

# A FORMAÇÃO DE UMA POÉTICA: AS INFLUÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DO HAICAI DE PAULO LEMINSKI

Ana Érica Reis da Silva Kühn<sup>1</sup>

## RESUMO

Este estudo visa investigar a formação poética de Paulo Leminski. Poeta que transitou por várias linguagens e estéticas como Concretismo, Poesia Marginal e Tropicalismo. No entanto, não se fixou em nenhuma dessas, aproveitando apenas aquilo que lhe interessava para compor sua própria dicção. Como sua obra é muita vasta e aponta para vários segmentos, trataremos especificamente sobre o haicai. Para isso, analisaremos cartas, ensaios, além de parte da sua obra poética, em especial *Caprichos e relaxos*, e fortuna crítica. Nos basearemos ainda nos princípios da crítica genética no que diz respeito a composição do processo criativo.

**Palavras-chave:** poética, haicai, paulo leminski.

## 1. Apontamentos sobre o processo de criação

Tratar sobre as questões que abrangem o autor é ainda pensar no mistério que envolve essa figura, visto ser uma categoria moderna que surgiu por volta do século XIX, ainda no Romantismo, concedida ao indivíduo que assina uma obra literária. Para Antoine Compagnon (2010, p. 47): “O ponto mais controverso dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor”, isso porque para alguns teóricos como Roland Barthes (1988), o autor estaria morto. É claro que se trata de uma metáfora, pois o que prevalece é a linguagem, ela que marca o ato comunicativo.

O que temos percebido é que cada vez mais tem aumentado o interesse do público em conhecer o autor, a sua vida particular, os seus hábitos, bem como quais obras lhe interessam mais. Isso pode ser uma forma de intentar compreender o seu processo criativo.

Ao buscar conhecer como ocorre o processo de criação, os críticos, mais especificamente os geneticistas que se interessam não pelo autor, mas pela composição da obra em si, buscam prototextos – rascunhos, cartas, conjunto de manuscritos e

---

<sup>1</sup> Doutoranda (bolsista CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG) – Faculdade de Letras. E-mail: anaerica86@gmail.com

anotações que antecedem o escrito – que apontem para o processo da construção de uma obra, isso faz com que documentos antes esquecidos passem a ser investigados a fim de apreender o método de composição de determinado autor.

Pensando nesses apontamentos, a proposta deste trabalho é a de buscar compreender a formação da poética de Paulo Leminski, a partir da investigação de seus prototextos como cartas e ensaios, além do conjunto da sua obra e fortuna crítica. Como sua poética aponta para segmentos diversos, trataremos especificamente sobre o haicai.

Pensar na formação do poeta como indivíduo que também exerce o papel de leitor, nos permite recordar que coube ao poeta nomear e dar sentido as coisas do mundo. Não lhe era permitido criar, pois conforme a concepção divina difundida pelo Cristianismo, que por muito tempo desempenhou o papel de formação da civilização ocidental, Deus é o primeiro e o único criador, fez o homem a sua imagem e semelhança.

Na Grécia Antiga, nos tempos homéricos, o poeta era um dos homens mais influentes da sociedade, exercia papel de destaque; memorizava, recontava a história do povo e criava intercedido pela figura da musa. No período Classicista, a poesia passou a ser mediada pelos princípios iluministas, o sentimento era contido e a inspiração mensurada pela razão. Com a proposta de ruptura do Romantismo, a sentimentalidade poética veio à tona, e o poeta passou a ser visto como gênio criador, a antena da raça.

No entanto, nos primórdios da modernidade e com o “boom” científico e tecnológico que ocorrera no fim do século XIX, estudos sobre o inconsciente deram ao homem a capacidade de conhecer melhor os mistérios da mente. Isso foi possível com os estudos desenvolvidos por Sigmund Freud, que segundo Marisa Pelella Mélega (2001, p. 112): “democratizou a criatividade”. Desse modo, a criação passou a ser acessível a qualquer indivíduo e não mais restrita ao artista, “passou a ser considerada uma capacidade que potencialmente todos podem ter.” (MÉLEGA, 2001, p. 112).

