

Paula Renata Melo Moreira

**ENSAÍSMO DE PAULO LEMINSKI:
PANORAMA DE UM PENSAMENTO MOVENTE**

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2011

Paula Renata Melo Moreira

**ENSAÍSMO DE PAULO LEMINSKI:
PANORAMA DE UM PENSAMENTO MOVENTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Belo Horizonte
2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L554.Ym-e Moreira, Paula Renata Melo.
Ensaísmo de Paulo Leminski [manuscrito] : panorama de um pensamento movente / Paula Renata Melo Moreira. – 2011.
276 f., enc.

Orientadora : Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de Concentração : Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa : Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia : f. 261-272.

Anexos : f. 273-276.

1. Leminski, Paulo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ensaíais brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Crítica – Teses. 4. Literatura – História e crítica – Teoria, etc. – Teses. 5. Pensamento crítico – Teses. 6. Trabalho intelectual – Teses. 7. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 8. Criação literária – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341

AOS COLABORADORES

- Estrela Ruiz Leminski;
- Alice Ruiz e Áurea Alice Leminski;
- Régis Bonvicino;
- Arnaldo Antunes;
- Toninho Vaz;
- Duda Machado;
- Wilson Bueno;
- Ademir Assunção;
- Fabrício Marques;
- Ivan Justen Santana;
- Maria Esther Maciel;
- Fátima Maria de Oliveira;
- Carlos Augusto Novais;
- Manoel Ricardo de Lima;
- André Dick;
- Paula Izabela;
- Edwar Castelo Branco;
- Élson Fróes;

- Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais;
- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico;
- Biblioteca Pública do Paraná;
- Pontifícia Universidade Católica do Paraná;
- Fundação Cultural de Curitiba;
- Casa da Memória de Curitiba;
- *Jornal Folha de S. Paulo*;

- Membros da banca examinadora,

AGRADEÇO.

- À Maria Zilda Ferreira Cury pela orientação, apoio e compreensão;
- À Thaís Castro, Mariana Thiengo, Rosane Gomes, Kaio Carmona e Luiz Paganini por compartilharem o caminho;
- À Patrícia Rezende, Fabiane Carvalho, Luciana Duarte, Sara Aquino, Clara Leite, Elaine Bretz e Marina Maciel, minha família em BH;
- À Fátima Melo, Fernanda, Ananda e Alice Moreira por darem sentido quando tudo o apaga;
- Ao Pedro Fraga, sem o qual eu não teria iniciado essa jornada pelas Minas;
- À Simone Mendes, minha primeira referência mineira;
- À Deje Vaz, porto-seguro;
- Ao Mário Petter, a quem posso chamar de amigo;
- À Cynthia Rocha dos Santos e Fabiana Moura, pela alegria e disponibilidade;
- Ao Max, Rogéria, Alex, Ricardo, Ton, Gizela e Christine, que, de alguma forma, guardam minha identidade;
- Ao Otávio Rios, por manter nosso ambíguo caminho academia/vida pessoal;
- Ao Luiz Arnaut, que me mostrou como respirar em outros ares;
- À Taciana Garrido, Gabriel Amato, Igor Cardoso, Mário Pollastri e todo o GETHL, por serem esses ares;
- Ao meu pai, *in memoriam*;
- À minha vó, especialmente, *in memoriam*,

AGRADEÇO E DEDICO.

Resumo

A presente tese tem por objetivo delinear um perfil intelectual de Paulo Leminski, conjugando, para isso, a produção ensaística do autor. Mais de duzentos ensaios foram analisados e são, em parte, apresentados nos capítulos, que foram divididos de acordo com o tipo de publicação: grande imprensa, publicações alternativas e aqueles lançados em livro. Intenciona-se, assim, perceber como as manifestações “teórico-críticas” deste escritor entram em consonância com sua atividade poética e de que maneira configuram um autor cuja postura intelectual é móvel, cindida, errante.

Palavras-chave: Paulo Leminski; ensaística; perfil intelectual.

Abstract

The present thesis aims to delineate an intellectual profile of Paulo Leminski, conjugating for that purpose, his essays. Over two hundred essays were analyzed and partially presented in four chapters, which were divided according to the sort of publication: great press, alternative publications and those ones released on book. The intent is to realize how the theoretic-critical manifestations of this writer get into line with his poetical activity and in which way it configures an author whose intellectual posture is changeable, split, wandering.

Keywords: Paulo Leminski; essays; intellectual profile.

SUMÁRIO

Lista de abreviações utilizadas	06
Introdução	08
Capítulo 1	18
Ensaio de Paulo Leminski: por quê? para quê?	18
Ensaio: forma híbrida e aberta	28
Ensaio e anseios	39
Anos 70: Políticas de ocupação do espaço público	42
Anos 80: O poeta se <i>midializa</i>	60
Capítulo 2	67
Fontes primárias? Fontes plurais.	67
<i>Veja</i> – resenhando a opinião	72
<i>Folha de S. Paulo</i> : um pensar crônico	89
“Especialista em generalidades”	127
Capítulo 3	143
Pensamento pulverizado	143
Nanicas e esparsos	150
Capítulo 4	190
De como anseios se tornam ensaios	190
Ensaio e anseios críticos	227
Anseios práticos	242
Notas (in)conclusivas: <i>Work in progress</i> ou o panorama de um pensamento mudando	252
Referências.....	261
Apêndice	273

Lista de abreviações utilizadas (livros e periódicos)

- ACAT – *Anseios crípticos (Anseios Teóricos)* – 1986
ACR – *Anseios crípticos 2* – 2001
BSL – *O bandido que sabia latim* (biografia por Toninho Vaz) – 2001
CN – *Correio de Notícias*
CR – *Caprichos & Relaxos* – 1983
DV – *Distraídos venceremos* – 2002
DPR – *Diário do Paraná*
EAC – *Ensaaios e anseios crípticos* - 1997
EMD – *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* – 1999
FS – *Folha de S. Paulo*
GP – *Gazeta do povo*
JB – *Jornal do Brasil*
LVC – *La vie en close* – 2004
LT – *Leite Quente*
NCL – *Nicolau*
OEP – *O Estado do Paraná*
OSP – *Os sentidos da paixão* – 1987
PCL – *Polo Cultural*
PT – *Primeiro Toque*
QM – *Quem*
RPS – *Raposa*
UEB – *Um escritor na biblioteca* – 1985
VJ – *Revista Veja*

A quem me queima
e, queimando, reina,
valha esta teima.
Um dia, melhor me queira.

Paulo Leminski,
La vie en close.

Introdução

*Meu verso, temo, vem do berço.
 Não versejo porque eu quero,
 versejo quando converso
 e converso por conversar.
 Pra que sirvo senão pra isto,
 pra ser vinte e pra ser visto,
 pra ser versa e pra ser vice,
 pra ser a super-superfície
 onde o verbo vem ser mais?*

Paulo Leminski

Certa vez, Paulo Leminski pronunciou-se acerca da perenidade dos trabalhos artísticos que, em diversos casos, sobrevivem a seus autores. Disse o poeta:

existe um paradoxo nos produtos culturais, superiores frutos do trabalho humano: eles sobre-vivem ao autor, são uma vingança da vida contra a morte. por outro lado, só podem fazer isso porque são morte: suspensão do fluxo de tempo, pompas fúnebres, pirâmides do Egito (LEMINSKI, 1990).

Intitulado *Vida*, o livro que contém tal declaração é a reunião das quatro biografias, de personalidades muito diferentes, escritas pelo poeta: Cruz e Souza, Bashô, Trotski e Jesus Cristo. Segundo o autor, este trabalho destinava-se a “homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos” (LEMINSKI, 1990, p. 6). Entretanto, para conjugar a beleza desta vida em um instantâneo, ela precisaria ser fixada, perdendo, por alguns momentos, sua fulgurância e, assim, deixando de ser vida para se transformar em escrita.

É sobre essa dualidade que gostaria de pensar antes de propriamente deter-me na apresentação e análise dos ensaios escritos pelo curitibano desde meados da década de 70 até o ano de sua morte, 1989. O esforço empreendido neste trabalho relaciona-se a uma necessidade de combinar uma feição mais *stricto sensu* intelectual de Paulo Leminski às suas já conhecidas facetas de agitador cultural, *fabbro* multimídia, poeta das tiradas rápidas. Outro Leminski, pensador da cultura, amalgama-se a tais facetas, perfazendo o desenho de uma personalidade mais completa – ainda que não concluída ou fechada.

Leminski afirmava costumeiramente não ser poeta de fim de semana: era um “escritor de plantão” (CANÇADO, 1994, p.6), havia forjado um cotidiano que lhe permitia o ócio criativo e, portanto, tempo para a poesia. Como sustentação, “o trabalho da estiva, diferente da minha produção poética” (LEMINSKI, 1994, p.6). Entenda-se,

com esta expressão, a referência à atividade ensaística, que alia teoria e crítica e rende-lhe ganhos financeiros de forma mais imediata, ideia reforçada pelo uso do termo “estiva”.

Inquieto, nosso personagem polígrafo exerceu as mais variadas atividades, imbricando vida e poesia, rigor e acaso. Sua preocupação, nas palavras de Caetano Veloso, era a de pôr a literatura na perspectiva da vida (EMD, p.27). O poeta, então, faz da oscilação sua marca:

alguém parado
é sempre suspeito
de trazer como eu trago
um susto preso no peito,
um prazo, um prazer, um estrago,
um de qualquer jeito,
sujeito a ser tragado
pelo primeiro que passar

parar dá azar.

(LV, p.36).

Para flagrar o movimento de sua forma de pensar, todavia, é preciso, por vezes, vê-lo congelado, para que os detalhes de sua atuação ganhem em significação. Esse procedimento, ainda que necessário, não deixa de ser uma pequena traição: retira-se o poeta da vida para que, numa “suspensão do fluxo de tempo”, ensaie-se fazer aquilo de que sempre fugiu: conceber-lhe um delineamento. Por outro lado, juntamente com a leitura, é justamente o trabalho de lhe reservar um lugar que o reintegra na corrente sanguínea da literatura. Voltando às suas palavras iniciais, é para homenagear a pluralidade da vida que esta tese tenta flagrar o panorama de um pensamento mudando.

Nos idos dos anos 70 e 80, período de maior produção de Leminski, trocas as mais diversas foram estabelecidas pelo autor. Através de sua biografia e mesmo das cartas publicadas, podemos entrever o grande elenco de nomes famosos com os quais se relacionou. Tais nomes deslindam uma rede interessante para a configuração de um perfil do escritor. Perfilam-se pelas páginas da biografia e da correspondência, por exemplo, nomes como Duda Machado, Antonio Risério, Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Gilberto Gil, Walter Franco, Waly Salomão, o da própria Alice Ruiz, sua esposa, entre diversos outros.

A partir dessas redes, alguns elementos para discussão podem ser aqui colocados. Miguel Sanches Neto, em “A ascensão de Paulo Leminski”, pensa o material epistolar do autor como campo propício para o traçado das linhas necessárias à

divulgação do poeta fora de Curitiba. Esse entendimento é proporcionado pelos movimentos entrevistados nas cartas em que Leminski, no diálogo com Régis Bonvicino, traça e solidifica relações com os poetas concretistas e seus “herdeiros”. Tais reflexões podem ser expandidas para pensar a atuação do curitibano em relação a diversos outros materiais, como os próprios ensaios. Neles, acontece também aquilo que Sanches Neto chama de “negociação de espaços”, uma estratégia de troca de influências e de afirmação no espaço cultural. Leminski publica e é publicado por Régis Bonvicino, além de se promoverem em resenhas e entrevistas. Foi mesmo Régis Bonvicino quem introduziu Leminski na *Folha de S. Paulo*. Nosso poeta, na sua produção para jornais e revistas, utiliza regras da publicidade para atingir o centro do campo do poder literário (SANCHES NETO, 2003, p.49).

No artigo em questão, Sanches Neto avalia que o poeta soube utilizar com precisão determinadas táticas, como valorização da auto-imagem, para sair de um cenário em que era somente um produtor provinciano e se transformar em ícone da poesia nos anos 80, fazendo com que passasse de influenciado (pelos concretistas) a “mestre” (de seus pares, da nova geração) (SANCHES NETO, 2003, p.54). Nesse sentido, é interessante observar a seguinte declaração do poeta, feita em 1979: “Quero sair dos circuitos abafados udigrudi-kamikaze-samizdat para plateias mais amplas. penso em editoras, distribuição regular, etc.” (EMD, p.141).

O assunto em questão levanta alguns problemas sobre dois pontos que insinuar-se-ão nesta tese. São eles: a questão da sociabilidade e do campo literário. Este último, inspirado no conceito de campo intelectual cunhado por Pierre Bourdieu, é útil para pensar as configurações do espaço social em torno do qual Leminski exerceu diversas teias de relações. Tais relações, embora ligadas ao próprio fazer literário, repercutiam no e eram afetadas pelo entorno político, aqui entendido *lato sensu*, influenciando as posturas do autor ao longo de sua carreira. Cumpre demarcar que a noção de campo literário é um conceito formulado, inicialmente, para o mundo burguês. Pierre Bourdieu trabalha-o em *As regras da arte*, pensando na sociedade que viu nascer *A educação sentimental*, de Flaubert. Nessa situação histórica específica, o campo literário era visto como profundamente imbricado ao campo político e é a emergência de sua autonomia que interessa ao sociólogo francês (BOURDIEU, 1996, p.68).

Quero deixar claro que, ao usar o conceito de campo, compreendo as formatações históricas que acompanham o seu nascimento. Todavia, o conceito estende-se para todo o mundo literário ocidental pós-século XIX, sendo útil para pensar disputas

várias em uma realidade, por exemplo, como a brasileira. Nesse sentido, é ainda o mesmo campo literário que vê diversas relações serem tecidas, numa miríade de disputas pelo poder da voz. Interessante avaliar também que, não sendo propriamente iguais, interligam-se campo literário e campo intelectual – além de manter uma necessária relação com o campo do poder.

Em palavras rápidas, que certamente não fazem jus ao conceito em questão, campo é definido como um espaço social capaz de *refratar* as demandas externas¹. Outra compreensão possível é explicitada em *O poder simbólico*. Bourdieu define, então, campo como “espaço social de relações objectivas” (2007b, p.64). Difere de sociabilidade porque esta pode ser entendida como “a capacidade humana de estabelecer redes, através das quais as unidades de atividades, individuais ou coletivas, fazem circular as informações que exprimem seus interesses” (BAECHLER, 1995, p.65-66), mas com ela se relaciona, visto que a sociabilidade é uma das relações travadas dentro de determinado campo. Falo especificamente, aqui, do campo literário/cultural, no qual Leminski transitava e, ao mesmo tempo, compunha e fazia parte da disputa de forças que o regiam.

Se o campo literário vê o recrudescimento de sua autonomia ainda no século XIX, convém pensar que este é um espaço social histórico e em contínua transformação, sujeito a modificações e disputas internas. Entendendo que não existe uma definição universal de escritor e que a escrita é um lugar de negociações (COUTINHO, 2003, p.54), a existência de um campo pressupõe tomadas de posição que determinam, em parte, o maior ou menor sucesso das obras. Nesse sentido, o autor produz e é produzido pelo campo que o rodeia.

Importante pensar que o campo, embora relativamente autônomo, contém dentro de si disputas e dissidências. No contexto em que se situa Leminski, o campo estaria dominado pela disputa de alguns grupos: canônicos, marginais, engajados – para pensar no terreno exclusivamente poético – e também o campo acadêmico, como aquele concentrado na USP, de corrente sociológica, por oposição ao grupo da PUC, por

¹ O conceito é desenvolvido em vários trabalhos de Pierre Bourdieu, especialmente em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, e também no capítulo “Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe”, em *A economia das trocas simbólicas* – todos referenciados ao fim desta tese.

exemplo, este situado no terreno da crítica/teoria literária², ponto a ser discutido com mais vagar no corpo desta tese.

Desse modo, pode-se dizer que, em relação à discordância que caracteriza a disputa interna do campo há, anteriormente, uma concordância pelos termos da disputa. Jacques Rancière comenta processo similar. Para ele, o desentendimento pressupõe um entendimento:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (...). O desentendimento não é de modo nenhum o desconhecimento. O conceito de desconhecimento pressupõe que um ou outro dos interlocutores ou os dois – pelo efeito de uma simples ignorância, de uma dissimulação concertada ou de uma ilusão constitutiva – não sabem o que um diz ou o que diz o outro. Não é tampouco o mal-entendido produzido pela imprecisão das palavras. (...) Os casos de desentendimento são aqueles em que a disputa sobre o que quer dizer falar constitui a própria racionalidade da situação de palavra (RANCIÈRE, 1996, p. 11-12).

O desentendimento, no caso do campo literário, estaria na nomeação de “poesia” ou “literatura” a processos amplamente diferenciados. Assim, vários dos atores do campo em questão estariam em desentendimento pela disputa do que realmente poderia ser assim nomeado – numa contenda que se relaciona com o domínio do poder deste espaço social. Nesse sentido, o embate é pelo estabelecimento de juízos valorativos que permitam circunscrever determinadas práticas dentro do território do poético, enquanto a outras não poderia ser outorgada tal nomeação. Assim sendo, poeta – e, por conseguinte, pode-se obter uma conceituação de poesia – seria todo aquele que realizasse a função do poético de acordo com as regras do grupo que tenta, nas disputas internas do campo, prevalecer como porta-voz daquele espaço social.

Outro ponto importante a se comentar é a própria reconfiguração do campo, que desenha um processo de auto-adaptação, em que este espaço mesmo parece se ajustar para absorver as mudanças que sofreu e, ainda assim, permanecer estável. Destarte, o campo literário, que estava preparado para conter em seu espaço canônico determinados tipos de autores, expande-se para compreender novas realidades que, a partir de então, o formarão. Esse processo, como se pode ver, não é estanque: não ocorre apenas uma vez

² O grupo da PUC estaria no entremeio entre os dois fazeres: o crítico/teórico e o literário. Este é, aliás, um dos argumentos do grupo para diferenciar-se em relação à corrente sociológica. O fazer crítico/teórico seria afetado pelo fazer poético, alçando sua crítica ao *status* de crítica de produtor.

e depois gera estabilidade. Pelo contrário, é contínuo e determina mesmo a noção de campo como espaço de disputas constantes.

No caso específico do autor aqui estudado, o campo é então formado, em sua maioria, por autores cujos trabalhos não são ainda ligados ao mundo do *mass media*³, gerando estranheza seu adentramento nessa nova realidade. Nesse sentido, é comum a estratégia de rejeição dessa nova configuração, visto que o campo é entendido a partir de suas contendas internas, em que os grupos que detêm o poder da voz querem manter imutável uma situação que se sabe apenas parcialmente estável. Ou seja, a estratégia de nomeação de alguém como *poeta* ou *escritor* não tem a ver apenas com a atividade de escrita que pratica, mas com os modos de inserção no campo literário, modos estes que não dependem apenas do próprio autor, mas das aceitações e rejeições que tornarão mais ou menos difíceis o estabelecimento de um lugar para este que galga uma posição dentro do campo.

Assim, é “natural” que o *status* de poeta valoroso para Leminski seja reconhecido por determinados grupos, como os concretistas e aqueles que a eles se filiam, e, concomitantemente, negado por grupos que a estes se opõem.

Uma observação de Miguel Sanches Neto no artigo citado é especialmente cara para esta tese e gostaria de discuti-la, visto que se relaciona justamente à construção de uma imagem do escritor. Diz ele:

Leminski, sempre atento à programação visual de seu texto, investia também na programação visual de si mesmo (...). Homem de marketing, o primeiro poeta brasileiro a usar de forma tão premeditada a publicidade, transformando a si próprio em um signo, ele produziu-se para entrar na história da cultura brasileira não como um intelectual, mas como as estrelas de nossa MPB (2003, p.60).

A menção à transformação de si mesmo em signo é uma referência a *Caprichos e Relaxos*, em que o poeta, à página 137, é fotografado vestido com um quimono acima da inscrição “Kamiquase”. A fotografia está inserida na seção “SOL-TE”, composta por “poemas semióticos”, cuja inventividade sígnica é profundamente demarcada. Inserir-se como imagem é conceber-se, de certa maneira, como poema, texto, signo – daí a observação de Miguel Sanches Neto. Entretanto, tal nota pode ser levada além. A ideia de uma auto-programação com fins de depuração da própria imagem entra em consonância com diversas estratégias do escritor para a construção de uma

³ Mesmo que já influenciados por este. É o caso do concretismo e seu diálogo muito próximo com a publicidade e mesmo com a televisão, por exemplo.

representação de si, para performaticamente construir a imagem pela qual quer ser reconhecido como poeta e intelectual. É Fátima de Oliveira quem assinala: “A construção dessa alteridade-estranheza faz parte de uma estratégia de ação no campo cultural” (2008, p.65).

Aqui, duas observações. A primeira relaciona-se à menção ao campo cultural. De fato, talvez seja muito mais propício incluir o poeta neste campo e não no especificamente literário, por conta das suas múltiplas atividades, que, em certa medida, distanciavam-se do mundo da literatura – outras vezes, dialogavam com ele. Entretanto, penso ser necessário analisar suas táticas de inserção no campo literário propriamente dito, visto que o escritor fazia questão de ser reconhecido como poeta. A autora ressalta também – e esta é a segunda observação que gostaria de fazer – a construção de uma alteridade diferenciada como marca de um *ethos* que Leminski insistia em delinear. Fátima de Oliveira enxerga, dessa forma, uma tentativa constante por parte deste autor de não ser categorizado, rotulado ou mesmo totalmente compreendido. A preocupação de nosso ensaísta parece fazer eco à de Roland Barthes, em sua biografia: “não só você se marca como pertencente a uma classe, mas ainda você faz dessa marca uma confiança literária, cuja *futilidade* não tem mais aceitação: você se constitui fantasmaticamente como ‘escritor’, ou ainda pior: você se *constitui*” (2003, p.95).

Há, então, um investimento, muitas vezes uma performance procurada, no sentido de fugir às classificações, assumindo, em diversos momentos, posições conflitantes e mesmo opostas, de forma consciente. É o que fica claro na abertura de *Anseios crípticos (Anseios teóricos)*: “Não me interessou mostrar apenas um estágio determinado de homogeneidade teórica” (ACAT, p.13). O digladiar de suas próprias ideias não é um desleixo quanto à organização, mas uma propositada oferta de um pensamento que pretende se mostrar múltiplo e variante – assim como a personalidade construída de seu autor. Busca-se “uma cultura ao mesmo tempo diferencial e coletiva: plural. Essa imagem funciona então como o terceiro termo, o termo subversivo da oposição em que estamos enclausurados: cultura de uma massa *ou* cultura superior” (BARTHES, 2003, p.67-68).

Nos capítulos que se seguem, haverá a tentativa de visualizar que redes formuladas pelo autor a partir do “trabalho de estiva” dão suporte a seu fazer poético, ou seja, em que medida a teorização advinda do trabalho crítico/ensaístico funciona como ponto de diálogo de seu fazer literário.

O primeiro capítulo desenha a cena dos anos 70 e 80, fazendo, concomitantemente, uma discussão acerca da forma do ensaio e de sua situação histórica. O segundo capítulo é composto pela apresentação e análise dos ensaios de Leminski em periódicos de grande circulação, enquanto o terceiro é reservado para contribuições à imprensa nanica e de médio porte. O capítulo final se debruça sobre os ensaios refundidos em livros e como tais lançamentos configuram estratégias de auto-valorização, de modo a delinear um viés intelectual do escritor em questão.

Esta tese se volta para a feição possível de um perfil teórico-crítico desse tão conhecido poeta dos anos 70/80. Quando se fala de perfil, tem-se em mente uma noção mais ou menos estabelecida daquilo que seria um crítico e seu pensamento teórico, ou seja, possíveis mapeamentos de determinada atividade, em termos de congruência e ordenação. Entretanto, quando se pensa na pluralidade de atividades e faces de Leminski e, principalmente, em sua predileção pelas contradições, a ideia de congruidade deve ser posta de lado, em nome de uma harmonia diferente: a coerência dos contrários. Para além disso, a própria noção de perfil é parcial. O que é um perfil se não a visada incompleta de uma imagem?

Penso, especialmente, na ideia de uma crítica errante. Para isso, convém indagar: O que é errante e o que é crítica? Em um conhecido poema de *La vie en close*, o poeta brinca com a conhecida forma de começar a narrar histórias “era uma vez”:

erra uma vez
 nunca cometo o mesmo erro
 duas vezes
 já cometo duas três
 quatro cinco seis
 até esse erro aprender
 que só o erro tem vez

(LV, p.46).

O oposto de acerto, porém, não condiz com o significado completo de “errância”. Maria Esther Maciel, em artigo sobre as hibridações poéticas do autor, relembra: “errante, aqui, deve ser tomado no sentido dado por Maurice Blanchot à palavra ‘erro’, ou seja, aquilo que não permanece em pontos fixos, que se espalha em várias direções” (2004, p.171). O errante inaugura uma nova lógica em que a falta de foco não é defeito, mas sistema fundante.

Nesse sentido, o subtítulo do primeiro livro de ensaios do poeta curitibano é exemplar: “investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias”. O torvelinho é imagem propícia para enfocar certo embaralhamento perceptível nas páginas que se

seguem: múltiplos veículos, formas diversas, discussões que se repetem e se enovelam, não concluídas e retomadas figuram a propositada errância do seu trabalho crítico. A expressão “investigador do sentido”, por sua vez, coloca em cena uma busca, que é própria do ato crítico.

Ao indagar o que é crítica, a primeira definição que pode vir à mente relaciona-se à etimologia do termo: do grego *krinein*, separar, dividir. Entretanto, o processo de avaliação crítica em literatura precisa ser mais do que isso, ou não será muito diverso de qualquer outro processo seletivo, como, por exemplo, o ato de separar e jogar coisas no lixo, já que como notava Paulo Leminski, “poesia é lixo crítico/ todo lixo é crítico” (EMD, p.72). Reinhart Koselleck define:

É inerente ao conceito de crítica levar a cabo uma distinção. A crítica é uma arte de julgar. Sua atividade consiste em interrogar a autenticidade, a verdade, a correção ou a beleza de um fato para, a partir do conhecimento adquirido, emitir um juízo que, como indica o emprego da palavra, também pode se estender aos homens. No curso da crítica, se distinguem o autêntico e o inautêntico, o verdadeiro e o falso, o correto e o incorreto, o belo e o feio (KOSELLECK, 1999, p.93).

Muitas conceituações acerca da atividade crítica poderiam ser tecidas aqui, inclusive aquelas elaboradas pelo autor objeto desta tese. Da definição de Koselleck, gostaria especialmente de marcar o ato de “interrogar a autenticidade”, procedimento que parece se aproximar da prática exercida pelo ensaísta curitibano. Sua crítica é uma poética, na medida em que está sempre se perguntando o que é poesia e, algumas vezes, arriscando respostas, fornecendo chaves de leitura para seus textos poéticos.

Como Roland Barthes no beligerante artigo “Da obra ao texto”, Leminski parece crer que

uma Teoria do Texto não pode satisfazer-se com uma exposição metalinguística: a destruição da metalinguagem, ou pelo menos (pois que pode haver necessidade de se recorrer a ela provisoriamente) a sua colocação sob suspeita, faz parte da própria teoria: o próprio discurso sobre o Texto não deveria ser senão texto, pesquisa, trabalho de texto, já que o Texto é esse espaço **social** que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática da escritura (BARTHES, 2004b, p.75).

Potencialmente exposta nesse fragmento de Roland Barthes, a crítica de Leminski parece se desnudar frente ao leitor: é uma crítica de poeta, crítica que quer, ela mesma, ser *texto*.

As omissões, rasuras, destaques da vida de Paulo Leminski agora parecem ganhar novos riscos (com todo o duplo sentido que a palavra “risco” traz), oriundos dos rastros deixados pelas pesquisas⁴, visto que, por vezes, têm sido elas as responsáveis pela localização de parte do material disperso.

Uma errância de sua crítica que se faz também errância vivificante da pesquisa.

⁴ No banco de teses da CAPES, é possível encontrar 13 teses de doutorado e 39 dissertações de mestrado sobre a obra de Paulo Leminski. Há estudos outros que não são diretamente sobre as produções do curitibano, mas com elas dialogam ou as trazem como baliza, como, por exemplo, um estudo sobre os poemas animados do programa infantil “Castelo Rá-Tim-Bum”, em que aparecem diversos textos de Leminski. Note-se que a CAPES tornou obrigatória a publicação das teses e dissertações defendidas em Programas de Pós-Graduação *Lato sensu* brasileiros a partir de 2006. Dessa maneira, estudos que antecederam essa data constam, muitas vezes, em bibliotecas físicas das universidades pelo país, mas não foram disponibilizados on-line ou mesmo registrados para conferência pública, o que pode tornar o número de trabalhos ainda maior. Os dados aqui obtidos podem ser verificados em: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Pesquisa.do?autor=&tipoPesqAutor=T&assunto=Leminski&tipoPesqAssunto=T&ies=&tipoPesqIes=T&nivel=&anoBase=>. A última pesquisa foi feita em 13 de março de 2011.

Capítulo 1

Ensaaios de Paulo Leminski: por quê? para quê?

*É em signos que se fica/
o resto não passa de moldura*

Paulo Leminski

Faz parte da memória falhar.

Roberto Corrêa dos Santos

Em uma conhecida fala⁵, Paulo Leminski dispara: “quero ser conhecido por minha obra poética. O resto é resto”. Tal comentário denuncia uma determinada visão de si mesmo: Leminski se reconhece e quer ser visto como poeta, *independentemente, concomitantemente e/ou apesar* das outras múltiplas atividades e funções a que se dedica. À vista desta afirmação, uma pergunta se torna válida: por que, então, estudar aquilo que margeia a obra poética deste escritor e não restringir os estudos a ela mesma? Por que voltar a atenção para os ensaios e, mesmo que em menor extensão, para as cartas, depoimentos, entrevistas, material, até certo ponto, desprestigiado pelo próprio autor⁶?

Para responder a essa questão, alguns desdobramentos são necessários. Inicialmente, pode-se pensar na validade de tais documentos, em relação ao estudo de literatura. Por que o pesquisador da área se interessaria por escritos que, *a priori, não são* tidos como literários? Em que medida eles podem clarificar ou contribuir para uma interpretação da literatura produzida por determinado escritor? Ou seriam eles próprios, em alguma medida, *textos literários*?

De início, diria que responder a última questão apontada é trabalho hercúleo. Como dar previamente a qualquer conjunto não-avaliado de textos o estatuto de literário? Determinadas missivas, por exemplo, ocupam, quase sem impasses, o lugar de literário. Exemplo disso são as cartas portuguesas de Mariana Alcoforado. Outras tantas margeiam tal território, estão em lugar de fronteira ou dialogam muito proximamente com a literatura, como as correspondências de Ana Cristina Cesar e de Caio Fernando Abreu. Determinar se algum componente interno ou se a recepção de tais cartas é que

⁵ Disponível no site “Kamiquase”: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/nindex.htm> Último acesso em 19 de maio de 2009.

⁶ Ou, pelo menos, não tão prestigiado quanto os poemas.

estabelecem o estatuto de literário é bastante difícil, visto que entre essas duas opções se debate a teoria literária em toda a sua dimensão. Mais além: em relação à obra de Paulo Leminski, há a necessidade de se estabelecer uma fronteira?

Já o ensaio, nas palavras de Theodor Adorno, possui “certa autonomia estética, que facilmente pode vir a ser acusada de ter sido emprestada da arte, da qual, no entanto, o ensaio se diferencia tanto pelos meios que emprega, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade, despida de sua aparência estética” (1986, p.169), ou seja, por muito próximo que possa parecer da arte, o ensaio, forma autônoma, não é texto, o mais das vezes, considerado artístico. Para circunscrever a questão, todavia, pode-se dizer apenas que o conjunto de textos aqui avaliados, a saber: as cartas, as entrevistas, os ensaios e prefácios produzidos pelo escritor, são de grande importância para a avaliação do material poético-literário do autor, e, ainda que não sejam costumeiramente reconhecidos como textos poéticos, mantêm uma relação – não de igualdade, mas de proximidade com esta prática pelas demandas próprias do campo de fazeres em que Leminski se inseria.

Segundo Ângela de Castro Gomes, “cartas, diários íntimos e memórias, entre outros, sempre tiveram autores e leitores, mas na última década, no Brasil e no mundo, ganharam um reconhecimento e uma visibilidade bem maior, tanto no mercado editorial, quanto na academia” (2004, p.8). Ainda sobre o tema, diz Gomes: “embora tal documentação sempre tenha sido usada como fonte, apenas mais recentemente foi considerada *fonte privilegiada* e, principalmente, tornada, ela mesma, objeto de pesquisa histórica” (GOMES, 2004, p.10. Grifo meu). Se é fato a expansão do mercado editorial no que concerne a textos que são encarados como “escrita de si” e é também vasto o interesse acadêmico sobre tais produções, resta, todavia, o questionamento: por que tal interesse foi suscitado nos últimos anos?

Para operacionalizar tal indagação, creio que é necessário circundar a questão do tempo e da temporalidade moderna (sendo a pós-modernidade, nesse contexto específico, entendida como incorporada à sensibilidade moderna ou, pelo menos, sua continuadora, ainda que responsável por expandir *ad infinitum* suas propostas). De modo similar ao alerta dado por Octavio Paz⁷ quanto à forma de conceber, na modernidade, a passagem do tempo, Bruno Latour enfatiza que “a passagem moderna do tempo não é mais do que uma forma particular de historicidade. De onde nos vem a

⁷ Ver o capítulo “A tradição da ruptura”, contido no livro *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, referenciado ao fim desta tese.

ideia de um tempo que passa? Da própria Constituição moderna” (1994, p.67), o que é semelhante a dizer: “uma temporalidade nada tem de temporal. É outra forma de classificação para ligar os elementos. Se mudarmos o princípio de classificação, iremos obter outra temporalidade a partir dos mesmos acontecimentos” (LATOURE, 1994, p.74). Pode-se entender, então, a partir de tais falas, que o tempo moderno não é mais que uma temporalidade: forma própria de perceber e circunscrever, de forma linear, o tempo, desestabilizada, por vezes, por ideias como a de Michel Serres: “somos trocadores e misturadores de tempo” (*apud* LATOUR, 1994, p.74).

A ideia de um tempo que avança inexoravelmente para frente gera uma concepção de mundo em que atuam o passado, o presente e o futuro, como instâncias interligadas, porém inconfundíveis. Sendo o passado um tempo “perdido”, porém preñado de significações para os tais tempos seguintes (presente e futuro), nota-se, nos modernos, uma necessidade de retê-lo. É o que Bruno Latour chama de “a doença da história” (1994, p.68), cujo sintoma mais visível seria, talvez, a constante criação de acervos e arquivos, numa espécie de “conservação maníaca”, que quer “guardar tudo, datar tudo, porque pensam ter rompido definitivamente com seu passado” (LATOURE, 1994, p.68).

Deve-se, muito provavelmente, a essa “doença da história” o interesse cada vez maior por cartas, diários, antigos periódicos, em suma, materiais que revelem uma escrita de si ou uma espécie de forte elo com o passado, como fontes históricas *privilegiadas*⁸. A manutenção de tais fontes e a abertura constante de novos acervos, tanto de personalidades, como de escritos de “pessoas comuns”, seria uma espécie de

⁸ Além dos motivos relacionados à memória elencados aqui para o soerguimento das fontes citadas como sendo privilegiadas no cotidiano da pesquisa histórica, outras questões são importantes para pensar essa nova abordagem apontada por Ângela de Castro Gomes. Inicialmente, uma noção de História objetiva não admitia sem desconfiança a consideração de fontes nas quais era possível perceber intensa dose de subjetividade. A ideia majoritária no meio era de que a História se fazia com documentos oficiais e escritos. Nesse entendimento, foram explicitamente rejeitadas como úteis ao conhecimento histórico quaisquer fontes em que fosse perceptível amplo teor de subjetividade, tais como cartas íntimas, diários, peças de ficção, entre outras. Tal repulsa se dava por entender que, como escrita de si, por definição, as fontes supracitadas eram delimitadas pelo componente subjetivo e não se propunham a tratar do que realmente teria ocorrido. Ao longo do século XX, a ideia de fontes históricas e de “real” foi posta em questão e ampliada por diferentes tradições intelectuais. A noção de fontes foi estendida para além do documento oficial e do escrito. Essa ampliação levou ao questionamento da objetividade que se supunha constitutiva desses documentos e sua substituição pela ideia de monumento, para usar a terminologia proposta por Jacques Le Goff. O elemento subjetivo passou a ser tido como parte de toda e qualquer fonte, permitindo a revisão e, conseqüentemente, o uso das fontes antes desprivilegiadas. É, por exemplo, o que faz Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes* ou mesmo o historiador brasileiro Boris Fausto no livro *O crime do restaurante chinês*. Ambos os pesquisadores não estão fazendo ficção, porém, usam do imaginário social e investem em fontes com alta dose de subjetividade. Cf., entre outros, ARNAUT, L. e MOREIRA, R. História e ficção: notas para uma abordagem não-dicotômica; WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX* – citados ao fim desta tese.

possibilidade de manter o passado conservado, presente, para que a memória não corresse risco de perda, justamente por estar ameaçada de esquecimento.

Entretanto, por mais *completo* que pareça um arquivo, dotado de documentos, manuscritos, informações raras e inéditas, ainda assim, ele será, sem o olhar do pesquisador, pouco mais de que uma junção de documentos, manuscritos, informações. A estes, se junta o olhar fabricado pelo arquivista que, ao selecionar determinados materiais e descartar outros, promove uma lógica narrativa que irá ser perseguida ou rasurada por aquele que lê o acervo. Tal leitura agrega novos significados que são, todavia, também faltantes e/ou, em certa medida, ficcionalizados, pois, a leitura da narrativa proposta pelo arquivista nunca nem sequer mimetiza a vida do pesquisado. Dito em outras palavras: a história narrada pelo acervo já é *outra coisa* que não a vida do pesquisado, mesmo a ela se ligando por marcas indissociáveis. Para Michel Foucault, o arquivo é visto não como um “depósito de enunciados mortos”, mas como um “sistema de discursos”. Diz ele: “O arquivo não é (...) o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*” (FOUCAULT, 2007, p.147). Como também recorda Philippe Artières,

não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, colocamos em exergo certas passagens (1998, p.3).

Tal fala remete a uma percepção basilar para o trabalho com arquivos: por mais que os elementos ali reunidos exponham certa ideia acerca do sujeito do arquivamento, eles jamais revelarão com precisão a imagem da vida ou do passado, restando sempre “áreas de opacidade e silêncio” (RESENDE, 2005, p.20), difíceis ou mesmo impossíveis de serem preenchidas. No dizer de Maria Ângela de Araújo Resende, “o especialista sabe da impossibilidade e da ingenuidade na crença da reconstituição de um passado em sua totalidade” (2005, p.17), pensamento que encontra eco em *Mal de arquivo* (2001), livro no qual Jacques Derrida aponta para tudo aquilo que *não está* no arquivo, deslindando a possibilidade de que as faltas, os silenciamentos e as perdas também *digam* algo acerca do arquivado, gerando, assim, novas possibilidades de compreensão do mesmo arquivo.

Esses arquivos, entretanto, bem como os discursos que os circundam, adentram a ideia de *rede*, composta também por atores e instituições. Redes não são “efeitos de discurso”, pelo contrário, são, ao mesmo tempo, reais, coletivas e discursivas. Ora, se o tempo não é a temporalidade (moderna ou não), “o que podemos fazer se não podemos avançar nem recuar? Deslocar nossa atenção. Nós nunca avançamos nem recuamos. Sempre selecionamos ativamente elementos pertencentes a tempos diferentes” (LATOURET, 1994, p.75).

Selecionar ativamente diversos tempos é então não ficar preso a uma narrativa específica, seja a tentativa de configurar um dizer sobre o pesquisado, seja a confiança no narrado pelo acervo. Tempos diversos atuam como retalhos que formam um *patchwork* de elementos: textos dotados de abertura infinita de sentidos/interpretações.

Aproximando essa discussão do objeto das considerações desta tese, pode-se pensar no arquivamento do material ensaístico e epistolar de Paulo Leminski e o contexto discursivo que o circunda. Cedido para a PUC-PR em 2007, o acervo de Leminski, contendo material intensamente diversificado (desde manuscritos, dactiloscritos, livros, até faixas de judô e troféus), segundo informações de Estrela Leminski⁹, foi objeto de um projeto junto à Fundação Cultural de Curitiba, com vistas a levantar fundos para o tratamento do arquivo e posterior disponibilização ao público. Entretanto, não tendo sido aprovado o projeto e, por causa disso, não havendo dinheiro para tratar os materiais, a exposição prometida nunca se deu. Concomitantemente, o funcionário ligado ao projeto desligou-se da instituição, ficando vacante o cargo de responsável pelo acervo.

Após sucessivas tentativas de diálogo com a PUC-PR, que, segundo Solange Rodrigues, bibliotecária da instituição, alegava não possuir espaço em sua biblioteca para um arquivo do porte do de Paulo Leminski (visto que não era um acervo composto apenas de material bibliográfico), o acordo com a universidade foi rompido pela família que iniciou um trabalho independente de digitalização dos materiais. Um site foi criado pelas herdeiras¹⁰, produzido pela Sete Sóis¹¹, em que diversos textos e vídeos do e sobre o autor são elencados. Posteriormente, segundo informações de Estrela Leminski e

⁹ Estrela Leminski, filha mais nova de Paulo Leminski e Alice Ruiz, é herdeira, com a irmã Áurea Leminski, do espólio de Paulo Leminski.

¹⁰ *Fundação Paulo Leminski*, disponível em: <http://fundacaopauloleminski.blogspot.com/>. Último acesso em 07 de novembro de 2010.

¹¹ Agência inaugurada em 2004, a Sete Sóis possui selo independente e produz trabalhos de diversos artistas contemporâneos. Cf. <http://www.setesois.com.br/institucional/index.asp?id=10>. Último acesso em 19 de março de 2011.

Alice Ruiz, o site abrigará o material digitalizado¹², como forma de dar acesso a parte do acervo – as mais importantes, segundo as informantes.

Entretanto, como saber previamente o que é importante? Que informações guardam determinados objetos, que não os colocam num estatuto de igualdade frente aos textos escritos? O texto escrito, transportado, ganhará que novas significações quando totalmente deslocado de seu contexto/suporte prévio?

Tais questões surgem para desenhar o cenário em que se realizou esta pesquisa que agora toma a forma de tese. Embasado na teoria arquivística, o projeto que daria corpo a esta tese previa o passeio pelo arquivo de Paulo Leminski, por suas completudes e faltas, com foco especial em tudo aquilo que ajudasse a compor um perfil intelectual do arquivado. Ainda que diversos materiais pudessem contribuir para deslindar os caminhos de pensamento dessa figura tão poliédrica, a atenção seria fincada nos textos de caráter ensaístico, nos prefácios e posfácios e também na correspondência ativa. A leitura desse material deveria ser capaz de propor um traço a partir do qual se pudesse ver, não o poeta ou o romancista, mas o intelectual que produzia, além de literatura, pensamento crítico e teórico sobre arte, cultura e comportamento em geral.

Findadas as possibilidades de pesquisa/interação com o acervo, os caminhos do projeto tiveram de ser revistos. Seu problema norteador continuava o mesmo: estabelecer o perfil intelectual de Paulo Leminski, com base em seus textos ensaísticos, fundamentalmente, mas com o aporte também das cartas, entrevistas, depoimentos e prefácios. Por meio de entrevista com Alice Ruiz, estabelecida por e-mail, juntamente com o cotejamento de informações via cartas publicadas, consegui estabelecer uma lista sumária dos contatos epistolares do autor, a saber: os poetas Régis Bonvicino, Duda Machado, Augusto de Campos, Antonio Risério e Sebastião Uchoa Leite. Ruiz comenta, sem citar, a existência de outros correspondentes esparsos. Dessas cartas, apenas aquelas enviadas a Régis Bonvicino foram publicadas em livro, primeiramente sob o nome de *Uma carta uma brasa através* (1992), com cortes, e, posteriormente, facsimiladas e completas, com o nome de *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica* (1999), cobrindo o período de 1976 a 1981.

