

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

LINEKER MORAES CAMPOS

PAULO LEMINSKI COMO SINTOMA DE SEU TEMPO

**UBERLÂNDIA - MG
2026**

Paulo Leminski como sintoma de seu tempo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito de avaliação para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Linha 4 – Literatura, Movimentos sociais e Revisões de Cânone.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento

Coorientadora: Prof^a. Dr. Camila Soares López

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C198 Campos, Lineker Moraes, 1992-
2026 Paulo Leminski como sintoma de seu tempo [recurso eletrônico]
/ Lineker Moraes Campos. - 2026.

Orientador: Sérgio Guilherme Cabral Bento.
Coorientadora: Camila Soares López.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.7>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Bento, Sérgio Guilherme Cabral, 1979-, (Orient.).
II. López, Camila Soares, 1986-, (Coorient.). III. Universidade
Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. IV.
Título.

CDU: 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP
38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br
e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	24 de fevereiro de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:00
Matrícula do Discente:	12412TLT019				
Nome do Discente:	Lineker Moraes Campos				
Título do Trabalho:	Paulo Leminski como sintoma de seu tempo				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 4: Literatura, Movimentos Sociais e Revisões do Cânone				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Rachilde em periódicos franceses: literatura e crítica (séculos XIX e XX)				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Rodrigo Valverde Denuila / UFU; Renan Nuernberger / USP; Camila Soares López / UFU, coorientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Camila Soares López, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Camila Soares López, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/02/2026, às 15:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Valverde Denubila, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/02/2026, às 15:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renan Nuernberger, Usuário Externo**, em 24/02/2026, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lineker Moraes Campos, Usuário Externo**, em 24/02/2026, às 18:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7073856** e o código CRC **9F3A05C3**.

À minha família e aos meus amigos, que permaneceram comigo apesar de tudo, sustentando minha
coragem quando as forças faltaram.

A vocês, que acreditaram em mim antes mesmo que eu acreditasse, dedico este sonho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à espiritualidade e a Deus, pela presença constante, força e amparo ao longo desta jornada.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento, pelo incentivo, motivação e orientação ao longo desta caminhada acadêmica. Sua paciência, disponibilidade e valiosa orientação foram fundamentais durante todo o processo de elaboração desta dissertação. Sem sua expertise e dedicação, este trabalho não teria sido possível.

Agradeço também a minha coorientadora Professora Dra. Camila Soares López por ter me acolhido e auxiliado com a finalização desta jornada.

Estendo meus agradecimentos aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila e Prof. Dr. Renan Nuernberger, pelas contribuições essenciais, pelas leituras atentas e pelas sugestões que ampliaram e fortaleceram esta pesquisa.

Agradeço também aos colegas que estiveram ao meu lado durante este percurso, pelo apoio, pelas conversas e pela parceria. Em especial, agradeço ao meu amigo Marcus Vinicius, cuja presença, incentivo e amizade tornaram esta trajetória mais leve e significativa, e ao amigo Bruno Lutianny, cujas dicas, escuta atenta e companheirismo contribuíram de forma importante para o desenvolvimento deste trabalho.

Registro aqui meu agradecimento à CAPES, pela bolsa concedida durante os anos do curso, que possibilitou minha dedicação à pesquisa.

Agradeço, ainda, à coordenadora do setor de Pós-Graduação em Estudos Literários, Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, da Universidade Federal de Uberlândia, e ao secretário Guilherme Augusto da Silva Gomes, pelo suporte e colaboração ao longo de todo o processo.

“Literatura é telepatia com todo um passado. As obras são variantes de todas as obras anteriores. Não é o indivíduo quem faz literatura, é a Humanidade”

Paulo Leminski (2018, p. 110)

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra de Paulo Leminski como expressão sintomática de seu tempo histórico, considerando as transformações estéticas, culturais e políticas que marcaram a poesia brasileira das décadas de 1960 a 1980. Parte-se do objetivo de compreender de que modo a poética leminskiana se estrutura a partir de tensões entre movimentos literários, especialmente a poesia concreta e a poesia marginal, sem se fixar integralmente a nenhum deles. O trabalho adota como método uma abordagem crítico-analítica, baseada na leitura interpretativa de obras selecionadas do autor, a saber: *Catatau*, *Quarenta Clics em Curitiba*, *Caprichos e Relaxos*, *Distraídos Venceremos*, *La Vi em Close* e *Ensaio e Anseios Crípticos*, privilegiando passagens que evidenciam conflitos formais, discursivos e subjetivos. O referencial teórico dialoga com reflexões sobre forma, linguagem, visualidade e sujeito na poesia moderna e contemporânea, mobilizando contribuições de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Michel Collot, Marcos Siscar e Vladimir Safatle. A análise demonstra que a obra de Leminski se constrói por meio da convivência produtiva entre rigor estrutural e coloquialidade, experimentação verbo-visual e oralidade, dessubjetivação moderna e reaparição fragmentada do eu lírico. Os resultados indicam que tais contradições não comprometem a coerência de sua produção, mas constituem seu princípio organizador, transformando o conflito estético em método de criação. Conclui-se que Paulo Leminski não apenas reflete seu contexto histórico, mas o encena formalmente, produzindo uma poética móvel, híbrida e tensionada, cuja relevância permanece central para a compreensão da literatura brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski. Poesia contemporânea. Poesia Concreta. Poesia Marginal. Poesia.

ABSTRACT

This dissertation examines the work of Paulo Leminski based on the hypothesis that his poetics are structured through aesthetic and discursive tensions, functioning as a symptom of the cultural, political, and literary transformations that marked Brazil from the 1960s to the 1980s. Frequently categorized as a concrete, marginal, pop, or postmodern poet, Leminski is here understood as an author who occupies in-between spaces, articulating formal rigor and colloquial language, verbo-visual experimentation and orality, modern desubjectivation and the fragmented return of the lyrical self. The study adopts an analytical focus on selected passages from works such as *Catatau*, *Quarenta Clics em Curitiba*, *Caprichos e Relaxos*, *Distraídos Venceremos*, and *Ensaaios e Anseios Crípticos*, highlighting moments in which these tensions become formally explicit. The theoretical framework draws on discussions of concrete poetry, aesthetics, form, and subjectivity, engaging with authors such as Haroldo and Augusto de Campos, Décio Pignatari, Michel Collot, Marcos Siscar, and Vladimir Safatle. The dissertation argues that the contradictions within Leminski's work do not undermine its coherence; rather, they constitute its creative logic, transforming conflict into method. In doing so, it demonstrates that Leminski not only reflects his time but formally stages it, producing a poetics that remains essential to understanding contemporary Brazilian literature.

KEYWORDS: Paulo Leminski. Contemporary Poetry. Concrete Poetry. Marginal Poetry. Poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Menina das ruas vazias.....	30
Figura 2 – Meninos na rua.....	33
Figura 3 – Sorriso da Monalisa.....	36
Figura 4 – O tempo.....	37
Figura 5 – Domingo.....	39
Figura 6 – Impressão	63
Figura 7 – Bashô.....	64
Figura 8 – A margarida	66
Figura 9 – Signo	66
Figura 10 – Pétala.....	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O QUE É QUE LEMINSKI TEM?.....	14
1. 1 Leminski e Descartes: Nasce Catatau.....	15
1. 2 Quarenta clics em Curitiba	25
2. FORMA E INVENÇÃO	41
2. 1 Caprichos e Relaxos.....	42
2. 2 Distraídos Venceremos	72
2. 3 <i>La vi em Close</i>	76
3. A DISSOLUÇÃO DO SUJEITO LÍRICO E O ANTILIRISMO NA POESIA CONTEMPORÂNEA	84
3.1 Quem fala nos poemas? O Eu Lírico como mediador	87
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

A obra de Paulo Leminski permanece como uma das mais plurais e tensionadas da poesia brasileira contemporânea. Desde suas primeiras publicações, o autor foi lido simultaneamente como herdeiro da poesia concreta, participante da poesia marginal, experimentador verbo-visual, romancista de vanguarda, ensaísta e figura central na contracultura dos anos 1970 e 1980. Essa multiplicidade impressiona e, ao mesmo tempo, impõe um desafio à pesquisa acadêmica: como ler um poeta que habita forças contraditórias sem fixar-se em uma única tradição?

A crítica¹ frequentemente tenta organizar Leminski em categorias estáveis — concretista, marginal, pop, zen-budista, pós-moderno —, mas tais rótulos pouco explicam a oscilação estrutural de sua obra. Não raro, o poeta acaba sendo lido contra ele mesmo: atribui-se a Leminski uma adesão rígida a movimentos dos quais participa apenas parcialmente ou expectativas que sua escrita tensiona e desarma. Sua produção — em poesia, prosa ou ensaio — opera justamente nesses atritos, aproximando e afastando tradições de maneira deliberada.

Leminski forja uma escrita híbrida e móvel, que recusa categorias rígidas e se torna um terreno privilegiado para investigar como a poesia contemporânea se reinventa a partir do confronto entre polos estéticos e discursivos. A heterogeneidade que atravessa sua trajetória não representa dispersão, mas o núcleo dinâmico de sua poética. Ele não adere integralmente a um movimento nem se opõe totalmente a outro: sua escrita ocupa deliberadamente os entrelugares, fazendo conviver rigor concretista e humor marginal, palavra-objeto e coloquialidade, projeto visual e fragmento cotidiano. Essa convivência não é acidental, é método.

Essa dinâmica também reflete seu tempo. As décadas de 1960 a 1980 no Brasil foram marcadas pela ditadura militar, pela contracultura, pela crise das grandes narrativas, pela transformação das linguagens artísticas e pela emergência de novas formas de subjetividade. A literatura, nesse contexto, precisou negociar simultaneamente inovação formal e urgência social. Leminski, atento às mudanças culturais e políticas, não apenas viveu esse período histórico, mas o encenou esteticamente. Sua obra torna visíveis as fraturas de uma época, funcionando como sintoma e expressão do que se pensava, temia e imaginava.

¹ A referência à “crítica” neste trecho diz respeito, sobretudo, à recepção da imprensa cultural e dos suplementos literários do período, responsável por difundir leituras classificatórias e rótulos de circulação imediata sobre a obra de Paulo Leminski, muitas vezes desvinculados de análises críticas sistemáticas ou de abordagens acadêmicas posteriores.

Ler Paulo Leminski como “sintoma de seu tempo” significa deslocar a análise do plano da filiação estética para o da forma histórica. Sua obra não apenas reflete as contradições culturais desse período, mas as incorpora estruturalmente, transformando impasses históricos em procedimentos formais. O entrelugar que sua escrita ocupa — entre rigor e informalidade, erudição e coloquialidade, projeto e acaso — não deve ser entendido como indecisão estética, mas como forma específica de responder a um tempo atravessado por crises de sentido, pela intensificação da cultura de massas e pela instabilidade das identidades. Leminski não representa esse contexto: ele o encena na linguagem.

É nesse horizonte que se insere o problema central desta pesquisa: compreender como a obra de Paulo Leminski encena e formaliza suas próprias contradições, especialmente aquelas que atravessam o concretismo e a poesia marginal, e de que maneira essas tensões o posicionam como sintoma de seu tempo. A hipótese que orienta este trabalho é que tais contradições não enfraquecem a coerência de sua produção: ao contrário, constituem sua lógica de funcionamento. O conflito não aparece como algo a ser resolvido, mas como motor criativo que sustenta a singularidade de sua obra.

Com base nisso, esta dissertação não se propõe a realizar uma leitura completa da obra de Paulo Leminski. A amplitude e a heterogeneidade de sua produção impossibilitam uma abordagem totalizante dentro dos limites deste trabalho e, sobretudo, contrariariam a própria lógica móvel e tensionada de sua poética. Opta-se, portanto, por um corte analítico, selecionando obras e fragmentos que evidenciam os eixos de tensão que orientam esta pesquisa. Em vez de seguir a divisão por livros, examinam-se passagens específicas de *Catatau* (1975), *Quarenta Cliques em Curitiba* (1976), *Caprichos e Relaxos* (1983), *Distraídos Venceremos* (1987), *La Vi em Close* (1991) e *Ensaio e Anseios Crípticos* (2018) como momentos estratégicos, em que o estilo literário do autor revela suas contradições estruturais. Não se trata de interpretar cada obra como um todo, mas de observar, nessas seções, como a escrita se constrói por atrito entre formas, discursos, tradições e vozes.

Para sustentar teoricamente essa leitura, recorre-se ao aporte de autores que refletem criticamente sobre poesia concreta, estética, forma, sujeito e linguagem na modernidade. Entre eles, Vladimir Safatle, Michel Collot, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Marcos Siscar, cujas reflexões não são utilizadas para delimitar a obra de Leminski, mas para iluminar como suas tensões dialogam com debates contemporâneos sobre autonomia estética, subjetividade poética, experimentalismo e processos de escrita. Ao trazer esses referenciais,

objetiva-se ampliar a compreensão de uma obra que constantemente desloca fronteiras e coloca em crise as classificações tradicionais.

Reler Leminski hoje é reler também o presente. Sua poesia breve, irônica e performática antecipa o ritmo fragmentário das redes sociais, a velocidade do consumo cultural e a oscilação entre leveza e densidade que marca o imaginário contemporâneo. Não por acaso, em 2025, o poeta foi o autor homenageado da FLIP — gesto que confirma não apenas seu legado, mas sua pertinência para pensar a literatura e a cultura atuais.

Ao longo desta dissertação, três movimentos argumentativos estruturam a análise de modo integrado e contínuo. No primeiro capítulo, investiga-se como Leminski tensiona concretismo e marginalidade, não por meio de adesão ou recusa, mas pela construção de um entrelugar estético que combina rigor estrutural e invenção coloquial. Em seguida, examinam-se as formas e visualidades de seus textos, mostrando como o poeta reelabora o projeto concretista ao incorporar ruído, falha, afeto, ironia e mundo, transformando a arquitetura verbal em campo de sensibilidade. Por fim, discute-se a questão do sujeito lírico, analisando como Leminski encena simultaneamente a dessubjetivação moderna e o retorno fragmentado do “eu”, produzindo uma voz que é, ao mesmo tempo, técnica, corpo e memória.

Com essa organização, busca-se demonstrar que Paulo Leminski não é apenas um autor múltiplo, mas um autor em movimento, cuja obra desafia limites entre o concreto e o marginal, o culto e o pop, o eu e o outro, o formal e o vital. Sua poética, entendida como espaço de tensão e invenção, revela que o poema — para além de objeto verbal ou expressão subjetiva — é um campo de forças onde linguagem, corpo, memória e história se atravessam. Ler Leminski é ler um poeta que transformou “o que era margem em centro” e que, por isso mesmo, permanece essencial para compreender a literatura brasileira contemporânea.

1. O QUE É QUE LEMINSKI TEM?

Leminski é um signo. Mas também é ruído. Um sinal de trânsito em que a poesia cruza o concreto, a contracultura e uma filosofia de chinelo. É um Raul Seixas com sotaque curitibano, transitando entre a máquina de escrever e o violão. O que ele tem? Tem Bashô no bolso e um senso de humor na boca. Tem a fome do marginal e a precisão do concretista. Tem Wittgenstein, Rimbaud, Homero e tem Oracy; tem o latim e o palavrão. Leminski é um poema que passa na sua rua, no megafone instalado num fusca, mas também é aquele guardado em livros de biblioteca escolar, amarelado, esquecido, sublinhado por outro leitor.

Essa abertura, embora lúdica, toca no cerne da questão crítica que atravessa esta pesquisa. A obra de Paulo Leminski permanece como uma das mais plurais da poesia brasileira contemporânea justamente porque se constrói na recusa de estabilizações. Desde suas primeiras publicações, o poeta foi lido simultaneamente como herdeiro da poesia concreta, integrante da poesia marginal, experimentador verbo-visual, romancista de vanguarda, tradutor, ensaísta e figura central da contracultura curitibana dos anos 1970 e 1980. Essa multiplicidade não indica dispersão, mas constitui o próprio núcleo de seu projeto estético: uma escrita fundada no atrito entre tradições, linguagens e regimes de sensibilidade.

Iniciar a análise de Leminski, portanto, exige reconhecer essa indomesticabilidade como método. Mais do que pertencer a um movimento ou aderir a um programa estético, sua obra ocupa um entrelugar produtivo, no qual rigor formal e invenção coloquial, erudição e cultura pop, projeto e acaso convivem em tensão permanente. É nesse sentido que a pergunta que dá título a este capítulo — *o que é que Leminski tem?* — não busca uma resposta classificatória, mas funciona como chave de leitura: interrogar Leminski é interrogar uma poética que transforma as contradições de seu tempo em forma literária.

Tal questionamento não constitui um gesto meramente retórico, mas uma tentativa de compreender o poeta como signo tensional: uma escrita que não se organiza por adesão a um único movimento literário, mas pela encenação contínua de conflitos estéticos. A obra leminskiana não opta entre concretismo e contracultura, entre especulação formal e coloquialidade, entre ficção e vida; ao contrário, atravessa essas forças simultaneamente e as coloca em atrito, produzindo um modo singular de fazer literatura. É nesse jogo de tensões — e não na síntese conciliadora — que se afirma a coerência de sua poética.

Assim, o que Leminski “tem” não é uma essência, mas um modo de operar: uma poética fundada no choque entre tradições, na convivência de opostos e na transformação da

tensão em método de criação. Sua poética transforma divergências estéticas em campo de criação. É nesse espaço intermediário, esse lugar de trânsito e fricção, que sua escrita encontra coerência. Leminski não rejeita os movimentos literários que o antecedem, tampouco os replica: ele os reconfigura a partir de dentro, deslocando seus limites, ampliando suas possibilidades e expondo as contradições constitutivas da modernidade literária brasileira.

É com esse horizonte que este capítulo examina os primeiros experimentos do poeta, *Catatau* (2010) e *Quarenta Clics em Curitiba* (1976). Obras distintas em forma e suporte, mas unificadas por um mesmo impulso: explorar a linguagem como campo de tensão. Em *Catatau*, a crise da razão cartesiana é dramatizada por meio de compostos neológicos, colagens, *portmanteaus* e invenções verbais que rompem com o discurso racional e instauram o delírio tropical como crítica e método. Em *Quarenta Clics em Curitiba*, esse experimentalismo assume a forma do instante: haicais urbanos, fotografia, fragmentos perceptivos que aproximam cidade e linguagem.

Ambas as obras revelam o núcleo do que Leminski “tem”: uma escrita que transforma contradição em potência formal. E é a partir desse reconhecimento — de que o poeta constrói sua singularidade justamente no atrito entre movimentos, linguagens e sensibilidades — que o capítulo avança, investigando como *Catatau* e depois *Quarenta Clics* inauguram, cada uma à sua maneira, a poética tensiva que conduzirá toda a produção madura do autor.

1. 1 Leminski e Descartes: Nasce Catatau

Catatau (1975) marca um ponto de inflexão na obra de Paulo Leminski e na poesia brasileira dos anos 1970. Definido pelo próprio autor como um “romance-ideia”, o livro inscreve-se na tradição experimental inaugurada por James Joyce e reelaborada no Brasil por Guimarães Rosa, ao mesmo tempo em que dialoga com o cenário da contracultura e da repressão política. Sua linguagem fragmentada, saturada de neologismos, jogos sonoros e interferências visuais, aproxima-se dos princípios da poesia concreta, mas os subverte ao incorporar o caos e o humor da oralidade. Trata-se, assim, de uma obra que expõe a crise da razão moderna e reconfigura a herança modernista sob o signo da anarquia verbal e da invenção poética.

A gênese do livro ajuda a esclarecer esse gesto de ruptura. Como relata Toninho Vaz (2022), a ideia inicial surgiu durante uma aula de história do Brasil, quando Leminski imaginou René Descartes viajando com Maurício de Nassau e se defrontando com o trópico. Dessa

imagem nasceu o conto *Descartes com lentes* — embrião de *Catatau* — em que o filósofo enfrenta o colapso da própria lógica diante do “delírio tropical”. No processo de composição, Leminski “havia decidido que as palavras deveriam CRESCER sempre que Descartes, na história, usasse a luneta para pro

curar a nau de Arciszewski no horizonte” (Vaz, 2022, p. 83). Esse artifício dramatiza, pela materialidade verbal, o próprio ato de ver: a visão cartesiana, ao invés de ordenar o mundo, o deforma, o amplia, o desregula.

É também Toninho Vaz quem observa que o livro nasce na P.A.Z., “como uma obra marginal maldita, no sentido da contracultura e da independência dos próprios movimentos” (2022, p. 160), reforçando que a escrita de Leminski se coloca deliberadamente à margem dos sistemas literários consolidados. Não se trata apenas de ousadia formal: trata-se de um projeto de mundo. Nesse sentido, *Catatau* torna-se um espelho invertido do racionalismo: a queda de Descartes na selva tropical e o desmoronamento da lógica europeia sob o sol equatorial aproximam-se dos princípios da poesia moderna, que transforma a razão em matéria estética. Por isso, o livro é simultaneamente sintoma e crítica de seu tempo: sintoma, porque capta a fadiga de uma racionalidade abstrata e eurocêntrica; crítica, porque reabre, por dentro da língua, as possibilidades de invenção.

O primeiro contato historiográfico com essa virada dá-se por meio do próprio romance, que se torna marco para a reflexão sobre a passagem da estética concretista e a comunicação aguda da poesia marginal. Como observa Viviana Bosi (2021, p. 14), “décadas são difíceis de recortar, pois a história se desdobra em camadas diferentes. [...] Estabelecer uma relação entre história e poesia não é simples”. *Catatau* encena justamente esse desdobramento, operando cortes, colagens e derivações que pedem um leitor coautor. Além disso, é possível estabelecer aproximações entre *Galáxias*² de Haroldo de Campos e *Catatau*, especialmente no que diz respeito à experimentação formal e à fragmentação do discurso. Ambas as obras recusam a linearidade narrativa tradicional e se constroem como desafios ao leitor, convidando-o a participar da produção de sentido, ao mesmo tempo em que tensionam as relações entre linguagem, pensamento e realidade.

Catatau não apenas traz à tona a linguagem poética inovadora da época — inspirada, como será discutido adiante, em *Ulisses* (1922), de James Joyce e nas obras de Guimarães Rosa

² *Galáxias* é um livro de poesia-prosa de Haroldo de Campos, publicado integralmente em 1984. Caetano Veloso, o classificou como proesia. Da mesma forma que Leminski em *Catatau*, Haroldo também foi influenciado por James Joyce e Guimarães Rosa.

—, como também incorpora elementos da oralidade e da contracultura que caracterizava o ambiente sociopolítico brasileiro. Com a obra, Leminski inscreveu-se definitivamente na cena literária, revelando uma postura de ruptura e experimentação que o distingue tanto dos concretistas quanto dos marginais.

Nas palavras do próprio autor (2010, p. 190) “a vida do *Catatau* já começou sob o signo do equívoco e do quiproquó”. Essa ambiguidade, presente desde sua concepção, reflete o caráter experimental da obra e a busca por novas formas de expressão, marcas do concretismo, mas também amplificadas pelo humor, pelo excesso e pelo deboche que Leminski incorpora à sua poética. Ele chegou a afirmar: “suspeito ter criado o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira.” (2010, p. 191).

Para Cláudio Sousa (2008, p. 18):

[...] catatau se tornou baliza para praticamente toda a produção de Leminski, curiosamente mais em seus livros de poemas, nos quais ecoa fortemente, do que em suas incursões no mundo ficcional: a experiência limítrofe aplicada a narrativa de Catatau não se repetirá em nenhum de seus livros de prosa.

A recepção crítica confirma esse entendimento. O romance foi descrito pela revista *Veja* como um “objeto cult com trâmite em um certo substrato de inteligência” (Vaz, 2022, p. 167). Toninho Vaz ainda traz que Leo Gilson Ribeiro, crítico da época, classificou-o como o “livro do ano”, afirmando:

Décadas se passarão até que o Brasil reconheça neste esplêndido, profundo, perene Catatau uma de suas imagens tão radicais e tão perfeitas quanto as transmitidas por Os Sertões, Grande Sertão: Veredas, Fluxo-Floema, Serafim Ponte Grande e pouquíssimos outros trechos de prosa poética e revolucionária criatividade, equivalentes, em suas devidas proporções, à fundamental tomada de posição de um Joyce, de uma Virginia Woolf, de um Raymond Queneau, de um Céline [...] Catatau já é uma das obras-primas da língua portuguesa, uma espécie de Pedra de Roseta à espera de pacientes Champollions. (Vaz, 2022, p. 167)

Esse reconhecimento se deve em grande parte ao que Haroldo de Campos chamou, em seu ensaio “A temperatura informacional do texto” (1960), de “macrocosmo artesanal”: a construção de microestruturas intensamente trabalhadas, nas quais a densidade semântica e a materialidade verbal atuam como motores de sentido. Em *Catatau*, a aparente desordem é sustentada por uma organização interna, semelhante àquela observada por Haroldo em Joyce e Rosa: um sistema que acumula “complexos de sentido” e controla a entropia por meio do próprio excesso.

Leminski, em *Catatau*, se aproxima dessa mesma lógica ao criar um texto que exige do leitor um esforço hermenêutico contínuo, tanto pelo uso de neologismos e combinações inesperadas de palavras quanto pela experimentação formal.

Como se vê no trecho abaixo:

[...] cancelaram tudo. Batalha de guardanapos: moxarifado de almorabixaba, cascatacharacterex! Planeja mas não chateia. Compareceram em pessoa, fugiram em massa. Uma milha não humilha. Em boas mãos entreguei meus pontos, o malacabado sucedâneo do bem sucedido. Esse é meu desaforo caseiro, desafogo. Fichinha essa convixão em comparação com o que eu sinto. O monólogo é monótono e a maioria só tem a ganhar permanecendo silenciosa. (Leminski, 2012, p. 103)

O enxerto sintetiza o modo como o autor tensiona o discurso racional cartesiano. O ritmo entrecortado e a sequência de vocábulos inventados instauram uma lógica do delírio, na qual a linguagem perde a função de representar e passa a criar realidade. A desarticulação sintática e os neologismos operam uma crítica à própria razão moderna: o pensamento, antes ordenado, aqui se desfaz em ruído, humor e vertigem verbal.

A estrutura do *Catatau*, então, pode ser lida como uma montagem verbal joyciana, na qual o entrelaçamento de múltiplas referências — históricas, filosóficas e literárias — ultrapassa o discurso linear, assumindo um caráter sintético-ideogrâmico³. Assim como Joyce, Leminski explora a palavra como unidade concreta de composição, extraindo ao máximo seu potencial associativo e gestáltico⁴, aproximando-se do conceito de palavra-montagem⁵ identificado por Haroldo de Campos (2014), no qual termos aparentemente desconexos, se desdobram em múltiplas interpretações, compondo “series de concreções”.

