

CAPRICHOS E RELAXOS: A POESIA EM MOVIMENTO

Helenice Fragoso dos Santos(UFAL)*

Resumo: Este trabalho objetiva examinar como, através de procedimentos composicionais ligados à estética concretista, a escrita leminskiana sugere o efeito de movimento. As relações entre os poetas concretos e Paulo Leminski são muitas e profícuas e se revelam de diversos modos em sua produção, seja retomando procedimentos propostos pelo concretismo, seja analisando obras dos poetas desse movimento, seja associando-se a eles pelo repertório de autores escolhidos, do Brasil e de outros países, como Mallarmé, Pound, entre outros. As principais referências teórico-críticas para a realização da análise proposta são: Augusto e Haroldo de Campos (2006) e Philadelpho Menezes (1991).

Palavras-chave: Poesia. Visualidade. Movimento. Leminski. Caprichos e relaxos

Abstract: This paper aims to analyze how - by making use of compositional procedures of the Concretism aesthetics - the Leminski writing suggests an effect of movement. The Relationship between the poets of the Concretism and Paulo Leminski is diverse and fruitful being revealed in different points of his production whether when he works on processes developed by the movement, analyzes the work of concrete poets or even when he conjoins them by the repertoire of chosen authors from Brazil and other countries, such as Mallarmé, Pound and others. The main theoretical and critical references to the achievement of the proposed analysis are: Augusto and Haroldo de Campos (2006) and Philadelpho Menezes (1991).

Keywords : Poetry . Visualness . Movement. Leminski. Caprichos e relaxos

Este artigo objetiva observar como, através de procedimentos composicionais ligados à estética concretista, a escrita leminskiana sugere o efeito de movimento. As relações entre os poetas concretos e Leminski são muitas e profícuas, e se revelam de diversos modos na produção leminskiana, seja retomando procedimentos propostos pelo concretismo, seja analisando obras dos poetas desse movimento.

Há muitas possibilidades de pensar a relação entre poesia e movimento. Iniciamos admitindo que a ideia de movimento é bastante aceitável, quando relacionada a uma obra

*UFAL - Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas; Lattes <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4299618E1>; Faculdade de Letras; Maceió; Alagoas; Brasil; E-mail: nicefragoso@hotmail.com;

produzida no contexto do computador, principalmente depois do advento da internet, que ampliou de modo significativo as estratégias de circulação da arte, não só do poema, e que possibilita diferentes recursos expressivos ao texto.

Observando manifestações poéticas desta ordem, dificilmente um interlocutor contestará que um traço definidor é a possibilidade de movimentação dos caracteres. Entretanto, no artigo intitulado “Kamiquase: O poeta caiu na rede”, o poeta e web designer Éelson Fróes (2004) chama a atenção para o fato de que a escrita na lírica leminskiana, mesmo no formato impresso, já possuía as principais qualidades do meio eletrônico, como a concisão, as imagens e o movimento.

No mínimo curiosa, esta constatação desencadeia o seguinte questionamento: como relacionar a idéia de movimento a suportes como o papel, como o livro impresso, cujo principal traço é a fixidez dos caracteres sobre o plano?

Antes de abordar essa questão, reconhecemos a necessidade de esclarecimento sobre o tipo de movimento a que nos referimos, uma vez que o papel, quando comparado à tecnologia de outros meios de circulação da escrita, não possibilita os mesmos recursos expressivos.

Em todo caso, podemos destacar um movimento que figura em todo ato de leitura, compreendido, aqui, através dos gestos que suas diversas formas realizações suscitam. Citemos como exemplo o deslocamento do olhar sobre a página para visualizar os caracteres presentes; podemos acrescentar também o gesto de folhear o livro para iniciar a leitura na página seguinte, ou ainda de retornar à passagem anterior; todos esses gestos apresentam em comum a marca do movimento. Ler, pressupõe, portanto, uma gestualidade, um movimento do corpo, dos olhos, das mãos e também da memória.