Exceto por Duda Machado, que informou não possuir mais as cartas trocadas com Leminski, por causa de sucessivas mudanças de residência, não obtive resposta nas diversas tentativas de contato com os outros correspondentes. Antonio Risério,

¹² Nos últimos meses em que esta tese foi revista, não haviam sido ainda disponibilizados no *site* os materiais sugeridos.

entretanto, publicou em *A linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski* pequenos trechos de missivas trocadas com o curitibano. Toninho Vaz, biógrafo do escritor curitibano, também relata a existência de uma “longa série de cartas a Augusto de Campos” (BSL, p.71), das quais reproduz excertos, além de uma carta a Afonso Ávila, datada de 1963, em que Leminski agradece pelo evento realizado em Minas Gerais (BSL, p.73)¹³.

Dessa forma, no que se refere às correspondências, estão disponíveis para leitura apenas os volumes coligidos por Régis Bonvicino e os trechos publicados por Antonio Risério e Toninho Vaz. Somam 68 cartas completas, mais excertos, em que o assunto principal é literatura e campo literário, cujo aporte permitirá avaliar o perfil anteriormente anunciado e que entrarão nesta tese de forma sub-reptícia, para fazer eco ou insinuar contradições do pensamento ensaístico.

O lugar fronteiro deste tipo de texto é apontado por Philippe Lejeune:

A diferença entre eles [texto autobiográfico e texto ficcional] não estava no próprio texto, mas no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo. É completamente diferente do compromisso que se tem na ficção – que é antes um descompromisso, a instauração de um jogo, de um distanciamento. E a atitude do leitor, seu tipo de investimento é também muito diferente. É claro que entre esses dois polos pode-se ter posições intermediárias, comprometimentos, ambiguidades – tudo aquilo que se define hoje com o termo vago de “autoficção”. Mas as posições intermediárias nascem desses polos, elas não existiriam sem eles (LEJEUNE e NORONHA, 2002, p.22).

A posição do escritor nas cartas publicadas por Régis Bonvicino é sempre a do autor criativo, que usa o espaço da correspondência para discutir suas crenças quanto ao fazer literário, expondo algo próximo a uma poética, com temas bem próximos daqueles tratados nos ensaios.

Os “corpos de papel” remetidos a Bonvicino dão a dimensão da longa conversa estabelecida entre dois poetas, em que, em atitude semelhante a de um *voyuer*, o leitor vê deslizar muitos dos acontecimentos cotidianos da vida dos correspondentes, em meio a discussões teóricas, projetos em andamento, críticas aos pares, troca de material para avaliação. Essa “abertura que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo”, para usar as palavras de Silviano Santiago (2006, p.64), é entendida por Maria Zilda Cury, lembrando o conceito de Aristóteles, como um processo que “se faz por amizade, por *philia*” (2002, p.79). É através de compreensão similar que pretendo pensar as trocas

¹³ O evento citado refere-se à Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, ocorrida em Belo Horizonte em 1963, na qual Leminski contactou pessoalmente, pela primeira vez, os irmãos Campos e Décio Pignatari.

realizadas por esses poetas num âmbito pessoal, porém, como campo para discussão de suas profissões. As cartas, a meu ver, seriam algo como um espaço de crítica e teorização.

No que se refere aos ensaios, prefácios/posfácios e entrevistas, o *corpus* de análise é mais vasto. Inicialmente, há os textos já publicados em livros, a saber: *Anseios crípticos (anseios teóricos)*: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias (Criar Edições, 1986) – depois relançado com o nome de *Ensaio e Anseios Crípticos* (Polo Editorial do Paraná, 1997) – e *Ensaio e Anseios Crípticos 2* (Criar Edições, 2001), mais voltado para a tradução. Além desses, consegui compilar 105 textos oriundos da *Folha de São Paulo* (de 1982 a 1987), catorze da revista *Veja* (de 1982 a 1985), além de entrevistas e artigos esparsos dos periódicos *Polo Cultural*; *Correio de Notícias*; *Gazeta do Povo*; *O Estado do Paraná*; *Quem*; *Primeiro Toque*; *Raposa* e *Nicolau*, bem como a publicação da sessão de debates “Um escritor na biblioteca”, um estudo sobre o linguajar curitibano (*Leite Quente*), a palestra oferecida no ciclo de debates promovido por Adauto Novaes (*Os sentidos da paixão*, intitulada “Poesia: paixão da linguagem”) e entrevistas disponibilizadas na publicação póstuma conduzida pela Fundação Cultural de Curitiba, *Série Paranaenses n° 2*. Esses últimos foram conseguidos em pesquisa na própria *Folha de São Paulo*, no acervo digital da revista *Veja*, e também na Fundação Cultural de Curitiba, Casa da Memória, Biblioteca Pública do Paraná e através de Estrela Leminski. A produção ensaística de Paulo Leminski, todavia, é extremamente dispersa, pois o autor contribuiu para periódicos de diversas localidades¹⁴, muitos deles característicos das produções dos anos 70, as conhecidas *nanicas*: com tiragens reduzidas e, hoje, de difícil localização.

A dificuldade de obtenção de material produzido nessa década é referida por Flora Süssekind, em seu *Literatura e Vida Literária*: “Mesmo tratando de um passado bastante recente, algumas vezes foi difícil ter acesso a livros hoje esgotados, publicações alternativas ou material jornalístico disperso” (2004, p.7). Assim sendo, creio que, para além do perfil de intelectual a ser desenhado nesta tese, o trabalho de pesquisa aqui realizado serve também como levantamento, catalogação e mesmo agrupamento de textos antes dispersos, agindo para um trabalho de manutenção – de não congelamento – de uma memória recente, pela recolha de produções ainda não

¹⁴ Os três maiores levantamentos acerca da produção esparsa de Paulo Leminski são: *A linha que nunca termina* (2004), de Fabiano Calixto e André Dick, *Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski* (2001), de Fabrício Marques e o site *Kamiquase*, organizado por Élson Froés, todos, porém, com dados incompletos.

divulgadas. Como observa Maria Zilda Cury, “mesmo desprezada por alguns como trabalho menor, a ida às fontes primárias pode ser elemento essencial para redefinir concepções já estabelecidas ou para estabelecer novas” (1998, p.25). No caso deste trabalho específico, o agrupamento dos textos ensaísticos de Leminski pode colaborar para alargar as visões acerca de sua produção intelectual como um todo, agindo em conjunto com as pesquisas que direcionam olhares para sua prática literária. É casando o trabalho com fontes primárias e secundárias à análise do perfil que se forma que pretendo acrescentar um ponto à fortuna crítica do autor em foco.

Tal *corpus*, embora um tanto distante do previsto no projeto inicial desta tese, creio, é suficiente para delinear um perfil do intelectual Paulo Leminski. O interesse sobre tais materiais, como foi dito no princípio, consiste, então, em formar uma espécie de lastro em que se possa firmar a ideia de intelectual que Leminski expressaria nos textos não-literários. Interessante pensar tal estudo à luz da afirmação de Marília Rothier. Para a autora, “a pesquisa arquivística desenvolve-se como consequência da canonização dos artistas” (2000, p.67). Ainda que Paulo Leminski ainda não possa ser considerado um autor canônico¹⁵, o interesse por sua produção é crescente, tanto que tem gerado incômodos em alguns nomes da contemporânea crítica nacional¹⁶.

¹⁵ Pelo menos dois motivos colaboram para a não-inclusão de Leminski nesse rol. O primeiro está ligado a seu fazer poético, tido como marginal. O sentido do termo “marginal”, neste caso, não está necessariamente ligado à geração mimeógrafo. Indica, na verdade, algo como estar “à margem” de fazeres consagrados, por atuar no limite daquilo que é considerado “literário”. É o que demonstra a intervenção de Luiz Costa Lima no “I Colóquio Nacional Poéticas do Imaginário” (UEA, 2009), em resposta à minha fala, intitulada “Espaço de poética: cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino”. Segundo Costa Lima, Leminski, a dada altura de sua carreira, escolheu ser outra coisa que não poeta. Tal observação parece indicar a não-aceitação das outras atividades de Leminski na caracterização do que é ser poeta para o crítico, em oposição ao que crê o próprio Leminski. O segundo motivo para a não-inserção do autor em um quadro de literatura canônica tem a ver com o próprio distanciamento temporal. Como se sabe, o processo de inclusão canônica, além de diversos outros aspectos, relaciona-se com o tempo passado, visto que “a tradição é (...) mantenedora do cânone” (DORNBUSCH, 2005, p.48). A produção poética de Leminski, de 1964 a 1989, está ainda muito próxima para que se pense em qualquer fixação de seu nome em um cânone – além de que ela precisa passar por critérios de valor das instituições legitimadoras. Entretanto, é sempre interessante lembrar que um cânone não é uma lista fixa e imutável, mas “consagra um conjunto de obras relevantes à sua época que, por sua vez, tendem a repercutir em obras futuras” (DORNBUSCH, 2005, p.48). A crescente fortuna crítica de Leminski, perceptível, entre outras coisas, pelo aumento do número de teses e dissertações que problematizam a produção do autor, e a influência exercida em poetas dos anos 80 até nossos dias (verificável, por exemplo, nas dedicatórias e depoimentos de grande parte dos autores do livro *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil – 2002*, que reúne expressivos nomes da poesia contemporânea) são índices da crescente repercussão do nome deste poeta em meios especializados.

¹⁶ Ver SÜSSEKIND, Flora. “A crítica como papel de bala”, em que a autora aponta “formas variadas de culto a personalidades literárias, em geral mortas (e Clarice Lispector, Leminski, Ana Cristina Cesar têm sido objeto preferencial de dramaturgias miméticas, curadorias acrílicas, ficções e comentários ‘à maneira de’)” (2010). Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp>. Último acesso em 28 de junho de 2010. A crítica aponta para o problema do legado de Paulo Leminski em relação a seus “continuadores”, questão interessante de ser discutida, visto que o poeta, antes símbolo do inconformismo, teve sua *parole*, de certa forma incorporada pelo sistema. Ou

Entretanto, como lembra Jacques Derrida, “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão” (2001, p.8). Tal lugar é, em si, lugar de concentração: “*Arkhê*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*” (DERRIDA, 2001, p.10). O trabalho aqui desenvolvido se aproxima mais propriamente de uma noção de pulverização das fontes. A junção de parte desse “universo em migalhas”, para falar com Marcos Antonio de Moraes (2000, p.57), colabora para uma maior compreensão da produção do autor aqui estudado, ainda que se deva atentar, como observa Maria Zilda Cury, para as conclusões necessariamente parciais desse tipo de pesquisa (1995, p.56).

A configuração de um perfil teórico-crítico para Paulo Leminski se apresenta como questão problemática por diversos motivos. Um deles é sua atuação mais intensa como poeta e ficcionista e o maior apelo, entre o público leitor, desse tipo de produção. Suas atividades, entretanto, não se limitavam ao fazer poético-literário *stricto sensu*, como foi dito anteriormente. Sua face de teórico aparece sempre com ênfase, como pode ser vislumbrado através de seu artigo “Teses, tesões”, em que explicita:

Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 60, senti braba a necessidade de reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas re-flexivos, *re-poetas*, digamos. De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e “puro” (EAC, p.13).

O excerto acima denuncia a necessidade sistemática de pensamento teórico, ocorrida, entretanto, muito *em função do objeto poético-literário* e, além do mais, no interior mesmo da produção poética. Em todos os textos ensaísticos mais conhecidos de Paulo Leminski (ou seja, aqueles compilados em livro ou disponíveis na internet, através do site *Kamiquase*¹⁷), percebe-se a intensa relação entre a produção teórico-crítica deste autor e seu fazer poético. Dessa maneira, o exercício poético motivaria a formulação de teoria e crítica, que, por sua vez, incentivaria a produção poética, numa perspectiva não linear, mas, sim, numa via de mão dupla.

Assim como no fazer artístico, em que, desde o início, aparece fortemente a tensão entre o “capricho” e o “relaxo”, a obra ensaística se mostra também como resultado desta tensão, já apontada diversas vezes, inclusive pelo próprio autor: “duas

seja, torna-se dominante o que era desvio, índice perceptível pela emulação de seu modo de fazer poético por outros autores não possuidores da mesma radicalidade que conferia coerência às posturas diversas vezes conflitantes do curitibano.

¹⁷ Site organizado por Éelson Fróes, trazendo, além do material inédito e “quase inédito”, reunião de poemas, ficção, ensaio, vídeo, notícia biográfica e fortuna crítica. A página não possui dados completos sobre a produção de Paulo Leminski, mas é uma rica fonte de pesquisa, sempre atualizada e fomentada por grande parte dos pesquisadores da obra do autor.

obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (EAC, p.13).

Como tais ambivalências aparecem na produção ensaística? Elas se confirmam como uma postura dialética do autor frente ao objeto poético, mesmo em seus momentos de teórico e crítico? Como os ensaios resolvem essa problemática, amenizam-na ou complexificam-na?

Para a avaliação do material não-literário de Leminski, algumas perguntas tornam-se básicas: quais os principais interesses do escritor enquanto ensaísta? Em que medida tais interesses se relacionam com o seu próprio fazer poético? Qual o método utilizado para a elaboração dos artigos? Há, verdadeiramente, a citada tensão, tão comum à sua obra poética? Que concepções de literatura, arte e cultura se podem entrever em suas produções?

Em Leminski, o juízo crítico parece mostrar-se, ainda que ao lado de uma grande erudição, de maneira simples e com sabor de crônica, mesmo com as diversas contradições encontráveis em seus textos – ou talvez até por causa delas.

A intenção que anima este trabalho relaciona-se à ideia de *work in progress* ou, como diria o próprio escritor, com “o panorama de um pensamento mudando” (EAC, p.14). Estabelecer tal perfil, como se pode notar, não é tarefa simples, dada a distância temporal entre os primeiros e os últimos escritos, inseridos em contextos variados, e a diversidade de formas que eles assumem. Entretanto, o que se pretende é justamente expor as contradições e mudanças do pensamento do autor. Como ele próprio afirma em *Ensaio e Anseios Crípticos*: “me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo” (EAC, p.14). Esta disputa interna, então, pode ser o índice de um pensamento em tensão permanente que pretendo, a partir de agora, avaliar.

Ensaio – forma híbrida e aberta

Transformar o mundo é transformar a linguagem, combater suas escleroses e resistir a seus acomodamentos.

Leyla Perrone-Moisés

Ensaio, do verbo ensaiar. Segundo a concepção mais corrente do termo, costuma significar o próprio ato de treinar, pôr em prática; é também prova, experiência, tentativa, primeira versão de alguma coisa, título de uma obra que o autor não pretende

ter tratado a fundo¹⁸. Já um uso mais específico o situa como um *esboço* literário ou científico. O caráter de *projeto* ou inacabamento, todavia, como se vê, permanece. Para Roland Barthes, ensaio é o “gênero *incerto* em que a escritura rivaliza com a análise” (2004, p.07. Grifo meu).

A problemática da *escritura* parece ser de fundamental importância para se conceber o ensaio. Mas como defini-la? Leyla Perrone-Moisés alerta:

Antes de empreender qualquer definição de *escritura*, devemos munir-nos de certas precauções (...). Menos (ou mais?) do que um conceito, trata-se de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade (2005, p.29).

E completa: “A própria busca de uma totalidade é característica dos encaminhamentos idealistas e, como tal, alheia à prática da escritura” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.29). Tem-se, então, uma caracterização de escritura como um compósito contrário a determinados idealismos (principalmente àqueles relacionados a totalizações de qualquer espécie, ainda que, malgrado todas as intenções avessas a isso, possa recair em outras espécies de idealismos, como, por exemplo, o da forma autônoma). Quer me parecer que Leyla Perrone-Moisés assim a define por crer na ação escritural de forma muito semelhante à de Roland Barthes. Este situa a escritura, de modo peculiar, como uma maneira antifascista de trapacear com a língua, porque “ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la” (2004a, p.19).

Dessa forma, a escritura aparece como uma prática identificável em certos textos, porém, avessa a um desígnio totalizante, refratária a uma definição. Noção repensada no contexto dos estudos literários/de linguagem por Barthes, a escritura diferencia-se do escrever tradicionalmente observável, aquele que talvez se possa definir como a inserção dos traços no papel com uma pretensão necessariamente transitiva. Leyla Perrone-Moisés advoga para a conceituação de escritura uma relação de amálgama com a enunciação. A escritura, então (que não pode ser vista como um sinônimo ligeiro de literatura, mas estaria em “toda parte onde as palavras têm sabor”, para citar o mesmo Barthes¹⁹), seria o lugar de uma ética da escrita, de uma exposição do enunciador. Para Barthes, escrever é “fazer-se o centro do processo de palavra e

¹⁸ Cf. esses e outros significados em *Priberam* – Dicionário da Língua Portuguesa On-Line. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>. Último acesso em 06 de abril de 2009.

¹⁹ Cf. a aula inaugural de Roland Barthes para a cadeira de Semiologia do *Collège de France*, em 1977, em que ele desenha uma conceituação vasta e deslizante, não só de escritura, mas propriamente de língua, literatura e poder. BARTHES, R. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 11ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura” (2004b, p.22).

É o mesmo Barthes que afirma: “o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação” (2004a, p.20). Se está a escritura indissolúvelmente ligada ao conjunto enunciativo, torna-se indispensável percorrer uma definição do que viria a ser enunciação. Dominique Maingueneau pretende aclarar o conceito ao afirmar: “enunciado se opõe à enunciação da mesma forma que o *produto se opõe ao ato de produzir*; nesta perspectiva, o enunciado é a marca verbal do acontecimento que é a enunciação” (2004, p.56). Porém, pode-se opor produto e processo e, por extensão, enunciado e enunciação?

Para além de uma simples oposição, o par enunciado/enunciação mostra-se como complementar: o enunciado como a parte quase que material da enunciação. Dito de maneira mais simples: enquanto o enunciado poderia ser aproximado à sentença, a um sintagma cuja ideia está insinuada em seu interior, ainda que não venha completa (visto que a construção de sentidos não está presa unicamente ao sintagma, mas ao jogo de relações estabelecido na própria enunciação), a enunciação, por sua vez, englobaria a existência do enunciado (de maneira que não se podem opor) e de elementos outros que ajudariam a compor um quadro do *acontecimento*. Dessa forma, para lembrar o aspecto mais estrutural da linguística, a enunciação poderia ser vista como a composição de uma “cena”: aquele que enuncia, aquele que recebe, a mensagem, o canal etc.

Mais do que um cenário de peças fixas, no entanto, a enunciação é um jogo móvel que atua para a construção de significações que podem até partir do enunciado, mas não findam nele ou a ele se resumem. Os outros – assim chamados – elementos também não são estanques, visto que o processo da comunicação é sempre bem menos firme e mapeável do que se pode intentar.

Todavia, como se relaciona realmente a noção de enunciação e a escritura? Ora, tradicionalmente, a atenção se volta para o produto e não para o processo de construção de saberes. É nesse sentido que Barthes chama o saber de enunciado. Na escritura, sendo ela enunciação, claro está que não só o produto dito final interessa, mas suas condições e meandros de produção, identificáveis na trama do próprio texto. Portanto, numa prática que não seja só escrita (para lembrar a frutífera diferenciação escrita/escritura que Leyla Perrone-Moisés advoga para o conjunto de pensamento de

Roland Barthes)²⁰, a *ilusão* de isenção é algo de que se foge, ou seja, há a intenção de não se mascarar sob o discurso. Pretende-se, na escritura, a exposição do enunciador como parte significativa do fazer do texto.

Mas em relação ao ensaio? Como essas noções e práticas aliadas à escritura atuam? Se, nas palavras de Theodor Adorno, o ensaio é irmão da literatura (1986, p.167)²¹, como o fazer escritural acontece nele e como ele pode fugir de uma caracterização que o defina como artístico? A dificuldade estaria, segundo Adorno, na impossibilidade ou dificuldade de falar do estético de modo não estético, sem sucumbir à vulgaridade intelectual (1986, p.169). Esse uso se diferenciaria da prática positivista em que “o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto” (ADORNO, 1969, p.169). Ao ensaio não é indiferente a maneira com que se efetua a exposição. Pelo contrário. Nele, vivencia-se uma preocupação com a forma, com uma espécie de *incorporação metonímica* do tema e do modo de tratá-lo, para usar as palavras de Jaime Ginzburg a respeito da prática fragmentária de Walter Benjamin, quando este fala de estéticas também fragmentárias, como o Romantismo e o Surrealismo (GINZBURG, 1992, p.309). Para o ensaio, no entanto, a classificação de artístico não seria totalmente adequada, pois este teria, ainda, uma pretensão transitiva conjugada à necessidade de análise do tema sobre o qual se debruça.

Ainda que seja frutífero pensar com Adorno algumas noções para a compreensão da forma ensaística, deve-se levar em conta a sua própria enunciação. Ou seja, quem fala quando fala Adorno? É notório que o pensador alemão vê limites para o ensaio, enxergando-o de forma imanentista. Nesse sentido, não valoriza aquele caráter que, depois do Roland Barthes de 1968, passou a ser considerado marca principal do ensaio: a criação de linguagem que permite, em si, o surgimento de objetos novos. Adorno, por sua vez, veta ao ensaio a capacidade de criar o novo. Há de se marcar que a sua fala provém da academia – e é nesse contexto que vê a produção ensaística²². No caso específico aqui analisado, talvez seja frutífero pensar não a conceituação de ensaio apenas, mas a circulação deste material.

²⁰ Cf. o posfácio do livro *Aula*, de autoria de Leyla Perrone-Moisés, citado nas referências ao fim da tese.

²¹ Nessa passagem, Adorno cita as ideias de Georg Lukács sobre o ensaio, contidas no livro *A alma e as formas*, de 1911.

²² Roland Barthes também é acadêmico, embora o *Collège de France* situe-se, em suas próprias palavras, como um lugar “fora do poder”. Cf. *Aula*, p. 9, citado na bibliografia ao fim desta tese.

A maneira com que Adorno intitula seu texto sobre o gênero ensaístico, por sinal, é interessante para pensar uma caracterização dos problemas oriundos da feitura do ensaio, especialmente na academia. O título “O ensaio como forma” sugere estar justamente nesta última a complexidade de tal tipo de composição²³. Como conjugar, entretanto, o afeto de si mesmo de que fala Roland Barthes em relação à escritura, a um trabalho de análise, se, tradicionalmente, a prática analítica é tomada por sua tentativa de isenção e imparcialidade, por seu teor dito científico?

Segundo Adorno, a ausência de uma tradição formal do texto ensaístico na Europa pode ser pensada, em parte, devido a certa resistência a sua aceitação pela academia. Chama atenção, inclusive, o fato de que pensadores afamados como Georg Lukács, Walter Benjamin, entre outros, terem devotado ao ensaio particular atenção e nem isso ter feito, na Alemanha, especificamente, o ensaio ganhar maior consideração do mundo acadêmico. Adorno provoca: “quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar” (1986, p.168). Para ele, a atitude do ensaísta seria, então, desestabilizadora, o que conferiria certo estremelecimento em sua receptividade pela academia. O pensador critica: “a corporação acadêmica só tolera como filosofia aquilo que se reveste com a dignidade do universal, do permanente” (ADORNO, 1986, p.167-168).

A questão da universalidade e da permanência, difícil e intrincada por si mesma, num nível ontológico, pode ganhar em complexidade se a deslocarmos para o mundo do conhecimento, mais precisamente acadêmico. A rigor, a que conhecimento se pode atribuir a pecha de permanente? E o universal é uma categoria realmente válida ou é isso que se chama universal sempre uma visão etnocêntrica de determinado estrato cultural? Há algum gênero textual propício ao universal e ao permanente?

Dito de outro modo: que textos realizam isso que Adorno critica, chamando de “revestir-se com a dignidade do universal e permanente”? Uma tese ou um tratado, por exemplo, teriam, em sua forma mesma, mais dignidade conceitual que um ensaio, a ponto de fazer a academia – ou qualquer outra instituição legitimadora – apoiar neles sua crença quanto a uma verdade? Se sim, que procedimentos atestam essa força? Procedendo a uma caracterização negativa, o que não possui o ensaio para que se gere

²³ Uso aqui o termo “tipo” de forma genérica, não aparentada às concepções de tipo textual usadas pela Linguística contemporânea.

tal desconfiança ou inquietação quanto a seus procedimentos investigativos? Ele é, por oposição, o reino do local e do efêmero?

Ora, universal, a rigor, seria um tratamento que desvelasse a abrangência de uma problemática de maneira completa, analisando-a exaustivamente em todos os seus pormenores e sob todos os pontos de vista. Para além disso, tal tratamento, para ser assim chamado, precisaria dar conta de se aplicar a todas as variações possíveis no universo (e não em *um universo*), procedimento, sem dúvida, impossível, cuja pretensão, se existir, é geradora de suspeitas, principalmente no que tange às ciências humanas. Ainda que imenso e exaustivo apanhado de determinado problema, com tentativa de pluralidade e atenção para olhares diversos e estrangeiros, a visão é sempre parcial, marcada pelo tempo, pelo espaço, entre diversas outras contingências, impossíveis de serem anuladas. Nisso, o procedimento conscientemente exposto de não mascarar a enunciação e não entregar-se de imediato a uma linguagem pré-estabelecida é ético e abre para o leitor outras possibilidades significativas que a demonstração pura do enunciado parece ocultar. Quanto à permanência, críticas similares podem ser feitas, embora esta não possa ser igualada à imutabilidade. Permanente pode ser mesmo aquilo que se desejou passageiro, por eventualidades e sucessos alheios ao escritor.

Em oposição às forças de estabilidade que são desejadas por essa postura acadêmica, criticada por Adorno, surge o ensaio que, ainda segundo o mesmo autor, “não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório” (1986, p.175). O incômodo da academia surgiria porque

para o instinto do purismo científico, toda excitação de linguagem durante a exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos (ADORNO, 1986, p.169).

Para Adorno, o ensaio é “ele mesmo essencialmente linguagem” (1986, p.176), fato que explicaria a desconfiança acadêmica em sua direção. Entretanto, o ensaio, por mais que esteja firmado em uma noção de trabalho com a forma e de desestabilização da linguagem dita convencional e convenientemente científica, é também ancoradouro de análise, de pensamento. Seu entre-lugar é justamente esse: sendo forma, não ser exatamente artístico e, sendo expressão de pensamento, não ser demonstração impossivelmente isenta de ideias.

A partir de tal excerto, é possível indagar: de que fala o ensaio? Suas preocupações são as mesmas daquelas intentadas por textos tidos como mais sérios e convencionais? Adorno é peremptório ao declarar: “o ensaio não deixa que lhe prescrevam o âmbito de sua competência” (1986, p.168), o que é similar a dizer que ao ensaio pode preocupar qualquer temática, não somente aquelas da anteriormente falada universalidade e permanência. Mas que método segue, se é que segue algum? Para a escritura, Roland Barthes advoga: “o método não pode ter por objeto senão a própria linguagem” (2004a, p.42). E citando a proposta de Mallarmé, comenta a ideia de que o método é, ele próprio, uma ficção (2004a, p.43)²⁴. Porém, o ensaio, que suspenderia o conceito tradicional de método (ADORNO, 1986, p.175), nas palavras de Adorno,

não se encontra em mera antítese ao procedimento discursivo. Ele não é alógico; ele mesmo obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de compor-se coerentemente. Não podem ficar nele meras contradições, exceto se se fundarem em contradições da própria coisa (ADORNO, 1986, p.185).

Ou seja, o ensaio não é uma desordenação apriorística e não-fundamentada da linguagem. Ele é desestabilização da linguagem, mas desestabilização provocada por propósitos específicos, que se relacionam com a ética da enunciação e com um posicionamento sobre construção do saber como sendo da ordem do inacabado.

Talvez por ser definido como um “produto híbrido”, para Adorno, a atitude defensiva da academia em relação ao ensaio acontece porque esse tipo de texto “evoca a liberdade do espírito” (ADORNO, 1986, p.168), justamente por não se pretender uma construção fechada (ADORNO, 1986, p.174). Também porque foge a um dos pressupostos da ciência positivista, no que esta pretende do trabalho científico: que crie sistemas, leis amplamente válidas. Dessa maneira, apenas a academia entendida como espaço monolítico se insurgiria contra o ensaísmo. Práticas mais atenuadas de fazeres acadêmicos podem encampar, sim, uma visão salutar do ensaio como texto aberto, híbrido e prenhe de possibilidades. Na realidade da academia contemporânea a Adorno, exposta por ele, todavia, o ensaio é o “produto bastardo” do conhecimento e mesmo elogiar alguém chamando-o *écrivain* corresponde a pôr em suspeita sua prática acadêmica, gerando um desconforto.

²⁴ O comentário de Barthes baseia-se na seguinte declaração de Mallarmé, quando este pensa em preparar uma tese de Linguística: “Todo método é uma ficção. A linguagem apareceu-lhe como o instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem: a linguagem se refletindo”. Cf. BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 43.

Adorno critica, então, a mentalidade que identifica conhecimento com ciência organizada, visto que a força do ensaio estaria na “tentação permanente de uma forma” (1986, p.170). A propósito da academia, Beatriz Sarlo é categórica ao afirmar: “Aquilo que chamamos de academia (esse aparato que atribui legitimidade e prestígio aos saberes) é hábil na tecnologia da reprodução: generaliza tudo o que toca” (2005, p.97). O ensaio, então, como processo que prioriza a escritura, representaria uma forma de produção do saber que produziria fendas nessa unidade monolítica generalizante.

Pensar, com Adorno, o ensaio como forma é atentar para as marcas que esse tipo de texto traz, para os seus problemas intrínsecos. Ora, se foi dito anteriormente que a questão escritural se relaciona intimamente com o ensaio, evidentemente a forma ganhará em relevo na sua constituição. Quando se menciona “forma”, entretanto, não se quer opô-la a um dicotômico e impossível aspecto conteudista. É, pelo contrário, um atentar para a necessária economia do texto. Adorno concebe o ensaio como um texto que “a todo momento precisa refletir sobre si mesmo” (1986, p.186), pois, é uma formação textual que, mais do que interrogar o objeto, precisa também interrogar a si mesma, em sua prática de análise e na forma – que tende a se apresentar de maneira isomórfica ao tema sobre o qual direciona seu olhar.

Pensar a própria prática de Adorno, que, segundo seu tradutor, fala de modo que mesmo os alemães podem reconhecer como uma espécie de língua estrangeira²⁵, é iluminador para o que se discutiu aqui acerca do fazer ensaístico. O ensaio, para ele, é a forma específica da crítica dialética. Dessa maneira, há uma similaridade entre aquilo que fala e o *modo* como fala.

É necessário perceber, todavia, que a contingência histórica da produção da avaliação crítica de Theodor Adorno já não é a mesma que orienta a recepção do ensaio em nossos dias. Para além da questão temporal, o deslocamento físico também atua como importante fator de diferenciação quanto ao estatuto do ensaio.

Alexandre Eulálio, na avaliação que faz do gênero no Brasil, é decisivo: “podemos concluir tratar-se o ensaio de uma das atividades mais ricas e complexas da

²⁵ Não há como não lembrar Gilles Deleuze e Claire Parnet, comentando a frase de Proust de que os belos livros estão escritos em uma espécie de língua estrangeira: “Devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor. O multilinguismo não é apenas a posse de vários sistemas, sendo cada um homogêneo em si mesmo; é, antes de tudo, a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo” (Cf. DELEUZE e PARNET, 1998, p.12).

literatura brasileira”²⁶ (1992, p.67), fato já um tanto diverso daquele criticado por Adorno. Ângela Lopes Norte e Livia Reis também comentam a amplitude da forma ensaística, desta vez na América Latina, tomando como foco a questão identitária: “O final do século XIX e o modernismo da América Hispânica revelaram o significado histórico do ensaio. Desprestigiado na Europa, por falta de tradição formal, seu estilo serviu à busca da essência nacional e à questão identitária da América Latina” (2008, p.155).

Por seu turno, tendo avaliado o período que vai de 1750 a 1950, nas suas mais amplas variações, Alexandre Eulálio compreende o ensaio diferenciando-se em escritas variadas, a saber: “o ensaio subjetivo (...), o ensaio crítico enquanto discussão estética do fato literário, sob a forma de estudos, análises, notícias, resenhas, recensões; e ainda o de ideias gerais (...), o ensaio descritivo, narrativo e interpretativo de intenção estética” (1992, p.12). E complementa:

Naturalmente não devem ser esquecidas outras variantes consideradas ensaísticas, sejam aforismos, máximas, provérbios, ‘as bases do ensaio’; assim como polêmicas, sátiras, cartas abertas, panfletos, e mais, que ainda se caracterizem como reflexão de índole mais ou menos remotamente moral, e composições literárias próprias ao ensaio (1992, p.12).

Dessa forma, por tomar o ensaio numa perspectiva extremamente dilatada, em que figuram não só reconhecidas espécies de textos ensaísticos, mas também aquilo que o autor denomina “variantes”, não é de se estranhar a ampla tradição a que se refere Alexandre Eulálio. Entretanto, para melhor explicitar o que julga ser ensaio literário, procura melhor delimitá-lo, mostrando a necessidade de certos parâmetros para caracterizá-lo:

Cercado por quase todos os lados pela atividade interessada, o ensaio literário – enquanto ensaio e enquanto literário – é uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria.

Daí a necessidade de restringir, ainda que de modo artificial, essa movediça ordem de dissertação, que a todo momento confina com a filosofia e a política, a novela e o documento, dentro de um campo que compreende tanto a erudição pura quanto o apontamento ligeiro do *fait divers* (EULÁLIO, 1992, p.11).

A definição, como é possível perceber, ainda que mantenha alguma aproximação com aquela apontada por Theodor Adorno, guarda suas marcas específicas. Eulálio

²⁶ Notar que Eulálio categoriza o ensaio como literatura – ou, em uma compreensão mais ampla, situa-o no campo literário.

adverte: “em nossa linguagem, ‘ensaio’ sempre quis significar a designação modesta para ‘tratado’ (...). Ainda hoje empregamo-lo, não sem algum hesitar, como sinônimo imperfeito de estudo” (1992, p.12-13). Essa nomeação relacionada a “tratado”, todavia, abrange apenas alguns dos tipos de ensaio que Eulálio avalia. A esse propósito, o da definição, cita o argentino José Edmundo Clemente: “Definir el ensayo es una tarea superior a la ambición de escribirlo” (*apud* EULÁLIO, 1992, p.13). Porém, não desiste dessa intenção e lança uma proposta de conceituação do ensaio para definir, em seu estudo, de que tipo de texto irá tratar: aquelas que tenham o “sentido geral de livre comentário estético, expresso dentro de um critério mínimo de prosa literária cultivada” (EULÁLIO, 1992, p.11).

A ideia do cultivo, creio, pode ser um vínculo entre a noção de ensaio exposta por Adorno e a proposição de Alexandre Eulálio. A esse propósito, o crítico brasileiro expande sua conceituação de ensaio como sendo um “gênero essencialmente flexível” (EULÁLIO, 1992, p.13), que talvez seja um pouco menos do que o comentário adorniano:

é inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia (ADORNO, 1986, p.180).

Eulálio, todavia, não está falando necessariamente do ensaio visto pela academia. Suas preocupações são em relação ao desenvolvimento do gênero no Brasil sob todas as formas que, aqui, este assumiu. Declara: “o ensaio, no Brasil, tenta reformular sua expressão” (EULÁLIO, 1992, p.47).

Na tentativa de amparar a conceituação de ensaio, Alexandre Eulálio, que se propõe a pensar a expansão do gênero no Brasil num período de duzentos anos, talvez sinalize um delineamento vasto demais. Chega mesmo a alcançar boa visada da propagação da atividade ensaística no país, passando pela imprensa, crítica, pelo ensaio como sátira, entre outros. Importa extrair de suas palavras, todavia, a aceitação que o gênero alcançou em nossas terras, devida, em parte, à sua inserção em jornais e revistas.

Ao situar a importância das revistas para a fixação e mesmo expansão do ensaio no Brasil, Alexandre Eulálio atenta para as dificuldades que tais veículos sofreram desde sempre: “De publicação dispendiosa, lutando com as maiores dificuldades para sobreviver, raramente alcançam o quarto ou quinto número se não dispõem de subvenção oficial” (1992, p.43).

A menção às dificuldades sofridas pelos periódicos é interessante para notar certa dispersão naquilo que o próprio Alexandre Eulálio chamará de “articulismo”. A contribuição para jornais e revistas, então, se dava de forma constante, porém, esparsa, sendo apenas os ensaios de alguns dos autores compilados e transformados em livros. Eulálio chega mesmo a lamentar que tal disseminação condenasse uma gama imensa de ensaios a uma forçosa efemeridade – efemeridade essa já bem diversa daquela elogiada por Adorno na sua conceituação do gênero.

Tal prática “fez com que o articulismo do ensaio fosse, com o tempo, considerado a forma mesma da expressão do gênero, votando a uma irrecorrível efemeridade mesmo aquilo que de mais importante pudesse aparecer debaixo dessa forma” (EULÁLIO, 1986, p.50). Ou seja, depreende-se dessa fala que o articulismo não é, necessariamente, a forma predileta ou unívoca do ensaio, embora, nas condições encontradas para seu desenvolvimento no Brasil, articulismo e ensaio parecem ter se tornado quase uma igualdade, pelo menos no que se refere ao mundo da imprensa.

A imprensa – e não a academia, ou, pelo menos, não só ela – parece ser, no Brasil, a grande responsável pela disseminação e aceitação do gênero em nossas terras. De acordo com a pesquisa de Alexandre Eulálio, a vertente jornalística é caudalosa tanto quanto à atividade crítica, quanto, por exemplo, em relação ao suscitar de polêmicas – eventos que, para o autor, foram em grande parte causadores de diversos debates que contribuíram para a ampliação do fazer ensaístico no Brasil. Deve-se notar, todavia, o diferente peso do termo “crítica jornalística” entre a época avaliada por Alexandre Eulálio e aquela sobre a qual esta tese irá se debruçar – ou mesmo o diverso encargo que esta expressão assume nos dias atuais.

Tem-se, dessa maneira, um breve delineamento acerca de uma possível definição do ensaio, acompanhada da configuração deste até os anos 50 do século XX no Brasil. E os anos 70, momento de atuação do poeta Paulo Leminski, foco da presente tese? Como o ensaio se adapta ao contexto vivido por ele nessa década, que é de ditadura, repressão, do chamado “desbunde” e do chamado vazio contracultural? E nos anos 80? Percebe-se algum componente de mudança em sua atuação ensaística? Como se configura, para Leminski, esse gênero e como se insere no todo de sua obra? Qual a importância de delinear a feição ensaística do escritor?

Ao promover tal avaliação, a ideia é tentar articulá-las às considerações aqui desenvolvidas. Espécie de *intermezzo* entre a produção fragmentada e auto-reflexiva proposta por Adorno e o articulismo de imprensa acusado nos estudos de Alexandre

Eulálio, a produção de Leminski oferece-se à análise. Para citar o mesmo Eulálio, pode ser tanto exemplo de produção erudita como obra voltada para o comentário do *fait divers*. Suspeito, todavia, que o “ou” não caiba com perfeição na tentativa de descrever a prática de Leminski, havendo mais espaço para uma conjunção múltipla, o “e”. De que temas trata? Que métodos ou ausência de métodos estão presentes em seu fazer? A que conclusões chega – se é que chega ou quer chegar – e que incômodos provoca?

Tais perguntas, fundamentais para que se comece a pensar a obra *intelectual* do autor, serão problematizadas neste e nos próximos capítulos.

Ensaaios e anseios

Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes.

Roland Barthes

Em teorias do texto, costumeiramente, gêneros são definidos como resultantes dos atos de fala ou também como expectativas do discurso. Isso quer dizer, mais propriamente, que um gênero não surge somente por arbítrio de um determinado autor ou grupo de autores, que, em dado momento, ousou escrever uma forma nova. Como surgem e se definem, então?

Tzvetan Todorov é enfático ao afirmar: “Persistir em se ocupar dos gêneros pode parecer atualmente um passatempo ocioso, quiçá anacrônico. Todos sabem que nos áureos tempos dos clássicos havia baladas, odes, sonetos, tragédias e comédias; e hoje?” (1980, p.43). A pergunta – que parece inocente – quer, em verdade, colocar em xeque a questão da dissolução e ruptura dos gêneros, o necessário hibridismo e queda de fronteiras que a literatura viu acontecer ao se despedir do período clássico. Ainda assim, atribuir somente ao fim do classicismo a confusão dos gêneros é uma visão um tanto quanto congelada do problema, posto que o imbricamento entre eles não é um ganho ou característica da modernidade, mas um movimento necessário da existência dos interdiscursos.

À pergunta “de onde vêm os gêneros”, Todorov responde, ainda que um tanto tautologicamente, “simplesmente de outros gêneros” (1980, p.46). Para o autor, não interessa descobrir a origem ancestral dessas formações, mas “o que preside, a todo instante, o nascimento de um gênero” (1980, p.46). Sendo o gênero uma espécie de

“horizonte de expectativa” (1980, p.49), sua subversão ocorre à medida que é penetrado por outros atos de fala. Mais largamente, sequer caberia falar de “subversão”, visto que estar em constante mudança é parte de suas características constituintes.

Um dos problemas a ser colocado, então, frente à dita dissolução e interpenetração – ou, como chamaria Haroldo de Campos, ruptura²⁷ dos gêneros – seria como caracterizar determinado fenômeno textual. Se os gêneros estão sempre se tornando *outra coisa* que não o modelo protocolar e estabelecido, de que forma chamaremos os textos que guardam relações com os gêneros já nomeados?

Tais questionamentos insinuam-se nesta tese para problematizar a questão específica do ensaio produzido por Paulo Leminski. Anteriormente, o gênero ensaístico foi chamado aqui mesmo, com Adorno, de “forma híbrida”, o que parece se aproximar das perquirições quanto às “impurezas” dos gêneros que se misturam continuamente.

Algumas das produções de Leminski sobre as quais irei me debruçar poderiam, talvez sem muitos problemas²⁸, ser alcunhadas de crônicas. Ora, crônica vem de *chronos* e seria o gênero que, por excelência narrativo, marcaria uma passagem ou íntima relação com o tempo. Por esse viés de compreensão, a rigor, todo texto teria, em certa medida, um caráter *crônico*, visto que a relação temporal, mesmo em produções em nada narrativas, está marcada nos interstícios do próprio escrever, quer outro motivo não haja, pelo menos pelo caráter sintagmático – em que uma palavra necessariamente precisa vir depois da outra, mesmo em experiências que sugerem o desnortear da forma linear, como no Concretismo ou estéticas similares. A crônica –jornalística ou não²⁹ – seria o texto-ápice dessa relação com tempo, posto que sua concepção se daria em conexão íntima com o aspecto temporal, haja vista ser produzida a partir de situações recém-ocorridas, que motivam sua feitura. No caso da crônica jornalística, ademais, a dimensão temporal vem marcada pela efemeridade conferida pelo suporte em que se insere.

Entretanto, a análise que aqui se propõe, como também foi dito anteriormente, não visa prioritariamente os textos literários. A problemática dos gêneros, todavia, está aliada ao discurso em geral, não apenas ao literário, e entra nessa discussão para se

²⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

²⁸ A não ser, talvez, a expressa discordância do autor.

²⁹ Irei me eximir de detalhar aqui os argumentos contra ou a favor da caracterização do gênero *crônica* como texto apenas jornalístico ou também literário, visto que esta tese apenas menciona o assunto com o objetivo de promover uma espécie de “caracterização negativa” do ensaio do poeta em oposição a uma possível relação deste com a crônica jornalística (ou seja, o que o ensaio leminskiano não possui em relação à crônica).

pensar uma possível divisão da obra leminskiana, produzida, sobretudo, para revista e jornal. Aprofundando a questão: por que não chamo de crônica esse texto que, produzido para ser veiculado em jornal, tem, muitas vezes, marcas de narração (embora não sejam as principais do escrito) e estabelece com o leitor uma proximidade muito comum ao fazer de crônicas? Feito para imprensa, é de se imaginar que a “vida útil” do texto seja menor do que aqueles produzidos com fins, digamos, mais intransitivos. A produção também é afetada por essa não-perenidade, embora Leminski não escreva todos os dias para os mesmos periódicos. Sua informatividade, por vezes, também o aproxima de determinados tipos de crônicas: acontecimentos diários que inspiram o falar de um aspecto da sociedade, em tom bastante próprio³⁰.

Há de se notar, todavia, que a publicação de *Anseios Crípticos (Anseios Teóricos): Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias* (1986) deu-se ainda em vida do autor, com a reunião de produções por ele chamadas de ensaísticas. Diz textualmente Paulo Leminski: “Estes anseios/ensaios são incursões conceptuais em busca do sentido” (ACAT, p. 10. Grifo meu). Nesse sentido, tem-se já um argumento a favor de classificar as produções de Leminski para jornais/revistas como sendo ensaísticas.