Com a “democratização” da criatividade, a arte chega ao povo que se vê também como criador, o artista está nas ruas, é o *flâneur* que passa, observa e transcreve para a arte suas sensações. Com o tempo, as obras tornaram-se menos herméticas e mais acessíveis, daí entra em cena a figura do leitor que se torna imprescindível a atualização da obra.

O leitor, por sua vez, passa a se interessar não somente pela obra, mas também pelo indivíduo que assina e tem uma subjetividade instalada no plano real. Interessar-se pelo autor traz uma série de outras questões que o engloba, tal como se concebe o seu processo criativo.

A criação passa a ser um processo de mistério, e uma forma para desvendá-lo é conhecer a vida pessoal do autor. Saber os artifícios que o artista utiliza para erigir uma obra sempre foi elemento de curiosidade de críticos e leitores. Tanto que os textos feitos pelos próprios autores sobre o seu método de composição sempre foram lidos e apreciados. Desse modo, tudo o que diz respeito ao autor e sua obra, que segundo Jean-Louis Lebrave é (2002, p. 111) “uma individualidade fora do comum”, passa a ser de grande estima do público leitor que valoriza tudo o que o autor escreve, bem como o que pode influenciar no seu processo criativo como objetos, correspondências e documentos manuscritos.

No entanto, há escritores que são mais reservados e que não publicam textos a respeito do seu método de composição, o que aguça ainda mais a curiosidade e o mistério sobre o ato criativo. É na tentativa de esclarecer o modo como obras canônicas foram escritas que se tem buscado cada vez mais os arquivos pessoais dos autores, principalmente textos que poderiam ter dado origem as obras, a partir de então, surge o que atualmente se denomina por crítica genética.

O surgimento desse tipo de crítica possibilitou que os manuscritos dos escritores pudessem ser observados como objeto de investigação científica e não somente como elemento do patrimônio cultural, como aponta Lebrave (2002, p. 112). Ao se tornar objeto científico, tudo o que diz respeito a determinada obra, como rascunhos, rasuras etc., passa a ser de interesse dos pesquisadores da crítica genética que têm o olhar voltado para o trabalho do escritor.

Os textos que antecedem o escrito e que são de interesse da crítica genética formam o prototexto, um conjunto de manuscritos que engloba anotações, rabiscos, rasuras e rascunhos, ou seja, uma complementariedade do texto e que serve como arquivo para a pesquisa científica. O prototexto faz parte da origem do escrito e, justamente por isto, interessa aos geneticistas, uma vez que diz respeito ao processo percorrido pelo texto até chegar a sua forma definitiva.

Os textos podem ser de dois tipos, escritos à mão ou impressos. Os impressos alcançam um número maior de leitores, devido ao número de cópias serem consideravelmente maiores que o manuscrito, uma vez que visa à comercialização, processo que envolve autor, editor e leitor. O manuscrito antigo poderia ser copiado, porém uma segunda cópia não seria idêntica à primeira, enquanto que o manuscrito moderno não pode ser apenas copiado como reproduzido, o que possibilita diversas cópias idênticas ao original.

O texto manuscrito é mais vulnerável que o impresso, já que, ao admitir a cópia o conteúdo pode não coincidir com o original, assim as cópias não resultam perfeitas nem corretas. Além disso, os copistas poderiam inserir ou retirar trechos do texto, ocasionando alteração com relação ao original. As cópias constituiriam variantes do texto primeiro. Já os manuscritos modernos, devido ao tipo de suporte utilizado para a sua veiculação, bem como a forma como são reproduzido por máquinas e não por pessoas, não admitem que o texto possa ser modificado.

O texto impresso provoca uma ruptura na comunicação escrita, pois de um lado o *scriptor* e a atividade de produção condizentes com o manuscrito ficam isolados, e de outro, estão os leitores com múltiplos textos idênticos. Na era digital os textos foram adaptados à velocidade do mundo contemporâneo, visto que os *e-books* tornaram o texto algo fácil de ser difundido e manuseado. Lebrave (2002) comenta a respeito do papel da tecnologia como instrumento de leitura:

Se ainda é cedo demais para avaliar o impacto desses hipertextos, eles indiscutivelmente representam uma nova etapa na apropriação dos dados textuais pela informática: o impresso não é mais o objetivo do tratamento, as telas são suficientemente espaciais e flexíveis para constituírem-se como instrumentos cômodos de leitura, as mudanças produzidas pelas pesquisas em informática tendem a generalizar (LEBRAVE, 2002, p. 117).