A atividade da leitura, para Antoine Compagnon (1996), é gesto que coloca em movimento o trabalho de citação, a capacidade de rememorar passagens e revisitar discursos: “A leitura repousa em uma ação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, a citação” (p. 14). Nesta perspectiva, a atividade de leitura “não é monótona nem unificadora” (p. 13), trata-se de uma ação que

desmonta o texto e o dispersa, na medida em que, ao modificar o curso da leitura, o leitor “altera sua organização” (p. 14).

Vejamus esta questão agora por outro ângulo. A maioria dos textos no sistema alfabético apresenta uma ordem na direção da leitura. Em língua portuguesa, a direção de leitura de boa parte dos textos acontece da esquerda para direita e de cima para baixo. No poema que apresentamos a seguir, a escrita leminskiana, ao se afastar da tendência tradicional de dispor os versos numa ordem sucessiva e linear, vem problematizar a ideia de direção de leitura, desafiando o olhar do leitor que se esforça para captar a sintaxe do texto, cuja conformação gráfica desconstrói certa expectativa quanto à compreensão de verso:

o	a	o	o	a	e
cor	jib	gat	vac	chu	est
v	b	é	c	v	e
vo	boi	tão	cuo	uva	mês
é	a	l	é	é	m
neg	com	ent	ond	mai	sma
r	m	o	e	o	m
ati	ome	qua	vac	aio	mês
v	u	n	c	e	a
viv	hum	nto	cas	que	esm
o	m	l	v	o	m
	boi	end	vão	gua	sma
		o	b	r	n
			ber	rda	est
				c	a
				chu	mês
				v	m
				uva	sma
				a	m
					esa

(LEMINSKI, 1983, p.148)

Neste exemplo, a leitura se realiza enquanto tentativas de reconstrução do próprio poema, confirmadas pela ruptura sintática e vocabular que exigem do leitor um esforço tanto na decodificação da sintaxe do texto, quanto na apreensão de seu sentido. Um verdadeiro quebra-cabeça em que cada palavra vai contribuir para a comunicação de sua estrutura. Essa imagem reforça a noção de leitura como jogo, na qual o leitor é forçado a reelaborar os elementos do quebra-cabeça.

Elaborações poéticas com este tipo de organização se tornam mais frequentes a partir da década de 50 do século XX, momento em que a poesia brasileira passa a experimentar de modo sistemático novas possibilidades de distribuição dos caracteres do poema sobre página, ao investir numa maior diversificação dos percursos de leitura.

Em seu estudo sobre a incorporação da visualidade na poesia brasileira, Philadelpho Menezes (1991) explica que as manifestações de poesia não versificada que precederam o concretismo é uma evidência da inserção da visualidade na poesia brasileira, que fora impulsionada por uma espécie de dissolução sofrida pelo sistema poético verbal, a chamada *crise do verso*, fenômeno compreendido e sistematizado pelo teórico a partir de dois momentos: primeiramente, um período de “explosão”, e, em seguida, de “implosão”.

O primeiro momento, conforme esclarece Menezes, se configurou a partir de uma recusa aos cânones rítmicos e rítmicos vigentes, possibilitando o surgimento dos versos livres e brancos.

Após esta fase de explosão dos rígidos esquemas de versificação, as palavras se espalham pela página sem a linearidade visual do verso, provocando uma dissolução do próprio verso enquanto unidade linear da leitura condutora do olho.

Esse tipo de manifestação poética, reconhecida como “poesia espacializada” apresentou como principais características a ocupação do espaço da página pelas palavras, porém conservou a sintaxe verbal inalterada (MENEZES, 1991, p. 13).

É neste momento em que se encontra um dos mais significativos nomes na redefinição poética, o francês Stéphane Mallarmé e seu *O Lance de Dados*, obra que, na opinião de

Augusto de Campos (2006, p. 31), não só abriu as portas para uma nova realidade poética, como fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição que considera que “o todo é mais que a soma das partes”.

Conceituado pelo poeta simbolista francês como *Subdivisões Prismáticas da Ideia*, este modo de construção de poesia propõe uma tipografia funcional capaz de aproximar “com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento” (CAMPOS, 2006, p. 31).