Para além disso, insinua-se, entretanto, um caráter talvez didático/propedêutico, talvez teórico (ou ambos) – que configurará o teor ensaístico, na medida em que aparece de modo a tensionar as ideias de ensaio anteriormente vistas: tanto a produção que pensa a si mesma em forma de linguagem e é descontínua e fragmentada, como o “apontamento ligeiro do *fait divers*”, citado por Alexandre Eulálio.

Feito para a imprensa, poderia também ser chamado apenas de “artigo”³¹, apontando, inclusive para a questão do articulismo no Brasil ter praticamente se confundido com o fazer ensaístico, já levantada por Alexandre Eulálio e mencionada anteriormente³². Prefiro, todavia, alcunhá-los propriamente de ensaios, por conter, creio, caracterização suficiente e necessária para serem assim chamados, ligando-se sobremaneira às definições propostas por Adorno.

³⁰ Deve-se atentar para o caráter específico da crônica na série literária brasileira. Em nosso país, a crônica adquire uma feição mais marcadamente literária, tendo sido gênero a que se dedicaram todos os nossos grandes escritores, que passaram, quase sem exceções, pelas páginas dos jornais. Cf. ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

³¹ Como farei algumas vezes ao longo da tese.

³² Pelo menos no que se refere à imprensa. O ensaio concebido na e para a Universidade no Brasil guarda talvez outras questões não trabalhadas nesta tese, em que o foco é um ensaísta não-acadêmico.

A questão, entretanto, parece ir por um caminho oposto à prática de Leminski. Ainda que, como estudiosos, interesse-nos o problema das nomeações, a produção do autor curitibano desenvolve-se mais no sentido de dissolver as fronteiras do que de referendá-las. Assim sendo, o ensaio em Leminski talvez seja muito mais claramente marcado por seu estilo do que por uma problematização dos gêneros. Note-se, todavia, que mesmo o autor vacila quanto à questão da classificação formal: em alguns momentos, parece tê-la superado completamente; em outro, insiste em nomeações específicas para seus textos: são ensaios, não crônicas.

Veja-se, ainda, que o escritor alia ensaio a anseio. Parece indicar para seus leitores a força do desejo, a necessidade que o faz produzir. O anseio precederia a análise “fria” e seria o primeiro passo para se conceber o ensaio. Coloca, dessa forma, consciente e teoricamente, o eu, a presença do sujeito que escreve, que anseia, que deseja, que investe o afeto. Indicia também uma concepção do escrito ensaístico como a aliança entre a postura científica, teórica e a personalidade, postura que o aproxima das perquirições adornianas sobre o tema.

Anos 70: Políticas de ocupação do espaço público

Toda escrita é a ocupação de um espaço que não se reduz a um suporte linear, plano ou espacial.

Antoine Compagnon

Tendo chegado a termo na discussão em que se avalia a caracterização dos textos a serem aqui estudados como ensaios, passo agora a pensá-los em seu contexto de produção, para tentar, assim, evidenciar marcas próprias da época de sua feitura. Com isto, pretende-se questionar ou, pelo menos, debater aquela crença que costuma afirmar que um homem se parece sempre mais com os de sua geração do que com seus pais (e, aqui, o termo “pais” pode ser tomado em sentido lato, até mesmo como influenciadores). Ora, o que diferencia e/ou marca a postura de Paulo Leminski em relação ao fazer ensaístico e que, concomitantemente, separa-o ou diferencia-o de seus pares?

Pode-se começar indagando pelo contexto da época, esse recorte sempre tão problemático, em que por vezes se evidenciam determinados fatos como sendo de suma importância para a sociedade de então e que, no entanto, podem não ser tão definidores

dos rumos do acontecimento para o qual se quer efetuar uma leitura, sobretudo porque os vemos sob a luz do distanciamento temporal.

Os anos 70, especificamente, seguidos dos 80, para os quais irei olhar, são múltiplos, ocupados por tendências muitas vezes irreconciliáveis. Para usar as palavras de Maria Rita Kehl: “O tempo não é um fio, é um tecido de muitos fios cruzados. Impossível seguir o traçado de todos” (2005, p.31). A dificuldade seria, então, perceber que fios devem ser seguidos, para não incorrer numa categorização simplista, como a denunciada por João Adolfo Hansen:

Hoje analisamos “os anos 70” com base no ponto de vista do nosso conformismo neoliberal, que fala da cultura sem a política. Às vezes, classificamos “os anos 70”, “os anos 60” ou “os anos 80”, como se essas datas efetivamente significassem repartições nítidas realmente existentes. Com isso, apagamos o fato de que existem várias durações num mesmo tempo, e, em decorrência, dizemos “os anos 70” como se a expressão fosse evidente e, mais ainda, como se nesse período tivesse existido uma unidade cultural, estética e ideológica. Não houve nenhuma (2005, p.71).

Ausência de unidade. Essa expressão parece fazer parte do conjunto de temáticas comuns relacionadas à época. Além desse termo, algumas palavras parecem remeter ao grupo léxico sempre repetido ao se falar dos anos 70. São elas: desbunde, contracultura, repressão, estados alterados da consciência, antiintelectualismo, postura antilivresca, “lixeratura”. É necessário olhar mais demoradamente para elas.

Interesso-me, a partir de agora, em pensar as políticas de escrita dos *poetas/grupos* de então, principalmente dos que, concomitantemente, atuavam em outras funções, trabalhavam em outras frentes, além da poesia. Por que tal olhar? Ora, Paulo Leminski era poeta e exercia múltiplas atividades em diversas outras esferas, atividades essas que integram o foco de interesses desta produção. Observar como se dava a política de inserção na cena pública de seus pares pode ser procedimento salutar para clarificar sua própria atuação, no que esta tem de homogênea e também divergente.

Uma análise das políticas de escrita, obviamente, não pode se referir somente aos mecanismos linguístico-estéticos utilizados pelos artistas em questão para produzir e/ou referendar suas obras. Uma intrincada rede de sociabilidade atua inescapavelmente nesse contexto para que se produzam embates formadores dos diversos significados que a literatura então assume, na medida em que “todo escritor (...) pertence a um campo intelectual dotado de uma estrutura determinada, por sua vez incluído em um campo de poder” (BOURDIEU, 2007, p.188). Identificar essas redes e perceber seus mecanismos

relacionais pode ser um bom caminho para entender como se processa o fazer dos literatos dessa década tão conturbada.

Para falar dos anos 70, há de se fazer, previamente, um pequeno apanhado do que havia no cenário político e literário das décadas imediatamente anteriores, visto que muito do que aconteceu então ocorre como resposta a movimentos progressos. Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira apontam o cenário dos anos 50 como sendo formado basicamente por duas poéticas engajadas: a literatura do tipo CPC e o movimento concretista.

Encarar o Concretismo como arte engajada, pode parecer, à primeira vista, um equívoco, visto que somente após o conhecido “salto participante”, o grupo se volta claramente para uma postura política *stricto sensu*, sendo anteriormente visto e criticado como arte elitista, alienada dos problemas sociais. Entretanto, ao avaliar o contexto dos anos 50, outros instrumentos despontam, permitindo alocá-los nessa posição de engajamento. Se não, vejamos.

Década do slogan “50 anos em 5”, o período está claramente marcado por uma relação de crença no progresso, na modernidade e, mais amplamente, numa forte relação com a técnica. A vontade de avanço progressista, entrevista em determinados pontos de nossa história, como a construção de Brasília, a industrialização provocada pelo pós-guerra, a crescente valorização dos bens de consumo, a inserção da televisão no cotidiano, entre outros, pode ser percebida também no modo em que os poetas de então percebiam a *função* do fazer literário.

Ora, se há uma crença num futuro progressista, ou seja, um futuro cronologicamente marcado como um momento obviamente posterior e necessariamente melhor que o presente, então, torna-se compreensível e até claro o movimento de reunir forças para conjugar a formação desse futuro idealizado. Dito de outro modo: tanto os artistas de poesia engajada quanto os de poesia concreta creem num futuro como expressão do avanço da técnica, como resultado das operações de mudança efetuadas no presente.

Para os concretistas, isso se traduz numa tentativa de equiparar a produção realizada no Brasil com a estrangeira, chegando mesmo à ideia de ultrapassar o que se faz no exterior, como se participassem de uma corrida em que fosse possível ganhar. A poética de exportação não é mais que a crença na possibilidade de revolução da palavra *à la* Maiakovski (“sem forma revolucionária não há arte revolucionária”). Não é à toa que a primeira frase do Plano-Piloto situa a poesia concreta como produto de uma

“*evolução crítica de formas*” (CAMPOS *et al*, 1997, p. 403). A armadilha estaria, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, na

crença de que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de país desenvolvido. A modernização de fato ocorria – mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista (...). Nesse sentido, podemos dizer que a revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. Seu equívoco a colocava numa posição colonizada e colonizadora. Suas declarações de intenção revolucionária caíam por terra em sua práxis cultural que se mostrava completamente integrada às relações de produção do sistema (1980, p. 41-42).

Já para a poesia engajada, “a relação direta e imediata entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de *arte como serviço* e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata” (HOLLANDA, 1980, p.15. Grifo meu). Ou seja, se o futuro é o lugar da utopia, faz parte da função do poeta o engajamento para a realização dessa utopia. *Violão de rua*³³, obra emblemática do período, demarca esse tipo de posicionamento ao declarar: “*Violão de Rua* é um *gesto* resultante da poesia encarada como forma de conhecimento do mundo e servindo, portanto, ao esforço para uma *tomada de consciência* das realidades últimas que nos definem dentro deste mesmo mundo” (1963, p.9. Grifos meus). E completa: “*Violão de rua*, obra participante mas não partidária, pretende ser mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária” (1963, p.9).

A crítica à vanguarda concretista foi feita de maneira peremptória por este grupo. É interessante, todavia, perceber que suas proposições, assim como as da vanguarda, não faziam avançar muito a reflexão sobre o momento cultural e político da sociedade brasileira à época. Ao assumir para si a pecha de intelectual que fala pelo operário, o poeta engajado, muitas vezes, acabou por fazer da arte um panfleto, que não serve totalmente nem aos propósitos da arte (por portar uma queda no rigor da produção, com vistas a alcançar um leitor proletário) nem aos da política, visto que, com o golpe militar – e aí já estamos na década de 60 –, a inserção pública desse tipo de produção foi toldada, tornando-se uma espécie de retroalimentação de uma *intelligentzia* de esquerda³⁴. Segundo Leminski, com fina ironia,

³³ Lançado no início da década de 60 pela editora Civilização Brasileira, a série *Violão de rua* faz parte dos *Cadernos do povo brasileiro*, lançados pelo Centro Popular de Cultura.

³⁴ Segundo Flora Süssekind, no início da ditadura, não houve repressão total do discurso da esquerda: “apenas” foram cortados os vínculos deste com as classes populares. Dessa forma, a produção “subversiva” existia, porém, não chegava às massas. Diz Süssekind: “Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a

apesar das aparências de conflito, formalismo versus conteudismo, e as briguinhas de suplemento literário, as vanguardas “formalistas” e a poesia “engajada” tinham muito mais em comum do que se imaginava na época. Ambas privilegiavam uma atitude racionalista diante do poema. Ambas tinham uma postura crítica, judicativa, sobre o poetar. E ambas queriam mudar alguma coisa. Uma queria mudar a poesia. A outra queria, apenas, mudar o mundo (tarefa, me parece, um pouco mais difícil). (EAC, p.59).

O caldo cultural “engrossa” quando, ao fim da década de 60, surge o Tropicalismo e a arte parece abandonar, então, um pouco do terreno literário, para ganhar outras formas de expressão artística – ainda que relacionadas ao universo poético³⁵. Logo então, espécie de reação às poéticas engajadas e necessário filho da Tropicália, surge no cenário literário o controverso poeta marginal, do qual pretendo falar agora.

Quando se fala em poesia marginal, muitas questões se levantam. Julgo ser apropriado esclarecer que a poesia marginal a que me refiro relaciona-se exclusivamente àquela feita nos anos 70 do século XX, embora o rótulo marginal alie-se quase sempre à noção de escritor maldito, sendo lido, muitas vezes, em relação ao mito que se forma em torno desse desenho. Tal fato obriga sempre a uma diferenciação entre os dois *marginais* – o do mito e do poeta dos anos 70 – e, embora seja possível uma ligação para tecer relações acerca de suas identidades, não adentrarei em uma definição específica, ainda que a discuta. A problematização do termo “marginal” já foi palco de interessantes indagações e questionamentos (PIRES, 2003), todavia, nunca é demais reavivar uma discussão ainda não finalizada.

Há um tipo de marginalidade, em arte, que ecoa quando se fala dos poetas de 70. O símbolo do poeta maldito parece perpassar a mitologia da geração. Maldito: todo aquele produtor de poesia lembrado não só por sua produção poética, mas por algum índice de vida desregrada. Insinua-se aqui uma ligação com os estados alterados da consciência provocados pelo álcool e pelas drogas. Na História da Literatura, temos uma lista enorme de poetas do gênero: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont

televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares” (2004, p.22). Esta cena, todavia, muda com o decorrer da ditadura, com encolhimento cada vez maior das possibilidades de expressão da esquerda nacional.

³⁵ Ainda que não seja o foco específico desta tese, não se pode esquecer que, no período citado, havia também uma música engajada (Geraldo Vandré, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Sidnei Miller) e um teatro voltado para a chamada conscientização popular, mas também o teatro de denúncia (*Arena*, Oduvaldo Viana Filho, *Teatro Oficina* etc.) e o cinema de crítica social (*O pagador de promessas*; Glauber Rocha). Desenha-se, assim, um painel em que a efervescência de ideias aliada à posição contestatória do intelectual na sociedade se fazia sentir muito diretamente.

(Isidore Ducasse), entre outros. O que têm esses poetas com a geração mimeógrafo, dos poetas de 70? A rigor, nada. Apenas o estigma de estarem, de alguma forma, marginalizados, seja por um comportamento tido como transgressor, seja por estarem fora da produção que a sociedade e a crítica da época avaliam como “boa literatura”.

A julgar pelo comportamento transgressor, pode-se, sem sombra de dúvida continuar chamando a produção de 70 de “marginal”. Depois do exacerbado racionalismo concretista nas décadas de 50 e 60 e do ditatorial silenciamento de engajados e tropicalistas, os poetas marginais “saem do centro” dos questionamentos e aparecem como totalmente desligados de qualquer politização, seja partidária, seja cultural ou teórico-literária, pelo menos à primeira vista – já que não engajar-se é também uma forma de política. Glauco Mattoso, em livro introdutório sobre a geração mimeógrafo, alerta: “a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado ou posicionado contra ou a favor de determinados conceitos” (1981, p.29). Devido à falta de homogeneidade mencionada, há certa dificuldade em delinear uma caracterização forte do que é – ou não é – marginal, sem recair em generalizações apressadas. Talvez por isso, Waly Salomão, apontado como vigoroso representante e mesmo influenciador do tipo de produção valorado então, reclama: “sinto-me muito preso, muito mal, DESASSOSSEGADO, em uma situação de desamparo, na categoria *anos 70* ou *poesia marginal*” (2005, p.79). Pergunta-se, então: o que é um poeta marginal? Para Paulo Leminski:

marginal é quem escreve à margem
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem

(DV, p.70).

Já Chacal provoca:

(...)
- é o foga mota da pesquisa do jota brasil. gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.
- ahhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal pra mim é novidade. você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado? (...)

(*apud* HOLLANDA, 1980, p.98)

Poemas à parte, Glauco Mattoso assevera: “Dizer que um poeta é marginal equivale a chamá-lo de *sórdido* e *maldito* (por causa da noção de antissocial), mas esses adjetivos soam mais como elogio porque viraram sinônimos de alternativo e independente” (1981, p.08). Derivada da ideia de contracultura, o termo “marginal” parece ganhar certa carga valorativa. Entretanto, ao serem chamados dessa maneira, não era bem essa a ideia por trás da cena.

Heloísa Buarque de Hollanda e Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, refletem, no artigo “Nosso verso de pé quebrado”, publicado na revista *Argumento*, antes mesmo do estabelecimento do nome “marginal” a essa geração:

As dificuldades que nos impedem de ter uma visão de conjunto da nova poesia brasileira são incontáveis. Nesta recente intensificação da nossa produção poética, parece predominar o caráter disperso e espontâneo de manifestações as mais heterogêneas, e que permanecem praticamente desconhecidas. A capitalização crescente de nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que *os marginaliza*, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração do mimeógrafo”, de uma poesia pobre que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. Há também o esquema de “consórcios”, que busca reproduzir no campo editorial o mecanismo já testado com sucesso na venda de bens duráveis de consumo. Ao lado disso, começam a proliferar os planos mais variados de produção independente. Lentamente vai se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semi-marginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes (1974, p.81).

Tanto Glauco Mattoso, quanto Heloísa Buarque de Hollanda e Cacaso tocam num ponto determinante para a atribuição do nome “marginal” a esta geração: a precariedade material da produção. Enquanto Mattoso apenas sinaliza com o termo “produção alternativa”, Cacaso e Heloísa tocam mais fundo na questão ao deixar claro para o leitor que essa literatura independente surge como resposta ao fechamento do mercado editorial. Se antes falamos de uma inexistência de posicionamento partidário e teórico, não podemos falar de uma ausência de política na produção literária marginal. Há que se levar em conta que seu próprio fazer, de certa forma, intui uma política de resistência às constantes negativas do mercado livreiro.

Para avaliar a produção de 70 deve-se, necessariamente, pensar na constituição física das obras, inclusive se notarmos que a atribuição do nome está carregada de significados ligados ao tipo de produção da conhecida “geração mimeógrafo”. Temos, então, uma série de livros xerocados, mimeografados, em tiragens mínimas, vendidos

num sistema de “cara a cara, mão a mão”. É importante pensar, entretanto, que nem todo livro mimeografado faz parte do que posteriormente se chamou de geração marginal. Como provoca um informante do grupo *Nuvem cigana* (para a pesquisa de Carlos Alberto Messeder Pereira): “isso não quer dizer que todo livro que foi publicado em literatura mimeografada... tivesse a ver com poesia marginal ou com esse tipo de coisa, porque o que foi publicado de verso parnasiano em mimeógrafo de cinco anos pra cá...” (PEREIRA, 1981, p.43).

Se inicialmente a produção se concebe pela inexistência de editoras, depois ela acaba por ganhar um sentido político de resistência. Dessa forma, pelo menos duas correntes surgem: aqueles que *querem* ser lançados por grandes nomes do mercado editorial, marcando em sua produção uma espécie de fazer que não impeça o produto em série e aqueles que preferem a liberdade de estar fora do circuito, fazendo de seus livros materiais cada vez mais originais, dotados de uma artesanaria que engloba desenhos, texturas, fontes diversas. Os hoje dificilmente encontráveis exemplares de poesia marginal eram, muitas vezes, objetos sujos³⁶ e de pouco valor financeiro. Outras valorações, entretanto, foram atribuídas um tanto metonimicamente pela crítica de então, como será exposto a seguir.

Tomando a *parte* material pelo *todo* da produção, os críticos de 70 entenderam que essa poesia – pobre de recursos financeiros – era pobre também nos seus recursos construtivos e, assim, taxou-a de “poesia fácil” e “lixeratura”³⁷. Acostumada ao programado cerebralismo concretista da década anterior, a crítica de 70 parece não ter aceitado muito bem a deglutição que aqueles poetas jovens operavam dos ganhos formais dos poetas concretos – como ocupação não linear da página, diálogo com outras semioses etc. – sem, no entanto, precisar rezar pela cartilha do plano-piloto. Exemplar é a leitura de Flora Süssekind acerca de um poema de Chacal:

pego a palavra no ar
no pulo paro
vejo aparo burilo
no papel reparo e sigo
compondo o verso

³⁶ Essa adjetivação não é valorativa, no que concerne à qualidade *literária* da produção. Quando digo “sujo”, quero me referir às marcas que se fixam no papel, pelo manuseio, pelo uso do mimeógrafo e/ou fotocópia.

³⁷ Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, no artigo “Os sórdidos” (Revista *Veja*, 07 de julho de 1976), o termo *lixeratura* deve-se a “uma revistinha surgida em Minas” (p.127), que assim se classificou. A expressão, todavia, ainda que tenha nascido numa pretensa brincadeira, tornou-se de uso comum, modo pejorativo de alcunhar a poesia dos anos 70.

(*apud* SÜSSEKIND, 2004, p.116)

Para Süssekind, tal composição demonstra “um pouco como se os textos se escrevessem de passagem (...). Poesia então seria uma mistura de acaso cotidiano (‘pego a palavra no ar’) e registro imediato (‘no pulo aparo’ [*sic*])” (2004, p.116). A leitura cala completamente sobre os significados de termos também presentes, como “vejo/ aparo/ burilo/ reparo”, que desembocam em “compondo o verso”. A mini-poética de Chacal é lida então apenas pelo seu apelo marginal, ou seja, pela carga não-constructiva atribuída a esta geração de poetas, e não pelo que sugere ou diz efetivamente.

Muitos dos termos usados pela crítica mais imediata à produção de 70 relacionam-se a um campo semântico ligado à sujeira e à desconstrução, vistos, na maioria das vezes, pejorativamente. É assim que encontramos Silviano Santiago no artigo “O assassinato de Mallarmé”, em que este deflagra: “Encontramos o descuido como marca; texto pouco asseado e contraditório” (1978, p.192), e mais adiante: “o descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal” (1978, p.192), evidenciando uma apreciação muito circunstancial da produção feita à época. Tal juízo, todavia, cola-se à imagem da poesia e, assim como na conceituação de mundo relacional de Pierre Bourdieu, em que as coisas são o somatório das propriedades objetivas aliadas às ideias acerca delas, a face da poesia marginal passa a ser, também, o julgamento que dela se faz, via trabalho crítico.

Ligar o aspecto sujo da manufatura à qualidade da composição, entretanto, não parece ser o pior problema da crítica que se praticou nesse período e ainda um pouco após. Vinícius Dantas e Iumna Simon (1985), por exemplo, chegam a afirmar que a poesia feita nos anos 70, notadamente a de extração marginal, obtém seu valor fora do *medium verbal*:

Desidentificando-se pouco a pouco e ambigualmente da ordem burguesa e do valor literário da poesia, a expressão poética, hoje, não toma qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas, nem mais aspira a idealizações formais. (...) Instigado por um veemente sentimento de *desliteralização*, o produto novo forjado pelos poetas atuais é o poema de fácil e rápida aceitação. (...) *Transparente*, simples, *literal*, mas caótico, fragmentário, dispersivo, o poema é rebaixado assim a um modo de sensibilização, uma terapia que se efetua fora do **medium verbal** (1985, p.59. Grifos meus em itálico).

Vários questionamentos podem ser levantados a partir do excerto transcrito acima. Inicialmente, é possível apontar a ideia estigmatizada de valor literário

provocada por uma demarcação flagrante entre as noções de boa e má literatura, além de uma concepção muito rígida acerca do conceito mesmo de Literatura, observável em termos como “valor literário” e “desliteralização”. Posteriormente, e talvez conseqüentemente, Iumna Simon e Vinícius Dantas apontam a produção de 70 como uma transcrição imediata das experiências vividas, não mediadas pela linguagem, no caso o citado *medium verbal*. Como se dá, entretanto, essa escrita *transparente*? Que escrita conseguiria fugir ao arbitrário e ao convencional da própria linguagem? Como se configuraria uma poesia que operasse o total apagamento das normas da língua, recaindo num reflexo transparente da vida, transcrição da vida mesma?

Também Flora Süssekind afirma: “onde se lê poesia, leia-se vida” (2004, p.114). A autora tenta demonstrar como a produção de uma subjetividade marcaria, na poesia dos anos 70, a existência de um “ego todo-poderoso”. Através da análise da recorrência do termo “eu”, mesmo quando oculto ou inexistente, Süssekind tenta comprovar a tese de que qualquer coisa, num toque de Midas³⁸, pode ser poesia para os marginais³⁹ e, assim, tais poetas só poderiam ser vistos como possuidores de uma auto-imagem todo-poderosa⁴⁰. A autora toma como exemplo o seguinte poema de Paulo Leminski, oriundo de “Polonaises”:

moinho de versos
 movido a vento
 em noites de boemia
 vai vir o dia
 quando tudo que eu diga
 seja poesia

(CR, p.58)

Ao conceber tal avaliação, a crítica em questão parece só atentar para os dois últimos versos do poema, desconsiderando o todo da composição. Como perceber a presença de um ego todo-poderoso num poema que coloca tal condição facultada a um futuro (“vai vir o dia”) e não como marca de uma poética presente? E a menção a “moinho de versos”? Não seria possível encará-la como índice de construção, utópica, inclusive, se lembrarmos da fácil analogia a “moinhos de vento”? Fechar as

³⁸ Tema tratado por Fernanda Teixeira de Medeiros, em dissertação orientada por Júlio César Valladão Diniz e defendida na PUC-Rio (1997), com o título: “Um modo de Midas: estudo sobre poesia marginal”.

³⁹ E, apesar de apontar diferenças, inclui nesse grupo Paulo Leminski.

⁴⁰ Aqui, cabe uma pergunta e, talvez, uma relativização. O que é matéria de poesia? Para os marginais, o cotidiano e seus aspectos mais comezinhos realmente são matéria de escrita, fato que pode abrandar o comentário da autora. Por outro lado, para – por exemplo – o alto modernismo, o justo comezinho do cotidiano não é também matéria poética? Os poetas de então possuem também um “ego todo-poderoso” (para usar as palavras de Süssekind), que transforma tudo em poesia?

possibilidades de leituras outras não seria, como diz a própria autora, usar uma “autoritária mão única para o sentido”? (SÜSSEKIND, 1985, p.138).

É certo que grupos diversos podem ser identificados no movimento marginal e, como todo grupo, este também possui nomes fortes, de constructos poéticos mais densos – ainda que inseridos no “desbunde” contracultural, o que já os diferencia dos poetas normalmente tidos como construtivos – e epígonos, poetas que “entram na onda”, produzem por produzir, e acabam por não marcar seu nome no *hall* dos principais escritores do período.

Ao esboçar o perfil do escritor marginal, diz Messeder Pereira:

em termos profissionais são professores universitários (...), especialmente na área de ciências humanas e sociais, profissionais que lidam com as diversas atividades ligadas à comunicação de massa (...) e um número razoável ligado a atividades artísticas como cinema, teatro e música (1981, p.37).

Tais fatores não podem ser simplesmente esquecidos ao avaliar essa produção. Intimamente ligados ao *novo* mundo dos *mass media*⁴¹, tais poetas incorporam estes meios a suas produções artísticas, conjugando um outro significado do que é *ser poeta* para essa geração – e ser poeta é muitas vezes negar o caráter sisudo da poesia, a aura tradicionalmente conferida ao autor e a propalada construtividade no texto – ainda que *negar* seja um movimento diferente de *abolir*.

O que não se pode, como críticos, é simplesmente comprar o discurso que vaza por fora da poesia: ler os textos ainda é o melhor modo de julgar a produção. Exemplos de um diálogo transversal com a tradição, de consciência da própria linguagem ou mesmo de algo para além do “eu” ou da “transcrição direta da vida”, temas recorrentes vistos pela crítica de 70, podem ser os textos a seguir:

ainda bem
que ninguém nunca disse
nada de novo

posso (se quiser)
dizer tudo outra vez

(BEHR, 2005, p.19)

sou um poeta
sem eira nem beira

⁴¹ A esse respeito, diz Silvano Santiago: “A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e seu país é o *mass media*”. O excerto está em SÜSSEKIND, Flora. Um leitor cúmplice. In: *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 126. Segundo a autora, a declaração de Santiago é de 1975, porém, não há, na obra de Flora, localização precisa de onde o excerto foi retirado.

ninguém me chama
 manoel bandeira

(BEHR, 2005, p.67)

Nado neste mar antes que o medo afunde a minha cuca. óbito ululante: não há nenhuma linguagem inocente. ou útil. ou melhor: nenhuma linguagem existente é inocente ou útil. nadar na fonte é proibido e perigoso.

(SAILORMOON *apud* HOLLANDA, 2007, p. 183-184).

PAPO DE ÍNDIO

Veio uns ômi di saia preta
 cheiu de caixinha e pó branco
 qui êles disserum qui chamava açucri
 Aí eles falaram e nós fechamu a cara
 depois eles arrepitirum e nós fechamu o corpo
 Aí eles insistiram e nós comemu eles.

(CHACAL *apud* HOLLANDA, 2007, p.219)

Vários aspectos podem ser destacados nos poemas citados. Nicolas Behr, por exemplo, brinca com um nome canônico (escrito propositadamente errado?), marcando assim, sua diferença em relação a este: Behr é marginal, “sem eira nem beira”. Antes, porém, de deflagar-se diverso de Manuel Bandeira, insere-se num *continuum* em que “ninguém nunca disse/ nada de novo”, conjurando uma tradição em que pode “(se quiser)/dizer tudo outra vez”. Waly Salomão/Sailormoon, por sua vez, denuncia autoconsciência poética ao declarar que nenhuma linguagem é inocente. E Chacal, com seu “Papo de índio” parece revisitar, ao mesmo tempo, a História do Brasil e, se não a dicção, pelo menos o campo temático mencionado em “Erro de Português”, de Oswald de Andrade. Com isso, não quero dizer que a inserção da vida nos poemas da década de 70 não seja uma busca ou mesmo que não se encene uma aversão às ditas “formas bibliotecáveis” de literatura. Discordo, todavia, de que existam *apenas* estes aspectos delimitando as produções da época. Além de consciência de linguagem, os poetas “conversam” com o cânone, ainda que de modo irreverente.

Carlos Alberto Messeder Pereira lembra:

É sempre curioso observar o regime de trabalho de cada escritor: que parte de seu tempo e de sua atenção dedica à literatura, com que atitude a encara, se se julga um predestinado ou se escreve para matar o tempo, que noção forma para si mesmo sobre o que imagina ser um escritor, etc. (1981, p. 22).

Os modos pelos quais um escritor se define escritor são fundamentais para se perceber a valoração da atividade na época, bem como as políticas por quais transitam a partir da definição do caráter múltiplo do que é um profissional do texto literário na década de 70. Notadamente, ele não é mais o escritor de gabinete. Leminski dispara: “Para ser poeta tem que ser mais que poeta” (EMD, p.52).

É notório que a questão do nome da geração traz discussões que não findam na resposta da pergunta “o que é ser um poeta marginal?”. A atribuição e aceitação do nome é um jogo político entre críticos, leitores e poetas que, nas “artes de enganar”, próprias ao *métier* em questão (não é difícil lembrar, com Fernando Pessoa, que o poeta é um fingidor), parecem ter convencido a crítica acerca de uma pretensa aversão pelas formas bibliotecáveis de literatura⁴² – embora, ironicamente, em seus quadros, figurem poetas como Ana Cristina Cesar e Cacaso, não por acaso, acadêmicos. Para Antonio Risério,

no caso da contracultura, o ânimo antiintelectualista foi alimentado, ainda, pela tradição pragmática norte-americana. Mas era uma jogada seletiva, já que pensadores como Marcuse e Norman O. Brown, por exemplo, tinham passe livre entre os contraculturalistas, os ‘desbundados’ (...). O que não interessava era o pensamento acadêmico, a estrada sinalizada, o intelectual tradicional (RISÉRIO, 2005, p.25).

Ao comentar o desinteresse dos nomes atuantes na contracultura pela figura do intelectual tradicional, um desenho bem claro da noção de intelectualidade no período se delineia. Não há uma rejeição ao pensamento pelo pensamento e, sim, pelo que parece se configurar como aura de intelectualismo livresco e estático, restando mesmo pensadores muito apreciados pelos ditos anti-intelectualizados⁴³. Carlos Alberto Messeder Pereira vê o posicionamento anti-intelectual como um “sintoma importante da vida literária desta década” (1981, p.221).

⁴² O termo, comum à crítica que se ocupou em estudar a poesia marginal, é de autoria de Silviano Santiago. Refere-se ao “livro”, forma bibliotecável por excelência. Por extensão, quer indicar uma cultura fortemente letrada. Cf. SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.184.

⁴³ Marcuse, por exemplo, pensa uma política do corpo e crítica a sociedade de massas e do consumo. Ele e o citado Norman O. Brown releem Freud sob este enfoque. Cf. BARROS, Patrícia Marcondes. “A esquerda freudiana” e a contracultura brasileira por Luiz Carlos Maciel. In: *Minidiálogos*. Revista Científica de Comunicação. Londrina, PR: Faculdade Pitágoras, Vol. 1, n. 1, setembro de 2007. Disponível em: http://www.ump.edu.br/midialogos/ed_01/01_artigos.php. Último acesso em 06 de julho de 2010.

É necessário, então, ir além da pertinência ou não do nome *marginal*. Potente é adentrar os discursos da crítica relativa a essa poesia no que se refere às preconcebidas noções de *expressão* e *construção*. Grande parte da crítica que se fez a esse movimento, como aqui já se falou, seja no intuito de enaltecer ou desmerecê-lo, recaiu na armadilha de acreditar numa ligação direta entre vida e poesia – como se esta não fosse mediada pela linguagem –, posicionamento muitas vezes flagrantemente evidenciado pelos próprios poetas.

Por serem parte de uma geração considerada de “vazio cultural”, os poetas marginais assumiram a pecha de antilivrescos e, por isso, ligados imediatamente à falta de construção poética. Tal pensamento é incentivado por eles mesmos, num jogo de esconde com a crítica que aparentemente não viu ser a não-construção uma brincadeira construída, bem como a expressão estar muito mais relacionada ao pacto do leitor com o texto do que realmente provir de uma impossível ligação direta vida-poesia. Dessa forma, os poetas marginais parecem driblar uma série de pré-conceitos – ou conceitos pré-leitura –, devido às marcas trazidas em sua própria produção.

A época está marcada por agrupamentos que se refletem numa política situada para além da escrita apenas. Ou, melhor dizendo, toda política da escrita constitui-se justamente nos movimentos em torno de um campo intelectual, movimentos esses que agem para ratificação ou denegação de uma produção literária. Isto quer dizer que uma obra se torna literária não só pelas características de estilo que possui, mas também por um conjunto de relações estabelecido entre os pares, público e instâncias legitimadoras. A referida política, portanto, é composta pelo cotidiano da produção escrita e, ao mesmo tempo, por uma espécie de ocupação de espaços, como já preconizava Torquato Neto, a respeito das pretensões de sua geração, em *Os Últimos Dias de Paupéria*: “conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço” (1982, p.137).

Carlos Alberto Messeder Pereira, ao tentar avaliar a geração 70, entende que esta deve ser compreendida a partir de certas transformações por que passavam os pensadores que, então, tinham na escrita seu principal afazer. As transformações citadas apontam para uma forma um tanto diversa de se pensar as questões que envolvem a produção intelectual, demarcadamente diferente das gerações ou grupos anteriores. Se há uma mudança efetiva de visões que amparam as transformações, pode-se entender uma mudança social atuando na forma poética. Não se deve, entretanto, encarar tal

modificação com olhos pejorativos⁴⁴ ou percebê-la como uma reflexão imediata do vivido.

Que mudanças são essas? Como se individualiza o escritor dos anos 70 frente àqueles que atuaram em décadas imediatamente anteriores? Para entendê-la, precisamos pensar a cena que se configura nesse período. Messeder Pereira observa:

Muito se tem dito e escrito sobre a cultura brasileira dos anos 70; freqüentemente, quando se tenta descrever e analisar este período, a ênfase da caracterização recai sobre aspectos tais como pobreza cultural, desorientação, desorganização, falta de informação, enfim, ausência de um espírito crítico (1981, p.31).

O próprio Messeder Pereira, em artigo escrito quase trinta anos depois, adverte: “se, em 1971, a expressão ‘vazio cultural’ parecia fazer todo o sentido, hoje, passados 30 anos, o rótulo se revela um tanto apressado e pouco esclarecedor” (2005, p.89). Quando se fala de “vazio cultural”, apressadamente, tolda-se uma compreensão do que foi a realidade multifacetada do período. A própria ideia de *contracultura*, usual para se pensar os anos 70, parece obnubilar alguns ângulos da questão. Primeiramente, a noção de contracultura só funciona se se entende a cultura como uma unidade contra a qual se pode voltar outra cultura, ambas monolíticas⁴⁵. A sociologia da cultura tem tornado cada vez mais presente a ideia de que não existe uma cultura unívoca e sim efetivos e constantes trânsitos culturais. Dessa maneira, apenas pode-se entender *contracultura* como um conceito que quer apreender um movimento: uma reação – não à cultura, mas à cultura oficial de um período determinado: no caso, a do fim dos anos 60 e começo dos 70⁴⁶. Antonio Risério, ao refletir sobre o problema, declara: “é uma tolice afirmar, como muitos fizeram à época, que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento internacional” (2005, p.26). O que parece corroborar o protesto de Flora Süssekind sobre as análises do período: “Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário” (2004, p.17).

O movimento contracultural, entretanto, assumiu feição própria no Brasil. É o mesmo Risério que afirma: “Na passagem da década de 1960 para 1970, os segmentos

⁴⁴ A esse respeito, ver SIMON, Iumna e DANTAS, Vinícius. Literatura ruim, sociedade pior. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.12, jun. 1985, p.48-61.

⁴⁵ Para pensar a cultura como estrato não monolítico, é interessante observar a fala de Pierre Bourdieu: “Ter acesso à cultura é o mesmo que ter acesso a *uma* cultura, a cultura de uma classe de uma nação” (2007, p.229).

⁴⁶ “Apesar de ser um rótulo de certa forma consagrado, o termo ‘contracultura’ não deixa de encobrir certas confusões (...). A rigor, só tem sentido falar de uma *contracultura* se a cultura é tomada como um bloco” (PEREIRA, 1981, p. 103).

mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural”⁴⁷ (2005, p.25). Entre outras características definidoras do movimento e da década, Risério aponta um “ostensivo comportamento antiburguês” (2005, p.14) aliado àquilo que Messeder Pereira chama de “processo de politização do cotidiano” (1981, p.32). Conjuguar a ideia de contracultura à geração que produzia poesia nos anos 70 pode ser uma veia profícua para se entender as relações estabelecidas pela arte de então.

Carlos Alberto Messeder Pereira faz, a partir do material recolhido para sua pesquisa de mestrado, uma avaliação diferenciada do período, relacionando a atividade literária a um pensamento mais generalizado sobre comportamento em geral:

A análise desse material parece revelar a existência de um vigoroso debate intelectual que extrapola, de muito, o universo estritamente literário. As questões levantadas vão desde aquelas mais especificamente referentes ao fazer poético, até outras mais gerais como a relação arte/sociedade, a natureza do trabalho artístico, o próprio processo de produção e apresentação ao público do produto deste trabalho, bem como as próprias noções de literatura, poesia, arte, artista, obra, etc. Por sua vez, estas questões de uma certa forma específicas – ligadas ao universo literário, artístico – são articuladas explicitamente com aquelas relativas ao comportamento num sentido amplo; articulação esta que obriga a uma reflexão mais detida sobre a relação, não apenas da literatura, mas da arte em geral com o restante da vida social (1981, p.31).

Se o debate existe, é profícuo e mobiliza diversas áreas, a pecha de alienação que reina sobre o período necessita ser revista. É interessante lembrar, com Octavio Paz, que “a crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição” (1984, p.25). Dessa forma, pode-se dizer que questionamento não se restringia à luta política *stricto sensu*, mas “buscava-se criticar o exercício do poder nos seus aspectos mais insignificantes” (PEREIRA, 1981, p.91). Que formas *insignificantes* seriam essas? Aquelas em que a dominação da *doxa* se faz mais imperceptivelmente: a linguagem, a produção, o comportamento em geral.

Nesse sentido, é interessante perceber como essa geração que procurava, como já citado, ocupar espaços, o fez através da imprensa. De um lado, sua proximidade com

⁴⁷ Essa afirmação é importante para deixar claro que, mesmo com a ênfase dada neste tópico ao poeta marginal, não percebo a década como se definindo por seu “reinado” exclusivo. O multifacetado quadro de então é ocupado pelos poetas marginais, por escritores do chamado neo-realismo, além de poetas e ficcionistas de tendências múltiplas, não encaixáveis em muitos dos rótulos que apareceram no período. Há a produção de literatura engajada, a participação estético-política em jornais como o *Pasquim*, a continuação dos trabalhos de quem já era literato em décadas anteriores. Ou seja: a cena é múltipla e o foco aqui tomado não quer apagar essa realidade, apenas recortá-la, a fim de selecionar aspectos que ajudem a localizar no contexto a atuação de Paulo Leminski.

o *mass media* trazia uma quase óbvia relação com o mundo das publicações, fazendo desembocar quase que naturalmente nesse caminho. Por outro, a imprensa no período de ditadura guarda peculiaridades que convém ser debatidas.

Para Messeder Pereira, a imprensa é o veículo expressional da geração 70. Ela “reflete o debate e é formadora de opinião” (1981, p.17). Entretanto, pensar em *imprensa* é circunscrever um compósito complexo demais, demandando uma delimitação para se explicitar de que imprensa se fala ou como se pretende mais propriamente caracterizá-la. José Louzeiro alerta: “a imprensa de um modo geral é um dos componentes fortes do poder” (1987, p.10). Se, como advoga Roland Barthes, o poder está “emboscado em todo e qualquer discurso” (2004a, p.10), pode-se pensar que ocupar esse lugar de formação de opinião é dominar – ou, pelo menos, estar na disputa de – *um* poder.

A esse respeito, Paulo Leminski dispara: “Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas” (ACR, p.89). Notadamente, não está falando das revistas de circulação nacional, conhecidas como “a grande imprensa”. Sua atenção recai sobre outro tipo de publicação, caracterizadora do período: as chamadas publicações nanicas. Sobre elas, diz Régis Bonvicino:

Estas revistas, com todos os seus defeitos, tiveram nos anos 70, o papel de agregar três gerações de poetas que estavam, por força do quadro político e cultural, exilados dos cadernos culturais dos dois grandes jornais daquele período: *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo* e, também, exilados das editoras (EMD, p.17).

O cenário de exclusão da grande imprensa, então, aparece como veículo motor para a propulsão de pequenas publicações surgidas ao final dos anos 60, porém com recrudescimento na década de 70. A esse respeito, Cacaso afirma: “Daqui há algum tempo quando forem estudar a literatura feita nos dias de hoje vai se ver que boa parte do que interessa sobreviveu à margem e muitas vezes apesar das instituições” (*apud* PEREIRA, 1981, p.45). Tal declaração é importante por evidenciar um movimento que acontece fora dos veículos oficiais e que, ao longo da década, vai ganhando força. Para Messeder Pereira, “a grande novidade dos anos 70, pelo menos no campo das artes e da cultura, parece ter sido mesmo a busca, em vários campos, de meios alternativos de expressão” (2005, p.92). Estes meios alternativos configuram-se, então, como a produção da geração marginal (poemas em mimeógrafo, fotocópia, *grafitti*) e as citadas nanicas (produzidas estas não só por quem atuava no movimento de contracultura, mas

também pela ala engajada, por exemplo. Podem ser definidas como uma forma de expressão fora dos veículos oficiais).

Conjugadas sob o rótulo de “imprensa nanica”, essas produções, apesar de guardarem entre si certa unidade – um discurso fora do poder –, são também amplamente diferenciadas. São publicações como *Muda*, *Corpo Estranho*, *Código*, entre outras, mais trabalhadas do ponto de vista formal, se comparadas às produções de cunho marginal. Há ainda aquelas que, nas palavras de Carlos Alberto Messeder Pereira “segue(m), em todos os sentidos, os padrões gráficos das editoras consagradas” (1981, p.70). Tais publicações primavam pelo aspecto visual das composições, não resvalando naquilo que ficou conhecido como “lixeratura”, embora, guardem certa ligação no que se refere à distribuição não oficial, ao estar, de alguma forma, fora do poder hegemônico. Um dos editores da revista *Polém*, informante de Messeder Pereira, ao avaliar a relação de cuidado com as publicações, evoca certa “deglutição” dos poetas concretos:

As coisas deles (os concretos) são de um cuidado (...) de um rigor extremo que a gente não tem saco para fazer, não tem saco... A gente cultiva de uma certa forma esse rigor, respeita, mas a gente quer um certo desleixo, uma certa malandragem (1981, p.71).

