observar os elementos textuais que sugerem a completude da vida a partir da dor ou da poesia. Já no verso 5, Leminski nos apresenta a vida ‘como se cada átomo doesse’, isto é, é uma dor leniente, constante, completa, uma dor que assume cada espaço existente no *corpus* do Autor-Modelo. Em uma carta a Regis Bonvicino, Leminski (1999) afirma que a poesia está longe de ser a coisa mais importante do mundo, mas para quem faz poesia tem que ser; isso conduz a uma interpretação onde a dor apresentada até aqui não é senão um sinônimo da poesia, “como se fosse esta a última luta” (verso 6). O que se percebe é que há um convite ao leitor para completar o fazer poético, suscitado pelos versos 16 e 17, já que o poeta levanta a hipótese de que “como se doer fosse poesia / já que tudo mais é prosa”. Assim, a dor/poesia é essencial, é o acontecimento que, apesar de trágico, é redentor, sublime, grandioso; os instantes sem dor/prosa apresentam-se comuns, sem brilho e, por isso, sem redenção alguma.

Deve-se atentar para o fato de que o discurso, segundo Eco (1994), compõe uma estratégia do Autor-Modelo, visto que este se revela no modo como se organizam os versos. Em “um homem com uma dor”, os versos marcados por estratégias figurativas da linguagem como a aliteração constante da consoante M marcam uma insistência rítmica onde os versos, ao longo de todo o poema, compõem-se em uma sonoridade simples que nos arrasta, com poder hipnótico, para associações que nos levam ao eterno paradoxo entre dor e prazer. Depois de Bakhtin (2004), é sabido que nenhum texto ou discurso se constrói sozinho, mas sim se elabora a partir de outro, o diálogo existente entre os dois poemas de Leminski analisados até então são demonstradores desse pensamento. Quando surge no poema a comparação do peso que cada dor traz com o peso de um homem “como se portasse medalhas” (verso 7), o poeta curitibano traz à luz uma dor que não é a grande vilã da história, mas sim uma dor eufemística que esconde algo muito mais grandioso por trás, ao mesmo tempo em que apresenta características textuais que estimulam e sugerem ao leitor uma abertura da obra, fazendo desse um co-autor, ou

melhor, um cúmplice, tamanha é a dor contida e a ode voltada a ela – constituindo, assim, uma dor que goza.

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

Essas perguntas, enlaçadas às que figuram no próprio poema, acabam assinalando o percurso sugerido pelo texto para remoer sobre o legado de sua dor: um movimento que parte do presente rumo ao futuro. Umberto Eco (2012a) versa sobre o que ele vai denominar ato performativo que oferece condições ao eu-lírico de adotar, de maneira implícita ou explícita, o papel de poeta. Esse ato performativo, ou essa condição de *performer* do Autor-Modelo, vai se evidenciar nas estratégias autorreferenciais contidas no texto. Como se pode perceber nos versos da segunda estrofe, Leminski mostra um eu lírico que “carrega o peso da dor / como se portasse medalhas” e continua, “uma coroa um milhão de dólares / ou coisa que os valha”. A dor aparece como uma premiação aos que souberam utilizá-la em vida. Fernando Pessoa, Nietzsche, Mário de Sá-Carneiro e tantos outros filósofos e artistas que souberam fazer da dor, física ou mental, uma companheira fiel, transformaram-na em um verdadeiro prêmio conquistado por direito.

No verso “ópios, édens, analgésicos” (terceira estrofe), Leminski utiliza-se de três substantivos diferentes: ópios, édens e analgésicos. Isto é, ópios – drogas ilícitas; édens – que aqui funciona como uma senha para religião ou qualquer tipo de fuga espiritual da dor e analgésicos – uma droga lícita que, mesmo sendo permitido o seu uso, ainda assim, extrai do homem o que, segundo o poema, ele traz de melhor: a sua dor. Para Nietzsche (SAFRANSKI, 2001, p. 89) as dores de cabeça que sentia nada mais eram do que a dor do parto de sua filosofia que estava por nascer. Como se pode observar, a capacidade de utilização simbólica de Leminski mais uma vez destaca uma fusão de elementos de diversas procedências e que

servem de fuga para muitas pessoas. De fato, o segundo verso desta estrofe é uma verdadeira súplica do poeta, onde ele pede “não me toquem nesta dor” e, no próximo verso, vai além quando assume que “ela é tudo que me sobra”. O seu único legado, o seu único bem, é a sua dor.

O último verso é ainda mais curioso. Pela primeira vez em todo poema aparece uma pontuação, uma vírgula, que serve justamente para separar a palavra sofrer do restante do verso. É como se sofrer fosse algo isolado, como se cada dor fosse algo individual e, de certa forma, o poema interagisse com o leitor. Como o sujeito lírico-poeta tinha a dor dele, o leitor, provavelmente, também teria suas próprias dores e é justamente para elas, para as dores do leitor, como também para as dores do Autor-Modelo, que o poeta *fechaencerra* (grifo meu) este poema. “sofrer, vai ser minha última obra” (verso 13). Com isto, pode-se observar que há toda uma estratégia desenvolvida, e sugerida, por um sujeito lírico-poeta a conduzir o leitor a pressupor os elementos supra-textuais contidos nos elementos textuais, o que é reiterado por Eco (2012a) quando ele evidencia a ideia de que todo texto apresenta características estruturais que estimulam e regulam a liberdade de interpretação.

Ao mesmo tempo em que permite um diálogo com o leitor, conforme vimos nos poemas acima, Leminski também nos permite observar uma construção do Leitor-Modelo a partir de seus monólogos. Observa-se no poema abaixo como essa estratégia é manifestada e, claramente, pautada pelo poeta curitibano.

parem
eu confesso
sou poeta

cada manhã que nasce
me nasce
uma rosa na face

parem
eu confesso
sou poeta

só meu amor é meu deus
eu sou o seu profeta

(TP, 2013, p. 106)

No poema “Parem”, Leminski traz uma súplica ao leitor para que estes parem e percebam que quem está na direção do poema é ele. O fato do eu-lírico se autodenominar poeta, pressupõe uma instância enunciativa que o Leitor-Modelo conhece e se reconhece. Ou até mesmo, o faz a partir de um ato de tortura. A poesia que tortura o eu-lírico, impregna o poeta de poesia em sua mais bruta essência. Ao confessar ser o poeta que se quer que ele seja, ele se torna parte da terra para fecundar a rosa (aqui sinônimo de vida), mesmo que o terreno seja a face, o rosto, a carne.

É importante trazermos, segundo Grégis (2006, p. 2), que “no caso do monólogo, o eu e o tu, mesmo estando dentro de um mesmo ser, estão sempre inseridos em uma sociedade, em uma cultura, interagindo com outros seres que vivem em uma mesma dimensão histórica. E assim, como no diálogo, esses *eus* e *tus* confrontam-se, discutem e tentam se entender”, conforme o próprio Leminski diz no quarto verso do poema *acordo logo durmo*: “comigo mesmo dialogo” (LEMINSKI, 2013, p. 92). Dessa forma, o eu-lírico assume, conforme Barros (2010), o lugar de enunciação do poeta, trazendo a autodefinição ratificada na expressão de confissão: “Parem / eu confesso / sou poeta”. A materialidade da imagem intensificada pela palavra poeta no texto acima é reiterada nos versos em que Leminski afirma que ser poeta é ver nascer, em cada manhã, uma rosa na face, dando ao substantivo rosa uma abrangência superior ao que teria se comumente estivéssemos a lê-lo. Assim, rosa apresenta-se como um novo autor, um leitor modelo, um interpretante diferente que Leminski previamente o reconhece, como deixa claro no último verso do poema: “eu sou o seu profeta”.

Além disso, o monólogo evidencia o fato da pulsão,⁹ em termos freudianos, ou até mesmo a intensidade do verso penúltimo que prepara para o *gran finale*

⁹ “Para Freud, a Pulsão é uma força constante que atua durante todo o tempo. Por tanto, parte do interior do organismo, a fuga é ineficaz para sua supressão. Na obra *Pulsões e seus destinos*, Freud explica que, as pulsões se compõem de uma fonte, que é a zona do corpo (boca, anus) de onde aparece ou brota a pulsão. Na mesma obra Freud explica que o impulso da Pulsão é a magnitude da excitação colocada em jogo pelo movimento de pulsão ou de carga. Sobre o objetivo da pulsão, o cientista explicava na obra que é aonde se

apresentar-se como a resolução do ofício de poeta, que termina por confundir com o labor da própria poesia. Ao destacar que “só o meu amor é o meu Deus”, Leminski põe no poema aquilo que ele requer de um leitor: pulsão, intensidade. Em uma de suas cartas ao também poeta Regis Bonvicino, Leminski (1999) comenta a ideia de que a poesia, apesar de ser um inutensílio, de que a poesia apesar de NÃO ser a coisa mais importante do mundo, para o poeta ela tem que ser. Ou seja, o poeta deve vivê-la intensamente, bem como o leitor. Só há poesia na intensidade, é isso que este monólogo apresentado pelo poeta curitibano apresenta.

O fato de Leminski fechar sua ideia em um monólogo como estratégia poética aponta uma possível orientação para que o leitor desfrute e participe ativamente na construção dos sentidos possíveis do poema. Partindo desse foco, o recurso poético utilizado pelo autor de *Catatau*: (1) apresenta uma poesia totalmente suscetível à tensão presente em seu corpus textual e enunciada pelo eu-lírico; e (2) concede um espaço enorme ao leitor e à sua liberdade criadora, o que confirma o pensamento de Eco (1994) pelo qual o teórico nos apresenta que lacunas (respostas) de versos devem ser preenchidas pelo leitor. Esse pensamento é ratificado por Barros (2010, p. 36) quando afirma que “a criação poética está sempre em construção”. A pesquisadora diz ainda que esse pensamento “não significa que o texto esteja disponível para mudanças, mas sim que seu modo de composição se aproxima da autonomia da performance e torna o leitor também um agente de criação” (BARROS, 2010, p. 36).

Segundo Eco (*apud* BARROS, 2010), o discurso compõe uma estratégia do Autor-Modelo, visto que este se revela no modo como se organizam os versos. Como se pode observar no poema em discussão, Leminski oferece versos leves e breves e sonoros que conduzem o leitor a um ritmo marcadamente evidenciado pela repetição da primeira, na terceira estrofe. Outro ponto importante a ser observado é a confissão do ser poeta (versos 2 e 3; 8 e 9) vir seguida da confissão de ser profeta

dirige o movimento da Pulsão e que tem um caráter extremamente variável. E sobre a finalidade da Pulsão, declara que se constitui pela satisfação, que sempre se realiza e que acontece na própria fonte, num movimento de retorno.” Fonte: (CARVALHO, 2004).

(verso 11), que contrapõe o silêncio do primeiro ofício ao grito do segundo. Voltando ao que Umberto Eco salienta, “um texto apresenta características estruturais que estimulam e regulam a liberdade de interpretação” (2012a, p. IX), vemos que a intensidade do amor, do qual o poeta se declara profeta, é o objeto próprio da poesia. Leminski conduz o leitor por essas “características estruturais” de maneira que o leitor mesmo vá compondo sua música, seu poema no jogo de significados apresentado. Ou seja, o eu-lírico anuncia e age de forma que o leitor pressuponha o que não está dito claramente.

Paz atenta que, além de utilizar seu conhecimento, o leitor, através de suas experiências trazidas consigo como marcas indeléveis de sua vida, traz também seu corpo no ato de ler. Afinal, conforme evidencia Barros, para “Paz (2012), a poesia é ritmo e imagem. Nesse sentido, o corpo possibilita que a arte poética se (re)faça, permitindo ao leitor um retorno ao que Paul Valéry (1991, p. 201) vai chamar de ‘estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora’” (2010, p. 43).

A obra “nada tão meu que não possa dizê-lo nosso” é um exemplo significativo da consciência de Paulo Leminski do lugar de destaque que o leitor ocupa em sua fortuna poética:

nada tão comum
que não possa chamá-lo
meu

nada tão meu
que não possa dizê-lo
nosso

nada tão mole
que não possa dizê-lo
osso

nada tão duro
que não possa dizer
posso

(TP, 2013, p. 41)

Esse poema de Leminski confirma o pensamento de Eco (2012a) sobre a existência de textos que tornam evidente o Leitor-Modelo. Marcante ao longo do poema, a necessidade de partilha evidenciada pelo eu-lírico é um dos seus principais pontos de leitura. Partindo dessa perspectiva, no poema acima observa-se a presença de dois seres distintos: (1) o sujeito que fala, o autor tal qual vem sendo evidenciado ao longo dos tempos e, (2) o sujeito plural do qual o poeta curitibano divide os louros da autoria. Afinal, ao afirmar que “nada tão meu / que não possa dizê-lo / nosso”, Leminski evidencia o ‘sujeito plural’ dentro de seus versos e, sobretudo, sugere a participação do leitor na construção do poema. Ou seja, ao dizer que não há nada tão dele que ele [o eu-lírico] não possa chamar de nosso, conforme os versos da segunda estrofe, Paulo Leminski nos permite uma articulação com o pensamento de Paz em que este afirma que “nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado” (2012, p. 128). Assim, Leminski apresenta uma estratégia poética na qual ele invoca o leitor a participar dessa partilha, desse coletivo autoral em torno de seus escritos.

Eco (2012a) consolida o pensamento de que todo poema permite o seu Leitor-Modelo dialogar constantemente com o leitor (ou melhor, leitores). Sobre este aspecto, em sua pesquisa, Barros apresenta a ideia de que “o poema estabelece o seu Leitor-Modelo ao dirigir-se implicitamente ao recebedor e se empenha em estimular um efeito preciso: a percepção da distinção entre vida e obra, porém ambas colocadas à disposição do leitor” (2010, p. 44).

Comuns ao longo da poética leminskiana, as referências gregas marcam presença, sobretudo a partir da ideia narcisista¹⁰, uma vez que o eu-lírico do poema

¹⁰ “Narciso era um belo rapaz indiferente ao amor, filho do deus do rio Céfiso e da ninfa Liríope. Por ocasião de seu nascimento os pais perguntaram ao adivinho Tirésias qual seria o destino do menino, pois ficaram muito assustados com a sua beleza rara e jamais vista. A resposta foi que ele teria vida longa se não visse a própria face. Muitas moças e ninfas apaixonaram-se por Narciso quando ele chegou à fase adulta, mas o belo jovem não se interessou por nenhuma delas. A ninfa Eco, uma das apaixonadas, não se conformando com a indiferença de Narciso, afastou-se amargurada para um lugar deserto onde definhou até a morte e restaram somente seus gemidos. As moças desprezadas pediram aos deuses que a vingasse. Nêmesis apiedou-se delas e induziu Narciso, depois de uma caçada num dia muito quente, a se debruçar na fonte de Téspias para beber água. Nessa posição ele viu seu rosto refletido na água e se apaixonou pela própria imagem. Descuidando-se de tudo o mais, ele permaneceu imóvel na contemplação ininterrupta de sua face refletida e assim morreu. No

está sempre esperando pelo Outro para completar-se, como Narciso a observar seu reflexo no lago. Ou seja, há sempre a necessidade de o leitor corroborar com a construção do sentido do poema. Vimos que, para Barthes (2004), o texto é uma permanente produção e os ‘ossos do ofício’ de um poeta coletivo, o que aparece nos versos 7, 8 e 9 quando o poeta nos traz a ideia de que ‘nada é tão mole / que não possa dizê-lo / osso’. Fazer poesia é estar atento e participar ativamente no momento de “prazer da leitura”, em palavras barthesianas. Fazer poesia é cooperação do leitor no texto trazido pelo poeta. Afinal, os últimos versos sugerem o quão ‘duro’ é fazer um poema, talvez tão difícil quanto lê-lo, no entanto, há sempre uma força motivadora que irá levá-lo a acabar o poema ou fazer com que o leitor interprete-o. Por isso, o “posso” do verso 12 é motivador tanto para quem faz o poema, quanto para quem busca decifrá-lo.

O eu-lírico fornece (ou melhor, sugere) ao leitor a possibilidade de se fazer poeta também. Nos três últimos versos do poema também se subentende o tom do ato poético ser algo a ser feito, construído, um ofício de fato. Se, nos versos anteriores, Leminski compartilha com o leitor este trabalho, este fardo, nos versos derradeiros, suscita a ideia de que fazer poesia/poema é difícil, trabalhoso, requer a precisão de um ourives, no entanto a forma de terminar o poema é com o verbo poder na primeira pessoa do presente do indicativo, posso. Dessa forma, é interessante completarmos este raciocínio voltando ao pensamento de Silviano Santiago (1989) no qual ele exalta o leitor dizendo que quem se exercita na leitura não é o autor, mas sim o leitor, pois é ele quem dá sentido às expressões “mole”, “osso”, “duro”, “posso”, isto é, a leitura do poema em questão é um exercício constante a que o leitor é conduzido pelo eu-lírico a fazer, caso queira significá-lo.

A busca incessante de Leminski em situar o leitor em sua obra e desvelar seus potenciais e suas possibilidades é alcançada em poemas como este, mas ratificada em poemas como “Inverno”, onde o Leminski apresenta uma estação inteira ou uma meia estação para dar ao leitor e ao poeta os louros pela confecção

local de sua morte apareceu uma flor que recebeu seu nome, dotada também de uma beleza singular, porém narcótica e estéril” (FERRAZ, Eustásio, 2014).

da poesia, vejamos: “inverno / primavera / poeta é / quem se considera” (LEMINSKI, 2013, p. 108). Suas palavras sugerem a ideia de um leitor fundamental na construção da poética leminskiana.

O empenho em tornar isso cada vez mais evidente quando o eu-lírico apresentado por Leminski, mais do que dizer, faz uso de uma das funções da linguagem com maior grau de significado que há: a metalinguagem. Esse ato performativo, de maneira alguma, isenta o leitor de participar ativamente da significação do poema, o que ele faz é oferecer a Leminski – como também oferece a todo autor de um texto ficcional, é bom deixar evidente – uma estratégia poética onde o próprio poema serve a si mesmo e à causa própria da poesia. Assim, palavras e imagens como versos, poemas, poesia são recorrentes ao longo da obra desse autor, nesta ou em outras línguas, conforme transcrito a seguir:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
pedras
noches
poemas

(TP, 2013, p.93)

Os versos acima nos conduzem por um caminho engajado e também nos apresentam a força e o poder que um verso, ou melhor, que a poesia, seja qual for a sua forma, tem. Leminski desenha o poema substantivado e subsequente a pedras e noites. O poeta situa o poema e rompe fronteiras ao fazer uso de outra língua, no caso a espanhola, para poder construir a sua versão, isto é, o seu conceito de poema. A metalinguagem que, segundo Maciel, é também um recurso que permite ao poema sobreviver na sociedade que minimiza o poeta, que o condena ao degredo (1999, p. 24) é o grande cerne dessa textualidade.

Cabe observar também que, ao escrever um poema em língua estrangeira, Leminski denuncia mais do que as palavras estão sugerindo. Denuncia a situação

da América Latina das décadas de 1970 e 1980 e os seus regimes autocratas que contrastam com o discurso marxista implícito nos versos acima. “en las luchas de clases”, podemos observar o que Bakhtin (2008, p. 308) vai denominar de polifonia, ou seja, “Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis”. Ainda para o crítico russo, “em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente” (BAKHTIN, 2008, p. 308). As vozes, marcadas pelo idioma estrangeiro, pelo idioma da ‘América espanhola’ traduzem em imagem essa polifonia que Leminski busca evidenciar em seu texto.

Ao observar o primeiro verso do poema e caminhar pela interpretação das lutas de classes, Leminski oferta ao leitor uma espécie de pista lúdica, já que abre o poema rompendo as fronteiras, colocando-as sem uma hierarquia possível (referenciando-as com as lutas de classes), oferecendo a essas classes as armas necessárias para a ‘revolução’, e culmina com o poema como a última de todas as armas, posterior às pedras e à noite. Este último verso de uma palavra só permite ao poema ser muito mais do que ele é, permite ser uma verdadeira arma política. Uma vez que após as pedradas e depois da escuridão da noite, o poema surge como uma possível solução para as lutas, uma arma ainda mais poderosa. E assim, Leminski abre o seu último verso para fazer da poesia uma espécie de arma política sempre pronta para o combate, ou seja, “en las luchas de clases” funciona tal qual a “guitarra” de Raul Seixas na canção “Eu sou egoísta”, quando o músico baiano diz que “minha espada é a guitarra na mão” (2014). O espírito revolucionário de ambos faz com que se possa perceber esta característica “bélica” do poema e da poesia.

Vale trazer ao centro da discussão a própria visão de Leminski acerca da metalinguagem do poema a exaltar a multiplicidade do autor denunciado pelo eu-lírico na obra “diversonagens suspensas”, a saber:

diversonagens suspensas

Meu verso, temo, vem do berço.
Não versejo porque eu quero,
versejo quando converso
e converso por conversar.

Pra que sirvo senão pra isto,
pra ser vinte e pra ser visto,
pra ser versa e pra ser vice,
pra ser a supersuperfície
onde o verbo vem ser mais?

Não sirvo pra observar.
Verso, persevero e conservo
um susto de quem se perde
no exato lugar onde está.

Onde estará meu verso?
Em algum lugar de um lugar,
onde o avesso do inverso
começa a ver e ficar.
Por mais prosas que eu perverta,
não permita Deus que eu perca
meu jeito de versejar.

(TP, 2013, p. 220)

Pelo fato de a poesia pertencer à classe da invenção, o poeta pode tanto explorar as possibilidades das palavras e coisas, quanto criá-las ele mesmo as suas – a serem desvendadas e transcriadas (em termos concretos) por seus leitores e/ou seguidores em torno de um universo todo particular acerca de sua produção criativa. Leminski destaca essas possibilidades já no título do poema, com a intenção de trazer ao cerne da discussão as diversas fases e faces que o poeta assume depois do ato performativo da poesia. Dessa forma, além de criar e indicar um novo caminho, o poeta subverte a ordem estabelecida e culta da língua para evidenciar que ela mesma [a língua] não absorve toda a estrutura de pensamento humano e, nem tampouco, as possibilidades que a linguagem oferece.

Contrastando com o clamor de Alonso ao perguntar “Deus, meu Deus, por que mexemos com nossas mãos inábeis na poesia, se nada sabemos de seu segredo, que é só vosso?” (ALONSO *apud* COSTA LIMA, 2002, p. 383), Leminski revela uma poesia mais atingível, interpretável, uma poesia composta. Ao apresentar

a multiplicidade das personae que compõem o eu-lírico de “Diversonagens Suspensas”, o poeta curitibano atribui à poesia o caráter de ação, afinal no verso 10, o centro exato do poema, ele afirma que “não sirvo para observar”. A ação é uma condição primeira para o fabro da poesia e, mesmo quando não há a mudança na questão espaço no tempo da poesia, ainda assim existe a ação que levará o leitor a construir uma viagem, mesmo sem mudança de espaço. Isto é, o caráter de ação da poesia presente ao longo da obra leminskiana evidencia que fazer poesia é fazer o sujeito-poeta e, mais que isto, é fazer o sujeito leitor-poeta. Esse raciocínio fica claro ao observarmos os versos 12 e 13, onde se pode observar que “um susto de quem se perde / no exato lugar onde está,” onde o poeta sugere o movimento a partir do centro da poesia.

De fato, Leminski apresenta nesse poema a possibilidade do poeta como múltiplo, do poeta como construtor constante de uma poesia sempre em evolução, caminhando de mãos dadas com o que mostrou Wally Salomão (2013) em seu poema “Devenir, devir” ao afirmar que o término de um livro de poesia não pode ser com ponto final. Essa multiplicidade de autoria é sugerida pelo autor de “Metaformose” nos versos 5 e 6, onde aparece a questão de “pra que sirvo senão pra isto / pra ser vinte e pra ser visto”; neste caso, ser vinte é ser mais do que ele [autor] apenas. A poesia está no seu múltiplo, está nos desdobramentos e interpretações que cada leitor permite à poesia. Assim, a dicção do poeta está servindo (se adotarmos para esse termo mais o sentido de servil, de serviçal) às vozes de outros que culminarão com o construto da poesia no referido poema.

Eco (2012b, p. 100) escreve: “Entender o processo criativo é entender também como certas soluções textuais surgem por acaso, ou em decorrência de mecanismos inconscientes”. Esse pensamento nos abre a possibilidade de ler as estratégias textuais apresentadas por Leminski enquanto objeto linguístico que os leitores-modelos têm sob os olhos, ou como diria o próprio Eco (2012b) de modo a poder existir de maneira independente das intenções do autor empírico. Essa independência do autor empírico que nos fala Eco (2012a), Paulo Leminski traz já nos versos 3 e 4 do poema, uma vez que apresenta o jeito de versejar, de escrever

poemas e apresentar sua poesia como uma conversa, um diálogo permanente com o leitor-modelo. Assim, “versejo quando converso / e converso por conversar” apresenta em forma de verso o que Eco (2012b) propõe em seu artigo “Entre autor e texto”.