É o próprio Leminski quem reforça essa lógica de condensação e excesso informacional ao afirmar que “o Catatau procura gerar a informação absoluta de frase para frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua norma máxima. [...] o Catatau é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância” (Vaz, 2022, p. 170). Essa autorreflexão do poeta evidencia que a obra opera deliberadamente em regime de alta temperatura informacional, combinando saturação semântica, surpresa sintática e um forte impulso de experimentalismo estrutural. Nessa perspectiva, o romance se configura como um laboratório verbal que desafia a leitura convencional e expande as possibilidades da linguagem literária, relendo a tradição modernista com ferramentas da contracultura.

³ Segundo Haroldo de Campos, o “sintético-ideogrâmico” designa uma percepção do texto como unidade plástica, na qual a disposição espacial e gráfica das palavras possui função estética e semântica própria. DE CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Augusto. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

⁴ O termo “gestáltico” remete ao conceito de Gestalt, proveniente da psicologia da forma, e aplicado por Haroldo de Campos à leitura poética como uma experiência de totalidade sensorial imediata, em que o signo visual e verbal opera simultaneamente. Ver: **Teoria da Poesia Concreta**.

⁵ Haroldo de Campos define *palavra-montagem* como uma operação textual que parte da justaposição de unidades verbais em série associativa, o que amplia os sentidos possíveis. Cada termo funciona como uma concreção sensível e articulada com outras dentro da estrutura poética.

A poesia concreta, também delineada por Décio Pignatari (2014), opera justamente a partir da destruição do ritmo linear e da incorporação de elementos visuais e espaciais na composição poética. Em *Catatau*, esse princípio emerge por meio de uma escrita descontínua, fragmentada e altamente plástica, na qual as palavras se combinam de maneira não convencional, criando efeitos de ritmo e sonoridade. O excerto anterior exemplifica esse processo: os termos abaixo, encontrados no romance, condensam em uma única forma verbal campos semânticos e históricos heterogêneos:

“moxarifado” (Leminski, 2012, p. 103)
[*almoxarifado* (local de armazenagem) + *mocharif* (do árabe *al-muxrif*)]

“almorabixaba” (Leminski, 2012, p. 103)
[*almocreve* (do árabe *al-mukari*) + *almoxarife* (antigo: feitor, tesoureiro)]

“cascataracterex” (Leminski, 2012, p. 103)
[*cascata* + *carácter* (do latim *character*) + *ex* (prefixo latino, “fora”)]

O termo “moxarifado” produz uma sonoridade estranha, arcaica, que transporta o leitor a um universo linguístico híbrido, onde o português colonial se mistura ao árabe. O efeito por si só se distancia da língua tradicional. Ao evocar esse campo semântico da administração e do controle, Leminski insinua ironicamente um lugar de armazenagem do pensamento, um depósito de saberes em desordem, provocando o leitor a reorganizar os signos. “Almorabixaba” surge também da fusão da língua árabe e portuguesa. O resultado é uma palavra grotesca, que aponta para uma figura híbrida: alguém que transporta cargas e, ao mesmo tempo, controla significados, já que o almocreve é aquele que conduz mercadorias. Há aqui uma crítica embutida à figura do intelectual como burocrata da linguagem.

No neologismo “cascataracterex”, Leminski une “cascata”, “carácter” (ou caráter, do latim *character*) e o prefixo latino “ex” (fora). O resultado é uma palavra caótica, mas que remete à exteriorização explosiva da personalidade — uma espécie de identidade em queda, que escorre como uma cascata. A fusão dos elementos revela o desejo de ultrapassar os limites da representação fixa do sujeito.

Percebe-se que as construções neológicas condensam múltiplos significados em uma única expressão, evocando tanto a materialidade sonora quanto a polissemia semântica. Esse procedimento, amplamente explorado por Joyce, se conecta com a escrita Leminskiana, aproximando-se da “palavra-valise” (*portmanteau word*), conceito fundamental nas construções joycianas e abundante em *Catatau*. Como observa Toninho Vaz (2022, p. 83), Leminski concebeu o texto de modo que “as palavras, muitas delas formadas como *portmanteau*

(brincadeiras popularizadas por Lewis Carroll) deveriam traduzir dois ou mais significados, assim como [...] *Grande Sertão: Veredas*, de Rosa, *Finnegans Wake*, de Joyce, e *O livro das Galáxias*, de Haroldo de Campos”.

Esse recurso pode ser compreendido como uma das heranças modernistas que *Catatau* radicaliza: a partir de Joyce, Rosa e da poesia concreta, o neologismo deixa de ser mero ornamento e passa a operar como procedimento estrutural, capaz de concentrar, numa única forma, história, ideologia e afeto. No entanto, se os concretistas frequentemente buscavam a economia verbal e um rigor extremo na organização visual, Leminski prefere o acúmulo, o jogo irreverente e a proliferação de significados, como se vê em passagens como:

“Monólogo *dragonal*, espadapedaçada!” (2012, p. 48)
(diagonal + dragão, que, porém, também poderia ser interpretada como derivação sufixal de dragão + al)

“Partes *fudendas*, partes infidelium: artes fidelitatum! Já não vi tudo.” (2012, p. 79)
(pudendas + o tabuísmo foder)

“[...] invés no *atravessastraz*! Removo o óbice, que vejo? [...]” (2012, p. 134) (atravessa + traz)

“*Diplomancia*. Filomancia. Não é um adivinho, apenas um amigo do adivinhar.” (1975, p. 182)
(diplomacia + o sufixo -mancia, “adivinhação”)

“Dragonal” condensa “dragão” com “diagonal” — ou com o sufixo “-al” —, formando uma figura mitológica oblíqua, que corta o discurso de maneira irregular. A palavra, de forte carga visual e sonora, provoca uma leitura atravessada e encarna a potência imaginativa da linguagem leminskiana, marcada pelo deslocamento e pela invenção monstruosa. O uso de “partes fudendas” funde *pudendas* — termo técnico que remete às partes íntimas do corpo — com o tabuísmo “foder”, produzindo uma expressão que, ao mesmo tempo em que escandaliza, revela uma crítica irônica ao purismo linguístico e à moralidade vigente.

O tom escrachado e escatológico aproxima Leminski da tradição da poesia marginal, mas também o conecta, em outro registro, à linhagem simbolista e decadentista de Charles Baudelaire (1857). Tal como o autor de *As flores do mal*, especialmente em poemas como “Uma carniça”, Leminski mobiliza o grotesco e o obscuro como formas de transgressão estética e crítica cultural. A tensão entre o culto e o vulgar emerge aqui como estratégia poética, evocando um *spleen* baudelaireano tropicalizado, um sentimento de decadência e desilusão que, em ambos os autores, é estetizado com ironia. Assim, o verso adquire um caráter performático e intertextual, oscilando entre a blasfêmia e a epifania linguística.

Com “atravessastraz”, o poeta mistura os verbos “atravessar” e “trazer”, criando um neologismo temporal e espacial. O termo aponta para um sujeito em deslocamento que, simultaneamente, carrega o passado — atravessa, mas traz consigo o que já foi. A justaposição de tempos e direções reforça o caráter não linear da narrativa poética da obra. Já “diplomancia”, ao unir “diplomacia” (campo das relações institucionais entre Estados) ao sufixo “-mancia” (adivinhação), aproxima política, afeto e esoterismo. A sequência “Filomancia. Não é um adivinho, apenas um amigo do adivinhar” intensifica esse jogo, sugerindo que o exercício do poder está menos ancorado na racionalidade que em intuições, crenças e ficções. Ao propor uma “política da mancia”, Leminski ironiza o caráter pretensamente científico da diplomacia e revela seu fundo performático e arbitrário, desestabilizando as fronteiras entre razão e delírio.

Esse tipo de operação linguística, em que a forma carrega uma carga crítica e estética simultaneamente, remete diretamente aos procedimentos da poesia concreta. Décio Pignatari, no ensaio “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, ressalta a importância de Joyce e Pound para a constituição do movimento, sobretudo na exploração da palavra como bloco semiótico de alta densidade. A relação entre *Catatau* e a poesia concreta, contudo, não pode ser vista como uma filiação direta, mas sim como um diálogo tenso. Se, por um lado, a concretude verbal e a fragmentação sintática aproximam Leminski dos concretistas, por outro, sua recusa em aderir a uma estrutura rigorosa e sua inclinação ao excesso, ao pastiche e ao deboche o afastam dessa tradição.

É precisamente dessa fricção que emerge uma das marcas mais fortes da poética leminskiana: sua posição entre concretistas e marginais não é conciliatória, mas tensiva. De um lado, Leminski herda dos concretos o rigor estrutural, a economia lexical e a centralidade da visualidade; de outro, absorve da poesia marginal a oralidade, o humor, o fragmento e a recusa à solenidade. A poética que se anuncia em *Catatau* — e que se desdobrará nos livros seguintes — nasce justamente dessa ambiguidade produtiva: rigor e improviso, condensação e coloquialidade, cálculo e acaso. Em vez de escolher um polo, Leminski ocupa deliberadamente o entrelugar, reconfigurando ambos os movimentos e produzindo algo que nenhum dos dois, isoladamente, poderia gerar.

Além disso, o deslocamento ficcional de Descartes para o Brasil funciona, no romance, menos como artifício narrativo e mais como dispositivo crítico. O que interessa a Leminski não é a verossimilhança histórica, mas o modo como essa operação abre um campo de tensões semânticas, permitindo que a linguagem explore suas próprias fraturas. Assim, o diálogo

intertextual com Joyce e Rosa não aparece como modelo a ser imitado, mas como estratégia para expandir os limites formais do texto.

Como observou Décio Pignatari em “sobre poesia oral e poesia escrita”⁶, “sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez o papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito em todos os seus matizes” (Pignatari, 1977, p. 24). Essa observação, embora pensada no contexto da poesia concreta, ajuda a entender o gesto de Leminski em *Catatau*: mesmo sem seguir uma estrutura visual rigidamente controlada, o poeta emprega uma série de estratégias para moldar a experiência do leitor, emulando o ritmo da oralidade, da fala fragmentada e do pensamento em fluxo.

Entretanto, enquanto a poesia concreta tende a estruturar seus experimentos dentro de um rigor formal, buscando uma organização visual precisa, *Catatau* se distingue por sua fluidez anárquica, na qual a experimentação surge de um impulso lúdico e caótico, mais próximo da poesia marginal do que dos preceitos racionais do concretismo. Essa característica é perceptível na ausência de um projeto gráfico sistemático e na forma como o texto se apresenta como um fluxo de consciência, marcado por saltos associativos que desorientam o leitor.

O romance se expande por acúmulo e sobreposição de camadas de significação, sem um eixo estruturador fixo que organize previamente a leitura. Em contraste, a poesia concreta, em suas formulações mais conhecidas, apostou na economia verbal, na condensação extrema e na organização visual da palavra como princípio de construção do sentido. Em poemas como “Lixo”, de Augusto de Campos (1966), a disposição tipográfica e o uso do silêncio entre os termos operam por compressão semântica, fazendo do mínimo verbal um campo de máxima intensidade. De modo semelhante, “Gente”, de Arnaldo Antunes (1993), explora a repetição e a forma telegráfica como estratégia de redução, reiterando a multiplicidade do sujeito por meio de uma linguagem deliberadamente elementar.

Ao dialogar com esse horizonte estético, Leminski não o reproduz de forma ortodoxa. Em *Catatau*, o autor absorve procedimentos da poesia concreta, mas os desloca para um território híbrido, em que a precisão visual cede lugar ao fluxo verbal, ao excesso e à instabilidade do discurso. A palavra deixa de operar prioritariamente como objeto isolado e passa a integrar uma cadeia contínua de sons, sentidos e associações, aproximando-se da

⁶ O ensaio *Sobre poesia oral e poesia escrita* (2014, p. 23) de Décio Pignatari, foi publicado no livro **Teoria da Poesia Concreta** pelo Ateliê Editorial.

musicalidade da linguagem falada. O resultado é uma prosa experimental que tensiona a visualidade gráfica com a oralidade caótica, reafirmando a experimentação não como sistema fechado, mas como processo aberto e permanentemente instável.

A repercussão de *Catatau* foi significativa, o livro atraiu a atenção de leitores e chegou a provocar a visita de Caetano Veloso ao poeta. Nas palavras do biógrafo Toninho Vaz, esse momento marcou uma virada na imagem pública de Leminski que “ [...] continuava adotando um layout maldito, armazenando ideias radicais na cabeça, como um samurai das letras. Nessa época, se acentuavam nele as contradições: era erudito e popular, arrogante e humilde, carinhoso e mordaz, trabalhador e preguiçoso, preto e branco.” (Vaz, 2022, p. 174)

Diferente do projeto racional e estrutural de grande parte da poesia concreta, *Catatau* incorpora marcas de oralidade, frases feitas, ditos populares e expressões de forte coloquialidade. O texto não se organiza em função de uma progressão linear ou de um enredo tradicional, mas como fluxo descontínuo em que os significados emergem da fricção entre palavras, neologismos e registros diversos. O estilo aproxima-se do modo como se fala, e não apenas daquilo de que se fala. É possível encontrar passagens em que o narrador exclama: “Estou cagando e andando [...]” (Leminski, 2012, p. 158), ou ainda, como o *portmanteau* “Caimcapim! Alminguém [...]” (Leminski, 2012, p. 76), que produz a tessitura sonora de um trava-língua e o ruído de uma consciência em delírio. A combinação inesperada entre “Caim” e “capim” articula Bíblia e vegetal, culpa e chão — enquanto “alminguém” mescla “alma” e “alguém”, fundindo o eu e outro em um único corpo linguístico.

Esses elementos compõem uma escrita que se constrói por si mesma, quase como se o texto estivesse sendo improvisado em voz alta, desafiando a ideia de unidade narrativa e revelando uma sintaxe que imita o tropeço e a espontaneidade da fala. Contudo, essa aparente informalidade não elimina o rigor composicional: trata-se de uma arte poética do instante, em que o erro e o imprevisto se transformam em forma. O sublime moderno, em contraposição ao clássico, deixa de residir na elevação e no absoluto para se realizar na imanência da linguagem. Como observa Jean-François Lyotard (1984), o sublime contemporâneo emerge na tensão entre o dizível e o indizível, o excesso e o limite — movimento que encontra ressonância na poética leminskiana, onde o efêmero e o imperfeito tornam-se expressão de uma beleza possível no presente.

Esse afastamento em relação ao formalismo concretista se anuncia nas cartas trocadas com o amigo Régis Bonvicino. Na carta de número oito, Leminski deixa transparecer sua

inquietação diante das amarras formais e sua busca por uma linguagem que seja, acima de tudo, viva, próxima do corpo, da fala e do pensamento:

a última vez q estive com Décio/ aí no riso nós todos na sala/ quando Décio me disse: – é preciso acabar com o concretismo, e quem pode fazer isso são vocês [...] senti algo assim como a TRANSMISSÃO DA LÂMPADA/ Nós já estamos chegando lá/ isto é/ em muitos momentos do nosso trabalho/ às vezes mais às vezes menos. / já consegui ver a fimbria de algo q já não é mais concretismo. (Bonvicino; Leminski, 1999, p. 43)

A “transmissão da lâmpada” remete à uma tradição zen-budista, com a qual o poeta também dialogava, em que o conhecimento espiritual é passado de mestre para discípulo, garantindo a continuidade de uma linhagem de ensinamento. Metaforicamente indica que o poeta recebeu do trio *Noigandres*⁷ uma herança que não era para ser repetida, mas transformada. Ele se inseriu, assim, num contexto de renovação, sendo ao mesmo tempo produto da poesia concreta e agente de sua superação, “deglutindo-a” em novas estéticas poéticas.

O centauro, metade “decadente alexandrino bizantino e metade bandeirante pioneiro Marcopolo”, como Paulo também era conhecido, ainda disse na oitava carta:

nessa época eu era “concretista”, mas eu era uma porção de outras coisas também... e quando eu deixei que elas agissem mais forte fiz o *Catatau*. a reação dos patriarcas em relação ao *Catatau* foi curiosa, estranha isomórfica ao livro, não sei dizer bem se eles gostaram ou não. enfim, o que é gostar? [...] o *Catatau* deve ter parecido bagunçado demais irregular demais entrópico demais. (Bonvicino; Leminski, 1999, p. 44-45)

“Eu era uma porção de outras coisas”, “o que é gostar?”, as duas formulações condensam o problema central desta seção. Ao imaginar Descartes perdido no Brasil e ao levar a palavra a um grau extremo de deformação e invenção, Leminski transforma *Catatau* no lugar em que essa “porção de outras coisas” encontra forma: ali se cruzam Joyce, Rosa, concretismo e marginalidade; racionalismo europeu e delírio tropical; filosofia e gíria.

Essa oscilação entre polos opostos não é um detalhe biográfico, mas o núcleo energético da obra de Paulo Leminski. O que acontece no corpo do poeta reverbera na forma do texto. Em *Catatau*, essa tensão aparece de modo explosivo: ao criar um “personagem semiótico” em crise, um Descartes incapaz de pensar segundo os antigos parâmetros, Leminski dramatiza a exaustão da razão moderna e inaugura uma poética híbrida, situada entre o concretismo e a marginalidade. O romance-poema não apenas derruba o filósofo na selva: derruba a própria

⁷ O Grupo *Noigandres* foi fundado em 1952 em São Paulo. Na ocasião, foi lançado a revista-livro de mesmo nome por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. “A Palavra *Noigandres*, extraída (via Ezra Pound, Canto XX) de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, é um termo cujo significado nem os romanistas sabem precisar. Foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe.” Ver *Teoria da Poesia Concreta* (2014, p. 259).

linguagem no terreno movediço da experimentação, tornando visível uma modernidade tardia que já não sustenta seus próprios fundamentos.

Esse movimento textual corresponde diretamente à vida do poeta naquela época. Como observa Vaz, em meados de 1976, após o impacto crítico de *Catatau*, Leminski vivia uma fase de crescente reconhecimento nacional e, ao mesmo tempo, de intensas contradições pessoais:

o poeta continuava adotando um layout maldito, armazenando ideias radicais na cabeça, como um samurai das letras. Nessa época, acentuavam-se nele as contradições: era erudito e popular, arrogante e humilde, carinhoso e mordaz, trabalhador e preguiçoso, preto e branco” (Vaz, 2022, p. 174).

Essa imagem do “samurai das letras”, ao mesmo tempo temido e ridicularizado, captura com precisão o lugar instável que Leminski ocupava na Curitiba dos anos 1970. A mesma cidade que o celebrava como figura excêntrica da Boca Maldita — um espaço de efervescência alternativa — também fazia piadas maldosas, disseminava o estigma de “drogado que não gostava de tomar banho” e o enquadrava como sujeito inconveniente ao padrão acadêmico-cultural (Vaz, 2022, p. 175-176). Era, como ele próprio dizia, uma “cidade de caretas”, ao mesmo tempo fascinada e desconfortável com sua presença.

Mas foi exatamente nesse ambiente contraditório que surgiu um dos seus projetos mais singulares. Segundo Vaz, em meados de 1976, quando Leminski frequentava intensamente a Cruz do Pilarzinho e consolidava amizades com fotógrafos, músicos e jovens artistas, nasceu a ideia de um livro que unisse poesia e fotografia de modo radical. O encontro com Jack Pires — fotógrafo que há anos colecionava flagrantes da vida urbana — forneceu o gatilho estético e material: “O projeto visava aproveitar os flagrantes da cidade que o veterano fotógrafo Jack Pires vinha coletando há mais de um ano. Leminski conhecia as fotos e via poesia nelas” (Vaz, 2022, p. 183).

Assim, é nesse contexto de contradições públicas, tensões culturais e experimentação formal, que se consolida um novo projeto, *Quarenta Clics em Curitiba* — não como contraponto a *Catatau*, mas como seu prolongamento numa outra mídia, numa outra forma de apreensão do mundo. O poeta que derrubara Descartes na selva agora derrubava a própria linearidade do livro.

1. 2 Quarenta clics em Curitiba

Cidades pequenas,
como dói esse silêncio,
cantilenas, ladainhas,

tudo aquilo que nem penso,
 esse excesso
 que me faz ver todo o senso, imprecisa premissa,
 definitiva preguiça
 com que sobe, indeciso,
 o mais ou menos do incenso.
 Vila de Nossa Senhora
 da Luz dos Pinhais,
 tende piedade de nós
 (Leminski, 1987, p. 59).

Publicado em 1976, *Quarenta Clics em Curitiba* marca uma virada decisiva na obra de Paulo Leminski. Se Catatau encena o extravio da razão, *Quarenta Clics* encena o extravio do olhar. Trata-se de um fotolivro composto por poemas breves e imagens de Jack Pires, estruturado inicialmente em folhas soltas — formato que impede qualquer leitura linear e que convida o leitor ao gesto do manuseio errante. O livro nasce da convivência entre Leminski e Jack Pires no ambiente alternativo da Cruz do Pilarzinho: vagabundos, meninos da rua, pregadores, ciclistas, mães com crianças dormindo em bancos de praça — tudo aquilo que a Curitiba oficial tentava esconder emergia nas fotografias como forma de presença estética.

Como anota Vaz: “Jack Pires me convidou para sua festa e nessa festa havia piqueteiros, menores abandonados, gente do êxodo rural jogada pelas praças. Uma Curitiba popular, cotidiana, cômica, dramática, trágica” (Vaz, 2022, p. 184). É essa Curitiba contraditória, moderna e precária, careta e marginal, que se inscreve em *Quarenta Clics*. A aproximação entre foto e poema opera como ideograma: palavra e imagem deixam de ilustrar uma à outra e passam a coexistir como cortes no real.

Essa inflexão permite compreender o livro como um desdobramento natural da estética que Leminski vinha desenvolvendo — não apenas como poeta, mas como figura que vivia intensamente a cidade e suas contradições. *Quarenta Clics em Curitiba* nasce desse trânsito físico e simbólico por Curitiba, e por isso o projeto intermediático amalgama a cidade ao gesto poético. Como observa Antônio Candido (1993) em “O poeta itinerante”, a poesia moderna se estrutura no deslocamento: ela não emerge do objeto contemplado, mas da própria experiência do trajeto, do corpo que se move e percebe.

Leminski assume justamente essa postura: percorre Curitiba como quem recolhe sinais dispersos, rostos anônimos, muros desgastados, sombras, restos, objetos abandonados, pequenos acontecimentos do cotidiano. A cidade não é cenário, mas perspectiva; não é pano de fundo, mas lente. É por esse motivo que as imagens de Jack Pires operam no mesmo registro,

captando trabalhadores, andarilhos, figuras marginalizadas e espaços residuais que contrastavam com a Curitiba higienizada e elitista dos anos 1970.

A atenção ao ínfimo e ao fragmento aproxima o livro do gênero haikai, que Leminski explorava intensamente nesse período. Para o poeta, “o haikai é a mais breve forma de poesia possível” (2018, p. 140) e se caracteriza pela tentativa de extrair o máximo de sentido do mínimo de material. A brevidade, tradicionalmente 17 sílabas distribuídas em 5–7–5 e marcada por referências à estação do ano, funciona como condensação do instante. Em Curitiba, as estações tornam-se indícios climáticos: a garoa, o frio repentino, a neblina, a geada, elementos que atravessam tanto as fotos quanto os poemas. Assim, o ambiente urbano se converte em *kigo*, um marcador atmosférico e sensorial.

A relação com a fotografia reforça essa poética do instante. “Em Click Zen e a Arte da Fotografia: O zen de Bresson”, Leminski (2018) aproxima o ato de fotografar ao gesto do arqueiro zen: precisão silenciosa, suspensão do ego e atenção total ao real. O haikai, para ele, nasce do mesmo princípio — captar algo no momento exato em que está prestes a desaparecer. Em *Quarenta Clics*, poema e imagem compartilham essa temporalidade breve e intensificada: ambos operam como “cliques”, unidades mínimas de percepção transformadas em forma artística.

O haikai leminskiano também se insere na tradição da miniaturização poética analisada pelo próprio autor em “Bonsai: Niponização e miniaturização da poesia brasileira⁸”. Ali, Leminski afirma que a poesia brasileira incorporou, ao longo do século XX, procedimentos de síntese, antidiscurso e concisão. Nesse contexto, o haikai se torna um dos dispositivos mais eficazes para captar a experiência e a materialidade do mundo contemporâneo. Em *Quarenta Clics*, essa miniaturização se une ao recorte fotográfico, produzindo uma estética que privilegia fragmentos, cortes e aparições breves, sem buscar totalidade ou unidade narrativa.

O livro, portanto, apresenta um duplo movimento: ao mesmo tempo em que documenta a cidade, reinventa a relação entre o poeta e o espaço urbano. A Curitiba que emerge das páginas não é a cidade oficial, mas a cidade do trajeto, dos restos e do anônimo. A proximidade entre fotografia e haikai cria uma poética do cotidiano, na qual o banal é elevado a forma e o instante é transfigurado em percepção.

⁸ Ensaio do autor no livro *Ensaio e Anseios crípticos*

Os versos são reflexos de uma *Curitiba, por trás da neblina*⁹. O poeta, com todas as suas idiossincrasias, via Curitiba como um espaço de repressão. Toninho Vaz (2022) relata que o poeta acreditava que a megaprovíncia era “uma cidade em que a sexualidade, o Eros da vida, é reprimido. O Eros coincide com a criatividade. Então, a repressão de Eros é a repressão da criatividade.” (2022, p. 51). Ainda segundo o biógrafo, Leminski gostava de polemizar, fosse sobre literatura ou política, criando desconforto em muitos círculos. “Abriria fogo contra os intelectuais da boca maldita ‘que se casam com donas de casa e usam galochas’” (Vaz, 2022, p. 58).

Desta forma, por mais que, *Quarenta Clics em Curitiba* seja um livro sem paginação e desprovido de uma ordem narrativa tradicional, todas as pranchas mantêm sentido, independentemente da forma como são lidas. A sequência de poemas e fotos produz uma espécie de narrativa fragmentada, em que o fio condutor é mais temático e afetivo do que cronológico. Nesse sentido, é possível aproximar a leitura do livro das reflexões de Roland Barthes sobre o funcionamento da narrativa como sistema de signos.

Para Barthes (2008, p.27):

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro.

Assim, *Quarenta Clics* se organiza menos como uma história linear e mais como um campo de tensões, em que cada haicai-foto condensa uma microcena da cidade, mas também remete a outras camadas de sentido — sociais, políticas, existenciais. Nesse conjunto, destaca-se o poema abaixo, que poderia, sem dificuldades, figurar como abertura do projeto:

os dentes afiados da vida
preferem a carne
na mais tenra infância
quando
as mordidas doem mais
e deixam cicatrizes indeléveis
quando
o sabor da carne
ainda não foi estragado
pela salmoura do dia a dia
é quando
ainda se chora
é quando
ainda se revolta

⁹ *Curitiba, por trás da Neblina* (2022, p. 51) é o quarto capítulo do livro **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim** de Toninho Vaz, publicado pela Editora Tordsilhas. No capítulo é mencionado inclusive, o poema *Curitibas* de 1980:” Conheço esta cidade/ como a palma da minha pica./ Sei onde o palácio/ sei aonde a fonte fica,/ Só não sei da saudade/ a fina flor que fabrica./ Ser, eu sei. Quem sabe,/ esta cidade me significa.”