Entre as principais características do método compositivo proposto por Mallarmé estão: o emprego de caracteres tipográficos diversos; uma variação na posição das linhas tipográficas; a exploração do espaço gráfico no qual os brancos assumem importância; por fim, uso especial da folha, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas (CAMPOS, 2006).

Passada esta fase, o segundo momento de dissolução do sistema poético verbal, reconhecido por Philadelpho Menezes (1991) como período de “implosão”, vem à tona a partir do concretismo, que concebe a palavra como centro da verbalidade do poema, rompendo com sintaxe verbal tradicional e apostando em novos critérios de arranjo das palavras como, por exemplo, a utilização de cores (Anexo D).

O concretismo é então tomado por Menezes como uma espécie de preparação para a presença da visualidade na poesia brasileira, acontecimento que, segundo o teórico, contribuiu para intensificação da “implosão” sintática dos versos e, posteriormente, das palavras.

A opção por aproximar os textos da série *SOL-TE* das teorias da poesia concreta do grupo Noigandres se justifica pelo fato de que, embora Paulo Leminski não tenha se fixado em uma tendência literária específica, ele compartilha dos principais pressupostos do ideário concreto, confirmados através de sua atuação em importantes veículos de divulgação da poesia concreta como, por exemplo, *Revista Invenção*, na qual teve alguns de seus trabalhos publicados. Além disso, sua aparição no cenário da poesia brasileira acontece na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em 1963, em Belo Horizonte:

Foi em 1963, na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso.

Noigandres, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou polilingüe paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideogrâmica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas. (CAMPOS, Haroldo. 1983, p. 7)

Segundo Rosimar Araujo Silva (2009, p. 9):

a poesia concreta foi a referência cultural com a qual Leminski incorpora preceitos e se inscreve como poeta, não para filiar-se, mas para interagir num espaço, considerado, por ele mesmo, de desestabilização de uma herança que definitivamente lançou novas bases no cenário poético brasileiro.

Dessa maneira, encontrar pontos de contato entre a escrita leminskiana e a proposta concretista do grupo Noigandres, quanto à temática do *movimento*, é um dos interesses da análise.

Ao rejeitar a organização tradicional do poema, que concebia o verso como unidade central na obra, a estética concretista recusa-se a entender a palavra como mero componente indiferente e passa a “vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades” (CAMPOS, 2006, p. 71). Este novo modo de pensar a palavra irá promover um novo sentido de estrutura do poema.

Haroldo de Campos (2006) sugere, como forma de compreensão deste modo de organização dos elementos, a noção de *estrutura matemática*; segundo ele, “a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática). Isto é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, [...], uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra” (2006, p. 133-4).

A postura de tomar a palavra, em sua visualidade, como um elemento central no processo de criação é uma característica marcante também na escrita leminskiana, que, ao enfatizar este caráter, muitas vezes lembra o efeito de um *close-up*, mecanismo que permite uma maior aproximação e percepção dos detalhes de um determinado objeto em foco por uma câmera. Isso acontece porque, ao compartilhar alguns recursos da estética concretista, Paulo Leminski defende que a palavra deve ser encarada como um elemento do mundo: “A atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto coisa do mundo” (LEMINSKI, 1987, p. 285).

A escolha da imagem do *close-up* como metáfora da escrita de Paulo Leminski não se deu de maneira aleatória. Inclusive, a palavra *close* surge em um dos seus títulos mais conhecidos, a obra póstuma *La vie en close* (2007), livro do qual foram analisados alguns poemas no capítulo anterior desta dissertação. A associação entre a escrita leminskiana e o mecanismo *close* é problematizada em trabalhos como os de Nanci Maria Guimarães (1998, p. 99), no qual dedica o capítulo intitulado “Close: prazer da pura percepção” ao exame desta relação. A pesquisadora ressalta que a valorização do *close*, ou seja, a preocupação do poeta com o foco, com a visão ampliada, é um traço recorrente no conjunto de suas obras. Segundo ela,

ao adotar o *close*, Paulo Leminski edifica uma poesia condensada, uma arquitetura mínima feita a partir de poucos elementos, numa economia pura da linguagem, revelando, assim seu apreço ao pequeno, valorizando a sutileza da percepção e, ao mesmo tempo, se opondo a um mundo de tantos e tão diversificados apelos visuais (GUIMARÃES, 1998, p.97).