A conversa sugerida por Leminski nos versos 3 e 4, conforme mencionado acima, não fica estagnada em uma relação dual entre o autor empírico e seus leitores-modelos apenas. Por isso, o poeta curitibano traz junto com seus versos um dos principais diálogos já existentes na poesia brasileira. No penúltimo verso aparece a referência a um dos versos mais parafraseados da história de nossa curta literatura. “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, aparece, de maneira parafraseada, em uma estratégia textual leminskiana ao mostrar que a poesia também está no não-dito e reafirmando o que trouxe Eco (2012a) também está em mecanismos do inconsciente. Dessa forma, “não permita Deus que eu perca”, além de ‘conversar’ com a nossa historiografia literária, indica-nos que a poesia não precisa ser necessariamente dita para que possamos compreendê-la, ou melhor, encontrá-la. Afinal, ao invés de morrer, conforme apresentado na poesia original, “Canção do Exílio”, Leminski apresenta outra discussão: a perda da identidade poética. Uma identidade múltipla, plural, multifacetada e que pode ser percebida ao cambiarmos a semântica da palavra prosa no verso anterior para o significado popular que esse termo absorve. José Lins do Rego, em uma de suas passagens no livro *Pedra Bonita*, apresenta uma construção interessante e que cabe muito bem na leitura que pretendemos do conceito de prosa. O escritor paraibano disse: “Às vezes o padre Amâncio passava por lá e parava para dar dois dedos de prosa” (REGO, 1973, p. 82), corroborando com a ideia da mudança do campo semântico que Leminski sugere, ou que, conforme Eco (2012b), se apresenta como uma solução textual surgida do acaso, mas que permite ao leitor-modelo, interpretá-la independentemente do autor empírico.

A reflexão poética trazida por Leminski coloca em cena a posição do sujeito lírico-poeta que tem nos poemas o ponto de intersecção entre ele mesmo e o outro através do que denominamos de ato performativo. Assim, todo o percurso do sujeito

lírico-poeta conduz e, ao mesmo tempo, serve de fio condutor ao Leitor-Modelo que encontra na obra leminskiana um aparato poético riquíssimo para a fruição da poesia da qual nos fala Paz (2012). Tudo isso é condensado por Leminski nos versos 14 e 15, quando ele lança a pergunta: “Onde estará meu verso?”, resposta que ele mesmo não se furta a dar: “Em algum lugar de um lugar”, que pode ser a interpretação (ou transcrição) dada por cada leitor-modelo que for abordado pelos versos.

3.3 A VOZ DO INTERLOCUTOR EM LEMINSKI

De acordo com Eco (2012a), em textos escritos postulam-se operações interlocutórias. Nesse sentido, observamos como os versos de Leminski são moldados por um interlocutor que ora se apresenta implícito, ora se apresenta explícito. Marcações interlocutórias como “tu”, “você”, “nós”, “eu”, construídas nos poemas, aparecem como protagonistas, com as quais o Leitor-Modelo passa a estabelecer um vínculo no ato da leitura. Assim sendo, o Leitor-Modelo passa a segui-las e, sobretudo, a ser seu cúmplice.

O tipo de estratégia textual montada pelo poeta sugere que Leminski estabelece o seu leitor e, por isso, demonstra tanta preocupação com a forma com que seus versos serão lidos. Conforme Eco, “entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável” (2012b, p. 93), afinal, o texto está aí e ainda segundo esse mesmo teórico (2012b) o autor empírico deve permanecer sempre em silêncio. Dessa forma, Leminski deixa indícios de que o Leitor-Modelo se encontra no âmago de sua própria obra, ou seja, o próprio poema contribui para a compreensão do seu processo criativo.

Paulo Leminski contrapõe em seus poemas duas estratégias: (a) de um lado, o *performer*, o que chamamos de eu-lírico e, de outro lado, (b) o próprio Leitor-Modelo em seu *corpus*. A liberdade de linguagem proposta por Leminski questiona elementos poéticos “andorizados” no campo da crítica/teoria literária, ao mesmo tempo em que carrega os seus versos de significados, tornando-os de difícil acesso ao seu leitor. Em uma carta a Régis Bonvicino, Leminski chega mesmo a afirmar que o que eles fazem [ele, Leminski e Bonvicino] não é mais poesia, está depois da poesia (LEMINSKI; BONVICINO, 1999).

O Leitor-Modelo Leminskiano deve percorrer seus versos de modo a buscar uma lógica interna, íntima que traz a essência do que quer dizer o “cachorrolouco”. De acordo com Eco, afirma Barros (2010, p. 48): “a marca de interlocução é uma das estratégias discursivas que colaboram na construção do Leitor-Modelo, pois estabelece a estratégia de cumplicidade”.

Em um “bom poema”, publicado postumamente no livro *La vie en close*, de 1991, Leminski escreve sobre a estrutura sintático-morfológica do poema e do envolvimento existente entre a tríade poeta-poema-leitor. Vejamos:

um bom poema
leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto

(TP, 2013, p. 245)

Neste poema pode-se observar a sugestão de um eu-lírico que possui uma visão peculiar, e particular, do ofício do poeta. Mais do que a hermética maneira

parnasiana de construir seus poemas, aqui são sugeridos elementos cotidianos que compõem um poema em que o leitor é levado por uma espécie de labirinto lúdico onde o jogo do dia a dia é que traz beleza e consistência à poesia. A metalinguagem presente no poema evidencia que o eu-lírico não se encontra sofrendo de amor, como requer o senso comum. O poema, em si, aparece mais no campo do in[utensílio] (LEMINSKI, 1999) e, talvez por isso, o eu-lírico apareça de maneira mais livre, menos hermética e, principalmente, mais lúdica. O que se observa nesses versos é a constante presença do acaso mallarmaico, que coloca a poesia em todo lugar e a todo instante. Ou seja, uma poesia sem núcleo, sem a presença marcada de um autor em si, mas de um eu-lírico potente e importante a sugerir o espaço-tempo do Leitor-Modelo, a quem convida para caminhar junto pela eternidade do sempre da poesia.

Podemos sublinhar que um dos pontos mais emblemáticos desse poema é seguramente a sua falta de ponto final. Essa estratégia textual sugere ao Leitor-Modelo que a poesia não se esgota e, tampouco, tem uma fórmula pré-estabelecida. A discussão que o eu-lírico propõe nestes versos, em qualquer âmbito (poético ou ontológico), é diretamente ligada à questão da identidade da poesia, à identidade do poema. Dessa forma, o eu-lírico busca construir uma identidade baseada na unidade com ele mesmo e com o outro, por isso inclui o leitor nos versos.

Uma das principais estratégias utilizadas por Leminski para fomentar um caminho ao Leitor-Modelo é o diálogo que o eu-lírico trava com outros grandes nomes da poesia, seja através de uma referência explícita como a do poema a seguir, ou de conexões entre os versos leminskianos com os de outros poetas, conforme vimos anteriormente nesta pesquisa. Para atentar a esse fato com maior precisão, basta observarmos o poema abaixo, que foi publicado originalmente no livro *Polonaises*, de 1980:

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

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud

um Ungaretti um fernando pessoa qualquer
um Lorca um éluard um ginsberg

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

(TP, 2013, p. 71)

A estratégia poética adotada por Leminski serve para fazer um verdadeiro percurso sobre a relação literatura – grandiosidade – perigo – desilusão. Muito embora o eu-lírico trate do outro, é em si mesmo que ele está espelhado. Trazendo os grandes poetas supracitados como verdadeiras personagens a corroborar a ideia de um eu-lírico de amenidades, ou seja, um poeta que faz do cotidiano puro e simples o papel a ser preenchido com seus versos intensos, como se a vida não fosse matéria para poesia. Ao recobrar esses grandes nomes para dentro de seus versos, o eu-lírico sugere uma viagem literária, que é inaugurada por Homero e sua *Ilíada*, mas que também é exaltada pelos, digamos, malditos. Assim, esse mesmo eu-lírico conduz o Leitor-Modelo a uma suspeita da condição de maldição da poesia, afinal o poema acaba por definir o próprio eu-lírico como maldito, “pequeno poeta”, tratado pelo tempo como flores, que murçam; e exalta um jogo de subjetividades que exige do leitor uma dedicação para além das linhas daqueles versos apenas. É necessário, portanto, que o leitor saiba da grandiosidade da *Ilíada* para a poesia, da semelhança da vida intensa e desregrada do poeta curitibano com as dores sofridas por esses poetas a ponto de se envolverem com tráfico de armas (Rimbaud), o suicídio e as máscaras (Fernando Pessoa), a ode ao sofrimento (Garcia Lorca), a tuberculose (Éluard), a pornografia Cult (Allen Ginsberg) e não há como deixar de notar a semelhança da perda de um filho aos 9/10 anos (Ungaretti).

Ou seja, o que o eu-lírico propõe na verdade é um verdadeiro jogo com a subjetividade, o que nos remete ao pensamento do professor dinamarquês Lars Olsen. Em uma de suas entrevistas a Maria Ester Maciel sobre a obra de Jorge Luis Borges, ele afirma que:

Jogar com subjetividades duplas ou múltiplas, forjar verossimilhanças, embaraçar estrategicamente realidade e ficção, tensionar o exame crítico com a elaboração literária são artifícios irônicos surgidos com o advento da subjetividade auto-reflexiva [sic] dos românticos e com o que se convencionou chamar de autonomização da arte. (OLSEN, 1997, p. 129)

E é exatamente esta a proposta do eu-lírico em questão: trabalhar com as subjetividades múltiplas, daí a verossimilhança e, mais que isso, o embaralhamento estratégico entre realidade e ficção. Esse arranjo de palavras que incita o leitor a viajar de uma página a outra é o mesmo que faz o leitor pular de um livro para o outro ao ver a teia que se desenrola ao se perceber a clara referência dos últimos versos, travando um diálogo constante com o Fernando Pessoa (1998, p. 188) de “mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda, / [...] / serei sempre *o que não nasceu para isso*; / serei sempre só *o que tinha qualidades*”, em “Tabacaria”.

Essa estratégia discursiva também pode ser percebida no poema “Mallarmé/Bashô”, onde o eu-lírico, além de promover o diálogo entre duas eras distintas da poesia, ainda promove o diálogo entre oriente e ocidente em apenas três versos. Fiel à ênfase no detalhe e no inusitado da imagem poética típica do haikai, o Leitor-Modelo observa pela subversão da estrutura formal do poema um potencial autorreflexivo (na medida em que o poema se refere, não apenas à imagem construída no poema de Bashô, mas também a uma proposta de fazer poético exterior trazida por Mallarmé). Dessa forma, o eu-lírico suscita uma possível desestabilização do horizonte de expectativas do leitor-modelo, que não espera o encadeamento de ideias típico do haikai. Tudo isso, conforme aponta Geraldine Junior (2007), evidencia o diálogo travado entre os rigores e acasos promovidos pela estratégia discursiva do poema.

A associação feita entre os rigores de Matsuo Bashô e o acaso de Mallarmé mostra um eu-lírico sempre em constante conversa com o Leitor-Modelo, ao mesmo tempo em que evidencia toda capacidade interpretativa do poema “Mallarmé Bashô” e seus ecos. Vejamos o poema abaixo:

mallarmé bashô

um salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço

(TP, 2013, p. 306)

Conforme Eco (2012b, p. 84), “[é] razoável que o leitor tenha o direito de desfrutar de todos esses efeitos de eco que o texto enquanto texto lhe proporciona”. Afinal, conforme ratifica esse autor, “o ato de ler torna-se um *terrain vague* onde a interpretação e o uso fundem-se inextricavelmente”. Assim, o eu-lírico permite ao Leitor-Modelo uma viagem mais complexa, e/ou completa, aos seus predecessores poetas reverberados ao longo desses três versos, permitindo mostrar as cizânias entre a intenção do autor e, principalmente, a intenção do texto.

Recobramos aqui, conforme apresentado no estudo anterior (2007), que por diversos motivos Bashô é considerado um dos maiores poetas japoneses e também um dos mais traduzidos no Brasil. O seu *Furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no Oto* serviu de inspiração e de referência para diversos poetas, como Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Paulo Leminski, conforme veremos mais adiante.

Literalmente, esse poema de Bashô nos diz que:

Furu-ike ya (velho poço, tanque de peixes, lagoa pequena)
Kawazu tobikomu (rã pula [na água])
Mizu no Oto (barulho de água)

(FRANCHETTI, 1991, p. 89)

No entanto, em uma tradução de Haroldo de Campos, o poema japonês assume uma outra perspectiva, como se pode notar:

o velho tanque
rã salt'
tomba
rumor de água

(CAMPOS, 1977a, p. 62)

ou ainda a tradução de Décio Pignatari:

VELHA
LAGOA
UMA RÃ
MERG ULHA
UMA RÃ
ÁGUAÁGUA

(PIGNATARI, 2004, p. 254)

O que se pode perceber é que o eu-lírico promove um grande e inesperado encontro da poesia oriental com a ocidental. Isto é, esse poema sugere ao Leitor-Modelo a congruência entre duas experiências distintas: “(a) Mallarmé e a onipresença da linguagem e (b) Bashô e a onipotência da vida” (GERALDES, 2007, p. 51). Acerca do autor empírico, Leyla Perrone-Moisés sintetiza a questão da alteridade, ou seja, o diálogo que o poeta curitibano mantém entre ocidente e oriente:

Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos. Mas entre caprichado e caprichoso, entre relaxamento e relaxo, ‘entre a pressa e a preguiça’, há comunicações e passagens. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 157)

É no equilíbrio entre essas duas vertentes que o eu-lírico se enquadra, e isto fica evidente a partir da propriedade híbrida do poema. Enquanto isto, o Leitor-Modelo se mostra um Mallarmé inventor de todo um processo de organização poética, responsável pela construção do sentido do texto, conforme Eco (2012b). Ao mesmo tempo em que evidencia o aspecto lúdico (acaso) da poesia na clara referência ao poema mallarmaico, o eu-lírico dialoga com uma estrutura milenar (rigor) do fazer poético, aqui diretamente relacionada à estrutura de haikai e ao “salto de sapo” de Matsuó Bashô. Esse aspecto híbrido sugerido pelo eu-lírico se constitui, na verdade, como uma forma de acolher o Leitor-Modelo, que é convidado, a todo instante, a cooperar com a construção do sentido da obra poética. Ou seja, conforme Barros (2010), o leitor deve ater-se à materialidade das palavras, dos versos, praticando o que é proposto pelo sujeito lírico-poeta: dá um salto para dentro da poesia.

3.4 REPENSANDO O [IN]JUTENSÍLIO E SUA MATERIALIDADE

Comum na obra de Leminski, elementos que conceituam e dão voz à poesia e ao poema aparecem também trazendo elementos que esclarecem qual a materialidade poética. Ou seja, Leminski utiliza as suas diversas faces poéticas para elencar a matéria da poesia que vai balizar o ato de poetizar, bem como construir a estrutura do ser poeta: (a) tanto da perspectiva do Autor-Modelo quanto (b) da perspectiva do Leitor-Modelo que, de certa maneira, é especificado pelas revelações trazidas pelo Autor-Modelo. Para trazer à luz esta discussão, é importante observarmos o poema “desencontrários”, que suscita, através de seu neologismo latente, o jogo de significação que o Leitor-Modelo é obrigado a decodificar e/ou [re]significá-lo. Vejamos:

desencontrários

Mandei a palavra rimar,

ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,
e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,
Para conquistar um império extinto.

(TP, 2013, p. 190)

Leminski faz, nesse poema, um jogo poético/discursivo pronto para conduzir o Leitor-Modelo a uma interpretação tal qual sugerida pelo eu-lírico do poema. O poeta evidencia um sujeito lírico que, ao mesmo tempo em que se aproxima do dramático pela utilização de uma voz presente na primeira pessoa do indicativo – ‘*mandei*’, apresenta a poesia como uma matéria rebelde que não está disposta a obedecer aos caprichos desse eu-lírico. Pode-se perceber que, através dessas estratégias, o eu-lírico, ao aproximar o seu discurso do ambiente dramático, pretende expor ao leitor sensações e experiências que serão conduzidas pelas imagens construídas pelos versos. Para isso, o eu-lírico se desvela, ou melhor, se revela ao sair do seu ‘*modus elípticos*’ para afirmar apenas uma coisa durante a sua presença não elíptica no texto: “eu sinto”, isto é, fazer poesia para o eu-lírico em questão é sentir. Todo texto, conforme afirma Eco (2012b, p. 39) “postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização”, para Leminski essa atualização é feita a todo momento no ‘instante’ de rebeldia do poema, rebeldia que se apresenta na angústia do labirinto, na estranheza do estrangeiro, como o grego, no silêncio e na prosa que se fazem estrangeiros dentro da poesia e no próprio embaralhamento de significados já evidenciados no título do poema.

O eu-lírico apresenta nesses versos uma manifestação fragmentária e/ou dispersa da materialidade da poesia. Nesse sentido, tanto pode dispersar para os mais variados campos do conhecimento: linguagem, paisagem, gramática, engajamento etc. quanto pode fragmentar-se a partir de seus diversos Leitores-

Modelos que terminam por receber as ‘ordens’ do eu-lírico e assumindo um posto de destaque no exército que marcha para conquistar o império extinto dos sentimentos poéticos.

O convite que o eu-lírico faz ao leitor sinaliza-nos o pensamento de Eco acerca da obra aberta ao citar Pousseur e sua leitura de que a poética da obra aberta tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente” (1976, p. 40). O fato é que as múltiplas perspectivas sugeridas pelo eu-lírico ganham ainda mais perspectivas quando recebidas pelo interlocutor. Eco afirma ainda que:

Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que êste [sic] extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias. (ECO, 1976, p. 46)

O mecanismo frutivo que revela esse gênero de abertura da obra de Leminski também pode ser observado no poema “nascemos”. A saber:

nascemos em poemas diversos
destino quis que a gente se achasse
na mesma estrofe e na mesma classe
no mesmo verso e na mesma frase

rima à primeira vista nos vimos
trocamos nossos sinônimos
olhares não mais anônimos

nesta altura da leitura
nas mesmas pistas
mistas a minha a tua a nossa linha.

(TP, 2013, p. 104)

O eu-lírico já no primeiro verso sugere o olhar aberto que o leitor terá que lançar sobre o poema. Para Leminski, poesia e vida são uma única coisa,

indissociáveis, conforme supracitado, assim a poesia se torna uma espécie de sinonímia da própria vida. No primeiro verso também o leitor é convidado a cooperar com o texto, convite que é reforçado no segundo verso, onde autor e a outra persona do poema se ‘acham’ por obra do destino conforme suscita o texto. Desse modo a aproximação entre as duas personas do poema, ou seja, persona que fala e o seu interlocutor é sugerida pelo eu-lírico a partir da metafórica aproximação presente entre a linguagem, a vida e seus sinônimos elencados pelo poeta.

Segundo Eco (1976), a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do leitor, assim o eu-lírico presente em “nascemos” sinaliza um texto cuja fruição está totalmente aberta ao seu leitor. Isso leva a perceber que o diálogo promovido entre linguagem e vida é um campo aberto e propício para a multiplicidade de sugestões que provocarão contribuições emotivas e, principalmente, imaginativas do intérprete. O ponto de encontro sugerido pelo eu-lírico não poderia ser outro senão as estrofes, as classes, os versos, a frase. Dessa forma, incita o Leitor-Modelo à participação ativa do que, para ele, é uma espécie de espelho trazido aqui pelas rimas “à primeira vista” e, principalmente, pelos “olhares sinônimos” que vão olhar para as “mesmas pistas”, pistas que o leitor irá encontrar no não-dito que, aliás, como bem traz Eco (2012a, p. 36), “significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo”.

Nessa direção, Leminski também recorre ao que já foi dito para incitar os “não-ditos” trazidos pelo teórico italiano. Para isso, em “Limites ao Léu”, Leminski faz uma verdadeira varredura no conceito de poesia para grande parte dos poetas ao longo da historiografia literária. Vejamos:

limites ao léu

POESIA: "words set to music" (Dante via Pound), "uma viagem ao desconhecido" (Maiakovski), "cernes e medulas" (Ezra Pound), "a fala do infalável" (Goethe), "linguagem

voltada para a sua própria materialidade" (Jakobson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry), "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger), "a religião original da humanidade" (Novalis), "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge), "emoção lembrada na tranquilidade" (Wordsworth), "ciência e paixão" (Alfred de Vigny), "se faz com palavras, não com ideias" (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), "um fingimento deveras" (Fernando Pessoa), "criticism of life" (Matthew Arnold), "palavra-coisa" (Sartre), "linguagem em estado de pureza selvagem" (Octávio Paz), "poetry is to inspire" (Bob Dylan), "design de linguagem" (Décio Pignatari), "lo imposible hecho posible" (García Lorca), "aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost), "a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski)...

(TP, 2013, p. 246)

“Limites ao léu” pode ser lida como verdadeira imagem da completude da obra de Paulo Leminski. Nos versos acima, o poeta curitibano nos leva a refletir sobre as diversas formas de pensar e [re]pensar a poesia. A partir dessa estrutura e dessa estratégia, Leminski termina por convocar as competências do leitor, que é convidado a cooperar com a formação do conceito da matéria da poesia. Mas afinal, o que é poesia? Essa é a grande pergunta que o eu-írico – que nesse poema aparece no interdito – faz e suplica pela cooperação do Leitor-Modelo. Evidencia-se, ao longo de todos esses versos, a cumplicidade travada entre o eu-írico e seu leitor, uma vez que o poema oferece um espaço enorme, visto que sonoriza a multiplicidade de outras vozes de poetas.

Leminski apresenta-nos o caminho que a poesia percorreu ao longo de toda a sua existência como um dos principais fomentadores: Ser poeta. A textualidade acima é composta por diversos conceitos acerca da poesia, vista de

dentro dela. Não são teóricos apenas a conceituá-la, a delimitá-la, mas sim os próprios poetas que emprestam seus conceitos para que Leminski seja um autor, a partir de sua leitura, inclusive com versos idênticos aos de seus antecessores. O poeta foge do plágio ao referenciá-los, mas não foge da discussão de originalidade da qual a poesia sempre foi uma vítima encarcerada. Mas para aprofundar esta discussão, o eu-lírico apresenta um conceito do próprio autor empírico, ou seja, Paulo Leminski, onde encerra o poema afirmando que poesia é a “liberdade da minha linguagem”.

Com isso, percebe-se que as fronteiras que delimitam versos e poemas e que encarceram a poesia e a reduzem a atos da manifestação verbal apenas estão em xeque. Leminski sugere o lugar da poesia como sendo o ambiente universal que se impõe ao leitor desde o início do poema, com a voz de Dante Alighieri a aproximar palavra e música. Essa forma da “palavra-coisa” trazida por Sartre (2006) coloca a poesia em um patamar que é maior do que a própria poesia, é a vida.

O fato de o eu-lírico utilizar a metalinguagem como a principal figura de linguagem sugere a ideia de que a “linguagem voltada para a sua própria materialidade”, de que nos fala Jakobson (1978), mostra o exato lugar, ou melhor, “o cerne e a medula” da poesia, que está na linguagem e na sua interpretação, ou como declara Eco (2012b) na relação sempre íntima em que o autor e o leitor estabelecem com o texto. É certo que o eu-lírico de “Limites ao léu” toma para si a crítica da poesia e apresenta ao Leitor-Modelo um questionamento sempre pertinente: as nuances do objeto poético. Nessa direção, ele estabelece um diálogo atemporal com conceitos de poesia e de suas materialidades, provocando o leitor a discutir a poesia e seu processo criativo.

Todos os elementos e estratégias textuais elencadas por Paulo Leminski supracitados suscitam também a ideia de um autor plural, um autor que se difunde a cada leitura promovida pelos leitores de seus versos. Para Eco (1976) o Autor-Modelo cria seu Leitor-Modelo, “independente das intenções que o autor

empírico” tenha tido. Isso permite com que o texto renove suas percepções e, sobretudo, a forma como o leitor o compreenderá. Nessa direção, o poema a seguir tem muito a contribuir com a linha de raciocínio proposta, vejamos:

o hóspede despercebido

Deixei alguém nesta sala
que muito se distinguia
de alguém que ninguém se chamava,
quando eu desaparecia.
Comigo se assemelhava,
mas só na superfície.
Bem lá no fundo, eu, palavra,
não passava de um pastiche.
Uns restos, uns traços, um dia,
meus tios, minhas mães e meus pais
me chamarem de volta pra dentro,
eu ainda não volte jamais.
Mas ali, logo ali, nesse espaço,
lá se vai, exemplo de mim,
algo, alguém, mil pedaços
meio início, meio a meio, sem fim.