é quando
ainda. (Leminski, 1976).

“Os dentes afiados da vida preferem a carne/ na mais tenra infância” não descrevem literalmente uma situação histórica específica, mas constroem uma imagem de violência precoce, que metaforiza a experiência de vulnerabilidade na infância. A escolha dessa metáfora sugere que é justamente nos anos iniciais que as “mordidas” da vida deixam marcas mais profundas, abrindo espaço para que o leitor associe essa dor a um contexto social duro, como o Brasil sob a ditadura militar, sem que o poema se reduza a um simples retrato sociológico da época.

Essa visão crítica da cidade se aproxima, ainda que de forma indireta, dos próprios anseios de Leminski. Embora o sujeito lírico do poema pareça expor uma dor íntima, quase confessional, não se deve confundir automaticamente sua voz com a do autor. Como propõe Michel Collot (2018) em *A Matéria-Emoção*, o sujeito poético não é uma instância totalmente autônoma ou desligada do mundo vivido, mas sim constituído por um “espaço existencial” que o atravessa — há, portanto, um embricamento entre o sujeito lírico e a experiência do “eu” do poeta. Essa dimensão da subjetividade poética, que tensiona a separação entre voz autoral e enunciação lírica, será analisada com maior profundidade no Capítulo dois, pela noção de antilirismo e da reconfiguração do sujeito na poesia contemporânea.

Assim, a Curitiba áspera que emerge no poema dialoga com a cidade que Leminski descreve em seu ensaio *culturitiba*¹⁰: “Curitiba atingiu alto grau de classemedianização [...] Aqui, não se vê, com a nitidez de outras capitais, a riqueza e a opulência insultando a extrema miséria [...] Uma classe média e poderosa tem acesso às universidades.” (Leminski, 2012, p. 164).

Deste modo, entende-se que, mesmo reconhecendo a relativa estabilidade econômica e educacional da classe média curitibana que se distanciava de todo o país, Leminski não ignora suas contradições. Como ele próprio afirma no ensaio, “parece que a cultura tem um metabolismo e um biorritmo mais complexos do que sonha o determinismo econômico mecanicista” (Leminski, 1987, p. 164). A cidade, tal como o poema, é também um corpo em tensão, em constante reorganização. Por isso, a experiência lírica expressa não se limita a um lamento pessoal, mas representa uma denúncia sutil da normalização da violência social — silenciada, mas não ausente, nas estruturas urbanas e na própria linguagem.

¹⁰ O ensaio *Culturitiba* (2012, p. 163) de Paulo Leminski, foi publicado no livro **Ensaaios e Anseios Crípticos** pela Editora Unicamp.

Em uma sequência em que um dos temas fundamentais é justamente a luta diária enfrentada pelas pessoas, o poeta diz “as mordidas doem mais/ e deixam cicatrizes indeléveis/ quando o sabor da carne/ ainda não foi estragado/ pela salmoura do dia a dia” e que portando, a relação cotidiana de indivíduos que enfrentam a dureza da vida desde a infância, lidando com marcas que perduram ao longo dos anos. A “salmoura do dia a dia” – metáfora – sugere um processo de desgaste contínuo, como se a vida não permitisse escolhas, e fosse preciso aceitar as coisas como elas são. Os versos mostram um sujeito lírico em sofrimento, ainda em estado de vulnerabilidade.

Essa ideia ganha ainda mais força ao ser associada à fotografia de Jack Pires, que acompanha o poema. A imagem introduz um clima de tensão silenciosa, ampliando a atmosfera que o texto sugere. A relação entre palavra e fotografia, nesse ponto, cria um campo de leitura que será aprofundado a seguir:

Figura 1 – Menina das ruas vazias



Fonte: Quarenta Clics em Curitiba (Leminski; Pires, 1976)

A solidão da criança, envolta pelo cenário urbano, simboliza não apenas a vulnerabilidade, mas também a inevitável realidade social da época, “o clima cultural e político

era sufocante” (Coelho, 2010, p. 42). Essa leitura do poema se articula com o modo como Leminski e Jack Pires capturam a cidade: não como vitrine turística, mas como espaço duro, marcado pela repressão e pela rarefação da vida pública.

É justamente nesse enquadramento — uma Curitiba áspera, de tensões latentes — que o livro começa a se aproximar daquilo que, mais tarde, Coelho identifica como cultura marginal. Mesmo sem uma formulação teórica explícita por parte de Leminski, *Quarenta Clics em Curitiba* se insere num contexto em que produções de pequeno circuito, experimentais e avessas ao mercado passam a disputar espaço simbólico com a cultura oficial. Como observa o autor, “[...] o surgimento de ‘focos marginais’ de ação permite a formação de verdadeiras *frentes de combate* visando a uma disputa pela hegemonia estética e discursiva da produção cultural em jogo.” (Coelho, 2010, p. 200).

Assim, a vulnerabilidade registrada na imagem não funciona apenas como cena isolada, mas como ponto de contato entre a poesia, a cidade e o clima cultural da ditadura. É essa sobreposição de camadas que permite ler o livro ao mesmo tempo como um documento do cotidiano e como gesto estético alinhado às margens, aos interstícios e às resistências culturais da década de 1970. Em *duas ditaduras*¹¹, Leminski observa os impactos do regime militar na produção cultural, o que se reflete na construção poética de seus versos, nos quais a violência simbólica se manifesta nas imagens de Pires:

sobre os danos e estragos feitos pela ditadura política sobre a produção cultural [...] a censura, intimidação generalizada, paranoia antissubversiva, demissões, exílios, repressão de todo movimento crítico, em nível de pensamento e ação. No período compreendido entre a Constituição de 46, a mais liberal que já tivemos, e o golpe de 64, cresceu e produziu duas gestações mais brilhantes que o Brasil já conhecera. (Leminski, 2012, p. 153).

Por fim, “é quando/ ainda se chora/ é quando/ ainda se revolta/ é quando ainda” condensa, por meio da repetição anafórica, uma musicalidade que intensifica a dimensão emocional do poema. A sequência de “aindas” sugere uma força infantil que resiste, mesmo quando o tempo desgasta a capacidade de indignação. O advérbio “quando” não aponta para um momento preciso, mas cria uma sensação de continuidade e irresolução, como se as dores e injustiças se renovassem ciclicamente. O verso final, abrupto, mantém essa suspensão: indica que, apesar da passagem do tempo, certas vulnerabilidades permanecem sem resposta definitiva.

¹¹ O ensaio *Duas Ditaduras* (2012, p. 152) de Paulo Leminski, foi publicado no livro **Ensaio e Anseios Crípticos** pela Editora Unicamp.

Seguindo com o processo de análise poética do *samurai-malandro*, é importante lembrar que “o texto literário, particularmente o poema, adquire certo grau de tensão, sugerindo mais de um sentido. Daí a plurissignificação do poema. Motivo pelo que ele pode e (deve) ser objeto de repetidas leituras.” (Goldstein, 1989, p. 6) Deste modo, o poema a seguir apresenta uma outra versão da Curitiba leminskiana:

Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade. (Leminski, 1976).

Leminski desloca o olhar para aqueles que habitam as margens da cidade, tornando a rua não apenas um cenário, mas um espaço de identidade e resistência. O poema ressoa como uma denúncia sutil, sugerindo que aqueles que reivindicam o direito à cidade — os que vivem, circulam e dão vida aos espaços públicos — são justamente os mais vulneráveis à violência e à repressão.

A rua, nesse contexto, adquire um duplo sentido: ao mesmo tempo em que simboliza liberdade e pertencimento, também carrega consigo a ameaça constante da exclusão e do apagamento. A construção “ainda vão me matar numa rua” sugere um destino inevitável, como se o próprio ato de existir na cidade e enxergá-la de outra forma fosse um risco. No Brasil da ditadura militar, onde espaços públicos eram palco de perseguições, desaparecimentos e violência estatal, esse verso ganha uma camada ainda mais contundente de significação.

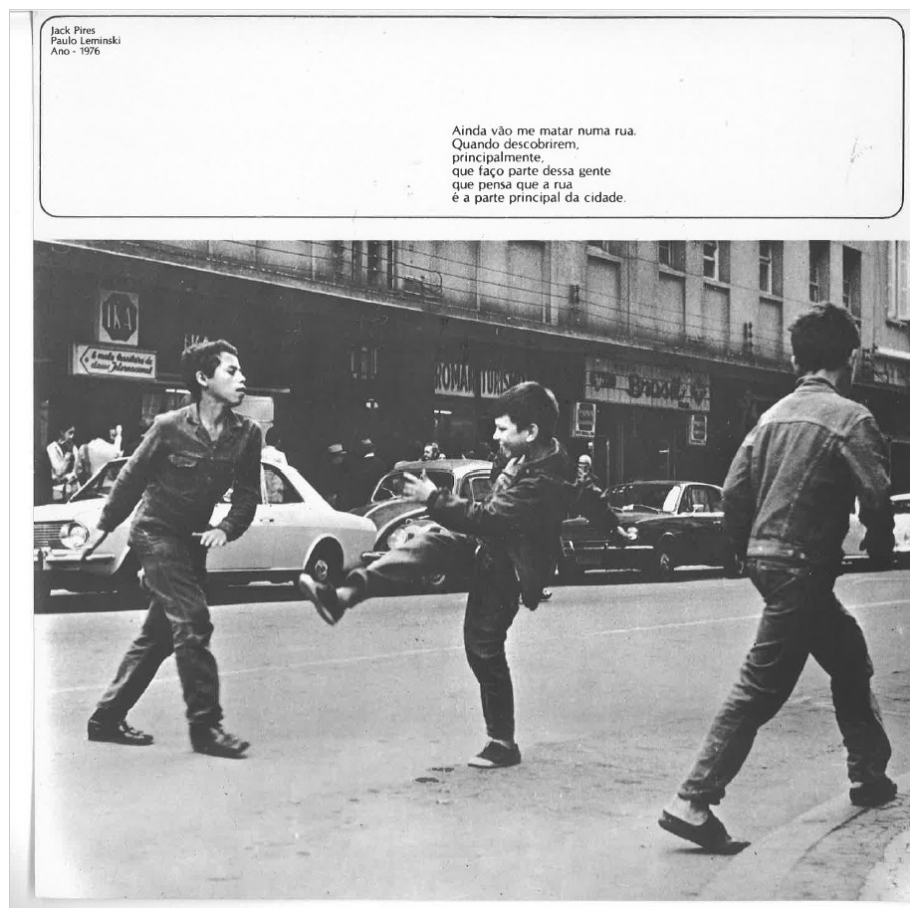
Como aponta Fernando Coelho (Coelho, 2010, p. 38), a partir de 1968 — marco do endurecimento do regime — “a violência e o radicalismo crescente que se arraigavam nas cidades brasileiras e na tensão entre o regime militar e a sociedade forneciam novas bases para se pensar essa relação [entre cultura e política]”. É nesse contexto que a cidade deixa de ser apenas cenário e se torna campo de batalha simbólico, onde o corpo do artista, seu discurso e seu modo de estar no mundo passam a ser ameaças ao poder instituído.

O sujeito lírico deseja reaprender a rua como um espaço de liberdade, ainda que o verbo “descobrirem” insinue o risco de ser capturado. Esse verbo carrega a ambiguidade de quem se esconde para existir, mas ao mesmo tempo existe para ser descoberto — um movimento que resume a tensão entre o viver e o vigiar na sociedade disciplinar. Para aqueles que detêm o poder a rua é um território a ser vigiado e controlado.

Esse embate reflete conflitos urbanos que transcendem a Curitiba de Leminski e permanecem vivos nas grandes metrópoles brasileiras. O sujeito lírico se revela nos versos “que faço parte dessa gente / que pensa que a rua”, estabelecendo uma identidade coletiva ligada à ocupação do espaço urbano. Ao se incluir nessa “gente”, ele sugere um grupo marginalizado, composto por aqueles que vivem a cidade a partir da rua e não dos centros de poder. O verso reforça a oposição entre os que veem a rua como um espaço de vida e resistência e aqueles que a enxergam como um local de exclusão e perigo. Há, assim, uma crítica à organização da cidade, que privilegia determinados grupos em detrimento de outros.

Nesse contexto, o espaço urbano não é apenas um cenário, mas um campo de disputa e construção identitária. A rua simboliza liberdade e pertencimento para alguns, enquanto para outros representa ameaça e repressão – especialmente sob um regime autoritário. Esse embate dialoga diretamente com as imagens de Jack Pires, como a fotografia de três crianças brincando. A cena ilustra diferentes formas de vivenciar a cidade: por um lado, a espontaneidade infantil; por outro, a vulnerabilidade daqueles que têm a rua como principal espaço de existência. Como se vê na figura abaixo:

Figura 2 – Meninos na rua



Fonte: Quarenta Clics em Curitiba (Leminski; Pires, 1976)

A ditadura militar intensificou a vigilância e a repressão sobre corpos dissidentes, incluindo homossexuais, travestis e outros sujeitos considerados “desviantes” pela moral conservadora do período. Nesse contexto, a rua se configurava como espaço ambivalente: ao mesmo tempo em que era um território de encontro e resistência para a população LGBTQIA+, também se tornava um local de risco, marcado por perseguições, prisões arbitrárias e violências simbólicas e físicas. O poema de Leminski, ao afirmar que “a rua é a parte principal da cidade”, pode ser lido como testemunho poético desse embate, em que os sujeitos que fazem da rua seu lugar de expressão e existência são frequentemente alvos de um sistema que deseja torná-los invisíveis. Assim, a rua se converte em um espaço panóptico: quadriculada, segmentada, controlada por câmeras, fardas e protocolos, negando a espontaneidade e o encontro. É contra essa lógica de controle que o verso de Leminski se insurge, invertendo o dispositivo disciplinar: se a cidade é construída para vigiar, a poesia é feita para escapar. Como alerta Michel Foucault: “As ‘Luzes’ que descobriram as liberdades inventaram também as disciplinas” (Foucault, 2014, p. 183).

Como observa Renan Honório Quinalha (2017, p. 29-30):

o controle da sociedade e especialmente dos elementos subversivos que se opunham à ditadura começa logo após o golpe de 1964 com a estruturação de um amplo e complexo aparato de repressão e perseguição a dissidentes. [...] As diferentes camadas em que se desdobrava a repressão política e moral assumiam contornos próprios em uma combinação sempre peculiar entre razões superiores de Estado, um sem-número de atos legais expressos e convicções pessoais dos agentes que implementavam as políticas públicas.

Assim, o sujeito lírico desloca o olhar das grandes estruturas para o cotidiano das pessoas. A cidade não se define apenas por seus monumentos ou centros de poder, mas pelo fluxo da vida que nela acontece. No entanto, essa vivência urbana é constantemente atravessada por forças políticas e sociais que determinam quem pode ocupar esses espaços e de que forma.

Esse embate se reflete na fotografia de Jack Pires, em que as crianças brincam, aparentemente alheias às imposições da cidade estruturada para o controle. A imagem sugere que, mesmo diante das tentativas de normatização dos espaços urbanos, a subjetividade dos cidadãos resiste e se reinventa. O poema, assim, não apenas denuncia a violência e a exclusão, mas reafirma a rua como um espaço de pertencimento, disputa e, sobretudo, de existência.

Nesse sentido, é possível estender essa reflexão ao pronunciamento¹² de Michel Foucault contra o governo, numa assembleia na Universidade de São Paulo (USP) em (1975, p. 1):

uma Universidade que não é plenamente livre não passa de uma empresa de servilidade. Não dá para lecionar sob o tacão das botas; não dá para falar diante dos muros das prisões; não dá para estudar quando as armas ameaçam. A liberdade de expressão e de pesquisa são sinais de garantia da liberdade dos povos. Na defesa dos direitos, na luta contra as torturas e a infâmia da polícia, as lutas dos trabalhadores intelectuais se unem à dos trabalhadores manuais

A defesa da liberdade intelectual, da arte e da rua — como espaços de resistência simbólica — está, portanto, profundamente entrelaçada. A poesia de Leminski age como um contradiscurso, como um chamado ao que insiste em existir mesmo sob o peso da repressão. Essa liberdade poética se dá em forma de pêndulo, oscilando entre a precisão gráfica da poesia concreta e a oralidade viva, coloquial e artesanal dos poetas marginais.

Com *Quarenta Clics em Curitiba* Paulo Leminski se aproxima notoriamente do movimento marginal, sobretudo por meio de poemas curtos, cômicos, despretensiosos na forma, mas carregados de potência crítica e sensível — muitas vezes escritos a partir da experiência direta e urbana. Um bom exemplo disso é o poema:

Será preciso
explicar o sorriso
da Mona Lisa
para que você
acredite em mim
quando digo
que o tempo passa? (Leminski, 1976)

¹² O pronunciamento feito por Michel Foucault foi disponibilizado pelo Arquivo Nacional nos acervos ligados aos organismos de segurança do regime militar. A citação foi retirada da pesquisa realizada por Maria Izabel Pitanga (2011) em *Um Foucault desconhecido? Viagem ao Norte-Nordeste brasileiro em tempos (ainda) sombrios* da professora de psicologia da UERJ, Heliana de Barros Conde Rodrigues. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/262>

Figura 3 – Sorriso da Monalisa



Fonte: Quarenta Clics em Curitiba (Leminski; Pires, 1976)

Leminski joga com a ironia da dúvida e da incredulidade: será mesmo necessário decifrar um dos maiores enigmas da arte ocidental para reconhecer algo tão elementar quanto a passagem do tempo? A escolha da “Mona Lisa” mobiliza a memória cultural para provocar o leitor com um gesto mínimo, quase cotidiano. Aqui, a poesia não explica: sugere, evoca, provoca — gesto típico da poesia marginal, que privilegia a comunicação rápida sem renunciar à densidade estética.

Nestes versos, a efemeridade do viver torna-se sujeito; o tempo, objeto. A vida se desenrola como fluxo inevitável: acreditando ou não no poeta, “o tempo passa”. A brevidade do poema convoca a reflexão benjaminiana sobre a modernidade, sobretudo a noção de *imagem dialética*. Para Walter Benjamin (2023), a modernidade se manifesta em lampejos — instantes que “irrompem no agora” antes de desaparecer irremediavelmente. Ler Leminski por essa chave permite perceber como o poeta fixa, em poucos versos, aquilo que já está se perdendo: o instante como fagulha de sentido, entre memória e dissipação. Assim como a fotografia captura o que escapa, o poema opera como um dispositivo de fixação do transitório.

Essa poética do instante reaparece, de modo mais concentrado, no poema seguinte:

O tempo
Entre o sopro
E o apagar da vela. (Leminski, 1976)

Figura 4 – O tempo



Fonte: Quarenta Cliques em Curitiba (Leminski; Pires, 1976)

Se antes Benjamin (2023) auxiliava a pensar a imagem cultural saturada de memória, agora seu pensamento ilumina o contrário: o quase nada. O verso funciona como uma microimagem moderna — um relâmpago temporal que se acende e se apaga no mesmo movimento. Leminski condensa uma experiência inteira no intervalo ínfimo entre o gesto e o fim da chama, fixando poeticamente aquilo que já se desfaz. Assim como na fotografia, o instante capturado nasce já em processo de perda: o poema registra o momento exato em que o tempo mostra sua face mais fugidia.

Capturado em três versos breves e quebrados — “O tempo / entre o sopro / e o apagar da vela” o poema remete simbolicamente às três fases da vida: infância, fase adulta e velhice. A sintaxe fraturada espelha o próprio movimento do tempo, que só se oferece como intervalo. O texto se alinha também à fotografia de Jack Pires, que registra cenas fugazes do cotidiano

curitibano: tanto a imagem quanto o verso lidam com o que escapa, com o efêmero. Ambos convidam à contemplação do transitório — o sopro da vida que se dissipa antes de ser plenamente apreendido.

Abre-se aqui um parêntese para pensar o modo como o *trotskista-budista* compreendia a morte, registrada numa entrevista publicada em *A hora da lâmina* que ajuda a compreender sua poética da impermanência, “[...] Quanto à morte? Sou nipônico. Você tem que superar o medo da morte. A morte é alguma coisa que está dentro da vida e não contra ela. Eu nunca me confrontei com situações-limite, mas não tenho medo da morte.” (Leminski, 1985, p. 21).

Essa perspectiva não é isolada: encontra eco na tradição zen-budista e no ideal dos samurais, filosofias que o poeta estudava e seguia. Para Leminski, influenciado pelo *bushidō* japonês, a morte não era um fim, mas uma parte do fluxo natural da existência. Como explicita o pensador Daidoji Yuzan (1985, p. 21), “o samurai considera como seu propósito mais importante pensar sempre na morte” — não como fatalismo, mas como consciência presente e disciplina espiritual.

A fala do poeta ainda ecoa o modo como o tempo é tratado em *Quarenta Clics em Curitiba*. Não é um conceito abstrato, mas uma experiência física, visível no corpo que envelhece, na pele que se modifica, no cansaço que se acumula. Leminski transforma essa percepção fugaz em poesia — lembrando de que viver é, antes de tudo, estar atento ao instante que passa. Essa sensibilidade para o instante — o mínimo gesto, a passagem sutil do tempo — continua no poema a seguir:

Domingo
Canto dos passarinhos
Doce que dá para pôr no café (Leminski, 1976)

Figura 5 – Domingo



Fonte: Quarenta Cliques em Curitiba (Leminski; Pires, 1976)

Aqui, Leminski condensa a experiência do domingo em três imagens sutis, cotidianas e profundamente sensoriais. O poema parece suspenso no tempo, como se desejasse eternizar um intervalo de descanso e delicadeza. O som dos passarinhos e o gosto do doce no café compõem um quadro de sensações simples, mas carregadas de lirismo. É nessa aproximação entre o trivial e o poético que Leminski revela sua força: ao extrair poesia do banal, transforma o comum em contemplação.

O “domingo” não é apenas um dia da semana, mas um estado de espírito, um tempo outro — menos acelerado, mais atento. É como se o sujeito lírico se colocasse em pausa para ouvir, sentir, degustar. O uso da palavra “doce” carrega ambiguidade: refere-se tanto ao sabor literal quanto à suavidade do instante. E o fato de esse doce “dar para pôr no café” reforça a ideia de algo acessível, íntimo, partilhável — a poesia aqui se serve como afeto, como gesto simples que pode ser sentido com o corpo.

Assim, Leminski continua a traçar uma poética da presença, da observação delicada, onde o pequeno gesto vale tanto quanto os grandes temas. Como nos poemas anteriores, a linguagem breve e aparentemente despretensiosa carrega uma força de evocação que se ancora

tanto na memória quanto na experiência sensível. É também por isso que Leminski se torna referência para leituras contemporâneas: sua poesia nos lembra que o instante vivido — e poeticamente captado — é já uma forma de resistência.

Assim, *Quarenta Clics em Curitiba* revela-se mais que a reunião de poemas breves acompanhados de fotografias: constitui-se como um experimento que articula cidade, olhar e linguagem, mostrando como Leminski transforma o cotidiano curitibano em uma poética do instante. Desde o início desta seção, perguntava-se: *o que significa analisar Leminski pela chave da cidade e do haikai?* O percurso interpretativo indicou que, ao condensar a experiência urbana em imagens mínimas — visuais e verbais —, o poeta fabrica uma estética em que o efêmero se torna forma e crítica.

As fotografias de Jack Pires não ilustram, mas disputam sentido com os poemas. Juntas, constroem um espaço de leitura em que o real e o imaginado, o documentário e o poético, coexistem. A cidade aparece como cenário e sintoma: território de repressão cultural, desigualdade e vigilância, mas também de resistência cotidiana, de brechas de afeto e de lampejos de sensibilidade. Cada haikai funciona como imagem dialética, no sentido benjaminiano: um instante capturado no exato momento em que está prestes a desaparecer.

É justamente essa operação — transformar o mínimo em acontecimento poético — que inscreve Leminski na linhagem moderna da poesia e, simultaneamente, o aproxima da poesia marginal. A linguagem curta, coloquial, despojada, aliada a uma visão aguda do urbano, faz com que o poeta recuse tanto o hermetismo quanto o sentimentalismo, situando sua escrita num ponto de tensão entre rigor e liberdade.

Dessa forma, a análise demonstra que *Quarenta Clics em Curitiba* não é apenas um livro composto por haicais e fotos, mas um gesto estético-político: um modo de olhar para a cidade e para a vida, captando aquilo que passa, aquilo que dói e aquilo que resiste. É nesse cruzamento entre instante, cidade e linguagem que a obra afirma sua importância na trajetória de Leminski e no contexto da poesia brasileira dos anos 1970: um laboratório moderno em que forma, gesto e mundo se tocam.

2. FORMA E INVENÇÃO

Se *Catatau* (1975) e *Quarenta Clics em Curitiba* (1976) revelam um Leminski em plena experimentação — ora pelo excesso barroco da linguagem, ora pela atenção fragmentária ao espaço urbano —, é em *Caprichos e Relaxos* (1983) que sua poética alcança um novo grau de condensação e maturidade formal. As tensões que estruturam sua obra tornam-se aqui mais nítidas e mais controladas: o rigor concretista aparece depurado pela brevidade extrema; a oralidade marginal ganha precisão gráfica; o humor e o afeto convivem com a contenção estrutural; e a subjetividade, ainda fragmentada, retorna apenas como vestígio.

Se, nos livros anteriores, Leminski tensiona concretismo e marginalidade sobretudo pela experimentação verbo-visual e pela relação com a cidade, em *Caprichos e Relaxos* o foco desloca-se para outro eixo decisivo de fricção: o embate entre forma e sensibilidade, entre a arquitetura do poema e o movimento interior do sujeito, entre a economia extrema do dizer e a densidade afetiva que insiste em permanecer. Trata-se de um momento em que a escrita já não busca o choque do excesso, mas a intensidade do mínimo.

Em *Caprichos e Relaxos*, Leminski parece testar até onde a brevidade pode ir sem perder potência — ou, mais precisamente, como a intensidade pode emergir justamente do que se contém. Não se trata mais do delírio expansivo de *Catatau*, nem da atenção fotográfica de *Quarenta Clics*, mas de uma escrita em que cada palavra opera como ponto de combustão: mínima no gesto, máxima no efeito. A seção *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* evidencia de modo exemplar esse modo leminskiano de habitar o paradoxo, no qual o poema se constrói como equilíbrio instável entre cálculo e risco.