Esse processo reforça a noção de condensação, de síntese, um dos princípios do Modernismo brasileiro da primeira geração, em que se destacam as poéticas de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira e, principalmente, de Oswald de Andrade, em diálogo com as propostas das vanguardas históricas, mais marcadamente com o Futurismo, de Marinetti. Oswald, em seu Manifesto Pau Brasil (1924), defende a surpresa, a invenção e postula, desde a economia de palavras com que elabora o próprio manifesto, a necessidade de uma escrita que se pautem em elementos mínimos.

Aproximando o conceito de *close*, defendido por Guimarães, dos poemas que integram a série SOL-TE de Caprichos e Relaxos (1983), nos quais há um maior apelo à visualidade, verifica-se que o efeito de foco é alcançado a partir do modo pelo qual os signos são combinados no corpo do poema, de maneira a sugerir maior ênfase nos caracteres, cujo modo de organização causa a impressão de uma maior proximidade e coloca em evidência seu caráter formal.

Nesta composição abaixo, verificamos indícios do processo de transformação no modo de organização do poema. Nota-se que o poema não é mais articulado pelo encadeamento linear de versos, e sim por um conjunto de fatores, “um sistema de relações e equilíbrio entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS, 1996, p. 71), entre os quais se destaca a dimensão visual da palavra disposta na página, o trabalho com a materialidade do signo linguístico, neste caso, com a plasticidade da tipografia que compõe as palavras grafadas e com o modo de organizar/desenhar essas palavras, aproximando a página do livro da tela de pintura. Vejamos:

ATÉ ELA
DE PÉ
EM PÉ T A L A
DE PÉ T A L A
EM P É T A L A
ATÉ
DE SP E T A L Á - L A

(LEMINSKI, 1983, p. 122)

A tipografia empregada, bem como a disposição dos caracteres sobre o plano em branco, ajuda a formar um desenho que tenta mimetizar o cair das pétalas, sugerindo, assim, uma relação figurativa com o termo “*DESPETALÁ-LA*”.

Outro dado que amplia a significação do poema decorre do fato de que, do ponto de vista biológico, as pétalas são descritas como estruturas que fazem parte da constituição da flor e, dentre as várias funções que essa parte desempenha, destaca-se o papel de contribuir como um fator atrativo aos polinizadores, a fim de assegurar o processo de reprodução.

Se o surgimento destas estruturas é de importância incontestável para a perpetuação de algumas espécies, ao explorar a palavra “*DESPETALÁ-LA*”, o poema aponta para um processo inverso ao florescimento das pétalas, abarcando a ideia de desprendimento e perda dessas estruturas, ratificado também pela relação de contiguidade deste vocábulo com o ato sexual humano, pois contém a palavra “*DESPE*”, configurando-se, assim, como uma palavra-valise.

Enquanto o aspecto visual do texto caminha para o efeito de nudez e desconstrução, o trajeto da leitura, ao se realizar de modo crescente, envereda para um processo de construção,

em que os elementos apresentados até então ressurgem contidos nos seguintes. Um movimento de continuidade no qual os componentes vão sendo recuperados. O termo “*DESPETALÁ-LA*”, por exemplo, contém, pelo menos na cadeia sonora, alguns elementos constitutivos de vocábulos apresentados anteriormente como “*ATÉ*”, “*ELA*”, “*PÉ*”, “*PÉTALA*” e “*LÁ*”.

A repetição da palavra *pétala*, que por sua vez comporta elementos constitutivos dos termos “*PÉ*”, “*ATÉ*” e “*ELA*”, produz um efeito rítmico que sugere o compasso de uma caminhada, ampliando a compreensão da palavra, que agora é ela mesma desfeita e refeita pelo percurso do leitor e do poeta, em suas potencialidades sonoras e semânticas.