A observância do cuidado chega mesmo a definir e separar certos grupos: “o aparecimento deste ou daquele autor nesta ou naquela publicação, neste ou naquele evento, é também um instrumento importante de determinação de sua posição no interior de um campo intelectual” (PEREIRA, 1981, p.182). A demarcação do campo intelectual, então, ocorre por diversos fatores, sendo um deles o aspecto material das produções do grupo a que se integra. Vale dizer que a feição objetiva do escrito é, de alguma maneira, definidora de uma *ideologia*, não só estética, mas também caracteriza uma interação que se estabelece com os meios tradicionais de publicação, além de também poder demonstrar certa relação com a tradição erudita. Dessa maneira, alguns *campos de força* são desenhados.

O campo que mais propriamente me interessa neste estudo não é exatamente aquele delineado a partir das produções marginais, com seus poemas concebidos em mimeógrafos e sua técnica de distribuição *mão-a-mão*. O foco de atenções desta tese recai nas composições mais elaboradas, com forte influência ou, pelo menos, clara deglutição dos ganhos concretistas, porém, concebidas à margem da imprensa oficial ou, ainda, como um pequeno apêndice desta. Deve-se atentar, todavia, para o fato de

que “uma mesma pessoa pode pertencer a diversos ‘mundos’”⁴⁸ (PEREIRA, 1981, p.40), o que, certamente, não obstrui a compreensão da formação de campos intelectuais, mas pluraliza-a.

Tem-se, então, a produção de alguns grupos para os quais a visualidade das composições era aspecto fundamental. Soma-se a esta preocupação a influência que a teorização opera em suas obras. Nestes grupos – ou neste campo – pode-se encontrar Paulo Leminski. Sua produção literária, divulgada pela primeira vez na revista *Invenção*, dos concretistas, ainda em meados dos anos 60, ganha força nos anos 70, com o aparato teórico revelado em sua produção ensaística. É para ela que se olhará em seguida, com o suporte e a intervenção de tudo o que foi dito nas páginas anteriores.

Anos 80: o poeta se *midializa*

Escrever é tornar-se outra coisa que não escritor.

Gilles Deleuze

É um novo tipo que entra em cena, que não se sabe mais - ou não se sabe ainda - como chamar: escritor? intelectual? escriptor?

Roland Barthes

Antes, porém, de voltar a atenção especificamente para o ponto sugerido acima, é necessário fazer um – ainda que breve – apanhado sobre a década de 80. Se foi na conturbada e controvertida década de 70 que se firmou a imagem de Leminski, especialmente em Curitiba, como escritor e intelectual (em grande parte devido ao aparecimento do romance experimental *Catatau*), é na década seguinte que sua atuação como poeta e pensador irá se mostrar pelo resto do país. É também, exatamente no fim da década, em 1989, que se dará sua morte, encerrando, assim, o vigoroso ciclo de sua produção.

Tendo lançado em pequenas tiragens os livros de poemas *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*⁴⁹ e *Polonaises*, ambos em 1980, além dos *Quarenta clics em Curitiba* (com Jack Pires) e o já citado *Catatau*, respectivamente em 76 e 75,

⁴⁸ Como ficará claro com a participação de Paulo Leminski para periódicos de grande circulação, como a revista *Veja* e o jornal *Folha de S. Paulo*, que serão estudados nesta tese.

⁴⁹ Sobre o livro, diz Leminski, ainda na época de sua feitura: “seleta coletânea de 90 poemas, está sendo/ composto, deve sair antes do Natal, como parte dos festejos/ comemorativos do 2º aniversário de lançamento do *Catatau*/ só poemas para amigos, a patota, a ecologia. coisinhas para/ um deleite mais da geral. Considero a 1ª edição minha de/ poemas meus, já que 40 clics (300 exemplares) é uma espécie/ de amostra grátis” (EMD, p.59).

todos com estratégias de distribuição muito acanhadas⁵⁰, é no ano de 1983, a convite da editora Brasiliense, que se dará o lançamento de *Caprichos e Relaxos*. Livro que esgota sucessivamente três edições – feito raro para a poesia não-canônica –, brinda seu autor com a expansão de sua popularidade para fora do âmbito curitibano.

A faceta a que chamo *mediática*, todavia, ainda que seja expandida apenas na década de 80 (com trabalhos para a televisão, roteiros de cinema e histórias em quadrinhos, entre outros), já se deixa entrever em trabalhos como o citado *Quarenta clics em Curitiba*, de 1976. Nele, o poeta se alia ao fotógrafo Jack Pires para conceber um livro em que imagem e palavra se fundem, na tentativa de apreender um pouco da cidade e expressá-la sob o olhar dos artistas-autores.

Entretanto, não me fixarei na produção poética, embora com ela dialogue na tentativa de estabelecer significações para um todo da escrita leminskiana. O foco de atenções, por hora, recairá no mundo social e político que configurou a década e na forma com que a arte debateu e se debateu com determinadas questões, importantes para a discussão do período, para, em seguida, observar Leminski como um dos personagens dessa grande conversa, por meio dos ensaios.

Os anos 80 são conhecidos como o fim da “idade industrial” e o início da “idade da informação”. Tal afirmação não pode ser vista de forma apressada, pois, para a compreensão da produção de Paulo Leminski, ela faz toda a diferença. Durante a citada década, assiste-se ao desenvolvimento do IBM PC, do Apple Macintosh, do Windows, do CD, além da popularização de vídeos, walkmans, e mesmo computadores. Todo esse aparato tecnológico influenciará, sem dúvida, a maneira como os homens da arte relacionam-se com sua produção, conjurando novas maneiras de concebê-la e apresentá-la. Segundo Flora Süssekind, nos anos 80, “foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os *media* e menos com o próprio sistema literário” (2004, p.126). Ou seja, abandona-se o palco da palavra como único modo de expressão e outras semioses são incorporadas ao fazer poético. Nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, há uma “quebra da divisão categórica entre as chamadas cultura culta e a cultura de massa” (1992, p.9).

⁵⁰ A estratégia de distribuição de *Catatau* conta com saborosos episódios. Apesar de não se dar num nível profissional, *Catatau*, segundo o escritor, chegou às mãos de importantes nomes da literatura e cultura brasileira e latino-americana. Exemplo disso é sua declaração em carta para Régis Bonvicino: “caruso no México entregou um catatau a otávio paz e outro a carlos fuentes” (EMD, p.131 – *sic*). Declarações similares são encontradas ao longo das cartas.

Nesta década também, vê-se o lançamento da estação espacial MIR, da União Soviética, o aparecimento da AIDS, a queda do Muro de Berlim, enfim, acontecimentos de grande impacto para o todo da sociedade, influenciando direta ou indiretamente na forma de pensar e encarar o mundo social. No Brasil, o primeiro presidente civil pós-ditadura assume o poder, para, logo em seguida, ser substituído por seu vice. Uma constituinte é convocada e uma nova Constituição começa a reger o país quase ao final da década. Entrementes, na arte, há a expansão do rock e da música eletrônica, além da disseminação em massa da cultura pop, via rádio e TV. Ao refletir sobre os tempos ditos pós-modernos, já tendo observado a indissociável relação entre arte, publicidade e novas mídias no período, Andreas Huyssen comenta:

registra-se, contudo, em importante setor de nossa cultura, uma notável mudança nas formações de sensibilidade, das práticas e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava um período precedente (1992, p.20).

A postura em relação à arte, todavia, é contraditória, havendo, muitas vezes, certo retorno à “velha noção de arte: não toque, não ultrapasse” (HUYSSSEN, 1992, p.17). Paralelamente à dessacralização da arte via contato com os *media*, há uma espécie de “reação” que tenta ressacralizá-la, visto que seu lugar é problemático. É o que Andreas Huyssen demonstra, tomando como exemplo a exposição *Documenta 7*, em que, ao passo que põe em cena uma arte pós-moderna, com materiais ecléticos e propostas ousadas, trata-a com a mesma aura de uma obra clássica, com as quais não se pode interagir ou mesmo tocar: “o museu como templo, o artista como profeta, a obra como relíquia e objeto de culto, a aura restaurada” (1992, p.17). Tal tratamento, todavia, não é “lei” entre os pós-modernos, havendo, concomitantemente, abordagens que “profanam” a arte, no sentido forte do termo. Para falar com Giorgio Agamben, “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (2005, p.5). Sacrifício, vale dizer, o procedimento que segrega determinado bem, tornando-o sagrado.

Para a América Latina, o período é conhecido como “década perdida”. A expressão é uma referência à estagnação econômica que assolou os anos 80, com retração da produção industrial, menor crescimento da economia, crise, inflação, volatilidade de mercados. No Brasil, há mesmo queda do PIB, além de desemprego, aumento da dívida externa, perda flagrante do poder de consumo pós-milagre econômico. O impacto de tais movimentações do mundo econômico recairá, sem

dúvidas, na maneira como os personagens do ato social interpretam seus papéis: a atenção dada à sobrevivência, por exemplo, é um fator sempre presente nas discussões do período. Temas como inflação e altas dos preços aparecem nos locais mais inusitados, como, por exemplo, alguns dos ensaios de Leminski.

Em relação à passagem da década (de 70 para 80), João Adolfo Hansen comenta, fazendo uma avaliação das perdas:

o desbunde era contraditório. Do positivo de sua contradição, valeria a pena lembrar que era generoso e tinha uma alegria feroz de resistência que perdemos desde os anos 80, quando a ditadura acabou oficialmente e o iupismo da tucanagem neoliberal substituiu o riponguismo e passou a administrar o negócio (2005, p.76).

A perda da “alegria feroz de resistência” é substituída por outro tipo de agitação social. Segundo Marly Rodrigues, essa é a década em que “a multidão voltou às praças” (1994). Já Luiz Carlos Bresser Pereira levanta outro viés de discussão, centrado no campo da economia: “Este período, quando comparado à década anterior, aparece como um tempo de paralisação ou retrocesso” (1995, p.193). O forte cenário de recessão, bem como as mudanças no plano da comunicação, adiante-se, são interessantes para pensar a configuração do campo em que atuava Leminski.

Segundo Bresser Pereira, “a modernização no Brasil é um processo incompleto” (1995, p.105). E expande:

Modernidade é um termo amplo e impreciso. Normalmente significa capitalismo. Mas não qualquer tipo de capitalismo. A modernidade é identificada com o tipo de capitalismo que prevalece nos países capitalistas desenvolvidos, os quais, apesar de seus problemas, representam um modelo para os países em desenvolvimento e para os antigos países socialistas estatizantes. Uma sociedade é moderna quando: 1) no campo econômico, há, através do mercado, uma alocação de recursos razoavelmente eficiente, e ela é dinâmica em termos tecnológicos; 2) no campo social, a desigualdade econômica não é excessiva e não há a tendência de que ela aumente; e 3) no campo político, quando a democracia é sólida (1995, p.108).

O Brasil da década de 80, por mais que tivesse um pé nos avanços tecnológicos e numa certa modernização, não poderia, segundo a definição acima, ser chamado de sociedade moderna: a alocação de recursos era deficitária, sendo o país um dos maiores devedores externos do mundo; a desigualdade, fruto da quase impensável concentração de renda, poderia ser encarada como excessiva e com tendência a aumentar; nossa democracia, por fim, era frágil: os presidentes que estiveram à frente da nação durante toda a década não foram eleitos por voto direto (excetuando-se Fernando Collor de

Melo, cuja eleição se deu em 1989, porém com posse efetiva apenas em 1990) e a Constituição só passou a vigorar em 1988 – e ainda sob muitas emendas. Certa perda de ideologias é também caracterizadora da década, como lembra Leminski: “afinal, essa briga é o tema da nossa geração, vai ser, nos anos 80, salvar o que der dos valores contraculturais num Brasil q vai ficar cada vez mais político, ativo, ativista” (EMD, p.135). Ativismo: inserção do povo na cena pública, em luta por direitos, porém, de maneira diversa à ocupação política dos anos 70, cujo cenário ditatorial era bem mais ferrenho.

Heloísa Buarque de Hollanda chega mesmo a comentar:

No Brasil, como em geral em toda a América Latina, a ideia de uma cultura pós-moderna, expressão do capitalismo tardio, vem acrescida de um forte sentimento de inadequação, no sentido de ser uma “importação indevida”, e é experimentada, na maior parte das vezes, como uma tendência política e moralmente problemática (1992, p.8).

Dessa forma, no Brasil dos 80, duas realidades díspares conviviam e produziam significações da nação, a ponto de reconhecermos exatamente as contradições como sendo definidoras do país: recessão, crise e desigualdade social aliada a uma tentativa de modernização, porém, modernização incompleta, excludente.

É importante ressaltar, todavia, que o termo pós-modernismo, aqui, é tomado de forma um tanto *apriorística*, apontando para um período de tempo após a Segunda Guerra Mundial, em que se pode observar certa reação às proposições do modernismo, como, por exemplo, o questionamento do novo, o ceticismo sobre a viabilidade da vanguarda (HOLLANDA, 1992, p.8 e p.25), entre outros. Não problematizarei a constituição do pós-moderno como categoria, ainda que a “cadeia relacional” apontada por Huyssen (1992, p.22) esteja evidentemente presente na menção que o próprio nome faz ao moderno: “o modernismo do qual o pós-modernismo se separa permanece inscrito na própria palavra com a qual descrevemos nossa distância do modernismo” (HUYSSSEN, 1992, p.22). A intenção aqui, então, é apenas perceber a citada “mudança de sensibilidade” do período, que já não é exatamente igual ao moderno, e que se traduz nas práticas dos atores sociais, como Paulo Leminski.

Sobre a questão da modificação no campo das comunicações, Regina Zilberman reflete:

Os últimos 25 anos da história política afetaram particularmente os mecanismos de difusão cultural, apresentando-se ao escritor na condição de temas e técnicas artísticas e singularizando o relacionamento da literatura com o público, com efeitos marcantes nas obras individuais (ZILBERMAN, 1991).

Assim como os outros setores da sociedade, a produção de cultura não poderia deixar de sentir os efeitos do propalado processo de modernização. Segundo Zilberman (1991), meios avançados de produção intelectual e uma tecnologia dinâmica trouxeram, entre outros resultados, a expansão da cultura de massas. Um aspecto importante a se notar, também citado pela autora, é que a cultura, mais do que nunca, “passou a ser um segmento da vida econômica, interessando aos grupos financeiros que apoiaram a ampliação das editoras, investiram na publicação de livros (...) e aceitaram o intelectual enquanto um profissional competente e confiável” (ZILBERMAN, 1991).

Nesse ínterim, o jornalismo e a publicidade passaram a ser atividades recorrentes. Ainda é Zilberman quem diz:

O jornalismo (...) não era um campo profissional inédito; teve, porém, suas particularidades. Primeiro, por não se restringir à imprensa escrita: a multiplicação dos *media* ampliou as alternativas e colocou o escritor diante de uma diversidade de linguagens que afetou sua produção artística. O caráter empresarial daqueles, por sua vez, obrigou-o a abandonar a atitude contemplativa e purista perante a arte. Enfim, o fato de escrever para a televisão ou para uma revista de circulação nacional, elaborada em moldes avançados, permitiu chegar a um público de outra maneira inalcançável, conferindo-lhe uma popularidade até esse momento desconhecida (1991).

O desenho desse cenário é importante para pensar a atividade profissional de Paulo Leminski. Como avalia Flora Süssekind, “na definição de um perfil intelectual para o escritor brasileiro dos anos 80 fica difícil ignorar sua posição frente ao mercado e suas exigências e à crescente industrialização de nosso sistema editorial” (2004, p.152).

A descrição do profissional multifacetado dos anos 80 parece se coadunar quase que perfeitamente com a do nosso poeta. Se nos anos 70, encontramos Leminski como professor de cursinho, dando aulas de História e Redação, os anos 80 já o definem de maneira polígrafa, simultânea: é escritor de poemas, contos e romances; tradutor; publicitário; produz programas para a televisão; compõe músicas e tem ativa participação em revistas e jornais, tanto os de âmbito mais circunscrito, como os de alcance nacional. É, então, aquilo que se poderia chamar de “agitador cultural”, se o rótulo não se tornar muito pequeno para sua intensa atividade intelectual.

Se ainda no início desta tese, ressoava a frase de Leminski: “Quero ser conhecido por minha obra poética. O resto é resto”, e sua produção alcançou fatia considerável de público fiel, é bem verdade que – no “mundo real” – poesia não é uma fonte segura de lucros financeiros. Em carta a Régis Bonvicino, Leminski declara: “EU VIVO PARA FAZER POESIA/ meu trabalho é secundário” (EMD, p.158).

Secundário, porém, complementar. Todo o sustento do escritor era retirado de trabalho intelectual, como se pode ver na relação citada de profissões ocupadas por ele. Por outro lado, algumas políticas de ocupação de espaço são claramente visíveis ao olhar para o todo de sua produção. É sobre tais políticas, aliadas a uma análise propriamente dita dos textos ensaísticos, que o próximo capítulo se fixará.

Capítulo 2

Fontes primárias? Fontes plurais

*Memória é coisa recente.
Até ontem, quem se lembrava?
A coisa veio antes,
ou, antes, foi a palavra?
Ao perder a lembrança,
grande coisa não se perde.
Nuvens, são sempre brancas.
O mar? Continua verde.*

Paulo Leminski

Os anos 80 *já são história*. Vistos trinta anos depois, é possível estabelecer-lhes nexos e significações multifacetadas para além do binômio “política-economia”, em que pareciam, então, confranger-se. Um dos aspectos para o qual se pode dirigir o olhar e que nos ajuda a pensar o período é a ocupação do espaço público, via imprensa. Como se deu tal participação, neste momento em que diversos setores da sociedade investiam numa possibilidade de democracia? Que assuntos eram discutidos, com que temas se ocupavam os intelectuais de então?

Preocupação de inúmeros filósofos da atualidade, como Habermas, Bobbio e outros, o espaço público é definido por Dominique Wolton da seguinte maneira:

trata-se de um espaço simbólico no qual se opõem e se respondem os discursos, na sua maioria contraditórios, dos agentes políticos, sociais, religiosos, culturais e intelectuais, que constituem uma sociedade. É, portanto, antes de mais nada, um espaço simbólico, que requer, para se formar, tempo, vocabulário, valores comuns e reconhecimento mútuo das legitimidades; uma visão suficientemente próxima das coisas para discutir, contrapor, deliberar (*apud* WALTY e CURY, 2009, p.14).

Tem-se, então, a configuração de um espaço que é, ao mesmo tempo, representacional, posto que simbólico, mas que agrega também um espaço material, visto que o debate acontece por meio de jornais, revistas, entre outros. Hodiernamente, engloba também o conceito de espaço virtual, no qual se podem elencar os gêneros específicos da *internet*, como *blogs*, *fotologs*, redes sociais de relacionamentos, entre outros. A expansão desse espaço gera, como lembra Francisco de Oliveira, citado por Maria Zilda Cury e Ivete Walty, “um paradoxo entre a amplitude do espaço midiático e o efetivo encolhimento do espaço público” (2009, p.10). A mídia, nesse sentido, seria, ao mesmo tempo, espaço de discussão e também usurpadora da esfera pública, posto que somente através dela o debate logra surtir efeito – e seus meios de acesso não são

exatamente democráticos. O espaço de contendas – bem público – passa, então, a não ser exatamente público, gerando o citado encolhimento dessa esfera.

É importante pensar que este conceito, em Habermas, volta-se para o desenvolvimento da opinião pública na Europa Ocidental do século XVIII, como deixa claro o subtítulo de *A mudança estrutural da esfera pública*: “investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa”. A análise da esfera pública burguesa, então, busca identificar o “campo de tensões entre Estado e sociedade, mas de modo tal que ela mesma se torna parte do setor privado” (HABERMAS, 2003, p.169). Trago esse dado para entender que o conceito foi gerado para pensar uma situação específica, mas, a partir dele, pode-se alargar o entendimento para discutir a esfera pública em outros contextos. Charles Taylor esclarece:

A esfera pública é um espaço comum em que, supostamente, os membros da sociedade se encontram através de uma variedade de meios – imprensa, eletrônica e também encontros face a face – para discutirem assuntos de interesse comum e, deste modo, serem capazes de formar a seu respeito uma mente comum. Digo “um espaço comum” porque, embora os meios sejam múltiplos, como também as trocas que neles têm lugar, eles se encontram, supostamente e em princípio, em intercomunicação” (2010, p.4).

A década para qual meu olhar se volta, todavia, ainda que próxima aos dias de hoje, apresenta diferenças em relação à ocupação do espaço público, visto que, além de outros motivos, a expansão da *internet* para um público mais vasto se deu, efetivamente, na década de 90, quando já não mais existia nosso poeta.

Sobre a configuração da esfera pública como espaço comum de atuação múltipla de discursos, diz Charles Taylor:

Que é esse espaço comum? É uma coisa algo estranha, quando nele se pensa. As pessoas aqui envolvidas nunca, por hipótese, se encontraram, mas veem-se como ligadas num espaço comum de discussão através dos meios de comunicação – no século XVIII, meios editoriais. Livros, panfletos e jornais circulavam entre o público educado, transmitindo teses, *argumentos e contra-argumentos* referidos uns aos outros e *refutando-se entre si* (2010, p.5. Grifos meus).

Leminski aparece, então, como uma espécie de militante da participação do poeta na esfera pública. A poesia, não considerada por ele uma “excrecência ornamental”, faz parte de sua tentativa de atuação no debate público – debate este que ocorre em uma esfera que vê a lenta remodelação da democracia, a delicada rede de negociações quanto à possibilidade de emitir opiniões. O espaço público nacional nas décadas de recrudescimento e fim da ditadura é um compósito: ao passo que as vozes não podem aparecer com limpidez na imprensa diária, insurgem-se e brotam no palco da

escrita alternativa, nos gestos desbravadores da arte, nos debates clandestinos e sem lugar. Acontecem também, de forma velada, em sítios insuspeitos – escolas, famílias – muito vigiados pelo poder do silêncio e do medo. A poesia aqui, ainda que não engajada, pede voz para, muitas vezes, ser nota dissonante nesse cenário – e é a partir dela e de seu entorno que Leminski quer falar, interferindo ou crendo interferir nesse cenário que, julga-se, ainda é público (mesmo que, como já foi citado antes, relativize-se o paradoxal encolhimento do comum a todos por meio da imprensa).

Outro ponto importante na configuração do espaço público e que pode ser depreendido das falas de Wolton e Taylor é a existência de discursos contraditórios atuando na mesma cena. A esse respeito, Flora Süssekind, ao tentar avaliar a formação de uma arena de debate nos anos 80, aponta a existência do tom polêmico como um dos modos preponderantes de construir discussões no período: “Não é de estranhar, portanto, que um dos motores da vida cultural de um país sob governos autoritários seja exatamente a polêmica” (2004, p.66). Quer me parecer que Flora Süssekind comete o mesmo deslize por ela anteriormente apontado, ou seja, neste excerto, tenta explicar tudo por conta do aparato repressivo do Estado. Penso que a polêmica, aqui entendida como acalorado debate entre vozes contrárias, é parte da tarefa do intelectual, que expõe suas ideias numa cena pública em que a ele podem se opor, justamente pela existência de outros intelectuais, outras vozes com ideias divergentes. Ou seja, faz parte da própria configuração de uma esfera pública a existência da dissonância. Como lembra Beatriz Sarlo, o eixo da prática intelectual nos últimos dois séculos foi “a crítica daquilo que existe, o espírito livre e anticonformista, o destemor perante os poderosos” (2006, p.165). Ainda que Norberto Bobbio desenhe o intelectual como também o homem da tolerância e consenso (1997), não é de hoje que se sabe que “toda argumentação é uma guerra”, no eixo das discussões da semântica cognitiva. Desse modo, seria natural de todo debate a propensão a se tornar polêmico. Ao refletir sobre a formação do termo “intelectual”, a partir do *caso Dreyfus*, Ivete Walty e Maria Zilda Cury comentam: “Veja-se, então, que a palavra *intelectual* adentra a cena pública com um sentido fortemente político e polêmico” (2009, p.8), o que daria algumas pistas sobre a já citada função e configuração do intelectual na sociedade – ou pelo menos de parte dela.

Se a existência de polêmicas não é um dado peculiar à época, resta pensar que especificidades possuem os anos 80, no que concerne à ocupação deste espaço. Flora Süssekind, ao pensar a cena da imprensa na “década perdida”, conclui:

Criou-se, então, e não apenas na área de ficção, um novo tipo de intelectual: com um pé no verniz acadêmico e outro na dicção jornalística. Um intelectual de divulgação, figura que prolifera com extraordinária rapidez à medida mesmo que se ampliam os espaços para resenhadores de livros na grande imprensa e que aumenta a solicitação de textos de fácil compreensão, e ao mesmo tempo com a mínima aparência competente, por parte das coleções de estudos e biografias de bolso que se multiplicam no panorama editorial brasileiro recente. O que deu origem a uma incrível voga ensaística nos primeiros anos da década de 80 (2004, p.153).

Creio que a crítica acima transcrita possui alguns pontos de contato com a espécie de participação realizada por Leminski na imprensa, ainda que vários dos pontos apontados possam ser revistos. Quero crer que a ênfase dada por Süsskind em relação à oposição “verniz acadêmico” *versus* “dicção jornalística” aponta para o mesmo posicionamento de Luiz Costa Lima, já comentado aqui⁵¹, que reflete uma não-aceitação completa da forma plural que assume o intelectual então. Todavia, mais interessante do que proceder com a crítica da crítica é iniciar a apresentação dos ensaios propriamente ditos.

No capítulo que agora se inicia, pretendo mapear e discutir a participação de Paulo Leminski como articulista da *Folha de S. Paulo* durante parte da década de 80 e também da *Revista Veja*, na mesma década. Mais de cem ensaios, aqui incluídas as variadas formas de expressão que estes assumem⁵², compõem o *corpus* da pesquisa neste capítulo. A escolha de tal material, restrito às duas fontes referidas, deveu-se à dificuldade de obtenção da totalidade dos muitos textos esparsos de Leminski. Dessa forma, uma opção para tentar visualizar seu perfil de intelectual foi avaliar os textos produzidos para periódicos de grande circulação em conjunto com alguns poucos daqueles de menor alcance.

Como já dito anteriormente, Leminski escrevia – pode-se dizer, até com certo furor – para revistas de Curitiba e imediações, além de para plagas mais distantes: o eixo Rio-São Paulo, Salvador e outros lugares. As publicações lançadas nessa época e sem subvenção oficial, por mais que tivessem fôlego, eram, na maior parte das vezes, de

⁵¹ Ver nota de número 15. Nesse sentido, é interessante a leitura do capítulo “Um termo elástico ou impreciso?”, da seção “Literatura”, contida no livro *História. Ficção. Literatura*, em que Luiz Costa Lima, ao analisar as variações históricas em torno do uso do termo “Literatura”, finda também por posicionar-se e esclarecer um pouco ao leitor acerca de suas próprias crenças quanto ao objeto literário, passando, inclusive, por uma discussão sobre gêneros textuais não-literários e formas híbridas.

⁵² Como dito anteriormente, alguns dos aqui chamados ensaios poderiam ser nomeados de outra maneira. Por isso, ao escolher chamá-los de ensaios, cito as diversas formas que estes podem assumir: resenha, artigo e algumas vezes, como será exposto adiante, até alguns poemas dialogam com a forma maleável que o ensaio possui. Uma ideia talvez mais produtiva seria pensar tais textos sob a grande chave da “prosa ensaística”, evitando assim uma categorização talvez desnecessária porque sempre imprecisa.

baixa tiragem e duravam poucos números. Dado o fechamento do arquivo do escritor, onde poderiam concentrar-se *alguns* desses periódicos, somado à dispersão natural desse tipo de material, somente poucos exemplares guardados pela Fundação Cultural de Curitiba chegaram-me às mãos. Por ser de número reduzido, tal *corpus* seria limitado para uma tese. Portanto, meu foco de atenção voltou-se para o material de localização mais precisa, como a revista *Veja* e a *Folha de S. Paulo*, visto que, por serem grandes periódicos e existirem até hoje, seus acervos se mantêm organizados e mais ou menos à disposição do público⁵³.

Os textos se dividem em: cento e cinco publicados na *Folha de S. Paulo*, no período de 1982 a 1987, e catorze na revista *Veja*, de 1982 a 1985. A divisão por temática será feita ao longo da tese.

É importante notar, nesta fase, a partir das produções que serão avaliadas, as ambivalências e contradições do texto ensaístico leminskiano. A análise procurará sempre ter em vista, embora tomando como base partes significativas selecionadas da produção ensaística do autor, a compreensão de uma totalidade⁵⁴, ainda que esta se apresente sempre como provisória.

Para discutir essas questões, talvez seja necessário perguntar quais os principais interesses de Leminski como articulista. É certo que muitas vezes o tema não é de escolha do autor, visto que, no tipo de periódico a que me refiro, há uma pauta, às vezes rígida: um livro que precisa ser resenhado, uma notícia que precisa ser comentada, fato que, se não impede completamente a liberdade de escolha do ensaísta quanto à apresentação do tema, pelo menos coloca-lhe restrições de escolha sobre o que irá comentar. Entretanto, as formas de driblar essa limitação também podem ser interessantes para a avaliação que se seguirá.

Outra questão importante, talvez de mais difícil visualização, porém preponderante para o estabelecimento do que entendo por papel intelectual é: em que medida as temáticas trabalhadas nos ensaios relacionam-se com os interesses poético-literários de Paulo Leminski? Qual o diálogo estabelecido entre essas duas instâncias?

Outras perguntas certamente surgirão ao longo do capítulo, haja vista a

⁵³ O acervo da *Folha de S. Paulo* está disponível à consulta mediante agendamento e pagamento de R\$ 15 por hora de pesquisa para estudantes, mais cópias. O da revista *Veja* também por agendamento, custando R\$ 250 a hora de pesquisa, mais cópias. Este, porém, recentemente foi disponibilizado integralmente na internet, no site: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Último acesso em 31 de março de 2010.

⁵⁴ Quando falo “totalidade”, quero dizer do conjunto dos textos para os dois periódicos, especificamente. Não pretendo uma análise total da obra ensaística de Leminski, objetivo que seria falhado desde início, não só pela dificuldade de reunião do material, como pela pluralidade de aspectos em que necessariamente deveria se desdobrar tal análise.

necessidade de perquirir o método pelo qual se elaboram os ensaios – se há um, se vários, se nenhum. Além disso, as concepções de arte, literatura, cultura e sociedade que se apresentarão ao longo das análises, provavelmente, dirão muito acerca das escolhas e silêncios e levarão a novos caminhos e perguntas.

Veja – resenhando a opinião

*Essa língua que sempre falo
(e falo sempre)
e distraído escrevo
embora não tão frequentemente
massa falida
desmorona no papel*

Paulo Leminski

Quem é este que fala de forma a parecer tão relaxado e desprezioso, porém dono de inusitada articulação? É o *poeta* Leminski o dono dessa voz ou outra figura de autor, outra máscara autoral que aqui aparece, obrigando o leitor a sabê-lo em várias facetas? Se é o mesmo, por que se expressa por algo que não é poesia? Se outro, como o ligamos àquela imagem primeira?

Escrito de 1982 a 1985, o conjunto de textos produzidos para a revista *Veja* (cuja periodicidade não é muito definida) é, talvez, muito pequeno para que se delineie uma ideia sobre a faceta – *stricto sensu* – mais intelectual do escritor. Entretanto, em confronto com outros conjuntos de textos similares, a saber: os ensaios produzidos para a *Folha de S. Paulo*, para algumas nanicas e os textos coligidos em livro, podem fornecer uma ideia mais clara do seu perfil. Para a avaliação de tal material, de número reduzido, decidi apresentar os ensaios um a um. Sua pequena extensão (por serem resenhas) também contou para o método de abordagem aqui utilizado, impossível para um material de número mais expressivo, como o da *Folha de S. Paulo*, em que me demorei mais nas questões levantadas pelo autor e menos nas unidades de texto. O que importa, ao fim, é traçar as temáticas recorrentes e observá-las, no seu desenvolvimento e contradições. A escolha de divisão deu-se por uma questão de organização, visto que os dois periódicos citados foram aqueles dos quais consegui recolher maior número de artigos. Outras divisões poderiam ser sugeridas: por temáticas, por data, por recorrência. Cada uma delas, penso, resultaria em uma abordagem diferente do mesmo material, porém, talvez com resultados próximos.

Em que medida tais resenhas se parecem com o *rostro* já mais conhecido e divulgado do autor?

Paulo Leminsky (*sic*), 37 anos, paranaense: se define como um tatu. Poeta amigo dos concretistas, *Catatau* é seu livro mais importante. Embora com formação musical de canto gregoriano, fez parceria com Paulinho Boca de Cantor (*Aleu [sic]*) e Caetano (*Verdura*). Foi seminarista dos monges beneditinos e atualmente trabalha numa agência de publicidade (*Istoé*, 9/6/1982).

A descrição de Leminski feita acima, especialmente para o debate promovido pela revista *Istoé*, enfocando os ditos produtores da “vanguarda” nos anos 80, pode servir para pensar a caracterização deste poeta e, concomitantemente, o estilo rápido, “hiperinformativo” e sem muita precisão deste tipo de periódico, semelhante ao da revista *Veja*, que aqui se analisa. A subversão desse linguajar ocorre muitas vezes nos ensaios escritos por Leminski e estabelece uma espécie de paradoxo: sua linguagem busca, ao mesmo tempo, um constante trabalho sobre si mesma e, também, tenta alcançar o estilo rápido e um tanto “relaxado” a que já me referi. No excerto acima, da pequena biografia feita para a revista *Istoé*, delinea-se uma marca de Leminski, que o acompanhará permanentemente: o gosto pelo contraditório – ainda que, por vezes, esse contraditório seja só aparente ou, de alguma maneira, complementar. O “Leminsky” da descrição acima é autodefinido como um tatu: aquele que vive dentro da própria terra. O escritor faz questão de marcar-se como um poeta de Curitiba, mesmo que suas ideias, escritos e contatos não estejam circunscritos à cidade. Para além dessa caracterização, outras “sacadas”, toques rápidos, como demanda a linguagem de tal veículo, são enunciados: é amigo dos concretistas, escritor de *Catatau*, de formação musical erudita e participação pop na música, unindo o seminarista ao publicitário.

Tal descrição não é inocente, visto que combina caracteres amplamente diversos e mesmo contraditórios. Ao enunciar-se como amigo dos concretistas, principalmente num debate em que estes são severamente criticados (entre outros, por Cacaso⁵⁵), denuncia seu passado de formação poética fortemente construtiva, que culmina na escrita de *Catatau*. Parece querer fazer crer que é diversificado, pois consegue unir a

⁵⁵ O debate promovido pela revista *Istoé*, de onde foi retirada a pequena biografia transcrita acima, toca em diversos pontos caros aos autores dos anos 80. Um deles é a relação que os produtores de então estabeleciam com o concretismo. Cacaso, um dos participantes do debate, avalia muito severamente o papel dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, no que é secundado por outros participantes. Leminski não se coloca frontalmente contra o poeta mineiro, mas, vez ou outra, durante a entrevista elogia o concretismo e faz questão de se posicionar como uma espécie de “herdeiro” do movimento, além de festejar os ditos elogiosos aos concretistas feitos por outros participantes do debate.

veia altamente especializada, de forte constructo teórico, a uma imagem mais deslizante: o compositor de música popular, o publicitário. Tais facetas foram efetivamente evidenciadas ao longo de sua trajetória. Essa evidência, entretanto, não se nota por acaso: Leminski se esforça em cultivar tal imagem. Sua atitude corresponde a um dos posicionamentos assumidos pelo intelectual hoje: agente cultural especializado que não se restringe à sua área de conhecimento.

A produção para a revista *Veja* é composta, em sua maioria, por resenhas. Apenas a última colaboração para o periódico, já em 1985, é feita sob forma de artigo de opinião. Entretanto, mesmo devendo ser apenas uma espécie de descrição do livro comentado somada à opinião daquele que escreve, as resenhas concebidas por Leminski trazem sempre um pouco de sua visão de mundo, ou, melhor dizendo, traçam sua crença quanto ao objeto literário em forma de crítica.

Para que se possa apontar mais claramente tal característica, é necessário agora, inquirir o objeto na sua especificidade, ou seja, expor, com a análise das resenhas propriamente ditas, como se localizam as questões teórico-críticas que estariam nelas imbricadas. Para tanto, deter-me-ei, nesse momento, na enumeração dos textos de Leminski para a revista *Veja*.

Todavia, inicialmente, é preciso uma rápida caracterização deste veículo. *Veja* é uma revista semanal, publicada pela Editora Abril. Criada em 1968, por Victor Civita e Mino Carta, é a revista de maior circulação no Brasil, com uma tiragem de mais de um milhão de exemplares (em 1982, início da atuação de Leminski na revista, a tiragem era de 550500 exemplares semanais; em 1985, último ano de sua participação, a tiragem alcançou 719600 exemplares). Trata de assuntos diversos: política, sociedade, economia, cultura, comportamento, tecnologia, entre outros. Os textos são elaborados por jornalistas e personalidades da política e da cultura, mas nem sempre são assinados. Historicamente, encontra-se ligada às questões caras à direita no país⁵⁶, tendo, a partir dos anos 90, nas palavras de Luís Nassif, transformado-se gradativamente “em um pasquim sem compromisso com o jornalismo, recorrendo a ataques desqualificadores

⁵⁶ Essa informação deve ser relativizada se se pensa na fase de estreia da revista, cujo posicionamento contra a ditadura rendeu-lhe matérias censuradas. Todavia, nas décadas de 70 e 80, o periódico se mostra sem definição muito clara acerca de sua linha editorial. Nessa época, encontram-se desde reportagens ufanistas, com poucas críticas frontais ao governo e elogios ao “milagre brasileiro” até certa insatisfação com as políticas de Geisel e Figueiredo, dado o contexto de crise econômica. Quero crer que a revista pode ser entendida sob o rótulo de “situacionista”: apoia o regime quando este parece favorável à sociedade em geral e condena-o quando o tom de oposição à ditadura recrudescer. A esse respeito, conferir o livro de Beatriz Kushnir, *Cães de Guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, referenciado ao fim desta tese.

contra quem atravessasse seu caminho” (NASSIF, *on-line*⁵⁷), influenciado pelo estilo ofensivo dos *neocons*⁵⁸ americanos. É alvo de críticas ferrenhas quanto a sua visível parcialidade. Entre os críticos do periódico, está o próprio Mino Carta, co-fundador. Tal fato faz ver que, ainda que sempre tenha sido comprometida com o *status quo*, a partir da década de 90, a revista deu uma guinada para o baixo jornalismo, perdendo completamente sua força junto à intelectualidade do país (mantendo-se, porém, como principal revista semanal lida, principalmente, pelos setores médios da sociedade brasileira). O ponto de interesse dessa tese, todavia, não alcança a citada mudança de rumos da revista (ou recrudescimento do seu caráter de veículo da opinião de uma extrema direita rica do Brasil), pois Paulo Leminski escreve para ela de 1982 a 1985. O escritor ocupa no periódico um papel circunstancial e bissexto: é um “nome do momento”.

Em relação a essa escrita, primeiramente, enumero os textos de Leminski para a revista, ainda que constem no apêndice desta tese de forma detalhada. Os títulos das resenhas são: “Poesia de raiz” (20/04/1983), “Fino desenho” (13/07/1983), “Roupa velha” (31/08/1983), “Serena loucura” (16/11/1983), “Visita a Rimbaud” (11/01/1984), “Oriente-se” (25/01/1984), “Aventura mental” (04/04/1984), “Vida às avessas” (25/04/1984), “Saga do abismo” (22/08/1984), “Temas variados” (29/08/1984), “Poesia pensante” (10/10/1984) e “Prosa estelar” (31/10/1984). Há também dois outros textos, feitos em forma de comentário crítico. O primeiro – também a primeira contribuição para a *Veja* – é intitulado “As oscilações de um mar de mineiro”, de 08/12/1982, a propósito do lançamento do livro *Mar de mineiro*, de Cacaso. Não se configura, porém, como resenha. O último texto para o periódico, em forma de artigo de opinião, chama-se “História mal contada”, de 20/11/1985.

Importa dizer que não interessa propriamente deslindar cada artigo, mas o que se pode extrair de cada um no que se refere às posições teórico-críticas do poeta. Assim sendo, pode-se perguntar: que dizem tais produções, em sua especificidade, para que as liguemos ao todo do pensamento crítico mais conhecido do autor? Minha intenção é pensar, para além dos assuntos tratados nas referidas resenhas, de que forma a ocupação de um veículo, conhecido como símbolo do *status quo*, é uma estratégia de inserção na

⁵⁷ Cf. série de artigos sobre a decadência da revista em: <http://sites.google.com/site/luisnassif02/home>. Último acesso em 15 de março de 2010.

⁵⁸ *Neocón* é como popularmente ficou conhecido o neoconservadorismo estadunidense. Direcionado ao fazer jornalístico, significa a prática de eleger, como alvo, um inimigo a ser derrotado por meio de estratégias de convencimento, mesmo que, para isso, seja necessária a supressão de informações.

grande mídia e instaura, ao mesmo tempo, certa contradição quanto ao fazer poético-intelectual muitas vezes desestabilizador do autor em questão. Como as políticas da forma, tão caras a seu fazer, encontram lugar no diminuto espaço da resenha pré-determinada de um periódico semanal? Que marcas são identificáveis no texto para que não se descaracterize a produção de Leminski, reconhecida como de forte constructo teórico e de proposta de reflexão sobre a linguagem?

Na matéria sobre o livro de Cacaso, descreve a composição de *Mar de mineiro* brincando com a metáfora do mar. Dessa maneira, o livro é “navegado por canoas de flash-poemas existenciais” e “singram-no as caravelas das letras de músicas, que *pertencem a outro oceano*” (VJ 081282⁵⁹. Grifo meu). É através da brincadeira metafórica que Leminski configura a crítica: Cacaso, segundo o curitibano, “um dos letristas mais bem-sucedidos da atual música popular brasileira”, comete um erro ao agrupar, num mesmo livro, poemas e letras de composições musicais, oceanos diferentes, segundo a visão do crítico. Evidencia, assim, a concepção rigorosa que tem do verso enquanto unidade poética:

Uma letra de música pode ser uma poesia genial, se devidamente cantada e gravada, em sua ecologia musical (arranjo, orquestração, interpretação). Publicada no papel, pode virar, na pior das hipóteses, uma bobagem. Poucas letras de música se sustentam de pé, no silêncio do livro impresso (VJ 081282).

Pode-se pensar mesmo num certo conservadorismo por parte de Leminski ao definir tão rigorosamente o verso. Letra de música, nesta concepção, poderia conter poesia, mas não teria o mesmo estatuto do poema.

A partir dessa crítica, avalia a poética do companheiro de geração frente aos ganhos da poesia contemporânea e ao repertório da poesia modernista. Haveria, segundo ele, como que uma indecisão de Cacaso frente à sua própria poética: “Os poemas navegam, com pesados lastros de um Manuel Bandeira que passasse a noite lendo Oswald de Andrade, os modernistas que entronizaram o coloquial na norma culta” (VJ 081282). É nesse excerto que se pode notar a ironia de Leminski frente à geração da qual Cacaso é uma espécie de intelectual orgânico. Ao passo que identifica a poesia marginal com a produção da cidade, “o lado pop, reles, no fundo, urbano” (VJ 081282), também parece pensar que seus recursos construtivos são menos reflexivos que a poesia do alto modernismo. Indaga: “Com qual Cacaso quer ficar?” (VJ 081282).

⁵⁹ Para referenciar os artigos da revista *Veja*, a partir de agora, irei citá-los pela sigla *VJ*, seguida da data de publicação com seis dígitos.

Tal questionamento parece ser voltado ao público. É, na verdade, uma provocação direcionada ao poeta mineiro, de quem já declarara em entrevista gostar pouco⁶⁰.

Há, então, uma pequena diferenciação efetuada por Leminski: a poesia marginal não seria expressão exata do que é a poesia contemporânea, visto que Cacaso precisaria ainda aprender a lidar com “o arsenal de recursos da poesia brasileira mais recente” (VJ 081282). Interessa saber, segundo o articulista, se a poética intelectualizada de Cacaso unir-se-á ao modo mais conservador de fazer poesia, tido pelo ensaísta como exemplo do alto modernismo, ou terá como aliada certa a maneira mais despojada de poetar. Relativiza sua afirmação, ao dizer que tais questionamentos valem mais ou menos para todos os poetas contemporâneos – o que equivale a dizer: até para si mesmo – ainda que, de certo modo, ao colocar-se como observador, diferencie-se daqueles a quem critica, destacando-se do universo da literatura contemporânea. Sua observação faz notar um dos problemas do poeta da segunda metade do século XX, pós-vanguardas, com imensa gama de recursos com os quais dialogar e, ainda assim, necessitado de se estabelecer como voz autônoma. Finaliza o texto enfatizando que a produção do mineiro carece de certa engenharia ou “um lance de dados abolirá o Cacaso” (VJ 081282)⁶¹, numa jogada poética com a célebre sentença mallarmaica, tão ao gosto do Concretismo.