Nesse sentido, este capítulo examina *Caprichos e Relaxos* — em diálogo com livros posteriores como *Distraídos Venceremos* (1987) e *La vie en close* (1991) — como espaços privilegiados para observar como Leminski reelabora a herança concretista não pelo fechamento formal, mas pela abertura sensível. Nesses livros, o rigor convive com a falha, o projeto com o imprevisto, o antissentimentalismo com lampejos de afeto. A forma breve deixa de ser apenas “mínimo” e passa a funcionar como estratégia de pensamento: uma maneira de tensionar continuamente a fronteira entre o que se diz e o que se cala.

É nesse cenário que se formula a pergunta central deste capítulo: como a poética breve de Leminski articula forma, mundo e sujeito sem jamais estabilizar plenamente nenhum desses polos? Responder a essa questão implica analisar seus poemas não como miniaturas isoladas, mas como experimentos de linguagem que encenam — ora com humor, ora com melancolia —

os próprios limites da palavra poética. O que está em jogo não é apenas a brevidade, mas a capacidade de alojar, dentro do mínimo, uma multiplicidade de tensões.

Assim, *Caprichos e Relaxos* torna-se decisivo para compreender Leminski como poeta do entrelugar — não apenas entre movimentos literários, mas entre formas de sentir e formas de dizer — e, sobretudo, como sintoma de seu tempo: um momento histórico em que o sujeito já não se expressa de modo pleno e contínuo, mas tampouco desaparece. Ele persiste como vibração, como resto, como efeito formal que emerge no intervalo.

2. 1 Caprichos e Relaxos

Seguindo a trajetória, *Caprichos e Relaxos* (1983) marca um novo momento da obra leminskiana. “Aqui, poemas para lerem, em silêncio, o olho, o coração e a inteligência. Poemas para dizer, em voz alta. Poemas, letras, lyrics, para cantar. Quais, quais, é com você, parceiro” (2013, p. 27), escreve o poeta logo na abertura. A frase sintetiza o movimento que vinha desde *Quarenta Clica*: a poesia como gesto partilhado, como corpo que se abre e se oferece ao leitor. Reunindo textos produzidos entre 1963 e 1983, o livro assume plenamente a multiplicidade estilística de Leminski — os haicais, os jogos verbais, os poemas visuais, os contos semióticos, os exercícios minimalistas e as derivas filosóficas.

Organizado em sete seções — “Caprichos e Relaxos (saques, piques, toques & baques), Polonaises, Não fosse isso e era menos, não fosse tanto era quase, Ideolágrimas, Solt-te, Contos Semióticos e Invenções” — o livro revela a amplitude do projeto poético de Leminski. Cada núcleo apresenta uma inflexão estética distinta, evidenciando como o poeta transita entre diferentes tradições e experimentações: da concisão do haicai às composições concretistas; do humor repentista às meditações filosóficas; dos jogos verbais à poesia narrativa de fôlego curto.

A divisão interna não é apenas organizacional: ela encena a própria pluralidade de sua poética. Nesse movimento, Leminski também mobiliza referências locais e globais como forma de crítica e reinvenção da cultura brasileira. Tal gesto aproxima-o, em certa medida, da Tropicália, sobretudo por sua capacidade de mesclar registros populares e eruditos, inserir estrangeirismos — inclusive o inglês, frequente em seus poemas — e tensionar fronteiras linguísticas e culturais como modo de ampliar o repertório poético e dialogar com a modernidade internacional sem perder o enraizamento da cultura brasileira.

Carlos Augusto Bonifácio Leite (2015), ao refletir sobre o tropicalismo, observa que esse movimento operava por meio de um “ufanismo crítico”, combinando a necessidade de

afirmação cultural com um diagnóstico irônico das “impropriedades brasileiras”. Para o autor, a Tropicália surge justamente nesse entre-lugar, onde o diálogo com a contracultura global e a expansão do consumo de massas no Brasil se chocam com a repressão interna de um regime autoritário. Nesse sentido, Leminski herda esse gesto ao tensionar o nacional e o internacional, o erudito e o popular, num jogo poético que convida o leitor à participação.

Ao encerrar a epígrafe do livro com “Quais, quais, é com você, parceiro”, o poeta transfere ao leitor a responsabilidade de interpretar e dar sentido à sua obra. Trata-se de uma poesia aberta e dialógica — como também propunha a Tropicália —, em que o autor abdica de uma autoridade total sobre o texto e deposita na leitura o gesto de completude marcando um ponto de inflexão na escrita de Leminski. No final da década de 1970, já se percebia um distanciamento da estética vanguardista que marcara suas primeiras produções. Como observa Adalberto Müller (2010, p. 13):

tendo iniciado sua trajetória de poeta dentro do movimento concretista, em 1964, e já com a redação do *Catatau* concluída, o poeta curitibano passaria nessa época a buscar outros ventos estéticos, que o levariam a uma gradual ruptura com a poesia de vanguarda, e à busca de algo que se pode chamar de uma poesia de comunicação. Centrada não mais na estética *make it new* da poesia visual (ou “verbivocovisual”, se se quiser), e distanciada do estilo barrocodélico do *Catatau*, tal poesia se articulava sobre esses princípios essenciais, como os de leveza e rapidez, que o aproximariam cada vez mais da cultura pop e da publicidade.

Entre as diversas composições que integram a obra, *Caprichos e Relaxos* abre com a seção homônima, composta por 53 poemas. Um dos mais expressivos é “cesta feira”, em que a articulação entre forma, sonoridade e semântica revela o diálogo de Leminski com a poesia concreta.

Antes mesmo da leitura semântica, o poema se impõe como objeto visual. A disposição gráfica dos versos — recuos abruptos, degraus tipográficos, vazios verticais — cria um movimento ascendente e descendente que mimetiza a própria ideia de *cesta*, recipiente que se enche e se esvazia, mas também de *lua cheia*, que aparece no centro do poema como imagem circular e luminosa. Essa coreografia visual faz a página funcionar como campo espacial, aproximando o poema do princípio concretista segundo o qual a forma é conteúdo.

cesta feira
 oxalá estejam limpas
 as roupas brancas de sexta
 as roupas brancas da cesta
 oxalá teu dia de festa
 cesta cheia
 feito uma lua
 toda feita de lua cheia
 no branco

lindo
 teu amor
 teu ódio
 tremeluzindo
 se manifesta
 tua pompa
 tanta festa
 tanta roupa
 na cesta
 cheia
 de sexta
 oxalá estejam limpas
 as roupas brancas de sexta
 oxalá teu dia de festa. (Leminski, p. 19)

O jogo sonoro entre “sexta” e “cesta” cria o primeiro eixo estrutural do poema: uma paronomásia que dobra o sentido e desloca o leitor entre o dia ritual e o objeto cotidiano. Essa ambivalência é reforçada pela presença das “roupas brancas” e de “oxalá”, que convocam o imaginário afro-brasileiro e inserem o poema em um campo simbólico de purificação, rito e recomposição. A repetição desses elementos, marcada por um retorno quase litúrgico, cria uma atmosfera de mantra que estrutura o poema desde sua abertura.

A imagem da “cesta cheia”, logo associada à lua cheia, amplia esse campo simbólico. A visualidade branca e circular produz um sentido de plenitude e ciclo, funcionando como eixo imagético do poema. A palavra isolada “lindo” aparece como pausa contemplativa, funcionando tanto como suspensão rítmica quanto como breve iluminação sensorial — recurso frequente na poética de Leminski.

Na sequência, a oposição “teu amor / teu ódio” introduz uma tensão que rompe a aparente serenidade inicial. Ambos “tremeluzem” e “se manifestam”, aproximando emoção e ritual, luz e sombra. Esses versos exploram a oscilação que atravessa o poema inteiro: entre limpeza e mancha, plenitude e excesso, serenidade e conflito.

O trecho “tua pompa / tanta festa / tanta roupa / na cesta cheia” retoma esse jogo ambíguo. A abundância, que poderia ser celebratória, também sugere acúmulo e excesso. A materialidade das roupas contrapõe-se ao caráter espiritual evocado por “oxalá”, instaurando um movimento entre o cotidiano e o sagrado, o profano e o ritualístico.

Por fim, o retorno dos versos iniciais — “oxalá estejam limpas / as roupas brancas de sexta / oxalá teu dia de festa” — encerra o poema como ciclo. Essa repetição final, funcionando como reza ou encantamento, reafirma não apenas a estrutura circular do texto, mas a permanência de procedimentos da poesia concreta em Leminski: o reaparecimento de motivos, a valorização da visualidade e a construção de sentido pela repetição e pela forma.

Outro poema que evidencia essa exploração do espaço, no qual a rima não apenas se ouve, mas se realiza na página:

aves
 de ramo
 em ramo
 meu pensamento
 de rima
 em rima
 erra
 até uma rima
 que diz
 te amo (Leminski, p.37)

O poema inicia com o substantivo isolado “aves”, disposto no topo da página, instaurando de imediato a imagem central da composição. Em seguida, os versos “de ramo / em ramo” surgem em escadinha diagonal, sugerindo visualmente o movimento das aves que saltam entre galhos. Essa disposição gráfica realiza o que Haroldo de Campos denomina estrutura verbivocovisual: não se trata de ilustrar o movimento, mas de produzi-lo no espaço da página, fazendo da forma um componente ativo do significado.

A segunda dobra do poema transfere essa dinâmica para o campo metalinguístico. O pensamento do eu lírico passa a agir como as aves — “de rima / em rima” — reproduzindo formalmente o desenho gráfico dos “ramos”. Aqui, a equivalência é clara: o ramo é para a ave o que a rima é para o poeta. O voo converte-se em processo de criação, e a errância gráfica corresponde ao trânsito interno da linguagem, ao gesto de buscar um sentido ainda não fixado.

Essa leitura se articula com o que os concretistas defendem como princípio básico da poesia de invenção: a integração entre elementos ópticos, sonoros e semânticos. Como formula Augusto de Campos em *Teoria da Poesia Concreta*, o poema concreto se caracteriza por uma estruturação “ótico-sonora¹³ irreversível e funcional” na qual as palavras deixam de ser apenas veículos de significado para se tornarem também coisas, unidades materiais que organizam o espaço e geram ideia (Campos, 2006, p. 55). Em *aves*, os recuos, o branco e os desníveis entre versos não são adornos, mas dispositivos composicionais que instauram uma leitura visual, pausada e coreográfica.

O resultado é um poema híbrido: dialoga com a estética concreta, mas não se restringe a ela. Há rigor formal, mas também leveza, deslocamento e silêncio — elementos que aproximam o texto do lirismo minimalista, sem perder a dimensão objetual. A fragmentação

¹³ Ensaio *poesia concreta* de Augusto de Campos. Publicado originalmente em *Forum* em outubro de 1955.

gráfica e a simplicidade vocabular condensam uma experiência sensorial: ler o poema é acompanhar com os olhos o voo que ele desenha.

Essa movimentação adquire dimensão metalinguística quando a imagem das aves é transposta ao campo da criação poética. O pensamento que “erra” marca, simultaneamente, o ato de vagar e o de falhar, reforçando a percepção de que o percurso criativo é instável, sujeito a desvios, jamais linear. O poeta, como a ave, tenta, retorna, desce, sobe: arrisca o salto.

A iluminação chega somente ao final: “até uma / que diz / te amo”. Depois da errância gráfica e sonora, o poema pousa numa frase simples, afetiva, de potência direta. O arco que vai de “de ramo / em ramo” a “te amo” atravessa o percurso visual até alcançar a inteireza emocional. A revelação amorosa funciona como condensação do trajeto — o ponto onde a experiência poética encontra seu centro.

Esteticamente, o poema reafirma a herança concretista, mas não a reproduz; antes, a desloca. A visualidade é decisiva, e a disposição gráfica dos versos produz efeitos rítmicos que chegam a gerar rimas internas e paralelismos visuais. Contudo, essa materialidade verbo-visual já não se encerra na autonomia estrutural pretendida pelo concretismo ortodoxo. Em vez de funcionar como forma fechada, *aves* converte o rigor gráfico em um espaço de abertura sensível, no qual a precisão convive com a hesitação, o afeto e a errância. É justamente essa inserção do instável, do gesto afetivo, da subjetividade vacilante, que introduz dissonâncias dentro da própria arquitetura formal, tensionando a herança concreta e reposicionando-a no interior de uma poética mais fragmentária, movente e permeável ao mundo.

Nesse ponto, a reflexão de Vladimir Safatle (2022) sobre autonomia estética ajuda a compreender o gesto leminskiano. Para o filósofo, a autonomia não corresponde ao isolamento formal, mas à capacidade de a forma incorporar tensões e converter a “dissonância em motor do desenvolvimento da forma” (Safatle, 2022, p. 65), tal como ocorre na música do século XVIII, matriz histórica dessa noção (Safatle, 2022, p. 45-46). A forma autônoma não se fecha sobre si: ela se abre, absorve conflitos, restaura vínculos e projeta “uma comunidade por vir”.

É exatamente esse movimento que Leminski realiza no poema. A disposição verbivocovisual concretista — rigorosa, quase geométrica — é atravessada por um gesto afetivo que reconfigura toda a estrutura. O poema não culmina num efeito formal, mas num verso mínimo, “te amo”, cuja simplicidade rompe o desenho anterior e o humaniza. A forma concreta, longe de ser abandonada, é oxigenada pelo afeto.

Assim, o poema encena uma autonomia estética em sentido safatleano: a forma não se autorreferencia, mas integra aquilo que poderia desestabilizá-la — o erro, o desvio, o desejo, o

amor. Nesse gesto, Leminski não apenas subverte o concretismo, como também o reconcilia com a experiência humana, mostrando que a poesia visual também pode acolher aquilo que é frágil, vital e comum.

Se o poema anterior evidencia como Leminski articula, em um mesmo gesto, a precisão visual herdada do concretismo e uma abertura afetiva que desloca essa herança, outros poemas de *Caprichos e Relaxos* expandem esse jogo, explorando diferentes registros. Em alguns poemas, a visualidade continua sendo o eixo estruturante; em outros, a dicção se aproxima do coloquial, do chiste, do humor rápido — marcas que aproximam o poeta da tradição marginal. É nesse movimento entre forma rigorosa e voz cotidiana que a seção revela toda a elasticidade de sua poética. No poema a seguir:

não creio
que fosse maior
a dor de dante
que a dor
que este dente
de agora em diante
sente
não creio
que joyce
visse mais numa palavra
mais do que fosse
que nesta pasárgada
ora foi-se
tampouco creio
que mallarmé
visse mais
que esse olho
nesse espelho
agora
nunca
me vê. (Leminski, 2013, p. 28)

Leminski subverte quatro ícones da tradição literária — Dante, Joyce, Bandeira e Mallarmé — para contrastá-los com a experiência imediata, cotidiana e prosaica da dor. A menção à “pasárgada”, termo que Leminski mobiliza com ironia, remete diretamente ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, ícone do modernismo brasileiro. Em Bandeira, Pasárgada é um território utópico, um espaço de refúgio e reinvenção existencial. Em Leminski, porém, “ora foi-se”: a utopia se esvazia, perde a força de promessa. O que resta é o aqui-agora, prosaico, onde a dor de um dente vale mais do que qualquer idealização lírica.

Assim, Leminski reverte o movimento bandeiriano: em vez de escapar para um país imaginário, ele reduz o sublime ao mínimo — ao que dói, ao que falha, ao que insiste no corpo. É nesse contraste que reside o humor crítico do poema: a grande literatura é convocada apenas

para ser desbancada pelo trivial. Da mesma forma, a dor de Dante perde para a dor de dente; a palavra joyciana, labiríntica, é rebaixada a um trocadilho; e o olhar mallarmaico, voltado para o absoluto do poema, cede lugar a um espelho que já não devolve imagem alguma. A operação intertextual é rigorosa: Leminski desmonta o culto aos monumentos literários e desloca o centro da poesia para o vivido, para o fragmento, para o falho.

O poema expõe, portanto, o gesto característico de Leminski: desmonumentalizar a tradição, sem deixar de dialogar com ela, e colocar o cotidiano, inclusive aquilo que dói no corpo, como matéria para o poético. Nesse ponto, vale lembrar o que propõe Haroldo de Campos (1997) ao discutir as contribuições de Jakobson, “invenção da tradição” ¹⁴ moderna. Para ele, a modernidade poética não se define apenas por ruptura, mas por um gesto crítico que relê e ressignifica o passado literário, formando o que chama de “tradição viável” — aquela capaz de se reinventar no presente com novas intensidades e articulações estéticas. Nesse sentido, a prática poética de Leminski, ao colidir o rigor visual do concretismo com a fala cotidiana e o humor da poesia marginal, assume o gesto moderno por excelência: o de inventar a partir do que herdou, reatualizando o passado.

A estrutura fragmentada e descendente dos versos acentua a sensação de queda — a dor é física, mas também simbólica, é a queda da alta literatura frente à vida concreta e sensorial. Talvez a descentralização de uma literatura canônica. A rima interna “dente / sente” contrapõe o corpo ao espírito; o agora, ao eterno; o profano, ao sublime. O poema, com humor e lirismo, revela uma poética da descrença — um “não creio” que desacraliza sem desrespeitar.

Ou como se vê no poema a seguir:

Desculpe, cadeira,
está pisando no meu pé.
Desse jeito, mais parece
esta mesa: nada mais faz
que cansar minha beleza.
Vocês vão ver uma coisa.
Nem porque é de ferro
pode moer meu dedo
este prego, o martelo.
Vocês não têm cabeça.
Não passam de objeto.
Vocês nunca vão saber
quanto dói uma saudade
quando perto vira longe
quanto longe fica perto.
Desculpe, cadeira,
está pisando no meu pé.
Desse jeito, mais parece

¹⁴ Texto escrito por Haroldo de Campos. Capítulo 16 – Poesia e Modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema Pós Utópico. (Campos, Haroldo. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997)

esta mesa: nada mais faz
que cansar minha beleza.
Quanto ao resto — até. (Leminski, 2013, p. 33)

O poema inicia com uma prosopopeia irônica: objetos são tratados como se tivessem intenção — como se pudessem “pisar” ou “cansar”. A linguagem é coloquial e musical (próxima do ritmo de um monólogo interior ou de um *stand-up* poético). Há uma oralidade latente na construção frasal e nas expressões como “cansar minha beleza”, que remetem à linguagem cotidiana brasileira. No entanto, por trás dessa comicidade, emerge uma reflexão sobre a insensibilidade — não apenas dos objetos, mas do mundo. O jogo “vocês não têm cabeça / não passam de objeto” é ambíguo: pode se referir tanto a móveis quanto a sujeitos alienados.

O momento em que a saudade é mencionada é o ponto de inflexão do poema: “quanto dói uma saudade / quando perto vira longe”. O tom muda, o humor cede lugar à melancolia. A repetição do primeiro verso no final funciona como um recurso de circularidade que reforça a banalidade da dor e a reiteração do cotidiano — uma espécie de *mise en abyme* do tédio urbano. O poema encena um dia comum, mas o enche de humanidade. É poesia que nasce da experiência vivida, que transforma o ordinário em matéria estética — algo similar à escrita de Ana Cristina Cesar e Cacaso.

Desse modo, *Caprichos e Relaxos* revela um Leminski capaz de oscilar entre o capricho construtivo e relaxo coloquial, movimento que define o eixo estético do livro como um todo. É justamente a partir desse vaivém entre a experimentação visual e a oralidade urbana, que o volume passa a explorar outros registros. Nessa mudança de frequência, surge *Polonaises*, núcleo em que a brevidade dá lugar a poemas de respiração longa, e o tom lúdico se converte em gravidade histórica e memorialística. Aqui, o poeta desloca sua atenção do cotidiano imediato para a memória ancestral e para a reflexão política, abrindo uma camada inteiramente nova no livro.

Lançada como a segunda parte do projeto editorial de *Caprichos e Relaxos* (1983), *Polonaises* surge como uma sequência de poemas com forte carga memorialística e política. Publicado originalmente em 1981, o conjunto é uma homenagem de Paulo Leminski à Polônia, terra natal de seu pai, e funciona como um elo entre o pessoal e o histórico, entre a memória afetiva e a luta ideológica. Diferente dos jogos de linguagem presentes em muitos de seus poemas curtos, aqui Leminski mostra sua veia *beatnik*, se volta para uma poesia mais dilatada, de respiração longa, abrindo espaço para uma escrita carregada de dor, resistência e evocação.

Como no poema a seguir:

para a liberdade e luta
 me enterrem com os trotskistas
 na cova comum dos idealistas
 onde jazem aqueles
 que o poder não corrompeu
 me enterrem com meu coração
 na beira do rio
 onde o joelho ferido
 tocou a pedra da paixão
 meu coração de polaco voltou
 coração que meu avô
 trouxe de longe pra mim
 um coração esmagado
 um coração pisoteado
 um coração de poeta
 escura a rua
 escuro
 meu duro desejo
 duro
 feito dura
 essa duna
 donde
 o poema
 uma
 esp
 uma
 doendo
 ex
 pl
 ode
 hoje o circo está na cidade
 todo mundo me telefonou
 hoje eu acho tudo uma preguiça
 esses dias de encher linguiça
 entre um triunfo e um waterloo
 você
 que a gente chama
 quando gama
 quando está com medo
 e mágua
 quando está com sede
 e não tem água

O poema *para a liberdade e luta* atua como uma espécie de epígrafe-manifesto — percebemos uma inflexão mais grave no tom do poeta. O título remete à LIBELU — sigla para *Liberdade e Luta*, uma tendência de esquerda ligada ao movimento estudantil da década de 1970 no Brasil, da qual Leminski fez parte. O poema, conforme a biografia do autor alinha-se aos princípios defendidos por Trotsky, especialmente no que tange ao papel revolucionário da arte e da literatura na transformação social.

O desejo de ser enterrado com “os trotskistas / na cova comum dos idealistas” remonta à tradição de uma esquerda revolucionária e à utopia socialista traída por regimes autoritários. Ao se colocar ao lado dos “que o poder não corrompeu”, Leminski escolhe poeticamente um

campo: aquele dos que lutaram, erraram e caíram, mas não renunciaram a seus princípios. Trata-se de uma poesia ética, que resgata figuras e afetos ligados à luta contra a opressão — seja ela a da ditadura militar brasileira, seja a de um passado marcado por invasões alemãs, perseguições e exílios.

A figura do “coração de polaco” atua como um símbolo dessa herança ancestral. O avô que trouxe esse coração “de longe” representa a continuidade de um sofrimento transgeracional, que se transforma em resistência poética. Ao qualificar esse coração como “esmagado”, “pisoteado” e, enfim, “de poeta”, Leminski reconcilia dor e criação, sugerindo que a poesia nasce também do trauma e da opressão. A dureza da vida se converte na dureza do verso — “meu duro desejo / duro / feito dura / essa duna” —, num jogo sonoro que intensifica a sensação de resistência e fratura. A repetição da palavra “duro” cria uma textura áspera, onde o desejo é ressecado pela realidade, e a duna, que poderia ser símbolo de paisagem poética ou liberdade, vira um obstáculo: é dela que “o poema” emerge, explosivo, doloroso, fragmentado.

Essa fragmentação aparece de maneira radical no poema que termina com a palavra “explode” quebrada em sílabas: “esp / uma // doendo // ex / pl / ode”. A disposição visual do texto acompanha o processo de explosão. A palavra se parte e se dispersa pelo papel, remetendo à implosão de sentidos, mas também a um grito de revolta. Como em outros momentos de sua obra, Leminski incorpora os recursos da poesia concreta para intensificar o impacto da linguagem — mas aqui, diferente da leveza de outros poemas, como *aves*, há um peso emocional e político: o poema explode como protesto, como dor, como memória insurgente.

Nos versos finais, Leminski retorna ao cotidiano e o mistura com o absurdo: “hoje o circo está na cidade / todo mundo me telefonou”. O tom se torna sarcástico, quase niilista, e revela um cansaço histórico: “hoje eu acho tudo uma preguiça / esses dias de encher linguixa / entre um triunfo e um waterloo”. Entre a glória e a derrota, há o tédio, o intervalo cínico em que se vive. A linguagem aqui se aproxima do coloquial, flerta com a rima tosca (“preguiça” / “linguixa”), mas carrega uma melancolia existencial, um desalento diante das promessas não cumpridas da história.

A estrofe final evoca um tu indefinido — “você / que a gente chama / quando gama / quando está com medo” —, e, mais uma vez, Leminski une o plano afetivo ao político. Esse “você” pode ser um amante, um deus, um ideal, um país. Pode ser o próprio leitor, convocado a participar da fragilidade que é estar vivo, sentir sede e não ter água. A metáfora é seca, cortante, mas precisa: em tempos de escassez (de sentido, de liberdade, de utopia), resta a palavra como tentativa — por vezes falha — de saciar a sede.

Em *Polonaises*, Paulo Leminski transita entre o pessoal e o coletivo, entre o passado europeu e o presente brasileiro, fundindo biografia e militância, afetividade e crítica. A estética do fragmento, da quebra e do som rascante está a serviço de uma poética que não abdica da reflexão histórica. O título do livro, que remete à Polônia, revela uma das obras mais íntimas do autor, marcada por traços do concretismo brasileiro filtrados pela experiência subjetiva. A linguagem, distinta daquela dos poemas mais alegres e brincalhões que o consagraram, aqui se torna mais densa, mais ferida — são versos que sangram. Ainda assim, em meio à melancolia, ao absurdo e à crítica, permanece a certeza de que a poesia, como o coração do polaco, resiste — esmagada, pisoteada, mas ainda viva. Ou, nas palavras do próprio Leminski: “Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas” (Leminski, 1983, p. 45).

Não é por acaso que *Polonaises* se encerra com um poema que declara: “eu quis a prosa / essa deusa / só diz besteiras” (Leminski, 2016, p. 56). O verso funciona como gesto metapoético e prenuncia uma mudança de ritmo dentro do próprio livro: após a respiração longa, dilatada, ardida, Leminski volta-se para a brevidade. Da prosa desejada e recusada, o poeta migra para o poema “poema na página / mordida de criança / na fruta madura” (Leminski, 2016, p. 58), que inaugura a seção seguinte. Essa passagem não indica ruptura, mas reacomodação: do excesso emocional à precisão mínima; da palavra expandida à palavra concentrada; da densidade memorialística ao lampejo rigoroso.

É nesse movimento de contração, quase como quem perde fôlego para ganhar intensidade, que se abre a seção *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, originalmente publicada em 1981, marcando uma inflexão decisiva dentro de *Caprichos e Relaxos*. A brevidade que se impõe nesses poemas adquire um peso estético específico, que não pode ser confundido, sem tensão, com aquilo que o próprio Leminski criticaria posteriormente em *Ensaio e Anseios Crípticos*, criticou como “poesia fácil” — escrita do instante, feita de “flashes”, “mini-experiências” e “estalos líricos de efeito imediato”, amplamente disseminada nas décadas de 1970 e 1980 (Leminski, 2018, p. 59). O poeta identifica nessa produção rápida um sintoma de seu tempo: o improviso contínuo, o imediatismo e a lógica do consumo acelerado de bens culturais, comparando-a ao graffiti ou ao impacto da publicidade, como uma “poesia de baixa definição, televisiva” (2018, p. 60), que privilegia o gesto em detrimento da construção.