O impresso suscita a ideia de um texto sem defeitos, uma vez que passa por inúmeras revisões. Desse modo, todos os leitores irão ler o mesmo texto com cópia aprovada pelo autor para publicação, salvo ocorrer uma nova edição, o que não modifica por completo a obra, uma vez que ela pode continuar a ser reconhecida por seus leitores a partir do autor que assina.

É importante ressaltar que os documentos pertencentes a gênese de um texto não se referem ao texto em si, enquanto obra escrita pronta e acabada, pois não compõem aspecto comercial. Os documentos condizentes à crítica genética, ou seja, aos manuscritos, reportam a um movimento que incide em criação e produção, não se busca uma forma nem suporte para publicação, por isso não devem ser investigados seus efeitos de leitura, pois não são da ordem pública. Esse texto não deve indicar uma leitura sobre o escrito, mas um suporte que sirva para entender o processo de construção do texto definitivo.

Algumas vezes, o próprio autor sistematiza e publica uma crítica sobre a sua obra, como aconteceu com Edgar Allan Poe e Paul Valéry. Esse tipo de documento foi, durante o século XX, de grande apreciação do público. No entanto, pertencem a outra ordem, pois é o autor que propõe, através de um retorno-analítico, a crítica da sua produção.

Para alguns críticos, a investigação dos geneticistas parece limitada demasiado “explicar os fatos literários por eles mesmos” (HAY, 2007, p. 85). De acordo com Louis Hay (2007, p. 89): “O que é censurado à crítica genética é não visar a um modelo de leitura, enquanto sua colaboração à crítica é de outra natureza: ela consiste em dirigir um olhar sobre o trabalho do escritor”.

Assim, pode-se afirmar que não é preocupação da crítica genética a recepção, ou seja, o modo como o leitor recebe a obra e com ela se relaciona, aplicando métodos de compreensão que partem da sua individualidade e das suas experiências externas.

Já que não prioriza a recepção, a crítica genética não viabiliza as trocas que podem ocorrer entre leitor e obra durante o processo de leitura. Para Paul Zumthor (2007, p. 51): “A leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor”. Então, não é permitido ao leitor apreender o texto, interpretando-o a seu modo. Os manuscritos permitem perceber apenas “o movimento secreto da criação que se insere nas obras.” (HAY, 2007, p. 91), compreender a obra através do seu *devoir* e não do seu resultado, o escrito. O que está em jogo é a relação entre autor e obra, e não entre obra e leitor.

## **2. A influência da leitura na formação do autor**

Segundo Jamesson Buarque de Souza (2011, p. 1): “Um poeta começa a formar-se como tal pelo prazer da leitura”. O poeta não é um leitor comum, possui habilidades específicas que o fazem apreender a leitura a partir de um ponto de vista diferenciado. O texto não é só um simples texto, é uma descoberta de mundo transfigurado por meio das palavras.

Na leitura, o poeta busca fonte de inspiração, temas e, mais que isso, o ato de ler pode se configurar em um processo de trocas dinâmicas que proporcionam conhecimento, prazer e até mesmo contribui para a evolução da formação do poeta enquanto escritor e leitor. Conforme Souza (2011, p. 2): “Um poeta acontece somente pelo prazer do texto, pelo prazer que ele sente, seu”.

Para um leitor ingênuo, a leitura é apenas fonte de deleite, ele lê porque o texto o deseja, e porque pode lhe despertar uma sensação de prazer. Esse leitor não tem a intenção de ser o texto ou de proporcionar prazer. Ele apenas movimenta seus sentidos, mas não há uma intenção criadora. É a partir do leitor que o texto pode ser atualizado. De acordo com Umberto Eco (2008, p. 35): “um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário”, este será o responsável por preencher as lacunas de sentido, e por dar ao texto certa funcionalidade que está vinculada à realização da leitura. O texto, por sua vez, passa a laborar como veículo comunicativo ou objeto de apreciação estética, seja no aspecto imaginativo, seja na identificação com o leitor.