(TP, 2013, p. 197)

Estamos observando com este estudo que uma das principais características da poesia leminskiana é confrontar o leitor para que este possa despertar o exercício intelectual e subjetivo da criatividade. Para a obra de Leminski, o leitor não deve ser jamais estático e apenas um receptor da informação enviada pelo texto. Mais do que nunca, a ideia de Eco de que “o texto é um piquenique onde o autor entra com as palavras e os leitores com o sentido” (2012b, p. 28) está evidente nos versos do poeta curitibano.

“O hóspede despercebido” traz em seu bojo uma ode ao Leitor-Modelo que tem de demonstrar tanto intelectualidade e subjetividade criativa quanto sensibilidade e percepção estética para dar sentido e direção à textualidade. A presença do Leitor-Modelo, que exerce uma espécie de coautoria do poema, é evidenciada já no primeiro verso, quando Leminski afirma que “deixei alguém nesta sala”. É como se o eu-lírico desse ao Leitor-Modelo permissão para estar no mesmo ambiente; afinal, como ele mesmo afirma “comigo se assemelhava”.

Mas o mais interessante no corpo desse poema é o que o eu-lírico diz dele mesmo: “Bem lá no fundo, eu, palavra, / não passava de um pastiche”. A carga de imitação trazida no conceito de pastiche, ou seja, a ideia de não ser ele o original, sugere uma transferência de autoria, ou melhor, uma parceria, uma coautoria entre o eu-lírico e o seu Leitor-Modelo. Ao permitir essa renovação da percepção através do modo como o leitor compreende seus versos, o eu-lírico dessacraliza o autor único, individual e sólido. Isso abre espaço para a ideia de Jung de que, “depois que uma imagem divina se torna familiar demais para nós e perde seu mistério, temos necessidade de nos voltar para imagens de outras civilizações, porque só os símbolos exóticos são capazes de manter uma aura de sacralidade” (ECO, 2012b, p. 36), isto é, o fato de pais e mães – que são instituições unas – aparecerem no plural revela a face múltipla desse eu-lírico que, segundo o próprio texto, se torna “alguém, mil pedaços”. Apesar da estratégia discursiva de tornar o tempo não-linear, o final conclui-se a partir da proposição de que não há um fim, evidenciando assim a perenidade da poesia contida no poema (texto), no eu-lírico, no autor empírico e, conseqüentemente, em seus Leitores-Modelos.

O fato de o Leitor-Modelo antecipar a presença do leitor-empírico evidencia ainda mais a pertença do primeiro em relação à estrutura do texto, o que incita a um verdadeiro aperto de mãos entre o eu-lírico e o leitor, que é convidado constante a ser cúmplice e coautor da obra em questão. Não muito distante dessa observação, Eco (2012b) afirma que, entre a história misteriosa de uma produção textual e o curso incontrolável de suas interpretações futuras, o texto enquanto tal representa uma presença confortável, o ponto ao qual nos agarramos. E é exatamente essa “presença confortável a qual nos agarramos” que fomenta e sugere a poesia de Paulo Leminski, sobretudo à luz de seus autores, seja ele o empírico e/ou o modelo.

4 O AUTOR E SUAS FRONTEIRAS

“O texto é aquilo pelo qual o homem 'difere', diferente e diferido, indefinidamente - a escritura é alteridade e autonomia.”
(Bellemin-Noël)

O lugar ocupado pelo autor tem sido uma das mais cobiçadas posições ao longo da história da literatura. Escrever algo ou ser seu autor é na verdade objeto de desejo para milhares de pessoas mundo afora. Assim, acerca do que traz Edson Luiz sobre a psicanálise e que cabe muito bem aos questionamentos desta pesquisa, a questão da autoria estará sempre em confronto com questionamentos como: “O que é um texto? Como se constitui um autor? Quais as fronteiras, em todas suas figurações possíveis, zonas de passagens, territórios de silêncios, limites intransponíveis, entre aquele que escreve e o sujeito-autor desse ato, entre o escrito e evidentemente o leitor suposto?” (SANTOS, 2001, p. 42). São essas perguntas que norteiam este capítulo e é com o objetivo de respondê-las que se opta por destacar as estratégias discursivas adotadas por Leminski e que favorecem a discussão acerca do sujeito lírico-poeta a partir das perspectivas tanto do autor quanto do leitor. Com isso, pretende-se neste capítulo refletir acerca da sugestão que Leminski lega ao longo de seus versos acerca da cumplicidade do leitor a fim de que o conteúdo do poema seja de fato atualizado e interpretado.

Sendo assim, trazer algumas respostas às interrogações implica necessariamente discorrer sobre a noção de sujeito e sua relação com a linguagem. No âmbito destas reflexões, destacamos que, para Foucault:

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. (FOUCAULT, 1992, p. 47)

Observa-se, assim, que é justamente essa transgressão que indica uma posição de exílio e, sobretudo, certa responsabilidade do autor. Afinal, como diz Waly Salomão, “escrever é se vingar da perda...” (1996, p. 43). Souza (2001, p. 49) pontua bem quando afirma que “[o] que durante muito tempo podia ser apresentado e recebido num anonimato, pois, como diz Foucault (1992), a sua ‘antigüidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente’, hoje não se consegue abordar um texto sem nos perguntarmos sobre o autor”. Afinal, Souza (2001) vai buscar em Foucault a ideia de que “o anonimato literário não nos é suportável” (1992, p. 50).

O que se pode perceber é que o autor, conforme T. S. Eliot (2006), assume uma posição de exílio. Caindo, dessa forma, a ideia de que a autoria está totalmente atrelada ao intelectual, ao indivíduo real que a escreve. Muchail (2002, p. 131) afirma que “o nome de autor está atrelado não propriamente a um indivíduo real e exterior que proferiu um discurso”, mas a tipos de discursos [pré] determinados e com estatutos específicos, isto é, segundo Muchail “aqueles cujo modo de ser, numa determinada cultura, torna-o provido de uma atribuição de autoria. Assim, a noção de autor de que aqui se trata é menos que um nome próprio, mas necessariamente uma função” (2002, p.131). Este pensamento vai encontrar sustentação no raciocínio foucaultiano para quem “a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46).

Ao restringirmos a função-autor ao campo de livros e textos, é possível reconhecermos nela algumas características fundamentais. A função-autor, segundo Muchail (2002, p. 131), “não resulta simplesmente da espontânea atribuição de um discurso a um indivíduo, mas de uma operação complexa que tem por efeito um ser de razão, portanto construído, e segundo determinadas regras”, ou seja, ainda de acordo com Muchail (2002, p. 131), o autor é “definido como um certo nível constante de valor; como um certo campo de coerência conceptual ou teórica; como unidade estilística; como momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos”; e, de maneira complementar, “não apenas efeito de uma construção” (MUCHAIL, p. 131). Assim, o próprio texto é quem sinaliza e

define o autor que, não necessariamente, é um indivíduo único, singular, mas um elemento plural que passa a ocupar o que Foucault (1992) vai chamar de “posições-sujeitos”. Ou seja, para Muchail “é a posição-sujeito do autor que fala em um prefácio, outra a do que argumenta no corpo de um livro, outra, ainda, a que avalia a recepção da obra publicada ou a esclarece” (2002, p. 131).

Todas essas concepções foucaultianas encontram ressonâncias na literatura ao se trazer à cena a noção de “morte do autor”, concebida por Roland Barthes (2004, p. 66) em que, “para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”. Essa noção da morte do autor como limite máximo a que a modernidade levou esse lugar de (con)centração vem, de certa maneira, combater a noção de um sujeito político, consolidado na sociedade e o alça à posição de sujeito do discurso.

No centro desse grande paradoxo está a questão de expor “o limite máximo a que chegou o lugar do autor enquanto (con)centração. Nada mais passível de reverência ou exaltação que um autor morto” (FARIA, 2005, p. 10). Não por acaso, ainda de acordo com Faria (2005, p. 10), “a crítica literária temia formular juízos sobre autores vivos. A morte do autor, então, através da autonomia que pretende dar à obra, revela como a teoria literária ratifica a crença na intenção, ainda que tente tomá-la como uma falácia”. Isso conduz ao pensamento de que, sem o autor, quanto mais o texto se apresenta autônomo, mais há uma aproximação entre os vínculos associativos de autoria.

Mas a estreita fenda no conceito de autoria nos foi proposta por Gumbrecht (1998) em seu texto *O autor como máscara*, onde afirma que a ideia de autor como temos hoje, ou seja, aquele que faz parte da criação da sua obra é uma ideia moderna, que emerge apenas nos séculos XV e XVI. Para Gumbrecht,

A dupla necessidade de uma articulação corporal e/ou textual que queria ser a expressão exata de uma intencionalidade e de uma interpretação capaz de retransformar essas articulações em figuras de sentidos nítidos conduziu a essa obsessão da transparência característica do século das Luzes. (GUMBRECHT, 1998, p. 105)

O que não se pode simplesmente negar, conforme Gumbrecht (1998), é o conceito de “máscara”, fundamental para nos levar ao nascimento do papel do autor, principalmente no que tange às inovações associadas à imprensa. Gumbrecht diz ainda que, “na era da intencionalidade, que é também a da significação e da interpretação, essa materialidade estava por princípio subordinada ao sentido, pois, quer ele o represente ou mascare, o sentido era sempre visto como a razão de ser do significante” (1998, p. 106).

Como se pode observar na discussão acima, o conceito de autor na contemporaneidade permite engendrar alguns questionamentos como: (a) quem é autorizado a desvelar essa máscara? (b) como ela se constitui? (c) qual a posição do leitor face a essas máscaras? (d) ele [o leitor] pode assumi-la? Ao buscar responder essas questões, acredita-se que refletir sobre a autoria na pós-modernidade pode ser, de fato, uma forma de compreender um privilegiado papel do leitor moderno e, assim, formatar mais uma alternativa para encontrar caminhos para este já atribulado conceito de autoria.

Outra questão importante em torno da autoria se dá ao levarmos em consideração a pergunta “o que é um autor?” elaborada por Foucault (1992) e que, segundo Vieira, “não encontrou na trajetória dos estudos sobre autoria uma resposta definitiva” (2012, p. 5). Desde o pensamento de Barthes (2004), que fala em “morte do autor”, até a ideia de Eco (2012a), que traz a concepção de um autor-modelo, a discussão continua a elencar as mais diversas posições do autor na produção e/ou interpretação de uma obra. A discussão acerca da autoria na produção literária, segundo Vieira (2012, p. 5), transpassa “um tensionamento sobre a posição do sujeito na formação do discurso”. Este fato, como se pode observar, nos é apresentado por Maingueneau, ao afirmar que a “noção de autor é indissociável da noção de texto: em um sentido pode-se considerar o texto como unidade à qual se costuma associar uma posição de autor, mesmo que esta última não tome a forma de um indivíduo único, em carne e osso, dotado de um estado civil” (MAINGUENEAU, 2010, p. 25-26).

Pressupondo que a escrita anula a voz que a escreve, promovendo assim uma perda da identidade, Barthes (1968) discorre sobre o desaparecimento do autor evidenciando que “a escritura é a destruição da voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro-composto [...] o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve” (BARTHES, 1968, p. 65). É válido ressaltar, ainda, que o apagamento do autor, tal como a redução da sua importância como elemento primeiro da escrita, nos conduz ao ‘nascimento’ do leitor. Isto é, essa supressão nos permite pensar o leitor como uma figura articuladora da gênese textual, pois é a partir dele, o leitor, que se reúnem as multiplicidades da criação/interpretação de um texto. Ou seja, para Barthes:

[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita um escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito (1968, p. 70).

Dessa forma, percebe-se que se o autor está morto, resta apenas o leitor na configuração do texto, afinal, neste caso, tanto autor quanto leitor são seus produtores e, portanto, escritores. Na perspectiva de Eco (1991), um verdadeiro “sistema de expectativas” é partilhado e se configura como uma prerrogativa para a aceitação da narrativa pelo leitor. Ou seja, cria-se, então, um pacto de construção e identificação de significados, que é promovido pela narratividade, onde o autor é quem estabelece as cartas a serem distribuídas (ECO, 1994). Para Eco, conforme já elencado no capítulo anterior, o Leitor-Modelo é “um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (1994, p. 22) – ideia que encontra reverberação no pensamento barthesiano do leitor como a reunião de todas as multiplicidades do texto. Assim, para Eco (1994, p. 30), “o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no momento da leitura, de modo que uma cria a outra. Acho que isso é verdadeiro não apenas em relação aos textos narrativos como em qualquer tipo de texto”.

Outra perspectiva que não se pode simplesmente esquecer quando se trata em autoria é a elencada por Bakhtin (2011), que se volta à distinção entre o autor-criador e o autor-pessoa, pensando seu posicionamento a partir da produção da narrativa. Para Bakhtin (*apud* VIEIRA, 2012), o autor integra o todo da obra, partindo daquilo que ele denomina de princípio exotópico, ou seja, “o fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma”, conforme clarifica Cristóvão Tezza (2003, p. 287). Sendo assim, antecipa Vieira (2012, p.6), Bakhtin entende o autor como “uma consciência abrangente, onisciente, que tem o domínio do todo o processo estético da criação da obra e o todo do personagem”. Ou seja, para Bakhtin:

O autor é depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um dos seus constituintes considerados isoladamente. [...] A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. (BAKHTIN, 2011, p. 35)

Assim exposto, Vieira (2012, p. 6) sugere que o “princípio da exotopia é uma referenciação do autor (sujeito) a si próprio e ao outro, o excedente de sua visão e de seu conhecimento a respeito do outro”. Esse excedente, para Bakhtin “é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias – todos os outros se situam fora de mim” (1992, p. 43). Dessa forma, Bakhtin (1992) expõe que o acontecimento estético, ou seja, a obra, para realizar-se, necessita de dois participantes, isto é, pressupõe duas consciências que não coincidem.

Ratificando esta linha de raciocínio, percebemos que, se para Foucault, conforme mostra Vieira, a função-autor é “uma especificidade da função-sujeito, entendida na perspectiva do desaparecimento do autor como uma individualidade, logo, será percebida como um fenômeno” (2012, p. 7). Ao lançarmos um olhar mais atento à posição do autor trazida à luz por Foucault, iremos perceber que ele sugere apreender os discursos a partir de seus módulos de existência. Isto é, para Foucault

“[o]s modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma” (2001, p. 27), assim são estabelecidas as relações do discurso com o autor. Em seu texto *O que é um autor?*, de 1969, Foucault apresenta traços característicos que definem a função-autor, a saber:

[...] a função-autor está ligada ao sistema jurídico institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os outros discursos, em todas as outras épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários lugares, várias posições-sujeito que classes de indivíduos pode vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 20)

O que se observa a partir dos distintos olhares lançados acerca de uma construção, ou melhor, de uma conceituação do autor, é que o discurso é o elemento unificador sobre a constituição desse sujeito como autor nas teorias de Foucault, Bakhtin, Gumbrecht, Barthes e Eco que ressaltam, em diferentes perspectivas, a interação desse sujeito/autor com o outro: na sua posição articuladora do seu discurso na sociedade que o observa, interprete e identifica, para Foucault; na constituição da sua fala pelo outro, um movimento refratário e dialógico na criação da obra, para Bakhtin; na separação entre os diferentes sujeitos discursivos, base do jogo de máscaras propiciado pelo surgimento do “papel de autor”, para Gumbrecht; na percepção do texto pelo leitor por Barthes e também por Eco. Tais perspectivas ajudaram na percepção do sujeito lírico-poeta na produção de Paulo Leminski: a partir das posições autor/leitor que o sujeito assume em seus versos.

4.1 PARA O AUTOR, UM TEXTO

Dizer que o texto em si representa o grande ponto de intersecção entre o autor e o leitor também é apontar o centro do palíndromo nesse percurso; até mesmo porque autor, texto e leitor completam-se em uma só unidade poética a condensar aquilo que Octávio Paz (2012) chamava de diálogo com a ausência: a poesia. O texto talvez seja o ponto principal de apoio à esta tese. Só através do [texto] se pode chegar aos limites que conduzem ao leitor e ao autor. Mas há uma justificativa para o texto? Há uma justificativa para seu autor e/ou leitor? Segundo Paz,

Escrever não tem, talvez, nenhuma outra justificativa senão tentar responder à pergunta que um dia fizemos a nós mesmos e que, enquanto não recebe uma resposta, não para de nos torturar. Os grandes livros – quero dizer, os livros necessários – são aqueles que conseguem responder às perguntas que, obscuramente e sem formulá-las por completo, todos os homens se fazem. (PAZ, 2012, p. 16)

Partimos, então, da ideia de Eco (2012a, p. 35) que se baseia na premissa de que, por duas razões, um texto é incompleto, isto é, “na sua superfície (ou manifestação) linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (neste caso, o leitor).

Na obra de Paulo Leminski, é possível observar uma espécie de metalinguagem constante acerca do próprio texto como tema central. Muitas vezes, essa ‘aparição’ se dá de maneira latente, visível e outras vezes, subentendida, escondida para ser decifrada pelo leitor, o qual recebe convites a todo instante para participar na construção de um sentido sensível ao texto. E é da relação entre leitor e texto que surge a ideia de que, segundo Barthes (2006, p. 11), “a escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”.

O referido teórico esclarece que, “se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: a escritura em voz alta” (BARTHES, 2006, p. 77), e essa ‘voz alta’ parece ter sido ouvida por Leminski em seus versos de “rimo e rimos”, um poema que busca a todo instante um diálogo em ‘voz alta’ com o seu leitor, seja através de sua estrutura ou de suas sugestões. Ou seja, Leminski traz para o cerne de sua poesia o pensamento de Octávio Paz de que “cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que a encontre: já a tinha dentro de si” (2012, p. 32).

À vista dessas considerações gerais, pode-se perceber que o eu-lírico em “rimo e rimos” permite uma constante evocação do texto, uma vez que o apresenta pelo ato de fazer, não pela evidência textual, mas sim através da sugestão presente nas constantes elipses que o poema traz. O eu-lírico presente no *corpus* do texto ainda expressa certa ironia já no primeiro verso, promovendo um diálogo com outros textos, autores e épocas. Isso mostra a importância de um texto que, para além de si mesmo, mantém um relacionamento, uma fruição, quase um ato performático amoroso com outros textos, que culmina com a histeria coletiva do riso, do prazer do riso tão evidente nos versos, onde Leminski escreve:

rimo e rimos

Passarinho parnasiano,
nunca rimo tanto como faz.
Rimo logo ando com quando,
mirando menos com mais.
Rimo, rimo, miras, rimos,
como se todos rimássemos,
como se todos nós ríssemos,
se amar fosse fácil.

Perguntaram por que rimo tanto,
responder que rima é coisa rara.
O raro, rarefeitamente, para,
como para, sem raiva, qualquer canto.
Rimar é parar, parar para ver e escutar
Remexer lá no fundo do búzio
aquele murmúrio inconcluso,
Pompeia, ideia, Vesúvio,

o mar que só fala do mar.

Vida, coisa para ser dita,
como é dita este fado que me mata.
Mal o digo e já meu dito se conflita
com toda a cisma que, maldita, me maltrata.

(TP, 2013, p. 331)

O primeiro relacionamento indicado no texto se dá já no primeiro verso quando o eu-lírico evoca, de forma irônica, o “Pássaro Criativo”¹¹, de Olavo Bilac. Se no poema parnasiano, o ‘príncipe dos poetas’ como era conhecido Bilac, clama pela liberdade de um pássaro que, mesmo tendo tudo, continua triste o passarinho, e “mudo”, por sua vez o eu-lírico considera o próprio texto esse canto de liberdade, uma vez que, ao tornar elíptico a sua presença, ele a abrihanta com o ‘rimo’, ou seja, o verbo rimar na primeira pessoa do indicativo, e assim assina a sua aparição no poema. Isso, se não é a prova cabal de uma denúncia da prisão poética a que se transformou o parnasianismo, é uma indicação de um caminho mais híbrido nesse ‘entre-lugar’ em que está situada a poética leminskiana. Talvez aí esteja a ponta do iceberg para que se possa desvelar a questão do texto na poesia de Leminski.

Outra questão a ser observada nos versos de “rimo e rimos” é a dança, de certa maneira sexualizada, que as letras *r*, *m* e *i* promovem. Por suposto, há a sugestão de um vai e vem erótico, rarefeitamente, exposto de modo que o leitor não tenha “a menor idéia do que seja esta clivagem: ela ignora sua própria perversão” (BARTHES, 2006, p. 31). A erotização do texto, ou o seu gozo, é um experimento que o eu-lírico nos permite conceber tal qual um pai/mãe faz ao segurar nas mãos o seu rebento. Talvez por isso, a respeito da significância, Barthes (2006, p. 72) afirma que “é o sentido na medida em que é produzido sensualmente”. A união do amor com a liberdade é questionada e criticada ao longo de todo poema, de forma que se pode perceber um balé performático que cria uma espécie de força motriz no eixo principal do poema supracitado. Há uma força que conduz o Leitor-Modelo à troca

¹¹ Disponível em <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pinf/pinf0068.htm> último acesso em 23 de novembro de 2013.

com o texto, que culmina no “remexer lá no fundo do Búzio”, uma vez que é necessário que se haja uma troca perceptiva entre o texto e o seu leitor.

A “voz alta” sustentada por Barthes (2006) coloca à mostra também uma das poucas faces claras da sensualidade/erotização do texto: o medo. Afinal, ainda segundo ele, “o medo não expulsa, não constrange nem realiza a escritura: pela mais imóvel das contradições, os dois coexistem – separados” (BARTHES, 2006, p. 59). Para o eu-lírico, a ideia está sempre entre o fogo e suas cinzas, sempre entre “Pompeia” e “Vesúvio” – em um constante jogo metalinguístico capaz de transformar Poesia/Poema/Vida em um único objeto indivisível. Mas jamais indizível! Até mesmo porque a “voz alta” que grita nos versos explorados, que vem de antes, uma voz marcada por seus antepassados o qual o eu-lírico faz questão de cantar, os fados.

O grande conflito presente no poema e que sugere a “coexistência separada” de que fala Barthes (2006) é justamente um jogo semântico que divide o último verso. O fato de o eu-lírico apresentar o verbo cismar potencializando o seu campo semântico, que em uma primeira leitura, conduz o Leitor-Modelo a uma interpretação da palavra “cisma” como o ato de cismar. Mas também em uma leitura posterior o vocábulo “cisma” sugere aquilo a que muitas religiões denominam de separação do corpo e da comunhão. Ou seja, o sagrado e o profano coexistindo, ainda que separados, ao mesmo tempo em que sugerem as dores e delícias provocadas pelo texto. Assim, conforme Barthes (2006, p. 12), “o prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco* [grifo do autor], que o libertino degusta ao temo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza”, voltando assim ao raciocínio já apresentado no verso 16 onde a ideia (sinônimo para texto) vive sempre entre o coletivo (Pompeia) e o seu algoz (Vesúvio).

O ato de escrever um texto em si é denominado pelo eu-lírico do próximo poema a ser analisado como um estranho hábito. O poema “despropósito geral” já traz em seu título a presença do acaso bem demarcado no decorrer do texto. As delimitações da intenção do poema, ou melhor, de seus ‘propósitos’ e de

sua utilidade ou de sua [in]utilidade, já bastaria para que fosse lançado um olhar mais atento acerca dessa obra específica. No entanto, o desenrolar do novelo poético proposto pelo eu- lírico ao longo dos versos que veremos adiante conduz a uma presença marcante da figura central do texto em questão, que é o próprio texto. Assim, Leminski traz o texto para o centro da discussão, não como elemento utilitário – que servirá para alguma coisa – ou para algo, mas como elemento inútil; expondo, assim, a questão sobre a funcionalidade da poesia no dia a dia, funcionalidade que termina por conduzir seus leitores por caminhos que talvez eles sequer tivessem pensado em trilhá-los antes. Vejamos:

despropósito geral

Esse estranho hábito,
escrever obras-primas
não me veio rápido.
Custou-me rimas.
Umas, paguei caro,
liras, vidas, preços máximos.
Umas, foi fácil.
Outras, nem falo.
Me lembro duma
que desfiz a socos.
Duas, em suma.
Bati mais um pouco.
Esse estranho abuso,
adquiri, faz séculos.
Aos outros, as músicas.
Eu, senhor, sou todo ecos.