Interessante nesta afirmação é que, mais do que ser apenas uma crítica à produção de Cacaso, deslinda uma série de considerações que Leminski faz ao longo de sua carreira sobre poesia e sobre trabalho de linguagem. As reflexões em torno da literatura marginal podem aqui ser percebidas em relação à concepção de poesia considerada como trabalho permanente e constante invenção de linguagem, ainda que seja “preciso ser moleque/ ser bem relaxado com o rigor” (EMD, p.78).

Mais ou menos quatro meses depois, começa o ciclo de resenhas.

Uma resenha, como se sabe, é um texto que pretende descrever um objeto analisado, além de emitir opinião sobre sua qualidade. Costuma ocupar espaço em jornais e revistas para a divulgação de livros e discos novos. O resenhista, por sua vez, é (ou deveria ser) alguém com “autoridade” para emitir juízo de valor sobre o objeto em foco, visto que o leitor, devido ao gênero do discurso a que o texto pertence, confere ao enunciador uma espécie de *ethos* prévio (HADDAD, 2005, p.145), que ratifica sua

⁶⁰ Conferir entrevista a Aramis Millarch, em 11 de outubro de 1982, de 241 minutos de duração. Disponível em: <http://millarch.org/audio/paulo-leminski>. Último acesso em: 24 de maio de 2010.

⁶¹ O afamado dito de Mallarmé também servirá de base para um conhecido *haikai* de Leminski, conjugado a um diálogo com a tradição nipônica. O poema é “Mallarmé Bashô”: “um salto de sapo/ jamais abolirá/ o velho poço”. LVC. p.108.

posição. Segundo Maingueneau, “mesmo que o co-enunciador não saiba nada previamente sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que um texto pertence a um gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de ethos” (2005, p.71). Tal expectativa foi observada pelo periódico em questão que faz ocupar o lugar de resenhista de livros um escritor multifacetado. Essa posição guarda profunda relação com o papel que ocupa, na segunda metade do século XX, o crítico de literatura em periódicos de grande circulação. Para Miguel Sanches Neto, “no presente estágio de nossa história cultural, praticamente não existe mais um projeto de crítica literária nos meios de comunicação” (2005, p.11) – afirmativa válida ainda que se note que este autor fala de outra temporalidade. O próprio gênero “resenha” guarda marcas da perda do lugar do crítico profissional, visto que, exceto em revistas especializadas, o texto de julgamento da atividade literária passou a ser basicamente feito por um resenhista. Leminski ocupa esse lugar de produtor de resenhas, mas não é exatamente um resenhista. Sua formação erudita pesa na balança para a formação do gosto decorrente dos julgamentos emitidos sobre os livros resenhados. Todavia, essa formação não o impede de falar não-tecnicamente, numa linguagem que é, ao mesmo tempo, jornalística e poético-criativa, coerente, mais uma vez, com sua proposta rigorosa/relaxada.

A primeira resenha a ser apresentada, “Poesia de raiz” é do livro *Mais provençais*, de Arnaut Daniel e Raimbaut D’Aurenga. A partir desse texto, elogioso, em que felicita o trabalho da editora Noa Noa, Leminski expõe-se como um defensor do conceito de *transcrição*, criado pelos irmãos Campos. A tradução, fruto do trabalho de Augusto de Campos, coloca em cena uma série de pressupostos configuradores das preferências do grupo concretista que, em certa medida, são também definidoras das “intenções literárias” do ensaísta. Estas ficam claras para o leitor quando Leminski evoca elogiosamente o catálogo da editora: “traduções dos difíceis sonetos de Mallarmé, de John Donne, de Francis Ponge, de haicais japoneses do século XVIII, iguarias para os paladares poeticamente mais requintados e exigentes” (VJ 200483), entre os quais, o próprio Leminski parece se incluir. Outra qualidade da editora evocada na resenha é o cuidado material com a produção: “papel de primeira qualidade, projetos gráficos originais (...), em edição bilíngue” (VJ 200483). A atenção a tal detalhe parece fazer eco àquela percepção já evocada por Carlos Alberto Messeder Pereira, quando comenta o diferencial de certo grupo contemporâneo em relação ao fazer da poesia marginal:

Refiro-me às marcas materiais que caracterizam estes mesmos livros [de poesia marginal] e que lhes dão, portanto, uma particularidade. Principalmente quando comparados a outros produtos literários da área da poesia e desta mesma época – veja, por ex., revistas como *Corpo Estranho*, *Código*, *Muda* ou outras mais antigas como *Polém* e *Navilouca* (...) que embora tendo sido produzido dentro do contexto do que às vezes é referido como o “surto poético” dentro do qual a “poesia marginal” desempenha um papel fundamental, e contando com a participação de poetas que vinham editando fora das editoras, segue em todos os sentidos os padrões gráficos das editoras consagradas (...) – os livros da chamada “literatura marginal” revelam-se no mínimo diferentes (1981, p.70).

É interessante notar que parte das revistas citadas por Messeder Pereira contam com a colaboração de Leminski como articulista e/ou poeta. O cuidado gráfico é um dos pontos que diferenciam fortemente estes poetas do *modus faciendi* dos produtores da poesia marginal. Messeder Pereira complementa, a respeito das revistas que se afastam deste “padrão”:

Observa-se aí também uma assimilação mais substantiva da estética concretista (...), o que não significa que estas publicações sejam concretistas (...) se comparadas aos livros de “poesia marginal”, estas publicações a que venho me referindo em conjunto apresentam traços gráficos bastante diferentes e específicos, que apontam no sentido de utilização de uma “tecnologia moderna”, se afastando daquela técnica mais artesanal que, na minha opinião, é um dado forte na caracterização da “poesia marginal” (1981, p.71-74).

As observações de Messeder são ecoadas pelas de Leminski. O poeta busca valorizar o aspecto de construção de linguagem, o que, de certa forma, é uma maneira de o autor marcar-se de forma diferente em relação àqueles produtores marginais para os quais o cuidado com a produção não é importante (ou para os quais o descuido com a publicação chega mesmo a ser um dado diferenciador). É por esse cuidado e por contar com uma espécie de *paideuma* próximo aos concretos que justifica o elogio à editora Noa Noa e ao lançamento de Arnaut Daniel e Raimbaut D’Aurenga.

A próxima resenha, “Fino desenho”, dá conta do livro de Régis Bonvicino, *Sósia da cópia*. Aqui, a questão da originalidade em arte é debatida. Começa por citar os últimos livros de Bonvicino, fazendo um jogo teórico com os termos “sósia” e “cópia”, constantes do título. O objetivo é, justamente, discutir a questão da originalidade em literatura: “o autor deste livro é sósia daquele Régis Bonvicino, poeta paulista, que publicou *Bicho Papel*, em 1974, e *Régis Hotel*, em 1978, feixes de poemas de forte construção, fino desenho e restrita circulação. Ou seria uma cópia?” (VJ 130783). Teoriza, então, sobre a questão do componente original: “só pode haver originalidade

contra um pano de fundo de elementos herdados, assimilados, traduzidos” (VJ 130783). O elemento “herdado” significa, no excerto acima, mais do que um recebimento involuntário, mas um movimento na direção da apreensão dos elementos que formariam a tradição com a qual se quer dialogar.

A ideia parece ter sido tomada de empréstimo a T. S. Eliot, quando este comenta no conhecido ensaio “Tradição e talento individual”: “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho” (1989, p.39). O crítico e poeta norte-americano, cujo nome é caro ao *paideuma* dos concretistas, assumido em parte por Leminski, é conhecido, entre outros fatores, por sua perquirição do tema da tradição frente à formação do poeta jovem. Para ele, a completa realização do poeta só se dá em diálogo com o passado.

O passado, todavia, não é, para Eliot, uma prisão. A obra nova modifica a compreensão que o presente tem do passado, alterando a tradição:

o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal em si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles (ELIOT, 1989, p.39).

Depreende-se desta fala que a preocupação do crítico em questão não finda na tradição pela tradição, mas em como esta indissociavelmente se relaciona com a produção de literatura no presente. Nesse sentido, afirma: “a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço” (ELIOT, 1989, p.38).

A questão do novo/original foi, nos idos de 1978, um dos calcanhares-de-Aquiles de Leminski, como bem explicita na carta ao mesmo Régis Bonvicino: “a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas (...) novo, para que? eis a questão” (EMD, p.110-111).

Ao que parece, chega à conclusão de que o original se faz por débitos, atenuando o peso da influência, apontando, assim, para uma desleitura dos “patriarcas” concretistas (que também formaram Régis Bonvicino). Com isso, nega o “gênio autônomo”, divisa de certas correntes do Romantismo, para adentrar uma concepção de trabalho “em progresso”, cujas “dívidas” são também forças da produção. Ao elogiar a consciência de Bonvicino quanto ao problema da originalidade, avalia: “como se percebe, estamos

diante de uma poesia nada ‘espontânea’. Ainda bem. A espontaneidade, em arte, é sempre resultado de um discurso automatizado” (VJ 130783), fala que parece anunciar a discussão seguinte.

Em “Roupa Velha”, comenta o livro *Do grito à canção*, do padre Paulo Suess. Nessa resenha, toda a concepção de poesia como “inutensílio”, baseada fortemente na linguagem como busca e constructo, fica clara para o leitor, especialmente para aquele que tenha alguma intimidade com sua obra. Inicia mapeando as partes do livro (Grito/Palavra/Prece/Canção) e segue enumerando a quantidade de vozes percebidas nos poemas: as de índios, operários, camelôs, fantasmas da América Latina, testemunhas da tragédia da América Central, entre outras, ou seja, as vozes dos vitimados, aqueles considerados como sem voz. Apresenta o autor dos poemas, um ex-missionário, e classifica: “*Do grito à canção* é poesia de militante” (VJ 310883). Indica as boas intenções dos poemas, categorizados como exemplares de poesia engajada: “é a poesia mais bem-intencionada deste mundo. E sua ocorrência parece inevitável num país em que a maior parte do povo vive alijada do processo civilizatório” (VJ 310883). Denuncia, entretanto, a “roupa velha” que veste essa poesia que, ao não subverter a linguagem, acaba por fazer o jogo do poder constituído:

Sua linguagem é, ainda, o “discurso nobre” da Rosa do Povo do Drummond dos anos 30, da poesia de resistência antifascista. No afã de mudar o mundo, essa poesia esquece de mudar a poesia, não levando em conta que é na linguagem que se depositam os mitos e os valores da ordem vigente. A estabilidade das formas literárias é, afinal, um emblema da estabilidade dessa ordem (VJ 310883).

Com isso, põe em evidência a questão da necessária invenção de linguagem na poesia e acaba por dizer que, mesmo com boas passagens, o livro não se sustenta para além da prática militante. A discordância desse fazer poético acontece por motivos bem similares àqueles que parecem animar Roland Barthes a dizer que uma das forças da literatura consiste em poder trapacear a língua, instância fascista por excelência (BARTHES, 2004a). Ou seja, se a língua é também um lugar de disputas, em que o poder se instaura, o uso da língua acaba por confirmar ou denegar o poder instituído, dependendo da maneira como ela é encenada/utilizada. O discurso linear, destituído de invenção de linguagem, seria a maneira mais tola de aderir ao *status quo* através da poesia, julgando ingenuamente estar combatendo-o por ostentar um tema militante. A essa questão, faz eco a célebre frase maiakovskiana: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”.

Na resenha, traz à baila a questão do intelectual que fala por aqueles que julga “sem voz”. Uma crítica sutil a essa postura é passível de ser percebida no texto e atua como fator de caracterização do próprio Leminski: para ele, o intelectual não é mais o *porta-voz*, e sim apenas mais uma voz. Como lembra Beatriz Sarlo, a intenção de falar pelos sem voz caracterizou por muito tempo a função do intelectual: “acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância, sem saber quais eram seus verdadeiros interesses ou o caminho para alcançá-los” (2006, p.159).

Nota-se que, mesmo em um espaço destinado a falar de um livro não-pertencente ao que se pode considerar o seu *paideuma* pessoal, o resenhista encontra maneiras de expor seus conceitos e crenças acerca do fazer literário, estratégia que pode ser constantemente verificada nos escritos para a revista *Veja* e também para a *Folha de S. Paulo*.

Resenha do livro de Artaud, o texto “Serena loucura” debruça-se sobre os *Escritos* deste autor francês. Leminski empolga-se com a vida e a obra do escritor que invadia a literatura francesa como “uma navalha numa festa de jardim da infância” (VJ 161183). Traça paralelos entre a obra teatral de Artaud e o teatro de José Celso Martinez, entre a loucura de Sade e os ímpetos artaudianos, apontando relações entre seus questionamentos e os da antipsiquiatria e fazendo notar sua estranha solidão em relação ao cânone literário francês, comparando-o apenas a Rimbaud. Por fim, festeja a aparição do livro no Brasil.

É interessante a intenção de sempre relacionar os possíveis antecedentes e ligações diversas entre obras e manifestações aparentemente desligadas, traçando redes de sentido potentes para a compreensão da obra a que se propõe analisar. Nessa linha, a evocação que faz do teatrólogo francês poderia mesmo ser uma auto-descrição: “o que resta na vida é, sobretudo, o texto. Embora seja fundamental revelar esta versatilidade de transitar entre várias linguagens artísticas, Artaud importa, principalmente, como escritor” (VJ 161183). Nada mais parecido com sua própria atuação: personalidade multimídia que se firma e quer se firmar pelo texto, especialmente o poético.

Já “Visita a Rimbaud” é uma mirada para a obra de Henry Miller, *A hora dos assassinos*. Para Leminski, Miller é melhor “narrando que pensando”. A afirmação, nada sutil, coloca em relevo o talento do escritor norte-americano como ficcionista, mas deplora o ensaísta. Neste estudo sobre os poemas de Rimbaud, Henry Miller se rende completamente ao poeta francês, o que, para Leminski, só se justifica como o deslumbramento do escritor norte-americano frente à genialidade. Aliás, é exatamente

assim que compara os dois escritores: Rimbaud como o gênio e Miller como “pouco mais que um escritor americano de sucesso” (VJ 110184). A diferenciação proposta se deve ao fato de que, para o curitibano, Rimbaud revolucionou o modo de se fazer literatura: “depois de Rimbaud, não dava mais para fazer poesia que nem antes. Muda a forma, muda o espírito: Rimbaud é uma lição de liberdade”. (VJ 110184). Tal apreciação faz eco à valoração que Leminski costuma estabelecer em relação aos produtores de literatura: são realmente bons aqueles que destilam invenção de linguagem em suas composições. A crença na importância política da forma encontra-se, então, ratificada: é mudando o modo de dizer, e não o assunto do que é dito, que se interfere no “espírito” de um tempo/lugar.

Na referida resenha, Leminski aponta ainda como caráter peculiar do livro comentado os pontos de contato entre essas duas formas de fazer literário tão diversas: a de Miller e a de Rimbaud. Um deles é o aspecto biográfico compartilhado pelos dois no que toca a uma “vida movimentadíssima” (VJ 110184). Não esquece, entretanto, de diferenciar o fato de que Miller foi experimentar o “exílio na civilização” (VJ 110184), dividindo sua vida entre a América do Norte de origem e a Europa, enquanto Rimbaud possui uma biografia bem mais inusitada. É a “injeção permanente de juventude” (VJ 110184) oferecida pela obra do autor francês, que motiva a confecção do livro por Miller, confessadamente um apaixonado pela escrita e personalidade do jovem poeta. É devido a essa paixão e a esse encontro tão inusitado de biografias que Leminski valora a existência da publicação e chama à leitura do livro: “um extremo lendo o outro” (VJ 110184).

“Oriente-se”, por sua vez, é a resenha de três obras, à época recém publicadas no Brasil, evocando o mundo oriental: *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, de Eugen Herrigel; *China, lendas e mitos*, de Sun Chia Chin e Mário Bruno Sproviero; e *O segredo da flor de ouro*, de autor anônimo, comentado por C. G. Jung. Ótima oportunidade para Leminski fazer desfilarem seu gosto e conhecimento da cultura em questão. Começa por enfatizar que, enquanto a “ocidentalização” do Oriente se deu via indústria e tecnologia, a “orientalização” do Ocidente dá-se no que chama de “terreno da cultura superior” (VJ 250184). Para ratificar sua afirmação, fala sobre a influência da gravura japonesa em Van Gogh e Matisse, do teatro do Extremo Oriente no cinema de Eisenstein e no teatro de Brecht e Artaud, além do aproveitamento pela contracultura dos anos 60 de “cultos exóticos” motivados pelas práticas da ioga e meditação.

Aponta, a partir das características dos livros, pontos que admira na cultura oriental. Um deles, marcado na análise do livro de Herrigel, é o zen, não apreensível pela teoria, mas pela prática dos dōs⁶². O filósofo alemão Eugen Herrigel, autor e personagem do livro, escolhe o arco e flecha, enquanto sua mulher vai pelo “caminho das flores”, o *ikebana*⁶³. Na prática do arco, o filósofo aprende a corrigir seus hábitos: desde o modo de respiração e de empunhadura do instrumento, até mesmo como eliminar de sua mente a noção de acertar e vencer. Uma mudança de perspectiva em relação à vida é alcançada, então, através da prática do arco e flecha, e passa a ser “síntese entre arqueiro, arco, flecha e alvo, que passam a ser uma coisa só” (VJ 250184). Leminski acredita que o livro é mais importante do que “toneladas de conversa mole produzidas pela filosofia no mundo todo” (VJ 250184). O comentário, além de sarcástico, é indicativo de uma busca da própria poesia de Leminski: a concisão. A postura de Herrigel é próxima ao pensamento do poeta, que vê na prática do haikai, também um dō, uma maneira de aliar informação à brevidade. Nas práticas orientais, a síntese é elemento a ser buscado: assim também é a perquirição poética de Leminski, um “poeta samurai”⁶⁴.

Em relação ao segundo livro, o ensaísta aponta a proximidade relacional entre mitos fundadores da civilização chinesa, “cinco vezes milenar” (VJ 250184), e os de nossos índios. Aponta também para ligações possíveis entre os mitos criacionais gregos e africanos e as “arquiteturas imaginárias” produzidas pela China, numa tentativa cosmogônica de explicar o mundo, menos bem traçadas e enxutas do que seus congêneres africanos e gregos.

Já *O segredo da flor de ouro* é saudado como uma possibilidade de incursão pelo pensamento junguiano. O livro “indica os caminhos orientais para a sabedoria e perfeição espiritual por meio da ioga-taoísta e tem apelo para várias castas de leitores: psicólogos, psiquiatras, filósofos e até curiosos” (VJ 250184). É interessante a tentativa de relacionar as práticas orientais a muito do que, posteriormente, formou o pensamento de Jung.

⁶² Dō: caminho, forma de acesso ao zen. São eles: “*Kendō* (caminho da espada), o *Kyudō* (caminho do arco-e-flecha), *Chudō* (caminho da caligrafia), *Kadō* (*ikebana*, caminho das flores), e, como ressalta Leminski, o ‘haiku (o caminho do hai-kai), a partir de Bashō’” (MARQUES, 2001, p. 110).

⁶³ Ver nota anterior.

⁶⁴ A imagem de “samurai”, atribuída a Leminski, ganha destaque na oportuna síntese de Leyla Perrone-Moisés sobre o autor: um “samurai malandro”. Ver: PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, o samurai malandro. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

As resenhas dos três livros, mais do que festejá-los em seu lançamento nacional, podem ser vistas como um monumento ao Oriente, assunto tão caro ao poeta.

Em “Aventura mental”, é Melville e seu *Bartleby* o foco das atenções. Numa elogiosa descrição, comenta como *Moby Dick* se opõe à pequena novela que resenha, por esta ser mais uma aventura mental, enquanto *Moby Dick* se caracterizaria justamente pelo componente de ação. Em *Moby Dick*, Melville teria criado, segundo Leminski, um grande épico a partir de uma ideia banal⁶⁵: a vingança de Ahab contra o monstruoso animal que o mutilou. *Bartleby*, por sua vez, insinuar-se-ia no território do pensamento, ou, como diz Leminski, uma espécie de “ficção que se poderia chamar de ‘mental’ – não exatamente naturalista ou realista, em que a ideia prevalece sobre o real” (VJ 040484). *Bartleby* é festejado por Leminski como “um dos mais poderosos personagens da ficção moderna” (VJ 040484). Lembra que quando o texto saiu pela primeira vez numa antologia, ainda em 1856, espantou justamente por sua modernidade. Chama atenção para o caráter antiamericano do conto, numa “glorificação niilista do não-fazer” (VJ 040484) e, simultaneamente, profundamente americana, pela valorização do “gesto singular, individualista, intransferível” (VJ 040484).

Faz notar, ainda, o interesse de Borges por Melville, a quem via como um pré-Kafka. Aproxima, de permeio, Kafka a Borges e a Cortázar justamente pela prática de uma ficção que não se firma pelo elemento de ação e, sim, por uma movimentação mais sutil no campo do que alcinhou de “aventura mental”. O interesse de Borges por esta pequena novela de Melville é grande ao ponto de traduzi-la para o espanhol e comparar seu autor a Kafka. Diz Leminski: “A edição brasileira, agora lançada, traz o prefácio que Borges produziu na época [de sua tradução para o espanhol]. Nele, o maior escritor da América Latina considera Melville um precursor de Kafka e de sua literatura do absurdo” (VJ 040484)⁶⁶. Por fim, Leminski alerta: “É bom a gente começar a prestar mais atenção em Melville” (VJ 040484).

Gertrude Stein e a *Autobiografia de Alice B. Toklas* compõem o assunto da resenha “Vida às avessas”. O resenhista desenha um painel da efervescente Europa pós-I Guerra, especialmente, do círculo de intelectuais que gravitava em torno de Gertrude Stein: Hemingway, Pound, Picasso, Juan Gris, entre outros. Registra um tempo de

⁶⁵ O comentário lembra a ideia de Gérard Genette, para o qual toda narrativa épica seria passível de ser resumida em um enunciado mínimo, como *A Odisseia*, por exemplo, em “Ulisses retorna para casa”. Cf. GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Editora Vega, 1986.

⁶⁶ Considerar Melville precursor de Kafka não é indiferente ou aleatório se quem o faz é o escritor do conhecido ensaio “Kafka y sus precursores”.

liberalidade (Toklas e Stein eram um casal então feliz) e de fluxo de ideias. Fazendo notar que, embora a obra de Stein seja costumeiramente difícil, a “autobiografia” em questão é bastante divertida e prazerosa, visto que Stein se coloca na pele de Toklas e escreve uma falsa autobiografia, na qual elogia muitíssimo a própria Gertrude Stein, comentário que Leminski faz com boa dose de humor e ironia.

Naked Lunch ganha espaço em “Saga do abismo”. Pequeníssima resenha⁶⁷ sobre *Almoço Nu*, de William Burroughs. Ao evocar o mundo das drogas como espaço de experiência existencial, mundo que fez a cabeça de jovens de todos os continentes, numa época de atitudes contraculturais, Leminski descreve o livro de Burroughs como mergulhos no abismo, em que consegue “transformar a experiência de marginalidade do drogado em boa literatura”. Compara o livro ao anterior *Junky-Drogado*, do mesmo autor: “verdadeira obra-prima do gênero” (VJ 220884), seco e conciso. *Almoço nu*, por sua vez, é uma espécie de viagem delirante, da qual Burroughs consegue extrair histórias vivenciais e transformá-las em bom texto literário.

Em “Temas variados” o alvo das críticas é Fernando Gabeira, na resenha do livro *Diário da Crise*. A descrição que faz de Gabeira, com ironia cortante, dá o tom da crítica que se seguirá:

Este *Diário da crise* enfeixa conferência e artigos de jornal do festejado ex-terrorista, ex-preso político e, finalmente, do ex-exilado que a anistia transferiu dos cartazes de procurados pela polícia para as listas menos dramáticas dos autores de livros mais vendidos (VJ 290884).

Apesar de dizer que a prosa de Gabeira continua divertida, boa de ler, critica o livro, sem unidade, “um mosaico das preocupações atuais de Gabeira” (VJ 290884), que fala de tudo e de nada especificamente: “da dívida externa até a seca do Nordeste” (VJ 290884). Ainda que aponte não ser a intenção do escritor aprofundar-se em nenhum assunto, mostra o livro como fruto do “desejo de opinar sobre vários temas” (VJ 290884). Tal crítica partir justamente de Leminski é, no mínimo, contraditório, visto que, não na revista em questão, mas na *Folha de S. Paulo*, sobre a qual falarei no próximo tópico, ele próprio ocupa o lugar do “especialista em generalidades”, ou seja, daquele autor que, considerado intelectual, sente-se no direito de opinar sobre assuntos diversos. Todavia, talvez o ponto do qual Leminski discorde não seja exatamente a

⁶⁷ A referida resenha é o texto ensaístico mais curto de Leminski: 119 palavras ou 758 caracteres, com espaços. Dispõe-se na metade da terceira coluna aberta na página: a outra metade é ocupada pela tabela dos livros mais vendidos.

atitude de sobre tudo emitir opinião, mas de fazer isso não no palco da imprensa diária, mas em um livro sem unidade.

Diz ainda que o melhor da obra em questão é quando seu autor abandona as certezas e expõe suas contradições, “confrontando suas posições passadas com as que tem hoje, muito mais ricas e matizadas” (VJ 290884), procedimento assumido por Leminski quando da publicação de seus próprios ensaios. Falando de suas próprias publicações, nosso ensaísta exalta o tom contraditório dos textos, marca que não procurou apagar, evidenciando a valorização de uma atitude não-dogmática, índice da postura intelectual que considera ideal. Seu único livro de ensaios publicado em vida, como está claro, guarda marcas de contradições, porém não deve ser apontado por falta de unidade, visto que os ensaios que o compõem giram, em sua maioria, em torno dos temas que envolvem literatura e arte.

O simultaneamente admirado e criticado Paul Valéry aparece em “Poesia pensante”, na resenha do livro *A serpente e o pensar*. Registra que Valéry não é um poeta para o grande público, nem esse era seu objetivo, já que cultivou a poesia e o pensamento na solidão, tendo logo abandonado a vida literária por ver nela “o perigo da autoidolatria” (VJ 101084). Leminski comenta a vastidão da obra do escritor francês: além dos poemas, de grande qualidade formal, remete o leitor aos cadernos “cheios de reflexões, registradas ao longo de cinco décadas” (VJ 101084). O poeta, que se empenhou em pensar a língua e a teoria da criação artística, era capaz de fazer afirmações do tipo: “prefiro ser lido muitas vezes por um só do que uma só vez por muitos” (VJ 101084). Esta valorização da leitura sensível em detrimento do alcance do grande público, implicitamente, fornece ao leitor da resenha os parâmetros da leitura almejados por Leminski para sua própria obra poética. Isto é, pelo menos os de um primeiro Leminski, visto que, depois de *Catatau*, sua ânsia por chegar a um público maior sem, no entanto, deixar decair a qualidade dos escritos torna-se, como o próprio afirma, um calcanhar-de-Aquiles.

Nota que, apesar da busca formal, Valéry não é, em poesia, um vanguardista. Pelo contrário, o que buscou nela foi o supremo refinamento que herdou do simbolismo de Mallarmé, tendo seu livro *Charmes*, de 1922, se tornado mesmo um modelo de poesia hermética e pura (VJ 101084). Por outro lado, aponta em suas reflexões, sim, vestígios fortes de vanguarda, principalmente nos cadernos, “onde uma mente sensível de poeta colide ou coincide com a do cientista e pensador” (VJ 101084). Termina por exaltar, frente ao hermetismo da produção de Valéry, o difícil trabalho por que passou

Augusto de Campos na *transcrição* do poeta francês: “o poeta Augusto de Campos saiu-se com maestria do que já é habitual em suas versões, produzindo um dos grandes momentos da atual safra de traduções” (VJ 101084).

São Haroldo de Campos e seu famoso *Galáxias* o alvo da resenha “Prosa estelar”. Em procedimento similar às metáforas náuticas assumidas no comentário crítico ao livro de Cacaso, traz detalhes sobre a composição do livro de Haroldo de Campos (21 anos de trabalho), com alusões ao tema “espacial”: chama os leitores de “astronautas”, comenta o “plano de voo” (a publicação prévia de um trecho na revista *Invenção*), a “carta de navegação” (o projeto inicial do texto, que se propunha a 100 páginas⁶⁸) e desvenda um pouco da obra, a qual nomeia “difícil”.

Discute se o texto em questão é prosa ou poesia e advoga razões para ambas as classificações, decidindo-se, por fim, que a prosa ganha por pouco. Procedimento usual das resenhas de Leminski, tenta relacionar a obra em foco àquelas com que estabelece uma espécie de ligação “afetiva”, de eleição dos precursores, para novamente usar da imagem borgiana, no interior da tradição literária: as de Mallarmé e “a prosa alucinanda do *Finnegans Wake*” (VJ 311084). Elogia destacadamente a inovação do texto de Haroldo de Campos: “no ambiente da prosa, *Galáxias* representa a experiência mais radicalmente inovadora levada a cabo no Brasil desde 1956, quando foi publicado *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa” (VJ 311084).

Em forma de artigo de opinião, a seção “Ponto de vista” é colorida pelas ácidas palavras de “História mal contada” (VJ 201185), em que Paulo Leminski reclama enfaticamente da ficção brasileira com gosto de naturalismo. E aproveita para desfiar seu credo de literatura como construção de linguagem, aspecto que, segundo ele, falta ao escritor de laivos apenas mediocrementemente realistas. Compara nossa ficção à literatura latino-americana, com prejuízo nosso. Reclama por sermos conservadores – “prosa pra inglês ver e vender” (VJ 201185). Diz que a experiência da solidão na cidade, por exemplo, ainda não foi narrada em nossas terras. Aponta para o fato de as revoluções de linguagem no Brasil virem quase sempre da poesia, considerando que nossa última grande prosa foi *Grande Sertão: Veredas* (e esquecendo *Galáxias*, tema de sua última resenha para a revista *Veja*). Por fim, diz que nos últimos tempos, nem contar uma boa história os escritores estão conseguindo e que não só nossa História, mas também

⁶⁸ O texto, ao fim, conta 54 páginas.

nossas histórias vão mal. Termina, ironicamente, dizendo que isso um dia talvez dê um bom romance (ou filme).

Notam-se algumas recorrências no trabalho de Leminski nas resenhas citadas. É comum o estabelecimento de relações insuspeitadas entre o tema abordado e referências culturais que compõem o cenário intelectual formador do ensaísta: parece buscar sempre traçar redes de contato, relações entre as produções de seu interesse e seu próprio referencial cultural. Outro ponto importante é que, independentemente do tema a ser tratado – e sabe-se que o tipo de periódico para o qual são feitas estas resenhas não outorga muita liberdade de escolha ao resenhista –, Leminski encontra maneiras de fazer desfilar aqueles assuntos ricos a sua prática e reflexão poéticas. Mas tão importante quanto os assuntos tratados é a maneira de tratá-los: o texto nunca se assemelha à prosa gratuita do jornalista ligeiro. Há, sim, informação, porém, o jogo de linguagem não é esquecido: a língua encenada coopera com o assunto deslindado, ainda que no espaço exíguo da resenha jornalística. Esse cenário é parcialmente alterado nas resenhas para a *Folha de S. Paulo*, nas quais irei me deter a partir de agora.

Folha de S. Paulo: um pensar crônico

*Nenhuma página
jamaís foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.*

Paulo Leminski

A *Folha de S. Paulo*, também conhecida simplesmente como *Folha*, é um jornal editado, como o próprio nome diz, na cidade de São Paulo. Assim como, hoje, a *Veja* é a revista de maior circulação no país, a *Folha de S. Paulo* também o é como jornal. Além da questão da tiragem, é, junto de *O Estado de São Paulo*, *O Globo* e o *Jornal do Brasil*, um dos jornais mais influentes do país. Foi fundado em 1921, sob o nome de *Folha da Noite*, por Olival Costa e Pedro Cunha. Na década de 1960, foi comprado pelos empresários Octávio Frias de Oliveira e Carlos Caldeira Filho, que lhe deram seu nome atual.

Inicialmente, ao contrário de seu concorrente *O Estado de São Paulo*, que sofreu censuras, a *Folha* apoiou o golpe de 64 e a ditadura militar implantada no Brasil. Essa

postura, assumida pelo periódico, provocou, nos idos de 70, ataques a veículos que respondiam pela entrega dos jornais, incendiados por grupos ligados à esquerda, responsáveis por parte da resistência à ditadura no país. A renovação da redação do periódico, todavia, fez mudar a linha editorial. A década de 80 encontra o jornal apoiando o movimento das Diretas-Já, numa clara alteração de seus percursos. Entretanto, em que pese a citada mudança de rumos, atualmente, o jornal tem sido novamente criticado por referir-se ao período de ocupação militar no Brasil como “ditabranda”, uma clara tentativa de tornar a leitura do período mais leve e menos política. Além disso, contribui para seu descrédito a defesa de ideais neoliberais, posições mal recebidas por grande parcela da intelectualidade no país. O período que interessa a esse estudo, todavia, não alcança tal polêmica. Cumpre, no entanto, registrar, mesmo que rapidamente, a oscilação de posturas ideológicas como uma marca do veículo, que tenta justificar tal oscilação com a capa do pluralismo de opiniões.

A participação de Leminski no periódico se dá entre 1982 e 1987, em locais diversos do jornal. Faz uma ou outra resenha, passa pela “Folhinha” (como é denominado o caderno infantil), produz matérias especiais para o periódico, embora seus *loci* privilegiados sejam a “Ilustrada” e o “Folhetim”, caderno-suplemento, publicado entre o fim dos anos 70 e praticamente toda a década de 80.

Segundo o banco de dados da *Folha de S. Paulo*, o “Folhetim” nasceu com o objetivo de ser um espaço polêmico, o primeiro “caderno cultural ‘alternativo’ dentro da grande imprensa no Brasil, recheado de humor, irreverência e uma certa ‘marginalidade’” (ROSCHEL, *online*). O caderno passou por mudanças em relação a sua pretensão inicial: a partir de 1979, começou a enfocar temas sociais, com objetivo de “promover uma ligação mais estreita com a universidade”. Em 1982, abandona tal caráter e se volta para “uma apreensão mais refinada da cultura”. A motivação de então era produzir um nicho mais teórico sem, no entanto, assumir uma feição acadêmica. É nesse momento que Leminski inicia seu período de colaboração para o jornal.

Já a “Ilustrada” teve início em 1958, na *Folha da Noite* e *Folha da Tarde* e, em 1959, na *Folha da manhã*, concebido como um caderno diário. Segundo Mauren Veras, “em 1958, é criada uma sessão exclusiva para os assuntos culturais e variedades: nasce o caderno Ilustrada” (UFRGS, 2008, p.03).

Neste tópico da tese, irei me debruçar sobre toda a contribuição de Paulo Leminski para a *Folha de S. Paulo*. Ainda que apareça sob formas diversas, aqui será percebida sob o leque do termo “ensaio”, ou, mais amplamente, como atividade

ensaística, visto que a participação do autor em periódicos me auxilia a avaliar sua prática em termos de pensamento formal. Quando digo “pensamento formal”, quero me referir ao pensamento exposto em veículos outros que não o livro de literatura, ainda que não afirme, em nenhum momento, que a prática literária não seja, em si mesma, uma prática intelectual. Apenas quero diferenciar os fazeres, enfocando o pensamento mais discursivo, que encontra seu lugar nas páginas de jornal ou revistas (e mesmo, posteriormente, em livros de ensaios). Tal categorização, todavia, é fluida, visto que, mesmo no espaço privilegiado para o ensaio no jornal, nosso escritor insere um ou outro poema. Esta inserção não pode ser vista de forma isenta, uma vez que a inclusão de um poema num espaço que costumeiramente é reservado à crítica amplia as leituras possíveis deste e, concomitantemente, elenca-o como peça daquilo que é percebido como o conjunto de pensamento do autor em questão.

Interessa-me refletir, de forma diversa do que se fez com a revista *Veja*, mas complementar para a compreensão de seu conjunto de pensamento, como a participação de Leminski no periódico indica uma política de ocupação de espaço e de que forma ela se concebe.

Dado o número de artigos, muito grande para que se comente um a um, escolhi trabalhar as temáticas recorrentes, visto que, diversas vezes, Leminski encontra meios de “tratar” seus “temas obsessivos” via ensaio jornalístico. Assim sendo, cruzarei os diversos artigos que abordam pontos similares ou interligados, apontando um pensamento que se desenvolve no palco da imprensa periódica.

Uma dessas temáticas a que chamo “re-correntes” é a que procura refletir sobre a produção literária da geração 70/80, sua contemporânea, em diversos eixos, atentando para suas práticas, seu ideal quanto à linguagem, suas disputas em torno do campo cultural. Tal preocupação não acontece somente neste periódico, mas, como se verá no próximo capítulo, é discutida em outras frentes.

A primeira ocorrência desta temática dá-se no ensaio de 16/05/1982. O artigo em questão, intitulado “O veneno das revistas de invenção”, faz eco a dois outros ensaios escritos para a *Folha de S. Paulo*. São eles “*Drops, a poesia sem gravata*” (06/11/1983) e “*Já estava ficando fácil ser grande escritor*” (07/04/1986), em que contextualiza as produções poéticas das décadas supracitadas, em relação à poesia, ao mundo das revistas nanicas e também da tradução.

No primeiro ensaio, a discussão recai sobre aquilo que Leminski intitula “Os maiores poetas escritos dos anos 70” (FS 160582)⁶⁹. Segundo sua concepção, a melhor produção do período não está ligada a um nome ou grupo de escritores, mas tem seu *locus* privilegiado nas revistas. Não qualquer revista, certamente, mas aquelas portadoras de alta carga de inventividade *sígnica*, também conhecidas pelo nome de “*nanicas de invenção*”. Tal reconhecimento induz a uma expectativa de conceituação quanto ao que Leminski considera o melhor do fazer poético de então. Sabe-se que a literatura dos anos 70, em grande parte chamada marginal, não tinha no cuidado da forma sua bandeira. É a partir dessa consideração, de que os maiores poetas de 70 não são autores e sim revistas, que se propõe a pensar o papel da linguagem no fazer desses periódicos. A ideia do inutensílio, que será discutida adiante, já se insinua aqui, como composto fundamental de uma oposição ao que se entende por poesia engajada, um fazer também muito caro ao período. Para o ensaísta, as *nanicas* surgiram como “Índice, eu acho, de uma insatisfação com a(s) linguagem(ns) vigentes e seus limites. Afinal, se a poesia tem algum papel nesta vida é o de não deixar a linguagem estagnar” (FS 160582). Segundo ele, então, a alta inventividade dessas revistas estava aliada a um cuidado com a linguagem, no sentido de trabalho linguístico e invenção de possibilidades, além de, concomitantemente, preocupar-se com a apresentação de seus “conteúdos”.

Ao discutir tal questão, parece ensinar: “Formas novas, qualquer malandro percebe, geram conteúdos novos” (FS 160582). Preocupação constante, e que será desenvolvida mais à frente (ligada também à célebre frase de Maiakovski, já citada, que, não por acaso encerra o “Plano-piloto para a poesia concreta”). Tais revistas, para ele, seriam “alternativas-quixote para o sanchopança do jornalismo oficial, acadêmico e rotineiro, conformado e auto-satisfeito” (FS 160582), postura que, mais do que um elogio às *nanicas*, guarda uma crítica nada velada à prática do fazer jornalístico – que, diga-se, também é parte de suas atividades. Insinua, todavia, que *essa* prática jornalística criticável não é exatamente igual a sua, esta última muito mais próxima ao fazer das *nanicas*, de que é cúmplice-participante e ideólogo. Conceitua: “Um poema (...) é o contrário de uma notícia de jornal” (FS 160582).

Em seu artigo, coloca no palco, à vista do leitor, um elenco em que desfilam *Navilouca, Polém, Almanaque Biotônico Vitalidade, Muda, Código, Jornal Dobrabil,*

⁶⁹ A partir de agora, para referenciar os artigos da *Folha de S. Paulo*, irei citá-los pela sigla FS, seguida da data de publicação com seis dígitos.

Polo Cultural/Inventiva, entre outras publicações responsáveis, em parte, pela composição do cenário da produção alternativa dos anos 70 e que, em que pesem as diferenças, dialogam quanto a uma proposta de tratamento do texto e inserção no espaço público, de modo diverso, se comparado ao da grande imprensa.

Por que o apego ao fazer dessas revistas? O que há nelas de diferenciado, não comportado pelo outros fazeres de então?

Para se responder a essa pergunta, é necessário que um pouco da ideia de Leminski sobre o que compõe intrinsecamente o fazer poético seja discutido. Ora, para o autor, a poesia, ainda que seja um objeto no mundo e, por essa característica, esteja inserida num cortejo em que pesa a ideia burguesa de valor de consumo, resiste à sua transformação em mercadoria. Pelo menos desde a poesia moderna, uma ideia de autonomia, de liberdade do fazer poético frente às ideologias vigentes é a que norteia a concepção dos mais altos criadores. Dessa forma, uma poesia que pretenda atender a fins outros situados fora da preocupação com a linguagem, seu espaço de atuação, não se sustentaria como exemplar de rico fazer poético. O desenrolar de ideias levará, claramente, a uma crítica do citado fazer engajado dos anos 60/70, que tem na transmissão de uma mensagem política estrita o seu mais alto ideal, postura completamente oposta ao mister das revistas em questão, que teriam no trabalho com a linguagem seu principal afazer.

Leminski percebe a proliferação de jornais e revistas no auge da ditadura como uma interface do “milagre” econômico:

Jorraram nanicas na Idade das Trevas, sob a sombra do AI-5. (...) As migalhas de dinheiro que caíram das mesas da fatura do “milagre brasileiro”, talvez, consigam explicar alguma coisa da facilidade com que pequenos jornais e revistas proliferaram nos anos 70 (FS 160582),

situação que se altera com a alta do petróleo e queda financeira no cenário nacional. Traça diferenças entre as nanicas: as de consumo (como o *Pasquim*) e as de produção/invenção, cujos idealizadores eram poetas. A ambos os tipos, porém, considera insurrectas. Entre as próprias nanicas de produção, traça separações: “dá para distinguir muito bem entre umas, de design de nível baixo, e outras, com um repertório mais alto de informação plástico-visual” (FS 160582).

Ainda no mesmo ensaio, toca em outro espaço usual ocupado pelos fazeres poéticos da década de 70: as antologias. Para o autor, a reunião de produtores em antologias encerra uma postura política:

essa coletivização do aparecer (se não do fazer) corresponde a uma politização, mesmo que não explícita. E a escolha da revista como veículo (mais que um jornal, mas menos que um livro), a uma posição estético-filosófica: a eleição do provisório, a arte e a vida no horizonte do provável, a renúncia e o repúdio ao eterno por parte de uma geração que cresceu à sombra do apocalipse (FS 160582).

A politização apontada por Leminski lembra a indicação feita por Carlos Alberto Messeder Pereira, quando este se questiona: “quem falava através de que órgãos?” (1981, p.18). Tal indagação põe o assunto discutido na pauta da sociabilidade. Ora, “aparecer” em determinado periódico é marcar uma posição no campo intelectual de que se participa e no qual se formulam embates. Se a revista, jornal ou antologia em questão é mais ligada à poesia participante, ao fazer marginal ou a preocupações em torno da forma, isso demonstra, de certa maneira, a que grupo se filia aquele que nela publica. Claro que tal filiação não é exclusiva e nem impede o trânsito entre diversos espaços, questão que não invalida a politização apontada, antes, pluraliza-a. Como alerta o citado Messeder Pereira: “é com base no próprio conjunto de relações sociais engendradas pela obra que o seu caráter literário se define” (1981, p.13), o que equivale a dizer que as relações efetuadas no cenário citado também agem para o estabelecimento do conceito que cada grupo formula acerca da práxis literária e suas funções sociais. Registre-se, no trecho acima citado, a alusão ao livro de Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, contemplada no ensaio como a instância da vida que assume, tal qual a arte, seu aspecto de probabilidade, de dimensão aberta.