Já o poeta, na condição de leitor, busca no texto uma vontade de sê-lo, fica estabelecido entre ele e o texto uma dialética do desejo. Conforme Roland Barthes (2010, p. 9, grifos do autor): “Não é a ‘pessoa’ do outro que é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”. É na leitura que o poeta, enquanto leitor, não só é desejado como também é desejador, pois na verdade ele quer fazer com que o seu texto seja também desejado por outros leitores, proporcionar prazer: “O poeta [...] quer ser a máquina geradora de prazer do texto” (SOUZA, 2011, p. 1).

A sensação de desejo, de bem-estar ou mesmo de alívio que a leitura pode proporcionar já foi apontada por Aristóteles (2005) na *Poética*, é a *Katharsis*, termo proveniente da medicina, mas na literatura é utilizado no sentido de purificação, alívio das tensões que a obra motiva no leitor através da experiência leitora. Sobre o efeito da

*Katharsis*, Hans Robert Jauss (1979, p. 65) afirma: “o espectador pode ser afetado pelo que se representa identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*)”.

A *katharsis* passa a ser importante uma vez que desperta no indivíduo aquilo que lhe proporciona prazer. Desse modo, a recepção de uma obra aponta para além da mera comunicação, pois passa a servir como instrumento que educa o ser à arte, despertando-o para habilidades essenciais não só para ter desejo pela leitura, mas para que possa compreender o que lê.

A tríade formada por autor–texto–leitor pode ainda ser mediada por um viés performativo que requer do leitor uma participação mais atuante na leitura. Nessa relação “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 1979, p. 107). Por não ter ligação objetiva com o mundo real, é permitido ao leitor “brincar”, ao perceber o mundo da ficção como componente encetado pelo autor na obra.

O jogo estimulado no texto permite, pois, que o leitor saia de uma situação de acomodação ou mesmo de passividade para exercer uma função mais ativa. Não havendo ganho nem perda, o jogo promove no indivíduo uma transformação não só nos processos cognitivos, mas também na recepção da obra.

### **3. A formação do haicai de Paulo Leminski**

Paulo Leminski Filho, poeta curitibano, de origem polonesa por parte do pai e negra por parte da mãe, viveu pouco tempo, faleceu aos 44 anos, mas deixou uma obra completamente diversa, composta de ensaios críticos, cartas, poesias, romances, composições de música popular, artigos de revista, traduções de obras como o *Satyricon* de Petrônio. Escreveu biografias como a do poeta Cruz e Souza, sem deixar de mencionar os trabalhos publicitários que realizou. Recebeu epítetos peculiares condizentes com a sua personalidade como “samurai-malandro”, “cachorrolouco”, “besta dos pinheirais”, “rimbaud curitibano” entre outros.

A respeito da sua passagem na Terra e sobre sua obra, Marcelo Sandmann comenta (2010, p. 7): “Viveu pouco. Mas, como testemunham os que com ele

conviveram, viveu de modo intenso. Deixou uma obra expressiva, seja pelas reações que suscitou, seja pela diversidade, seja pelo interesse que continua a gerar”.

O poeta Paulo Leminski compõe uma personalidade múltipla, foi escritor, jornalista, publicitário, músico, compositor, faixa-preta de judô, poliglota, professor, zen-budista, agitador cultural e tradutor. Além disso, era poeta em tempo integral, vivia para a poesia como afirma Régis Bonvicino (2007, p. 214): “Era um apaixonado da poesia. Vivia exclusivamente para ela”.

A obra de Leminski é pura diversidade, o poeta transitou por várias linguagens e estéticas, porém não se fixou em nenhuma, apenas aproveitou aquilo que lhe interessava para compor sua própria dicção, que não há como ser classificada devido a sua multiplicidade. Maria Esther Maciel (2007) no artigo “Poéticas do Inclassificável” define no que consiste essa modalidade poética:

O “inclassificável” pode também ser associado à ideia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável àquilo que é passível de ser inserido – mesmo que provisoriamente – em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços. Nesse caso, todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários *topoi*, não se deixa aprisionar em nenhum. (MACIEL, 2007, p. 16, grifos da autora).