O impasse se intensifica quando se observa que Leminski, em **Caprichos e Relaxos**, opera perigosamente próximo — e por vezes *dentro* — daquilo que ele mesmo viria a condenar. A forma breve, o corte abrupto e a circulação ampliada não apenas *poderiam* aproximar sua

escrita da chamada “poesia do saque”, como, em determinados momentos, **efetivamente a incorporam**, expondo o poeta ao mesmo risco estético que ele diagnostica em sua época. Não por acaso, Leminski afirma que “o pior inimigo da poesia é a poesia fácil” e, mais adiante, que “fácil é ser medíocre” (Leminski, 2013), reconhecendo no imediatismo um sintoma do consumo acelerado e da lógica cultural dos anos 1970 e 1980.

No entanto, essa proximidade não deve ser lida apenas como contradição, mas como estratégia crítica interna. Leminski escreve poesia fácil para tensioná-la, não para estabilizá-la. A brevidade, quando se afirma como forma dominante em *Caprichos e Relaxos*, não surge como adesão ingênua ao instantâneo, mas como campo de experimentação e disciplina formal rigorosa: cada poema funciona como miniatura construída por montagem, corte e síntese, e não como produto puro do espontaneísmo do “curticionar” — termo que o próprio autor utiliza para criticar parte da produção alternativa dos anos 1970 (Leminski, 2018, p. 61). Assim, Leminski escreve com a poesia fácil e contra ela ao mesmo tempo, transformando sua aparente simplicidade em zona de atrito, onde o perigo da facilidade se converte em tensão produtiva.

Nesse sentido, *Caprichos e Relaxos* realiza um duplo gesto: por um lado, distancia-se do formalismo estrito dos concretistas; por outro, recusa a precariedade programática da poesia marginal. A posição de Leminski entre esses dois movimentos não é conciliatória, mas tensiva. Dos concretos, herda o rigor estrutural, a importância do espaço gráfico e a economia verbal; dos marginais, incorpora a oralidade, o humor, o fragmento, a coloquialidade e a dimensão urbana. O resultado é uma poética que atua precisamente nesse entrelugar, extraindo força da fricção entre cálculo e improviso, condensação e coloquialidade, projeto e acaso.

O caráter híbrido dessa posição fica ainda mais claro quando se observa que *Caprichos e Relaxos* não é — como às vezes se sugere — uma reunião completa da poesia de Leminski: o próprio autor retirou vários textos das edições anteriores, depurando o livro e reforçando seu compromisso antagônico à facilidade. Ao contrário da dispersão que marcava parte da produção mimeografada dos anos 1970 — “poesia para pivetes feita por pivetes” (Leminski, 2013, p. 61) —, Leminski busca aqui uma forma breve que se sustente em sua densidade, precisão e acabamento técnico.

É nesse ponto que se torna produtivo retomar a crítica de Leyla Perrone-Moisés (2013), citada acima, para quem a brevidade só produz poesia quando sustentada por uma lógica rigorosa: “a forma breve não é um valor em si; o breve pode ser apenas pouco”. Leminski parece responder exatamente a esse risco: “não bate palmas para as performances do acaso”, nem se

satisfaz com o otimismo ingênuo; antes, trabalha a forma mínima como campo de tensão entre clareza e enigma, humor e reflexão, leveza e profundidade.

Assim, os poemas dessa seção não constituem um desdobramento da “poesia fácil”, mas sua contraface crítica. O que neles se apresenta como rapidez, concisão ou jogo verbal, resulta de uma prática que exige concentração, precisão e uma inteligência formal que transforma o mínimo em força poética. Trata-se de uma poética do curto-circuito, que subverte tanto o purismo concretista quanto a dispersão marginal — produzindo algo que nenhuma das duas tradições, isoladamente, poderia alcançar.

Essa seção reforça, portanto, o domínio técnico do poeta sobre a linguagem, ao mesmo tempo em que explicita sua postura crítica diante da própria cena literária. Cada poema funciona como pequena epifania ou explosão de lucidez, na qual Leminski tensiona o senso comum, desmonta clichês poéticos e questiona a banalização do cotidiano. A economia verbal — marca tanto de sua herança concretista quanto de seu combate à “poesia fácil¹⁵” — intensifica a força das imagens e converte o mínimo em densidade significativa. Não há aqui espontaneísmo, mas cálculo; não há leveza ingênua, mas leveza construída, fruto de rigor formal e invenção contínua.

Deste modo, o poema abaixo traz à tona um dos temas recorrentes em *Caprichos e Relaxos*: a efemeridade da existência e o fluxo descontínuo da experiência. A estrutura gráfica dos versos, organizados em blocos simétricos e distribuídos de forma visivelmente triádica, reforça a dimensão cíclica e reflexiva do texto, quase ritualística. A fragmentação e o paralelismo que compõem a forma do poema imitam o vaivém da consciência e dos gestos cotidianos, produzindo um movimento visual que duplica o próprio conteúdo temático. Formas, gestos e sentidos se espelham, reafirmando a centralidade do espaço gráfico como elemento constitutivo da poética leminskiana e preparando o leitor para a análise detalhada que se segue.

acordo	logo	durmo
durmo	logo	acordo
nem	memórias	nem diários
comigo	mesmo	diálogo

¹⁵ A leitura aqui proposta dialoga com a interpretação de Ítalo Moriconi, que entende a chamada “poesia da sacação” de Leminski não como adesão ingênua ao instantâneo, mas como sintoma estético de seu tempo. Para o crítico, Leminski é um poeta que “duvida de si”, operando num jogo permanente entre assertividade e ceticismo, no qual a brevidade funciona como forma de condensação reflexiva e não como simples efeito imediato. Tal perspectiva reforça a compreensão da poesia breve leminskiana como espaço de tensão produtiva entre facilidade aparente e ambição literária. Disponível em: <https://www.diariodecuiaba.com.br/ilustrado/poesia-da-sacao-de-leminski-e-saudavel-em-plena-epoca-de-lacracao/714674>

daqui	até	ali
dali	até	logo. (Leminski, 2013, p. 52)

O poema evidencia a permanência, ainda que transformada, de procedimentos característicos da poesia concreta na obra de Leminski. Tal aproximação não se dá por mera filiação histórica, mas sobretudo pela presença de operações formais que retomam o programa concretista, especialmente no que diz respeito à redução sintática, à nominalização, ao tratamento gráfico do verso e ao uso da página como espaço de relações estruturais. Como afirma Haroldo de Campos, a poesia concreta não se dissocia da linguagem, mas “despe a armadura formal da sintaxe discursiva”, substituindo-a por uma “sintaxe relacional-visual” e por uma economia semântica que privilegia as relações internas entre palavras e blocos significantes (Campos, 2014, p. 172).

No poema, observa-se essa lógica quando os verbos “acordo” e “durmo”, embora presentes, deixam de funcionar como operadores de ação em uma frase linear e passam a agir como unidades equivalentes, permutáveis. A alternância entre eles constitui um sistema de paralelismos que se aproxima da prática concretista, segundo a qual, em alguns casos, “o próprio verbo pareceu dispensável” e a sintaxe se reorganiza por meio de blocos nominais (Campos, 2014, p. 170). Em Leminski, os verbos não são eliminados, mas perdem seu caráter discursivo tradicional e aderem à lógica visual do texto, sendo empregados como elementos estruturais, próximo da noção de categorias “compreensivas”, capazes de desempenhar funções intercambiáveis (Campos, 2014, p. 170).

A organização gráfica em três colunas reforça esse vínculo, pois substitui relações sintáticas por relações de proximidade visual. Na poesia concreta, essa proximidade pode ser produzida por fatores sonoros ou espaciais, de modo que “as palavras funcionam como se fossem fatores de proximidade, semelhança, atração ou repulsão” (Campos, 2014, p. 171). Em “acordo logo durmo”, essa força relacional opera espacialmente; paralelismos, simetrias e repetições visualmente calculadas, instaurando uma dinâmica circular que ecoa o automatismo do cotidiano representado no poema. A página, portanto, não é suporte, mas componente da significação, configurando um campo em que o esvaziamento existencial não é apenas tematizado, mas formalmente encenado.

Na sequência, os versos “nem memórias nem diários / comigo mesmo diálogo” reforçam o processo de rarefação subjetiva. A ausência de registros, documentos ou reflexões estruturadas sugere um eu descontínuo, preso a fragmentos de si mesmo. Essa dissipação da memória e do arquivo pessoal aproxima o poema de discussões contemporâneas sobre a

precariedade da experiência, marcada pela velocidade e pelo esquecimento, e revela como Leminski insere a subjetividade em uma lógica de descontinuidade e dispersão.

A estrofe final, “daqui até ali / dali até logo”, sintetiza a flutuação espacial e temporal que permeia o poema. Os advérbios não constroem localização precisa e, ao contrário, evidenciam a falta de ancoragem do sujeito. O deslocamento contínuo, sem direção definida, reforça a impermanência da experiência e a impossibilidade de fixação identitária. Assim, o poema articula, por meio de formas mínimas, uma reflexão sobre a instabilidade da consciência contemporânea.

A combinação entre visualidade simétrica e conteúdo existencial minimalista revela o domínio de Leminski sobre certas operações concretistas, mas também sua capacidade de deslocá-las para uma sensibilidade marcada pela efemeridade e pela fragmentação do eu. A brevidade não é apenas técnica; torna-se fundamento ontológico. Como observa Haroldo de Campos, a poesia concreta implica “uma responsabilidade total perante a linguagem” (Campos, 2014, p. 99), e Leminski mobiliza essa responsabilidade para construir uma poética em que forma e existência se enredam de maneira indissociável.

Essa perspectiva se articula com o que o próprio Leminski afirma em carta a Régis Bonvicino:

Acho que estamos depois da literatura / 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 cultural verbal / Em plena conquista de um espaço intersemiótico. (Bonvicino; Leminski, 2007, p. 33)

A declaração desloca a criação literária para uma zona fronteira, em que a linguagem opera além dos limites do texto verbal e se aproxima de um campo intersemiótico em constante expansão. Ela ilumina, portanto, a natureza dos poemas dessa seção, que parecem atuar justamente nesse “estado-limite”, no qual linguagem, imagem e ritmo se contaminam mutuamente. A ontologia fragmentada do sujeito, a tendência ao mínimo e a tensão entre presença e ausência tornam-se, assim, não apenas procedimentos estilísticos, mas modos de existência inscritos na própria forma do poema.

É nessa direção que o poema seguinte, último deste compilado, se inscreve. Ele reafirma algumas das marcas mais fortes da poética leminskiana: a fragmentação visual, a ironia crítica e a tensão entre lirismo e cultura pop. Os versos se organizam por distanciamentos gráficos que isolam palavras e expressões, fazendo-as saltar da página em um ritmo entrecortado. Esses signos aparentemente dispersos compõem, em sua disposição no branco da página, um sistema de pausas, descontinuidades e deslocamentos que estruturam o sentido do texto. Essa

construção evidencia um procedimento que dialoga diretamente com certas operações tropicalistas: a justaposição de materiais distintos, a incorporação crítica de referências estrangeiras e a exposição de contraste como forma de produzir sentido.

Conforme observa Celso Favaretto (2000), o Tropicalismo opera sob a lógica da “mistura de elementos contraditórios”, capaz de fazer emergir uma “suma cultural de caráter antropofágico” que tensiona a relação entre modernização, tradição e mercado (Favaretto, 2000, p.18). Ao mobilizar, no mesmo corpo poético, marcas da lírica brasileira, fragmentos do rock anglófono e resíduos do concretismo, Leminski produz uma síntese que se aproxima dessa operação antropofágica descrita pelo autor, compondo um campo expressivo híbrido e intersemiótico.

— abaixo os ponteiros
 à pureza com que sonha
 o compositor popular
 um dia poder compor
 uma canção de ninar
 it's only life
 but i like it
 let's go
 baby
 let's go
 this is life
 it is not
 rock and roll. (Leminski, 2013, p. 61)

O poema inicia com uma ruptura simbólica: “abaixo os ponteiros” sugere uma crítica ao tempo normativo, ao relógio como estrutura que organiza e aprisiona a vida. Trata-se de um gesto anárquico, quase manifesto: recusar o tempo cronológico e suas exigências — sociais, políticas ou estéticas. A sequência “à pureza com que sonha / o compositor popular” evoca o ideal romântico de criar algo essencial, desprovido de ruído. No entanto, esse sonho é rapidamente tensionado pela segunda metade do poema, em que frases em inglês, retiradas do imaginário do rock, aparecem desalinhadas e irônicas.

A inserção de trechos como “it's only life / but I like it” e “this is life / it is not / rock and roll” recontextualiza o tom do poema. Há aqui uma clara referência à cultura pop — os versos ecoam canções como “It's Only Rock'n Roll (But I Like It)”, dos Rolling Stones —, mas, ao mesmo tempo, esses fragmentos funcionam como crítica e desconstrução. É justamente nesse ponto que a presença tropicalista se intensifica: assim como o movimento capturava slogans, refrões e materiais estrangeiros para submetê-los a uma nova lógica cultural, Leminski convoca o inglês não como adesão à rebeldia do rock, mas como forma de expor sua insuficiência simbólica. O procedimento recolhe e subverte, em chave irônica, o repertório pop

internacional, reiterando o que Favaretto descreve como “operação desmistificadora”, produzida pela montagem de elementos contraditórios.

O eu lírico, ao afirmar “this is life / it is not / rock and roll”, rompe com o glamour da rebeldia estetizada. A vida não é espetáculo, nem canção de protesto ou ninar. A repetição imperativa de “let’s go / baby / let’s go”, isolada graficamente, reforça o apelo performático do discurso, mas esvazia seu conteúdo. O resultado é um poema que soa como colagem, manifesto e paródia ao mesmo tempo — um exercício de linguagem que ironiza a busca por pureza, estabilidade e sentido linear. A estrutura fragmentária, com seu visual descontínuo e sua mistura linguística, amplia a tensão entre o íntimo e o público, entre o desejo de cantar uma canção simples e a impossibilidade disso no ruído da modernidade. O poema torna-se, então, um campo de confronto entre signos, afetos e ironias — mais um exemplo da poesia mínima, porém carregada de potência, que caracteriza se *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*.

Se nessa seção a concisão opera como fricção, o movimento seguinte reconfigura esse mesmo procedimento em outra direção: da brevidade crítica para a brevidade meditativa. Trata-se de uma mudança de atmosfera, não de ruptura. A forma mínima, antes voltada ao choque, torna-se agora instrumento de contemplação, silêncio e autorreflexão. É um deslocamento interno no livro: do fragmento como corte ao fragmento como sopro. É justamente nesse ponto que se abre *Ideolágrimas*, cuja porta de entrada é um poema que funciona como uma pequena poética do fazer:

no que eu sinta
sim um pouco de papel
muito de fita
e um tanto de tinta

pego esse mundo
bato na cabeça
quem sabe eu esqueça
quem sabe ele enfim

haikai do mundo
haikai de mim. (Leminski, 2016, p. 87)

O poema inicial já anuncia o gesto da seção: um trabalho que parte do corpo, da tentativa de esquecer e lembrar, até condensar mundo e sujeito na forma mínima do haikai. A expressão “haikai do mundo / haikai de mim” sintetiza essa fusão: não há distância entre exterior e interior; o instante ilumina ambos. Assim, a seção desloca a brevidade do campo da ironia para o campo da percepção — brevidade como estado, não apenas como técnica.

Nesta seção, o leitor encontra um Leminski mais lírico, recolhido e meditativo — não o haicaísta disciplinado pelas regras japonesas, mas o poeta que transforma o haicai em campo de experiência, jogo e desvio. *Ideolágrimas* não retoma a forma tradicional para imitá-la, e sim para friccioná-la. A referência a Bashô — retomada na biografia *Bashô: a lágrima do peixe* — não funciona como filiação, mas como ponto de partida para deslocamentos. Como observa Paulo Franchetti (2007), Leminski alia uma desconfiança profunda diante da “lógica aristotélica” da linguagem à aposta numa experiência sensorial e, por vezes, irracional como motor do poema: entender o zen, dizia, não passa por exegeses, mas por prática, corpo, movimento.

Esse gesto explica por que, em *Ideolágrimas*, a forma breve se abre a múltiplos regimes: ora rima e assonância, ora o verso branco, ora a construção visual que explora o espaço “como quem desenha com palavras” — numa convivência entre virtuosismo técnico e deslumbramento lúdico. Trata-se menos de escrever haicais do que de produzir poemas “com sabor de haicai”, como formula Franchetti: instantes de percepção que condensam mundo e sujeito, mas sem submissão às regras métricas ou temáticas do modelo japonês. Em Leminski, o haicai é abrasileirado, urbanizado, atravessado por humor, ironia, estranhamento e pela concretude cotidiana do corpo e da cidade.

Assim, os poemas de *Ideolágrimas* operam na zona em que concisão e intensidade se tocam. A economia verbal não implica redução, mas acúmulo: cada verso curto carrega uma tensão entre olhar e pensamento, gesto e lampejo, instante e memória. O haicai deixa de ser tradição para tornar-se método, uma espécie de respirador poético que permite ao poeta transformar o mínimo em força imagética, e o cotidiano em iluminação breve.

Assim, quando Leminski afirma que “o haicai é a mais breve forma de poesia possível” (Leminski, p. 140), ele não descreve apenas um procedimento formal, mas um horizonte ético-estético. A brevidade, para o poeta, envolve uma relação específica com o instante, com a atenção e com o banal. Como ele observa, o haicai é “[...] parte de um conjunto plástico maior: vem como integrante de um desenho, que mantém com o texto relações gráficas muito íntimas, ambos desenho e texto traçados a pincel num mesmo momento da composição” (Leminski, p. 140). Ou seja, imagem e palavra se fundem no instante da criação, formando um gesto que é simultaneamente visual e verbal.

A essa visualidade, soma-se um princípio ético-estético da tradição zen, sintetizado na busca pelo “não eu” — isto é, o esvaziamento do ego para captar a realidade como ela é, sem projeções. O haicai, diz Leminski, “valoriza o fragmentário e o ‘insignificante’, o

aparentemente banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo de material, em ultra-segundos de hiperinformação” (idem). Em seu ensaio *Contatos e coincidências*, ele afirma que o haikai visa captar “um mundo objetivo, o mundo exterior [...] um eu que quase se confunde com o que vê”, chegando ao estado ideal de criação: “não eu [...] o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas” (Leminski, [s.d.], p. 141).

A leitura de Paulo Franchetti (2010) reforça essa perspectiva ao afirmar que, em Leminski, a forma haikai se expressa “como a sobreposição da visada estrutural e ideogramática concreta com o apelo do haikai como expressão de um caminho de vida” (Franchetti, 2010, p. 38). Ou seja, mais do que apropriar-se de uma técnica, o poeta incorpora o haikai como forma de estar no mundo, renovando o gesto oriental a partir de sua vivência brasileira.

É possível afirmar, portanto, que *Ideolágrimas* condensa o “não eu” do haikai — “o estado perfeito para fazer haikai” (Leminski, p. 141) — e o reapresenta sob a ótica urbana e pós-moderna de um poeta ocidental. Leminski reinventa o haikai, colocando-o em diálogo com a cultura brasileira, a vida citadina, o humor e a ironia. Suas pequenas epifanias em três versos não renunciam à sabedoria oriental, mas a transportam para novos contextos, sem que percam o sopro essencial do instante.

A quebra da estrutura métrica tradicional do haikai casa com a visualidade e a desconstrução presentes em sua obra. Em vez de obedecer a uma fórmula fixa, os versos se inclinam ao instante vivido — às vezes prosaicos, às vezes filosóficos.

esquentar numa fogueira
o frio que sinto
ao contemplar estrelas?
cabelos que me caem
em cada um
mil anos de haikai
a folhas tantas
o outono
nem sabe a quantas
lo dia de aula
na sala de aula
eu e a sala
roupas no varal
deus seja louvado
entre as coisas lavadas
a chuva vem de cima
correm
como se viesse atrás
a flauta índia
diz sempre
não ainda. (Leminski, 2013, p. 65)

Neste haikai, os versos “esquentar numa fogueira / o frio que sinto/ ao contemplar estrelas?” trazem a imagem do fogo — calor humano, ancestral — confronta o frio existencial de quem contempla a imensidão do cosmos. A pergunta final transforma o poema em uma meditação sobre a pequenez do ser frente à vastidão do universo.

Já nos versos “cabelos que me caem / em cada um / mil anos de haikai”, a imagem do corpo torna-se ponto de contato com a história da poesia. Cada fio de cabelo que cai carrega séculos de tradição — como se a existência individual estivesse enraizada numa ancestralidade poética. Leminski, com um toque minimalista, inscreve sua biografia no fluxo do tempo literário, fundindo o “eu” pessoal ao universal.

O verso também carrega uma melancolia silenciosa: o tempo passa, o corpo envelhece, mas a poesia permanece como memória. Esse espaço de entrelaçamento entre sujeito e mundo, biografia e linguagem, aproxima-se da ideia de espaço vivido proposta por Michel Collot — em que o poema nasce da experiência sensível, articulando o íntimo e o exterior como uma só paisagem poética.

O cotidiano irrompe com força em: “roupas no varal / deus seja louvado / entre as coisas lavadas”. A simplicidade da cena — roupas secando ao vento — se funde a uma exclamação religiosa. “Deus seja louvado” soa tanto como ironia quanto como reverência, oscilando entre o sagrado e o profano. A sacralidade aqui não está nos templos, mas entre as peças íntimas no varal. É Leminski “abrasileirando” o haikai, atribuindo sentido poético ao trivial, ao doméstico, ao que costuma passar despercebido.

No haikai “a chuva vem de cima / correm / como se viesse atrás”, o humor se alia à crítica. A descrição objetiva da chuva é seguida por uma ação desproporcional: a fuga, como se a água fosse ameaça. O poema brinca com o comportamento humano diante do inevitável — tememos até o natural, o cíclico, aquilo que não podemos controlar. A ironia leve do último verso evidencia o olhar perspicaz de Leminski para os pequenos absurdos da vida urbana.

Por fim, no poema “a flauta índia / diz sempre / não ainda”, o tempo assume o centro da construção poética. A flauta, símbolo de ancestralidade e espiritualidade, emite uma mensagem suspensa: “não ainda”. Esse adiamento constante — mais do que uma recusa — sugere espera, suspensão, paciência. A flauta não afirma nem nega: apenas posterga. Sua fala contrasta com o imediatismo da modernidade, oferecendo uma sabedoria silenciosa diante da urgência contemporânea.

Todos esses poemas demonstram que, em *Ideolágrimas*, Leminski não está apenas praticando a forma breve — está refinando-a, reinventando-a, transformando-a em instrumento

de alta densidade poética. Através da concisão, ele cria imagens que ecoam muito além da página. Seus haicais não apenas observam o mundo: eles o recriam com poucas palavras e muito silêncio, condensando pensamento, corpo e instante.

Se *Ideolágrimas* explora o mínimo como iluminação, *Sol-te* desloca esse mesmo mínimo para o campo da visualidade radical. O gesto de condensação permanece, mas agora se converte em desenho, recorte e choque gráfico. A brevidade deixa de ser apenas ética do olhar para tornar-se arquitetura da página. Leminski passa da epifania sussurrada ao impacto tipográfico — como se o silêncio dos haicais se reabrisse em clarões visuais. O poeta Curitiba reconstrói a tradição verbo-voco-visual a partir de uma sensibilidade urbana, pop e humorada, retomando os princípios da vanguarda para tensioná-los com novas funções expressivas.

O ensaio “Nova linguagem, nova poesia”, de Luís Ângelo Pinto e Décio Pignatari, é decisivo para compreender esse movimento. Ali, os autores definem a poesia concreta como uma ruptura com a lógica discursiva tradicional e como uma prática diretamente fundada na teoria dos signos. Dizem, “ [...] Chamamos de signo toda coisa que substitui outra para o desencadeamento de um mesmo conjunto de reações.” (Pinto; Pignatari, 2014, p. 219).

E explicam que o poema concreto não opera apenas no plano simbólico, mas busca articular dimensões icônicas e indiciais, projetando a linguagem para um regime visual ampliado: “As letras, as palavras que são signos adequados à linguagem escrita linear, são representações visuais que podem ser desligadas da sintaxe oral.” (Pinto; Pignatari, 2014, p. 222).

Leminski assume essa concepção ampliada do signo, mas, em vez de depurá-la geometricamente, ele a agita. Seus poemas de *Sol-te* funcionam como pequenas máquinas semióticas que exploram o atrito entre o visual e o verbal, entre o som e o gráfico, entre o rigor construtivo e a interferência afetiva. Como observa Maria Luiza Ramos, “a potencialidade expressiva de muitos dos poemas concretos se baseia tanto na disposição plástica quanto na solução dinâmica” (Ramos, 2011, p. 74).

É justamente nessa zona de tensão, entre plasticidade e movimento, que Leminski reinventa a herança concretista, deslocando-a para um regime afetivo, pop, urbano e humorado.

Como:

Figura 6 – Impressão

a impressão do teu
 corpo no meu
 mexeu

Fonte: Caprichos e Relaxos (Leminski, 2016, p.115)

A palavra “mexeu”, distorcida e tremida, realiza de modo exemplar aquilo que o ensaio concretista descreve como “possibilidades quanto à comunicação projetada de modo a combinar signos” (Pinto; Pignatari, 2014, p. 222). A materialidade gráfica não ilustra o movimento: ela é o movimento. Aqui, Leminski mobiliza o signo como corpo vibrátil, como energia visual — e não apenas como unidade semântica.

O mesmo ocorre no poema “ai pra bashô”, em que a organização espacial fraciona palavras e sílabas, criando efeitos ideogramáticos que dialogam diretamente com outro ponto formulado no ensaio: “O problema da criação de novos conteúdos está ligado diretamente ao problema de criação de novas linguagens.” (Pinto; Pignatari, 2014, p. 221)

Figura 7 – Bashô

ai pra bashô

**SEM P
NEM M ãE
 AIS**

Fonte: Caprichos e Relaxos (Leminski, 2016, p.111)

Ao desfigurar a sintaxe e dispersar letras pela página, Leminski faz da visualidade não um ornamento, mas uma tática para gerar sentido, alinhando-se à ideia de que a poesia deve “explorar o espaço gráfico” (Pinto; Pignatari, 2014, p. 221), mas desviando-se do formalismo estrito ao inserir humor, coloquialidade e ironia. A proposta concretista é levada ao extremo, colocando o leitor diante de uma experiência não apenas de leitura, mas de contemplação gráfica, como no poema abaixo:

Se
Nem
for
terra

Se
Trans
For
mar (Leminski, 2013, p. 84)

Nesse jogo sintático e espacial, Leminski desconstrói o discurso lógico e linear ao fraturar sintagmas mínimos e deslocá-los graficamente. As palavras “Se”, “Nem” e “Trans”, isoladas em versos, sugerem um percurso fluido, uma travessia entre elementos opostos: terra e mar, fixidez e movimento. Observa-se ainda um paralelismo formal entre as duas estrofes: a repetição do “Se” inicial e da construção “for + substantivo” no fim de cada bloco acentua a simetria estrutural. O que muda entre elas são exatamente os termos centrais — “Nem” e “Trans” — e os destinos — “terra” e “mar” —, criando um contraste entre a negação estática e o fluxo transformador.