(TP, 2013, p. 225)

Para Eco (2012b), o texto se apresenta como aberto porque ele precisa de cooperação do seu leitor para ganhar algum significado, o acaso se apresenta como um mundo de possibilidades para mediar essa cooperação. Nos versos “escrever obras-primas / não me veio rápido. / Custou-me rimas”, o eu-lírico parece dialogar com o antônimo do acaso, ou seja, a rigidez e o capricho necessários para forjar seus textos. Observa-se como o próprio Leminski (1999) apresenta que a poesia está longe de ser a coisa mais importante do mundo, mas para quem faz poesia, tem de ser. É como se, do ato do fazer, fosse o capricho e o acaso os grandes

delineadores para as possibilidades interpretativas do texto, ou seja, o acaso se apresenta como uma grande estratégia textual pronta para permitir as potencialidades do texto. Essa estratégia recorda o pensamento de João Cabral de Melo Neto (2008, p. 4), que declara: “Eu quero uma linguagem em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize: um poesia que seja um calçamento de pedras”. O eu-lírico termina por deixar marcada no texto acima a imagem de algo que desliza casualmente sobre uma superfície rigorosa que dialoga, pelo menos estruturalmente, com o excerto do poeta pernambucano.

Verifica-se, portanto, de acordo com Eco (1976), que uma obra aberta como a que ora discorremos adapta-se plenamente à tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade. Isto é, segundo o próprio Eco, “ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” (1976, p. 158-159). A visão trazida por Eco justifica a relação cada vez mais tênue entre a ‘categoria científica’ e a ‘matéria viva de nossa sensibilidade’, em boas palavras leminskianas entre “Caprichos & Relaxos”.

Nesse mundo de lutas diárias em que o eu-lírico é inserido, constitui-se a presença do texto, não um elemento metafórico apenas, mas algo de braçal. Ao atentar para os versos em que o eu-lírico diz que se recorda de uma rima que desfez “a socos”, o poeta olha o seu passado e, através das mãos, representa um ofício árduo, mas necessário: “bati mais um pouco”. São elementos assim que conduzem o Leitor-Modelo a perceber as estratégias sugeridas pelo texto e que, segundo o próprio eu-lírico, não começa com ele, tampouco se finda ali. Ao afirmar que o “estranho abuso” foi adquirido há séculos, o eu-lírico traz para o centro do seu discurso: (a) outros textos, (b) outros autores, (c) outros leitores e (d) outra época. É por essa luta constante comandada pelo poema que se dá a beleza interpretativa do texto. Assim, o leitor dos discursos leminskianos sente-se convidado e, sobretudo, motivado a participar dessa construção braçal do poema, dessa constante “luta livre” e, por isso, é recompensado. E essa recompensa vem pela grande descoberta da

poesia, de cuja construção ele participou ativamente através de suas constantes cooperações com o texto, mas reconhecido pelo próprio eu-lírico quando finaliza o poema afirmando: “Eu, senhor, sou todo ecos”.

A visão do poema como fonte de lirismo, contraposta à da experiência do próprio poema como objeto tátil, externaliza uma perspectiva contemporânea, a qual aqui pode ser elucidada para o melhor entendimento da poética de Leminski. Paz (2012) declara que cada poema é único. Ou seja, pulsa em cada obra, com maior ou menor intensidade, toda a poesia. Esse teórico nos conduz ainda à ideia de que “cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e inigualável” (PAZ, 2012, p. 23). Dessa forma, há que se oferecer ao poema aquilo que ele exige de seu autor: a experiência do vivido. As percepções imagéticas apresentadas pelo eu-lírico tornam evidentes pistas que serão fundamentais para que o texto construa o seu Leitor-Modelo, afinal de contas, como ratifica Paz (2012, p. 22), “o poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem”.

Não há como lançar um olhar sobre esses versos sem deixar de perceber a valoração que o eu-lírico sugere nas rimas “umas, paguei caro”, nem tampouco esquecer a força que tem, para esse poema, o verso “lira, vida, preços máximos”, que focaliza na vida como sinônimo de lira, que, além de um instrumento, quer dizer um tipo de composição poética e musical, mas em que ambas, lira e vida, têm preços máximos. Ou seja, a poesia custa caro ao poeta. Não, por acaso, em um texto que explica a sucessão de tragédias ocorridas na vida do escritor norte-americano Poe, o poeta Baudelaire poetiza e profetiza que “a natureza torna a vida bastante dura àqueles de quem deseja extrair grandes coisas” (*apud* POE, 1999), nada diferente da biografia, das dores e das tragédias que anunciam em versos o percurso de Leminski percorreu até ser reconhecido como o poeta que é. Mas não se pode deixar de recobrar aqui o Pessoa de “Autopsicografia”, para quem o “poeta é um fingidor” (PESSOA, 1998, p. 100).

Ao depreender uma leitura mais aprofundada acerca de “despropósito geral,” parece saltar aos olhos uma recusa incitada pelo eu-lírico para a forma tradicional de se construir o poema, ou melhor, de carregá-lo de significados a ponto de torná-lo uma poesia. Em nenhum momento esse eu-lírico se entrega ao fato de fazer o verso por, simplesmente, fazê-lo. Até mesmo quando ele afirma que “Umas, foi fácil”, no verso seguinte ele diz que “outras, nem falo”, mostrando o grau de dificuldade presente no ofício do poeta. O grande ponto a ser destacado é que essa ‘recusa’ é justamente o vértice entre o acaso e o esmero, que permite ao texto grandes potencialidades interpretativas a partir do momento em que há uma situação favorável para a construção do Leitor-Modelo responsável pela cooperação necessária.

Um recurso importante para o delineamento da posição que o texto assume na fortuna poética de Leminski consiste em trazer, sobretudo, a percepção do eu-lírico acerca da natureza da poesia, quanto das inquietações constantes do real lugar que o poeta assume ao longo da obra. Partindo da concepção do ditado popular “aviso aos navegantes”, o eu-lírico subverte a ordem natural do texto e o parafraseia (ou melhor, parodia) com um significativo *aviso aos naufragos*. Esse poema pretende revelar um Leitor-Modelo menos superficial, como o navegante do dito popular, e mais (sub)merso na poesia, ou seja, um leitor que exerça o papel de um verdadeiro mergulhador, um leitor pronto para explorar e naufragar, sem passado nem futuro, nos versos que se seguem:

aviso aos naufragos

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

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

a que não nasceu ainda.

Palavras trazidas de longe.
Pelas águas do Nilo,
Um dia, esta página, papiro,
Vai ter que ser traduzida,
para o símbolo, para o sânscrito,
para todos os dialetos da Índia,
vai ter que dizer bom dia
ao que só se diz ao pé do ouvido,
vai ter que ser brusca pedra
onde alguém deixou cair o vidro.
Não é assim que é a vida?

(TP, 2013, p. 175)

No decorrer do poema, o eu-lírico sugere uma espécie de troca em que o leitor possa naufragar nos versos, mas encontrar-se também náufrago desses versos, ele mesmo, o eu-lírico em questão. Com isso, ao longo dos versos, ele apresenta incertezas, autocríticas e, principalmente, a luta constante que trava com a palavra, o único elemento que escorre por entre seus dedos e anuncia a transição entre ele [sujeito lírico-poeta] e o seu Leitor-Modelo. Dito de outra forma, é como se houvesse cumplicidade entre os dois, em que leitor e autor se encontram unidos na imagem do texto. Afinal, Bosi (2006, p. 27) afirma que “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”.

Para Bakhtin (2011, p. 5), “o artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação, todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra”, ou seja, é o texto que deve indicar os caminhos através das estratégias discursivas presentes na voz do eu-lírico que, em “aviso aos náufragos” alerta sobre isso ainda nos primeiros versos ao afirmar que a página não “nasceu para ser lida”, mas sim para ser “pálida”, branca, sem nenhuma referência. Cabe também ao leitor fazer dela um objeto textual passível de ser interpretada. Para isso, o leitor dá início a um verdadeiro périplo na historiografia dos elementos básicos que constituem um texto, desde a página em branco, e que veio da celulose de um galho de árvore, até ao que nela está dito e todos os mistérios que são trazidos pelas marés em garrafas de vidro. Como o eu-lírico de um texto funciona como elemento estratégico para

oportunizar elementos para a interpretação do leitor, no caso dessa viagem, mais do que o seu ponto de chegada importam também o percurso e as paradas.

O eu-lírico permite um diálogo permanente com o texto do Outro, sobretudo com a obra clássica, a *Ilíada*. É interessante trazer para o centro da discussão o fato de o eu-lírico reduzir a sua própria imagem no texto, assumindo assim uma postura humilde, mas, sobretudo, exaltando e elevando a figura central do próprio texto em si. Um dos pontos-chave trazidos pelo sujeito lírico-poeta para o texto é a indagação se vale a pena escrevê-lo. Emergindo de uma maneira subentendida do texto, o questionamento se faz presente quando há uma suspeição de plágio, quando na verdade o que o eu-lírico quer evidenciar é: vale a pena escrever depois de já terem escrito a *Ilíada*? Essa pergunta é completada não por uma voz, mas pelo silêncio de “alguma coisa que cala”.

Para Leminski, o texto, sim, deve ser grande. Afinal, a segunda estrofe mostra substancialmente as possibilidades e potencialidades que o texto exerce sobre autor e leitor. Esses diálogos travados com o passado – marcantes na primeira estrofe – evidenciam uma multiplicidade de vozes que vão silenciar o autor e, em tempo, convidar o leitor para uma cooperação mais ativa. Por suposto, são vozes do passado, presentes em textos que, segundo Calvino (2007, p. 12), “quando lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”.

A segunda estrofe é marcada ainda por elementos que vão revelar o texto como um construtor de imagens que devem ser levadas em conta no ato mesmo da interpretação. As palavras “praia” e “Andrômeda” trazem em seu bojo pistas importantes que devem guiar o Leitor-Modelo a um percurso longo, mas rico. A imagem da praia construída no poema sugere um mar de possibilidades que a poesia permite ao leitor, além, é claro, de se apresentar como o ponto de referência para a salvação tanto do autor quanto do leitor que se apresentam como os náufragos presentes no texto. Andrômeda, talvez, seja a imagem mais forte, por sugerir uma segunda viagem dentro das suas perspectivas semânticas do poema. São pelo menos duas possibilidades que marcam: (1) o mito grego homônimo no

qual, segundo Guimarães (1994), a personagem foi acorrentada para servir de sacrifício, mas logo libertada por Perseu, o assassino de Medusa; e (2) Andrômeda é também, segundo Adami (2014), uma galáxia espiral de característica brilhante e extensa. O que o texto sugere é que, no primeiro caso, emerge do texto uma poesia que se apresenta como um verdadeiro sinônimo de Perseu, ou seja, uma poesia libertadora; enquanto no segundo caso, a característica espiral da galáxia de Andrômeda potencializa a ideia de uma poesia que volta sempre a si mesma como o ponto de partida, uma viagem que permite perceber elementos comuns entre as duas possibilidades semânticas e seus retornos, como na própria ideia da praia, que tem suas marés a levar as águas, mas sempre a trazê-las de volta.

O fato é que, para naufragar nos versos que o eu-lírico apresenta, é necessário confrontá-los com seus próprios elementos, isto é, estar sempre de volta à placenta poética para poder extrair o máximo de possibilidades possíveis que se apresentam ao longo do texto. Talvez por isso, o eu-lírico apresente com frequência essa volta aos papiros, ao Nilo, à Índia, ratificando assim o pensamento de Eagleton (1983, p. 68) de que “o entendimento é radicalmente histórico; ele está sempre relacionado com a situação concreta em que me encontro, e que tento transcender”. O fato é que essa “transcendência” é trazida no questionamento final do poema quando o eu-lírico pergunta no último verso, uma espécie de último suspiro do poema: “não é assim que é a vida?”.

4.2 PARA O TEXTO, MÚLTIPLOS AUTORES

Leminski sinaliza, através de seus poemas, um questionamento muito significativo no que tange à posição do leitor/autor na sua obra. Elementos simbólicos e sígnicos são constantemente trabalhados com a intenção de evidenciar a posição-autor que o poeta curitibano quer explorar. Esse lado intersemiótico das

poesias leminskianas serão retratadas no capítulo seguinte. Para Leminski, o autor é um composto feito de vida, onde aparecem as mais diversas nuances no elã de promover o que há de mais intenso na poesia, sinonímia com a vida. Assim, conforme nos diz o autor de *Catatau*, seja “inverno / primavera / poeta é / quem se considera” (LEMINSKI, 2013, p. 108).

Questionar a posição do autor é algo recorrente em Paulo Leminski pelo fato de tornar-se uma experiência partilhável entre poeta e leitor e, com isso, trazer elemento de convergência para poder formar, ou melhor, para poder participar de um grande constructo maior do grande objetivo de ambos: a poesia. Independentemente da discussão teórica acerca da morte do autor, segundo Barthes (2006); ou do autor como máscara, para Gumbrecht (1998); ou do autor como um agrupamento de discursos, conforme Foucault (2013), ou ainda do autor como participante do acontecimento artístico, de acordo com Bakhtin (2011); para Leminski, o autor é sempre um participante a acender a luz na casa poética, a ponto de a luz não caber mais na sala (LEMINSKI, 2013). Dessa forma, o leitor experimenta o poema, testemunhando sua passagem e, assim, perpetua um processo de criação que, antes, era exclusivo do autor empírico.

O lugar do autor sempre foi um ambiente fronteiro onde se questionou, ou melhor, se buscou definir com maior precisão as suas situações limítrofes. O fato é que desde os medievalistas, até Foucault, ainda não há um consenso acerca da linha tênue que separa o que se diz leitor, do que se diz autor. Para e por isso, Gumbrecht (1998) lança uma reflexão acerca de duas tendências que entrecruzam esses limites. Para esse autor, a primeira tendência afirma que:

É mérito sobretudo dos medievalistas ter mostrado como nosso conceito contemporâneo de “autor” é inadequado para compreender as formas de comunicação (sobretudo as da língua vernácula) que existiam antes da invenção da imprensa. Lembremos a insistência de Roger Dragonetti na plurivocidade do latim *auctor*, cujos referentes variam entre Deus (autor de todo ato) e o copista de um manuscrito – sem reservar lugar àquele que “inventa” um texto. (GUMBRECHT, 1998, p. 97)

Quanto à segunda tendência, mesmo se apresentando distante cronologicamente, surge com Michel Foucault que, segundo Grumbrecht (1998, p. 97), “postulou a reconstrução da origem do papel do autor e de suas funções concretas”. Com isso, Gumbrecht (1998) apresenta o conceito do autor como máscara como sendo um fator crucial para conduzir ao nascimento do papel do “autor” ao quadro de inovações associadas à imprensa.

Para o eu-lírico leminskiano não há conflito entre essas posições. O que há é a confrontação a ponto de um desejar criar o outro. Há, nesse caso, a necessidade mútua de criação e de autonomia na fala, que permite ao Leitor-Modelo confundir-se com o Autor-Modelo. É como se pregasse uma máscara à cara, como nos sugeriu Fernando Pessoa (1998) em seu poema “Tabacaria”. Gumbrecht (1998) atenta para a passagem de um regime de oralidade para um regime de fixação da palavra escrita propiciado pela institucionalização da imprensa como uma das causas plausíveis para o surgimento da noção de autor, que funcionaria como máscara de univocidade que dissimula a instabilidade e a plurivocidade de sentidos do texto escrito.

E é justamente essa plurivocidade do texto que Leminski busca recuperar nos versos de “Minha cabeça cortada” e, para isso, ilustra a questão da intencionalidade e do jogo de máscaras que se estabelecem a partir do surgimento do “papel de autor”. Leminski joga a sua cabeça ao leitor, ou cede-lhes a máscara de poeta, como um convite para que este [o leitor] coopere com a construção do poema, como se pode observar no texto seguinte:

minha cabeça cortada

Minha cabeça cortada
Joguei na tua janela
Noite de lua
Janela aberta

Bate na parede
Perdendo dentes

Cai na cama
Pesada de pensamentos

Talvez te assustes
Talvez a contemples
Contra a lua
Buscando a cor de meus olhos

Talvez a uses
Como despertador
Sobre o criado-mudo

Não quero assustar-te
Peço apenas um tratamento condigno
Para essa cabeça súbita
De minha parte

(TP, 2013, p. 175)

Nesse poema de Leminski não há a presença da individualidade, mas há de maneira explícita um autor composto de seus múltiplos discursos e/ou suas máscaras plurais. Por mais surpreendentes e curiosas que as imagens construídas nesse poema se apresentem, no que se refere à seleção e agrupamento de palavras – como em “minha cabeça cortada / joguei na tua janela” e em “Cai na cama / pesada de pensamentos” – é possível depreender que a construção do autor é marcada pelo ato de doar-se, de entregar-se ao outro que estará em conjunto construindo o poema, mas também pelo ato de estar em constante provocação. Ou seja, conforme Paz (2012, p. 33), “[a] leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia”.

É necessário salientar que os versos: “noite de lua” e “janela aberta” evocam a imagem mais clássica dos clássicos poetas. A noite de lua cheia, a janela aberta e a visão da noite é, talvez, uma das mais poéticas imagens da historiografia literária. A voz do poeta é, mais uma vez, clamada pelo eu-lírico desse poema. Depois de tanto quebrar-se, transformar-se e desenhar-se em um novo elemento, como sugerem os versos “bate na parede” e “perdendo dentes”, ele [eu-lírico] fala para o seu interlocutor e, ao mesmo tempo, abre possibilidades para que este possa

usufruir do texto assustado, contemplado ou táctil. O eu-lírico espera que o leitor preencha o poema com as informações que não estão ditas, mas sim sugeridas ao longo dos versos para uma possível atualização do texto, bem como espera também que este Leitor-Modelo saiba distinguir as *personae* do poema. Assim sendo, o poeta estabelece alguns paralelismos de modo a conduzir o leitor a um estranhamento no início, “talvez te assustes”, seguido por um entendimento, “talvez a contemples”, e finalizando com a aceitação “talvez a uses”. Por meio dessa descrição, hipóteses de leitura podem ser ventiladas. Dessa maneira, os verbos “assustes”, “contemples” e “uses” formam uma espécie de tríade evocativa de uma outra persona do poema através da voz do eu-lírico. Essa tríade, sugere Leminski, completa o verbo usar com dois versos que trazem o engajamento da poesia enquanto inutensílio. Ou seja, talvez o leitor não a use para nada – uma vez que a poesia é um inutensílio –, mas ainda assim ela estará servindo como despertador a mediar a relação entre poeta e leitor, embora em cima de um criado sem voz alguma, um “criado-mudo”.

É interessante notarmos que entre as diversas *personae* do poema, há, em especial, um diálogo sugerido que corrobora com a complementação das lacunas que o próprio texto apresenta. A “janela aberta” em “noite de lua” sugere uma conversa com o poema “Via Láctea (soneto XIII)”, de Olavo Bilac (1997), na medida em que este traz em seu verso que, para ouvir as estrelas, “abro as janelas, pálido de espanto...”. O diálogo continua ao longo dos versos na medida em que o eu-lírico de “minha cabeça cortada” parece assumir a identidade do “tresloucado amigo” do soneto olaviano. Esta identidade tresloucada é sugerida pelos versos em que ele “Bate na parede”, “perde os dentes”, “Cai na cama” etc., e, ainda assim, depois de tudo isso, ele salienta: “não quero assustar-te”, como se a contemporaneidade de seus versos fossem assustar a persona do poema parnasiano. A significação do diálogo, segundo Marchezan (2010, p. 120), “depende diretamente da situação, que, assim, pode-se dizer, também o constitui”. Leminski busca, com isso, discutir elementos de natureza social do poema que vão estabelecer um diálogo com o tempo, a escola e alguns conceitos trazidos por Olavo Bilac, como se houvesse uma interdependência entre as vozes presentes nos dois poemas. Segundo Marchezan,

“essa íntima dependência expõe claramente a natureza social do diálogo cotidiano, e se mostra exemplar para o entendimento da linguagem como um todo, aí incluída a linguagem artística” (2010, p. 120).

Caso se pautar pelo atenuamento da relação entre o autor e seu leitor, talvez se explique a súplica por um “tratamento condigno” entre os dois envolvidos ao longo do texto. Afinal, há sempre uma cabeça a aparecer subitamente, a expor o que Foucault (2013) chamou de agrupamento de discursos, que só poderão fazer algum sentido na cabeça de quem o recriar, uma vez que o próprio eu-lírico se assume como parte e encontra-se aquém daquele a quem foi posta a sua cabeça, súbita.

Outra questão a ser notada na obra de Leminski dá-se pelo retorno constante à temática da morte, sobretudo quando esta sugere o que Barthes vai cunhar de morte do autor. Em *O rumor da língua*, Barthes (2004) rompe com o tradicional modelo biográfico e histórico de crítica literária e com a romântica e burguesa mitificação do gênio, o “Autor-Deus”, sustentando que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem, algo neutro de onde foge o sujeito. Foucault (2013) vai divergir desse pensamento, mas o fato é que para Barthes (2004) esse “algo neutro de onde foge o sujeito” evidencia a tese do caráter intransitivo da linguagem, isto é, de uma linguagem sem sujeito e que assume, nesse contexto, grande centralidade, erradicando da literatura as especulações, sejam elas biográficas e/ou psicológicas.

A noção de *autor*, bem como a inscrição da *morte do autor*, tem lugar de destaque nas obras de Foucault e de Barthes. Embora divirja substancialmente da tese barthesiana da decretação da morte do autor, Foucault sugere ao problema uma nova dimensão, na qual Paulo Leminski parece se inspirar para construir o eu-lírico do poema “o que passou passou?”, o próximo a ser sopesado. É evidente que mais do que o artífice de um romance ou de um poema, para Foucault (2013), o autor é um elemento associado a determinadas experiências com a linguagem e, sobretudo, a certas formas de pensar. Para além de um problema literário, o autor é uma questão propriamente filosófica, associada à exploração e ao desenvolvimento

de novas experiências de pensamento. Nesse sentido, não é absurdo elencar a ideia de que não é a literatura ou o autor literário em si mesmo que despertam a atenção de Foucault, mas sim o que ele chamaria de experiências radicais de pensamento, que transitam nos limites da linguagem e, principalmente, o lugar do sujeito nessas experiências. O poema a seguir, ao longo de seus versos, comporta esta discussão como se pode perceber:

O que passou passou?

Antigamente, se morria
1907, digamos, aquilo sim
é que era morrer.
Morria gente todo dia,
e morria com muito prazer,
já que todo mundo sabia
que o Juízo, afinal, viria,
e todo mundo ia renascer.
Morria-se praticamente de tudo.
De doença, de parto, de tosse.
E ainda se morria de amor,
como se amar morte fosse.
Pra morrer, bastava um susto,
um lenço no vento, um suspiro e pronto,
lá se ia nosso defunto
para a terra dos pés juntos.
Dia de anos, casamento, batizado,
morrer era um tipo de festa,
uma das coisas da vida,
como ser ou não ser convidado.
O escândalo era de praxe.
Mas os danos eram pequenos.
Descansou. Partiu. Deus o tenha.
Sempre alguém tinha uma frase
que deixava aquilo mais ou menos.
Tinha coisas que matavam na certa.
Pepino com leite, vento encanado,
praga de velha e amor mal curado.
Tinha coisas que têm que morrer,
tinha coisas que têm que matar.
A honra, a terra e o sangue
mandou muita gente praquele lugar.
Que mais podia um velho fazer,
nos idos de 1916,
a não ser pegar pneumonia,
deixar tudo para os filhos
e virar fotografia?
Ninguém vivia pra sempre.
Afinal, a vida é um upa.
Não deu pra ir mais além.

Mas ninguém tem culpa.
Quem mandou não ser devoto
de Santo Inácio de Acapulco,
Menino Jesus de Praga?
O diabo anda solto.
Aqui se faz, aqui se paga.
Almoçou e fez a barba,
tomou banho e foi no vento.
Não tem o que reclamar.
Agora, vamos ao testamento.
Hoje, a morte está difícil.
Tem recursos, tem asilos, tem remédios.
Agora, a morte tem limites.
E, em caso de necessidade,
a ciência da eternidade
inventou a criônica.
Hoje, sim, pessoal, a vida é crônica.

(TP, 2013, p. 287-288)

O texto é apresentando por um eu-lírico elíptico que não se apresenta, ao mesmo tempo em que insiste em apresentar a morte como elemento de ligação entre a poesia e a vida. Talvez umas das poucas crônicas poéticas de Leminski, “o que passou passou?” parece evidenciar mais o agrupamento de discursos e, assim, a perda do autor, do que precisamente a morte em si. Partindo desse aspecto, o eu-lírico já inicia o poema questionando o que passou, se realmente passou. Ele dá início ao texto interrogando uma questão muito pertinente ao que vai decorrer ao longo dos versos: há um final? Sendo assim, esse pensamento conduz à outra pergunta exterior ao texto, mas que está metaforizada em seu escopo: há um ‘fim-autor’ ou o autor se configura em uma constante a ser absorvida pelo texto?