Nesse artigo Maciel (2007) comenta sobre a figura representativa do inclassificável na contemporaneidade, eleita por Umberto Eco no seu livro *Kant e o ornitorrinco*, “o ornitorrinco não é feito de um amálgama de todos os animais, mas todos os outros animais são feitos a partir de uma parte do ornitorrinco” (MACIEL, 2007, p. 16). Desse modo, o ornitorrinco passa a representar esse indivíduo da contemporaneidade que é múltiplo e fragmentado, como ocorre com o poeta em questão, que além de ter uma personalidade diversa, é impossível classificar ou mesmo filiar sua obra a uma única estética, pois a mesma aponta para o híbrido como confirma Maciel (2004, p. 175): “Leminski experimentou e mesclou todos os gêneros, num movimento de abertura ao híbrido, ao mutante”.

Participar de tantas estéticas fez com que a obra de Leminski, em especial sua poesia, se tornasse um artefato híbrido instalada em um movimento de tensão que congrega a todas elas, como aponta Fabrício Marques (2001) em seu livro *Aço em flor*:



Os poemas de Paulo Leminski são artefatos híbridos, elaborados em um campo de tensão que promove atritos e afetos entre códigos e linguagens: uma mixagem entre poesia de produção (ruptura com a tradição, vanguarda inventiva) e poesia de consumo (continuidade, literatura); entre o ordinário e o extraordinário, entre cotidianos reles e raros; desierarquização e hibridização de discursos (o poético e factual), entre materiais pobres e nobres, alto e baixo repertórios; troca de sinais entre Ocidente e Oriente. Para Leminski, o poeta não é um escritor. É um artista. Poesia e ação entre códigos: todo poeta é intersemiótico (MARQUES, 2001, p. 25).

Dentre tantas influências que teve o poeta curitibano, uma das mais relevantes para a sua formação e para a construção da sua obra é a influência do Concretismo do qual Leminski se declara herdeiro por ele próprio ser mais concreto que os próprios concretistas: “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei.” (LEMINSKI, In: ÁVILA, 2007, p. 241).

É importante ressaltar que a matéria da poesia leminskiana é o tempo presente no qual dissemina as suas ideias e “onde tradições e dicções distintas se encontram” (MACIEL, 2004, p. 171). Na poética de Leminski há vários poemas que confirmam sua filiação à tradição moderna, segundo o poeta começaria no Romantismo com Edgar Allan Poe:

afinal  
somos todos  
frutos  
da  
mesma  
POE TREE  
(LEMINSKI, 2007, p. 62).

Neste poema percebemos que a filiação poética de Leminski começa em uma fase de transição, final do Romantismo e início do Modernismo, o próprio poeta é também um romântico. Edgar Allan Poe é quem concebe a base para o movimento que surgirá posteriormente, o Modernismo, e que tem Charles Baudelaire como principal representante. Poe vai inserir de forma mais expressiva não só o grotesco, como também a poesia de forma matematizada, pensada e articulada, que influenciará

Stéphane Mallarmé, além dos concretos no Brasil, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos.

Ao afirmar “afinal/ como todos” Leminski também se inclui no rol de poetas influenciados por Poe. No poema, o nome do poeta norte-americano surge como a raiz da árvore que está sugerida na imagem, essa é formada a partir da disposição das palavras e do espaço em branco da página. A árvore é o símbolo da vida, no poema seus frutos simbolizam a origem de toda a linhagem de poetas influenciados por Poe: “como todos/ frutos/ da mesma/ POE TREE”. Poe teria sido, para Leminski, o iniciador dos aspectos que anteciparam a poesia moderna, formando uma genealogia da qual se o poeta curitibano se confessa filho.

Herdeiro declarado da Poesia Concreta, Leminski é influenciado pelas principais obras que deram origem a composição desse movimento. Augusto de Campos (2006) aponta as obras que foram importantes para a construção do projeto da Poesia Concreta:

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un Coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da ideia”, e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, e onde o poeta trabalha há quarenta anos, empregando seu método ideográfico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema (CAMPOS, 2006, p. 56, grifos do autor).

A poesia concreta tem como base o método ideográfico explorado por Ezra Pound e exposto em seu livro *ABC da literatura* (1977). Pound (1977) explica o método a partir do estudo realizado por Ernest Fenollosa:

O ensaio de Fenollosa estava talvez adiantado demais em relação ao seu tempo para que fosse facilmente compreendido. Ele não proclamava seu método como um método; estava tentando explicar o ideograma chinês como um meio de transmissão e registro de pensamento. Foi à raiz do problema, à raiz da diferença entre o que é válido no pensamento chinês e sem valor ou enganoso em uma parte do pensamento e da linguagem europeus (POUND, 1977, p. 25).