Assim, o poema organiza uma oposição entre a fixidez psicológica sugerida pelo “nem” e pela ideia de “terra”, e a movência física e subjetiva ativada pelo prefixo “trans” e pela imagem do “mar” — este último sempre em fluxo, símbolo do instável, do mutável. O prefixo “trans”, que pode significar além, mudança ou travessia, torna-se o eixo semântico do poema: um marcador de passagem, de metamorfose.

Nessa leitura, o sujeito lírico não está apenas se deslocando entre espaços físicos, mas também se transmutando — como um corpo poético em fluxo, que se refaz no movimento e no entrelugar. A própria espacialidade do poema encena esse deslocamento: os versos são visualmente separados, sugerindo uma oscilação, uma tensão entre mundos.

Michel Collot (2013) propõe que o sujeito poético contemporâneo é atravessado por sua relação com o espaço vivido: ele não é mais um centro fixo que observa o mundo, mas uma instância em transformação, constituída em relação ao exterior. A “transfiguração” do sujeito lírico de Leminski ocorre, portanto, por meio da linguagem — que não apenas representa, mas encarna o processo de passagem. Terra e mar tornam-se paisagens simbólicas de identidade e reinvenção. Nas palavras de Collot: “Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior” (Collot, 2013, p. 128).

Em *Sol-te*, Leminski radicaliza sua relação com a dimensão gráfica do poema, retomando procedimentos da poesia concreta, mas deslocando-os decisivamente. A visualidade aqui não se organiza segundo a lógica da pureza geométrica ou da racionalização extrema da forma, típica do projeto concretista clássico. Ao contrário, trata-se de uma visualidade fisionômica, instável e expressiva, marcada por humor, oralidade e gesto urbano. A linguagem publicitária, os slogans e a concisão dos enunciados transformam cada poema em uma espécie de cartaz poético precário — não como síntese perfeita, mas como impacto imediato, atravessado por ruído e ironia. A palavra deixa de ser mero veículo de sentido para adquirir corpo, peso e presença.

Essa operação dialoga com a formulação concretista descrita por Haroldo de Campos, segundo a qual a poesia concreta busca superar a linearidade discursiva ao incorporar uma dimensão espacial e visual ao poema (Campos, 2014, p. 107). No entanto, Leminski não depura essa visualidade; ele a contamina. Em vez de formas puras e autocentradas, surgem torções tipográficas, irregularidades e deslizamentos gráficos que aproximam o poema mais de um corpo em movimento do que de um objeto arquitetônico. A visualidade deixa de ser projeto e passa a ser gesto.

É nesse ponto que se pode afirmar que *Sol-te* opera uma visualidade contra o próprio cânone concretista. A página não funciona como espaço de ordenação racional, mas como superfície de inscrição do conflito entre linguagem, corpo e mundo. As palavras não se organizam apenas para serem vistas, mas para serem sentidas — tropeçam, escorregam, se acumulam, rarefazem. Trata-se menos de uma visualidade óptica e mais de uma visualidade fisionômica, em que a forma do poema expressa tensões, afetos e ritmos da experiência urbana. As figuras a seguir evidenciam esse procedimento: os signos não ilustram ideias, mas encenam graficamente a própria instabilidade do sentido, fazendo da forma o primeiro e mais decisivo nível de significação.

Figura 8 – A margarida

você me amava
disse
a margarida

a margarida
é doce
amarga a vida

Fonte: *Toda Poesia*
(Leminski, 2013, p.134)

Figura 9 – Signo

SIGNO
SIGO
NA NOITE
O DESTINO

SER
ADULO
QUE A SOMBRA
QUIS
PARA NOIVO

Fonte: *Toda Poesia*
(Leminski, 2013, p.136)

Figura 10 – Pétala

ATÉ ELA
DE PÉ
EM PÉ T A L A
DE PÉ T A L A
EM PÉ T A L A
ATÉ
DE PÉ T A L A L A

Fonte: *Toda Poesia*
(Leminski, 2013, p.138)

O primeiro poema, da figura 8, estrutura-se como micro-história e micro-silogismo afetivo. A concisão gráfica produz um efeito de “mininarrativa publicitária”, mas que se desdobra num curto-circuito semântico: quando a margarida diz “você me amava”. O verso seguinte, “amarga a vida”, reorganiza os sentidos por meio de um simples deslocamento tipográfico. Trata-se de um jogo que condensa doçura, amargor, destino e ironia em poucas linhas, ilustrando como Leminski mobiliza a visualidade para produzir sentidos múltiplos.

Em seguida, figura 9 que organiza “signo / sigo”, o deslocamento vertical das palavras cria um percurso gráfico que ecoa o próprio movimento semântico: signo que vira sigo, sombra que vira destino, ser que se desdobra em deriva. A repetição em coluna produz um efeito de eco visual, reforçando a ideia de que a palavra é, simultaneamente, objeto e caminho — um deslizamento típico da lógica concretista reapropriada por Leminski.

Por fim, no poema da figura 10, que inicia com “até ela”, vemos o processo de despetalar realizado na própria página: “pétala” vai se desfazendo letra por letra, em queda diagonal, até restar quase nada. Esse desenho descendente encena o movimento físico da flor, aproximando-se daquilo que Haroldo de Campos identifica como dinâmica visual mallarmaica: uma forma que evoca “a velocidade com que as coisas se transformam” e um “permanente fluir e refluir” capaz de produzir circularidade visual (Ramos, 2011, p. 67). O poema não descreve o despetalar, ele despeta.

Essas experiências visuais dialogam com outra formulação crucial de Haroldo: na poesia concreta “passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial do poema, objeto dado” (Campos, 2014, p. 108). O poema não representa objetos, ele cria seu próprio objeto. Isso implica, como diz o autor, uma “mudança súbita de campo de operação”, na qual a linguagem mobiliza seu arsenal de virtualidades para “criar uma forma, criar” (Campos, 2014, p. 108).

É exatamente o que ocorre em “Sol-te”: Leminski transforma a página em laboratório gráfico, onde letras tremem, palavras se fraturam e estruturas se desfazem em gesto. O signo deixa de representar e passa a operar; a visualidade, antes acessória, torna-se pensamento em ato. Quando esse impulso verbo-voco-visual se esgota como força primordial do poema, ele se reconfigura nos contos semióticos. Aqui, o foco já não está na imagem que se impõe ao olhar, mas na fricção interna do enunciado, o choque de significantes, o tropeço sintático, o deslocamento irônico. Não há ruptura entre os dois modos: há uma transposição de energia, do campo gráfico para o campo semântico, ainda animada pela ideia haroldiana de uma linguagem “afeita a comunicar o mais rápido” e, ao mesmo tempo, capaz de “criar uma forma” (Campos, 2006, p. 108).

Assim, tanto em “Sol-te” quanto nos “Contos Semióticos”, Leminski elabora uma poética que não descreve o mundo, mas fabrica objetos de linguagem. Ora visuais, ora sintáticos, e que acaba por preservar o gesto experimental que atravessa a literatura brasileira pós-vanguardista. Os *Contos Semióticos* condensam essa operação de modo radical. São versos feitos de curto-circuitos sintáticos e interferências fonéticas. Ao reduzir uma narrativa inteira a poucas palavras o poeta testa a elasticidade do signo e desafia o leitor a reconstruir, por inferência, o que o texto apenas esboça. Mesmo o absurdo aparente funciona como crítica ou convite: pensar a língua como matéria viva, instável, sempre à beira da transformação.

O título, “contos semióticos”, remete diretamente ao campo da semiótica, cuja preocupação central não é apenas identificar o que o signo representa, mas compreender o modo

como ele opera. Décio Pignatari, um dos principais formuladores da teoria concretista, lembra que os processos de significação podem ser estudados em três níveis: “sintático [...] quando se refere às relações do signo entre si; semântico, quando se refere às relações entre o signo e o objeto designado; e pragmático, nível em que se envolvem as relações com o intérprete” (Pignatari, 2014, p. 220). A ênfase nesses três planos reforça que o signo não é uma unidade estável, mas uma força ativa que se transforma conforme sua disposição gráfica, seu contexto de uso e sua recepção.

Nesse sentido, os poetas concretos, entre eles Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, foram decisivos para pensar a poesia como espaço em que a materialidade verbal altera o próprio campo da significação. Como afirma o próprio Pignatari, um signo “não só se enquadra [em] todos os idiomas, mas na própria forma dos signos” (2014, p. 220), indicando que a linguagem poética pode reconfigurar suas regras internas e produzir novos regimes de leitura.

Lidos à luz dessa perspectiva, os contos semióticos revelam Leminski como herdeiro crítico da tradição concretista: ele absorve o rigor da reflexão sobre o signo, mas o contamina com humor, ludicidade, erro deliberado, excesso e desvio. São microtextos que funcionam como verdadeiros laboratórios de linguagem, onde a narrativa se reduz a um gesto verbal e o gesto verbal, por sua vez, se desdobra em múltiplos sentidos. A economia extrema não implica simplificação: implica densidade. Cada palavra opera como unidade mínima de tensão, capaz de abrir novas possibilidades de leitura.

A obra de Leminski, nesse contexto, pode ser entendida como uma experimentação semiótica contínua, na qual o signo não representa de maneira estável, mas se dobra, rasga, torce e se reconfigura em ambiguidades, choques sonoros e arranjos expressivos inusitados. Como apontam os teóricos da poesia concreta, o projeto poético moderno deve propor a “criação de novas linguagens projetadas de acordo com cada situação” (Pinto; Pignatari, 2006, p. 221). É esse projeto que Leminski desenvolve ao tensionar convenções e embaralhar registros — como se vê em poemas como *papajoyceatwork*, nos quais o português, o inglês, o alemão e as referências literárias e culturais globais colidem num espaço semântico instável, mas potente.

Ao propor essa “língua universal”, Leminski não se refere a uma gramática padronizada, mas à possibilidade de uma comunicação híbrida e sensorial. Tal qual definem Pignatari e Pinto (2004, p. 223), “uma linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de irredutível a outras linguagens”, e é isso que Leminski persegue: uma poesia que seja também um sistema — não fixo, mas dinâmico, movente, capaz de reconfigurar a própria noção de mensagem e receptor. Sua poesia muitas vezes atua como uma “proposta de novas sintaxes: novas estruturas

linguísticas no plano, liberando-se, na medida do possível, da sintaxe linear oral e da escrita tradicional” (idem, p. 221).

O resultado disso é uma escrita em que o “eu” se desfaz em múltiplas vozes, referências, idiomas e signos — tornando o poema uma experiência sensível antes de ser uma estrutura lógica ou narrativa. A fragmentação aparente do texto esconde uma construção profundamente consciente, onde “os próprios signos, em sua forma gráfica e sonora, moldam a própria sintaxe” (Pignatari, 2006, p. 222). A linguagem deixa de ser veículo de expressão e torna-se projeto, operação estética que carrega em si o gesto de ruptura, invenção e abertura — uma linguagem que, ao mesmo tempo em que critica os limites do signo, os amplia, propondo novos modos de existência para a poesia.

papajoyceatwork

(Noite. Joyce começa a escrever)
 Madmanam eye! Light gone out!
 (Cai no papel)
 Mustmakesomething! Reverythming!
 (Morde os lábios e gargalha)
 A poorirish is a writer mehrlichtsearching, yesternighteternidades!
 (Troveja. Relâmpagos iluminam o quarto. Joyce prossegue)
 Thomasmorrows? Horriver!
 Nice and sweet — the speech of England, damnyou! Dont?
 Must destroy it, just like a destroyer would do it yourself!
 [Como um verme. Yes, I no.
 Done to Ireland! What have they done? It will do.
 Beforeblacksblanco, we are even, this very evening! Think is so.
 My vengeance will be as big as say a country as big as say Brazil.
 Someday my prince will come. Our prince: Seabastião!
 Arrise, Lewisrockandcarroll!
 Waterrestrela, am I a dayer?
 Just a wakewriter. (Leminski, 2013, p. 98)

O poema “papajoyceatwork” funciona como uma espécie de ápice dos contos semióticos, pois nele Leminski explicita, performativamente, o modo como sua poesia absorve, distorce e reinventa tradições literárias globais. A cena teatralizada — “(Noite. Joyce começa a escrever)” — já instaura uma metalinguagem: o poema é ao mesmo tempo homenagem, paródia, incorporação e devoração antropofágica. A mescla de vozes, línguas e registros instaura um espaço textual onde Joyce escreve, Leminski reescreve, e o leitor assiste ao espetáculo do signo em combustão.

O título, por si só, condensa esse jogo. Ao aglutinar “papa”, “Joyce” e “at work”, Leminski opera simultaneamente três camadas de sentido: o “papa” que devora (à maneira antropofágica oswaldiana), o “papá” afetivo que indica filiação literária e o “Papa” como figura de autoridade cultural que deve ser, ao mesmo tempo, venerada e subvertida. Em todos esses

níveis, a relação não é de submissão, mas de apropriação criativa. “Devorar” Joyce é reescrevê-lo: extrair dele não um modelo, mas uma energia.

Essa dinâmica confirma a leitura proposta por Michel Collot, para quem o sujeito lírico contemporâneo não é uma instância interior estável, mas um ponto de passagem atravessado por vozes múltiplas. O “eu” que emerge aqui não é psicológico: é um dispositivo de montagem. O sujeito surge *fora de si*, constituído pelo fluxo de signos alheios que o atravessam. Em “papajoyceatwork”, o sujeito é literalmente uma colagem: inglês, alemão, português, intertextualidades literárias, referências pop, lampejos de oralidade e ruídos sintáticos coexistem no mesmo corpo verbal.

Do ponto de vista linguístico, Leminski radicaliza a crítica às relações associativas formuladas por Ferdinand de Saussure. Saussure descreve que a língua se organiza em dois tipos fundamentais de relações: associativas (baseadas na semelhança entre signos) e sintagmáticas (baseadas na combinação linear). No poema, Leminski desmonta a lógica das relações associativas — ele não aproxima palavras por semelhança fônica, semântica ou morfológica. Ao contrário: ele produz atritos, fricções e colisões.

Sua poética opera prioritariamente no plano sintagmático: signos heterogêneos, quando colocados lado a lado, desencadeiam sentidos inéditos. Mesmo quando parecem desconexos, esses signos seguem um projeto de composição rigoroso, como se observa em enunciados como: “A poorirish is a writer mehrlichtsearching, yesternighteternidades!” — uma amálgama que entrelaça termos em inglês, português e alemão, propondo um novo léxico poético que ultrapassa normas convencionais.

É exatamente esse tipo de gesto que Décio Pignatari, em seu ensaio, descreve ao afirmar que um signo deve ser entendido “como qualquer coisa que substitui outra para o desencadeamento de um mesmo conjunto de reações” (Pignatari, 2014, p. 219). A função do signo não é representar o real, mas provocar operações sensoriais, cognitivas e afetivas no leitor. Em Leminski, essa operação se potencializa quando o signo é levado aos seus limites — fonéticos, gráficos, sintáticos, semânticos.

Essa hibridez linguística constitui um traço central de sua poética. Leminski combina morfemas e expressões oriundas de inglês, alemão e português, criando palavras-valise e unidades lexicais híbridas que desestabilizam a lógica da língua. Ao romper normas gramaticais e culturais, ele revela a linguagem como um sistema aberto, móvel e essencialmente inventivo. O poema torna-se, assim, um campo de experimentação radical, em que a forma não funciona

como mero invólucro do conteúdo, mas como um vetor constitutivo da significação — aquilo que move o poema, e não apenas o que o sustenta.

É nesse gesto que Leminski realiza aquilo que Pignatari (2014, p. 220) formula de modo incisivo: uma poesia que “enquadra não só todos os idiomas, mas todas as formas de comunicação visual e sonora”. Ao justapor signos díspares — línguas, ritmos, registros —, o poeta cria um idioma impossível, mas funcional: inadequado à comunicação cotidiana, porém eficaz para a produção de novos efeitos estéticos. Essa mistura não é gratuita, tampouco ornamental; ela traduz uma concepção de linguagem que não busca estabilidade, mas abertura e deslocamento.

Nessa perspectiva, a influência da poesia concreta — especialmente a de Augusto de Campos — torna-se evidente. Para Campos (2006), a poesia concreta distingue-se pelo uso da palavra como objeto visual e sonoro, cuja materialidade é tão relevante quanto seu significado. O poema deixa de representar o mundo para constituir-se como entidade verbivocovisual, fundindo som, forma e sentido em uma experiência estética total. Em *papajoyceatwork*, Leminski radicaliza essa proposta: os signos são tratados como matéria plástica, que se dobra, se choca, se condensa e se expande. As palavras não apenas dizem — elas atuam. A estrutura poética é simultaneamente textual e sensorial.

Essa concepção se articula com uma determinada ideia de sujeito poético: não mais um centro introspectivo e estável, mas um ponto de convergência entre linguagem, cultura e história. O mergulho em si, no caso de Leminski, é sempre também um mergulho em Joyce, Pound, Maiakovski, Bashô — uma travessia intertextual em que o “eu” se constitui por absorção, incorporação e reelaboração de múltiplas vozes. O sujeito é textualidade, não biografia; superfície permeável, não interioridade fixa. Ele não antecede a linguagem, mas dela emerge — de suas rupturas, combinações e devires.

A leitura de Marjorie Perloff (2013) ilumina esse movimento ao propor a ideia de uma “poética tradutória”, marcada pelo multilinguismo e pela escrita exofônica — isto é, pela escrita que opera fora da voz nativa do poeta. Para Perloff, a poesia contemporânea se define pela circulação entre línguas, registros e materiais heterogêneos, que incluem desde filmes e quadrinhos até manuais técnicos e colunas de jornal. O poema não se limita a citar ou dialogar: ele atravessa e reprocessa essas linguagens, criando uma textura verbal híbrida que não busca fidelidade a nenhuma origem. Em Leminski, esse multilinguismo opera como choque e atrito: a língua não se harmoniza, mas colide; não estabiliza, mas vibra.

Em *papajoyceatwork*, essa dinâmica se concretiza na fusão e na fricção entre idiomas, ritmos e referências culturais. O sentido se torna móvel, instável, sempre por vir — uma construção que exige do leitor não uma decifração, mas uma escuta sensível às camadas, aos vazios, aos ruídos. O poema não é enigma a ser resolvido, mas espaço de experimentação linguística e sensorial, manifesto sobre a natureza da linguagem poética como campo de tensões, misturas e deslocamentos.

É justamente nessa recusa da estabilidade — nesse investimento contínuo na hibridização linguística e no movimento semântico — que se encontra a força singular da obra. O poema se torna verbo, voz e visão: entidade dinâmica que escapa e revela ao mesmo tempo, instaurando-se como fenômeno estético e político capaz de refletir e reinventar a experiência contemporânea da linguagem.

2. 2 Distraídos Venceremos

Distraídos venceremos, publicado em 1987, ocupa um lugar singular na trajetória de Leminski: não é propriamente um livro “político” no sentido programático do termo, tampouco uma obra de intervenção direta na conjuntura brasileira do pós-ditadura. O próprio poeta, na pequena introdução ao volume, sinaliza um movimento distinto. Ali, escreve sobre a busca pela “abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação”, afirmando que, nesses poemas, a língua avança rumo a “cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta”. Em vez de tematizar acontecimentos, Leminski parece interessado em testar o limite da linguagem, aquilo que permanece quando o referente se dissolve e a poesia opera na borda entre sentido e silêncio.

Essa declaração já tensiona leituras que tomariam o livro como panfleto, crônica histórica ou comentário social direto. Se há dimensão política em *Distraídos venceremos*, ela emerge não do conteúdo explícito, mas de sua forma: da rarefação, da quebra, do desvio sintático, do modo como a linguagem se recusa a estabilizar um “eu” coerente ou um mundo interpretável sem atrito. Trata-se de uma política da incerteza, do deslocamento, do não dito — uma resposta poética aos restos de um período autoritário, mas feita por via oblíqua, pela recusa da transparência.

O título, ambíguo e irônico, parece operar nessa chave. “Distraídos”, aqui, não opõe atenção e desatenção, mas expõe a falha como método: a leitura que se perde, o verso que escapa, a sintaxe que desvia. “Venceremos”, por sua vez, ecoa discursos coletivos, épicos, mas

desarmados pelo advérbio: vence quem erra, quem se desvia, quem não corresponde às expectativas heroicas. O gesto é menos de celebração do triunfo do que de exposição da própria fragilidade do discurso da vitória.

Essa compreensão ganha força ao pensarmos o livro no conjunto da produção leminskiana. Se *Caprichos e Relaxos* experimentava a coexistência entre rigor concreto e humor marginal, *Distraídos venceremos* radicaliza o procedimento: a palavra se torna cada vez mais mínima, rarefeita, estilhaçada, como se o poeta testasse o quanto ainda é possível dizer quando o mundo perdeu a estabilidade das narrativas explicativas. A chave, como no início do livro, não é o abandono da realidade, mas a tentativa de percebê-la quando as referências se tornam frágeis — “é quando a vida vase, é quando como quase”.

É nesse sentido — e não no de um discurso militante — que o livro toca o político: ao expor um sujeito esgarçado, uma linguagem em risco, um mundo em que o significado não se apresenta de imediato. Como observa Flora Süssekind, Leminski mobiliza “um corpo em desvio”, capaz de escapar tanto da norma sintática quanto da norma social. O desvio não é metáfora: é método, forma, materialidade.

Essa chave de leitura se confirma nos poemas. Em “ave a raiva desta noite”, a intensidade verbal não se organiza como denúncia ou panfleto, mas como tensão rítmica e afetiva: um corpo que se choca, uma manhã que resiste ao dia, uma sintaxe que implode. O furor, aqui, é antes estético do que histórico, ainda que reverbere afetos coletivos.

Da mesma forma, no poema *Iceberg*, o desejo por “uma poesia ártica”, reduzida ao mínimo, coloca o poeta diante de uma contradição: buscar a pura superfície — “uma frase-superfície onde vida-frase alguma não seja mais possível” — e, ao mesmo tempo, reconhecer que “ao falar, provooco nuvens de equívocos”. O poema sustenta o paradoxo entre o silêncio ideal e o excesso irremediável da linguagem. E é justamente nesse intervalo que a obra respira.

Essa perspectiva encontra eco no modo como a frase foi apropriada pelo poeta Sérgio Vaz, figura central da literatura marginal contemporânea. Em entrevista recente, Vaz afirmou: “Nossa pedagogia é: distraídos, venceremos” (2024, p. 183), explicando que os saraus da Cooperifa funcionam como espaços de aprendizado afetivo, onde ideias e afetos se espalham de forma orgânica, cotidiana, quase subterrânea. Ao citar Leminski, Vaz aponta o potencial político da poesia como gesto sutil de transformação coletiva.

Essa dimensão se acentua em poemas como o provocativo *minifesto*¹⁶:

¹⁶ *Minifesto* é também o título de um texto escrito por Paulo Leminski em coautoria com Régis Bonvicino, publicado na revista *Corpo Estranho* em 1982. Nele, o poeta discute, com ironia e concisão, os critérios de

ave a raiva desta noite
 a baita lasca fúria abrupta
 louca besta vaca solta
 ruiva luz que contra o dia
 tanto e tarde madrugastes
 morra a calma desta tarde
 morra em ouro
 enfim, mais seda
 a morte, essa fraude,
 quando próspera
 viva e morra sobretudo
 este dia, metal vil,
 surdo, cego e mudo,
 nele tudo foi e, se ser foi tudo,
 já nem tudo nem sei
 se vai saber a primavera
 ou se um dia saberei
 que nem eu saber nem ser nem era
 Vim pelo caminho 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. (Leminski, 2013, p. 113)

A abertura do poema sugere uma explosão de forças nos primeiros versos — a raiva, a lasca, a fúria — em confronto com o dia. A madrugada aqui é luta e transgressão, a “luz ruiva” que se opõe à ordem diurna, institucional. O verso “morra a calma desta tarde” inverte o clichê da paz vespertina, propondo o caos e a desobediência como formas legítimas de existência. No trecho, “a morte, essa fraude, quando próspera”, a morte é desmascarada: não como encerramento nobre, mas como uma fraude socialmente administrada, muitas vezes embalada em discursos vazios. A morte próspera é a que se instala nos sistemas de opressão, nas ordens que matam em nome da estabilidade. Nesse sentido, Leminski reconfigura o espaço da poesia como insurreição. O corpo, a linguagem e a rua tornam-se trincheiras.

Dando sequência: “Vim pelo caminho difícil/ a linha que nunca termina/ a linha bate na pedra/ a palavra quebra uma esquina.” A metáfora da “linha” — de escrita, de vida, de resistência — remete a um percurso tortuoso, onde o texto não avança suavemente: ele colide com o mundo, dobra-se sobre si, dobra a realidade. A poesia, aqui, é um gesto contra a previsibilidade, uma prática marginal que não cabe no fluxo padronizado da comunicação. Essa tensão entre desejo de silêncio e necessidade de enunciação reaparece no poema *Iceberg*:

originalidade e criação artística, problematizando o conceito de “público” e defendendo uma poesia de invenção — crítica, informada e radical. A retomada do termo no poema recria esse gesto manifesto em forma poética.

Uma poesia ártica,
claro, é isso que desejo.
Uma prática pálida,
três versos de gelo.
Uma frase-superfície
onde vida-frase alguma
não seja mais possível.
Frase, não. Nenhuma.
Uma lira nula,
reduzida ao puro mínimo,
um piscar do espírito,
a única coisa única.
Mas falo. E, ao falar, provoco
nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?).
Sim, inverno, estamos vivos. (Leminski, 2013, p. 116)

Nos versos “Uma poesia ártica/ claro, é isso que desejo./ Uma prática pálida,/ três versos de gelo.” o desejo por uma poesia ártica aponta para a *secura* e o minimalismo: a linguagem reduzida ao essencial. Há uma negação do excesso e da sensibilidade escancarada — Leminski parece desejar a impassibilidade como estética. Enquanto “Uma frase-superfície./ onde vida-frase alguma./ não seja mais possível./ Frase, não. Nenhuma.” tensiona o limite do próprio fazer poético: desejar não apenas a frase mínima, mas a ausência dela. O poema busca um lugar onde nem mesmo a palavra sobreviva, como se o ideal fosse o silêncio absoluto — uma utopia da linguagem.

