

40 años del Catatau Paulo Leminski: escrito al(ô)trópico

Por José Molina

O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo. Relação, não coisa, entre a consciência, a vivência e as coisas e os eventos. O sentido dos gestos. O sentido dos produtos. O sentido do ato de existir. Me recuso a viver num mundo sem sentido. Estes anseios/ensaios são incursões conceptuais em busca do sentido. Pois isso é próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação. Só buscar o sentido faz, realmente, sentido. Tirando isso, não tem sentido.

Paulo Leminski. Introducción a *Anseios Crípticos*

Una tradición viva

El espacio donde una poética nace y se desarrolla depende de una condición histórica específica e indispensable que va a determinar en gran parte el perfil de la misma como una respuesta. Una respuesta a las expectativas de la época, una expresión contestataria a una serie de referentes entendidos como *Zeitgeist*. Gran parte de las propuestas poéticas no podrá alcanzar la definición que los espíritus más agudos, o geniales a lo *Brás Cubas*, logran atender de manera artística. La gran poesía nace de una lucha, no estrictamente con los precursores del trabajo poético sino con la materia de representación de un fenómeno como lenguaje artístico.

Las primeras décadas del siglo XX presenciaron una crisis profunda de representación de los lenguajes artísticos. El arte de vanguardia puso en relieve esa crisis que dislocó la normatividad de la figuración en la pintura, la escala tonal en la música y la discursividad en la poesía. El arte no podría volver nunca a ser una instancia estética de la belleza eterna, al contrario, como Charles Baudelaire ya lo había anticipado, la era moderna exigía temporalidad y sobretodo puntos de expiración. Los movimientos de vanguardia eran comprendidos dentro de esta lógica, anticipada por el poeta de *Les fleurs du mal*, y por casi medio siglo predominó la práctica de formas y manifiestos que más tardaban en aparecer que en desaparecer del panorama artístico. En *latu sensu* las formas no desaparecían, se transformaban y está era la lógica interna de la personalidad de la vanguardia. La modernidad se instauró como una exigencia, se necesitaba ser "absolutamente moderno" como lo había anticipado otro francés, el poeta vidente Arthur

Rimbaud en el libro *Une saison en enfer*: "il faut être absolument moderne."

La idea de lo moderno fue recibida de diferentes maneras en los países donde se originaban las expresiones de vanguardia. En Brasil, la Semana de Arte Moderno en 1922, constituye el momento clave para el ingreso de las artes brasileñas en el escenario artístico internacional de las vanguardias. Y es, justamente, en Brasil donde se cierra el ciclo histórico de los movimientos de vanguardia con el lanzamiento de la Poesía Concreta durante los años cincuenta como la última manifestación estética de dicho período.

La responsabilidad para asumir la categoría de "última" vanguardia fue conferida por la revisión y evaluación de las aportaciones poéticas realizadas por los poetas concretos. El momento culminante del ciclo de las vanguardias fue la articulación de sus resultados de una manera programática. Los integrantes del grupo *Noigandres*, nombre de la revista de poesía concreta, eran los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Ellos integraron una lista objetiva y categórica con las aportaciones que consideraban esenciales para la poesía del siglo XX. De esta forma elaboraron, siguiendo el modelo del poeta norteamericano Ezra Pound, un *Paideuma* o elenco de actores participantes en la formación del pensamiento de un momento determinado. El primer elenco expuesto en el manifiesto "olho por olho a olho nu," incluía estrictamente cuatro nombres: Stéphan Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound y e.e. Cummings. Fuera de esos cuatro nombres, el manifiesto expresaba simpatía por los movimientos Futurista, Dadaísta y la Bauhaus. La extraordinaria concisión del movimiento junto con su consecuente exclusión, originó una gran polémica en Brasil. Dicha situación venía ocasionada sobretodo por el ataque frontal que los concretos dirigieron hacia la versificación que se oponía a la inmediatez de la comunicación ideográfica que ellos promulgaban.