O ideograma é uma forma poética que possibilita a contenção e a economia verbal, propondo uma relação essencial entre as partes que o compõe. Os concretos, por sua vez, se aproveitaram dessa estrutura e acrescentaram outros elementos, o que caracterizou o poema concreto como verbivocovisual, segundo afirma Haroldo de Campos (2006, p. 142, grifos do autor): “também chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de *poema concreto*”.

As teorias de Ezra Pound sobre o ideograma servem de orientação para o grupo *Noigandres*, que a partir desse método estabelece o próprio fazer poético constitutivo da Poesia Concreta. E Leminski, um dos poucos poetas a trilhar no percurso do Concretismo segue adiante, “Na verdade, bom filho de Pound, Leminski foi ainda mais além, a um Oriente a oriente do oriente que era a China antiga de Pound e dos concretos.” (SANTANA; GALINDO, 2010, p. 78), indo ao encontro do haicai japonês, sobretudo na tradição de Matsuo Bashô. Para o poeta curitibano, o poema japonês deve ser abordado como uma arte de preceito *zen*, aspecto que não foi contemplado pelos concretistas, como pontua Paulo Franchetti (2010, p. 63):

Leminski foi sensível à proposta concreta. Mas, no que diz respeito ao haicai, valorizou, nos textos em que refletiu sobre ele, justamente aquilo que não comparece na aproximação concretista do pequeno poema japonês: a leitura do mesmo como uma arte zen.

Podemos apreender que Leminski foi mais além na sua curiosidade de leitor e escritor, partindo do ideograma chega ao haicai, segmento que constitui uma das suas mais expressivas dicções. Em carta a Régis Bonvicino, Leminski (2007, p. 63) declara a importância da poesia concreta como propulsora para a construção de sua própria dicção: “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. acho que estou chegando”.

É a partir da dialética do desejo explanado por Barthes (2010) em *O prazer do texto*, que Leminski na condição de leitor de Bashô busca inspiração para compor seus

próprios haicais. O interesse é tamanho que o poeta escreve uma biografia sobre o escritor oriental intitulada *A lágrima do peixe*. Além disso, aprende japonês, uma forma de se aproximar ainda mais do seu objeto de desejo, mas por também almejar ser desejado por outros leitores, o poeta passa a escrever haicais, mas claro, imbuído de personalidade irreverente os escreve a sua maneira, “abrasileirando” a forma do poema japonês ao acrescentar uma dose de humor e ironia.

No livro *Caprichos e relaxos*, publicado em 1983, e que é uma compilação de outros livros como *Caprichos e relaxos* (livro compilado que dá título à obra), *Polanaises*, *Não fosse isso e era menos/ Não fosse tanto e era quase*, *Ideolágrimas*, *Solte*, *Contos Semióticos* e *Invenções*, Leminski criou uma seção destinada aos haicais, curiosamente intitulada de *Ideolágrimas*, uma clara alusão à palavra ideograma. O poeta faz uma espécie de jogo entre os títulos *Ideolágrimas*, *A lágrima do peixe* e o ideograma, associando esses aspectos à poesia de Bashô.

Mas o que torna o livro compilado *Ideolágrimas* interessante é a forma como os haicais são compostos, Leminski não utiliza com rigor a forma do poema oriental, que teria o primeiro verso de cinco sílabas, o segundo com sete e o terceiro com cinco totalizando dezessete sílabas. Os temas abordados nem sempre têm relação com a natureza ou com as estações (primavera, verão, outono e inverno), mas com a finitude da vida e cenas cotidianas, porém o poeta obedece a concisão e a objetividade, além de explorar o caráter inacabado do poema, o que lhe garante um aspecto de simplicidade. Vejamos os haicais a seguir:

duas folhas na sandália

o outono  
também quer andar  
(LEMINSKI, 1983, p. 96).

e

hoje à noite  
até as estrelas  
cheiram a flor de laranjeira  
(LEMINSKI, 1983, p. 96).

e ainda

a palmeira estremece  
palmas para ela  
que ela merece  
(LEMINSKI, 1983, p. 97).