DESPETALÁ-LA, pensada enquanto palavra-valise, induz a uma associação do processo de feitura do poema como a ação de despir o texto nas suas múltiplas dimensões. Sobretudo, porque abre margem para uma série de interpretações, podendo ser compreendido como *metapoema*, por remeter a seu método compositivo, ou soar como *poema amoroso*, no qual o sujeito lírico se dirige a uma figura feminina: “*ATÉ ELA*”. Daí o emprego do pronome pessoal do caso reto “*ELA*” no início do poema, que pode tanto ser associado à figura da mulher – se o considerarmos a partir de uma perspectiva de poema amoroso – quanto pode ser relacionado à palavra, à poesia e ao modo de feitura deste texto.

A escrita leminskiana realiza um movimento simultâneo de desconstrução e reconstrução de um corpo que é também o poema, demonstrando que a atividade de escrita também se afirma como a capacidade de selecionar, agregar e despir elementos na obra, num jogo de *bem-me-quer* e *malmequer*, que é reiterado pelo efeito rítmico do poema através repetição das expressões “*DE PÉTALA / EM PÉTALA / DE PÉTALA / EM PÉTALA*”.

A sugestão do movimento também perpassa a noção de leveza, pois sabe-se que as pétalas, assim como a maioria dos objetos em queda, pode sofrer a resistência de vários fatores, entre eles o ar, cuja interferência altera o modo como estes objetos encontram o solo, provocando um efeito delicado de pouso, movimento que o poeta tenta alcançar através da disposição irregular dos elementos. Semelhante efeito acontece no poema apresentado a

seguir, no qual a vogal “o” e o termo “outono” são dispostos de maneira a sugerir a ideia do movimento de queda. Vejamos:

da árvore
 o o'
 o U
 o T
 o o'
 o N
 o o'
 um tombo
 só

(LEMINSKI, 1983, p. 129)

A composição gráfica da palavra “outono” e a distribuição da vogal “o” sugerem o movimento da queda de um fruto, que no corpo do poema é representado figurativamente através do formato esférico da vogal “o” e confirmado por meio da seleção vocabular que inclui os termos “árvore” e “outono”, estação do ano em que é comum o desprendimento das folhagens e dos frutos.

A associação entre o desenho do texto e a sugestão de uma queda (*tombo*) é reforçada também pela melopéia do poema, na qual encontramos uma semelhança fônica entre o termo

“outono” e a expressão “um tombo”, além da recorrência das consoantes oclusivas /t/, /n/ e /b/, efeito que vem contribuir para uma interação entre as dimensões sonora, ótica e semântica do texto. Traço que se aproxima de um dos anseios da estética concretista marcado pela busca “por uma estruturação ótica-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo dinâmica: ‘verbivocovisual’ [...]” (CAMPOS, 2006, p. 55-6).

Segundo Philadelpho Menezes (1991, p.45), a proposta “verbivocovisual” que aparece desde os primeiros textos teóricos do concretismo Noigandres se estabelece no nível semântico, visual e sonoro. O nível semântico é produzido pelo significado verbal com reflexos no aspecto visual dos poemas; o nível visual do poema corresponde à disposição estrutural geométrica do signo no espaço; e o nível sonoro se apresenta pelo aspecto fônico da palavra .

Além da utilização da proposta *verbivocovisual*, outro caminho pertinente à discussão da ideia de movimento relacionada à escrita leminskiana no formato impresso está associada ao emprego de experiências óticas:

a impressão do teu
corpo no meu
mexeu

(LEMINSKI, 1983, p. 128)

Lançando mão de recursos visuais, como a fragmentação do significante em sua representação gráfica, escrita, com uma inusitada espacialização das letras e sílabas na página, a escrita leminskiana alcança neste poema um efeito que torna a palavra “mexeu” fundamental na significação da construção poética.