La poesía concreta se erigió como la culminación de varios procedimientos poéticos comenzados por las vanguardias, sin embargo, por su singularidad y restringimiento se instaló como un programa estético en oposición, exclusivo y sin necesidad de adeptos, lo cual se oponía también al carácter universal que promulgaban las vanguardias anteriores. A pesar de la crítica desfavorable que el grupo despertó durante la década de su existencia, el movimiento concretista se destacó como un modelo de creación y adaptación de los medios poéticos, un modelo que apuntaba al futuro, ambicionando las posibilidades expresivas de los nuevos medios de comunicación. En

1963, un año antes del golpe militar en Brasil, se celebró en Belo Horizonte la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia que reunía a los escritores más sobresalientes del país de aquella época. La figura más emblemática del grupo fue un joven curitibano de 17 años que llegó sin dinero y sin invitación para participar en el evento, su nombre era Paulo Leminski.

El joven Paulo fue bien recibido por los poetas concretos, quienes distinguieron en él la concreción del futuro, es decir, este super-hombre llegaba al mismo tiempo: sin la carga pesada de una tradición y con la voluntad de crearse mediante los preceptos de la tradición viva. Con Leminski se resolvió la diatriba del concretismo en Brasil, ya no era necesario sentirse atraído o convencerse de su radio evolutivo porque la lógica concreta ya iba un paso adelante. La estética concreta germinaba en el diseño editorial y educaba a las nuevas generaciones, el proyecto tuvo éxito a pesar del encono que suscitó su nacimiento. El escritor Carlos Ávila opina sobre el surgimiento de Leminski en aquella época:

Leminski mostrava uma personalidade forte – com ideias e dicção muito próprias – e logo se impôs como uma presença marcante na poesia do período: produziu assim uma verdadeira “descompressão” no rigor da linguagem herdada da poesia concreta. Talvez a sua tenha sido a melhor resposta, naquele momento, as construções-provocações do Concretismo (uma pedra no caminho de todos na época; lembre-se de certas afirmações contidas no “plano-piloto” como a de que dá por encerrado o ciclo histórico do verso), ou seja, estabelecer uma diferença, fazer algo diverso, procurar o novo de novo.

La opinión de Ávila nos permite observar una característica muy importante de la obra de Leminski, él absorbió la teoría de la poesía concreta pero no siguió los procedimientos creativos de ésta. Al contrario, decidió convertirse en un catalizador de la herencia del grupo *Noigandres* a quienes con humor llamaba de “patriarcas.” En una carta al poeta Regis Bonvicino, Leminski afirmaba que ellos no tenían que batallar con el peso del concretismo porque, según él, ellos ya habían nacido concretos en cuanto los “patriarcas” habían tenido que comenzar. Dicha afirmación no era apenas una metáfora para describirse, según el escritor uruguayo Eduardo Milán, Leminski se veía a si mismo como una forma o un resultado del movimiento:

Leminski concretizou a existência, existencializou a concretude, viveu a forma. Tomou-se como referente da palavra como se ele mesmo fosse uma forma ou o estado de uma forma em transição, em processo. A aventura poética era uma aventura total: um tudo ou nada explícito, sem pudor, guardando pouco segredo para o momento póstumo.

El objetivo concreto de este escritor cuyo lema era: "vai vir o dia quando tudo que eu diga seja poesia" (58), fue trascender las formas poéticas a través de la fusión de los códigos lingüísticos, saltar de la broma erudita al slogan comercial, combinando la anécdota histórica o como él mismo lo describe:

O poema é a obra, o trabalho. Toda obra de arte é homenagem ao trabalho, actividade humana por excelência, que tira o ser (o artefacto) do nada (a matéria prima) e funda o signo. Este tem uma direcção, gera tensão, é projecto de transcendência. De ir além. Isso é a cultura humana, co-realidade, além da realidade material dada.

Ese conjunto de co-realidades fueron integradas por Leminski en una "pororoca" -palabra que significa embocadura o cruce de ríos tempestuosos- en donde la escritura vino proyectada como una visión del mundo en su primera obra el *Catatau*, la cual demoró casi diez años en su elaboración.