Podemos perceber que os poemas acima são compostos de uma única estrofe com três versos, forma típica haikai, não há títulos nem sinais de pontuação, prevalecendo certa liberdade de leitura. No primeiro haikai, o autor trata sobre o outono, estação do ano em que ocorre a queda das folhas das árvores. Não há um eu confidencial ou autoral, o que prevalece é a visão *zen* do poeta sobre esta estação. É um recorte de uma cena cotidiana que expressa o outono, uma forma completamente metonímica, típica dos ideogramas.

Há no poema duas imagens justapostas de ideias que se opõe: “duas folhas na sandália/ o outono também quer andar”, pois sabemos que o outono não anda, não pratica uma ação é um fenômeno natural, mas isso se torna possível no poema porque o elemento outono é personificado, deixa de ser estático para ser dinâmico: “também quer andar”.

No primeiro verso de sete sílabas há um indício do que vai ser declarado no final do poema: “duas folhas na sandália”, assim os últimos versos: “o outono/ também quer andar” surge com certa dose de humor, é quase como uma “sacada” do poeta. O leitor pode descobrir que o poema é formado de duas mensagens sintéticas: *duas folhas = outono* e *sandália = andar*. O poeta faz um recorte de uma cena banal e cotidiana, a partir da sua observação *zen* sobre a natureza, revelando assim um instante poético de contemplação.

O segundo haikai faz alusão à primavera, estação em que as flores desabrocham: “flor de laranjeira”. O primeiro denota algo que está ocorrendo: “hoje à noite”. Os versos seguintes tratam de uma notação que é objetiva: o perfume da laranjeira é intenso e contagiante: “até as estrelas/ Cheiram a flor de laranjeira”. O sujeito lírico é sensível suficiente para perceber o aroma floral, se revelando um exímio observador da natureza ao perceber a intensidade do perfume da laranjeira ao anoitecer. O terceiro haikai também está relacionado a natureza, o olhar atento do espectador contempla o balanço da folha da palmeira. O primeiro verso que é formado por sete sílabas revela o

movimento: “a palmeira estremece”, os versos seguintes expressos com humor, despontam o caráter lúdico que o poeta faz com o movimento natural da planta: “palmas para ela/ que ela merece”.

Além dos haicais como supracitados, há outros na seção *Ideolágrimas* que não possuem o esquema estrófico de três versos, mas fazem parte dessa seção do livro por apresentarem um tom de haicai, além da concisão e objetividade na estrutura. Vejamos:

haikai do mundo  
haikai de mim  
(LEMINSKI, 1983, p. 96).

pego esse mundo  
bato na cabeça  
quem sabe eu esqueça  
quem sabe ele enfim  
(LEMINSKI, 1983, p. 96).

na rua  
sem resistir  
me chamam  
torno a existir  
(LEMINSKI, 1983, p. 99).

Esses poemas já não contemplam aspectos da natureza, mas questões ligadas ao ser e a sua existência apresentados por um viés filosófico que traz à tona a disposição afetiva do sujeito lírico, se aproximando em menor tensão da tradição de Bashô devido a métrica e a temática. A rima seria a mola propulsora do poema, ao proporcionar uma reviravolta no verso final, a “sacada” do poeta. Para Franchetti (2010, p. 69-70) os haicais de Leminski não se aproximam da tradição japonesa, por não haver notação sensorial e simbolismo subjetivo:

A hipótese mais favorável ao poeta seria a de que o “tom” predominante, tanto nos tercetos quanto nos demais poemas breves e epigramáticos, se pudesse definir como o tom do haicai. Este, porém, reside principalmente segundo as referências caras a Leminski (Blyth, Suzuki, Watts), numa atitude de linguagem e disposição afetiva, quais sejam a notação objetiva e a generosidade inclusiva face aos seres do mundo. De modo que, se quisermos designar com a palavra “haicai” o tom geral da poesia de Leminski (especialmente o de um conjunto de tercetos), não há como apoiar essa decisão na escola de Bashô, nos divulgadores do zen no Ocidente, ou no uso internacional da denominação (FRANCHETTI, 2010, p. 70).