As implicações entre o desenho da palavra “mexeu” e seu significado permitem que o poema amplie sua significação, adquirindo outras conotações. A ideia de impressão, por exemplo, surge primeiramente como o próprio processo de transferência do texto sobre a página que compreende a atividade de produção de uma mancha gráfica sobre o papel, remetendo ao modo de feitura do texto, no qual se imprime a marca de um outro corpo, o corpo do texto do autor sobre o da página.

Esse mesmo termo também guarda uma dimensão erótica, confirmada pela utilização dos pronomes possessivos na primeira e segunda pessoa do singular, bem como pela presença e, posteriormente, omissão, da palavra “corpo”, que ajuda a dar o tom de intimidade. A associação entre diferentes sugestões, sensoriais como a visão, através da apresentação do termo “mexeu”, e audição, por meio da semelhança fônica entre os pronomes “mEu” e “tEu”, funciona como indicativos de uma dinâmica própria do ato sexual. Há ainda a possibilidade de estabelecermos uma relação sonora e semântica, no contexto do poema erótico, bem como do metapoema, entre os verbos “mexeu” e “meteu”; este último verbo, inclusive, atua de modo indireto no poema como junção dos pronomes “meu” e “teu”.

Outra possibilidade de leitura deste termo está relacionada à ideia de imprecisão, incerteza ou sugestão, este sentido é presentificado já na estrutura da palavra “mexeu”, espécie de ilusão de ótica que engana o olhar do leitor causando a “impressão” de movimento.

Os vários recortes que a palavra apresenta – que ora sugerem proximidade, ora profundidade, confundido a visão do leitor – possibilitam que a estrutura do poema, devido à escolha e à organização dos termos operados, projete e amplie sua carga semântica. Efeito parecido acontece no poema a seguir.

SOL
LUA
POR QUE SÓ UM
DE CADA
NO CÉU
FLUTUA

(LEMINSKI, 1983, p. 121)

Observando as categorias gramaticais que compõem este poema, percebe-se que, assim como no exemplo citado anteriormente, em que há uma maior evidência da palavra “mexeu”, é novamente no verbo de ação que a escrita leminskiana se detém para indicar dinamismo e movimento.

O aspecto visual, neste exemplo, assume importância fundamental, a associação entre elementos celestes como “sol”, “lua” e “céu” aliada ao corte na parte superior da palavra “flutua” geram um efeito óptico que causa a ilusão visual de que este termo paira sobre o plano, funcionando como tradução da temática do texto.

Nesse sentido, é que a palavra “flutua” atua como chave de significação do poema, justificada por sua conformação gráfica, que funciona como uma tentativa de correspondência ao que a ação verbal anuncia. Mas não é apenas no verbo que Leminski se concentra para obter efeitos visuais diversificados, ele usa diversos recursos. É o que acontece, por exemplo, no poema “LUA NA ÁGUA” (1983, p.121).



(LEMINSKI, 1983, p.139)

Composto basicamente por versos nominais “LUA NA ÁGUA / ALGUMA LUA / LUA ALGUMA”, a ausência de um agente verbal não impossibilita a criação de uma paisagem visual que dialoga com a imagem da luz da lua na superfície da água. Neste poema os versos, por meio de jogos anagramáticos e paragramáticos, mimetizam uma espécie espelho d’água, que, longe de simplesmente reproduzir o texto, vai apontar na sua base para unidades internas de significação, denunciando seu estado de latência, numa relação de contiguidade, como encaixes a comportar elementos menores.

Em análise de “LUA NA ÁGUA”, Julio Plaza (2003) observa que neste texto a linguagem é acionada por procedimentos anagramáticos e paragramáticos. Plaza verifica que, logo no primeiro verso, o texto refletido na sua base cria uma paisagem composta de “LUA NA ÁGUA”, sugerindo a aparição da água como suporte do reflexo.