Foucault (2009, p. 26) afirma que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” e o eu-lírico em questão permite ao Leitor-Modelo uma constante volta a esses acontecimentos por meio de estratégias textuais que vão conduzir o Leitor-Modelo por estes caminhos. A ironia, por ser uma figura de linguagem muito utilizada por Leminski, termina por assumir este papel estratégico no poema em questão. A utilização fina da ironia permite que o verso “se morria de prazer” defina a ironia como uma estratégia discursiva que convida o leitor, oferecendo a ele a possibilidade de não aceitá-la. Para Hutcheon (2000, p. 30) “o

sentido 'irônico' não é, assim, simplesmente o sentido não dito, e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente – o *outro* do dito e mais que ele”.

Logo, diferentemente do conceito usual de morte ao qual se está habituado na produção artística dos mais diversos poetas, o eu-lírico conduz o leitor a trilhar por uma morte mais simbólica, irônica, onde o humor é o seu *leitmotiv* principal. É significativa a expressão “o Juízo, afinal, viria”, que distorce o Juízo Final bíblico, apresentando não a morte, mas uma vida desajuizada e colocando a morte como sendo o grande elemento fomentador do Juízo. A frequente recorrência de elementos da sabedoria popular mostra bem a participação do leitor fomentado pelo eu-lírico. Os versos terminam por sugerir, ao mesmo tempo em que questionam, quem de fato é o autor? Quem construiu a ideia de que “Pepino com leite, vento encanado / praga de velha e amor mal curado” matam? Onde o autor está baseado para tais contributos? Esse questionamento, o próprio eu-lírico faz questão de esclarecer ao longo do texto, à medida que apresenta estratégias que põem a morte como elemento vivo a pulsar no *corpus* do poema. No tempo do poema, “Antigamente”, morte e amor são apresentadas como sinônimos um do outro, quando os versos “E ainda se morria de amor, / como se amar morte fosse” mostram a importância de um para o outro como um casal prestes a consumir a aliança eterna.

Ressaltando o caráter histórico e cultural da noção de autor e, principalmente, de seu papel na produção e circulação dos discursos, Foucault (2009) é enfático ao recusar o seu [do autor] caráter espontâneo e natural. No entanto, “seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa” (FOUCAULT, 2009, p. 28). Dessa forma, o eu-lírico leminskiano apresenta um verdadeiro percurso teórico-cultural para fundamentar e posicionar o sujeito autor que ele quer tornar evidente. As crenças, superstições, os medos são todos elementos coletivos trazidos à unidade por um eu-lírico que deseja evidenciar a coletividade. O poema só está carregado de poesia pelo fato de estar embebido na poesia cotidiana que há na coletividade, ou melhor, nas experiências radicais do pensamento a que se refere

Foucault (2013). Mediante o pensamento elencado acima, percebe-se que há mediação entre a unidade discursiva construída pelo que Foucault (2009, p. 28) chamou de “indivíduo” que escreve e inventa o texto e um conjunto de experiências posteriores que, segundo Paz (2012, p. 192), “só adquirem coerência e sentido com relação a essa primeira experiência que o poema consagra”. Na questão da morte ser representada por um elemento que vai sempre indicar a vida, como se percebe nos versos “deixar tudo para os filhos / e virar fotografia?”, parece que há um entendimento entre vida-morte-vida que representaria o desejo de eternidade do autor.

De certa maneira o próprio termo *criônica*¹² é uma forma encontrada pelo eu-lírico para demonstrar que a poesia está sempre aberta a novas leituras, novas criações, novas interpretações; ou seja, a poesia está sempre preservada para que uma possível reanimação no futuro seja possível. Por isso, talvez, seja a “ciência da eternidade” o termo utilizado em detrimento do termo “ciência moderna”. Tudo no poema está para ser contemplado e utilizado, e criado, e pensado no instante mesmo em que o leitor precisar. Assim, Leminski sugere no último verso uma representação bastante significativa do que é a eternidade para o poeta/autor. “Hoje sim, pessoal, a vida é crônica” é um indicativo de perenidade desse elemento, uma vez que ao adotar o substantivo e/ou adjetivo crônica, percebe-se a ideia polissêmica que o eu-lírico indica. Isto é, (a) ao adotar o termo como adjetivo, tal qual ele é utilizado quando o assunto são as doenças crônicas, o sentido é de durável de algo que não possa ser ‘curado’ em um tempo determinado; uma vez que se resolva adotá-lo (b) como substantivo, o eu-lírico sugere a necessidade do cotidiano que este gênero literário requer, ou seja, são das pequenas histórias, e cotidianas, que são feitos e são criados os poemas. O “acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2009, p. 26), conforme sugere Leminski ao narrar, em seus versos, pequenos atos do cotidiano, é que vai determinar a novidade do poema e, sobretudo, a perenidade e a pluralidade do autor elencado aqui pelo eu-lírico.

¹² “Criônica é o processo de preservação em baixas temperaturas de humanos e outros animais que não podem mais ser mantidos vivos pela medicina contemporânea, supondo-se que a reanimação seja possível no futuro.” Disponível em < <http://www.emforma.net> > Acesso em 20 de janeiro de 2014.

No entanto, se para Foucault há diferença entre o “o nome do autor e o nome próprio” como há diferença entre persona e leitor, e para Barthes há um pélagos entre o “autor e o escritor”, cabe aqui esclarecer também a diferença entre o “autor-criador e o autor-pessoa” sugerido por Bakhtin. Ou seja, à medida que o eu-lírico suplica desesperado pela descrença, ele corrobora com o pensamento barthesiano do rompimento com o tradicional modelo romântico de “Autor-Deus”. Com isso, a súplica transfere a voz à outra persona do poema, o interlocutor. A descrença é, neste caso, o elemento-chave para uma suspeição de um leitor também criador, afinal, as múltiplas faces e funções existentes no texto permitem que despenda uma enorme potencialidade criativa sobre o poema daquele interlocutor que, a priori, era uma verdadeira sinonímia de *Deus*. Em “ais ou menos”, Leminski busca evidenciar o seu desalento, além de alçá-lo a poema de abertura da seção homônima do livro, conforme se vê a seguir:

ais ou menos

(oração pela descrença)

Senhor,
peço poderes sobre o sono,
esse sol em que me ponho
a sofrer meus ais ou menos,
sombra, quem sabe, dentro de um sonho.
Quero forças para o salto
do abismo onde me encontro
ao hiato onde me falto.
Por dentro de mim, a pedra,
e, aos pés da pedra,
essa sombra, pedra que se esfalfa.
Pedra, letra, estrela à solta,
sim, quero viver sem fé,
levar a vida que me falta
sem nunca saber quem é.

(TP, 2013, p. 211)

O eu-lírico dá início ao poema através de um vocativo enunciado pela ênfase dada à palavra “Senhor”, mostrando um desalento que inspira a necessidade da poesia em estar sempre atenta, sempre alerta às significações que acontecem ao seu redor. Ao pedir “poderes sobre o sono” o eu-lírico demonstra ainda uma súplica pelo eterno olhar acordado que a poesia deve manter. Tudo isso

é fortalecido pela precisão do verso seguinte, cujo local onde o eu-lírico se insere é também o principal ícone do dia: o sol. Ao se por, não no sentido semântico de ocaso, mas no de se colocar no sol, de estar ao sol, ele tece uma espécie de convite para que o leitor possa também atentar ao que o poema sugere.

O eu-lírico coloca em voga, no decorrer do poema, o sofrimento que é, talvez, uma das grandes temáticas da poesia, mas sem se esquecer de compartilhar esta ‘dor’ com o leitor – os *ais* das dores em convergência com a divisão destas dores no seu *menos*. É como se o poeta estivesse sempre à sombra da poesia, como se a qualquer instante o eu-lírico fosse tomado de assalto por ela e também por ela fosse conduzido ao interior de um grande sonho, como sugere o 5º verso. Ou seja, há um elemento sempre pronto a conduzir o sonho [de ser poeta?].

No verso posterior, o eu-lírico volta novamente a suplicar, desta vez evocando o interlocutor, que será um ponto de grande importância na transformação do salto do abismo poético que existe entre autor e leitor para o hiato onde ele mesmo sente a sua ausência. O único local no poema onde falta o autor é, justamente, o lugar onde ele deixa de existir pela presença avassaladora do leitor; ou, como diria Eco (2012b, p. 82), “o limiar entre a intenção de um determinado ser humano e a intenção lingüística revelada por uma estratégia textual”. Essa ausência marcada semanticamente pelo vocábulo ‘hiato’ culmina na construção de um autor-empírico sempre a ser um peso ali, afinal o que ele apresenta no verso “Por dentro de mim, a pedra” ratifica o Foucault que torna clara a ideia de que “seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa” (2009, p. 28).

Ao fazer uso da prosopopeia como uma estratégia textual, o eu-lírico personifica a pedra, atribuindo a ela uma característica animal, humana: “essa sombra, pedra que esfalfa” existe para o poema como um vértice a oferecer um ponto de mudança para o *gran finale*. Essa sombra poética que atemoriza o eu-lírico aliada à pedra exaurida que faz do poema o ambiente de um autor só conduz o eu-lírico a, como Barthes (2004), convidar o leitor a matar o “Autor-Deus” e viver sem a fé, como se pode observar no verso em que ele implora em alto e bom som: “quero

viver sem fé”. O eu-lírico sugere ainda que a “letra”, isto é, a poesia é o único meio de dar vida à pedra, ou seja, torná-la estrela, torná-la livre. Quando ele traz os substantivos pedra, letra e estrela no verso “Pedra, letra, estrela à solta”, ao mesmo tempo em que alude a uma transformação, a uma metamorfose, ele insere a si mesmo e o leitor em um ponto brilhante no meio da constelação de poetas que um texto requer para ser alçado à condição de poesia. E não poderia haver uma forma mais sugestiva de concluir esse raciocínio senão pelos dois últimos versos: “levar a vida que falta / sem nunca saber quem é”, e assim o eu-lírico alude ao futuro do poema e, sobretudo, à condição multifacetada do autor deste poema.

Ao longo de sua obra, Leminski demonstra preocupação constante com o leitor e está sempre a convidá-lo para a cooperação da obra. Quando Paulo Leminski, em seus versos, traz essas estratégias textuais que questionam o lugar do poeta, ele não está apenas nos ensinando a ler poesia, mas também a ser poeta com ele – a significar aquela obra. A todo instante nos deparamos com uma busca sem fim de uma possível comunhão entre autor e leitor, sempre a construir novos signos e a gerar novas formas poéticas do encantamento. Sendo assim, o próximo capítulo será marcado pelo traço sógnico que está sempre a evidenciar a face intersemiótica do poeta, mas, sobretudo, a gerar novas semioses com e a partir do leitor e, assim, promover novos instantes poéticos, novas poesias. Leminski, ao fazer do carvão da vida o diamante do signo, impulsiona a ideia de Eco (2010), segundo o qual entender o processo criativo significa também compreender como algumas soluções textuais vêm à luz por serendipidade.

5 LEITOR-POETA: A SEMIÓTICA DOS VERSOS

“Cada tradução de um signo faz surgir outro que tem um significado próprio e este significado é diferente do signo que ele traduz”.
(Floyd Merrel)

Regressar à obra poética de Paulo Leminski averiguando o lugar do poeta conduz a um método cuja face interpretativa é fundamental para alcançarmos a totalidade do signo. A semiótica triádica de Peirce apresenta a necessidade de um relacionamento com um terceiro termo para que seja, de fato, considerado signo, que é o interpretante; ou seja, o signo tal qual foi concebido só existirá com a participação direta deste terceiro termo, a que Peirce (1977) chama de Interpretante. Essa potencialidade sígnica é recorrente e frequente com determinada regularidade os versos do poeta curitibano. Leminski, pela sua proximidade com os concretistas, traz o signo para o centro da discussão poética ao dialogar com as mais variadas formas de expressões verbais e não-verbais, evidenciando o pensamento de Pignatari (1974) de que o poeta não trabalha *com* o signo poético, mas sim o signo poético. A semiótica surge nesta pesquisa a partir da perspectiva de rizomização da construção do lugar do poeta e, partindo desse pressuposto, busca um ponto de encontro entre autor, texto e leitor.

A semiótica tem sua gênese na palavra grega *semeion*, que quer dizer signo, isto é, algo que “representa algo para alguém” (PEIRCE, 1977, p. 46). A semiótica peirceana, ou melhor, a semiótica de matriz norte-americana tem os seus fundamentos a partir dos estudos do lógico Charles Sanders Peirce, que se fundamenta em uma “problematização da noção de Objeto, assegurando uma estreita aderência a uma Realidade autônoma relativamente aos processos sígnicos, como considera que é o Objeto que determina o Signo” (GERALDES JUNIOR, 2007), dessa maneira questionando a dicotomia entre motivação e convenção. E é, exatamente esse aspecto que faz com que seja ele [o objeto] que determine o signo e, com isso, dissolva a dualidade existente entre motivação e convenção. No

entanto, a semiótica peirceana assegura também o alargamento conceitual da significação à inferência, uma vez que se considera equivalente à lógica.

Muito embora o campo que a semiótica se proponha a estudar seja vasto, de acordo com Santaella (2002), Peirce atribui a ela três ramos possíveis: (a) gramática especulativa; (b) lógica crítica e (c) metodêutica (ou retórica especulativa); no entanto, este estudo percorrerá apenas o primeiro ramo. Afinal, no campo da gramática especulativa, são estudados os mais diversos tipos de signos, bem como as formas de pensamento que eles permitem. Para isso, segundo Santaella, a gramática especulativa “trabalha com os conceitos abstratos capazes de determinar as condições gerais que fazem com que certos processos, quando exibem comportamentos que se enquadram nas mesmas, possam ser considerados signos” (2002, p. 4). Além de apresentar conceitos gerais, a gramática especulativa nos oferece elementos que permitirão descrever, analisar e avaliar quaisquer processos que contenham signos verbais, não-verbais e naturais. Ainda segundo a autora, a lógica crítica é baseada nas mais variadas espécies de signos e estuda “os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos” (SANTAELLA, 2002, p. 3). Concluindo os três ramos possíveis da semiótica apontados por Peirce, Santaella apresenta o conceito de metodêutica o qual tem a função de “analisar os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem” (2002, p. 3).

A numeração 1, 2 e 3 com que Peirce classificou suas categorias, já revela na semiótica a existência de níveis, camadas, por isso é fundamental se observar a natureza triádica que o signo apresenta na semiótica peirciana; isto é, as relações são triádicas porque “envolvem basicamente o signo, o objeto que o signo representa e o interpretante” (SANTAELLA, 1992, p. 12). Isso sugere que o signo deva ser percebido por três vieses, a saber: (a) o signo pode ser analisado *per se*, i. e., em si mesmo em suas propriedades interiores, no seu poder para significar; (b) o signo permite ser analisado em sua referência ao que ele indica, ou melhor, ao que ele representa e (c) o signo pode ainda ser analisado a partir dos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar na mente interpretante.

Essa espécie de trindade peirciana, de acordo com Merrell (2012), conduz a um olhar onde a semiótica depende de um labirinto de termos definidores e das relações entre eles. O arranjo da cadeia de signos, porém, onde signos surgem e se tornam novos signos, isto é, “a cadeia da semiose, é muito mais que um Dédalo ou labirinto bidimensional pode expressar; a semiose não é como uma árvore, mas como um rizoma” (MERRELL, 2012, p. 64-65).

Independentemente das possibilidades que as mensagens podem adquirir, “uma análise semiótica trata-se de um percurso metodológico-analítico que visa a atender todas as questões relativas a estas diferenças sgnicas” (GERALDES JUNIOR, 2007, p. 41). Essas diferenças, quando observadas sob a luz de um agrupamento de signos de mesma espécie são denominadas, pela semiótica peirciana, de linguagem. Ou seja, de acordo com o próprio Peirce, a “trama e a urdidura de todos os pensamentos são de natureza sgnica e, mais particularmente, da natureza da linguagem” (1977, p. 421). Floyd Merrell ratifica esta ideia quando afirma que:

O conceito peirciano de signo consiste de um *representamen* [grifo do autor] (este mesmo com frequência chamado um signo) que se relaciona com um *objeto* (ou pode ser um ato ou acontecimento). Para que seja *de fato* [grifo do autor] um signo, também deve se relacionar com um terceiro termo, ao que Peirce chama de *interpretante* [grifo do autor] (que é responsável por engendrar o significado do signo). (MERRELL, 2012, p. 65)

Nessa perspectiva, ao se deparar com a ideia de que o signo é algo que representa algo para uma mente interpretante sem que, necessariamente, essa “mente interpretante” seja sinonímia de alguém [ou de alguma pessoa] que o interprete, deparamo-nos com um conceito fundamental para uma análise de viés semiótico: a semiose. Ao deslocar da mente humana o conceito de mente interpretante, Peirce atribui a um signo a capacidade interpretativa de um outro signo, o que ele mesmo denomina de semiose. Ou seja, o signo representa seu objeto para uma mente interpretante no momento em que essa mente interpretante gera outro signo que representa o primeiro signo. No entanto, é bom deixar claro

que, em qualquer análise semiótica, independentemente de qual seja o objeto, o pesquisador sempre assume a posição de interpretante dinâmico e, mesmo que esse interpretante seja falível – pelo fato de ser um interpretante ímpar –, toda semiose tem a sua objetividade semiótica determinada, logo tem a obrigação de ser respeitada pela mente interpretante. Dessa forma, o interpretante torna-se ainda outro signo e assim por diante, em um procedimento contínuo de geração de signos ao qual foi denominado de “semiose ilimitada” que, para Eco, é o processo da “ação repetida, que responde a um dado signo, torna-se por sua vez um novo signo, o representamen de uma lei que interpreta o primeiro signo e dá origem a um novo e infinito processo de interpretação” (2012a, p. 30).

Acerca dessa ideia de semiose ilimitada, Peirce (*apud* ECO, 2009, p. 10) deixa evidente que, por semiose, se entende “uma ação, uma influência que seja ou envolva uma cooperação de três sujeitos”, ou seja, “um signo, o seu objeto e o seu interpretante, tal influência tri-relativa não sendo jamais passível de resolução em uma ação entre duplas” (PEIRCE *apud* ECO, 2009, p. 10). Destaca-se que, para Peirce, o interpretante não é o intérprete, mas sim aquilo que afiança a validade do signo, mesmo na ausência do intérprete. Eco (2009, p. 58) observa, ao parafrasear Peirce, que “o interpretante é aquilo que o signo produz na ‘quase-mente’ que é o intérprete: mas isso também pode ser concebido como a DEFINIÇÃO [grifo do autor] do *representamen*, e, portanto, sua intenção”. Em seu livro *Semiótica & Literatura*, o poeta concreto Décio Pignatari (1987) construiu uma Tábua de Correspondências das tricotomias peircianas. Essa tábua, além de nos permitir visualizar as relações sógnicas que regem a semiótica de matriz norte-americana, permite observar as correspondências entre as tricotomias de uma forma mais clara, objetiva e didática.

Tabela 1 – Tábua de correspondências entre as tricotomias.

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

Fonte: PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 40-41.

A partir dessa Tábua de Correspondência, nota-se com maior precisão o percurso que todo signo percorre naquilo que Peirce (1977) denomina de “gramática pura”, cuja tarefa é determinar o que deve ser verdadeiro quanto ao *representamen* utilizado por toda inteligência científica a fim de que possam incorporar um significado qualquer. Acerca do conceito de *representamen*, Peirce afirma que é aquilo que, “sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (1977, p. 46). É interessante notar que a esse novo signo criado, Peirce, o denominará de *Interpretante*, uma vez que ele só existe devido ao seu potencial interpretativo do primeiro signo.

Os signos são alterações ou traduções de seus signos imediatamente antecedentes. Segundo Merrell (2012), o processo no qual signos são traduzidos por outros signos não tem fim. Ou seja, tudo o que é significado, que é signo, está continuamente se tornando alguma outra coisa. Para Peirce (1977), não há um derradeiro significado, afinal o próprio significado de um certo signo é um signo desse signo, que, por conseguinte, é dotado com seu próprio significado – e este também é outro signo. Sendo assim, um signo é tudo o que leva outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto a que ele próprio se refere e, da mesma maneira, o interpretante torna-se por sua vez um signo, e assim *ad infinitum*. Ou seja, como diria Eco (2009, p. 58) “é, pois, a própria definição de signo que implica um processo de semiose ilimitada”.

5.1 O SIGNO GENERALIZADO

Na tábua de correspondências das tricotomias elaborada por Pignatari, observa-se também que a primeira tríade a que devemos atentar e a que se situa em um nível de generalização máxima estaria tripartida em: (a) Primeiridade; (b) Secundidade e (c) Terceiridade. Segundo Santaella:

A **primeiridade** aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A **secundidade** está ligada às idéias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A **terceiridade** diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. (SANTAELLA, 2002, p. 7)

Complementando as palavras de Santaella, Merrell apresenta a ideia de que a “primeiridade é *qualidade*, secundidade é *efeito* e terceiridade é *processo*” (2012, p. 77). Sendo assim, o que se entende por primeiridade é que ela é a referência a um sentido de qualidade, isto é, a primeiridade tem como principal característica sua consciência instantânea e não-cognitiva, como tudo que é original. Peirce traz às

claras essas características ao afirmar que “a impressão total não-analisada provocada por uma multiplicidade, não pensada como fato, mas como qualidade, possibilidade positiva da aparência, é uma idéia de Primeiridade” (1977, p. 120). Desse modo, a primeiridade é, antes de tudo, possibilidade, um *talvez pode ser* e, conforme traz Merrel, é como:

Algo desfrutando de sua própria presença e nada mais: não pode (ainda) estar presente para algum agente semiótico consciente como tal e tal. É uma entidade sem partes definidas ou definíveis, sem antecedentes ou subseqüentes. É simplesmente o *que talvez pode ser*. (MERRELL, 2012, p. 77)

Sobre a secundidade, conforme Gerald Junior (2007, p. 42) “a relação é dual, ou diádica, e se manifesta quando vemos como a experiência nos leva a mudar de ideia a respeito dela mesma”. A díade da secundidade se apresenta como algo determinado, final, uma re-ação, por isso manifesta-se no choque de reação entre *ego* e *não-ego*. Dessa forma, na secundidade, o signo fatalmente estará aqui ou ali a nos agradar ou desagradar, perto ou longe de nós. Peirce (1977, p. 23) define a secundidade como a instância da escolha, do conflito, do esforço: “O sentido de esforço é um sentido de dois lados, revelando ao mesmo tempo algo interior e algo exterior”. Ainda para este teórico, “há uma binariedade na idéia de força bruta; é seu principal ingrediente. Pois a idéia de força bruta é pouco mais do que a de reação, e esta é pura binariedade” (PEIRCE, 1977, p. 23).

Por sua vez, a terceiridade não é determinada apenas como a consciência de algo, para Peirce (1977, p. 88), ela é o “modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro” e, talvez por isso, a terceiridade possui uma característica fundamental: sua capacidade de generalizar, ou seja, de gerar leis. Décio Pignatari ratifica isso ao afirmar que “a terceiridade implica generalização e lei – na previsibilidade dos fatos. A lei possui um aspecto compulsivo que se impõe a nós – distinguindo-se, portanto, do simples pensar” (1979, p. 24). A terceiridade é caracterizada por sua relação triádica que se manifesta nas generalizações onde o processo da semiose, conforme Gerald

Junior, “é compreendido como ‘ação do signo” (2007, p. 42). Dessa forma, a terceiridade é um elemento mediador entre a primeiridade (o começo) e a secundidade (o fim). Afinal, para Peirce, “um signo (...) é um objeto que se acha em relação com seu objeto, de um lado, e com seu interpretante, de outra forma a pôr o interpretante numa relação com o objeto que corresponde à sua” (1974, p. 124).

Em síntese, pode-se afirmar que a primeiridade é dotada de signos tais quais: sentimentos e sensações, qualidades, crenças, artes etc; enquanto a secundidade é dotada de signos como fatos, o querer, a força, a dúvida; por fim, são signos da terceiridade: o conhecimento e a cognição, as leis, os hábitos, as convenções e a consciência. Na poesia de Leminski, o diálogo com a teoria de Peirce é materializado com ênfase no decorrer de toda sua produção poética, no entanto no poema “de ouvido” pode-se observar com mais clareza:

de ouvido

di vi
di do
entre
o
ver
&
o
vidro
du vi do

(TP, 2013, p. 135)

A ideia de fazer com que o leitor compreenda que a sensação de ouvir é talvez tão importante quanto a de observar o poema através da visão permite ao texto estratégias que corroboram significativamente com a ideia de Peirce a serem constantemente sugeridas ao leitor. Assim, o eu-lírico, como estratégia, conduz o leitor a observar que o grande protagonista do poema são os seus aspectos qualitativos, evidenciando o pensamento do signo generalizado em sua primeiridade, conforme Peirce (1977).