Não é aleatória, no entanto, a escrita do ensaio que discute tal assunto. Ele promove o lançamento do número 3 da revista *Corpo Estranho*: “uma das nánicas de produção mais competentes e sofisticadas dos anos 70” (FS 160582), não por acaso, editadas por Júlio Plaza e Régis Bonvicino, mais que amigos, seus parceiros no modo de pensar poesia, exposição que é, também, uma forma de declarar seu credo poético.

Já no ensaio “*Drops*, a poesia sem gravata”, pensa a escrita de Chacal, a partir do recém-lançado livro *Drops de abril*. Alcinha Chacal de “mais badalado bardo da chamada ‘poesia marginal’” (FS 061183), característica que tentará, de algum modo, desconstruir. Ao mesmo tempo em que advoga para a poesia de Chacal a não-necessidade de explicação (“não precisa de álibi para existir” – FS 061183), lugar supremo em que coloca aqueles que considera exemplares bem realizados quanto ao fazer poético, estabelece-lhe nexos que sustentariam tal categorização. Ainda que seja

filho da poesia marginal, Leminski atribui-lhe outras conexões que indicariam o sucesso de seu percurso poético:

Sorte de Chacal ter tido um tio chamado Oswald de Andrade, ressuscitado de sua suspensão (...). Mas só a ressurreição de Oswald não explica o caso Chacal. Ele tem lá seus mistérios próprios (...). Vejo neles [nos poemas] outras presenças: a da Poesia Concreta, das letras de música popular, do mundo industrial e urbano que se abateu, irremediavelmente, sobre nós (FS061183).

Ao avaliar a poesia de Chacal, elogiosamente, revela, por outro lado, sua postura quanto ao fazer poético marginal. Estaria nas outras conexões estabelecidas na poesia de Chacal o seu frutificar poético, em oposição ao grosso da poesia dos anos 70, a que o poeta carioca se filia. Ainda que tache a produção do autor de *Drops de abril* de “desigual”, afirma que este construiu “algumas das casinhas mais gostosas da poesia dos anos 70, de vacas magras em matéria de poesia” (FS061183). As vacas magras atendem pelo nome de poesia marginal:

Tão marginal foi essa poesia que, até hoje, ninguém conseguiu saber direito em que consistiu. Tudo o que a reportagem conseguiu apurar sobre ela é que era duplamente incompetente. Incompetente enquanto produto e incompetente enquanto mercadoria. Parece não passar de uma entidade mitológica criada pelo ensino universitário, que precisa inventar modas para preencher o espaço entre a poesia dos anos 50 e nossos dias (FS061183).

Sua crítica mordaz ao movimento (e à crítica universitária) inclui uma auto-avaliação: não se considera parte desse cenário. É o que afirmará no ensaio “Preparado para o pior” (11/12/1985), discutido adiante sob outro eixo. Provoca:

não sei a que “geração” me vincula Philadelpho⁷⁰. A geração do “mimeógrafo”, à chamada “poesia alternativa” ou “marginal” dos anos 70? A geração ignorante, despreparada, à cruzada das crianças, como eu chamo? Bobagem. Impossível que Philadelpho não saiba que meus primeiros poemas foram publicados na revista “Invenção”, viveiro da poesia concreta, nos saudosos idos e calendas de 1963 (FS 111285).

Declarar-se como parte de um grupo e não de outro assume um caráter político: a afirmação encarna toda uma rede de relações (concepção de poesia, *paideuma* compartilhado, pares estabelecidos, entre outras), visíveis a partir do movimento de assumir isso e não aquilo. Todavia, ser parte de uma geração não é exatamente uma escolha: ainda que Leminski não se assuma como marginal – e sua poética realmente se

⁷⁰ O ensaio é uma tréplica à réplica publicada também na *Folha de S. Paulo* por Philadelpho Menezes. No artigo que originou a polêmica, Leminski comenta o posicionamento de Menezes quanto à evolução em arte, ponto a ser discutido ainda nesse capítulo. A resposta de Menezes critica a “síndrome de deficiência teórica” da geração de Leminski, ponto sobre o qual se insurge o ensaísta.

afasta em vários graus daquela que se pode tomar como proposta pela geração mimeógrafo – alguns temas e fazeres são comuns, ainda que à revelia do poeta. Tanto que, em certo momento do mesmo ensaio, admite ter sido incluído numa coletânea de poemas de representantes da “poesia dos anos 70”. Porém, enfatiza: “por razões cronológicas” (FS111285).

A crítica feita na resenha de *Drops de Abril* também se liga sobremaneira ao assunto discutido quando da exaltação das revistas nanicas: o apuro formal como busca. Ainda que Chacal não possa ser apontado como exemplar de construtor, reconhece nele “certos registros agudos” (FS 061183), a que atribui parte da força dessa poesia, calcada não somente nos usos marginais, mas em correspondência com forças outras – e a citação da Poesia concreta como marco a ser notado não pode ser vista como menção gratuita. Delineia-se o perfil do que considera ser poeta, bem próximo àquilo que parece crer Roland Barthes:

O escritor não pode definir-se em termos de função ou de valor, mas apenas por uma certa consciência de fala. É escritor todo aquele para quem a linguagem constitui um problema, todo aquele que experimenta a sua profundidade, não a sua instrumentalidade ou beleza (1987, p.46).

Por sua vez, em “Já estava ficando fácil ser grande escritor” (17/04/1986), avalia o cenário da literatura, frente a um acontecimento editorial: o boom de traduções, graças ao qual os brasileiros puderam ler bons autores estrangeiros, mesmo os raros e raríssimos (Kliebnokov, Mishima, Ishikawa, entre outros). Pensa que tal expansão foi o melhor acontecimento literário da década de 80, visto que atuou no sentido de elevar o horizonte de expectativa e o gosto médio do público leitor. Elogiosamente, elenca as editoras envolvidas no processo (LP&M, Nova Fronteira, Perspectiva, Brasiliense, Max Limonad), do qual fez parte como tradutor e ensaísta (alguns dos ensaios discutidos no capítulo 4 são oriundos desse fazer). A tradução como proposta editorial faria o Brasil atenuar o descompasso de não ser contemporâneo literariamente. Diz que, naquele momento, a produção de literatura não teria como competir com a avalanche de traduções da melhor cultura letrada. Dessa forma, a tarefa do escritor nacional começava a se tornar difícil, com a perspectiva do paralelo estrangeiro enfim colocado diante dos olhos do público. Advoga que, num primeiro momento, isso pareceria catastrófico para o autor local, já que a obra estrangeira chega precedida pelo prestígio dos anos. A médio e longo prazos, porém, julga que autor e público brasileiros saem

ganhando, afinal, “competir na mesma raia com os puros-sangue só pode melhorar nosso tempo e nossa performance” (FS 170486).

Historicamente, aponta que o boom de traduções começou com o Concretismo, com a necessidade que os participantes do movimento tinham de verter para o português o manancial teórico que compunha as bases de suas crenças literárias. Haroldo de Campos, por sinal, desenvolve uma teoria da tradução como recriação, a partir de colocações de Ezra Pound sobre o assunto. Para Leminski, a expansão do horizonte de leitura do público redundaria em maiores cobranças para seus próprios escritores, elevando o nível da criação literária nacional.

Os três ensaios citados atuam como uma espécie de avaliação da produção contemporânea, em diversos níveis, da qual Leminski fez parte como poeta, pensador e leitor. Há uma demarcação de espaços. Não à toa, para pensar as décadas de 70 e 80, no que se relaciona ao mundo literário, avalia as revistas nânicas, a geração marginal e o boom das traduções. Tais instâncias são caracterizadoras do seu fazer. Quando pensa as décadas de 70/80, de alguma forma, posiciona-se em relação às tendências do período, afirmando, concomitantemente, os grupos/ideias com os quais dialoga e renegando, por meio da crítica, os movimentos de que não faz parte.

Desse modo, o Leminski entrevistado pelo perfil promovido nesses ensaios é o pensador de linguagem, que desempenha um papel micropolítico⁷¹ em sua participação nas revistas nânicas, participação essa que se concebe em termos de design de linguagem. Por outro lado, é também o poeta que se vê desvinculado dos fazeres marginais, cuja propalada ligação imediata vida/poesia não estaria em conformidade com suas práticas e crenças poéticas. Por fim, é também o tradutor, ligado à fatura de transcrições promovidas pelos concretistas para alargar em língua portuguesa seu *paideuma*, tarefa que realiza comercialmente para algumas das editoras citadas no ensaio. Tais caracterizações, todavia, são políticas e não devem ser tomadas de forma imediata, mas discutidas e pensadas à luz de seus fazeres e falas às vezes complementares, noutras, contraditórias.

⁷¹ O termo pretende dar nova dimensão ao significado usual de “política”, visto que este se tornou intimamente relacionado ao sentido partidário, perdendo um pouco sua amplitude. Entende-se, no caso da *micropolítica*, uma espécie de política direcionada a um local determinado, no trato das relações cotidianas, capaz de afetar os modos de subjetivação. Para Félix Guattari, “a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante” (1986, p.138). Já Suely Rolnik, vê o micropolítico como “forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade” (2006, p.1).

Sobre a geração marginal, por exemplo, trabalharei no capítulo 4 uma visão bem menos incisiva de Leminski acerca do fazer poético deste grupo, em que enaltece pontos positivos dos poetas do mimeógrafo, em claro embate com a fala recém-apresentada. Outro ponto à primeira vista conflitante seria a crítica que concebe dos fazeres jornalísticos como formas absolutamente lineares e rotineiras, à oposição das criativas maneiras de apresentação concebidas pelas revistas nanicas, visto que sua atuação acontece nos dois tipos de periódicos (nanicas e grande imprensa). Tal situação, todavia, não gera exatamente uma contradição, mas uma maneira múltipla de ocupação do espaço público, sobre a qual falarei mais detidamente ao fim desta tese.

É certo que cruzamentos diversos poderiam ser feitos entre os ensaios citados. Por exemplo, “O veneno das revistas de invenção” além de discutir o modo de produção literária dos anos 70, põe em cena a questão da política da linguagem, assunto caro a Leminski e, como se pode perceber pelas resenhas da *Veja* (e pelos ensaios tratados a seguir), extremamente recorrente. Ao se avaliar o corpo desses ensaios, diversas possibilidades de leituras cruzadas se levantam. Aqui, apenas coloco em exergo aquelas que, mais reincidentes, fazem eco à sua produção intelectual e literária.

A segunda questão recorrente, levantada no artigo “Forma é poder” (04/07/1982), é, talvez, uma das mais discutidas por Leminski: a linguagem como norma. Começa por deslindar alguns pressupostos sobre a dita normalidade da linguagem. Para ele, o falar corrente, reinado de instâncias como o jornalismo e a escrita acadêmica, não seria uma forma natural, mas naturalizada. Essa mesma forma naturalizada induziria certa literatura a trabalhar sua ênfase no “conteúdo”, evitando obscurecê-lo, visto que seria a maneira mais “natural” de agir com a língua.

Leminski demonstra não crer no natural em relação a instâncias culturais, vale dizer, criações humanas, como a língua. Para ele, nessa via de raciocínio, tudo o que se crê natural é o não mais percebido como construção, fruto de um apagamento, trabalhado anos a fio pelo poder. A não-percepção desse poder faz o literato menos avisado coadunar-se com as formas fixas da *doxa*, por não tentar subverter o que há de mais arraigado na língua, ação que o escritor considera a tarefa-mor da poesia. Em literatura, encontra no naturalismo a projeção do discurso jornalístico e uma prática que não se importa, de modo central, com o trabalho de linguagem, mas centra-se na “mensagem”. Tal prática do literário, mesmo que sob uma aparência revolucionária, é, para Leminski, de fato, conservadora. Insurge-se, por isso, contra ela: “A despreocupação com a forma só é possível no academicismo” (FS 040782).

Tal reflexão faz eco ao texto “História mal contada”, da seção “Ponto de Vista” (revista *Veja*), já analisado. Para o autor, esse tipo de discurso automatizado nasce no jornalismo, vinculado à necessidade de negócio que caracteriza o fazer desse veículo. Porém, ao ser projetado na literatura, descaracteriza o que seria a principal função desta, a seu ver, que é o jogo linguístico. Tal visão critica um conceito naturalista de literatura e instaura, por contradição e implicitamente, as preferências quanto a construção do *paideuma* desejado. Sua denúncia do dito escrever corrente se deve ao fato de que ele serve ao poder social hegemônico: “esse poder é branco, burguês, colonialista, imperialista, positivista, otimista, greco-latino-cristão, século 19” (FS 040782). Certa insurreição a este poder teria sido promovida pela literatura latino-americana (da qual exclui a brasileira, já criticada por sua literatura de feição menos imaginativa) que enveredou pelo não-verismo do discurso fantástico, mas não ousando em “nada que comprometa a ‘legibilidade’, isto é a comercialização” (FS 040782). De qualquer maneira, não concede à literatura latino-americana a qualidade de criação radical de linguagem, ponto mais caro do fazer literário para Leminski – só em casos de exceção, como Borges, Lezama Lima, Cabrera Infante, mas cria certa diferença quanto às produções brasileiras, que, em sua maioria, são, para ele, de “um naturalismo pedestre e fotogênico” (VJ 201185).

O crítico, no entanto, faz diferenciações entre o que chama de naturalismo e realismo. Para ele, “O discurso realista não camufla a perspectiva” (FS 040782), o que seria função da dita objetividade jornalística (e também acadêmica, naturalista – instâncias que, em seu discurso, assemelham-se pela despreocupação com a criação de novas formas linguísticas): “Invoca-se em vão o nome do realismo, que se procura confundir com o naturalismo. Realismo, quer dizer, discurso carregado de referencialidade, não é sinônimo de naturalismo” (FS 040782). Para ele, realistas seriam textos como *Ulysses*, de Joyce, ou *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, que, plenos de referenciação, trabalham demasiadamente a forma, a maneira de apresentar os conteúdos. Desautomatizar o discurso corriqueiro é, então, função política do fazer literário, contrário ao poder instituído, emblematizado na linguagem. Mas alerta: “formas são sociais. O público é conservador (...). Ao criador consciente, cabe não apenas satisfazer uma demanda. Agradar. Mas – sobretudo – contrariar expectativas. Agredir” (FS 040782). Aproxima-se, então, da postura modernista de *épater le bourgeois*, principalmente em sua vertente oswaldiana. Não é

sem razão que o Oswald de João Miramar encontra-se entre aqueles que merecem seu apreço e distinção.

Tal questão também é contemplada no ensaio de 02/06/1984, “Repressão textual”, porém, sob outro enfoque. Fazer notar que o discurso é sempre ideológico é uma preocupação de Leminski nesses ensaios. Nesta resenha do livro *Repressão sexual*, de Marilena Chauí, compara a linguagem monoliticamente acadêmica a uma repressão sexual abstrata, tema que se liga tanto à questão da normatização da linguagem quanto à mística do trabalho, a ser ainda comentada. Provoca: “só quero chamar a atenção de Marilena para um aspecto da repressão sexual (...) que seu livro, MATERIALMENTE, representa em seu próprio tecido linguístico, sintático, lógico, conceptual” (FS 020684).

Para o ensaísta, então, o poder desestabilizador da linguagem, ainda que reinador da poesia, deve atuar em todo discurso que se queira, de alguma maneira, inovador, subversivo. Criar é criar linguagem, formas diversas de dizer. Tais maneiras é que geram novos conteúdos, o que parece um pouco lembrar que os gêneros são expectativas do discurso. Em “Aleluia, S. Back” (22/05/1985), também discute a linguagem, mas no cinema, e dá a seu uso o mesmo estatuto – o que parece indicar que o conceito formado em torno da poesia alcança outras áreas artísticas, num sentido de que todas elas precisam usar linguagem desestabilizadora e não-normativa. Em “Santa Helena Kólody” (26/06/1985), a propósito do lançamento do livro *Sempre Palavra*, de Kólody, situa a autora como o poeta mais moderno de Curitiba. Tendo lançado seus trabalhos quando o Modernismo ainda não era hegemonicamente aceito, a autora, segundo Leminski, sustenta seus poemas “em nível de linguagem, de ‘design’, de essência” (FS 260685), o que configura um comentário extremamente elogioso, sob a perspectiva do conceito de poesia assumido como adequado pelo crítico.

Outro artigo para a *Folha de S. Paulo* resvala nesse tema. Ainda que não o ataque diretamente, Leminski parece encontrar espaço de sempre repetir para seu público que literatura que não queira ser apenas mercadoria tem de ser, concomitantemente, criação linguística. Em “Grande ser, tão veredas” (27/11/1985), ao parodiar a linguagem roseana, a propósito do lançamento da adaptação de *Grande Sertão: Veredas* para a televisão, exalta a criação linguística de Guimarães Rosa. Importante comentar neste ponto que, como poeta-crítico, sente-se à vontade para incorporar procedimentos estéticos dos autores que analisa. Tal permissão auto-outorgada surte efeito. O ensaio passa a ser forma expressiva e não apenas conteúdo comunicado.

Também com temática análoga ao texto sobre *Grande Sertão* são os ensaios “Saber escrever é coisa do passado” (25/08/1985), “Rouanet e a razão” (21/12/1985) e “O ritmo pop do apocalipse” (24/06/1986), que, em que pese não serem retratos diretos do tema, possuem pontos discutidos que os ligam à citada questão.

Espécie de resenha, “Saber escrever é coisa do passado”, mostra-se como dura crítica ao livro *Silicone XXI*. Alfredo Sirkis, o autor, ex-participante dos movimentos estudantis dos anos de chumbo, é visto pelo crítico como parceiro de Gabeira na nova tarefa de ocupar as listas dos mais vendidos, em substituição à antiga ocupação dos cartazes policiais de “procura-se” (diga-se de passagem: ideia repetida da resenha sobre o livro de Gabeira para a revista *Veja*, comentada em tópico anterior). A crítica engloba vários pontos de reflexão, embora aqui interesse principalmente aquele relacionado ao binômio forma/poder. Ao abordar o enredo, aponta-o como composto por uma série de lugares-comuns, de gratuidade absoluta que, estilisticamente, não sustenta o livro. Risível pela enorme ironia é a passagem:

alguns momentos merecem destaque pela ousadia da formulação, lembrando até o paleolítico Guimarães Rosa. Frases como: “ficou tamborilando nervosamente a mesa”, “as imagens da véspera estavam grudadas em sua retina” ou “movia-se silencioso como um gato” jamais serão esquecidas por nós que, até ontem, ainda nos contentávamos com Machado de Assis, James Joyce e Jorge Luis Borges (FS 250885).

A partir das citadas observações, Leminski reflete que, a continuar assim, os escritores terão finalmente “aquele QI de abóbora que os críticos sempre desejaram” (FS 250885), o que não deixa de ser, concomitantemente, um dardo atirado à crítica literária. Conclui que “Depois de Silicone XXI, definitivamente, saber escrever é coisa do passado” (FS 250885), o que é uma maneira de afirmar, por contradição, seu credo poético. Se forma é poder, como assevera, usar o tipo mais corrente de escrita, como faz Sirkis, é justamente ser servo do poder, motivo que o faz tornar-se risível para Leminski, ainda mais por ter sido ex-militante, figura que, em tese, deveria continuar insurgindo-se contra os poderes, principalmente aqueles instaurados na normatividade da linguagem.

Em “Rouanet e a razão”, comenta o artigo “O Irracionalismo à Brasileira”, de Sérgio Paulo Rouanet, publicado no Folhetim, da mesma *Folha de S. Paulo*. Começa indagando de que razão fala Rouanet (e enumera possibilidades: a dos egípcios? De Confúcio? Tupinambá? De um rabino cabalista? Do *Organon* aristotélico? Da sociedade industrial?) para, em seguida, perguntar, pela mesma via, de que lógica este fala (do I-Ching? De Aristóteles? De Hegel?). Com isso, citando a “desrazão” de Glauber Rocha,

quer saber se só há uma razão e, se sim, quem a determinou. Logo indaga: a razão é melhor que a desrazão? Ou a razão não precisa justificar-se?

Afirma não ser a pessoa certa para fazer tal pergunta, visto que sua geração operou muito proximamente à desrazão programada (interessante pensar que, aqui, admite o conceito de geração, o que não fez no artigo em que responde a Philadelpho Menezes). A razão, nos idos da citada geração, parecia opressora e a loucura virou bandeira. Diz Leminski que percebeu, então, que a razão é um artefato localizado no tempo/espço, um produto. Mostra como a razão pode ser vista de lados diversos, ainda que cruéis: Hitler matando judeus estava racionalmente resolvendo o que considerava um problema para a sua nação. Afirma que, para revoltarmo-nos contra isso, temos de recorrer a coisas como “solidariedade humana”, anteriores ao racionalismo (ainda que possam, adendo meu, constituir uma lógica da sobrevivência). Argumenta que gostaria de pensar que o racionalismo está preparado para abrigar a riqueza da alma humana. Traz etimologia à roda: razão e raciocinar como parentes semânticos de racionar, que é diminuir, privar. Comenta então que não quer pensar o racionalismo como empobrecimento. E indaga, ao fim, “afinal, professor, quem está com a razão?” (FS 211285).

Aparentemente desligado da questão da forma como poder, entretanto, tal artigo propõe a discussão pelo viés da normatividade racional. A crítica que Leminski faz à razão única encontra a ideia de *logos*, da maneira ordenada de expor a linguagem. Seu questionamento quanto às muitas razões cabíveis, e não apenas a aristotélica, põe em cena outros modos de construções possíveis. O “Irracionalismo à brasileira” do título de Rouanet parece encontrar – ainda que não o tenha pretendido – a mesma ideia de fundo do talvez mais conhecido livro de Leminski, o *Catatau*, embora por outras vias. Romance (para não problematizar essa realização do gênero) que encena a falência da razão cartesiana nos trópicos, tem na linguagem o desarticulador-mor da pretensa razão única. Ora, se a desarticulação da linguagem normativa aponta para outras razões possíveis, ela é desestabilizadora – ideia que faz eco à noção de forma/poder, recorrente em Leminski. Indagar, então, pelas várias razões possíveis, apontando o autoritarismo da afirmação de uma razão única, faz parte do mesmo grupo de questionamentos quanto às políticas da forma linguística, à pretensão de enlouquecer a lógica da linguagem, quebrando automatismos e desarticulando a linearidade da lógica formal.

Por fim, ainda sobre a questão da relação forma/poder, há o artigo: “O ritmo pop do apocalipse” (24/08/9186), apresentação do segundo livro de Marcelo Rubens Paiva,

Blecaute. O crítico fala de como é difícil criar sob a luz dos holofotes, visto que muitos esperavam ansiosos pelo novo livro deste autor. Alguns apostavam que sua nova criação seria apenas uma reprise da primeira, enquanto outros intuíaam que seria bem diverso. Aponta o risco que correu o autor, pois é comum no cenário brasileiro autores de um livro só – ou, pelo menos, assim lembrados (e aponta nomes como Euclides da Cunha, Graça Aranha, Raul Pompeia, Manuel Antônio de Almeida e até Gilberto Freyre). Diz, todavia, que Marcelo é um escritor pop, de rádio e TV, um sobrevivente da crise da literatura, não candidato à academia. Resenha, então, o livro, que, exemplar de literatura fantástica, coloca em cena sobreviventes de um Brasil pós-hecatombe nuclear.

A obra, sem pudores, assume-se inspirada numa série televisiva, livres projeções de futuros possíveis. Leminski aponta que, por conta do enredo, poderiam pensar em intenções alegóricas ou simbólicas *à la* Kafka. Não é o caso: mostra-se como apenas uma narrativa que nasceu para ser filmada. Faz uma ligação com *Feliz ano velho*, primeiro livro do escritor: há um desastre absoluto que motiva o acontecimento narrativo (em *Blecaute*, uma hecatombe que matou tudo e deixou no planeta apenas os três protagonistas). Rubens Paiva, segundo o crítico, narra bem. Porém, para ele, o pecado do livro é ser só uma historinha. Liga-o à obra de Alfredo Sirkis, anteriormente resenhada, também uma “mera ficção científica”. Por ser inspirado na TV, *Blecaute* já seria arte de arte, signo saindo do signo, “signo-citação” (FS 240686). Diz que a grandeza de uma obra talvez se faça justamente entre o arbitrário e o necessário, ou corre o risco de uma leveza extrema – sendo o termo “leveza”, aqui, usado pejorativamente. Informa ser o tipo de romance que não se para de ler antes da última página. Entretanto, para Leminski, tal critério provém da literatura americana e não serve para evidenciar o valor de uma narrativa. Aponta para o fato de que alguns dos ótimos textos de ficção são justamente aqueles que emperram a leitura, “correm ao contrário dos automatismos e expectativas do leitor” (FS 240686). Ao denunciar a forma automática, que não exige esforço de leitura, promove a crítica do poder institucionalizado da linguagem.

Tal postura leva a pensar no uso da língua cotidiana, na reflexão sobre o português e outras línguas, outros pontos recorrentes em suas considerações. A questão é discutida nos ensaios: “Dobre a língua” (31/07/1985), “Aids cultural” (21/09/1985), “Erros e erratas” (20/11/1985), “Garantido no” (23/11/1985) e “A volta por cima dos brasileiros” (08/02/1986).

Em “Dobre a língua”, efetua uma comparação entre o português e o inglês. Para o autor, escrever em português ou ficar calado é mais ou menos a mesma coisa, apesar de a língua possuir cerca de 140 mil falantes⁷²: “Mais que basco mas menos que espanhol, escrever em português, em termos planetários, é meio que nem escrever em albanês, swahili, húngaro, bengali, coreano” (FS 310785). Aponta como tal limitação, nas traduções, reduz grandes obras do português, como *Grande Sertão: Veredas*: o livro teria perdido “toda sua aspereza jagunça, suas irregularidades, suas invenções. Rosa parece apenas um banguê-banguê” (FS 310785). Atribui essa incapacidade tradutora a um desinteresse global pela língua:

quem quer aprender português? Nem os intelectuais e escritores do boom literário latino-americano o conhecem (...). Talvez não tenhamos valores literários suficientemente fortes para forçar nos estrangeiros o desejo ou a necessidade de aprender português (FS 310785).

Mas, ainda que sinta o português como um confinamento, relativiza: “Sei que Pound aprendeu português nos anos 20 para ler os *Lusíadas*, que ele considerava ‘full of sound and fury’”⁷³ (FS 310785). Reflete que, embora língua dos nossos dominadores, “é dela que é feita a substância da nossa alma” (FS 310785).

A avaliação que faz do uso da língua inglesa neste ensaio não é, por sua vez, elogiosa. Entende que é a língua do império, menos entrópica, mais fácil, língua de dominação. Consequentemente, a segunda língua de todos nós:

O território que resiste mais bravamente a essa invasão da língua inglesa é a literatura. Por seu caráter levemente arcaico, a literatura repele, com seus anticorpos, as investidas do agressor. A literatura brasileira terá de ser feita no melhor português (FS 310785).

Tal consideração, entretanto, parece revestir-se de ironia. Ao comentar que a vida é maior que a literatura, percebe que a resistência é um trabalho talvez perdido, visto que, o uso da língua cotidiana infiltra-se mesmo nos fazeres da arte. Instaura, dessa maneira, uma espécie de aporia: a resistência, embora necessária, é inútil. Como resistir à dominação do inglês? – pergunta-se. “Aprendendo inglês, ora” (FS 310785).

Já no artigo “Aids cultural”, num jogo com os significantes “doença” e “imunidade”, afirma orgulhar-se de sua armadura imunológica. Como é usual em seus ensaios, cambia o plano semântico da discussão, mantendo alguns significados. Dessa

⁷² Ao enumerar os falantes de Língua Portuguesa, em diversos ensaios, Leminski cita cifras diferentes.

⁷³ Ao citar Pound, evoca o *paideuma* concreto, visto que o autor norte-americano é bastante considerado pelos concretistas.

maneira, brinca que, por possuir uma “armadura imunológica” tão potente, quando algo está no auge e todo mundo “pega”, ele não se contamina. Por exemplo, enriquecer nos anos do milagre econômico do governo Médici (FS 210985) – mais um de seus toques de ironia. Tal afirmativa possui um bem arquitetado jogo de lógica, em que, mantendo os significados de doença e contágio, transfere a argumentação para o plano da vida diária, incluindo uma crítica a fatos externos ao assunto imediato discutido no artigo. Essa estratégia, frequentemente usada em seus escritos ensaísticos, oportunamente mobiliza diversos temas, planos de conteúdos múltiplos em um mesmo texto, fazendo com que seus artigos ganhem certa mobilidade e rapidez, ao passar por assuntos diversos, fazer referências a variados eixos de acontecimentos (política, arte, economia), em tempos também múltiplos. Outra característica notória de seus textos jornalísticos é o uso do discurso aforístico/proverbial. Esses fatores, nos ensaios, são marcas potentes do material poético – e, a esse respeito, lembre-se, aqui, que Leminski por diversas vezes é classificado como o poeta da frase de efeito.

Ainda referindo-se a sua “armadura imunológica”, atribui tal potência ao tipo de vida livre que levou na infância. Graças a ela, comenta, passou incólume pelo “desenvolvimentismo da era JK, pelo concretismo dos anos 60, pelo comunismo-marxismo dos anos 70, pelo nazi-fascismo de consumo que se seguiu, pelos sociologismos de todas as USPs e PUCs do mundo” (FS 210985), etc. – um exemplo de eixos diversos mobilizados para colorir o painel do artigo e fundamentar a argumentação que se seguirá. É interessante notar ainda que, muitas vezes, as enumerações de diferentes eixos contêm afirmações propositadamente imprecisas ou irônicas, como é o caso nesse texto, de seu passar incólume pelo Concretismo, fato que não se verifica em sua história de vida e em sua trajetória como poeta. Segundo ele, sua produção literária também nunca sofreu influências externas. Para evitar contaminações, nunca lê: só leu a Bíblia (“um livro cheio de milagres, e de ideias que eu já tinha tido” – FS 210985) e a lista telefônica (outro exemplo divertido das *boutades* e ditos espirituosos, alguns repassados de autoironia, que povoam seus artigos).

A brincadeira serve para introduzir a questão da língua autóctone e estrangeira. Segundo ele, deve-se lutar contra a influência externa de qualquer espécie, inclusive de índios, de portugueses, de imigrantes, considerada uma AIDS cultural. Todos os livros estrangeiros deveriam ser proibidos, brinca. Principalmente, aqueles “escritos em português” (FS 210985). Ora, a sucessão argumentativa põe em cena alguns pontos cuja discussão ligar-se-á, imediatamente, à questão da língua, anteriormente mencionada.

Leminski reflete aqui, ainda que sub-repticiamente, sobre a identidade nacional. Quem é o estrangeiro contra o qual se deve lutar para não sofrer influência? Subverte a lógica: se se deve lutar contra influências alienígenas de qualquer espécie, esse “outro” pode ser visto no cenário usual que compõe nossa identidade: índios, portugueses, imigrantes. Dessa forma, os livros estrangeiros precisam ser proibidos: e estrangeira também seria a língua que, no artigo anterior, afirmou ser “substância de nossa alma” (FS 310785). Aparentemente paradoxal, tal ensaio é, em larga medida, contestatório. Coloca-se contra um conceito congelante de língua, que vê no externo, naquilo que vem de fora, apenas ameaça. Faz isso ao apontar para a composição, em si externa, da língua que reconhecemos como própria.

No ensaio “Erros e erratas”, relaciona, a partir de uma suposta conversa em um táxi, em que o motorista diz que votou em Jânio Quadros porque era bom de gramática, a questão da correção gramatical com a repressão. Obedecer cegamente à gramática normativa é, de alguma maneira, obedecer às leis do *status quo*. Comenta a insurreição de Glauber Rocha (personagem constante em suas exemplificações, apontado costumeiramente como força desestabilizadora) em sua sintaxe não ortodoxa. Fala que tanto o cineasta quanto Jânio Quadros sabem que é na linguagem e não nos conteúdos que está a ideologia, que o meio é a mensagem, que “o buraco é mais embaixo” (FS 201185). A discussão, apesar de não estar localizada exclusivamente no terreno do fazer artístico, dialoga, concomitantemente com a ideia de “forma/poder” e, também, com suas reflexões sobre o uso insubordinado da língua. Finaliza com humor: “Quem está vivo ou quem está morto, atire a primeira crase” (FS 201185).

Já o ensaio “Garantido no” aparece como uma reflexão acerca de conhecimentos linguísticos, a partir de uma carta de um leitor desconfiado de sua fama de saber oito línguas. Efetivamente, apenas pelo texto, não há como saber se a referida carta existiu ou se é um motivo textual para fazer nascer a discussão. Não importa. No artigo, afirma ter relações diplomáticas com doze idiomas, porque “dominar é forte demais” (FS 231185). Disserta sobre o que é conhecer uma língua: comenta que falar e escrever já são habilidades diferentes em relação a esse saber, quase um bilinguismo. Ao mesmo tempo, crê que só conhecemos bem a nossa língua materna: “as dos outros, apenas desconfiamos” (FS 231185). Leminski justifica tal consideração, mostrando que sempre vai haver algum jogo linguístico insuspeitado para o falante não-nativo, percebido apenas por quem nasceu usando a língua em questão. A pedido do pretense leitor, conta como aprendeu japonês, de onde vem o título do texto. A explicação remonta à forte

imigração nipônica no Paraná e à prática das artes marciais. Insinua que o aprendizado da língua tem que envolver-se com a vida. Interessante no artigo é a reflexão sobre os usos da língua materna e da estrangeira, que se liga aos questionamentos sobre a língua própria e a do outro, já discutidos aqui.

Em “A volta por cima dos brasileiros”, encontra-se outra reflexão sobre o uso da língua: “é inacreditável a estupidez que vem cercando a discussão atual sobre os perigos que corre a língua portuguesa no Brasil e seus possíveis corretivos pedagógico-educacionais” (FS 080286). Revolta-se quando vê professores universitários dizendo que há certo e errado em língua – uma postura que lembra as discussões sociolinguísticas sobre a habilidade dos falantes de comunicarem-se na própria língua, independentemente das indicações da gramática normativa. Demonstra que é o legislador que cria o erro, não o uso, e introduz historicamente a questão, comentando que, por muito tempo, nosso falar foi considerado errado porque o parâmetro era Portugal. Ri do movimento inverso que então acontece: a rede Globo interferindo no falar português. Diz que se há algum futuro para essa língua, esse futuro está no Brasil, com seus 130 milhões de habitantes e não nos 10 milhões de Portugal. Falarmos, no entanto, essa língua tão pouco conhecida no mundo, é culpa dos portugueses:

Graças a Portugal que nos colonizou e explorou durante quatro séculos, falamos nós, a sexta potência econômica do planeta, uma língua que, em nível mundial, é apenas um “patois” do espanhol, um dialeto obscuro que ninguém entende. É a última sacanagem de Portugal. Estamos enclausurados numa língua insignificante (FS 080286).

Para Leminski, então, será o Brasil, cujo falar é acrescido oswaldianamente da “contribuição milionária de todos os erros”, o responsável pelo futuro da Língua Portuguesa. Tal consideração, aliada às anteriores já referidas, leva a pensar nas posições do autor quanto à língua de que é falante. Por que tamanha preocupação? Parece considerar-se confinado a uma língua de pouca expressão mundial, fato que, como escritor, de certa forma, impede – ou limita – sua expansão em níveis transnacionais. Para além de tal questão, a língua é seu material privilegiado de trabalho (ainda que atue, também, a partir de outros instrumentos). Fazer dela ponto de reflexão é indicativo de suas preocupações quanto à forma, às políticas de uso da linguagem, ao puro sistema de funcionamento. Demarcar suas crenças quanto ao objeto linguístico por meio dos ensaios é parte importante de seu fazer intelectual.

Pensar a língua e suas insurreições leva, necessariamente, a observar uma instância muito criticada por Leminski, embora seja um de seus espaços de atuação, isto

é, a atividade jornalística. A discussão é presentificada no artigo: “Chega de acontecimentos” (14/08/1985), como uma crítica bem-humorada ao jornalismo. Segundo o ensaísta, o jornal, invenção inglesa (“no fundo, o principal gênero literário do século 19” FS 140885) fundou o mito do acontecimento diário. Antes dele, “só um louco acreditaria que acontecem coisas todos os dias” (FS 140885). A discussão lembra um dos problemas levantados pela Teoria da História: não existem fatos, visto que todos eles são criação, versões. Qualquer ocorrência cotidiana poderia ser elevada à categoria de fato, desde que houvesse um historiador capaz de vislumbrar-lhe usos históricos, além de adicionar-lhe uma carga discursiva⁷⁴. O artigo paira entre a crítica e o elogio ao que chama de invenção do acontecimento, através de uma bem-humorada “falsificação” de fatos (segundo ele, a Guerra Fria fora invenção de Paulo Francis; a morte de Tancredo, invenção da Globo; a condenação do papa à pílula, invenção sua etc.). Este ensaio, por sua vez, põe em cena uma crítica sutil às preocupações do jornalismo. Ao mesmo tempo em que entende ser o acontecimento o motor do fazer jornalístico, parece rir-se de tal atividade. Afirma finalmente, por meio da ironia calcada no fabular de acontecimentos, o poder da imprensa na conflagração de histórias.

O “inutensílio”, por sua vez, assunto caro às suas concepções teóricas, aparece formulado como ensaio em “Poesia – vende-se” (03/08/1985) e “A arte e outros inutilensílios” (18/10/1986).

Em “Poesia – vende-se”, toma o livro de literatura como a mercadoria mais estranha do planeta. Argumenta que quando se compra uma caixa de sabão em pó, você sabe que aquilo irá lavar a sua roupa, já quando se compra um romance, as possibilidades do que “vem dentro” são numerosíssimas. Quando se trata de poesia, então, tudo passa a ser muito indefinido, principalmente, se se pensa na poesia pós-22, em que as normas foram implodidas, comenta. Após essa mudança, cada escritor ficou sendo dono de um problema: o seu próprio problema de criação e precisa, nele, reviver o conjunto de problemas de toda a literatura. Segundo Leminski, a “crise virou substância” (FS 030885). Coloca em exergo, dessa forma, uma das forças motrizes da poesia de depois do modernismo: a autoinquirição. Tal faceta é parte significativa de sua própria produção, que tem nos recursos metalinguísticos potencial expressivo.

O segundo ensaio sobre a ideia da poesia como objeto não-útil é “A arte e outros inutilensílios”. O texto é o primeiro módulo de um curso dado por Leminski na Fundação

⁷⁴ A esse respeito, ver o ensaio de Paul Veyne, “Tudo é histórico, portanto a História não existe”, contido no livro *Teoria da História*, referenciado ao fim desta tese.

Armando Álvares Penteado, em São Paulo, chamado “Poesia – 5 lições”. No ensaio, explica que a “curiosa” ideia de que a arte não está a serviço de nada, a não ser de si mesma, é recente: data do romantismo europeu do século XIX. Para ele, o mundo burguês tende a achar que arte é igual a artesanato, daí a intenção da indústria de substituí-la. Entende, dessa forma, o mundo burguês como antiartístico: se este pode ignorar a arte, ela pode “prescindir” dele. Nasce, então, a “arte-pela-arte”.

Arte in-útil: uma ideia estranha à Idade Média Católica, herdeira dos preceitos do *utile dulce* greco-latinos. Como lembra Leminski, para um letrado da Idade Média, era natural que a arte estivesse a serviço de um preceito educativo, edificante. O ensaísta promove, a partir de então, um histórico detalhado da questão (na medida em que se pode historiar detalhadamente algo em um jornal). Expõe: a arte, no período citado, é expressão da moral e da norma. A liberdade da literatura ocidental moderna, entende, pareceria a esse personagem o triunfo do diabo, já que o pecado dessa literatura é o mesmo de Lúcifer: soberba, declarar-se acima do bem e do mal.

Por sua vez, o Renascimento, cético, fez nascer outra concepção de arte, não mais subordinada à moral ou à educação. Nasce o exclusivismo do *delectare*. A reação católica à Reforma, demonstra, faz triunfar novamente a arte a serviço de algo. Assim será até o século XVIII: mesmo no Iluminismo, a arte estará a serviço do princípio educativo das “Luzes”. Com a Revolução Francesa, dissolve-se o equilíbrio entre o autor e seu mecenas: o escritor acha-se sem pai. Explica então que a arte-pela-arte foi formulada pela primeira vez na França parnasiano-simbolista, formulação que teve o impacto de uma libertação. A evolução da poesia moderna deriva dos cultores da arte-pela-arte, libertados dos lastros morais e podendo avançar tecnicamente.

Não se pode deixar de notar o caráter explicativo, propedêutico, que assume o texto em questão. Formulado para aulas de poesia, sua intenção é oferecer lições, como demonstra o próprio nome do curso. Leminski, então, não se furta de expor para seu leitor (e, mais tarde, aluno) os caminhos que o levaram até às conclusões pouco ortodoxas a que chegou.

Arte como inutensílio, não ligada a outros valores. Por isso mesmo, o trabalho poético mais significativo da modernidade trata da própria poesia, da crítica, faz metalinguagem de modo explícito e consciente. Para Leminski, a arte-pela-arte significa a sobrevivência deste tipo de produção numa sociedade de mercado, já que, para o mundo burguês, ela só pode ser ornamento e mercadoria. Afirmando-se como arte autônoma, recupera – ou tenta recuperar – seu prestígio e valor.

Para validar a argumentação, o ensaísta discorre sobre as diferenças da arte numa capela de igreja e na sala de um banqueiro. A burguesia, analisa ele, saúda a liberdade formal da arte comprando-a, vale dizer, transformando-a em artesanato. Aponta para o fato de que algumas artes adaptam-se melhor ao consumo, como é o caso das artes plásticas, que perderam o impacto subversor da vanguarda e entraram no universo do comércio. Segundo Leminski, a literatura resistiu com vigor, em especial, a poesia.

Sua afirmativa decorre da observação de que as artes em geral são feitas de ícones (cores, formas), enquanto a literatura é produzida com símbolos (que tendem a ser transformados em ícones). Leminski incita: um ícone pode ser apolítico, uma palavra, não. Tal fato se dá porque uma cor, por exemplo, pode ser vista como universal, já a palavra é sempre fruto de um idioma (falar basco na Espanha, por exemplo, é um gesto profundamente político). Sendo a palavra ética e política, tem-se a dificuldade de transformar a literatura em mercadoria.

Explicita que, no ramo mais comercial da literatura, a ficção, não é exatamente a palavra que se torna mercadoria, mas o enredo. O puro valor da palavra estaria na poesia. Para ele, poesia é difícil e não vende: seu destino está além ou aquém do mercado. Brinca Leminski que não vender devia ser a alegria dos poetas: a última trincheira contra o capitalismo. Isso promove um conflito com o mundo. A melhor arte do século XX, para ele, é um gesto contra o mundo (e isso diz muito acerca de seu próprio fazer artístico).

Expõe, então, para contrabalançar, a via russa de crítica da degenerescência da arte moderna: “uma postura ideológica do mundo parece ser indissociável de uma visão utilitária da arte, nos antípodas da ‘arte pela arte’” (FS 181086). Todavia, alegra-se por Adorno, também de visão marxista, mas sem o que chama de “maniqueísmos moralistas” dos pensadores de esquerda, produzir uma síntese dialética entre o compromisso ético e político e a arte autônoma. Para Adorno, a grandeza da arte está em resistir ao estatuto de mercadoria. Ou seja, completa Leminski, como *inutensílio* (FS 181086).

Estende suas considerações: para ele, o princípio da utilidade corrompe a vida, fazendo crer que tudo deva dar lucro. Elenca, portanto, coisas que não precisam de justificativa para existir, pois são a própria razão de existir: a alegria do afeto, um gol do Zico, o prazer sexual, a própria poesia. Lembra: faz-se o útil para ter acesso ao inútil. Necessário perceber que o ensaísta introduz, em meio ao questionamento da poesia

como inutensílio, outra ideia recorrente: a mística imigrante do trabalho. Contra ela, vive-se para alcançar o “in-útil” (FS 181086). Poesia é para nada e, ainda assim, indispensável – faz questão de ratificar. Alfineta: a que tentou, no Brasil recente, servir para algo, a engajada, é bem-intencionada, mas equivocada. Poesia não promove mudança, ela é a mudança (FS 181086).

Advogar para a poesia o lugar de objeto in-útil significa entender que tal fazer não deve estar comprometido com outra proposta, além da própria arte. Insinua-se nessa ideia certa condenação da arte engajada: não por ser engajada, mas por desprivilegiar, na poesia, aquilo que considera, como já comentado, tônus do fazer poético – o trabalho com a linguagem. O poema como objeto que não precisa justificar sua existência no mundo alcança, assim, um lugar além-da-mercadoria, como uma essência suprema dos fazeres humanos – postura que, ainda que fundamentada, guarda alto grau de utopia.