No verso seguinte: “ALGUMA LUA”, constata que o termo “ALGUMA” inclui anagramaticamente ÁGUA e LUA, isto porque ALGUMA LUA e LUA é paragrama de LUA

NA AGUA. Assim, o termo ÁGUA indicia o movimento entre LUA e ÁGUA. Em “LUA ALGUMA”, terceiro verso, Plaza explica que a palavra/imagem extraída de ALGUMA e confundida com a água, cria a impressão dos reflexos da LUA (2003, p.108). Portanto, é a partir do método compositivo que lembra o mecanismo do *Close-up*, e se valendo de recursos estilísticos da estética concretista do grupo *noingandres*, que a escrita leminskiana se opõe à fixidez do papel e sugere o efeito do *movimento*.

Ao chamar atenção para os elementos de caráter visual, sonoro e semântico da obra, a escrita leminskiana vem corroborar as palavras de Elsón Fróes, ao defender que, mesmo em ambientes como o papel, marcado pela fixidez dos caracteres sobre o plano, a lírica de Paulo Leminski possuía as principais qualidades do meio eletrônico como a concisão, o movimento e as imagens, que seriam obtidas através de estratégias de composição, tais como: economia de termos; exploração do branco da página; uma menor frequência no uso de conectivos e sinais de pontuação; por fim: valorização da palavra, pensada em sua complexidade e multiplicidade e deslocada dos usos correntes e previsíveis, como unidade central na significação do poema. Todos esses traços definidores estão em diálogo com as conquistas dos modernistas mais experimentais, em especial Oswald de Andrade e com as propostas dos principais poetas do concretismo no Brasil, conforme discutido ao longo deste capítulo.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. Texto de apresentação. In: LEMINSKI, Paulo; SUPLICY, João. **Winterverno**. São Paulo: Iluminares, 2001. p.71.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia. **Mídias e artes: desafios da arte do início do século XXI**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

BONVICINO, Régis. Sem exagero, o melhor livro de poesia do ano. In: LEMINSKI, Paulo. **Paulo Leminski** – 2.ed. – Curitiba: Ed. Da UFPR, 1994. (Série paranaenses; n.2), p.54.

CALIXTO, Fabiano; DICK, André. **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia marginal dos anos 70**. São Paulo: Editora scipione, 1995.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRÓES, Élson. Kamiquase: o poeta caiu na rede. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André. (Org.) **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004, p. 275-6.

GUIMARÃES, Nanci Guimarães. **Leminski: Linha Mínima**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas: Literatura Brasileira) – UFRJ/ FL/ Pós-graduação em Letras Vernáculas, Rio de Janeiro, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **26 poetas hoje**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Quarenta Clics em Curitiba** (poesia com fotos de Jack Pires). 2ª Ed. Curitiba: Etecetera e Governo do Paraná, 1990.

_____. **Paulo Leminski**. 2.ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. (Série paranaenses: n.2).

_____. **Distraídos venceremos**. 9. reimpressão da 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

_____. **O ex-estranho**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminaras, 1996.

_____. **Ensaio e Anseios Críticos**. Rio de Janeiro, RJ: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

_____; BONVICINO. Régis. (organização de Régis Bonvicino com a colaboração de Tarso M. de Melo). **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____; SUPLICY, João. **Winterverno**. São Paulo: Iluminares, 2001.

_____. **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. A paixão pela linguagem. In: **Os sentidos da paixão**. Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1987, p. 283-291.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal?** São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELLO, Heitor Ferraz. Demão em mão: a poesia marginal dos anos 70. In: WEINTRAUB, Fábio; LACAZ, Guto. **Poesia marginal**. São Paulo: Ática, 2006, p. 85-97. (para gostar de ler, 39)

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POLARI, Alex. **12.207**. In: CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia marginal dos anos 70**. São Paulo: Scipione, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SILVA, Rosimar Araújo. **O inventário poético de Paulo Leminski**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. **Poesia concreta**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SUPLICY, João. Winterverno ver-nos. In: LEMINSKI, Paulo; SUPLICY, João. **Winterverno**. São Paulo: Iluminares, 2001. p. 9-10.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TEIXEIRA, Ana Paula. **A mídia do livro**. Maceió: EDUFAL, 2002.

WEINTRAUB, Fábio; LACAZ, Guto. **Poesia marginal**. São Paulo: Ática, 2006.