Catatau: la indi-gesta tropical

El *Catatau* entra en la categoría de narración sin relato cuyo ejemplo más famoso a nivel mundial es el *Finnegan's Wake* de James Joyce. La escritura que transgrede la sintaxis, sin comienzo, sin fin y cuyo argumento es sólo un pretexto para detonar la escritura en múltiples direcciones. Más objetivamente, el argumento es sólo una pequeña chispa que pone en marcha una especie de aritmética lingüística, esto es, la anécdota viene devorada por la narración. Un libro de escritura experimental que responde al concepto de "arquitextura" expuesto por Haroldo de Campos: "tropismo de formas que se entrespelham" (139). La base del proyecto descansa sobre las premisas de Guillermo de Ockham para dar nombre a lo ignoto y, de un modo comparable a Jorge Luis Borges, se revela la falta mediante la escritura al describir el cuerpo de lo imposible.

En Portugal este tipo de escritura tiene un registro en potencia desde 1917 en las obras *K4* y *A engomadeira* del poeta y pintor José Almada Negreiros. En Brasil los ejemplos de esta escritura experimental limítrofe entre prosa y poesía son encontrados desde la primera mitad del siglo XX en los libros *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade y *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa (1956). Posteriormente dicha escritura encontrará exponentes radicales en el *Catatau* (1975) de Paulo Leminski y *Galáxias* (1984) de Haroldo de Campos.

El manuscrito del *Catatau* viajó casi diez años como un paquete de hojas bajo el brazo del autor, de hecho, la palabra es sinónimo de hombre bajo o montón alto de hojas. El libro se impuso como una especie de best-seller subterráneo porque Leminski lo había anunciado a los medios años antes de su publicación. El texto fue publicado y lanzado al mercado en 1975. En el mismo año se agotó la primera edición, la segunda edición se realizó sólo catorce años después. La obra causó desconcierto entre los críticos que no sabían cómo clasificar el trabajo, sólo algunos poetas se manifestaron sobre el libro como comenta Ávila:

Embora excessivo, longo demais, o *Catatau* impõe-se como realização. Talvez seja o livro mais elaborado de Leminski, que trabalhou nele uns bons anos. Muito falado e pouco lido, osso duro de roer, o *Catatau* continua um desafio permanente aos leitores e críticos. Curiosamente, esse livro segue na direcção contrária a dicção explorada por Leminski nos poemas, sempre claros e comunicativos; a escritura do *Catatau* é macarrónica, já a estrutura é labiríntica, provocando ambas um estranhamento que dificulta a fruição do volume.

El argumento del libro es el viaje del filósofo René Descartes con las expediciones holandesas a las costas nordestinas de Brasil. Leminski que era un lector apasionado de biografías, él mismo escribió cuatro, descubrió que Descartes era miembro de la corte de Mauricio de Nassau. El personaje principal se desdobra, según Mario Cámara, en otros personajes a través del discurso como una misma voz que se hace corpórea en distintos personajes: Cartesius, Ockham, Artychewsky y Zenón de Elea. Sobre esta digestión simbólica comenta Milán:

Sempre com humor corrosivo como artefacto que prepara um espaço para cair, para fazer cair a Razão, Leminski torna presente essa necessidade latino-americana de "redigir o Ocidente", em palavras de Bonfil Batalla, desde uma perspectiva oswaldiana – não de Spengler, mas de Oswald de Andrade: a natureza engole a razão desde sua situação de planta devoradora que impede o discernimento em seu florescer. O cenário construído a partir de um "poderia ter sido" é o mais adequado. *Catatau* ganha por ser impossível-possível e pelo apoio numa conjuntura histórica precisa, a do barroco histórico que se traduz na selva como barroco pragmático, viável.

Como fue señalado anteriormente, el argumento del libro funciona sólo como pretexto para propulsar la verdadera temática del libro que es la escritura. Una escritura alucinada, cargada de neologismos, explotando al máximo los cognados e incorporando diferentes lenguas como latín, polaco, holandés, portugués y varios nombres en lengua tupí. La avalancha lingüística intenta asemejarse a los sueños

alucinatorios de Descartes traicionando su razón. De este modo, Leminski adapta uno de los postulados de la poesía concreta que es el isomorfismo, esto es, que la escritura sea idéntica a aquello que denota;

O *Catatau* procura gerar a informação absoluta, de frase para a frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua norma máxima. A sequência das frases de um texto coloca uma lógica. Mas nessa busca da informação absoluta, expectativa, ele produz a informação nula: a redundância. Se você sabe que só vem novidade, novidade vem, e deixa de ser novidade. O *Catatau* é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. Tese de base da Teoria da Informação. O *Catatau* não diz isso. Ele é exactamente isso.