O fato de Leminski não utilizar a forma coerente do poema japonês, não indica que ele não saiba ou não domine a forma. Ocorre por parte do poeta uma apropriação do haikai, uma vez que demonstra ser exímio conhecedor dessa arte, que, posteriormente, culmina em uma forma alternativa aliada ao humor e objetividade, e é esta que se encontra em perfeita harmonia com sua obra poética. De acordo com Franchetti (2010, p. 71): “Essa é a matriz formal do haikai de Leminski: um terceto em versos de medida livre, dominado pelo humor, construído sobre uma “sacada” que se apoia na rima imprevista entre os versos ímpares”.

Para Franchetti (2010) não há como negar que Leminski promoveu uma banalização do poema japonês, aliando a cultura erudita à indústria cultural do *mass media*. O haikai adquiriu com o poeta curitibano uma forma que não condiz com a tradicional, mas sabemos que Leminski não foi poeta de seguir à risca as normas e regras, transcendeu-as a fim de erigir sua poética. A forma é, pois, um pretexto para surgir o poema que condiz na verdade com a gíngua de “samurai- malandro” do poeta.

Sabemos ainda que o conjunto da obra leminskiana é diversa, e dentre tantas estéticas que a compõe escolhemos o haikai, um segmento bastante expressivo da sua poética plural, e que para ser construído Leminski trilhou um vasto caminho passando por Pound, a Poesia Concreta e Bashô. Conhecer e ser influenciado por essa tradição foi necessário para que o poeta compusesse o seu próprio estilo ao escrever haicais. Não há um elemento ou uma estética que seja mais recorrente no conjunto da sua obra; o que prevalece de modo geral é a preocupação com o processo criativo, uma vez que Leminski tem na poesia mais que uma arte, e sim o ofício da sua vida, sem deixar de se preocupar com o leitor, pois é nele que se realiza como poeta.

## Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: Roberto de Oliveira Brandão (org). *Poética Clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-54.

ÁVILA, Carlos. “Flashes” de uma trajetória. In: BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 238-247.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 66-70.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BONVINCINO, Régis. Morte. In: \_\_\_\_\_. LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 214-215.

CAMPOS, Augusto. Poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 55-62.

CAMPOS, Haroldo. Aspectos da poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 137-152.

COMPAGNON, Antonie. O autor. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 47-94.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 50-75.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filosofia? In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaio de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 97-146.

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



\_\_\_\_\_. Cartas. In: BONVICINO, Régis; \_\_\_\_\_. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 29-173.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridizações poéticas de Paulo Leminski. In: André Dick e Fabiano Calixto (orgs). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 171-180.

\_\_\_\_\_. Poéticas do Inclassificável. In: *Aletria*. V. 15. Jan-Jun. 2007. p. 155-162. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 28/08/2011.

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

MÉLEGA, Marisa Pelella. A criatividade vista pela psicanálise. In: \_\_\_\_\_. *Eugenio Montale: criatividade poética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 111-126.

POUND, Ezra. Capítulo I. In: \_\_\_\_\_. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

SANDMANN, Marcelo. Algumas palavras iniciais. In: \_\_\_\_\_ (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 06-11.

SANTANA, Ivan Justen; GALINDO, Caetano Waldrigues. James Paulo Joyce Leminski. In: SANDMANN, Marcelo (org.) *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 76-101.

SOUZA, Jamesson Buarque de. *Estudos de recepção, ensino e criação de poesia*. 2011. (Texto impresso em forma de apostila).

WILLEMART, Philippe. As origens culturais do conceito de criação e o nascimento da escritura. In: \_\_\_\_\_. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 63-94.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

## THE FORMATION OF A POETIC: THE INFLUENCES IN A PAULO LEMINSKI HAICAI CONSTRUCTION

### ABSTRACT

This study aims to investigate the formation of poetic Paulo Leminski. Poet who moved through several languages and aesthetics as Concretism, Marginal Poetry and Tropicalism. However, it

is not fixed in any of these, using only what interested him to compose his own diction. As his work is much wider and points to several segments, we will deal specifically on haikai. For this, we analyze letters, essays, and part of his poetic works, especially *Caprichos e relaxos*, and critical fortune. We will also base on the principles of genetic criticism as regards the composition of the creative process.

**Keywords:** poetic, haikai, paulo leminski.

Recebido em 30/04/2014.

Aprovado em 06/08/2014.