Também caro ao desenvolvimento do pensamento teórico leminskiano é a ideia de “novo” em arte, que aparece costumeiramente aliada à noção de vanguarda. Na *Folha de S. Paulo*, tais discussões acontecem nos artigos: “Tudo, de novo” (20/03/1983), “A vanguarda do ficar” (05/10/1985), “Cenas de vanguarda explícita” (04/12/1985) e “Preparado para o pior” (11/12/1985). Também é tangenciada no ensaio “A morte da arte” (19/06/1985).

Em “Tudo, de novo”, começa indagando pelo que há de novo no terreno da poesia de 70 até a atualidade. Porém, alerta:

Por trás de uma pergunta tão simples, escondem-se questões que envolvem o próprio destino da criação artística (...). Entre elas: tem que ser novo? Novidade é tudo? Ou há outros valores a considerar na produção desses indispensáveis bens supérfluos, que chamamos “obras de arte”? (FS 200383).

Defende a ideia de que “O novo é o belo de hoje” (FS 200383), ou seja, o estatuto do “belo”, em arte, foi transferido para o “novo”. Se antes o valor artístico estava associado à noção de beleza, para Leminski, a questão a ser valorizada foi modificada, guardando, todavia, certa inalterabilidade. Reflete: “Só há belo dentro de um quadro tradicional e estável de valores” (FS 200383). Esse quadro teria sido modificado pelo surgimento das vanguardas, que, por seu caráter de portador de informação nova, teria trazido à arte a ideia de que o valor do objeto artístico, a partir de então, estaria associado à sua novidade. Assim sendo, se o objeto artístico só era

artístico na medida em que era belo, a partir de então, só era realmente arte aquilo que, como vanguarda, era extremamente novo.

A passagem, todavia, não foi feita sem percalços. Para ilustrar a dificuldade de implantação de uma arte nova para os paladares acostumados ao belo, cita a célebre anedota de Manuel Bandeira que, ao comentar um poema “futurista” de Mário de Andrade, conclui: “– Achei ruim, diz Bandeira. Mas de um ruim esquisito” (FS 200383). Para Leminski, o “ruim esquisito” é o gosto do novo ainda não absorvido pela ótica do belo. A categoria “belo” perde espaço para o “novo”, segundo o ensaísta, porque este tem uma relação muito mais próxima com a sociedade industrial. A mudança de conceito valorativo, todavia, gerou um problema: a partir daí, qualquer obra só seria valorizada por sua carga de novidade, problema contra o qual se insurge – em termos muito próximos aos de Eliot, já aqui discutidos.

Nesse eixo, começa a pensar a poesia brasileira de acordo com o conceito de “novo”. Depois do Concretismo e Tropicália, a Poesia Marginal:

Parece que a única coisa de marginal que essa poesia tinha era uma dificuldade inicial de edição e uma certa repugnância nos meios universitários (...) Nem precisa dizer que a “poesia marginal” (...) está dentro de uma estética urbana e industrial. Uma estética da novidade (FS 200383).

A crítica ao movimento, que aparece vez ou outra nas suas considerações teóricas, aqui, relaciona-se ao fato de que, para ele, a geração marginal não havia criado uma linguagem própria – que é, também, outra questão importante de seus ensaios. Comenta que, sobre esse assunto, sempre lhe perguntam: “A poesia brasileira progrediu nos anos 70?” (FS 200383), ao que ele responde com outra pergunta: “Poesia progride?” (FS 200383).

Sua resposta-pergunta encena o deslocamento da poesia para um lugar diferente daqueles que ocupam as mercadorias pós-mundo industrial. A questão específica será desenvolvida quando do debate entre o escritor e o crítico Philadelpho Menezes. Importa dizer que a questão do “novo” em arte, para Leminski, sempre toca uma diferenciação entre poesia e objetos de consumo. Assim sendo, a mercadoria pode evoluir. À poesia, tal padrão não se aplica.

Ao aliar o poema marginal à novidade, faz encarnar nele as objeções que possui em relação à avaliação da arte apenas pelo critério do novo: “O que não for novo, hoje, nem sequer existe. Em contrapartida, o novo é, hoje, o óbvio. A vanguarda é o classicismo do século. Estamos condenados a inovar” (FS 200383). Aqui reside também

uma crítica ao paradigma concretista. Interessante pensar, juntamente a um comentário feito nas cartas a Bonvicino, a condenação da ideia de novo como valor único para o ajuizamento do objeto artístico. Relata ao amigo:

comentando tua carta, alice me disse: é, acho que nossa poesia, a minha poesia (a dela) não é uma coisa tão forte, tão importante quanto a deles, patriarcas, a coisa concreta toda.
 respondi:
 - em que?
 - em radicalidade, no novo...
 - mas v. está deixando entrar na tua apreciação um crivo, um critério concretista, o que vicia todo o resultado. não podemos aceitar esse jogo não buscamos a mesma coisa que eles buscaram.
 não programamos nossa coisa para produzir o mesmo tipo de efeito. é outra coisa. mudou o papo (EMD, p.110).

Compromete-se:

vamos deixar de nos preocupar/malassombrar com:
 - inventores e diluidores
 - rigor
 - radicalidade “poética”
 - linhas evolutivas poético-artístico-literárias
 - história das formas
 - novo
 - paideumas
 - experimentos puros
 - originalidade
 - ... obra curta x obra caudalosa, etc... (EMD, 1999, p.114)⁷⁵

Em matéria de poesia, parece referendar a discussão e o posicionamento de não mais preocupar-se com a “novidade a todo custo”:

o novo
 não me choca mais
 nada de novo
 sob o sol

 apenas o mesmo
 ovo de sempre
 choca o mesmo novo

(CR, p.36).

Retomando o ensaio, a ânsia por inovação, pois, não seria o critério mais indicado para se avaliar arte, visto que, na produção da geração mimeógrafo, segundo o autor, o que se altera é o plano pragmático e não o sintático do produto. Ou seja: a poesia esquece sua função de inovar *linguagem*. Reclama: “não foi fácil passar pelo corredor polonês das censuras e patrulhas dos anos 70” (FS 200383) e volta a enfatizar a

⁷⁵ Note-se que na referida lista várias questões que ocupam lugar de discussão nos ensaios e cartas de Leminski são levantadas. A menção indica uma preocupação em afastar-se de tais problemáticas, aliadas que eram às demandas do Concretismo. Todavia, percebe-se pela avaliação do material produzido *a posteriori* que algumas destas discussões continuaram caras ao fazer do poeta.

importância das revistas no contexto dos 70. Mesmo assim, questiona o descarte do antigo pelo novo: “a civilização é um processo inclusivo, não excludente (...). Certas coisas parecem brigar, quando estão apenas somando” (FS 200383). Idealiza, desse modo, o surgimento de um outro conceito valorativo, que não o belo ou o novo: “Talvez o sentido. Em todos os sentidos. Naturalmente” (FS 200383) – o que dialoga com sua declarada “busca pelo sentido”, contida na introdução de *Anseios crípticos (Anseios Teóricos)*.

Já em “A vanguarda do ficar”, começa por criticar o “novo” publicitário, o “novo” da moda, que são apenas novos de fachada, algo que intitula “mudançolatria”. Essa doença da mudança produz o “in” e “out”, atitudes ligadas ao mito do progresso. Observa Leminski que essas mudanças, entretanto, só se dão no terreno do detalhe: o todo das relações (econômicas, pessoais) costuma permanecer o mesmo. Ironiza dizendo que algumas mudanças dariam tanto trabalho, que é melhor não iniciá-las, como, por exemplo, a substituição da gasolina por outro combustível (interferiria enormemente na economia e, conseqüentemente, na sociedade – novamente, a mudança de plano semântico que fornece ao artigo certa rapidez, mais apelo e, sobretudo, exhibe um movimento de busca de “formação” e aproximação do público leitor).

A moda nos consola, então, com mudanças que pouco interferem na vida. Porém, existe um território, segundo Leminski, em que a mudança efetiva pode acontecer sem causar desastres: é a arte. Nela, o novo e o velho produzem acirradas discussões e debates. A belicosidade, todavia, serviria a um equilíbrio. Para ele, vence, na arte, quem “não muda”: permanece fiel a um projeto. Elenca, então, “imutáveis”: João Cabral, João Gilberto, Tom Jobim, Jorge Ben, Dalton Trevisan, entre outros, iguais a si mesmos, no conjunto de suas obras. E finaliza: “ninguém consegue aprimorar a forma do ovo. Ninguém consegue melhorar o gosto da água” (FS 051085).

O artigo “Cenas de vanguarda explícita”, em que a questão do novo é retrabalhada, é mais conhecido do público leitor de Leminski: além da *Folha de S. Paulo*, foi também publicado no livro do poeta e de Bonvicino, *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. No texto em questão, Paulo Leminski fala de sua empolgação, por muitos anos, com a ideia de vanguarda. Para ele, durante bastante tempo, só o que era vanguarda, em arte, devia ser considerado, sendo esta quase como um sinônimo de poesia (posicionamento que, posteriormente, como se viu aqui, gerará uma espécie de *mea culpa*, ao reconhecer que, em arte, não só o novo importa). Defende-se dizendo que não gostava da racionalidade do Concretismo (a vanguarda a que se refere), mas da

loucura, da “ampliação dos espaços da imaginação” (FS 041285). Gostava da explosão, portanto, não simpatizou com a institucionalização do movimento.

A partir, então, de uma fala de Décio Pignatari sobre inovação de ponta (“Não acredito numa inovação de ponta linear. As inovações de ponta são interessantes porque dão uma nova metalinguagem para as criações antigas. E as recuperam, exatamente, por serem de ponta em relação a elas” – FS 041285), permite-se pensar os conceitos que constam no catálogo da exposição “Poesia intersignos”, organizada por Philadelpho Menezes. Elogia boa parte da argumentação conceitual, afinada com o frasário vanguardista. Entretanto, critica duramente o conceito de evolução em arte: “projeção da ideia mecânica de ‘progresso’ da época do vapor sobre os multi-tempos pluri-irradiantes da era eletrônica, uma diretriz velha” (FS 041285). Para ele, vivemos numa época de temporalidades múltiplas, que não mais comportaria a separação entre passado, presente e futuro: “A arte não avança indo para a frente” (FS 041285). Põe em cena o conceito de “*produssumo*”⁷⁶, de Pignatari, que teria eliminado o equívoco da vanguarda como grupo que vai à frente mostrando o caminho, fruto da origem militar do termo. Mostra a inapropriação de trazer conceitos biológicos ou tecnológicos e querer forçosamente introduzi-los na arte, já que o que interessa não é exatamente o novo, mas o *poiein*.

“Preparado para o pior”, por sua vez, é tréplica à réplica publicada por Philadelpho Menezes, quando da crítica proferida por nosso poeta em “Cenas de vanguarda explícita”. Brinca o ensaísta dizendo que recebera um telefonema anônimo, mandando-o comprar a *Folha* e preparar-se para o pior. Registre-se de passagem que tal maneira de conceber pequenas ficções antes de adentrar o assunto do ensaio é bastante recorrente como técnica de composição. Comenta, então, demonstrando estar contrariado, o artigo de Menezes, pois, segundo argumenta, Philadelpho não entendera suas ironias e críticas, nem captara a intenção de solidariedade pensante. Além disso, o

⁷⁶ Termo cunhado por Décio Pignatari a partir da junção das palavras “produção” e “consumo”. Tenta conjugar uma ideia de arte criativa que não seja dissociada do consumo, ou seja, feita também para as massas. Uma arte que não oponha alta cultura à cultura midiática, mas que esteja na confluência dessas duas tendências. O repertório a partir do qual formulou a ideia passa por Walter Benjamin (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica), Marshall McLuhan, entre outros. A própria noção de arte seria, então, reconfigurada: “Podemos dizer que estamos assistindo a agonia final da arte: a arte entrou em estado de coma, pois seu sistema de produção é típico e não prototípico, não se prestando ao consumo em larga escala. Não há porque chorar o glorioso cadáver, pois de suas cinzas já vai nascendo algo muito mais amplo e complexo, algo que vai reduzindo a distância entre produção e consumo e para o qual ainda não se tem um nome: poderá inclusive continuar levando o nome do defunto, como uma homenagem póstuma: arte”. Cf. PIGNATARI, Décio. Comunicação e cultura de massas. In: *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2002. p.85

criticado não percebeu que o debate fora uma espécie de divulgação da amostra *Intersignos* por meio da polêmica: “parece que, no Brasil, nossa inteligência, mesmo a melhor, só aceita elogios. E só no encômio e na laude consegue ver homenagem” (FS 111285 - *sic*).

Comenta que, em matéria de linguagem, percebe-se logocêntrico. Diz acreditar que está na linguagem verbal o lugar da ambiguidade, mais que nos “código-coisa”. Aponta o logocentrismo do próprio discurso de Philadelpho, que instaura certa contradição acerca do lugar em que fala (catálogo de uma amostra que parece ser além-do-logocêntrico). O plano-piloto, segundo Leminski, tinha redação mais louca (comentário que, de maneira sutil, aponta o poder instituído na linguagem e a referência constante ao Concretismo).

Respondendo à crítica de Philadelpho, que afirma ser a geração de Leminski carente de teoria (o termo específico utilizado é “síndrome de deficiência teórica”), diz que a acusação é injusta, por vários motivos. O primeiro é porque nunca se arvorou a teórico de poesia. Intitula-se, então, um semiótico selvagem (o que faz lembrar sua fala em “Poesia: paixão da linguagem”, a ser comentada no terceiro capítulo desta tese, em que diz ser um pensador selvagem), que teoriza a partir do que leu e do que faz. Em segundo lugar, pergunta-se que geração é essa em que o situa Menezes. Renega fazer parte da geração mimeógrafo: são contemporâneos, mas seus motivos e projetos poéticos são outros. Ratifica: o que apontou na fala do crítico foi a mania de encarar qualquer novidade como evolução no terreno da arte. Faz perceber que, em arte, nem toda novidade é portadora de um “elemento novo”, especialmente no que se refere à construção. Com certo ranço, recomenda, então, a Philadelpho, a leitura dos seus oito prefácios para os livros traduzidos, pois lá confirmará quais deficiências teóricas abraça, visto que não são acadêmicos, mas, antes, “reflexão, teoria, meta-linguagem” (FS 111285). Tais prefácios, parece insinuar Leminski, demonstram sólida formação teórica, o que contrariaria a acusação de Philadelpho. Finaliza, brincando: “Prepare-se para o melhor” (FS 111285). Nota-se, aqui, para além dos assuntos comentados, a auto-avaliação de Leminski como intelectual. A quem duvida, indica ler suas produções ensaísticas.

O problema do novo como único conceito valorativo em arte encontrará eco nas considerações feitas ao amigo Régis Bonvicino, disponíveis no volume de cartas publicadas e já brevemente comentado. A questão evidencia uma preocupação com seu

próprio fazer frente à superação da vanguarda como modo de apresentação de um *poien* próprio.

A arte continuará tema de algumas de suas reflexões: tanto num nível mais teórico, quanto numa espécie de avaliação dos fazeres contemporâneos a ele. No ensaio “A morte da arte”, promove uma reflexão sobre a arte em seu tempo. Admite certa tristeza por a arte estar “fraca”, sem criatividade, sem invenção. Declara: “Hoje, o normal cheira a século 19, e as ousadas a 1920” (FS 190685). Lamenta que todos os jornais, todos os meios de comunicação percebam isso, que todos gritem a fraqueza e próxima morte da arte. Faz um interessante *mea culpa*, em que admite ter se julgado um artista de vanguarda, com propósitos de revolução:

Sim, senhores, eu já me acreditei um artista de vanguarda. Alguém nascido para receber no rosto “os ventos do futuro” (...). Artista de vanguarda, acreditei na revolução permanente da arte. Cada dia, um motim. Cada intuição, uma explosão de dinamite. Cada texto, a promessa de uma nova era para a arte. Hoje descubro que o que julguei ser eterno era apenas uma fase (FS 190685).

Tal questão, está claro, relaciona-se à anteriormente citada: percebe-se uma preocupação em situar-se, uma vez findo o domínio da vanguarda. Ainda no mesmo ensaio, pergunta-se se o marasmo que percebe na arte contemporânea seria um defeito do capitalismo. Com seu gosto pelo exame de vários lados da questão, acaba por afirmar também que o socialismo não produziu arte nova. A saída que encontra, ao fim, é imbricar vida e arte: “será que a arte está fraca porque a vida está se transformando em arte?” (FS 190685).

Ora, parece muito emblemático um autor que critica costumeiramente os fazeres marginais, justamente apontados por relacionar demasiadamente vida e arte, perguntar-se se a arte está fraca por haver uma transformação da vida em arte. A saída para o problema, todavia, não é fácil, principalmente, se se percebe a tentativa de afastamento de Leminski de várias propostas do Concretismo, admitindo como seu calcanhar-de-Aquiles o desejo de uma via de aproximação do público, muitas vezes pelo trabalho do “relaxo” em seus poemas. Ou dito de outra maneira: deixando passar entre eles a vida.

Formula, então, um interessante conceito sobre o que é um poeta no ensaio “Poesia no receptor” (11/01/1986). A tentativa de definição dessa atividade parece ocupar lugar no pensamento do escritor, como se pode observar em conhecidas frases suas em relação ao tema (como exemplo: “para ser poeta é preciso ser mais que poeta”). No artigo citado, brinca com a ideia de que a poesia é feita para poetas: para suprir a

necessidade dos poetas, visto que não precisa de outro motivo de existência, a não ser a própria existência. Novamente advoga, portanto, a ideia de que determinadas atividades não precisam se valorar no mundo do lucro capitalista. Para esse sistema, dar um porquê para a existência da poesia seria como obter um lucro, pensamento relacionado à ideia de *inutensílio*, já comentada. Relata que assumir essa ideia em palestras sempre funciona como frase de efeito, assaltando o público que, surpreso, reage. Então complementa: “poeta não é quem faz poesia, mas quem é capaz de entender poesia” (FS 110186). Aqui, coloca o poeta como o leitor, como o ser capaz de apoderar-se, pelo entendimento da produção de criadores, de um fazer igualmente poético e, ao mesmo tempo, afirmando a função comunicativa da literatura, na exaltação da figura do leitor.

Em relação ao fazer ficcional, o artigo “O autor, essa ficção” (07/12/1985) é responsável por pensar o lugar autoral, preocupação que também se encontra em algumas revistas nanicas, a serem trabalhadas no terceiro capítulo. No ensaio, fala da grande invenção da ficção do século XIX: o autor. Como é costumeiro em seus textos, conta uma historietta fictícia e contraditória, a partir da ideia de que a nobreza do XIX acharia um absurdo alguém assinar as obras e que os nomes que aparecem nas capas de então são apenas simbólicos. A historietta, então, relata o que “qualquer contemporâneo dos *Lusíadas* sabia” (FS 071285): seu autor era Dom Sebastião, que atribuíra a façanha a um obscuro nobre do interior para que este recebesse os direitos autorais e saísse da penúria (a contradição fica ao cargo da inexistência do que hoje se conhece por direito autoral, visto que a noção de autor também não era a mesma da hoje corrente). Elenca, jocosamente, os livros da Antiguidade, desde a Bíblia e suas autorias “errôneas”. Afirma, então, já em outro tom que não o da brincadeira: “Pode-se dizer, com segurança, que, até os primórdios do século 19, nenhuma obra pertence, realmente, ao autor ao qual é atribuída” (FS 071285).

Aqui, um adendo: este comentário só pode ser entendido se se leva em conta a tradição da escrita pré-século XIX, em que a noção de autoria não estava estabelecida e uma obra era entendida como obra em comunhão. Um exemplo é Gregório de Matos, escritor de poemas que eram modificados por seus leitores, sem prejuízo de sua assinatura. Leminski atribui a Edouard Duplessis uma novela chamada *L’Auteur*, de 1853, que teria instaurado a “execrável mania de os autores darem seu próprio nome às obras, coisa que no antigo regime seria considerada, no mínimo, uma indelicadeza para com os demais escritores, todos dignos de assinar a dita obra” (FS 071285). Invade a literatura brasileira, então, trocando autorias de livros famosos. Finaliza dizendo que

não se tem certeza da autoria nem mesmo no jornalismo. O próprio artigo em questão (e assim o nomeia) seria obra de Ruy Castro e Matinas Suzuki, pois ninguém deveria acreditar que Paulo Leminski, que o assina, escrevesse tão bem. Brincadeiras à parte, a questão da autoria será novamente discutida na correspondência do poeta.

A crítica, por sua vez, essa instância a que é aparentemente avesso – apesar de praticá-la de forma “selvagem” –, aparece pensada nos ensaios “O crepúsculo dos críticos” (27/04/1985) e “O meu, o seu, o nosso umbigo” (11/05/1985).

No primeiro, cita um debate literário em Brasília, a que compareceu acompanhado do escritor Márcio Souza, num curso de Letras e Comunicação, repleto, como era de se esperar, de profissionais da área:

Quando abri os olhos, estava cercado de mestres e discípulos armados até os dentes de estruturalismos, semiologias, semióticas, dialéticas, a farta artilharia teórica que as universidades no Brasil passam para legiões de professores de teoria literária (FS 270485).

Ao ser interpelado sobre a crítica, responde que esta é inútil, que não muda nenhum parâmetro de criação, que não deflagra nenhum movimento. Afirma que a melhor crítica que se faz a qualquer obra é entrevista nas obras vindouras, ou seja, nos “herdeiros” que aquela obra produz. Crítica, para ele, é feita para teóricos e críticos.

Ora, o ensaio em foco levanta, pelo menos, duas questões. A primeira é o sentimento de aversão que Leminski deixa entrever acerca do que considera o pensamento domado, advindo das universidades. Sabe-se que iniciou dois cursos universitários (Letras e Direito), ambos abandonados ainda no início. A aversão citada não é privilégio de Leminski, como comentado no primeiro capítulo (com a citação de uma fala de Antonio Risério); foi comum aos anos 70 certo repúdio à tradição de pensamento universitário formal, com vistas a um “anti-intelectualismo”. A postura de Leminski, ainda que mais plural por não rejeitar o pensamento ou mesmo a intelectualidade, ainda se põe contra maneiras pré-determinadas de pensar. Se não, como entender a crítica a “estruturalismos, semiologias, semióticas”, referenciais teóricos que, inclusive, partilha?

A segunda questão passível de discussão refere-se à própria instância crítica. Ora, ao relatar, no ensaio, o debate a que assistira, assume sua feição de escritor de literatura, visto que se coloca num lugar diferente daquele a partir do qual fala o crítico. O encarnado escritor-poeta pratica então uma crítica da crítica: aliás, nada lisonjeira ou benigna para com a função social desta atividade. Nas palavras de Leminski, a crítica

seria apenas uma fala para os próprios teóricos e críticos, não alcançando a atividade sobre a qual reflete. A única crítica produtiva de uma obra seria feita por meio de outras obras, influenciadas por aquelas que as precederam. Coloca, mais uma vez, ênfase no escritor como leitor da tradição literária.

Em que pese a necessidade de discussão do que é crítica e qual sua função, uma curiosa aporia é instaurada aqui. Ora, o exercício a que Leminski se dedica tanto na *Folha de S. Paulo*, quanto na *Veja* e em diversas outras revistas nanicas é, muitas vezes, de teórico e crítico de literatura e arte. Sua prática teórica e crítica nesses veículos pode, então, ser tomada como uma fala apenas para teóricos e críticos? Imagino que não. Ainda que, por vezes, esteja falando para seus pares – especialmente nas revistas nanicas –, boa parte de sua produção ensaística alcança público maior: público este interessado, sim, em arte, mas não necessariamente teórico ou crítico de arte. A própria prática a que se entrega seria, então, um elemento para contradizer seu ensaio. Entretanto, ainda que não nomeados, os petardos parecem se dirigir à crítica universitária. Por isso, a dimensão do poeta-leitor, reitera-se, é tão importante, pois, ao que parece, é assim que Leminski se enxerga como ensaísta ou crítico: um pensador selvagem, não domado pelas instituições.

Ainda uma terceira questão é levantada: a produção de uma obra sob o viés da influência como ato crítico. Dessa maneira, pode-se perceber parte da obra do próprio Leminski como crítica ao Concretismo, visto que diversas delas representam uma espécie de ampliação dos pressupostos daquele movimento e, ao mesmo tempo, espécie de homenagem lateral. Lembre-se aqui, ainda que de passagem, a conceituação de poesia - polêmica, pensada por contradição - elaborada por Harold Bloom em mais de um livro⁷⁷. É o que recorda Maria Zilda Cury ao comentar a definição do teórico:

Harold Bloom (1991), problematizando ainda mais a proposta borgiana, diz que um poema é sempre resposta a outro poema, e que todo grande poeta tem de, freudianamente, matar o antecessor, ou seja, matar simbolicamente o pai, o poeta que o influenciou, “deslê-lo” para poder afirmar-se no interior do cânone. O processo, pois, sempre se dá de modo contraditório, agonístico, para usar de expressão tão cara à modernidade, fazendo da literatura um mapa de leituras e desleituras. Na verdade, Bloom retoma Borges invertendo-lhe, num certo aspecto, a chave conceitual, indicando que a tradição a que o poeta se reporta – que de resto funcionaria como condição de sua escrita – apresenta-se como a angústia da influência, sentida por todo “poeta forte”, que cria seu espaço cortando os laços que o prendiam ao precursor. Para Bloom, a voz ocupa lugar central nesse processo de leitura,

⁷⁷ Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991 e BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

já que o tom de determinado texto pode reverberar, como um eco, em outros aparentemente muito diferentes. O reconhecimento deste tom por parte do leitor, na leitura de uma obra a outra, instala o efeito do sublime, responsável pelo movimento do espaço literário (CURY, 2003, p.227).

A ideia de influencia, ainda que ambígua, ilumina a relação que Leminski estabelece com os concretos, relação esta que é, ao mesmo tempo, de reverência e “traição”. Dito *à la* Bloom: é um movimento de desleitura para alcançar a voz própria. É o que parece reconhecer o nosso poeta:

LER PELO NÃO

Ler pelo não, quem dera!
 Em cada ausência, sentir o cheiro forte
 do corpo que se foi,
 a coisa que se espera.
 Ler pelo não, além da letra,
 ver, em cada rima vera, a prima pedra,
 onde a forma perdida
 procura seus etcéteras.
 Desler, tresler, contraler,
 enlear-se nos ritmos da matéria,
 no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
 navegar em direção às Índias
 e descobrir a América.

(DV, p.87)

A “descoberta da América”, numa analogia com a própria obra de Leminski, é aquilo que se consegue meio sem querer: navegar em direção ao conhecido e chocar-se com o não-mapeado. Poderia ser percebida como a conquista de uma voz autônoma, promovida através do movimento de desleitura e mesmo contraleitura, para não ficar muito longe da proposta insinuada no poema.

Em “O meu, o seu, o nosso umbigo”, volta a “criticar a crítica”, ao condenar o olhar que esta dirige para si mesma. Efetua uma jocosa preleção sobre as vantagens de olhar para o próprio umbigo e todos os mundos possíveis a partir deste. Cita, um tanto maldosamente, os nomes de Merquior, Fábio Lucas, Florestan Fernandes e Antonio Candido, dizendo que não sabe o que veria se olhasse a partir do umbigo destes. Ainda que pequeno, o ensaio em questão referenda um ranço que Leminski guarda em relação ao fazer crítico, ranço este que é teórico e, em certa medida, ligado aos fazeres da academia, visto que, na prática, realiza ele próprio tarefa teórico-crítica constante, balizada por referencial similar àqueles utilizados nas universidades. Além disso, ressalte-se que os críticos citados inserem-se numa linha teórica de valorização das

relações entre arte e sociedade. Impossível não se lembrar do debate acadêmico, acirrado à época, entre as duas universidades paulistanas – USP e PUC⁷⁸.

Para além da questão imediata da arte, o zen, caro à sua vida e prática poética, é exaltado em “A visão do Tao de Chuang Tzu e o humor zen” (16/08/1987), seu último ensaio para a Folha de S. Paulo. O texto é uma resenha de *Escritos básicos*, de Chuang Tzu, e *A tigela e o bastão*, anedotas zen, narradas por Taisen Deshimaru. Para Leminski, a publicação de mestres orientais traria para o panorama cultural brasileiro questões situadas além da compreensão da elite intelectual, que não consegue ver no pensamento do Oriente mais que exotismo, posicionamento que tacha de estúpido. A tradição “helenocêntrica”, comenta, ignora pensadores importantíssimos do Oriente.

Põe-se, então, a explicar que o pensamento chinês está entre o confucionismo e o taoísmo, de onde veio o zen. O confucionismo, explica, é um sistema de responsabilidade social, conservador. Já o taoísmo é “outra história” (FS 160887). “Tao” quer dizer caminho: designa a natureza e o modo normal de fazer as coisas. Adverte, porém: é um conceito superior às possibilidades de fundo linear. A sabedoria consistiria, então, em acompanhar o ritmo do Tao, regulado pelo yin e pelo yang. Continua informando que, ao longo da história da China, confucionismo e taoísmo se debateram. O zen seria o encontro do budismo hindu com o taoísmo. Faz breve biografia de Chuang Tzu, o segundo nome do taoísmo depois de Lao-Tsé. Depois, passa a falar dos contos zen do outro livro, os *koans*, historietas exemplares.

A lógica “careta”, segundo o ensaísta, sempre “leva a pior” nesse sistema de pensamento que quer alcançar a iluminação. O humor é a arma desta filosofia de origem oral, anti-intelectual e anti-verbal que contrapõe a experiência e o conceito/abstração/palavra. Por muitos séculos, os mestres zen recusaram-se mesmo a registrar seu conhecimento em palavras. Como ninguém “pode contra as palavras” (FS 1606887), essa experiência acabou verbalizada. Diz Leminski, entretanto, que não são os *koans* mais exemplares: o frango xadrez de Chuang Tzu, pelo menos dessa vez, teria vencido o sashimi de Deshimaru.

A fixação no Oriente é, como já foi bem discutido na fortuna crítica leminskiana, uma questão-chave para entender sua poética. Muito do que orienta a prática do zen ou das artes marciais pode ser encontrado como mote do seu fazer literário. Nos ensaios, a

⁷⁸ A esse respeito, ver: SÜSSEKIND, Flora. Polêmica: discussão intelectual como espetáculo. In: *Literatura e vida literária*. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004 e MOTTA, Leda Tenório. *Sobre a crítica brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

preocupação em situar tais eixos aparece e pode ser vista como uma teorização em direção a seu fazer poético.

Outras questões, talvez não tão diretamente ligadas à arte ou não tão constantes nos artigos da *Folha de S. Paulo*, mas recorrentes em seus outros ensaios, ainda aparecem no grupo de textos estudado. Uma delas, importante para seu conjunto de pensamento, é a da mística imigrante do trabalho, fortemente relacionada à ideia de repressão sexual/criativa. Tal discussão aparece em: “Curitiba, zona erógena” (25/05/1985), “Mística imigrante do trabalho” (12/06/1985) e “Sem sexo, neça de criação” (20/01/1986).

Em “Curitiba, zona erógena”, motivado pela “Semana de Arte e Erotismo” promovida pela Fundação Cultural de Curitiba, Leminski se põe a analisar sexo e repressão, não só na sociedade capitalista – privilegiada pelo evento em questão –, mas também nas socialistas. Ao fim da análise, conclui que não é o capitalismo ou o socialismo que reprimem o sexo, mas o modelo da sociedade industrial, que trata o homem como uma máquina cujas energias devem se voltar para a produção. Entende, entretanto, que seus contemporâneos já não querem se submeter a isso, exigindo para si próprios os bens da civilização, por mais diversos que sejam. Pensa, por fim, com um toque de ironia, que Curitiba, puritana e moralista, é o local perfeito para o encontro.

Leminski expõe, no ensaio “Mística imigrante do trabalho”, seus três objetos constantes de reflexão: o inutensílio, a própria mística imigrante do trabalho que dá título ao ensaio e, ironicamente, o perguntar-se sobre a perda de tanto tempo com preocupações acerca de temas que, no fundo, não têm a menor importância (FS 120685). Diz que esses objetos bastam para preencher sua vida (“as alegrias da teoria e os carnavais do conceito” – FS 120685) e que gosta em demasia deles porque ele próprio os inventou ou percebeu: não estavam já à espera de um pesquisador. É interessante vê-lo admitindo duas temáticas recorrentes (porque a terceira é mais uma brincadeira que pretende relativizar a importância das outras duas em seu sistema de pensamento), visto que, em outra fala, mostra-se como autor não dado a temas recorrentes ou obsessivos. Há, todavia, como venho tentando demonstrar aqui, outros microtemas recorrentes, que se interpenetram, dialogam e mesmo se contrariam.

No artigo em questão, dá voz a Slogan, personagem que encarna a metade “dialética e socialista de sua personalidade”, e também a Privada Joke, face mais zen dessa sua constituição imaginária (FS 120685). Slogan, “o herói dialético, lado bolchevique da minha alma, o atormentador de si mesmo” (FS 120685), entretanto,

toma a cena e começa a teorizar sobre a mística do trabalho no Sul e suas relações com a cultura. Para ele, a cultura no Norte é mais rica porque sofre menos da mística do trabalho trazida pelo imigrante. Leminski “pondera”, num diálogo um tanto esquizofrênico, que a cultura no Norte é mais solidificada porque é mais antiga. Porém, irrita-se por “entrar no jogo” argumentativo de Slogan, por se preocupar com o que não deve, de teorizar, de refletir sobre as coisas ao invés de vivê-las. No ensaio, então, Slogan fica a teorizar sozinho.

A questão, todavia, enfeitada e mesmo desviada pelo diálogo entre Leminski-Leminski e Leminski-Slogan (personagem que aparece poucas vezes na *Folha de S. Paulo*, nenhuma na *Veja* e de forma bissexta nas nanicas, assim como Privada Joke, sobre o qual faz referência numa das cartas a Régis Bonvicino), é, como o próprio afirmou, um tema recorrente em suas considerações. Entende que a ideia de trabalho como valor máximo do homem, especialmente em Curitiba, foi contribuição do imigrante. A situação de chegada dessa força de trabalho no país justificava a lógica do labor como valor maior a ser enfatizado, visto que, mesmo sendo parte da política governamental, o imigrante alocado no país não recebeu quase nada do que lhe foi prometido quando da promoção de sua inserção em terras brasileiras.

A necessidade, então, da vida ganha pelo próprio suor fez com que se gerisse a noção de que o trabalho é o bem maior desse povo, ideia que, para Leminski, consta no pensar implícito de sua cidade, contra a qual se insurge. A mística gerada em decorrência, então, segundo o poeta, tem fundo calvinista: “sua necessidade e sua capacidade de trabalhar iam ter que virar vontade de trabalhar, se quisessem sobreviver em terra estranha” (FS 120685). A tese que defende, então, é que a atenção voltada somente para o trabalho coíbe as manifestações não-voltadas ao lucro, diminuindo a criatividade dos descendentes da imigração (toda a cidade) e atuando como repressão da sexualidade.

Ainda sobre o assunto, em “Sem sexo, neça de criação”, começa perguntando-se por que Curitiba, cidade que almoça e janta e que, ainda por cima, pode usufruir de bens culturais como nenhuma outra no país, não devolve essas benesses na forma de novos bens culturais. Lamenta ao dizer que, se a cidade desaparecesse do mapa, nenhuma falta faria no cenário cultural brasileiro. Introduce novamente a ideia de que quem dá o tom de Curitiba é o imigrante. Esse mesmo imigrante teria desenvolvido a mística do trabalho, assunto que já tratara antes no mesmo periódico. Essa mística estaria ligada

intimamente à repressão sexual, responsável pela escassa produção cultural. Isso acontece, segundo ele, porque a mística do trabalho é contra o corpo e o prazer.

O problema, reflete o autor, começa na exaltação da força produtiva, que quer canalizar com exclusividade todas as energias. Redunda, então, na repressão da vida. O trabalho, nessa concepção, seria ainda aquele monitorado por relógios implacáveis. Atenta para o reflexo linguístico de tal mística que gera, inclusive, insultos como “vagabundo”, que é justamente “quem não trabalha” (FS 200186). Considera o preço cobrado por essa mística: está na proibição da sensualidade, sensorialidade e capacidade de brincar. O sexo, por sua vez, se vinga em impotência e frigidez. O que isso tem a ver com a criatividade? Segundo Leminski, tudo, porque o complemento da mística do trabalho é a mística da poupança, inimiga da arte, visto que guardar é o oposto de usufruir. Criar é esbanjar e toda prodigalidade é erro nessa concepção. Curitiba, então, guarda-se.

Interessante, nos três ensaios, é que as reflexões sobre a mística imigrante do trabalho e sobre a repressão sexual guardam uma terceira questão: o pensar a cidade. Por meio da história de imigração, parte inegável da formação do povo curitibano, Leminski formula conceitos ligados ao calvinismo que compõe a carga religiosa e sociocultural daquele que, tendo aportado no sul brasileiro, manteve, em parte, sua lógica e *modus vivendi*. No que se refere à cultura, entretanto, Leminski vê o mesmo imigrante como aquele que perde densidade sem, no entanto, adquirir novas formas de manifestações artísticas, causando impacto no conteúdo expressional de Curitiba (daí a cidade, portadora de bens econômicos diversos, não ser, concomitantemente produtora de bens culturais). A preocupação de pensar a cidade, cruzando sua história com determinados caracteres contemporâneos, parece-me fazer parte de uma vontade de pensar-se globalmente: não só o poeta, o escritor, o personagem *multimídia*, mas também o curitibano, habitante de uma cidade de alto índice de desenvolvimento e, paradoxalmente, pouco produtora de arte.

Ainda no afã de pensar sua própria situacionalidade, num ensaio muito importante para esta tese, “As escolhas e as definições dos ‘intelectuais’” (04/05/1986), elabora-se uma tentativa de refletir sobre o que é um intelectual. Começa por situar o artigo frente a um acontecimento externo: a União Brasileira de Escritores votaria em seguida o intelectual do ano para receber o troféu Juca Pato, promoção da *Folha*. Adiantando-se, o Jornal do Brasil fez uma entrevista com 50 intelectuais (e Leminski

usa o termo entre aspas), entre os quais, o próprio Leminski, para que definissem o que consideram ser um intelectual e delinear uma pré-votação.

A definição do ensaísta é rápida e afim às suas declarações anteriores: “intelectual é quem vive conforme suas ideias, incorporando-as a seu próprio viver” (FS 040586). Elenca outras: de Darci Ribeiro, Fernanda Montenegro, Antonio Callado (que ganharia o prêmio), Leonardo Boff, Haroldo de Campos, Drummond (que venceu a enquete da eleição). Leminski discute as definições dos pares. Diz que num país de 130 milhões de habitantes, em que apenas 200 mil consomem cultura letrada, as definições são muitas e os intelectuais são poucos. Comenta a lista dos votados: três escritores, quatro cientistas sociais, dois professores universitários, apenas um músico, um humorista, um arquiteto, um dicionarista. Segue, jocosamente, com a listagem: “Um puxa-saco votou em Sarney, um ecologista em Gabeira” (FS 040586). Além desses, dois economistas, dois membros esquerdistas do clero. A surpresa, diz, foi a presença esmagadora de poetas: cinco. Essa reflexão, todavia, é sobre a enquete, não sobre a votação oficial do troféu, que ainda não acontecera. Fala dos injustos esquecimentos: Pignatari, Gullar, entre outros.

Avalia: depreende-se, todavia, da enquete, que se costuma identificar “intelectual” com “literato”. Intelectual seria, então, quem lida com matéria verbal e produz livros. Discordando, aponta a ausência de artistas plásticos e cineastas na lista. Atriz, só Fernanda Montenegro. Nenhum diretor de teatro. Músico, só Caetano Veloso. Políticos, só os que escrevem livros. Observa que, como intelectual quer dizer “quem pensa”, o brasileiro mostra relacionar “pensar” com “produzir palavra escrita”. Chama tal postura de “logocentrismo de um país de beletristas”, em que “o presidente solta marimbondos de fogo pela boca” (FS 040586) – constante provocação ao livro de Sarney, presente em vários de seus artigos.

Pergunta-se, afinal, o que quer dizer intelectual. Alarga o conceito dado anteriormente e responde que é aquele que, em sua esfera, consegue pensar mais amplo e mais fundo sua circunstância. Não é quem mais deu aulas ou mais escreve ou leu livros. Nesse caso, diz que muito brasileiro comum, que vive e pensa o cotidiano brasileiro, é intelectual. Diz também que votou no impulso, em Haroldo de Campos e Paulo Francis, o único voto para um jornalista.

Ora, como já foi dito, a tentativa de refletir sobre o conceito de intelectual tende a ser um ponto a mais no movimento de refletir sobre as práticas que o envolvem: o fazer literário dos anos 70 e 80, as revistas nanicas, as traduções, os conceitos de poeta,

arte e poesia, as políticas da forma, o uso da língua, a criatividade, a cidade, a repressão sexual, a mística do trabalho. Tais assuntos formam um painel de suas preocupações mais constantes, mas aparecem de forma pulverizada no grande conjunto que forma o todo de sua obra. Os textos recolhidos para figurar nesse capítulo são pequeno exemplo de como, através de assuntos diversificados, encontra maneiras de discutir suas inquietações mais pessoais ou seus dilemas profissionais.

Tais inquietações, entretanto, não são a única fonte de preocupações encontradas nesses ensaios. Diversos assuntos não debatidos aqui aparecem no conjunto de 105 textos produzidos para a *Folha de S. Paulo*. Pensa, por exemplo, o país na década de 80, em âmbitos como comportamento e política, além de formular diversos conceitos alargados de atuação política. Diz odiar ter seus textos chamados de crônica (FS 161185), mas talvez isso aconteça devido ao caráter noticioso que muitos têm, de comentar fatos acontecidos e discutidos no jornal, sempre por um viés diferenciado.

Como se pôde observar, a unicidade ou mesmo a fixidez de posicionamento não é uma característica forte nas produções recolhidas. Pelo contrário, sua análise revela certa multiplicidade intelectual. Frutos de jornal e revistas, os textos aqui elencados portam uma gama muito variada de faces que Leminski mostra ao leitor. Para delinear seu perfil como pensador, todavia, me parece ser necessário avaliar com mais vagar os textos por ele selecionados para figurar como mostra de seu pensamento ensaístico. Isso é feito nos dois livros de ensaios publicados e será a preocupação central do último capítulo. Todavia, antes, gostaria de direcionar meu olhar para um ponto importante de sua formação intelectual. É o que farei no tópico que se segue.

“Especialista em generalidades”

Toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário
Antoine Compagnon.

Em *Paulo Leminski, o bandido que sabia latim*, Toninho Vaz, o biógrafo, define Leminski, a certa altura, como um “especialista em generalidades” (BSL, p.13). A proposição, que joga com termos de sentidos contrários, é bem cara e afeita ao traço que o poeta insinua nos ensaios dos periódicos já estudados.

Não é impossível, também, perceber certo perfil intelectual, tanto pela análise dos ensaios citados, quanto pela observação da díade proposta no sintagma acima. Ora,

de um especialista espera-se que seja versado em assunto específico e que, em relação a este, possua certa intimidade e maestria. O termo “generalidades”, por sua vez, remete a outro campo semântico, oposto à especialização. Como lembra Beatriz Sarlo,

o especialista é, por definição, *especialista em algo*, numa região do conhecimento sobre a sociedade, sobre a arte, sobre a natureza, sobre o corpo, sobre a subjetividade. Quanto mais objetividade ele quiser garantir para suas opiniões, mais ele as deve embasar no campo limitado de seus conhecimentos: é preciso arar, semear e colher uma só cultura, respeitando os limites em que os outros especialistas aram, semeiam e colhem seus frutos (2006, p.168-169).

Especialista em generalidades caracterizaria, por sua vez, um intelectual diferenciado – não mais o douto conhecedor de um único tema, mas o pensador plural que pretende dar conta de variada gama de assuntos. É este o posicionamento intelectual que exhibe.

Interessa-me pensar, aqui, alguns dos pontos levantados neste capítulo, por meio da recém-efetivada discussão dos ensaios. Para tanto, proponho acioná-los, perfazendo, porém, outro caminho que não o da exposição pura do pensamento de Leminski. A ideia, agora, é apresentar as questões, alocando-as no palco de um pensamento teórico-crítico do escritor. Intenciono, portanto, discuti-las, unindo tais proposições às ideias macro-geradora de postura intelectual, *paideuma*, influência, entre outras.