Observa-se que o primeiro e o segundo versos do poema são fragmentados por sílabas, de modo que os olhos captem cada uma dessas sílabas – que estão prontas para apresentar ao leitor elementos valiosíssimos para possíveis interpretações da textualidade apresentada, ou melhor, elementos que, segundo Eco (2007), permitem o interpretante completar a tríade peirciana do poema. Em cada sílaba da palavra “dividido” aparece também em uma espécie de anagrama contemporâneo a palavra *divido* (em 1ª pessoa do singular, no presente do indicativo) que, neste caso, sugere uma parceria na questão do desenvolvimento autoral dos versos entre o eu-lírico e o seu leitor. Assim, o próprio Autor-Modelo se coloca como um elemento dividido, como uma parte a ser completada pela outra ponta do poema, o seu leitor.

Para tornar ainda mais claro esse elemento desnudado no cerne do poema, o eu-lírico apresenta um dos principais símbolos de transparência, que é o vidro, e, assim, desnuda mais uma vez o potencial qualitativo que forja o poema em questão, inserindo-o no rol dos signos generalizados. Assim, o vidro aparece tanto como elemento que separa, quanto como elemento que revela. Em um primeiro momento ele separa o elemento dividido do elemento duvidoso para, posteriormente, revelar esse múltiplo elemento pelo qual o eu-lírico clama no decorrer do texto. Dessa forma, entre o ver e o vidro há dois elementos distintos a se espelhar e, conseqüentemente, a precisar um do outro. Autor e leitor são evocados ao longo do poema, sob o pretexto de constituir a experiência de alguém, sem qualquer sentido de começo, fim ou continuação. Resta apenas a dúvida de quem de fato é o elemento integrador a significar poesia em um texto fragmentado e pluralizado em seus signos.

Ao lançar um olhar a respeito da convergência entre a secundidade e os poemas de Paulo Leminski, “*donna mi priega 88*” é um exemplo que dificilmente será superado, dado o alto grau de significação no segundo nível da tríade do signo generalizado. Ou seja, quando o núcleo do poema passa a ser o efeito do que aponta Merrell (2012), conforme se pode observar a seguir:

donna mi priega 88

se amor é troca
ou entrega louca
discutem os sábios
entre os pequenos
e os grandes lábios

no primeiro caso
onde começa o acaso
e onde acaba o propósito
se tudo o que fazemos
é menos que amor
mas ainda não é ódio?

a tese segunda
evapora em pergunta
que entrega é tão louca
que toda espera é pouca?
qual dos cinco mil sentidos
está livre de mal-entendidos?

(TP, 2013, p. 273)

Uma das principais características do signo em secundidade é o desejo, a volição. O efeito que o signo representa/proporciona é algo que Leminski não se furta a deixar evidente no poema acima. Em “donna mi priega 88” o desejo é trazido à luz a partir da erotização já evidente na primeira estrofe. Além disso, o eu-lírico estabelece uma relação com um signo exterior ao poema, e necessita dele para completar a sua interpretação. Para Santaella (2002, p. 7), o signo de secundidade “está ligado às ideias dependência”, dessa forma, “donna mi priega 88” assume este papel de dependência quando necessita de uma ida ao texto do poeta italiano Guido Cavalcanti (1255–1300) e o seu poema “Donna mi Priegha” (CAVALCANTI, 2003). O título atribuído por Paulo Leminski ao poema traz arraigada também a ideia de infinitude, uma vez que os números 88 aparecem como elementos simbólicos (embora invertidos) da representação do infinito (∞) que, em uma espécie de anagrama com o nome do poeta curitibano, também é chamado, em álgebra, de *lemniscata* (CARVALHO, 1982). Vale a pena notar também que, ao ser lançado em primeira edição, no ano de 1991, sendo um dos poemas de *la vie en close*, o referido texto apresenta o que poderia ser o ano de sua composição 88, mas não apresenta os indicadores de milênio e centenário, evidenciando apenas as décadas.

Com isso, o eu-lírico indica a imperecibilidade dos versos de Guido Cavalcanti, bem como a intertextualidade marcante nesta obra de Leminski.

A dúvida que aparece como foco temático e que marca as fronteiras da primeira estrofe será o fio condutor de todos os versos que se seguem, tanto na segunda como na terceira estrofes. Diante da dúvida, o eu-lírico mostra-se um verdadeiro mediador entre a voz anunciada aqui como a dos sábios que questionam o lugar do amor. Se o amor é troca ou entrega, não se há de saber quando olhando a partir do ato da cópula, conforme nos remete os dois últimos versos da primeira estrofe. A relação trazida pelo eu-lírico ao poema torna evidente uma das potencialidades da secundidade, se levarmos em consideração de que Peirce chegou a não mais do que três categorias do signo. Inicialmente denominadas de qualidade, relação e representação, o próprio teórico norte-americano iria reconsiderar essas nomenclaturas, conforme Merrell (2012), respectivamente para: primeiridade, secundidade e terceiridade. Assim, à secundidade apresenta uma potencialidade de relacionamento entre o signo, do qual o eu-lírico busca representar através do ato da copulação.

É interessante o fato de que as duas últimas estrofes do poema trazem, cada uma, uma potencialidade significativa da secundidade em evidência, a saber: a) força representativa e b) dúvida existencial. Na segunda estrofe o eu-lírico, apesar do jogo verbal presente entre começar/acabar, amar/odiar, apresenta uma relação de força entre esses sentimentos para demarcar suas fronteiras que evidenciam, pelo menos no instante de captação do elemento poético, a diminuição da força de um em detrimento da 'ainda' fraqueza do outro. O movimento de olhar o amor como troca, para o eu-lírico, é uma forma de diálogo entre o 'acaso' e o 'propósito', de forma a representar a troca como uma divisão que é menos amor, no entanto ainda não é ódio.

Na terceira estrofe, o eu-lírico institui a dúvida como ponto principal do poema, ao mesmo tempo em que suprime o tempo e o relega a uma posição antagonista nos versos. O deleite sensual sugerido a partir dos termos 'entrega' e

‘espera’ é fortalecido pela utilização do termo ‘cinco mil sentidos’, que dentre outras coisas estão [os sentidos] aptos a ‘mal-entendidos’. Paz (2013, p. 160) ensina que “o corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem o passado e o futuro num presente sem data”. Esse “presente sem data” ao qual se refere Paz (2013) só será completado a partir do efeito gerado pelo *representamen* e seu objeto em um possível interpretante, conforme a teoria peirciana.

Tencionando observar a face intersemiótica do eu-lírico nos poemas de Leminski, algumas considerações a respeito da terceiridade em seu *corpus* textual podem ser notadas com maior ênfase no poema “enchantagem”, cuja observação permite uma melhor percepção destas considerações:

enchantagem

de tanto não fazer nada
acabo de ser culpado de tudo

esperanças, cheguei
tarde demais como uma lágrima

de tanto fazer tudo
parecer perfeito
você pode ficar louco
ou para todos os efeitos
suspeito
de ser verbo sem sujeito

pense um pouco
beba bastante
depois me conte direito

que aconteça o contrário
custe o que custar
deseja
quem quer que seja
tem calendário de tristezas
celebrar

tanto evitar o inevitável
in vino veritas
me parece
verdade

o pau na vida
o vinagre

vinho suave

pense e te pareça
senão eu te invento por toda eternidade.

(TP, 2013, p. 372)

Uma espécie de manifesto da poesia-ação, o poema *enchantagem* traz um apanhado de características fundadas na terceiridade do signo a que se refere Peirce (1977). O processo pelo qual o eu-lírico permite e conduz o leitor é também uma forma que permite e conduz o leitor a criar determinada generalização acerca dos signos e dos fatos que estes representam, a começar pela duplicidade linguística do título, que mistura em um só caldeirão cultural a língua portuguesa (brasileira) e a língua francesa em um neologismo que, mesmo sendo novo, aponta para suas possíveis traduções. Percebe-se o empréstimo que o eu-lírico do poema fez da língua francesa da palavra *enchanté* que quer dizer, em português e em livre tradução, encantada. No entanto, esse ‘encantamento’ sugerido pelo sujeito lírico-poeta é confrontado pelo termo *chantagem*, que é genuinamente fundado em língua portuguesa. Com isso, o diálogo promovido pelo poema culmina em uma geração processual do signo que o posiciona na terceiridade. É como se, ao leitor, o poeta oferecesse uma dupla revelação, a de *si mesmo* e a do *outro*. Um diálogo que vai do encantamento com os versos até mesmo à *chantagem* que eles promovem ao leitor para que haja uma significação, um sentido ao sensível do texto.

A ação, que pressupõe uma lei, é a grande estrutura dorsal do poema. Nas palavras de Peirce (*apud* PIGNATARI, 1974, p. 30), “o modo de ser que consiste no fato de fatos futuros de secundidade virem a adquirir caráter geral, eu chamo de terceiridade”. Esse caráter geral assumido pelo signo é demonstrado pelo eu-lírico em vários momentos, no entanto, ao descrever as possibilidades sentimentais do poema, ele coloca a outra persona do texto no ‘lugar comum’ do indivíduo que chega sempre tarde demais, do indivíduo que lamenta e que está sempre atrás de uma lágrima. A tristeza, tal qual ressaltam os versos 4 e 5 da 5ª estrofe, ratifica o lugar do

poema apto a comemorar um calendário de tristezas. É como se o eu-lírico utilizasse esse processo como um ato maniqueísta de movimentação a conduzir o leitor de um signo de primeiridade até um de secundidade, tornando-o um mediador em terceiridade, conforme Pignatari (1974).

A todo instante o eu-lírico tenta colocar a poesia como um inutensílio que necessita da vida do autor-empírico. É preciso que haja uma ação sempre maior e mais forte do que o autor-modelo para exigir do leitor um mergulho no *corpus* do poema. O ‘ser verbo sem sujeito’ coloca a ação em uma espécie de andor ao ponto de tirar do núcleo do poema o elemento integrador, que pode ser o autor e, muito provavelmente, você – o leitor. Os versos ‘pense pouco / beba bastante’ presentes na 4ª estrofe evidenciam a voz do eu-lírico a clamar pela ação. Em palavras de Décio Pignatari (1974, p. 30), “a terceiridade não é apenas a consciência de algo, mas também a sua força ou capacidade sancionadora – ‘o delegado do tribunal de justiça’”.

O fato de a potencialidade sígnica desse poema estar situada na terceiridade ratifica também a utilização dos ditos populares como processo de construção discursiva a corroborar com essa potencialidade semiótica. A expressão “in vino veritas” do latim ‘no vinho, a verdade’, é fortalecida pelos versos que seguem e que terminam posicionando-o [o dito] em uma situação que não permite o confronto: ‘me parece verdade’. Ou seja, se o eu-lírico que é o condutor do leitor está a dizer da verdade da expressão popular, qual leitor encontrará pistas suficientes que digam em contrário da potencialidade gerativa desse signo?

Este processo conduzirá ao desaparecimento do autor a partir da construção dele próprio como leitor, conforme sugerem os derradeiros versos do poema “pense e ter pareça / senão eu te invento por toda eternidade”, direciona para o pensamento de Paz (2013, p. 163), que afirma que “o poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos”. A relação processual do signo com seu objeto ao longo do *corpus* textual apresentado pelo eu-lírico culmina na sanção de um leitor múltiplo, isto é, na construção de um

leitor multifacetado, que exclusivamente possui a capacidade de generalizar e de tornar lei aquele signo em específico, atribuindo a ele um potencial artístico e/ou inexaurível a partir de suas interpretações e seus diversos intérpretes. E como na semiose ilimitada de Eco (2009), eternamente. Dessa maneira, a poética leminskiana convida o leitor a participar constantemente do jogo constructo de significados a partir de suas diversas formas de significar até que o poema alcance um altíssimo grau de significados, encontrando reverberação no pensamento de Ezra Pound (2003) em seu *Abc da Literatura*.

5.2 O SIGNO E SEU CARÁTER DE APRESENTAÇÃO

A primeira relação que o signo exerce é correspondente a ele mesmo e levando em conta a relação do Signo consigo mesmo, conforme Merrell (2012), pode-se chegar às seguintes formas: (a) um qualissigno, onde o signo tem o seu determinante sugerido através de uma qualidade particular dele próprio – o que posiciona esse tipo de signo na primeiridade; (b) um sinsigno, onde o signo tem o seu determinante sugerido por algo existente, um existente concreto que é um Signo, como são os casos das fotografias – signo situado na secundidade; e, por fim, (c) o legissigno, onde o signo possui uma natureza geral, um caráter de lei e é sugerido através de determinadas convenções do próprio Signo – o que situa esse tipo de signo na terceiridade.

Sobre os qualissignos, é importante notarmos que ele diz respeito à qualidade interna de uma linguagem, uma vez que, para Peirce (1977), todo conjunto de signos constitui uma linguagem. Assim, Peirce termina por conceituar os qualissignos como “uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo” (PEIRCE, 1977, p. 52), afinal, o potencial de sugestão que a

qualidade proporciona-lhe as condições de funcionar como signo. Dessa forma, cores, formas, tessituras, sons, cheiros, tudo isso está para o signo a partir de suas qualidades internas, logo, constitui-se em um qualissigno e difere dos sinsignos e dos legissignos.

O sinsigno que vem de “uma única vez”, conforme Peirce (1977, p. 52), ou melhor, de singular é caracterizado por ser algo realmente existente que é um signo e, sobretudo, por sempre envolver um ou mais qualissignos. Isso remete ao fato de que o existente funciona como signo de cada referência, bem como de todas as referências a que se aplica. Afinal, ele termina por agir como um componente daquilo para o que indica. De acordo com Peirce:

Um Sinsigno [...] é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam. (PEIRCE, 1977, p. 52)

Os legissignos são os signos existentes quando algo assume a propriedade de lei, quando algo é convencionado como, por exemplo, as palavras. Para Peirce um legissigno é “uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens” (1977, p. 52), o que conduz ao pensamento de que todo signo que seja resultado de uma convenção, como as placas de trânsito, as palavras etc., é um legissigno. Assim, segundo Santaella, “no caso das palavras, por exemplo, elas são leis porque pertencem a um sistema, sem o qual palavras não passariam de tartamudeios” (2002, p. 14).

A fortuna poética de Leminski permite observar com certa facilidade o grande jogo lírico proporcionado pela linguagem e pela sua constante transformação a promover um alto grau de significação poética, como se pode perceber no poema a seguir:

enxuga aí
vê se enxerga
essa lágrima
eu deixei cair
examina
examina bem
vê se não é
água da pedra
ouro da mina
essa gotadágua
minha
obra-prima

(TP, 2013, p. 42)

O eu-lírico, através de uma abordagem lúdica da linguagem, promove elementos que farão do poema um grande exemplo do que Peirce (1977) denomina qualissigno. O fato de outra persona do poema ser constantemente convidada a participar da construção do sentido a partir de orações impositivas como “enxuga aí”, “examina bem”, “vê se não é”, culmina na corporização de uma qualidade dialógica que se constitui signo. Assim, o eu-lírico expõe também suas manobras linguísticas com o intuito de fomentar no leitor um percurso pré-determinado, onde a tristeza é o grande elemento eclipsado do texto. E é a partir dessa tristeza que o *perceptor* do leitor é abordado.

As constantes aliterações, bem como a utilização de ditados populares transformam a própria linguagem do poema em um meio/mensagem a fortalecer o caminho sugerido pelo eu-lírico. A todo instante, o eu-lírico conduz o leitor a confrontar um tipo de signo que apela para a sensibilidade e a sensorialidade. Desse modo, o signo em questão aparece exaltando as suas principais potencialidades: as qualitativas. Talvez por isso, o eu-lírico lance mão de estratégias textuais que remetam o leitor para o centro do texto de uma maneira mais emocional. Ao sonorizar as palavras e dar a elas efeito musical para conduzir o leitor à percepção

do verdadeiro foco do poema, a tristeza, o eu-lírico aproxima-as do cotidiano do leitor e, com isso, abre um leque de possibilidades para a aceitação dos versos por parte do interlocutor.

As qualidades contidas no poema aparecem a todo instante com o intuito de aproximar o leitor do sentimento que o eu-lírico quer promover e, por isso, apresenta possibilidades diversas a partir da seleção de construções poéticas como “água de pedra”, “ouro da mina” “gotadágua”. Vale destacar aqui que essas expressões são recorrentes na linguagem popular e que trazem sempre elementos únicos como o grande diferencial. Ao levar em consideração que “água de pedra” é objeto raro, bem como “ouro da mina” também, a expressão “gotadágua” surge como o elemento a integrar todo o texto. Se levarmos em consideração a “gotadágua”, pouca diferença faria, mas no campo semântico, tal qual o eu-lírico apresenta, a palavra *neologizada* assume a ideia de fatalidade, estopim. Assim, os signos que se apresentam no poema, conforme Merrel (2012), surgem como um grande passo reiterando a sensação, impressão, sentimento, que são todos elementos da natureza de um qualissigno.

Apesar de estar sempre interagindo com o interlocutor e com o leitor ao longo de toda estrutura poética, o eu-lírico termina por revelar seus qualissignos uma vez que essa “água de pedra” difícil de ser extraída, essa “gotadágua”, a grandiosidade de uma coisa mínima e “minha / obra-prima”, o sofrimento descrito nas lágrimas do poema não é o sofrimento em si, mas o sugere, corporificando o signo em um signo de qualidade. Assim, observamos ainda que “Enxuga”, “Enxerga”, “Examina”, são vocábulos, que além de possuírem um radical comum, servem como elemento musicais para ‘sensibilizar’ o leitor. Ou seja, a relação do signo com ele mesmo, neste caso, traça seu caminho e está situado na primeiridade do signo, mas no nível de qualissigno.

Sobre os sinsignos, conforme supracitado, o importante é termos clara a ideia de singularidade, ou seja, a ideia de que algo, simplesmente pelo fato de existir, fornece a esse existente fundamento suficiente para que ele funcione como signo.

De acordo com Santaella, “o existente funciona assim como signo de cada uma e potencialmente de todas as referências a que se aplica, pois ele age como uma parte daquilo para o que aponta” (2002, p. 13). Sendo assim, modos de se vestir, língua que se fala, jeito de olhar, andar, a aparência de cada indivíduo, tudo isso está para o signo a partir de sua singularidade, desta forma, constitui-se como um sinsigno. Segundo a autora, ao analisarmos o modo de existência de um determinado fenômeno, neste caso o poema, estamos analisando-o no seu caráter de sinsigno, como se observa a seguir:

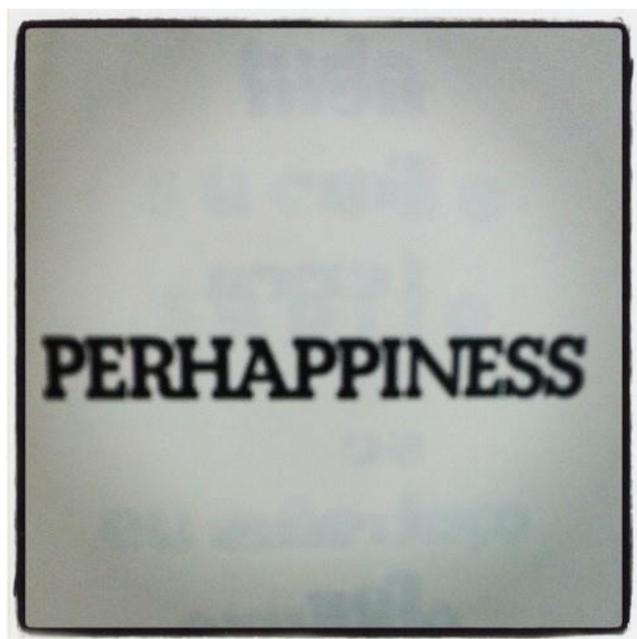


Figura 2 – Poema Perhappiness

Fonte: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 141.

Disposto a fazer “do carvão da vida, o diamante do signo”, Leminski tentou, conforme poema supracitado, extrair água de pedra. Com isso, obras únicas e que alcançaram um patamar elevado quando o assunto é linguagem marcam a obra do

poeta curitibano. “Perhappiness” é uma dessas obras singulares que necessitam de uma atenção especial por parte do leitor. Com uma junção de palavras emprestadas da língua inglesa, o eu-lírico conduz o leitor novamente a uma abordagem lúdica onde a participação dele é fundamental para a construção do sentido do texto.

O primeiro grande destaque desse tipo de signo, e desse signo em específico, é que a união dos vocábulos começa a se imprimir na mente do leitor de tal maneira que ele começa a estar consciente das relações interativas nas palavras. Assim, ‘talvez’ e ‘felicidade’ juntas significam muito mais do que apenas a união desses dois vocábulos. Além disso, o eu-lírico ainda traz o significado de *happening* do campo artístico, que significa uma intervenção artística interativa. É como se a vida do poema fosse a intervenção artística interativa a proporcionar ao leitor elementos de gozo e êxtase. E mais, proporciona ao leitor um sentimento de ‘talvez felicidade’ que corrobora com o pensamento de Santaella (2002) ao afirmar que os sinsignos dão corpo aos qualissignos.

No que tange os legissignos, podemos observar que eles têm arraigado em sua existência propriedades de lei, isto é, singularidades conformadas que se moldam à sua generalidade, como é o caso dos números de uma sentença, de um discurso ou mesmo das palavras que, “por pertencerem a um sistema, em cada língua, [...] se conformam a certas combinatórias de sons e de seqüências de palavras que são próprias da língua em questão” (SANTAELLA, 2002, p. 14).

Talvez uma das principais formas de destacar os legissignos no legado poético de Paulo Leminski seja a apreciação de seus haicais, afinal, essa forma de versejar é uma estrutura antiga à qual o eu-lírico leminskiano recorre com frequência para oferecer ao leitor potencialidades significativas de interpretação, ou seja, no mínimo, o máximo. Apesar das estruturas curtas de três versos apenas, o eu-lírico presente nos haicais traz questionamentos e ponderações que conseguem tirar o leitor do lugar comum. Haicais, que por convenção são estruturas formais de 5, 7 e 5 sílabas dispostas em 3 versos, são muitas vezes subvertidas por Leminski ao longo

de sua obra e permitem um diálogo constante entre o tempo outro e a contemporaneidade do agora, como se pode perceber no poema a seguir:

nada me demove
ainda vou ser
o pai dos irmãos karamázov

(TP, 2013, p. 42)

Com a intenção de promover o diálogo com a poética de Dostoievski, o eu-lírico traz, de antemão, a vontade trágica de participar do enredo e da narrativa do autor russo. Ao utilizar um signo que é generalizado, que é uma espécie de lei da literatura, ou como diria Merrel (2012, p. 137) “um signo padrão por convenção”, Leminski traz arraigada toda uma história de parricídio e as suas nuances conforme narrado no romance de Dostoievski.

A opção por um signo de caráter de apresentação fez o eu-lírico lançar mão de um dos recursos da semiótica que permite apresentar o signo tal qual um legissigno que, segundo Peirce:

Deveria ser significante. Todo legissigno significa através de uma instância de sua aplicação, que pode ser nomeada uma réplica disto... A réplica de um sinsigno. Assim, todo legissigno requer sinsignos. Mas estes não são sinsignos comuns, tais como são ocorrências peculiares que são encaradas como significante. Tampouco a réplica seria significante se não fosse para a convenção que a torna assim. (PEIRCE *apud* MERREL, 2012, p. 137)

Essa característica legissígnica exige do leitor um determinado conhecimento prévio para entender a totalidade do poema, uma vez que é importante a busca por um outro signo, exterior ao poema. É necessário que o leitor tenha, antes, tido acesso a, no mínimo, o enredo do romance russo. Essa ânsia lírica do sujeito de se submeter ao julgamento e fúria dos filhos encontra na ideia que Leminski tem de uma poesia libertária que não se deve encontrar presa em moldes sociais, como a questão da família – denunciada aqui de forma elíptica. É como se o eu-lírico

clamasse pela presença do leitor e o conclamasse a participar ativamente da construção do poema. Basta observar que, ao querer ser morto por seus filhos como os versos do haikai supracitado inspiram, o eu-lírico almeja deslocar o poema do lugar comum. O leitor, no seu ato de criação do texto, termina por assumir – por indicação do próprio eu-lírico – a posição desse filho disposto a matar o eu-lírico que apenas sugere uma condução, cabendo ao leitor construir o caminho novo.

A pista que o eu-lírico apresenta ao leitor para que ele esteja disposto a cortar a própria carne quando o assunto é poesia, promovendo uma convergência entre forma e conteúdo, vai encontrar reverberação no pensamento de Barthes (2005, p. 52), para quem “o haikai é a conjunção de uma ‘verdade’ (não conceitual, mas do instante) e de uma forma”. Esse tipo de leitura é uma proposição que permite ao leitor estar sempre atento às mudanças e, sobretudo, permite ainda um último ato de pai: promover o conhecimento de algo externo ao seu filho.