“Uma lira nula/ reduzida ao puro mínimo/ um piscar do espírito./ a única coisa única.” Aqui, a busca pela pureza da lira poética é levada ao limite: o mínimo absoluto, um lampejo, quase nada. É o oposto da logorreia da poesia confessional. E, no entanto, Leminski ironiza esse desejo: “Mas falo./ E, ao falar, provoco./ nuvens de equívocos./ (ou enxame de monólogos?)./ Sim, inverno, estamos vivos.” O “mas falo” rompe a contenção anterior. Apesar da busca pelo silêncio, a linguagem escapa. O poeta reconhece que ao falar, inevitavelmente, provoca ruídos, mal-entendidos, solilóquios — e, ainda assim, insiste. Porque é isso que resta: falar. Dizer. Testemunhar. Essa contradição entre o desejo de silêncio e a necessidade de enunciação encontra respaldo nos próprios ensaios de Leminski. Em seus textos críticos, o autor afirma que “a linguagem é um trabalho” e que “dizer é fazer”.

Essa concepção aproxima sua poética de uma ética do cotidiano: escrever é sobreviver. Por isso, em *Distraídos venceremos*, o título funciona como riso irônico diante do fracasso e da dor. Venceremos, talvez. Mas venceremos “distraídos”: sem heróis, sem epopeias, entre

tropeços e equívocos, mas sempre com poesia. Como diz Sérgio Vaz, “essa revolução é mental”, e começa com a palavra.

Assim, *Distraídos venceremos* não é uma resposta ao Brasil dos anos 1980, mas um documento sensível da instabilidade desse período, e da própria escrita, que nele se vê impelida a reinventar-se. Sua política não está no tema, mas na operação poética: no modo como desfaz o lirismo tradicional, suspende o referente, desmonta o sujeito e faz da falha — sintática, semântica, existencial — uma forma de persistência. Em Leminski, vencer distraído talvez signifique isso: continuar dizendo quando as palavras quase não podem mais.

2.3 La vi en Close

La vie en close, publicado em 1991, postumamente, remete a um movimento contrário ao de *Distraídos Venceremos*: não o da abertura (ou distração), mas o da clausura. O título, que ecoa ironicamente *La vie en rose*, desloca o campo semântico da esperança para o da reclusão. Trata-se de uma vida em fechamento, introspectiva, talvez mesmo claustral — como o próprio Leminski se autorrepresentava em muitas passagens. Flora Süssekind observa que em seus textos há “uma espécie de teoria da santidade”, onde o autor surge como “um santo leigo” da literatura, marcado por uma disciplina estética severa e um culto da radicalidade.

Nesse sentido, a “vida em close” seria não apenas uma referência à intimidade ou à observação minuciosa, mas também à clausura simbólica do artista que se retira do mundo para forjar linguagem. O poema — e o livro — tornam-se assim um mosteiro sem fé, uma cela laica onde a palavra é oração e resistência, gesto de sobrevivência poética frente à entropia do cotidiano. Essa clausura não implica um silêncio absoluto, mas a transformação da linguagem em gesto mínimo, sussurrado — quase um haicai existencial.

Como observa Régis Bonvicino, *La vie en close* “acolhe, na maior parte de suas páginas, poemas inéditos [...] escritos depois de *Distraídos Venceremos*, e não publicados em vida pelo autor” (Bonvicino, 2007). Esse dado temporal não é apenas editorial, mas decisivo para compreender a reconfiguração da tensão estética na obra. Se, nos livros anteriores, a instabilidade se manifestava como abertura ao ruído, ao acaso e à circulação ampliada do poema, em *La vie en close* essa mesma tensão se desloca para um regime de contenção, recolhimento e rarefação.

O livro reúne textos limítrofes, marcados por uma disciplina formal aguda e por uma poética do esgotamento, como se a própria linguagem estivesse sendo levada ao limite de suas

possibilidades expressivas. Trata-se de uma “poesia com elaboração de experiência”, nas palavras de Bonvicino, e de um “toque conversacional” que busca a expressão de situações inéditas, mesmo sob o risco da fragmentação. A tensão, portanto, não desaparece: ela se reconfigura historicamente, passando da expansão experimental dos anos 1970–80 para um gesto de economia extrema, compatível com um momento de desencanto, desgaste físico e saturação cultural.

Nesse contexto, a presença reiterada de outras línguas — inglês, francês e, por vezes, o latim — adquire um novo valor simbólico. Ao mobilizar termos como *close*, *ouverture* ou *non serviam*, Leminski atualiza procedimentos antropofágicos e tropicalistas, mas agora sob o signo da clausura e da introspecção. A língua estrangeira deixa de funcionar apenas como explosão cultural ou gesto pop e passa a operar como índice de deslocamento, citação residual e memória cultural condensada. A tensão entre erudição e coloquialidade, central em sua poética, reaparece aqui em chave mais baixa, menos expansiva, revelando como o conflito formal se ajusta às condições históricas e existenciais do fim de sua trajetória.

Ao fim, os versos cada vez mais secos e rarefeitos de *La vie en close* sinalizam não a rendição, mas a sobrevivência possível: mesmo reduzida, a poesia ainda é forma de resistência. Como escreve Bonvicino, ao comentar o tom sufocado da obra, “O papel é curto / viver é comprido / Oculto ou ambíguo, / Tudo o que digo / Tem ultrapassado / Se rio de mim / me levem a sério / Ironia estéril? / Vai nesse interím / meu infrassério” — e completa: “Este pequeno poema remete ao tom sufocado dos textos de Jules Laforgue” (Bonvicino, 2007).

Assim, o livro assume-se como despedida e testamento, um último sussurro contra o silêncio do poeta.

No poema “l’être avant la lettre”, Leminski condensa, em francês, a angústia de existir antes mesmo de ser nomeado.

l’être avant la lettre

la vie en close
c’est une autre chose
c’est lui
c’est moi
c’est ça
c’est la vie des choses
qui n’ont pas
un autre choix. (Leminski, 2013, p. 149)

Aqui, a vida fechada não é escolha, mas destino. O sujeito lírico dissolve-se entre “ele”, “eu” e “isso”, num embaralhamento identitário que ecoa a fragmentação moderna. O poema sugere que a clausura não é uma opção voluntária, mas uma condição imposta — talvez pela linguagem, talvez pela própria existência. A repetição de *c’est* reforça a fixidez e a inevitabilidade: o mundo das coisas sem escolha, sem desvio. É o verso final — “qui n’ont pas / un autre choix” — que sela a clausura: não há alternativa, apenas o fechamento.

Já o poema “ouverture la vie en close” brinca com a etimologia para tensionar os limites entre abrir e fechar, e a luz e a sombra.

ouverture la vie en close

em latim
 “porta” se diz “janua”
 e “janela” se diz “fenestra”
 a palavra “fenestra”
 não veio para o português
 mas veio o diminutivo de “janua”,
 “januela”, “portinha”,
 que deu nossa “janela”
 “fenestra” veio
 mas não como esse ponto da casa
 que olha o mundo lá fora,
 de “fenestra”, veio “fresta”,
 o que é coisa bem diversa
 já em inglês
 “janela” se diz “window”
 porque por ela entra
 o vento (“wind”) frio do norte
 a menos que a fechemos
 como quem abre
 o grande dicionário etimológico
 dos espaços interiores
 e ver-te
 verde vênus
 doendo
 no beiracéu
 é ver-nos
 em puro sonho
 onde
 ver-te, vida,
 é alto ver
 através de um véu. (Leminski, 2013, p. 153)

Nos versos “Em latim / “porta” se diz “janua” / e “janela” se diz “fenestra” [...] / “fenestra” veio / mas não como esse ponto da casa / que olha o mundo lá fora, / de “fenestra”, veio “fresta” há um jogo linguístico, o sujeito lírico não busca uma abertura total, mas uma fissura — uma fresta. O que resta da janela é apenas o intervalo. O poema constrói sua imagem

a partir da arqueologia das palavras, e o que emerge é um vocabulário da intimidade. A fresta não é ausência total de luz, mas uma concessão mínima do mundo exterior. O poema, assim, opera como janela entre tempos e línguas: do latim ao português, da etimologia à poética.

Nos versos: “e ver-te/ verde vênus/ doendo/ no beira céu é ver-nos/ em puro sonho.” o eu lírico oscila entre o desejo e a dissolução. Ver “vênus” é ver a si mesmo — o outro como espelho, a linguagem como véu. Há uma sensualidade sutil, quebrada, freada pela forma fragmentada dos versos. A repetição de “ver” — ver-te, ver-nos — aponta para um duplo movimento: olhar o outro e se ver nesse olhar. O sujeito poético, entre a clausura e o sonho, mira a vida pelo véu da linguagem.

O poema “(aus)” opera como uma radical experimentação da linguagem poética em sua forma mínima e fragmentada. O título, colocado entre parênteses, já indica ausência, silêncio, parêntese existencial. “Aus” pode ser lido como uma redução de “ausente” ou até como referência ao prefixo latino que indica separação. Logo, o que se anuncia é um corpo textual que se constrói a partir da subtração.

(aus)
 simples
 como um sim
 é simples
 mente
 a coisa
 mais simples
 que ex
 iste
 assim
 ples
 mente
 de mim
 me dispo
 des
 (aus)
 ente
 atrasos do acaso
 cuidados
 que não quero mais
 o que era pra vir
 veio tarde
 e essa tarde não sabe
 do que o acaso é capaz
 surpresa de ser
 tão solta e tão presa
 a noite dá meia volta
 e volta a ser nossa. (Leminski, 2013, p. 156)

Nos primeiros versos, a palavra “simplesmente” é fraturada em suas partes constituintes — “simples” e “mente” —, revelando não só um jogo fonético e visual, mas também uma tensão

entre corpo e pensamento, ação e reflexão. A simplicidade aqui não é só temática, mas estrutural: o poema busca o mínimo, o essencial. No entanto, essa busca é ao mesmo tempo travada e reveladora, pois o que é mais “simples” pode ser o mais difícil de se alcançar poeticamente.

A palavra “existe” também é quebrada graficamente — “ex” e “iste” —, isolando o prefixo “ex” que remete àquilo que está fora, ou foi retirado. O poema, assim, se desdobra como um ato de existir fora da norma, fora da sintaxe regular. “Assim / ples / mente” recompõe o termo “simplesmente”, agora ainda mais estilhaçado, abrindo espaço para múltiplas leituras: “mente que é simples”, “mente que se desfaz”, “simples na mente”. A fragmentação lexical força o leitor a reconstruir sentidos, experimentando a linguagem não como fluxo natural, mas como matéria em atrito.

Nos versos, “de mim./ me dispo./ des/ (aus)/ente.” o eu lírico passa a se despojar, desfazer-se: “me dispo / des / (aus) / ente”. A quebra em “des / (aus) / ente” evidencia a palavra “desausente” — neologismo impossível, que paradoxalmente junta ausência e presença, um eu que não está, mas ainda permanece. A linguagem se torna o espaço dessa contradição: de um sujeito que se retira, mas se afirma por meio da própria retirada.

Já em “atrasos do acaso./ cuidados/ que não quero mais.” o tempo entra em cena. “Atrasos do acaso” revela uma espécie de resignação diante da imprevisibilidade da vida. A desordem dos acontecimentos corrói os “cuidados” que o sujeito não deseja mais manter. Há uma entrega ao acaso, mas não sem crítica ou cansaço.

“O que era pra vir./ veio tarde./ e essa tarde não sabe./ do que o acaso é capaz.” O tempo esperado (“o que era pra vir”) chega, mas fora do tempo certo — e, ao chegar tarde, perde seu efeito. A “tarde” torna-se símbolo da descompassada experiência de vida, de um tempo que não corresponde mais às expectativas. O acaso, porém, permanece como potência — ele “é capaz” do imprevisível, da reviravolta. Essa tensão entre frustração e surpresa estrutura o movimento emocional do poema.

Os versos a seguir, “surpresa de ser./ tão solta e tão presa.” condensam uma contradição vital: estar “solto” e “preso” ao mesmo tempo. A surpresa é justamente o paradoxo de continuar sendo, mesmo quando as amarras não são visíveis. O sujeito lírico vive essa ambiguidade: ser livre e estar contido; ser contido e ainda assim se reinventar.

O ciclo temporal reaparece, agora com a noite — símbolo tradicional do inconsciente, do silêncio, da introspecção. Ao “dar meiovoltas”, ela retorna. Mas essa volta não é negativa: a noite volta “a ser nossa”, como se o sujeito poético recuperasse algum domínio sobre o escuro,

sobre a ausência. A escuridão torna-se espaço de criação. O poema encerra com uma suspensão: “toda a beleza que possa” — e o verso termina aí. Falta o verbo: “possa quê”? Posso encontrar, posso criar, posso suportar? A lacuna final reforça o inacabamento como marca do próprio viver. Não há fechamento, mas sugestão. O poema se encerra como sussurro aberto, como gesto suspenso.

Em “(aus)”, Leminski não apenas reduz a linguagem ao seu mínimo expressivo — ele tensiona o próprio conceito de poesia, convidando o leitor a ocupar os espaços em branco, os vazios, os parênteses. A subjetividade que emerge é marcada pelo deslocamento, pela fragmentação e pela recusa de uma voz unívoca. O poema é também um corpo: instável, ferido, exposto — mas ainda pulsante, ainda linguagem.

Em “transpenumbra”, Paulo Leminski elabora uma poética da delicadeza em fricção com a dor. O título, criado pela justaposição de “trans” (prefixo de atravessamento, passagem) e “penumbra” (zona de sombra tênue entre a luz e a escuridão), já antecipa o movimento do poema: atravessar o limiar entre o visível e o oculto, o sensível e o indizível. O neologismo funciona como metáfora do próprio processo poético, situado no entremeio — nem luz plena, nem escuridão total.

transpenumbra

tempestade
que passasse
deixando intactas as pétalas
você passou por mim
as tuas asas abertas
passou
mas sinto ainda uma dor
no ponto exato do corpo
onde tua sombra tocou
que raio de dor é essa
que quanto mais dói
mais sai sol?
página ó página casa materna
onde encontro sempre espanto
o mesmo sempre manso branco
quando penetro numa caverna. (Leminski, 2013, p. 162)

Logo nos primeiros versos, o poema constrói uma imagem de vulnerabilidade radical: “tempestade / que passasse / deixando intactas as pétalas”. A tempestade é aqui desejo e ameaça — força que transforma, mas cuja passagem se quer suave, quase impossível. A metáfora natural não é bucólica, mas marcada por um desejo de conciliar violência e delicadeza, impacto

e sutileza. Há, portanto, uma tensão evidente entre o mundo em convulsão (tempestade) e a tentativa de preservar aquilo que é frágil (as pétalas).

Antes mesmo das imagens, porém, o poema estabelece sua lógica pela visualidade, elemento fundamental de sua construção de sentido. A disposição verticalizada dos versos, com forte predominância de cortes bruscos, cria um movimento contínuo de queda e suspensão, como se cada linha fosse uma luz tênue que se adensa na sombra. O leitor avança como quem atravessa uma zona nebulosa, exatamente o espaço figurado pelo neologismo “transpenumbra”. A fragmentação gráfica funciona como encenação do próprio tema: o poema se oferece como um percurso entre luz e sombra, fazendo com que a experiência visual anteceda e complemente a leitura semântica. As pausas criadas pelos versos curtos, assimétricos, instauram zonas de silêncio que operam como verdadeiras áreas de penumbra no campo da leitura, aproximando o poema daquilo que Haroldo de Campos (2006) define como “iconicidade” verbo-visual, em que a disposição espacial integra o processo de significação.

Essa tensão visual se intensifica na imagem de um encontro marcado pela ausência: “você passou por mim / as tuas asas abertas / passou”. A repetição do verbo “passar” indica efemeridade e deslocamento, e a própria visualidade do verso, interrompido e rarefeito, reforça o caráter fugidio do gesto. O “você” permanece indeterminado — pode ser um amante, uma lembrança, uma ideia — mas sua passagem deixa uma marca: “sinto ainda uma dor / no ponto exato do corpo / onde tua sombra tocou”. A sombra, aquilo que não tem substância, torna-se agente de dor. É o negativo da presença que afeta, toca e fere. O corpo do eu lírico, como o texto, é um campo de reverberação sensível — lugar onde mesmo o que é etéreo provoca impacto.

O paradoxo se instaura em seguida: “que raio de dor é essa / que quanto mais dói / mais sai sol?” A dor, longe de ser apenas escuridão, torna-se luz — ou revela a luz. Esse movimento dialético entre sofrimento e iluminação aproxima o poema de uma forma de epifania: uma compreensão que só se dá na travessia da dor, como se a poesia fosse também um processo de transmutação do afeto em revelação. A metáfora solar, que emerge da dor, sugere que da experiência mais íntima e dolorosa pode brotar algum tipo de sentido.

Os últimos versos deslocam o espaço físico para o simbólico: “página ó página casa materna / onde encontro sempre espanto / o mesmo sempre manso branco / quando penetro numa caverna.” Aqui, a página é uma extensão do corpo e do lar: “casa materna”, lugar de origem e espanto. A repetição de sons suaves (“manso branco”, “casa”, “caverna”) cria um

ritmo introspectivo, de mergulho. A imagem final — “quando penetro numa caverna¹⁷ — amplia o campo simbólico do texto e pode ser lida como evocação da alegoria platônica da caverna; contudo, ao contrário da metáfora clássica, em que a caverna representa ignorância e prisão, aqui ela surge como espaço de descoberta íntima e sensível, “o mesmo sempre manso branco” onde o sujeito encontra espanto e acolhimento.

Assim, a iluminação não vem da saída para a luz racional, mas do mergulho na sombra, na memória e na subjetividade. A “transpenumbra” do título não é ausência de luz, mas o entrelugar em que luz e sombra coexistem. Nesse jogo contraditório — tempestade e pétala, sombra e sol, ausência e presença — Leminski constrói uma poética do paradoxo, onde a dor é também caminho para o encantamento. A linguagem permanece mínima, mas de alta carga afetiva, revelando que mesmo nos gestos contidos algo da experiência humana irrompe com intensidade — e que essa intensidade se sustenta tanto na dimensão verbal quanto na dimensão visual, constitutiva da força expressiva do poema.

La vie en close, nesse contexto, pode ser considerado o livro mais *concreto* de Leminski. Não no sentido de aderência ortodoxa à estética da poesia concreta dos anos 1950, mas porque leva ao limite a ideia de que a poesia é forma visual, materialidade verbal, construção rigorosa do signo. A contenção dos versos, o uso preciso dos espaços em branco, a arquitetura gráfica dos poemas e o controle rítmico revelam um autor que domina plenamente os recursos da linguagem — e que, ao mesmo tempo, é capaz de reconfigurá-los para falar da dor, da ausência e da clausura.

Ao final, o que *La vie en close* apresenta não é a desistência da linguagem, mas seu refinamento extremo: uma poesia de silêncio e presença, de sombra e luz, que transforma a clausura em possibilidade criativa. É nesse espaço liminar — entre o dentro e o fora, entre o dizer e o calar — que Leminski firma seu último gesto poético, afirmando que mesmo no mais íntimo fechamento, “sim, inverno, estamos vivos.”

¹⁷ A “caverna” pode remeter, em termos simbólicos, à alegoria de Platão, na qual o conhecimento é representado como um processo de sair das sombras rumo à luz. No poema de Leminski, entretanto, a caverna parece funcionar como espaço de acolhimento e espanto, onde o “branco manso” substitui a escuridão da ignorância, invertendo a expectativa platônica.

3. A DISSOLUÇÃO DO SUJEITO LÍRICO E O ANTILIRISMO NA POESIA CONTEMPORÂNEA

Os leitores de Paulo Leminski frequentemente reconhecem, com razão, a multiplicidade de “eus” que atravessam sua obra: poeta, jornalista, tradutor, ensaísta, experimentador linguístico. Essa vocação polifônica aproxima-o de figuras como Fernando Pessoa — não pela criação sistemática de heterônimos, mas pela capacidade de habitar simultaneamente diversos regimes de escrita, desestabilizando a noção de identidade literária unívoca. Movendo-se entre concretismo, poesia marginal, experimentalismo verbo-visual e reflexão crítica, Leminski escapa de qualquer fixação categorial.

Em *Ensaaios e anseios crípticos*, o autor articula uma visão estruturalista da literatura e questiona a autenticidade textual, afirmando que a sinceridade é sempre construída: “Para ser sincero, é preciso dispor das técnicas que indiquem, signem, sinceridade” (Leminski, 2018, p. 106). O primeiro personagem que o escritor cria, diz ele, é ele mesmo — mas esse “eu” não é espontâneo, e sim fruto da própria escrita. Nesse contexto, afirma que o texto literário “só tem interior”, pois “quanto mais virtudes literárias apresente um palavreado, menos relações terá com uma realidade ‘exterior’” (Leminski, 2018, p. 107). É importante notar que essa formulação se refere especificamente à prosa narrativa, não à poesia.

Esse ponto é decisivo: a própria poesia de Leminski contradiz, complica e tensiona sua formulação teórica, o que o transforma em verdadeiro sintoma de seu tempo. Sua escrita poética revela uma subjetividade que não desaparece, mas se desloca, fragmenta-se, ironiza-se, infiltra-se por entre os procedimentos formais.

Assim, embora herde dos concretistas o rigor verbal e a autonomia do signo, Leminski abre a escrita ao mundo, à cidade, ao humor político e à crítica social. A autorreferencialidade que afirma teoricamente torna-se, na prática poética, espaço de fricção e abertura. *Distraídos venceremos* (1987) é exemplar nesse sentido: mobilizando coloquialidade, minimalismo e ironia, o poeta pensa o Brasil da redemocratização, marcado por desigualdade e vigilância. O “distraído” torna-se metáfora de quem sobrevive pelas frestas, observando o que passa despercebido ao olhar disciplinado. A poesia, aqui, não se fecha: reinscreve-se na história.

Essa ambivalência aproxima Leminski das reflexões de Michel Collot sobre o sujeito lírico contemporâneo. Para Collot (2013), a subjetividade moderna surge na zona liminar entre interior e exterior, resultado da fricção entre o eu e o mundo. É nesse quadro que ele identifica

o paradoxo do antilirismo: ao negar o eu como centro expressivo, o poema frequentemente produz o retorno oblíquo do sujeito — um movimento que define como: “Nada de mais narcísico, sob alguns aspectos, do que o antilirismo contemporâneo, no qual o sujeito se compraz, às vezes, no deleite melancólico [...]” (Collot, 2018, p. 77).

Em Leminski, esse paradoxo se corporifica. Embora recuse a confissão sentimental e privilegie o experimentalismo formal, a subjetividade não desaparece: ela retorna dispersa, fragmentada, filtrada por humor, intertextualidades, visualidade e ruídos urbanos. O sujeito lírico leminskiano não é pleno nem estável, mas móvel — um ponto de passagem entre vozes, memórias, idiomas e afetos.

A influência da poesia concreta é decisiva nesse processo. O projeto verbivocovisual dos irmãos Campos concebia o poema como objeto autossuficiente. Leminski absorve essa herança, mas a expande ao cruzá-la com poesia marginal, cultura pop e tropicalismo, produzindo uma poética híbrida que combina rigor técnico com improviso crítico.

Sua produção ensaística reforça essa perspectiva. Como tradutor, ele adota a “transcrição”, explorando limites do português como “desterro ocidental do pensamento”. Em textos sobre Whitman, antecipa os “tempos biônicos” e as transformações da sensibilidade contemporânea. Em poesia ou prosa crítica, Leminski opera sempre nesse limiar entre interior e exterior, forma e vida.

Sua crítica à noção de um “eu” autêntico — e a afirmação de que a sinceridade é técnica — não apagam o outro de sua poesia. Pelo contrário, sua obra acolhe interferências, vozes incorporadas, fragmentos culturais. Collot ilumina essa dinâmica ao afirmar que a poesia nasce “em resposta à alteridade do real [...] como ‘uma outra palavra’” (Collot, 2006, p. 30). Mesmo quando irônica ou metalinguística, a poesia leminskiana permanece atravessada por vozes e tensões externas.

O equívoco crítico recorrente surge ao aplicar indiscriminadamente sua afirmação sobre prosa a toda sua poética. Quando escreve que “a segunda frase inicia a textualidade”, descreve o funcionamento da narrativa — não do poema. A poesia de Leminski, especialmente, não se encerra em autorreferencialidade rígida: ela abre-se à visualidade, aos fluxos urbanos, ao humor, à memória e à alteridade.

Isso explica por que a obra de Paulo Leminski resiste a leituras puramente estruturais ou autorreferenciais. Mesmo quando ecoa o *Plano-Piloto* da poesia concreta — com sua defesa da “linguagem direta”, da “economia verbal” e da “arquitetura funcional do verso” (Campos, 2006, p. 216) —, Leminski não abdica do afeto, do histórico e do cultural. O poema pode operar

como objeto técnico, mas nunca se reduz a isso: ele funciona como mediação instável entre linguagem e mundo, entre forma e experiência.

Nesse sentido, o sujeito lírico em Leminski não é nem confessional nem plenamente dissolvido. Ele emerge como efeito formal, resultado da fricção entre procedimentos rigorosos e a abertura ao acaso, à oralidade e ao contexto histórico. Trata-se de uma subjetividade atravessada pela linguagem, e não anterior a ela. O “eu” não fala a partir de um interior pleno, mas aparece como rastro, gesto, ruído — algo que vibra na superfície do poema sem jamais se fixar como identidade estável.

Essa configuração confirma Leminski como sintoma de seu tempo. Em um período marcado pela crise das grandes narrativas, pela desconfiança em relação à autenticidade e pela intensificação dos discursos midiáticos, sua poesia encena a instabilidade do sujeito moderno sem recorrer ao silêncio nem à pura autorreferencialidade. O sujeito leminskiano não desaparece: ele se reconfigura como campo de tensão, como ponto de passagem entre vozes, códigos, afetos e discursos heterogêneos.

Assim, ao mesmo tempo em que teoriza a escrita como construção técnica — afirmando que a sinceridade é um efeito de linguagem —, Leminski escreve poemas nos quais a experiência histórica, urbana e afetiva insiste em atravessar a forma. Essa contradição não enfraquece sua poética; ao contrário, constitui seu princípio de funcionamento. O poeta escreve contra a ilusão de um “eu” autêntico, mas também contra a esterilidade de uma linguagem fechada em si mesma.