La idea romántica del buen salvaje y las teorías tropicalistas de la identidad brasileña de Gilberto Freyre se vieron relativizadas en el argumento del *Catatau*. En éste, la razón es adversa a la naturaleza que devora al *cogito, ergo sum*, el cual tiene que re-nombrarse –y en ocasiones traducirse– para definir su propio lugar:

Só eu sei dizer, nem sei fazer: faz-se. Não mudei em nada, não toquei em coisa alguma, não alterei nenhuma identidade. Já melhorou o filósofo ilustre em trevas. Lauto juntar. Somos assim: nemo id negat. Laetare aleluia: alegria de quem pensa vendo tudo passando dos limites.

El texto que transgrede los límites de la escritura se transforma dentro del *Catatau* en la naturaleza que transgrede la lógica mediante una "rigurosa espontaneidad," que es el dispositivo empleado por Leminski para producir el movimiento masivo del lenguaje. Dicha transgresión del trópico se encuentra reiteradamente trabajada en la literatura brasileña y dos ejemplos se muestran en *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum y *Sonhos tropicais* de Moacyr Scliar. En el primer ejemplo es una familia libanesa que va a reconfigurar la mitología oriental dentro de un nuevo escenario: Manaus. El relato de Hatoum literalmente desterritorializa el espacio literario para transformarlo en una zona franca, esto es, reconfigura las *Mil y una noches* con sus correspondientes posibilidades en portugués pero repara en la extrañeza de la lengua:

Ele falava e perguntava ao mesmo tempo, mas tudo ficou no ar porque desatei a responder na minha língua materna. Só percebi que falava em alemão quando o marselhês me pegou pelo braço e berrou: o senhor está falando sozinho. Ele tinha razão; pela primeira vez falava na minha língua comigo mesmo. Um procedimento similar só aconteceria nas noites seguintes, em sonhos esparsos e temíveis. Um susto me despertava no meio da noite, uma noite que passaria em claro, atazanado, fustigado não pela fuga de imagens, mas por diálogos indecifráveis, perdidos para sempre. Nos sonhos,

eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina do chuvisco num momento do dia marcado pelo silêncio. O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim uma amálgama de enigmas, de vozes refratárias, pois recorriamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na atmosfera e engolfados pela bruma: o chuvisco incessante, nos sonhos.

Y es justamente en esa gloriosa coincidencia que son las lenguas donde el trópico reacciona ingobernable, inexplorado, virgen a ser pronunciado. Sin embargo, en esta misión de pronunciar por vez primera, se revela la imposibilidad del entendimiento y la infinita ficción de la razón: "AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como Sãojoãobatavista Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá?".

El trópico intoxica la razón de una manera paralela a la forma en que la escritura intoxica al lector. Dicha consumación es una constante en el continuo desbordamiento tropical, que se expone como éxtasis en el relato de Hatoum:

... assim, evitava um escândalo, uma punição ou uma advertência, além de deixar Emilie reconfortada, radiante de alegria, pois para faze-la feliz bastava que um filho devorasse quantidades imensas de alimentos, como se o conceito de felicidade estivesse muito próximo ao ato de mastigar e ingerir sem fim.

El *Catatau* se instala como una metáfora antropofágica que, como la espesa selva amazónica, intenta engullir al lector. Una cualidad formal contraria a la crítica marxista de la narrativa que la tachaba de ser un arte pasivo e ideal para la burguesía. Este juicio fue redefinido por los constantes experimentos formales entre prosa y poesía que promovieron las vanguardias. Las artes brasileñas se identificaban con esta desmesura que, en cierto modo, era vista como un reflejo de la naturaleza, al menos así lo afirmaba Oswald de Andrade en el manifiesto *Pau-Brasil*. Una supuración verbal que marcó un hito con ejemplos magistrales como *Macunaíma*, *Serafim Ponte Grande*, *Grande Sertão: Veredas*, *Catatau* y *Galáxias*. Sin embargo, el período de la dictadura fue un momento que presenció el abandono en la práctica de este tipo de escritura. La novela *Sonhos tropicais* de Moacyr Scliar analiza esa metáfora que sirvió de motor para la exploración del desbordamiento narrativo:

Ciência e fantasia sempre andaram, sabeis, de mãos dadas: a química e a alquimia, a astrologia e a astronomia. Sob o véu diáfano e inocente da ilusão,

a implacável subversão: a ciência é a arma com a qual a burguesia abaterá o inimigo feudal. O que, aliás, dá-nos esperança de que o Brasil mude. Não temos ainda ciência mas temos imaginação, talvez a ciência penetre, afinal, em nosso cenário. A imaginação brasileira, senhores, fértil como esta humosa terra com que Deus nos presenteou. Aqui vicejam, exuberantes como a vegetação tropical, visões de um mundo mágico: o Saci, a Princesa Moura. Aos nossos governantes precisamos apresentar a ciência exatamente assim: como geradora de prodígios.

Dichos prodigios que crearon y, al mismo tiempo, fueron creados por el trópico narrativo se colapsaron durante la dictadura militar. Un fuerte traumatismo histórico que se tradujo en decepción y agotamiento de la ambición del presente como vector del pasado y del futuro, que descansaba en las bases teóricas de la poesía concreta y la construcción de Brasilia, sigue repercutiendo en una parte considerable de la producción literaria de ese país.

Relajo de los caprichos

La primera recolección de los poemas de Leminski, titulada *Caprichos e relaxos* (1983), reunía sus dos primeros libros, publicados en 1980, *Não Fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase, Polonaises* y poemas publicados en revistas y suplementos. Como el nombre lo indica, estos poemas ya no se integraban dentro de un programa estético preestablecido sino que se adecuaban a una rítmica de lo cotidiano contraria a la base atemporal del *Catatau*. Un tipo de poesía abierta a la propaganda y a la lógica de consumo, opuesta a la solemnidad y mucho más cercana a la Música Popular Brasileña que estaba en pleno auge en aquella época. Un ejemplo de la expresión artística que se instalaba dentro de la realidad social y que se solidarizaba con la comunidad en el momento de la dictadura militar. Leminski describe el tipo de poesía que se producía en ese momento:

A poesia dita "alternativa" ou "marginal" reflecte bem o momento da ditadura e seu estado de espírito. É uma poesia individualista, autocentrada, desesperançada, hedonista, imediatista, sem horizontes utópicos. Uma geração infantilizada, mantida na minoridade que convém a publicidade, uma geração que se satisfaz com os fáceis prazeres do consumo, e conserta a cabeça nos consultórios dos analistas da moda.

El libro *Não fosse isso e era menos*, se distingue todavía por el uso de los procedimientos poéticos concretistas cercanos a la aleatoria producción semántica mediante la reproducción sistemática del significante. Al mismo tiempo, una consciencia prosaica comenzó a destacarse como respuesta al cálculo de los procesos lingüísticos:

cansei da frase polida
por anjos da cara pálida
palmeiras batendo palmas
ao passarem paradas
agora eu quero a pedrada
chuva de pedras palavras
distribuindo pauladas

La famosa cancelación histórica del yo lírico vislumbrada por los poetas concretos desde Mallarmé, encuentra una reformulación en Lemiski al ficcionalizar al autor Paulo como una tercera persona junto del yo hablante. Esta conciencia se hace presente no sólo como poder generador del autor sino también del lector:

você
com quem falo
e não falo

centauro

homemcavalo

você
não existe

preciso criá-lo

Dicha conciencia comienza también a comprometerse con la realidad social y por lo tanto a definir una postura política:

confira

tudo que respira
conspira

La represión y la censura fueron constantes que activaron mecanismos de ocultamiento y doble codificación, Lemiski advierte dichos mecanismos en versos como:

meus amigos
quando me dão a mão
sempre deixam
outra coisa

presença
olhar
lembrançacalor

La muerte cobra una doble presencia en este libro ya que se impone como el calor de los amigos ausentes y la frialdad de una realidad que contrasta con la geografía tropical:

o poema
na página
uma cortina

na janela
uma paisagem
assassina

En el libro *Polonaises*, aquella conciencia que despuntaba en el libro anterior, viene a instalarse y a desenmascararse con pleno dominio de la voz de Leminski:

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

El dolor como un accidente dentro de un libro de poesía experimental, no puede negar su lugar dentro de la construcción de la conciencia:

ver
é dor
ouvir
é dor
ter
é dor
perder
é dor

só doer
não é dor
delícia
de experimentador

El sufrimiento de la realidad no escapa dentro de la reconfiguración del sentido que Leminski busca, desarticulando diferentes extractos de discurso, pero que no eluden su condición presente convirtiéndolo en una broma muy amarga:

toco o nada
aquele nada que não pára
aquele agora nada
que tinha
a minha

cara

nada não
que nada nenhum
declara tamanha danação

La aspiración por una prosa poética o poesía porosa, como Leminski la llama, se impone para evaluar la evolución del poeta. Una aspiración que se levanta desde las ideas de *Le spleen de Paris* (1862) de Baudelaire y que José Kozler, Jacobo Sefamí y Roberto Echavarren consideran como una de las simientes del Neobarroco en América Latina:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

Dicho postulado se inscribe en la premisa de la "pororoca" y Leminski lo mantiene como un dispositivo que activa su escritura:

sim
eu quis a prosa
essa deusa
só diz besteiras
fala das coisas
como se novas

não quis a prosa
apenas a ideia
uma ideia de prosa
em esperma de trova
um gozo
uma gosma

uma poesia porosa

En un recorrido contrario al de James Joyce, quien comenzó escribiendo poemas con el libro *Chamber Music* (1907) y terminó desafiando todas las normas literarias con la publicación de *Finnegan's Wake* (1939), Leminski concentró la energía de su juventud en el *Catatau* y, posteriormente, fue destensando la condensación de su lenguaje poético. Sus poemas se impusieron con un énfasis definitivo del presente pero permeados por el paradigma "pororoca" que llevó a Leminski a subvertir todos los medios escritos, incluso el de las canciones. Con humor el poeta enfrentó una época desprovista de esperanza a través de su escritura:

No "pós-moderno", passado e futuro se fundem num círculo reversível. Dançou tudo o conceito romântico de "originalidade". Tudo já foi feito, tudo já foi dito. Entramos na era da citação e da tradução. A recuperação do já-havido.

El poeta Paulo Leminski se instaló como un punto luminoso en su barrio Cruz do Pilarzinho en Curitiba, fuera del eje cultural São Paulo-Rio. Una decisión personal de distanciamiento o de exilio en su propio país con una correspondiente carga de soledad, como él mismo afirma en una nota escrita para uno de sus libros postumos: "Este livro de poemas, que ia se chamar O EX-ESTRANHO, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora-de-foco, o mais moderno dos sentimentos." Una forma de ser un "outsider" indispensable y, al mismo tiempo, mantener viva la tradición de "hacerlo nuevo."

Obras citadas

- Ávila, Carlos. "Flashes de uma trajetória." Poesia Pensada. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- . "Ler pelo não, além da letra." A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski. Ed. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. France: Éditions Gallimard, 1961.
- Cámara, Mario. Leminskiana. Antología variada. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Campos, Haroldo de. "Uma Arquitextura do Barroco." A operação do texto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- . "Uma leminskiada barrocodélica". Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- . con Augusto de Campos y Décio Pignatari. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- Echavarren, Roberto et al. Medusario: Muestra de Poesía Latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Hatoum, Milton. Relato de um certo oriente. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Leminski, Paulo. Anseios Crípticos. Curitiba: Criar edições, 1986.
- . Caprichos e Relaxos. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- . Catatau. Curitiba: Grafipar, 1975.
- . O ex-estranho. São Paulo, Iluminuras, 1996.
- . Uma carta uma brasa através. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- Milán, Eduardo. "Esboço a distancia (o que aparece de longe, também nos textos): Leminski." A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski. Ed. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- Scliar, Moacyr. Sonhos tropicais. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.