5.3 O SIGNO E SEU CARÁTER REPRESENTATIVO

Como se pode observar anteriormente, o signo é fundamentado por três propriedades, a saber: qualidade, existência e lei. Isso faz com que notemos que também são três as relações que um signo pode manter com o seu objeto. O signo em relação ao seu objeto poderá ser: (a) um ícone; (b) um índice e/ou (c) um símbolo. Assim, segundo Santaella, “se o fundamento é um qualissigno, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o objeto, ele será um índice; se for uma lei, será um símbolo” (2002, p. 14).

Para Merrell, “o ícone puro não se distingue do seu objeto” (2012, p. 38), isto é, o objeto do ícone será sempre uma mônoda¹³ e agirá, sempre, no campo das

¹³ Mônoda: “uma qualidade de sentimento – por exemplo, uma certa cor vermelha – pode ser imaginada como constituindo o todo da experiência de alguém, sem qualquer sentido de começo, fim ou continuação, sem

emoções, diretamente na primeiridade do signo. As mônodas, de acordo com Pignatari (1974, p. 27), são experiências em que “elementos são de tal natureza que poderiam ser o que são sem inconsistência, ainda que nada mais houvesse na experiência”. Dessa forma, o ícone só poderá sugerir ou evocar algo; afinal, a qualidade que com que ele se mostra é sempre uma similaridade a uma outra qualidade. Ou seja, nada no ícone é definitivo e, segundo Santaella:

Tudo depende das cadeias associativas que o signo icônico está apto a provocar no intérprete, assim como depende da maior ou menor riqueza do repertório cultural do intérprete que o capacite a inferir as sugestões que, nos ícones, costumam ser férteis. (SANTAELLA, 2002, p. 38)

Leminski traz em sua poesia um grande aparato de transformação sígnica, a utilização das potencialidades da linguagem faz com que haja uma forte significação da estratégia textual a partir de suas possibilidades e potencialidades imagéticas. É interessante notar também a convergência histórico-poética existente entre a característica intersemiótica de Leminski com a Poesia Concreta da qual Pignatari, junto com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, foi uma das principais expressões no Brasil. Em 1963 ocorreu, em Belo Horizonte, a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, da qual Leminski participou e chamou a atenção devido ao “fulgor instantâneo e comunicante de seu talento em explosão”, como afirmou Ávila (1993, p. 32). Essa experiência marcou tanto a produção poética leminskiana, de modo que o mesmo chegou a afirmar, lembrando o primeiro contato com Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, que: “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei” (1992, p. 176). Essa declaração dimensiona bem a importância do movimento concretista para sua formação poética, a qual Leminski não se furta em tomar a Poesia Concreta como uma de suas principais referências.

qualquer autoconsciência distinta do sentimento da cor, sem comparação com outros sentimentos – e ainda a ser a própria cor que vemos” (PIGNATARI, 1974, p. 27).

Embora o eu-lírico esteja totalmente elíptico nesse tipo de poema, é evidente a sua manifestação pelo fortalecimento do conceito de poesia atrelado à imagem, ou seja, da poesia mais próxima das artes plásticas do que da própria literatura, conforme sugere Décio Pignatari (1987). No poema a seguir, a postura de significação imagética absorve, de maneira mais evidente, a perspectiva, como se pode observar:



Figura 3 – Poema Cai

Fonte: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 304.

Direcionando seu olhar para a perspectiva imagética de um signo comum, cotidiano, corriqueiro, Leminski busca uma forma pouco usual para recriá-la no mundo poético. Com uma simples inversão no papel, o poeta sugere a ideia da leitura chinesa (ideogramas são lidos de cima para baixo), promovendo um diálogo entre dois mundos aparentemente distintos – como o ocidental e o oriental, e proporciona ao leitor toda possibilidade gravitacional contida no corpo da própria palavra.

Neste caso, embora ainda tenha limites, o signo está entrando em um grau explícito. Um grau onde, mesmo sem ter um contexto apropriado, ele é apresentado ao leitor a partir de suas propriedades internas em relação ao seu objeto. Através da forma do poema, pode-se perceber que ele estabelece uma relação com o leitor, na qual é latente a propriedade imagética e, como pode parecer à primeira vista, a poesia não está alheia a essa questão só por não estar atrelada a versos. Dessa forma, tal qual a poesia concreta, depois de abolido o verso, a poesia de Leminski, conforme Pignatari (2006, p. 64), “enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura”. Assim, essas propriedades internas do signo despertam no leitor percepções visuais, cujas formas sugerem seu objeto por similaridade.

Em “Cai”, fica perceptível a proximidade em que o signo verbal e seu significado estão dispostos. A relação existente entre a palavra e a forma com a qual ela está disposta se torna, nesse caso, um ponto-chave para que o leitor complete o texto com suas experiências. Para Haroldo de Campos (2006, p. 145), “a poesia chinesa tem a vantagem única de combinar ambos os elementos. Fala, simultaneamente, com a vivacidade da pintura e com a mobilidade dos sons”, que parece ser a proposta de Leminski quando incita o leitor às sensações tácteis que permeiam o poema. Em pesquisa desenvolvida anteriormente, Gerald Jr. (2007, p. 80), afirma que “a textualidade em questão produz sensações, não só visuais como também sensações tácteis, levando o leitor a sentir todo o dinamismo e, principalmente, a força gravitacional que o poema deseja transmitir”. Resta assim, ao signo verbal, confirmar determinadas informações ao leitor. Morris *apud* Eco (2009) nos leva a perceber que um signo é icônico na proporção em que ele próprio tem as propriedades dos seus elementos denotativos.

E são exatamente essas propriedades internas que proporcionam ao leitor construir uma condução que vai do estímulo visual a um estímulo tátil. No instante mesmo em que o poema assume sua principal propriedade sígnica, neste caso, como ícone, ele é conduzido ao aspecto sensorial e ganha significados que não conseguiria alcançar caso continuasse em sua propriedade unicamente verbal. O

que o eu-lírico proporciona ao leitor – mente interpretante – é a coesão entre os universos da literatura e das artes visuais. Dessa forma, faz do poema uma verdadeira fábrica geradora de outros signos, desencadeando, assim, o que Eco (2009) vai chamar de *semiose ilimitada*.

Diferente dos ícones que têm as possibilidades interpretativas abertas, os índices são reconhecidos por possuírem essas características fechadas. A relação dual estabelecida entre signo e objeto, que estão dinamicamente conectados, restringe o potencial interpretativo dos índices, de acordo com Santaella (2002, p. 38), “à ligação existencial de um signo indicando seu objeto ou objetos”. Correspondentes à secundidade, conforme visto na Tabela 1 (p. 111), os índices aludem ao objeto por serem afetados por ele no campo da realidade, uma vez que, segundo Geraldês Jr., “o índice mantém com o Objeto uma relação de existência. Ou seja, o índice aponta o seu objeto dinâmico, no caso, a realidade” (2007, p. 46). Os signos dessa característica estabelecem um diálogo constante com o interpretante, pois lhe permitem criar ideias de valores morais, éticos ou políticos. Decorrente do nível das atribuições de conceitos, os índices são signos reativos de secundidade.

Ao observar a obra de Paulo Leminski, deparamo-nos com um verdadeiro construtor de signos. As estratégias textuais trazidas por ele ao longo de sua obra permitem ao leitor uma verdadeira imersão no mundo intersemiótico, onde se dialoga com todas as formas verbais e não-verbais. Diferente do poema visto acima, “Só” não traz “nenhuma semelhança significativa com seus objetos” – que é uma das principais características do índice de acordo com Peirce (1977, p. 75-76). Como se pode observar no poema a seguir:

só
o
ex
isto
ex
ist

pleyish
88

Figura 4 – Poema Só

Fonte: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 299.

A visível fragmentação dos elementos que compõem cada um dos versos do poema “Só”, de Leminski, permite, por meio de uma verticalização dos termos, uma pluralidade interpretativa para que o leitor possa se debruçar e se deleitar no construto de suas significações para o poema. Todo organismo criativo, como a poesia, não é apenas feito a partir de signos estáticos que se fundamentem em seus aspectos tradicionais. A possibilidade imagética que Leminski traz para sua obra apresenta-se como uma ferramenta predisposta a potencializar as mais diversas aptidões dos signos, que produzem, em seus interpretantes, efeitos genuinamente indiciais. Afinal, conforme vimos anteriormente, o que fundamenta um índice é a sua existência real, concreta. Esse horizonte conduz ao percurso analítico, e a poesia de

Leminski mostra-se capaz de promover a interação entre as mais diversas naturezas que os signos podem assumir em qualquer que seja a linguagem (verbal e não-verbal), entre os processos referenciais e, sobretudo, entre as mentes interpretantes que reagem a esses estímulos.

Ao lançarmos um olhar sobre o poema, a marca principal a ser evidenciada é que, seja a partir dos códigos verbais ou a partir dos códigos imagéticos, Leminski consegue promover uma aproximação em que os dois tipos de códigos têm importância parecida para a sua interpretação. Os signos complementam-se, na medida em que ratificam a importância do outro, como se o verbal não existisse sem o não-verbal e vice-versa. Essa estratégia textual apresentada por Leminski ratifica a ideia de Paz de que “o corpo não é um manancial apenas de sensações, mas também de imagens” (2013, p. 159), assim, percebemos que a forma como estão dispostos os signos transmitem um grau elevado de informações necessárias para a interpretação do poema. É algo como se a complementação, a necessidade do outro código, do outro, se transformasse no eixo interpretativo principal de “Só”. Esses aspectos sugerem um eu-lírico que se apresenta inquieto, de tal maneira a colocar o leitor diante de uma busca que ressalta o caráter existencial de cada um dos signos possíveis do poema.

Para entender melhor este raciocínio, basta observar que o conteúdo semântico do poema abre, em seu interior, uma rede interpretativa forte e cadenciada. Ao notarmos o verso “ex” sob um olhar superficial, isto é, o de algo que deixou de ser, surge um dos principais questionamentos para o qual o eu-lírico precisa da colaboração do leitor: por que o poema inicia-se com o vocábulo “só”? De sozinho, solitário? Ao indicar esse caminho, o eu-lírico sugere o que Décio Pignatari (1974) chamaria de *nadificação* das coisas, ou seja, um algo que deixou de ser. Isso se torna explícito quando surge o último verso, que é marcado pela falta da última vogal, que, de forma brusca, interrompe o poema. Essa estratégia textual indica um corte, uma cesura e aponta para uma participação do interpretante, que é convidado à semiose. Assim, o poema encontra seu final no próprio corpus, através de uma autodegeneração. A *nadificação* de que fala Pignatari, é mais perceptível quando

surge a palavra “isto” em referência à neutralidade dos pronomes demonstrativos “este” e “esta” que, apesar de classificar os gêneros do objeto sugerido, não o define. Com isto, percebe-se um possível apagamento, não do eu-lírico, mas daquele a quem Eco (2012a) chamou de Autor Modelo.

Ao recompor a fragmentação na qual o eu-lírico, estrategicamente, vai buscar uma maneira de carregar de significado seus versos, perceberemos que “ex” e “isto”, respectivamente o terceiro e quarto versos, compõem, através de sua sonoridade, a palavra “existo”. Que é contrário à leitura feita acima. O eu-lírico apresenta um complexo poético e, ao mesmo tempo, o desconstrói e, com isso, através de uma compulsão de certa forma cega, os signos dirigem a atenção para seus objetos. Para Peirce (1977, p. 66) um índice é “um *representâmen* cujo caráter Representativo consiste em ser um segundo individual”, ou seja, necessariamente é preciso o elemento exterior para que haja uma participação do leitor no poema. Leminski coloca a existência no centro do fazer poético. Esse é o foco, o ponto, o centro: existo. O que pode até se contrapor ao “cogito ergo sum” de René Descartes. Ou seja, aqui não tem penso, apenas existo.

Os quatro últimos versos de “só” são marcados por uma aproximação, sugeridas pelo eu-lírico, com o verbo “existir”. Como se suplicasse pela existência, o eu-lírico sofre, nestes versos, uma supervalorização, o que culmina em um fortalecimento do sujeito do poema. Com a competência de um artesão, Leminski, por sua habilidade em trabalhar “o signo e não *com* o signo”, conforme Pignatari (1987, p. 8), oferece ao leitor duas direções distintas dentro de um mesmo poema. Seja “só”, ou em uma possível “existência”, há sempre a possibilidade de ser ouvido nem que, para isso, se faça necessário hiperbolizar todo o código verbal do poema, de modo que este apareça também com uma possibilidade interpretativa ligada ao código verbal. Ao lançarmos um olhar mais atento, perceberemos que o poema em questão, da forma como está disposto na página dos livros, indica, isto é, mantém uma relação com o seu objeto, exterior ao poema. As palavras, nesta situação, sugerem ao leitor uma ação de grafiteiros. Com isso, Leminski permite a transferência da mente interpretante do signo verbal, para o signo imagético, uma

vez que ele funciona como índice de uma imagem exterior. Assim, de acordo com Guimarães (2008, p. 27), “a poesia talvez seja o maior dos signos índices. Ela nasceu para distanciar-se da referencialidade da palavra, pra não dizer; contudo, também carrega o compromisso de transcender a mera comunicação cotidiana, de expandir a linguagem”.

Estruturas sýgnicas de uma complexidade maior, os símbolos encontram-se na terceiridade. Os principais fundamentos do símbolo são os legissignos, afinal, referem-se ao seu objeto por uma lei, convenção, ou por uma associação generalizada. Para Peirce (1977, p. 52), um símbolo é um “signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente, uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”. Isto é, o símbolo representa o seu objeto dinâmico que, nesse caso, constitui-se a partir de uma convenção. É correto notarmos que uma das principais características dos símbolos está no fato de serem formas genuínas de *representâmen*. Ressalta-se, ainda, que não apenas o símbolo é geral, mas o objeto ao qual ele se refere também é de natureza generalizada. Assim, percebemos que o objeto palavra, por exemplo, é um símbolo por excelência, tal qual a metalinguagem. Leminski busca trazer esses elementos para a sua poesia, conforme podemos observar no poema a seguir:

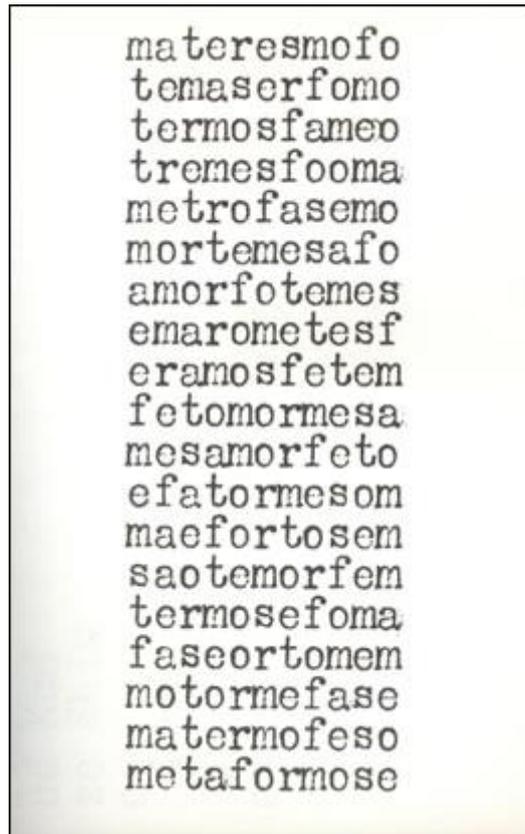


Figura 5 – Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego

Fonte: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 163.

De acordo com Eco (2010), a semiótica possibilita o entendimento do poema à medida que alça-o ao patamar de objeto dentro dos fenômenos físico, social e cultural, isto é, a partir do momento em que o poema provoca mudanças do ser e/ou da sociedade. “Metaformose” pretende, por si só, responder à ansiedade humana de perceber como os indivíduos estão receptivos às mudanças, sem mesmo sabê-las ou percebê-las. Por isso, o eu-lírico se apresenta elíptico e oferece ao leitor uma narrativa impessoal que surge metaforizada pela formação de uma semiose ilimitada, também representada pelas diversas combinações silábicas a formar palavras diferentes em diferentes idiomas e, principalmente, a sugerir novos conceitos de percepção.

O diálogo promovido pelo poeta curitibano entre as diversas formas de linguagens verbais e não-verbais faz com que apareçam, quase que subliminarmente, a linguagem visual (imagética) como elemento principal do texto, mas, sobretudo, a sonoridade inata a partir das diversas “vozes do texto”. No mesmo instante em que a imagem atua e age no aspecto icônico dos presentes signos, os códigos verbais e sonoros atuam em outro nível, no simbólico. Afinal, possuem um caráter representativo que consiste em ser uma regra que determinará seu interpretante. A coexistência dessas linguagens distintas, atuando em uma espécie de diálogo permanente pode ser exemplificada a partir do instante em que, em se tratando de uma “viagem pelo imaginário grego” (LEMINSKI, 1998), a forma visual da poesia nada mais é do que a representação imagética de uma coluna grega. Já a criação de vários neologismos permite e sugere ao leitor fazer uso da sonoridade do poema para melhor compreensão. Ao se deparar com o esmero do signo poético em sua potencialidade sonora, o leitor confronta duas possíveis observações que são: (a) o neologismo “metaformose” como uma verdadeira alusão à palavra grega metamorfose (transformação da forma), o que parece a aproximação mais lógica; (b) mas o poema permite ao leitor também trilhar pela fragmentação dos dois termos “*meta*” e “*formose*”, sugerindo uma instituição metalinguística da forma, ou seja, a forma falando dela mesma.

Com Leminski, a poesia, deixa de observar o fazer poético para lançar uma reflexão acerca da linguagem poética. É notável que, após a revolução industrial, houve no mundo ocidental um grande crescimento de produção de códigos e conseqüentemente uma evolução da linguagem e da própria metalinguagem. Conforme observa Fabrício Marques (2001, p. 52), “a concepção de poesia enquanto informação, ligada à referência do concretismo, necessita de um complemento, que é a poesia compreendida como consciência semiótica”. Décio Pignatari assinala que:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalingüística, mesmo no ato criativo, ou melhor, principalmente nele,

mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador. (PIGNATARI, 1974, p. 79)

Submergindo um pouco mais na percepção simbólica do texto de Paulo Leminski, a metamorfose passa a ser um objeto da realidade. Só podemos conhecê-la por meio de uma outra coisa, um signo que a represente, para que se possa pensar outros signos a partir dele. Quanto mais signo se produzir para explicar o que venha a ser metamorfose, mais camadas de sentido são colocadas entre o objeto (o poema) e a sua representação (a metamorfose); e muito mais generalizações vão se formando e posicionando esses tipos de signos na terceiridade como um genuíno signo simbólico.

Como nota Régis Bonvicino (1992, p. 219), “algumas palavras saltam do corpo do poema: tema, termos, treme, metro etc. Porém algumas delas são fundamentais para a estruturação do texto como mãe, mater, feto ser e morte.” A reestruturação do jogo das palavras apresentadas e estruturadas por Leminski com a finalidade de dinamizar a ideia de mutação sugere uma palavra que não aparece em momento nenhum do corpo do objeto em questão, mas que existe no imaginário do interpretante, neste caso, o leitor. Dessa forma, ao analisar a face simbólica do poema, que deve entrar em consenso com o leitor, percebe-se a autonomia do signo enquanto símbolo, já que o mesmo, conforme conceituado no primeiro momento desta pesquisa, encontra-se no campo da generalização, ou seja, da norma, da lei.

5.4 O PODER INTERPRETATIVO DO SIGNO

Finalizando as tricotomias referentes à gramática especulativa elaboradas por Peirce, cabe-nos ainda mostrar a relação que o signo mantém com o seu interpretante – vale ressaltar que para Peirce (1977), o interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou em uma mente potencial. Sendo assim, o interpretante é o terceiro vértice da tríade que constitui *signo* –

objeto – interpretante e, com isso, o signo em relação ao seu interpretante final poderá ser: (a) rema¹⁴; (b) dicissigno ou signo dicente ou ainda (c) argumento. Ou seja, segundo Santaella (1992) os interpretantes imediatos se dividem em três níveis que são (1) aqueles interpretáveis na forma de qualidades de sentimento; (2) os que estão aptos a produzirem uma experiência concreta e (3) os que estão aptos a produzirem um pensamento ou um outro signo da mesma espécie, fortalecendo assim a categorização da terceira tricotomia de Peirce (1977), a qual ele denomina de rema, dicente e argumento.

Para Peirce (1977), um rema é um signo que, para seu interpretante, não passa de conjecturas, de hipóteses interpretativas. Dessa forma, todo rema “propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido” (PEIRCE, 1977, p. 53). Observado como um elemento de um enunciado possível, Pignatari (1974, p. 38) ratifica a ideia de Peirce quando afirma que um rema é “um signo, para o seu interpretante, de uma possibilidade qualitativa; termo ou função proposicional que representa tal ou qual espécie de objeto possível, destituída da pretensão de ser realmente afetada pelo objeto ou lei à qual se refere”. Diferente do rema, o dicente é um signo cuja existência é real para o seu interpretante. Assim, não pode ser um ícone, visto que ícones não dão base para “uma interpretação de que algo se refere a uma existência real” (SANTAELLA, 2002, p. 26). Como necessita de uma descrição do fato que é interpretado, o signo dicente, necessariamente, envolverá um rema. O argumento, para seu interpretante, será sempre um signo de lei. Por isso, segundo Santaella ele vai ser um signo “que é entendido como representando seu objeto em seu caráter de signo” (2002, p. 27).

Ao tomarmos de assalto uma obra de arte, aquilo a que chamamos de *estilo*, segundo Pignatari, “não é senão uma proposição remática” (2004, p. 151). Ou seja, rema é algo que somente pode ser captado ou capturado por apreensão direta. Portanto, encontra-se nas características qualitativas, logo, na primeiridade do signo. A recorrência à imagem remática proporcionada pelo poema “cine luz”, do poeta

¹⁴ De origem grega. Rhêma, atos 'tudo que se diz; palavra; fala; objeto do discurso'. (HOUAISS, 2014)

curitibano, permite ao leitor a ‘captura’ imediata de sentido, promovendo aquilo a que Pignatari (2004) chama de apreensão direta. Os potenciais interpretativos dependem necessariamente da natureza do signo, i.e., se ele é quali, sin ou legissigno. No caso do poema abaixo, pode-se observar já nos primeiros versos que, de maneira lúdica, o eu-lírico anuncia uma proximidade sonora entre o vocábulo em português *filme* e o seu homófono inglês “feel me”, dando ao leitor uma pista enorme de qual caminho seguir, como se pode perceber:

cine luz

o cine tua sina
o filme FEEL ME
signema
me segure firme

cine me ensine
a ser sim
e a ser senda

(TP, 2013, p. 263)

Esse poema apresenta o cenário fílmico com o qual a poesia passa a dialogar, sobretudo a partir de sua característica imagética, que torna o leitor uma espécie de interpretante imediato. Além de jogar com o campo lexical ao longo do poema, o eu-lírico promove uma verdadeira dança de coincidências fônicas e permite o surgimento de um novo vocábulo que faz parte do potencial interpretativo do próprio poema.

A criação da expressão signema é um elemento-chave para a leitura sígnica do texto, uma vez que une duas palavras-chaves para ligar o processo interpretativo. O radical *sign* pode tanto ter vindo de signa (sorte, destino), conforme Guimarães (2008), quanto da própria teoria de Eco que tem como expressão molecular o signo. O radical unido ao complemento *nema*, em uma clara alusão ao cinema, demonstra todo potencial intersemiótico do poeta em questão. O diálogo entre as áreas, ou melhor, entre as manifestações da linguagem, permite ao eu-lírico promover uma verdadeira dança que será responsável por conduzir o leitor a uma interpretação

única, individual, sua, mas a partir dessa apreensão direta. Importa destacar também os termos *ensine*, *sim* e *senda*, pelas aliterações presentes em seu bojo, que conduzem a um pensamento em que o cinema é a representação da poesia em suas três possíveis linguagens: (a) verbal, (b) sonora e (c) visual. O cinema ensina a aceitar o atalho existente entre essas três potencialidades da linguagem. E tudo isso é percebido pelo leitor/interpretante através de sua potencialidade qualitativa que, de acordo com Santaella (2002, p. 24), “trata-se do potencial interpretativo do signo (...) de sua interpretabilidade ainda no nível do abstrato, antes de o signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive”.

Já o dicissigno ou signo dicente vem do latim *dicere* e significa dizer, enunciar. O signo dicente é totalmente voltado para a afirmação, mas vale ressaltar que, para Peirce (1977), ele tem capacidade para isso, mas não é uma afirmação, necessariamente. Para Pignatari, o dicissigno ou signo dicente é o “signo, para o seu interpretante de existência real. É uma proposição ou quase-proposição, envolvendo um rema” (1987, p. 30). É importante ressaltar que, neste caso, há sempre algo de combativo no ato interpretativo.