A formulação de que “o texto literário só tem interior” reforça o ideal concretista de autonomia do signo; no entanto, a própria poesia de Leminski o contradiz de modo produtivo. Ao afirmar que a literatura não é espontânea, mas técnica — e que “técnica é o coração” da sinceridade (Leminski, 2018, p. 106) —, o poeta desmonta a noção tradicional de lirismo como desabafo imediato ou transparência emocional. Ainda assim, sua escrita não elimina o afeto: versos como “o verde mais verde que existe / a cor mais alegre / a cor mais triste” revelam que a experiência sensível se infiltra pelas frestas do signo, mesmo sob forte controle formal.

As reflexões de Michel Collot ajudam a compreender esse movimento. Para o crítico, mesmo o antilirismo permanece atravessado pela subjetividade, ainda que de forma deslocada, fragmentada ou oblíqua. O sujeito lírico, longe de desaparecer, transforma-se em instância mediadora entre interioridade e exterioridade — entre linguagem, experiência e mundo. Em Leminski, essa mediação assume uma configuração singular: uma poesia que preserva o rigor

estrutural herdado do concretismo, mas permanece vibrátil, permeável ao cotidiano, ao corpo e às tensões históricas.

É nesse entrelugar — entre fechamento formal e abertura sensível — que a poética leminskiana encontra sua força. Sua escrita não reflete o real de maneira mimética, mas tampouco o exclui; não se submete à centralidade do eu, mas também não o anula. O poema, aqui, é gesto: um fazer que articula linguagem, corpo e mundo. Nesse terreno intermediário, onde dizer é também agir, Leminski afirma sua originalidade na literatura brasileira contemporânea e se consolida como sintoma de um tempo marcado pela instabilidade das formas, das identidades e dos modos de dizer.

3.1 Quem fala nos poemas? O Eu Lírico como mediador

A questão “quem fala nos poemas de Paulo Leminski?” não encontra respostas simples porque, em sua obra, o sujeito lírico não se apresenta como centro estável da enunciação, mas como um ponto de atravessamento: um lugar onde se cruzam tradições literárias, vozes alheias, memórias culturais, citações e desvios sintáticos. Mais do que expressar uma interioridade unitária, a poesia leminskiana constrói uma subjetividade que existe na relação com a linguagem — e não antes dela. É justamente esse traço que aproxima o poeta do problema central desta pesquisa: a ideia de que sua obra encena, formal e tematicamente, a crise do sujeito moderno e a instabilidade da experiência no Brasil urbano e pós-utópico das décadas de 1970 e 1980.

Michel Collot, ao propor a noção de “saída de si”, rompe com a concepção autobiográfica do sujeito lírico. Para ele, o “eu” do poema é uma instância que se constitui na relação com o mundo, com o espaço e com o outro: “o sujeito não saberia chegar a uma plena e inteira consciência de si mesmo na transparência de uma pura interioridade” (Collot, 2013). Essa perspectiva dissolve a centralidade do eu e o transforma num mediador — não uma origem, mas um efeito da própria tessitura do texto.

Essa visão dialoga com o que Marcos Siscar define como o “drama da destinação”, no qual o sujeito poético vive a tensão entre dizer e receber, entre aparecer e dissolver-se no discurso. Como observa o autor, o poema envolve “a pergunta sobre como me colocar (‘eu’) no poema, como também sobre a relação tensa com esse outro que meu texto cria” (Siscar, 2010, p. 616). Em Leminski, esse drama se intensifica porque a subjetividade é continuamente

desestabilizada pela intertextualidade, pelo humor, pela colagem e pelo gesto de incorporação e desvio de tradições culturais diversas.

Assim, antes de ser uma voz unificada, o “eu” leminskiano é um campo de diálogos, um dispositivo que articula memórias literárias, repertórios múltiplos e uma sensibilidade que se reconhece fragmentada. O sujeito emerge como mediador entre passado e presente, entre o texto literário e o leitor, entre o arquivo e a invenção.

É nesse horizonte que se insere o poema *M. de memória*, no qual a subjetividade não se afirma como interioridade psicológica, mas como espaço de circulação entre autores, tradições e leituras. Leminski transforma o “eu” em repertório e trânsito — o que reforça seu projeto de uma poesia autorreferencial, crítica e consciente de seu lugar dentro da história da literatura.

Passa-se, então, à leitura do poema:

M. de memória

Os livros sabem de cor
milhares de poemas.
Que memória!
Lembrar, assim, vale a pena.
Vale a pena o desperdício,
Ulisses voltou de Tróia,
assim como Dante disse,
o céu não vale uma história.
um dia, o diabo veio
seduzir um doutor Fausto.
Byron era verdadeiro.
Fernando, pessoa, era falso.
Mallarmé era tão pálido,
mais parecia uma página.
Rimbaud se mandou pra África,
Hemingway de miragens.
Os livros sabem de tudo.
Já sabem deste dilema.
Só não sabem que, no fundo,
ler não passa de uma lenda. (Leminski, 2018, p. 207)

Logo nos primeiros versos, “Os livros sabem de cor/milhares de poemas.” os livros são apresentados como depositários da memória cultural e literária. Eles acumulam histórias ficcionais e históricas que moldam o imaginário coletivo, funcionando como arquivos que transcendem gerações. No entanto, há uma ironia sutil embutida nessa imagem: os livros “sabem de cor”, mas permanecem silenciosos, inertes, à espera de quem os leia. Essa sabedoria acumulada, se não for ativada pela leitura, torna-se uma poesia morta, um repertório sem vida, estagnado. O poema, assim, tensiona a ideia do livro como santuário da cultura, sugerindo que

o texto só se realiza na relação com o leitor. O sujeito lírico emerge, nesse sentido, como mediador entre o passado armazenado nas páginas e o presente de quem lê, reatualizando significados e revitalizando sentidos esquecidos.

O verso seguinte, “Que memória!”, traz à tona o Leminski brincalhão. Aqui, o sujeito lírico se utiliza da ironia para questionar a capacidade atribuída aos livros de guardar memórias, desconstruindo ideias tradicionais sobre a confiabilidade da memória, seja individual ou coletiva. Com isso, ele problematiza o próprio papel da literatura como guardião de experiências e histórias, levantando dúvidas sobre até que ponto as memórias registradas podem realmente ser vistas como verdades absolutas ou permanentes.

A sequência “Lembrar, assim, vale a pena/vale a pena o desperdício” aprofunda essa reflexão ao estabelecer uma relação com o tempo dedicado à revisitação das memórias. O sujeito lírico sugere que, embora o ato de relembrar possa parecer um “desperdício” de tempo, ele ainda vale a pena, pois é através desse processo que se mantém viva a conexão com as histórias e as tradições. Essa ambiguidade, característica de Leminski, revela a tensão entre o valor atribuído à memória e a subjetividade significativa que permeia sua conexão.

Nos versos que se seguem, destaca-se o uso intenso da intertextualidade, uma estratégia que reforça a construção da memória coletiva no texto. Autores como Joyce, Mallarmé e Hemingway são mencionados, funcionando como referências que estruturam o diálogo entre o eu lírico e a tradição literária. Essas menções não se limitam a homenagens; elas também revelaram o modo como Leminski se posiciona no texto como leitor e escritor, estabelecendo uma relação simbiótica entre o biográfico e o coletivo.

O “eu” do poeta se funde ao “sujeito lírico do poema”. O elemento, talvez autobiográfico, aparece na maneira como o eu lírico reflete sua relação com esses autores e obras. Leminski utiliza sua experiência como leitor para criar um espaço de intersecção entre a memória pessoal e a memória coletiva. Essa abordagem dialógica ressoa, em parte, com a proposta de Michel Collot, que vê o sujeito lírico como um mediador que projeta sua subjetividade no mundo exterior.

No entanto, Leminski se distancia dessa perspectiva ao insistir na ideia de que a literatura é autorreferencial, fechada em sua própria lógica e textualidade. Tal concepção encontra respaldo no pensamento de Michel Foucault, que propõe que o autor não deve ser entendido como uma figura biográfica, mas como uma função do discurso. Como ele afirma: “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (Foucault, 1969, p. 269).

Assim, os nomes de autores evocam não suas identidades pessoais, mas suas posições dentro de um campo discursivo, atuando como dispositivos que organizam o saber literário. Em Leminski, essa operação revela não apenas erudição, mas uma crítica irônica e ao mesmo tempo afetiva da tradição — em que o nome próprio se desfaz como identidade e passa a operar como signo, como peça no jogo textual que o poema propõe.

No ensaio *Sem eu, sem tu, nem ele*, Leminski rejeita a necessidade de qualquer relação direta entre o “eu” do autor e o “eu lírico”, argumentando que essa conexão é, na verdade, uma questão de técnica e estilo. Para ele, o texto literário cria seu próprio universo, independente de referências ao mundo exterior. Essa visão contrasta com a perspectiva de Paul Ricoeur (1986), que propõe a noção de ipseidade, indicando que o sujeito lírico, ao sair de si, projeta suas emoções e relações com o mundo na ressonância do poema: “O poeta projeta assim fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo, em que ele interioriza” (Collot, 2013, p. 228).

Ademais, nos versos seis a dez, “Ulisses voltou de Tróia/assim como Dante disse/o céu não vale uma história/ um dia, o diabo veio/ seduzir um doutor Fausto,” nota-se a alusão à ideia de jornada, tanto literal (a odisseia de Ulisses) quanto metafórica (a trajetória do pensamento literário). A escolha de subverter o Paraíso de Dante ressalta a valorização do conflito e da travessia em detrimento da resolução, destacando o processo como mais significativo que o destino.

Há, ainda, uma referência ao mito fáustico, que evoca a busca incessante do homem por conhecimento e poder, mas também sua queda significativa. Essa busca está intimamente ligada à memória, que opera como um reservatório de saberes acumulados. Nesse contexto, surge a associação com Mnemosyne, a deusa grega da memória, cuja figura transcende a simples evocação do passado. Mnemosyne representa a memória como um processo dinâmico, vital para a formação da identidade e da criação, indo além da simples preservação do que já foi.

Após explorar o mito fáustico e a memória, Leminski mergulha na construção do “eu” na literatura, exemplificada pela oposição aparente entre Byron e Pessoa. O poema segue como uma verdadeira linha do tempo literário, pontuada por referências marcantes. O verso “Byron era verdadeiro/ Fernando, pessoa, era falso” exemplifica essa dualidade. Lord Byron, com sua vida aventureira e tom confessional, é associado às desvantagens, enquanto Fernando Pessoa, com seus múltiplos heterônimos, representa a fluidez e a desconstrução do “eu” fixo.

Leminski, no entanto, joga com essa oposição aparente, demonstrando que ser “falso” – como Pessoa – também é uma forma de ser verdadeiro. A vírgula que separa “Fernando” de “Pessoa” reforça essa ambiguidade, destacando o jogo linguístico e literário que permeia o poema. Essa ambiguidade também encontra eco na análise de Octavio Paz em *O desconhecido de si mesmo* – Fernando Pessoa, em que o autor afirma que “a pluralidade não é um desmembramento, mas um acréscimo” (Paz, 2002, p. 26). Para Paz, os heterônimos de Pessoa não são apenas máscaras, mas manifestações plenas de outras vozes legítimas que coexistem em um mesmo sujeito lírico. Assim, a “falsidade” não é engano, mas complexidade: um modo de expandir a experiência do eu e do outro por meio da linguagem.

Essa leitura intensifica o gesto de Leminski ao evocar Fernando Pessoa, sugerindo que o poeta brasileiro também se engaja numa multiplicação do sujeito poético. Ao contrário de uma poesia centrada num eu lírico unívoco, Leminski assume um “eu” múltiplo, permeável, híbrido — capaz de ser simultaneamente autor, personagem e leitor de si mesmo.

Ademais, nos versos “Mallarmé era tão pálido/ mais parecia uma página/ Rimbaud se enviou pra África/ Hemingway de miragens”, Leminski explora as contradições entre idealização e materialidade na produção literária e no modo de viver. A imagem de Mallarmé, frequentemente associada à poesia pura e abstrata, é reduzida a uma metáfora concreta: uma página, algo físico e tangível. Essa escolha crítica questiona a extrema abstração ou intelectualização na poesia, mudando-a em algo material e limitado.

Por outro lado, as menções a Rimbaud e Hemingway refletem o esforço entre as vidas pessoais dos autores e suas obras literárias. Rimbaud, que abandonou a poesia em busca de uma nova vida na África, é apresentado como alguém que rompe com o ideal romântico do “poeta dedicado”. Já Hemingway, com sua busca pela compreensão da condição humana, é descrito como um criador de “miragens”, indicando que sua busca pela verdade talvez fosse uma ilusão, algo inalcançável.

Leminski permeia seus versos com ambiguidade, recusando julgamentos absolutos. Ele destaca a multiplicidade de significados e a materialidade dos signos, transformando os autores citados em símbolos de sua própria complexidade e das contradições que definem tanto a literatura quanto a vida. Nesse contexto, o poema dialoga com a ideia de que a memória literária é dinâmica, um espaço onde valores e interpretações se reconfiguram constantemente.

Essa visão pode ser associada ao conceito de *lugares de memória*, desenvolvido por Pierre Nora, que vê esses espaços simbólicos como âncoras da memória e da identidade coletiva. Jacques Le Goff complementa essa ideia ao descrever a memória coletiva como

“essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas [que] constitui o vívido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado” (Le Goff, 1996, p. 29).

O poema de Leminski construiu, assim, uma “linha do tempo” literária, que conecta memórias gregas — como Mnemosyne e Ulisses — a autores modernos, como Hemingway e Pessoa. Essa articulação reafirma a literatura como um campo de memória viva, onde o passado é revisitado e reinterpretado no presente.

Leminski transforma o poema em um espaço de preservação e ressignificação da memória, apontando para sua vitalidade como força que transcende o tempo e se insere no presente da experiência de leitura. Em seus ensaios, ele reforça que a literatura não depende de seu autor ou de um leitor específico, mas existe como objeto independente. Como afirma:

o leitor no texto literário, também é uma ficção. Nunca sabemos quem vai nos ler, nem como, nem quando. No fundo, escrevemos para nós mesmos. Um texto literário é objeto sem autor para leitor nenhum, não se referindo a nada a não ser a ele mesmo. (Leminski, 2018, p. 107)

Essa perspectiva ressalta novamente o caráter autorreferencial do poema, que cria um universo próprio e autorregulado. O texto literário não se ancora na intenção do autor nem na interpretação do leitor; ele existe por si só, como entidade viva, aberta a ressignificações em cada nova leitura.

Por fim, os últimos versos do poema concluem a jornada ao afirmar: “Os livros sabem de tudo/ Já sabem deste dilema/ Só não sabem que, no fundo/ ler não passa de uma lenda.” O sujeito lírico desconstrói criticamente a ideia de leitura e literatura, abrindo espaço para interpretações que remetem à fala de Collot (2013, p. 223):

se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. [...] o sujeito não saberia chegar a uma plena e inteira consciência de si mesmo na transparência de uma pura interioridade. Sua abertura ao mundo, ao outro e à linguagem faz dele um “estranho por dentro – por fora”.

No poema *m de memória*, Leminski apresenta um sujeito lírico que, ao invés de ancorar-se em um passado individual, dissolve-se nas camadas do tempo literário. A memória aqui não é nostálgica nem linear, mas sim um espaço expandido de leitura, no qual o “eu” se entrelaça a outras vozes, outras escritas, outros tempos. Essa dissolução do sujeito lírico também ecoa em *limites ao léu*, verdadeiro manifesto poético-mosaico, no qual Leminski compõe um texto de colagem intertextual.

Nele, a poesia é definida não por uma essência, mas por um acúmulo de definições múltiplas, atribuídas a poetas, críticos, filósofos e artistas de diversas épocas e culturas: “poesia:

‘words set to music’ (Dante via Pound)... ‘a liberdade da minha linguagem’ (Paulo Leminski)”.
 Como se lê:

limites ao léu

poesia: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “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” (Mallarmé), “música que se faz 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” (Octavio 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) ... (Leminski, 1995, p. 10)

Ao elencar essas múltiplas vozes, de Dante a Dylan, de Novalis a Jakobson, Leminski constrói não apenas um poema, mas uma constelação de leituras. O “eu” poético, nesse caso, já não é uma instância autônoma ou criadora original, mas um espaço de trânsito, onde a memória é feita de citações e o sentido se desloca de forma rizomática. A liberdade da linguagem, como ele mesmo define, é não apenas formal, mas também relacional — está no modo como o texto se apropria, responde, distorce e recria aquilo que já foi dito.

Ao elencar essas múltiplas vozes — de Dante a Dylan, de Novalis a Jakobson —, Leminski constrói não apenas um poema, mas uma constelação de leituras. O eu poético, nesse caso, já não é uma instância autônoma ou criadora original, mas um espaço de trânsito, onde a memória é feita de citações e o sentido se desloca de forma rizomática. A liberdade da linguagem, como ele mesmo define, é não apenas formal, mas também relacional — está no modo como o texto se apropria, responde, distorce e recria aquilo que já foi dito.

Nesse processo, o “eu” do autor e o “eu” lírico não se opõem de maneira rígida, mas se embricam poeticamente, coexistindo em camadas de subjetividade e expressão. Como propõe Michel Collot (2013), o sujeito poético contemporâneo é atravessado pelo mundo e por sua relação com o outro, o que torna legítimo pensar que, em *limites ao léu*, Leminski inscreve sua própria sensibilidade no fluxo dessas múltiplas vozes — sem cair no biografismo, mas também sem apagar sua presença.

Essa poética do entre-lugar, do sujeito em trânsito e em constante reconfiguração, pode ser aprofundada a partir do conceito de arquiescritura, elaborado por Jacques Derrida. Para Derrida (1981), a arquiescritura é uma “escritura primeira”, que não precede historicamente a fala, mas que a antecipa enquanto estrutura, enquanto condição de possibilidade para toda produção de sentido. Trata-se de uma cadeia de diferenças e adiamentos — o que ele chama de *différance* — que produz significação não por presença plena, mas por ausência, desvio e espaçamento. Essa lógica desestabiliza a noção de um sujeito originário, assim como desfaz a ideia de um sentido fixo e totalizante. Em vez disso, o texto se organiza por deslocamentos contínuos, por traços que não se fecham em identidades, mas que se abrem a novas possibilidades de leitura e relação.

Assim ao reconhecer a escrita em sua dimensão arquiescritural, abre-se espaço para pensar a poesia contemporânea — como a de Leminski — não como um discurso fechado ou um espelho do eu, mas como um campo de tensão ética e estética. Derrida fala de uma “ética da escritura”, que nasce dessa abertura violenta e paradoxal entre presença e ausência, onde o outro está sempre presente e ao mesmo tempo ausente, constituindo a base da moralidade e da imoralidade (Derrida, 1981, p. 171).

Dessa maneira, tanto *M de memória* quanto *limites ao léu* assumem a literatura como território de pertencimento e experimentação, onde o sujeito se constitui não na estabilidade de um centro, mas no entre-lugar da linguagem, na travessia entre textos, tempos e existências. Mais do que celebrar a intertextualidade, esses poemas revelam uma concepção de sujeito poético em devir, em que a poesia se faz enquanto deslocamento, escrita e diferença, um gesto que, por sua vez, se aproxima profundamente da própria lógica da arquiescritura.

A dinâmica de dissolução do sujeito lírico vista nos dois poemas anteriores, também pode ser observada em outros poemas de Leminski, nos quais o “eu” se desfaz, desloca-se e se reconfigura, deixando de ser uma instância centralizadora para tornar-se um entre-lugar. No poema:

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme. (Leminski, 2013, p. 49)

A subjetividade é apresentada como um campo de esvaziamento deliberado. A tentativa de “apagar-se” e “diluir-se” reforça o processo de descentramento do sujeito, que abandona a ilusão da centralidade plena, ecoando a ideia de Collot de que o sujeito lírico moderno “cessa de se pertencer”. No entanto, a persistência do “charme” final sinaliza que, mesmo na fragmentação, resta um traço, uma marca estética, talvez um resíduo de presença que sobrevive à ausência.

Esse poema é particularmente interessante se aproximado novamente à noção de *différance* de Derrida: o sujeito aqui não é uma presença originária, mas um jogo de adiamentos e traços, um “charme” que resta após o desmanche, uma singularidade que só se afirma em seu desaparecimento. Os poemas analisados revelam como Leminski constrói uma poética do deslocamento, em que o sujeito lírico não está centrado em si, mas nas relações que estabelece com a linguagem, com o outro, com a memória literária. Isso corrobora a visão de Michel Collot, segundo a qual a modernidade instaura um sujeito descentrado, fluido, em trânsito, que se constitui na abertura ao mundo e à alteridade.

Leminski atualiza essa tradição ao mesmo tempo em que a critica e a parodia, dissolvendo fronteiras entre o autor e o texto, o biográfico e o literário, o eu e o outro. Encarar estas contradições do autor entre a textualidade e a referência é importante, pois chega se a conclusão de que o poeta se aproxima e se distancia das teorias da poesia (seus ensaios), de sua própria poesia, e das de Michel Collot.

CONCLUSÃO

A presente dissertação buscou compreender de que modo a poesia de Paulo Leminski encena a crise do sujeito lírico moderno, tomando como eixo a hipótese de que sua obra não apenas tematiza a instabilidade do eu, mas a realiza estruturalmente, convertendo-a em princípio composicional. O percurso analítico demonstrou que Leminski não constrói um sujeito unitário ou confessional, tampouco se deixa capturar por categorias estáveis como “poeta concreto”, “marginal” ou “pop”. Ao contrário, sua poesia se instala no entrelugar dessas tradições, articulando-as criticamente e expondo, em seu próprio funcionamento, o esgarçamento do sujeito moderno — fazendo de sua obra um sintoma de seu tempo.

A partir das leituras desenvolvidas, observou-se que sua poética opera por rarefação, fragmentação, ironia intertextual, oscilação sintática e dissolução referencial, produzindo um sujeito lírico que não antecede o texto, mas emerge como seu efeito. Trata-se de uma instância instável, dinâmica, atravessada por vozes culturais, memórias literárias e tensões formais. Em Leminski, a linguagem não expressa um eu preexistente: ela o fabrica, o desloca, o suspende e, por vezes, o desmancha. Essa dinâmica se manifesta tanto na visualidade experimental quanto nos haicais urbanos, nos contos semióticos, nas colagens intertextuais e nos poemas de rarefação extrema.

Tal operação confirma o diagnóstico de Michel Collot, segundo o qual o sujeito lírico contemporâneo não alcança uma consciência plena de si na transparência de uma interioridade, constituindo-se sempre na relação com a linguagem, com o outro e com o mundo. Do mesmo modo, dialoga com o “drama da destinação” formulado por Marcos Siscar, que identifica no poema uma tensão permanente entre o aparecimento e o apagamento da voz. Em Leminski, esse drama assume forma irônica e lúdica, mas sua consequência é radical: o eu torna-se um ponto de atravessamento, jamais um centro estável.

Mesmo quando evoca tradições literárias — Dante, Joyce, Mallarmé, Rimbaud, Pessoa, Bandeira, Hemingway — Leminski não o faz como quem se ancora numa genealogia, mas como quem se dissolve nela. A subjetividade configura-se como arquivo vibrante, como trama de leituras continuamente reescritas. O eu poético frequentemente se dilui num mosaico intertextual, aproximando-se da lógica da *arquiescritura* derridiana: o sujeito não se afirma pela presença plena, mas pelo traço, pela diferença e pelo deslocamento.

Em obras como *Distraídos Venceremos*, a rarefação e o silêncio aparecem como limites da linguagem — zonas em que o sujeito se desfaz justamente ao tentar dizer. Não se trata de mutismo, mas de uma política da hesitação, da falha e do quase: uma resposta ao Brasil do pós-

ditadura não pela denúncia direta, mas pela exposição da precariedade da enunciação. A poesia torna-se o espaço onde o sentido vacila, onde o eu quase se cala, mas persiste no gesto mínimo de dizer. Nesse ponto, Leminski revela-se profundamente histórico: sua oscilação formal não é apenas estética, mas sintoma de um país fragmentado, urbano, desigual e pós-utópico, em que as narrativas de totalidade já não se sustentam.

Assim, afirmar que Leminski é um sintoma de seu tempo significa reconhecer que sua poesia incorpora estruturalmente as contradições da modernidade tardia: a crise da identidade, a instabilidade das formas, a saturação discursiva e a fragmentação da experiência. Sua escrita não lamenta essa condição, tampouco a resolve; transforma-a em potência criativa. Os gestos recorrentes de apagamento, diluição e desmanche do eu não configuram negação, mas reposicionamento: o sujeito cede lugar à linguagem, à alteridade e à multiplicidade.

Desse modo, pode-se afirmar que a poesia leminskiana oferece uma das formulações mais inventivas da lírica brasileira contemporânea justamente porque assume, sem nostalgia e sem ressentimento, a impossibilidade de um eu pleno, convertendo essa impossibilidade em método. O sujeito em Leminski não desaparece: ele se redesenha, se fragmenta, se contamina e se reescreve — tal como a própria linguagem, sempre em movimento.

Em última instância, este trabalho demonstrou que a crise do sujeito moderno não é apenas tema, mas forma na obra de Paulo Leminski. Sua poesia não descreve a crise: ela a realiza, fazendo da linguagem um laboratório de tensões entre memória, identidade, silêncio e invenção. Por isso, sua obra permanece atual e desafiadora. Ela lembra que, num mundo em que a estabilidade do eu se desfaz, a poesia não é refúgio, mas campo de experimentação — lugar onde o sujeito pode ainda aparecer, não na fixidez, mas no entrelugar da linguagem. Leminski ensina que é justamente nesse descentramento contínuo que a poesia encontra sua força: existindo enquanto se desfaz, dizendo quando quase não pode dizer, reinventando o sujeito no próprio ato de perdê-lo.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Viviana. **Poesia em risco**: itinerários para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo: Ed. 34, 2021.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950–1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). 2007. Tese (Doutorado em História) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? In: **Poesia marginal**: palavra e livro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 165–177, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264–298.
- FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 4. ed. ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1989.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. (Coleção Repertórios).
- LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios críticos**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. <https://doi.org/10.5070/T422018504>
- LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. **Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase**. Curitiba: ZAP, 1980.
- LEMINSKI, Paulo. **Polonaises**. Curitiba: Edição do autor, 1980.
- LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. **Quarenta cliques em Curitiba**. Curitiba: Edição do Autor (Etcetera), 1976.

MELO, Tarso de. Por que amamos Paulo Leminski? **Revista Cult**, São Paulo, edição 248, jul. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-que-amamos-paulo-leminski/>. Acesso em: 12 set. 2023.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SAFATLE, Vladimir. **Em um com o impulso**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOUSA, Cláudio R. **Catatau, literatura de obstrução em país bloqueado**. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19022010104804/publico/CLAUDIO_R_SOUSA.pdf. Acesso em: 10 ago. 2024.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. São Paulo: Tordesilhas, 2022.