Em relação ao seu interpretante dinâmico, neste nível, o signo subdivide-se também em outros três níveis, que são (a) interpretante emocional, (b) interpretante energético e (c) interpretante lógico que, de acordo com Santaella (1992, p. 196), “o objeto dinâmico é o efeito que o signo efetivamente produz no intérprete”. Essa autora (1992) diz, ainda, que os interpretantes podem, no primeiro nível, ser efetivamente produzidos a partir do emocional, que vai desde uma mera qualidade de sentimento vaga e indefinível até uma emoção codificada. No segundo nível, o interpretante energético exerce um esforço da ordem da ação física ou psíquica, afinal há um embate perceptível entre o signo e a mente interpretadora. No nível lógico, terceiro dessa subdivisão, há uma regra fechada de interpretação, até mesmo porque, como diz Santaella, “na maior parte das vezes, operamos com interpretantes lógicos automatizados” (1992, p. 197).

Com Leminski, mesmo ciente de todas as possibilidades e potencialidades da linguagem, há um convite aberto do eu-lírico ao seu leitor com o propósito de tornar cada verso uma realidade interpretativa do leitor em questão. Assim, o poema “Vim pelo caminho difícil”, sugere uma colaboração ativa do seu leitor, mostrando, no campo da realidade, a dificuldade que é encontrada no processo interpretativo dos versos, mesmo que sejam interpretados pelo caminho, palavra por palavra, conforme poema a seguir:

Vim pelo caminho mais difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha.

(TP, 2013, p. 178)

Logo no verso de entrada do poema, o eu-lírico alerta o leitor de que o “caminho é difícil”, afinal o poema jamais acaba, está sempre em construção. Apesar de as palavras estarem todas ali a bater nas pedras, a quebrar esquinas, por mínimas que sejam, ainda assim são vazias, ansiosas por suas complementações que só poderão vir pelo interpretante dinâmico, neste caso o leitor. Talvez aqui o eu-lírico indique um excelente caminho para ratificar a ideia de Octávio Paz (2012, p. 312) de que “cada leitor é outro poeta; cada poema, outro poema”. Conforme Santaella, “tem-se aí a dimensão psicológica do interpretante, pois se trata do efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular” (2002, p. 24).

Ao falar da palavra, o eu-lírico cobra-a para si, “palavra minha”, demonstrando ao leitor ainda uma determinada inquietação em distanciar-se da referência, sugerindo o distanciamento como o seu principal conflito. Afinal, conforme Guimarães (2008, p. 35), “a linguagem é composta por signos arbitrários que tanto servem para descrever referentes quanto para recriá-los e sugerir implícitos abertos

à explicação, à liberdade”. Assim, como demonstra o eu-lírico, seus limites são difusos e tendem a se tornar um ponto infinito. Como as linhas das mãos que nunca terminam de indicar novos caminhos a cada novo dia.

Para o interpretante final, conforme supracitado, o argumento é um signo de lei. A base de sustentação do argumento está nas sequências lógicas de que o legissigno simbólico depende, ou seja, o argumento torna-se um signo que está posicionado na terceiridade do signo. Pignatari aponta que o argumento é, segundo ele, um:

Signo para o seu interpretante, de uma lei, de um enunciado, de uma proposição-enquanto-signo. Ou seja, o objeto de um Argumento, para o seu interpretante, é representado em seu caráter de signo; esse objeto é uma lei geral ou tipo. Envolve um dicissigno. (PIGNATARI, 1987, p. 30)

Todas as tricotomias estabelecidas por Peirce funcionam como redes de conexões ligadas umas às outras. E com isso, torna explícito que a existência de um signo enquanto signo depende do modo como ele é apreendido e, principalmente, do olhar de quem o apreende. Destaca-se, a partir disso, que nenhum signo tem o seu fim predeterminado. Isso ocorre devido ao fato de a semiose ilimitada da qual trata Eco (2009) ser um processo em aberto, que sofre a interferência tanto do acaso quanto da força bruta, mas, conforme Santaella (1992), é movido, guiado por uma tendencialidade. Santaella afirma ainda que:

Há três tipos de interpretantes finais: gratificantes, práticos e pragmáticos. Se formos lê-los de acordo com a interação das ciências normativas, Estética, Ética e Lógica, os interpretantes pragmáticos e práticos tendem a convergir para o ideal estético, do que se pode concluir que todos os fatos e feitos humanos existem para terminar num interpretante último gratificante, numa gratificação. Ao fim e ao cabo, justo aquilo que a Arte e a Literatura sempre estiveram mais aptas a produzir. (SANTAELLA, 1992, p. 198)

O que se pode perceber é que um argumento é um signo que é entendido como representando seu objeto em seu caráter de signo. E Leminski demonstra bem essa característica do argumento quando traz em seu poema imagem *kami quase*,

que, além de dialogar os canais de comunicação, sugere ao leitor uma viagem pelo imaginário do autor-empírico, neste caso o próprio autor de *Catatau*. Vejamos:



Figura 6 – Poema Kamiquase

Fonte: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 152.

O texto aparece apresentado por um eu-lírico que conduz o leitor por algumas possibilidades interpretativas, oferecendo argumentos para que o leitor complete esta interpretação, de maneira que alcance as potencialidades sógnicas inseridas no corpo do poema. O eu-lírico, ao assumir uma postura imagética oriental, oferta ao leitor uma espécie de denúncia sobre as limitações impostas pela língua e

pela linguagem verbal apenas. A referência irônica do eu-lírico em relação à morte é outro elemento a ser destacado neste poema. Justamente por trazer a consciência de que o homem já experimenta a sua morte antes mesmo de tê-la, através de suas experiências, o poema alude aos kamikazes japoneses que, na Segunda Guerra, doaram-se pela nação.

Assim, como o poeta doa-se por completo para a poesia, o eu-lírico sugere que é quase uma morte kamikaze a feitura de um poema. Há algo de humor romântico, há algo de carnal e, de fato, há uma relação de amor e excitação entre a poesia e a morte, aqui intermediada pela incompletude, pelo quase, personificados no *kami quase*, corroborando com a ideia de Paz de que “o poema é como esses nus femininos da pintura alemã que simbolizam a vitória da morte. Monumentos vivos, gloriosos, da corrupção da carne” (2012, p. 315). A presença da morte iminente no poema incita ainda à ideia da morte do autor, que se apaga para que outro autor, o leitor, possa construir e significar o poema, em uma semiose ilimitada enquanto houver leitores. O quimono, que por sua identificação com as artes marciais, sugere luta, serve também para abraçar a ideia peirciana, da qual nos clarifica Santaella (1992, p. 198) para quem “a semiose é um campo de luta para o intérprete, uma luta contínua, ininterrupta, sem fim”.

Em *Os limites da interpretação*, Eco (2010) mostra que um leitor sensível é autorizado a encontrar as intenções do autor, afinal de contas, o texto as contém e suscita. Na obra de Leminski, a semiótica assume uma posição de destaque e se torna uma das ferramentas utilizadas pelo poeta para definir a imagem do Leitor-Modelo. As múltiplas faces de Leminski, bem como sua característica intersemiótica, significaram toda sua obra poética com os mais diversos signos, seus desdobramentos e suas potencialidades. Para Paz (2012, p. 313), “aberto ou fechado, o poema exige a abolição do poeta que o escreve e o nascimento do poeta que o lê”. Leminski parece ter compreendido essa interface do poema desde o início e, talvez por isso, tenha se preocupado tanto em demarcar bem os limites e as fronteiras inatas ao seu leitor. E para deixar claro esta sua preocupação, o poeta curitibano, na abertura de seu livro *Distraídos Venceremos*

(1987) – diga-se de passagem, a última obra publicada por ele em vida – há um índice autoral, ao qual o poeta chamou de “índice, ícone e símbolo” numa clara referência à pluralidade sógnica que todo texto possui.

6 NO MÍNIMO, O MÁXIMO

Como se pode perceber na introdução deste trabalho, o fazer poético contemporâneo é desenhado a partir de uma tarefa complexa que requer um constante diálogo entre comunicação, utilização e conhecimento da linguagem e, principalmente, sensibilidade na hora da captação do instante poético. Diante do exposto e visto a dificuldade de se elencar esses elementos, esta tese buscou oferecer mais uma possibilidade para contribuir com os estudos da teoria literária por se ater à contemporaneidade da obra do poeta curitibano Paulo Leminski, cuja fortuna poética tem sido objeto de estudo no Brasil e no exterior. Poeta de destaque na conhecida geração marginal, Leminski subverte mais uma vez o jogo poético com suas notações acerca do autor da poesia ao longo de sua obra e, sobretudo, suas sugestões de uma poesia que compreende e pensa o leitor e suas construções autorais no percurso poético de sua bibliografia. Dessa forma, foi a partir do questionamento do lugar do leitor na poesia de Leminski, cuja discussão acadêmica ainda não se esgotou e que necessitava de um olhar mais aprofundado, que esta pesquisa justifica-se.

O fato de lançar um olhar teórico sobre a poesia de Leminski serviu para mostrar determinado movimento no interior da linguagem deste poeta e, com isso, notar na obra leminskiana a consciência de que esses movimentos são fundamentais para a construção do sentido de sua poética. Esta tese, em momento algum, se furtou a notar as mais diversas formas de manifestação da linguagem, seja ela verbal, sonora e/ou visual, visto que o próprio Paulo Leminski se mostrou entusiasta da capacidade intersemiótica que a manifestação poética deve assumir.

Para isso, foi realizada uma reflexão sobre os limites dos conceitos que sustentam a poesia e que fazem dela a “bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana” a que se refere Octavio Paz (2012, p. 21). O [in]utensílio alçado por Leminski no decorrer de sua obra assume uma forma que até então não lhe era

dada: a de utensílio. A interação entre o poema e o seu leitor mostrou-se de grande relevância para que esta pesquisa pudesse alcançar um de seus objetivos específicos em direção à comprovação da hipótese. A poesia de Leminski cobra do seu leitor a todo instante um nível de significação, para que ele possa construí-la e significá-la.

Nesse percurso, pode-se ainda confrontar elementos difusos e distintos com a intenção de mapear o caminho percorrido pela poesia, onde se pode constatar que a dicção poética contemporânea traz representações dessa experiência de sensibilidade. Sobretudo, este trabalho traz ainda a comprovação de que Leminski em seus versos, até mesmo por suas manifestações extra-poéticas, não é um ser alheio a todas estas características. Pelo contrário, o poeta curitibano faz questão de evidenciá-las, aproveitando para discutir esta possível crise da linguagem a que se refere Haroldo de Campos (2004).

Ao averiguar o lugar do leitor na poesia de Leminski, houve a necessidade de lançar um olhar crítico a partir de pressupostos teóricos que levassem em consideração sua posição. Para e por isso, surgem as colocações de Umberto Eco (2012a) sobre leitura, interpretação e, principalmente, sobre o seu conceito de Leitor-Modelo. Dessa forma, percebeu-se que, na fortuna poética de Paulo Leminski, a leitura se posta como um ato de interpretação, visto que o leitor é sempre convidado a preencher as lacunas do texto, cooperando na atualização de seus sentidos. Esse caminho é trazido pelo próprio Leminski no corpo mesmo dos poemas que estarão sempre abertos à novas significações.

Sendo assim, após discutir o conceito de leitura, afastando-se de um conceito de recepção apenas, ou seja, da leitura como via de mão única sem a participação e cooperação do leitor, observou-se que a poesia de Paulo Leminski apresenta-se como um espaço para a reflexão poético-literária, pois permite ao leitor dialogar não apenas com a sua poesia, mas também, por meio de uma intertextualidade, com a poesia de poetas que vão desde os contemporâneos até poetas e pensadores clássicos. Com isso, notou-se também que os versos leminskianos, através de suas

estratégias textuais, permitem identificar e aplicar alguns procedimentos que contribuem para a construção textual do Leitor-Modelo, além de apresentar um eu-lírico sempre atento ao leitor.

A poesia de Leminski traz, de forma consciente e estratégica, elementos que permitem a discussão promovida por Eco. Conforme demarcado ao longo do capítulo, foi possível notar um eu-lírico com um olhar sempre alerta aos movimentos do leitor, conduzindo-o a passear pelos bosques interpretativos dos poemas e, principalmente, a revelar sua face intersemiótica. Ou seja, na discussão acerca do primeiro procedimento, pode-se perceber quão importante é para a obra a abertura que ela dá ao seu Leitor-Modelo. Com isso, ela [a obra] não se apresenta como um mero espelho a refletir uma única interpretação manifesta pelo autor-modelo; mas sim um prisma a tornar cada poema uma tenda heterogênea de possibilidades de cooperação do seu leitor.

Ao longo da poesia de Leminski, pode-se perceber constantemente a presença marcante de diálogos e monólogos que assumem estrategicamente o papel de formar a essência do eu-lírico e demarcar as mais diversas personae do poema. Este segundo procedimento, que traz à luz o discurso autorreflexivo, serve também como um alicerce para a construção do Leitor-Modelo, que assumirá um papel ativo na construção dos sentidos dos versos leminskianos. O poeta também traz para o centro de sua poesia estratégias textuais que sugerem um determinado tipo de pressuposição do seu leitor, uma vez que o terceiro procedimento se dá com a apresentação e suas marcações interlocutórias no decorrer de todo percurso poético. Isso é uma espécie de autonomia dada pelo poeta ao seu poema, uma vez que a própria forma poética contribui para a compreensão do seu processo criativo e, conseqüentemente, de suas múltiplas interpretações. Além disso, Leminski apresenta uma espécie de jogo entre seus acasos e rigores, travado constantemente entre o sujeito lírico-poeta e o leitor. E são exatamente esses jogos, conforme se pode observar ao longo da análise, que permitem ao Leitor-Modelo suas viagens em direção à interpretação.

Com isso, o capítulo dedicado ao estudo e análise do leitor se finda indicando um caminho para a comprovação da hipótese desta tese, evidenciando a preocupação do poeta curitibano em conduzir o seu leitor, ou melhor, convidá-lo a cooperar na construção sensível do poema, mas, principalmente na crença de Leminski de que o leitor é um ponto fundamental para que haja a poesia, ratificando assim o pensamento de Antonio Cicero (2012, p. 37) de que “o verso ainda não é poesia”. Ou seja, é preciso que haja algo além do verso para fazer a poesia, e o Leitor-Modelo, muitas vezes, apresenta-se como este “algo além”.

Os efeitos produzidos pela análise do leitor na obra de Leminski conduziram este trabalho para outro questionamento acerca do lugar que o poeta ocupa na obra poética leminskiana: quem é o autor NA obra? As respostas para essa e mais perguntas que surgiram no desenrolar da pesquisa foram respondidas no terceiro capítulo. Lá, foi pautada a discussão promovida entre teóricos como Eco, Barthes, Foucault, Bakhtin e Gumbrecht, de onde se chegou às diversidades conceituais a respeito do autor e da autoria, desde o apagamento e/ou morte do autor até mesmo seu aparecimento como máscara a promover uma segunda face a quem a poesia se reporta. Neste caso, conforme visto nesta análise, o leitor termina por assumir também o papel de autor na medida em que imprime significados à obra

Continuando a reflexão acerca deste terceiro capítulo, pode-se perceber que um ponto comum entre todos os teóricos supracitados é que, ao pressupor que a escrita anula a voz que a escreve, termina por promover a perda da identidade de quem a escreveu. Assim sendo, permite que o leitor, ao contribuir com a construção do sentido do texto, passe a reconstruir essa identidade e, de certo modo, assuma uma espécie de co-autoria textual, que Barthes (1968) notou ao afirmar que a unidade do texto não está na sua origem, mas sim no seu destino. Ou seja, a unidade de um texto e, com isso, seu papel de autoria, é promovido muito mais pelo Leitor-Modelo (que é parte do arcabouço textual) do que pelo autor-escritor em si.

Por fim, é visível também a importância que Leminski dá aos conceitos semióticos ao longo de sua obra. Nomenclaturas e artefatos sígnicos são elementos

constantes na poética de Leminski e evidenciam o fato de que qualquer signo só se fará completo se concluir a sua relação triádica entre *objeto* – *representante* – *interpretante*. Assim, observa-se quão pertinente foi o olhar teórico voltado para essa direção, sobretudo por mostrar o papel fundamental que o *interpretante* ocupa na teoria peirciana. Outro ponto importante destacado nesse capítulo foi a observação de que a Semiótica de matriz norte-americana se apresenta de maneira processual e tem como característica principal o fato de estar sempre aberta, sem um ponto final. Isso conduziu à discussão acerca dessa teoria nesse capítulo e, sobretudo, promoveu a divisão dele em quatro níveis cujos componentes saliento agora, a saber: (a) o signo generalizado, (b) o signo e seu caráter de apresentação, (c) o signo e seu caráter representativo e (d) o poder interpretativo do signo. Esses níveis convergem entre si a partir da ideia de que o conceito de signo, para Peirce, parte de um *representamen* que se relaciona com um *objeto*, mas, para que seja de fato considerado um signo, deve se relacionar com um terceiro termo: o *interpretante*. É justamente esse *interpretante* que será responsável por conceber o significado do signo. Isto é, para que o signo-poema de Leminski alcance o significado proposto pelo Autor-Empírico, é fundamental a presença do seu leitor que, neste caso, assume o papel de *interpretante*.

Diante do exposto, levantamos a seguinte pergunta: Qual o real lugar do leitor na poesia de Leminski? Melhor seria: Quais os reais locais que os leitores assumem em sua poesia? Embora esta tese parta do pressuposto levantado pelo próprio Leminski de que “há tanta poesia no receptor quanto no autor”, arrisca-se dizer que a proposição levantada pelo poeta curitibano é verdadeira. Afinal, as pistas, versos e nuances que ele vai sugerindo ao leitor durante o percurso são significações repletas de poesia que permitirão ao leitor completar o texto com a mesma intensidade com a qual o próprio autor de *Catatau* o significou – o que não quer dizer que necessariamente seja igual. O desenvolvimento deste trabalho permitiu observar que, conforme afirma Paz (2012), aberto ou fechado, todo poema pede um possível apagamento do poeta que o fez, mas ao mesmo tempo pede o surgimento do poeta que o lê, e que está no texto feito estratégia textual. É isso o que Leminski

significa em seus versos, é isso que ele exige do seu leitor, é isso que ele está constantemente a sugerir em sua obra.

Por vários motivos, dentre eles o fato de estar situado no campo das ciências humanas, este trabalho ainda não se esgotou e ainda tem muito que se discutir sobre a produção leminskiana, até mesmo pela grandeza e riqueza de seus escritos – fontes inesgotáveis de criação. As obras, sempre abertas, estão aptas a serem significadas, ou melhor, [re]significadas por cada novo leitor a tentar adentrar suas páginas. Assim, esta tese serve também para saciar a vontade deste pesquisador em ser – ele também – um poeta que, embora sem muita habilidade como artesão das palavras, sente-se profundamente emocionado ao ler as enormidades que cabem em um pequenino haikai. No mínimo, o máximo.

REFERÊNCIAS

- ADAMI, Anna. *Andrômeda: Galáxia*. Disponível em:
< <http://www.infoescola.com/astronomia/andromeda-galaxia/>>. Acesso em: 05 jan. 2014.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 7. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.
- AMORA, Antônio S. *Introdução à Teoria da Literatura*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ÁVILA, Affonso. “Um depoimento muito pessoal”. In: *30 anos da Semana Nacional da Poesia de Vanguarda*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal/Secretaria Municipal de Cultura, 1993. [s.p.]
- BAKHTIN, M. (V. N. Volochínov. *Marxismo e filosofia de linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-70.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARROS, Nismária Alves David. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. 2010. 147 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Curso de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BONCOMPAIN, Jacques. *A revolução do autor*. São Paulo: Travessa dos Editores, 2009.

BONVICINO, Régis. “Caprichos e relaxos”. In: LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 52-68.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

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

_____. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 137-152.

CARVALHO, Luiz Alfredo Vidal de. O conceito de Pulsão em Psicanálise. Rio de Janeiro: [S.E.], 2004. Disponível em:
<http://www.cos.ufrj.br/~alfredo/classnotes/LUIS%20ALFREDO%20TEORIA%20DA%20PULSAO.pdf>. Acessado em 25 de maio de 2014.

CARVALHO, Benjamin. *Desenho Geométrico*. São Paulo: Editora Ao Livro Técnico, 1982.

CAVALCANTI, Guido de. Donna mi Priegha. Tradução de Haroldo de Campos. In: POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 188-192.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem*. São Paulo: Edições Quirón Limitada, 1976.

COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Tratado geral de semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

_____. *Entre autor e texto*. In: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FARIA, Alexandre. "Fronteiras da autoria na narrativa contemporânea." In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 2005. Rio de Janeiro, p. 1-14, jul. 2005.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERRAZ, Eustásio de Oliveira. Aspectos de Narciso: no indivíduo e na sociedade. Em: <<http://www.psiquiatriageral.com.br/psicoterapia/narciso.htm>> . Acesso em: 25 de maio 2014.

FOUCAULT, Michel. et all. *Hai-Kai: Antologia e História*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

_____. *O que é um autor?* 2. ed. s.l.: Passagens, 1992.

_____. *Isto não é um cachimbo*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 18. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GERALDES JUNIOR, Gutemberg Alves. *C'est La vie: La vie en close entre sons, formas e conteúdo*. 2007. 107f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.

GRÉGIS, Rosi Ana. A alteridade no monólogo. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. V. 4, n. 6, março de 2006. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_a_alteridade_no_monologo.pdf. Acessado em 25 de maio de 2014. p. 1-7

GUIMARÃES, Nanci Maria. *Leminski: Linha mínima*. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Curso de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1994.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HOUAISS, Antonio. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=rema>>. Acessado em 03 de junho 2014.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004. (Coleção Focus – 3)

LEITE, Elisabeth Rocha. *A experiência dos limites na poesia de Paulo Leminski*. 2008. 134f. Tese (Doutorado em Letras) – Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LEMINSKI, Paulo. *Polonaises*. Curitiba: Edição do Autor, 1980.

_____. “poesia: a paixão da linguagem”. In: *O sentido da paixão*. (org.) CARDOSO, Sérgio [et al]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.283-306.

_____. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998a.

_____. *Vida: Cruz e Souza; Bashô; Jesus; Trotski*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1998b.

_____. *Agora é que são elas*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999a.

_____.; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999b.

_____. *La vie en close*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Guerra dentro da gente*. 8. ed. São Paulo: Scipione, 2001.

_____. *Catatau*. 3. ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

_____. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Esse cara é poeta!* Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=Gm0vgyihT1A>>. Acessado em 03 de Junho 2014.

LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

MACHADO, Irene. Redescoberta do Sensorium: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena (org). *Outras Leituras*. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 73-94.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: *Revista de Estudos da Literatura*, v. 2, out. 1994. Belo Horizonte. p. 85-96.

_____. Com quantos Paulos se faz um Leminski. In: MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 9-12.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. SOUZA E SILVA, M. C.; POSSENTI, S. (orgs.). São Paulo: Parábola, 2010.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010. p.115-131.

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

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1996.

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MERRELL, Floyd. *A semiótica de Charles S. Peirce hoje*. Ijuí: Editora Unijuí, 2012.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A criação literária: Prosa I*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. *Revista Margem*, São Paulo, n. 16, p. 129-135, dez. 2002

OLIVEIRA, Ângelo B. L. de. Estética da Recepção e Cânon. In: *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n.º 39, dezembro de 2009. p. 115-120. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil>>. Acesso em: 21 set. 2013.

OLSEN, Lars. *Poéticas em Borges*. Belo Horizonte: Editora UFJF, 1997.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. Tradução Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do Barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da influência ao intertexto. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990. *Anais... Literatura e Memória Cultural*. Belo Horizonte, ABRALIC, vol. 3, 1991. p. 472-474.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos – 191)

_____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 63-65.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SAFRANSKI, Rüdger. *Nietzsche: Biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, n. 5, v. (1-2): p. 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

SANTOS, Márcia Regina Santos. O Leitor-modelo em Umberto Eco. *Fragmenta; Revista Científica UNIT*, Aracaju, n. 4: p. 63-74, 1999.

- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2006.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo, Iluminuras, 2002.
- SEIXAS, Raul. *Eu sou egoísta*. Disponível em: < <http://letras.mus.br/raul-seixas/48310/>>. Acesso em 25 de maio 2014.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. 3. ed. Tradução Delestre Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SOUZA E. L. A. Totumcalmun. A condição de exílio da escrita. In: Bartucci G. (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 37-51.
- TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maíza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- VIEIRA, Tânia Regina. *Manoel de Barros: Horizontes pantaneiros em terras estrangeiras*. 2007. 135f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Curso de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- VIEIRA, Karine Moura. *Que importa quem fala? Uma análise sobre alteridade e autoria na produção biográfica por jornalistas*. 2012. 14 f. Seminário de Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Curso de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.
- YLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Tradução de Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1979.