A primeira das questões que intenciono tratar, já levantada no presente capítulo, tem valor fundamental para se pensar a formação intelectual e a atividade poética do autor em foco. O que dá a Leminski esse caráter tão afetadamente polimorfo? Em que se diferencia dos outros poetas de sua geração?

Para começar a deslindar o assunto em tópico, pode-se remeter à já citada consideração de Leminski em relação à fala de Philadelpho Menezes. Quando este ataca o escritor, circundando-o no campo intelectual referente à geração de 70, o poeta insurge-se. Convém analisar melhor as entrelinhas de seu levante.

Ao ser acusado de participante de uma geração deficiente em matéria de teoria, o argumento exposto por Leminski não é outro que não seu passado de índice construtivo. É sobre esse passado formador que quero debruçar-me agora. Ao exaltar sua primeira publicação na revista *Invenção*, dos concretistas de São Paulo, o autor traça uma filiação – ainda que eletiva. Por que ela é importante? Como se configura, em relação à trajetória poética desse escritor?

A relação com a tradição costuma inquietar escritores e críticos. Não é de hoje que trabalhos voltados para o tema da influência chamam atenção dos estudiosos da literatura e das artes em geral. Por vezes, erroneamente entendida como sinônimo de

dívida ou dependência, a relação do poeta jovem com seus antecessores pode ser caminho para desdobramentos interessantes de uma poética do autor. Tendo a concordar com Harold Bloom (2002, p.11) quando este diz não haver fim para a influência. Não é minha pretensão aqui estabelecer filiações que findem em si mesmas, como uma árvore genealógica da poesia, intencionando descobrir quem é o maior devedor e/ou fiador da criação literária. A motivação que me leva a tratar tal assunto reside no fato de que há bem poucas maneiras de compreender as bases da trajetória criativa de Leminski sem voltar os olhos para aqueles que o escritor chamava de “os patriarcas” (EMD, p.44), ou seja, os concretistas⁷⁹.

Para iniciar um breve mapeamento de certos aspectos da produção concretista, é necessário voltar um pouco na chamada “linha evolutiva” que compreende as vanguardas do fim do século XIX e início do século XX. Tal tarefa é importante para detectar os pontos de contato da poética do Concretismo com outras formas de fazer poesia. Para auxiliar essa empreitada, tomo como referencial o “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” (1958), pois, a partir dele, é possível identificar as bases que fundamentam esse movimento.

O citado plano atua, em certos momentos, como atestado de filiação dessa nova poética a outras formas artísticas surgidas anteriormente. Produções como *Un coup de dés* (1897), de Mallarmé, os *Calligrammes* (1918), de Apollinaire, *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, *Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição* (1947) e *Antiode* (1947), de João Cabral de Melo Neto parecem traçar um panorama indicativo dos percursos pretendidos pelo grupo de São Paulo.

Outros autores e/ou movimentos são ainda citados. Entre eles, Oswald de Andrade (por seus comprimidos minutos de poesia); Ezra Pound (por *Os Cantos*); Stockhausen, na música; Sapir, na Linguística, e mesmo o Futurismo e o Dadaísmo.

Tais “filiações” não se concebem de maneira ingênua. Elas fazem o receptor daquela produção notá-la como fruto de uma tradição que pensa a poesia de forma “não expressiva”, denunciando aí, a própria vocação da poesia concreta⁸⁰. Tanto um Mallarmé quanto um João Cabral, por exemplo, fogem daquele modelo poemático tido

⁷⁹ Considerações sobre a influência concretista na produção poética de Paulo Leminski foram feitas, em bases similares, em minha dissertação de mestrado, intitulada *Massa para o biscoito e biscoito para a massa: tensões entre expressão e construção na poética leminskiana*. Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Pires. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006.

⁸⁰ No “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, os concretistas afirmam: “poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem” (CAMPOS, A. et al, 1997, p.405). Ao citar autores que, em sua prática, mostram-se como pensadores de linguagem, os concretistas re-inauguram uma tradição de que entende a poesia como fruto do rigor, inserindo-se como filhos dessa mesma tradição.

como mais ligado a um exacerbar do *eu*, privilegiando uma poesia que se volte para si mesma, como produto de linguagem.

Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas*, avalia a criação de *paideumas* por diversos escritores-críticos, dentre eles, Haroldo de Campos. A autora busca, através do estabelecimento de listas comparativas, uma reavaliação do cânone por meio do fruto das escolhas de escritores que exercem, concomitantemente, a atividade analítica. Tal estudo possui dupla importância para o comentário que aqui se faz. Primeiramente, lida com o conceito de poeta-crítico, no qual temos buscado inserir Leminski e que, sem dúvida, cabe à tradição da qual descende. Tal ideia é forte para a perquirição do segundo ponto: a elaboração de listas mais ou menos comuns entre os diversos escritores levantados. Os “mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.61) apontados pelos autores em elenco repetem-se quase sem alterações entre eles, porém, são um tanto divergentes em relação ao cânone tradicional. Para Perrone-Moisés, tal comparação indica a formulação de uma nova tendência canonizante, tendência essa que está em consonância com a ampla maioria das escolhas de Paulo Leminski – advindas, em parte, das escolhas haroldianas, ainda que, em certos momentos, demarcadamente diversas, o que insinua o caráter permanentemente contraditório que o autor estabeleceu em relação ao movimento dos patriarcas.

Situando a produção concreta em seu momento histórico, encontramos-a como uma espécie de reação à Geração de 45, no que esta tem de existencial e intimista. Entretanto, tal reação não é de total dissidência⁸¹, pois, ao passo que a Geração de 45 retoma certo passadismo poético, evoca também um cuidado com a forma, semelhante àquele que irá nortear os concretos. Não é à toa que um dos ditos representantes desta geração, João Cabral de Melo Neto, irá ser um dos pilares da poesia concreta.

Entretanto, a poética de um João Cabral é já bem diversa da maioria da produção de 45. Nele, há um extremo racionalizar do fazer poético combinado a um progressivo antilirismo. É esse projeto de construção aliado ao aspecto de literatura dita “não expressiva” de *Antiode* que irá fundamentar os pontos de diálogo entre a produção cabralina e os concretos.

Um ponto importante a ser notado é o contexto de surgimento do que seria futuramente chamado de poesia concreta. O primeiro encontro daqueles que formariam

⁸¹ Nota-se uma reação concretista em relação à geração de 45 no que esta traz de “passadista”. Não há, entretanto, uma negação completa e veemente dessa mesma geração, pois, um dos pontos marcantes da mesma é justamente o cuidado com a forma, que também motivará os poetas concretos.

a base dessa produção, a saber: os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, ocorreu ainda no ano de 1948 (SIMON e DANTAS, 1982). A situação em que se encontrava o país e, mais largamente, a sociedade como um todo faz perceber que a ânsia por evolução não era exclusiva do grupo paulista. Os anos de 1950, reinado por excelência desta que é uma das últimas vanguardas artísticas, foram marcados por uma tendência ao progresso: tanto a construção de Brasília como a política dos “50 anos em 5”, como já foi dito, são claros índices dessa vontade de avanço progressista.

A literatura, de forma indireta, marcará em sua produção os efeitos desse clima evolutivo da realidade exterior. Não é à toa que a primeira frase do Plano-Piloto situa a poesia concreta como produto de uma “evolução crítica de formas” (CAMPOS et al., 1997, p.403). Essa evolução consiste, principalmente, em abolir o estatuto do verso. Entretanto, tal escolha recai naquilo que Octavio Paz entende como uma tradição da modernidade (1984, p.17-35), principalmente, em relação às vanguardas artísticas do fim do século XIX e começo do século XX. O Concretismo, ao passo que pretende conceber um novo modo de fazer poesia, através de uma ruptura dos paradigmas da linguagem poética convencional, sofre, como vanguarda, o apelo do tempo que passa, transformando-o rapidamente em objeto datado e obsoleto⁸².

Surgido dentro de *Noigandres*, revista do grupo paulista, o “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” estabelece uma série de convenções normativas para a produção que se seguiria⁸³. Além do abandono do verso e, conseqüentemente, da estrutura frásica (com justaposição direta e quebra da sintaxe tradicional), também são alvos do interesse concretista a ocupação dos espaços da página – ocupação notadamente não linear –, o diálogo com outras linguagens, como a ideográfica, o apelo à comunicação não-verbal, o verbivocovisualismo etc.

Norteia a poesia concreta uma intenção de “responsabilidade integral perante a linguagem” (CAMPOS et al., p.405), de poema “como um mecanismo, regulando-se a si próprio” (CAMPOS et al., p.405), ou seja, fundamenta o fazer concretista a ideia de uma diminuição cada vez maior da centralidade de expressão do autor, devido a um favorecimento do trabalho com a própria linguagem. Uma certa tendência ao internacionalismo é facilmente entrevista no Plano-Piloto, através de sua vontade de

⁸² Objeto datado se se considera a vanguarda em si. Os ganhos dos recursos expressivos e teóricos permanecem, mesmo com o fim do movimento.

⁸³ Há de se notar que o “Plano-piloto para a poesia concreta” é apenas uma das “diretrizes” lançadas por esse grupo e tem aspecto programático. Não há, entretanto, como conceber que toda a poesia concreta siga os pressupostos lançados por esse manifesto.

evolução e mesmo de diálogo com as poéticas alienígenas. Entretanto, sob certa leitura, tal internacionalismo pode se mostrar como um subproduto do nacionalismo, pois, ao querer fundar uma poética de exportação, visa colocar o Brasil como centro irradiador de uma cultura cosmopolita, antropofagizando aquilo que seria influência externa.

O Plano-Piloto marca uma série de diretrizes que, todavia, não são representativas da produção em si. Se a poesia da primeira hora dialoga fortemente com o cinzento da cidade de São Paulo, com o aflorar da linguagem publicitária, negando manifestações em prosa, o amadurecer dos concretistas nos trará uma produção experimentalista como *Galáxias*, em que, ainda que pese a estrutura não-frásica, configura-se como prosa, ocupando, no papel, o espaço convencional.

Tal realização mostra como o efetivar da produção diferencia-se de suas teorizações. No caso do Plano-Piloto, a existência de *Noigandres* denuncia uma visão anterior à sua publicação e mostra um prosseguir que supera o próprio Plano. Parece ser essa uma característica das vanguardas, a efemeridade, a auto-superação. Em relação ao Concretismo, especificamente, é interessante perguntar: ele é ainda um exemplo de vanguarda moderna? Se o Modernismo no Brasil teve seu reinado na década de 20, principalmente, como chamar moderna uma produção que tem seu apogeu nos anos 50, chamados já por muitos de pós-modernos?

Penso que a resposta não pode se fixar apenas num dado cronológico. A intenção que anima o Concretismo tem, sim, muitos pontos de contato com as ideias modernistas. O próprio lançar de um manifesto, no caso, o Plano-Piloto, parece corroborar tal ponto de vista⁸⁴. Em oposição ao chamado Pós-Modernismo, conhecido por uma crescente fragmentação que impediria o lançamento de um conteúdo programático, o Concretismo ainda guarda certo desejo de controle através de um projeto centralizador, o que acaba por situá-lo dentro das pretensões modernistas, ainda que afastado no tempo.

Há no projeto da vanguarda uma espécie de auto-destruição inerente à sua própria existência. Octavio Paz, em *Os filhos do Barro* (1984), trata esse problema alcunhando-o de “tradição da ruptura”. Segundo ele, a vanguarda porta uma contradição

⁸⁴ Praticamente todos os movimentos de vanguarda europeia e também brasileira optaram pelo lançamento de manifestos que esclarecessem as bases sobre as quais determinado movimento se firmava. Entre eles, podemos citar: o “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912), de Marinetti; o “Manifesto Dadá” (1918), de Tristan Tzara; o “Manifesto do Surrealismo” (1924), de André Breton; o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, entre outros. Cf. TELES, G. M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 16ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

constitutiva, estrutural: ao mesmo tempo em que pretende, através de seus programas, estar na ponta de lança daquilo que seria considerado o maior avanço em termos de fazer artístico, possui também um caráter efêmero e sua valia consiste justamente na parca duração que a ela se atribui. Dessa maneira, a vanguarda tenta assumir o caráter de desbravador de um território futuro, gerando, assim uma espécie de colonização do porvir⁸⁵.

Através de seu plano-piloto, o Concretismo configura essa mesma espécie de relação com o modo de fazer poesia e de encarar sua importância e/ou situacionalidade histórica. De acordo com o programa do grupo, através dos ganhos obtidos pela nova maneira de fazer poesia, com abolição do verso, por exemplo, a produção ganharia um caráter de exportação, colocando assim o Brasil numa espécie de paridade com as nações até então dominantes em matéria de avanço, seja tecnológico ou cultural.

Considerando a poesia como produto de exportação, por estar ligada a um modo de fazer *novo* que pretende romper com uma tradição ao quebrar o ciclo histórico do verso, os concretos atribuem à sua produção um *status* de vanguarda que, paradoxalmente, coloca-a na ordem do dia e faz com que seja rapidamente superada em termos de *novidade*. Paulo Leminski, nas cartas a Régis Bonvicino, diversas vezes comenta que os ganhos da poesia concreta devem ser aproveitados pelos seguidores/influenciados, mas a poesia concreta, como dogma em si mesmo, deve ser rapidamente abandonada devido ao infrutífero apelo de seus preceitos⁸⁶.

É singular a relação estabelecida por Leminski face aos poetas concretos. Octavio Paz, em *Os filhos do Barro* (1984), entende que “a crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição” (1984, p.25), pensamento que comentei em relação aos poetas marginais, mas que pode ser redirecionado para melhor compreensão do percurso leminskiano frente aos concretistas. Jovem poeta, Leminski parte de forma um tanto aventureira, segundo conta certa mitologia em torno de sua biografia (EMD, p.67-74), para encontrar os poetas paulistas durante a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, ocorrida em Belo Horizonte em 1963. O encontro, idealizado pelo curitibano, devia-se a uma identificação profunda entre a produção dos editores de

⁸⁵ Além do caráter de ruptura, formador de certa tradição, Octavio Paz chama atenção também para a analogia, entendida como aspecto de negação do futuro, comum à poesia moderna. Já a colonização do porvir poderia ser entendida como uma expectativa – sempre frustrada – de ocupar o território futuro, aspecto que dá à vanguarda, notadamente efêmera, seu caráter de contradição.

⁸⁶ Quando falo em “preceitos”, estou me referindo ao aspecto programático do “Plano-piloto”, gerador de atritos entre muitos poetas que participavam do grupo concretista. Todavia, é importante notar que a poesia concreta não era produzida totalmente de acordo com o manifesto, sendo uma inverdade ou utopia considerá-la objeto totalmente programável.

Noigandres e a sua poética, ainda incipiente. Toninho Vaz, biógrafo e amigo, conta que Leminski “falava da produção poética dos ‘irmãos Campos’ como a descoberta do ‘fio da meada’” (VAZ, p.68).

Tal identificação, estimulada por uma recepção calorosa por parte dos concretos, que viam em Leminski uma espécie de “mascote do time” (VAZ, p.70), foi responsável por uma total imersão, a princípio, de Leminski, no *poien* ou “modo de fazer” concreto. Não é de espantar, quando este, em entrevista a Régis Bonvicino, assume:

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. (...) 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 (EMD, p.208-209).

“O início concretista” de Leminski, como o próprio sempre faz questão de rememorar, dá-se na revista *Invenção*, publicação dos concretos de São Paulo, em 1964. Através de quatro poemas curtos, realizados sob a égide das diretrizes do Plano Piloto, Leminski marca sua estréia como um jovem produtor de poesia, vista como manifestação intersemiótica, nos moldes do verbivocovisualismo. É o que se pode notar nos poemas da última parte de *Caprichos e Relaxos*, extraídos de *Invenção*, como, por exemplo:

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofaseo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

(CR, p.149)

em que se pode visualizar a recorrência dos termos *mater*, *morte*, *termo*, *feto*, *metro*, *tema*, entre outros, combinados de maneira a findar em *metaformose*, nome dado posteriormente a seu poema didático sobre o mundo grego.

Instaura-se aqui uma tensão que irá ecoar durante toda a vida do poeta: a busca de uma voz própria, diferenciada dos “patriarcas”, que englobe os ganhos técnicos obtidos por estes. Ao mesmo tempo em que nega o fechamento gerado pelo manifesto original do grupo paulista, reafirma o *status* de vanguarda e a importância dos irmãos Campos e Pignatari para um avanço da poesia e mesmo da cultura brasileira – por suas pesquisas no ramo da Semiótica, da Crítica e da Tradução. Segundo o próprio Régis Bonvicino, na introdução à primeira edição das missivas de Leminski: “a ‘angústia da influência’ e a busca da voz própria e forte é um dos assuntos predominantes destas cartas” (EMD, p.19), através de uma “desleitura” realizada pelo poeta forte em relação aos poetas anteriores (BLOOM, 2002). Ou seja, mantém-se um caráter contraditório: como busca da voz própria, precisa abandonar os pressupostos do movimento. Todavia, a admiração por seus idealizadores e mesmo a dita filiação concretista serão exaltadas em vários momentos por nosso ensaísta – os mais convenientes à manutenção de uma imagem que Leminski deseja desenhar, diga-se.

Vários pontos de confronto se estabelecem entre a poética leminskiana e o fazer concretista. Em que pesem as diferenças entre os próprios produtores concretos, parece haver entre estes o estigma gerado pela união inicial e assinatura do manifesto que, posteriormente, já não pode servir de chave de leitura nem para as produções concretistas *stricto sensu*. É reconhecer-se como parte dessa tradição instaurada – se, como diz Octavio Paz (1984), pode-se chamar de tradicional algo que prega o novo através da crítica da tradição vigente – que dará a Leminski a base para questionar os precursores do movimento.

Um dos pontos de tensão claramente visíveis está na busca pelo novo, como já discutido, ponto importante no conjunto de pensamento de Leminski. Para Paz, “o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente” (1984, p.20). Se se entende que “evolução crítica” (CAMPOS et al., 1997, p.403) consiste em encaixar-se numa linha cujo desembocar é o futuro, uma vez que participa de uma concepção linear – não-cíclica – do tempo, é possível afirmar que a busca dos concretos é pelo novo, ainda que esse “novo” esteja ancorado numa tradição de poetas e pensadores cujos pressupostos são reaproveitados ou relidos pelo movimento. A negação do passado dá-se através da

negação da tradição vigente, em nome de um enaltecer de outra tradição, haja vista que “o moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (PAZ, 1984, p.18)⁸⁷. Assim configurado como a representação mesma do novo, o movimento concreto gera para a produção que se desenvolve sob a área de abrangência do pensamento concretista essa mesma noção como um crivo ou autoexigência.

Leminski questiona esse pressuposto – que não deixa de ser uma inquietação própria – ao entender que outras buscas são necessárias a uma poética pós-concretista. Diz ele: “a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. Essa é a miragem dos concretistas” (EMD, p.110). E completa sua crítica: “com essa coisa de novo, novo, de qualquer jeito, os concretos não tiveram nenhuma repugnância em invocar um fascista como Pound: um homem para quem o passado é um absoluto” (EMD, p.110). Parece motivar o poeta certa índole contrária ao movimento, neste ataque direto ao idealizador da ideia de *paideuma*, inspiradora dos concretistas e, em muitos momentos, dele próprio. O que o poeta curitibano revela nesta crítica é a percepção de certas incongruências do movimento, incongruências estas que são próprias do momento histórico em que se desenrola o Concretismo, já que “a poesia moderna pode ser vista como a história das relações contraditórias” (PAZ, 1984, p.13). O apelo do novo como noção básica frente a um elenco de poetas e pensadores do passado eleitos para o *paideuma* concreto, para Leminski, soava um tanto incongruente, não pela construção de uma tradição, mas devido ao inconcebível paradoxo que esta construção trazia à ideia de busca essencial pela novidade a qualquer custo⁸⁸.

Perceber tais contradições no pensamento dos patriarcas, entretanto, não fazia com que Leminski negasse a importância destes para um todo da cultura letrada nacional. Se com a instauração do Modernismo, como diz Leminski, “poetar, pra nós, virou um *ato problemático*” (1997, p.13), essa problematização do fazer será levada a cume pelos concretistas. Segundo o autor,

⁸⁷ Ao se colocar como produto de uma “evolução crítica de formas”, o Concretismo mostra crer numa concepção de evolução na arte, própria das sociedades de consumo. Sendo fruto da evolução, os produtos concretistas representariam o “novo”, uma vez que suas produções estariam na vanguarda artística. O “novo” seria, então, por oposição, aquilo que se diferencia do antigo e/ou tradicional. Entretanto, ao evocar, no “Plano-piloto”, um cânone de autores que são também pensadores de linguagem, os concretistas deixam transparecer a afirmação de certa tradição, que não é necessariamente a vigente, mas é instaurada a partir de sua própria produção. Para novamente lembrar Jorge Luís Borges, em “Kafka y sus precursores” (1951): “cada escritor *cria* seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (1985, p.712).

⁸⁸ A ideia, todavia, não é paradoxal, se vista sob ângulo de pensamento similar ao de T. S. Eliot, já exposto aqui.

A poesia concreta dos 50 invoca Cabral, e produz uma prática poética balizada por um parque de recursos teóricos mais amplo, radical e rigoroso do que o Modernismo, tão amplo que nem faltaram críticos que dissessem que, na poesia, concreta, sobrou teoria e faltou poesia...” (EAC, p.13).

A implícita crítica a um extremo teorizar concretista não apaga a profunda consideração que Leminski reserva à técnica obtida pelos paulistas, não só no campo do próprio fazer literário, como na crítica e tradução:

com seu labor/valor/lavor
os campos já passaram
para dentro do território cultural
do brasileiro
alguns dos textos mais valiosos
do ponto de vista da invenção

(EAC, p.69)

Ainda assim, Leminski parece querer encontrar um ponto outro para a produção de sua própria poesia, diverso daquele apuro total dos poetas concretos. É o que se percebe quando este diz:

Eu tinha dezessete anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo.
O bonde já estava andando. A cisão entre concretos paulistas e neo-concretos cariocas já tinha acontecido. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de dez a zero em qualquer desses times de várzea que se formam por aí.
Só que descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero (EMD, p.208).

A “várzea” citada por Leminski parece contrabalançar o peso de uma arte não impopular, para lembrar uma terminologia de Ortega y Gasset (2001, p.21), mas de caráter propriamente antipopular, assumido pelo Concretismo⁸⁹. Se uma das preocupações centrais de Leminski é justamente a idéia de comunicação, pode-se perceber o quanto esse aproximar de um modo de fazer menos hermético traz ganhos para a sua produção. Como já foi citado, é o próprio autor que admite: “duas obsessões

⁸⁹ Ortega y Gasset (1925), ao discutir a desumanização da arte, diz que a arte nova/moderna não é apenas impopular, mas necessariamente antipopular. Para o autor, o caráter de impopularidade poderia ser revertido a partir da divulgação, pois viria a conhecimento do grande público e perderia o caráter elitista. A antipopularidade, por sua vez, não está apenas na falta de divulgação, ela atinge o campo da compreensão do receptor frente ao novo objeto. A impossibilidade de tal compreensão traria para a arte nova um caráter de distanciamento do grande público, tornando-a, notoriamente, anti-popular.

me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na idéia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (EAC, p.13). É visível nesta declaração o debater-se do poeta frente a concepções rotineiramente vistas como opostas. Essa tensão que, *a priori*, parece desfocar sua produção, tenderá, com o tempo, a se tornar, ela própria, ferramenta significativa do fazer leminskiano.

Assumir-se como dissidente do plano inicial do Concretismo, põe Paulo Leminski numa espécie de independência produtiva, o plano piloto virando plano pirata⁹⁰ (EMD, p.36). A busca desse caminho próprio, entretanto, vem recheada de interligações que já não se concebem como “uma freudiana rivalidade edípiana” (BLOOM, 2002, p.23), mas como um perpétuo dialogar com a tradição – tradição essa que, nos moldes de Eliot, não foi herdada, mas assumida. Tal diálogo, entretanto, não é calmo ou subserviente, mas repleto de traições/ esquecimentos, inserções da vida, haja vista que, para pensar com Deleuze e com o próprio Leminski, escrever e ser poeta é sempre mais que apenas escrever. Já não há mais uma escrita para pai-mãe (DELEUZE, 2004, p.12):

passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
 para o grupo Noigandres
 para Augusto, principalmente
escrevendo para eles
 preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

nessa época eu era “concretista”

mas era uma porção de outras coisas também (...)

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá (...)

sem abdicar dos rigores de linguagem
 precisamos meter paixão em nossas constelações

(EMD, p.44-45. Grifo meu – em itálico).

Nota-se o elaborar de uma escrita própria, que ainda não se sabe completamente, não se define em termos de escola ou tendência. Ainda que acompanhado por preocupações geradas à época em que se admitia concretista, o Leminski pós-plano pirata pretende, como no poema transcrito abaixo, fazer uso de diversas contribuições –

⁹⁰ Em carta a Régis Bonvicino, Leminski exclama: “penso que o plano piloto virou plano pirata” (EMD, p.36), revelando para o leitor o início de uma distensão dos objetivos tidos como pilares do Plano-piloto concretista.

e traí-las, quando necessário – para alcançar esse lugar desconhecido que é a “liberdade da própria linguagem”.

LIMITES AO LÉU

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jákobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranqüilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)...

(LVC, p.10)

No poema, o próprio título já revela a tensão entre os limites e a distensão destes. Ao lidar com um cânone de autores definindo rumos para a poesia, Leminski demarca alguns possíveis limites do seu próprio fazer, limites esses jogados ao léu, quando, nos últimos versos, retoma a liberdade de sua linguagem. A colagem de citações efetuada a partir de um círculo específico de nomes revela para o leitor algumas escolhas. Entre os poetas, encontra-se desde Pound e Maiakóvski – também citados pelos concretistas – até Bob Dylan, poeta-pop da música americana. O elenco de nomes também ratifica a liberdade de Leminski, pois ao configurar seu próprio cânone, demarca sua diferença, abrindo assim, possibilidades de um fazer outro – além do Concretismo. A enumeração dos mais díspares nomes da literatura, poesia e mesmo da música, confinados em um mesmo poema, parece ser uma espécie de libelo pela

autonomia poética, interpretação confirmada pelo título da composição. Figuram, num mesmo espaço, menções ao *paideuma* concretista, como Paul Valéry, em pé de igualdade com Fernando Pessoa ou mesmo Bob Dylan, referências distantes do mundo da poesia tida como exclusivamente cerebral. Tal atitude faz eco ao citado movimento de libertação e configuração de uma postura própria frente àqueles que formaram, em certa medida, a personalidade poética do jovem Leminski.

Impactado diante dessa influência – que não explica, mas se mostra fortemente no primeiro grande livro do autor, o *Catatau* –, Leminski buscará a voz própria. Essa voz, como se pôde perceber aqui, constrói-se pelo diálogo com outras vozes não tão “cerebrais”, as conhecidas potências do relaxo que se insinuam na produção de Leminski.

DESPROPÓSITO GERAL

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

(DV, p.90).

A aceitação de Leminski por este grupo, todavia, não se faz apenas por afinidades, mas também por trocas e “barganhas”. O grupo concretista enxerga no poeta jovem uma espécie de perpetuação e alargamento de suas frentes de combate. Dessa forma, apoiá-lo é também apoiar-se, divulgá-lo é também divulgar-se, visto que, como vanguarda, o grupo sabe-se destinado à morte iminente, morte esta só evitável se garantido o legado pelos herdeiros – metáfora que é garantida até pelos próprios “filhos” do movimento, ao alcunhar os fundadores de “patriarcas”. Os movimentos de dissidência em relação ao credo concretista são, então, “vigiados de perto” por estes. É o que se pode ver na carta de Leminski a Régis Bonvicino, em que revela ter mostrado alguns poemas de leva menos trabalhada, mais “relaxada” a Décio Pignatari. O

professor comenta, então, o dito “provincianismo” que encontrara nos poemas, causando forte reação em Leminski. A partir dali, compromete-se o poeta e depurar sua produção:

mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele
 e o Décio
 com certo dedo
 apontou o provincianismo em que eu estava caindo
 aproveitei a oportunidade para ter uma crise
 bebi horrores
 entrei em pânico
 mandei gente à merda em público
 dei vexame na conferência do Décio
 mas corrigi a trajetória
 e voltei disposto a produzir
 o mais radical que eu pudesse

(EMD, p.33).

A atitude assumida, porém, sabe-se passageira, visto que, para adquirir a voz própria, precisará justamente desligar-se do modo de fazer análogo aos patriarcas.

Entendo que a crítica de Pignatari revela, além de uma avaliação a partir dos pressupostos que guiam o gosto do poeta, também uma espécie de defesa do nível da produção concretista. Dessa maneira, alcunhar de “provinciano” o trabalho então diverso de Leminski seria uma maneira de intitular pejorativamente aquilo que se afasta do credo concretista, este de feição internacionalizante. Estaria, dessa forma, controlando o afastamento de Leminski que já se dirigia a outras direções, desligadas do rigor “cerebral” que caracteriza o grupo. A crítica do professor da PUC é, então, conservadora no sentido forte do termo – não porque reacionária, mas porque pretende conservar um modo de fazer que é, em certa medida, marca do grupo a que pertence.

De todo modo, é Pignatari quem percebe o caminho de superação que os novos poetas precisarão percorrer para além do concretismo, numa atitude em que aponta o necessário ato de suplantar o movimento para que, paradoxal e concomitantemente, este sobreviva a partir das produções dos herdeiros:

o Décio me disse:
 é preciso acabar com o concretismo. e quem pode fazer isso são vocês,
 e apontou para você para riso para mim e para Pedrinho
 senti algo assim como A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA

(EMD p.43.).

O comentário parece, então, para Leminski, algo como a aprovação paterna, a autorização para que desvencilhasse sua prática daquela realizada pelo grupo,

movimento que já estava acontecendo em sua poesia. O ano da carta é 1977, dois após o lançamento de *Catatau*, obra que Leminski reputa a mais próxima ao fazer concretista, ainda que demarque a impossibilidade desta ser explicada à luz do plano piloto. Saído da extrema dedicação ao livro, decide-se a conceber obras mais relaxadas, na tentativa de alcançar maior público, porém, sempre atento à não-diminuição do rigor. O objetivo era, então, conjugar o máximo de informação e inventividade poética a um modo de fazer que fosse legível para maior público. Um desafio que buscaria durante toda a vida – manter a imagem de poeta rigoroso, de rico manancial teórico, cuidadoso com o seu fazer e, ao mesmo tempo, de fácil comunicação.

Mais que poeta, como ele próprio aponta, o intelectual *midializado* também se mostra ao público como esse pensar tensionado entre a formação culta e a dicção jornalística, prefigurando, para o leitor, uma imagem múltipla. Esse, pelo menos, é o papel encenado no palco da imprensa diária. Qual a imagem ou *ethos* que passa, todavia, por meio dos ensaios *escolhidos* para figurar em livro? E como aparece na imprensa alternativa?

Capítulo 3

Pensamento pulverizado

*Signos, sonhos, sombras, imagens,
ninguém vai nunca saber
quantas mensagens nos trazem*

Paulo Leminski

No capítulo anterior, deu-se a exposição dos ensaios produzidos por Leminski para grandes periódicos, exposição esta que contou com grande número de artigos para análise. No presente capítulo, a atenção se voltará para outro recorte. Enfocarei aqui alguns ensaios esparsos, produzidos para jornais locais e também artigos para revistas nanicas, enquanto o capítulo seguinte reservar-se-á à avaliação das produções destinadas a livros. Antes de detalhá-los, todavia, é apropriado começar a deslindar o significado deste termo, até agora muito usado: “nanicas”.

Nos anos 70, ainda sob a ditadura, a grande imprensa no Brasil esteve, como é largamente sabido, amordaçada pela atuação da censura, arma política do estado repressivo. É certo que, ao enunciar o problema desta maneira, muitos matizes da questão ficam pouco delineados, obscurecendo atuações outras, de apoio ou silenciamento apático ou voluntário quanto às arbitrariedades do governo militar e mesmo de mudança de posicionamentos quanto à aceitação ou resistência por parte da imprensa durante o período da ditadura. Todavia, neste cenário avulta a perseguição a jornalistas, a ocupação de espaços dos periódicos com receitas⁹¹ e poemas⁹², numa estratégia de exhibir ostensivamente aos leitores a atuação da censura. Avulta mesmo o fechamento de jornais e apreensão de diversos exemplares de periódicos repetidas vezes durante os anos de chumbo, o que permite ao observador avaliar a questão pelo enfoque mais diretamente repressivo e, concomitantemente, contestador.

Um dos frutos da resistência à censura foi a explosão da imprensa alternativa. Nesta, podem-se elencar tanto periódicos clandestinos, como, por exemplo, o *Notícias Censuradas*, editado em segredo pelo PCB, ou mesmo o *Voz Operária*⁹³, quanto periódicos cujo objetivo era apenas desgarrar-se do tipo de jornalismo praticado pela grande mídia. Gera-se, então, uma possibilidade de leitura da imprensa alternativa para

⁹¹ Publicadas no *Jornal da Tarde*.

⁹² *Os Lusíadas*, de Camões, foi publicado aos trechos por *O Estado de S. Paulo*.

⁹³ Depois substituído pelo periódico *Novos Rumos*, lançado pelo mesmo partido. O PCB foi mentor de diversos jornais, não só os dois citados, mas publicações isoladas em muitos estados, além de um jornal diário no Rio de Janeiro.

além do vínculo exclusivo com a censura que grassava no período. Ao comentar sobre o papel específico da revista *Veja* nesse cenário, Victor Gentilli observa: “Naquele momento, todos, com a *exclusiva exceção dos nanicos e alternativos*, negociavam com o governo, ou com setores do governo, aberturistas ou duros” (2001, p. 07. Grifo meu).

A exceção feita por Gentilli aos “nanicos e alternativos” levanta a hipótese de que tais acordos com os setores mais ou menos abertos do governo, embora necessários na conjuntura descrita, colocavam a grande imprensa numa espécie de lugar desprivilegiado, do qual boa parte dos jornalistas e intelectuais preferia se furtar a participar. Ou seja, a necessária e cotidiana negociação com a censura, atributo da grande imprensa, era tarefa que diversos intelectuais optaram por preterir, tentando, pelo caminho da imprensa alternativa, atuar num embate mais direto.

Ao perceber o desenho da cena brasileira moldado pela ditadura, a questão do espaço público pede consideração. Entendendo que a esfera pública é o lugar de embate/debate de diversas opiniões, como pensar tal espaço em uma época de silenciamento forçado das opiniões? Jürgen Habermas, em texto que repensa seu conceito 30 anos depois, atenta: “é errôneo empregar o termo público no singular (...) [há] uma pluralidade de esferas públicas concorrentes” (1999, p.9). Tal menção nos leva a considerar a imposição do silêncio juntamente com o aflorar de novos espaços de discussão, permitidos ou não pelo poder oficial.

As palavras de Millôr Fernandes, ditas em 1987, por ocasião do debate “Imprensa alternativa: histórico e desdobramentos”⁹⁴, então, tornam a questão plural, ao colocar em foco alguns atores deste panorama que, concomitantemente, atuavam nos dois cenários: o da grande mídia e o da imprensa alternativa. Diz Millôr: “ao mesmo tempo que eu trabalhei em vários setores de imprensa conhecidos como alternativos, também em minha vida inteira trabalhei em grandes organizações” (1987, p.12 - *sic*).

Esse trânsito, que foi vivido, entre muitos outros, também por Paulo Leminski, permite avaliar sem dualismos as práticas realizadas por aqueles que ocupavam o *mass media* de então: diversos destes personagens estavam não em um lugar *ou* outro, mas em um lugar *e* outro, ou seja, ocupavam espaços na imprensa alternativa e tinham suas funções também na grande mídia⁹⁵. Millôr Fernandes, no mesmo debate, tenta aclarar:

⁹⁴ Discussão depois publicada junto com mais quatro debates sobre imprensa no livro *Imprensa alternativa e literatura – os anos de resistência*, pelo Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular do RIOARTE, referido na bibliografia desta tese.

⁹⁵ Afirmar “um lugar e outro” é, ainda, dizer que existe uma espécie de oposição demarcada entre os dois fazeres: o da grande mídia e o alternativo. Todavia, ainda que diferenças possam ser apontadas, estas não

“a imprensa alternativa a gente naturalmente sempre vê como um tablóide e como uma coisa feita marginalmente, fora do sistema industrial e fora do sistema de imprensa normal” (1987, p.12). Sua fala, mais além, indica, porém, uma espécie de *postura alternativa*, que era assumida por parcelas de intelectuais e jornalistas de então. Essa “postura alternativa” atuaria não só nos veículos claramente dissociados do modelo instaurado pela grande mídia (seja nos confrontos ou permissividades em relação à ditadura militar), mas também adentraria os espaços próprios dos periódicos de vasta circulação, instaurando uma espécie de *modus operandi* que, como uma micropolítica, infiltrava-se, de maneira quase sub-reptícia, no cotidiano da imprensa de maior divulgação.

O peso ou problema dessa infiltração é apontado por José Louzeiro no mesmo debate. Já tendo comentado o problema da questão econômica para as publicações de pequeno porte, entendido como uma derrota, avalia também:

a imprensa alternativa sofreu a outra derrota, que essa me parece que foi uma derrota séria, não definitiva, porque eu acredito que a imprensa alternativa tem muitos fôlegos, que foi o grande jornal ou os grandes jornais que resolveram fazer profissionalmente o que era feito de maneira amadora (...). E muitas vezes feito com os próprios jornalistas que tiveram sua experiência válida no campo alternativo (LOUZEIRO, 1987, p.11).

Mais do que a questão econômica que sempre assombra pequenas publicações, a ponto de impossibilitar a manutenção e existência de alguns periódicos, a reprodução do *modus faciendi* destes pela grande imprensa, apontado por Louzeiro, é, talvez, um dos pontos que tenham levado ao enfraquecimento da mídia alternativa no Brasil, findado o período da ditadura. Outro ponto é, talvez, a perda do espaço contestatório, nos moldes daquilo que afirma Millôr Fernandes no debate já referido: “é evidente que a imprensa alternativa tem um campo muito maior nos períodos de maior repressão” (1987, p.22). Que campo maior é esse?

É notório que o modo alternativo apontado por Millôr está muito mais relacionado à imprensa de oposição ao regime militar, ou seja, àqueles grupos que, por meio do trabalho escrito, atuaram diretamente contra a política de repressão da ditadura. Tendo sido este autor um dos fundadores de *O Pasquim*, emblemático jornal alternativo do período ditatorial, torna-se compreensível o cenário desta avaliação, fazendo sua

são, necessariamente, paradoxais – como tento demonstrar pela fala de Millôr Fernandes. Mais apropriado seria pluralizar a questão, visto que a grande imprensa é, em si, composta por diversos posicionamentos e diferentes formas de fazer, assim como a mídia alternativa.

consideração ganhar relevo, visto que este periódico é notadamente conhecido por seu enfrentamento do regime, pela via do humor contestatório. Todavia, se *O Pasquim* é reconhecidamente um jornal alternativo, não se pode afirmar enfaticamente que seja uma publicação nanica.

Cabe, então, uma diferenciação entre essas nomeações. Se o próprio semanário *O Pasquim*, publicação alternativa de grande êxito, é tomado como exemplo, é possível perceber, por meio do significativo número de suas tiragens o motivo de não estar elencado entre as publicações nanicas. Ora, *O Pasquim* possuía uma tiragem inicial de 20.000 exemplares, tiragem esta que foi considerada, à época, exagerada. Entretanto, em meados dos anos 70, durante o auge da publicação, esta alcançou a marca de 200.000 exemplares, tornando-se mesmo um fenômeno do mercado editorial brasileiro⁹⁶. Ainda assim, mesmo sem ser um exemplo deste tipo de publicação, é citado, muitas vezes, como parte da “imprensa nanica”, forma muito costumeira de se nomear a imprensa alternativa do período do regime militar.

Com isso, quero dizer que, embora o termo “publicações nanicas” esteja mais relacionado às publicações de pequeno porte, é, muitas vezes, associado como um sinônimo de “*imprensa nanica*”, na qual se incluem publicações alternativas, mesmo quando não são de pequeno porte. Há que se dizer que tais nomeações são fugidias e não encontram, necessariamente, consenso entre aqueles que estudam o período. Decido, portanto, usar a nomeação que Paulo Leminski reitera nas cartas a Régis Bonvicino. Para Leminski, existiam várias espécies de nanicas.

Uma classificação costumeira feita por este autor para tentar separar os tipos de publicações nanicas era dividi-las entre nanicas “de produção” e “de invenção”. Ainda que a categorização seja um tanto arbitrária, convém para demonstrar de que modo Paulo Leminski percebia um dos cenários dos quais participava e, concomitantemente, avaliava.

As nanicas de invenção eram, dessa forma, para onde se dirigia a atenção do autor. Assim nomeadas por estarem ligadas aos setores mais antenados com a invenção de linguagem, distanciam-se um pouco das chamadas “nanicas de produção”, cujas preocupações estavam mais direcionadas *ao que deveriam dizer* do que, necessariamente, a um aspecto de invenção permanente de linguagem.

⁹⁶ Dados obtidos em reportagem de comemoração aos 40 anos de *O Pasquim*, no Diário do Nordeste. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?Codigo=648286>. Último acesso em 25 de outubro de 2010.

Havia outros modos de atuar politicamente, portanto, no período. Para entendê-los, é necessário que o próprio conceito de política seja alargado, procedimento faltante no universo da literatura engajada, por exemplo. Essa *outra política* é marca daquelas publicações chamadas por Leminski de “nânicas de invenção”. Ao pensar tal postura política diversa, porém em relação ao cinema marginal, Edwar Castelo Branco comenta: “aparece como uma tática microscópica de guerrilha urbana visando à formação de sentidos que se contrapusessem ao instituído” (2005, p.24). Como alerta o autor, o embate desses corpos agia em direção a uma constante desestabilização da linguagem. Constante porque esta era sempre capturada pelo sistema, mesmo em seu maior potencial de contestação, e deglutida em forma de objeto de consumo. É também o que parece crer Chico Alvim, que, em depoimento a Carlos Alberto Messeder Pereira, afirma:

Em qualquer caso estar sempre atento às formas que assume o poder literário, de grupos de autores ou de editor, e adotar quanto a este poder um princípio proleta: já que somos empregados, diversifiquemos os padrões. Fontes múltiplas de poder criam um certo vácuo no próprio, o que acaba sempre por nos conferir algum. Em suma, saltar sempre, que o bom sopapo depende do jogo de pernas (1981, p. 69).

Hakira Osakabe, no famoso ciclo sobre o silêncio dos intelectuais, afirma: “Não é exagero considerar o século XX o século da linguagem” (2006, p.228). Parece motivado pela consciência de que o embate pela linguagem é *front* político por excelência e pela percepção de que este tema e mesmo o constante trabalho de insurreição em relação a ele (mais do que uma discussão, é ele mesmo uma prática) são presenças marcantes além da esfera da literatura.

A esse respeito, é marcante a percepção de Michel Foucault:

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento; na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (1979, p.71).

Nesse momento específico, a discussão gira em torno de como desautomatizar a linguagem e de como essa postura age contra o *status quo*. Nas palavras de Leminski: “O único modo de fazer as palavras perderem sua tendência nazi-fascista, essa mania de marchar em passo-de-ganso, é fazê-las cantar. Ou voar. O que, no fundo, é a mesma coisa” (EMD, p.26).

Nesse sentido, diversas publicações dos anos 60 a 80 colocaram-se nessa busca de fazer reverberar pela e na linguagem seu credo político, credo este que não era ligado a partidarismos ou posições de engajamento por questões delimitadas, mas figurava mais propriamente uma postura permanente de combate e criação. Ainda segundo Edwar Castelo Branco,

Tem sido comum, nas narrativas que nomeiam e descrevem os diversos projetos artísticos que circularam no Brasil, na década sessenta, uma tendência a apresentar aquela vasta produção diluindo múltiplos “eus” para compor um projeto compacto dentro do qual seriam possíveis apenas duas vertentes: por um lado, um tempo de grande mobilização política, “anos rebeldes” marcados por grande criatividade e produtividade; por outro, um momento romântico, voluntarista e irresponsável (2005, p.189).

A reflexão, voltada para os anos sessenta, pode muito bem ser alargada para pensar as décadas subsequentes, embora a questão do engajamento já seja vista de modo diverso então, pelo menos no que se refere à década de oitenta, em que os lados da contenda já estão bem mais pulverizados. Devido à grande polarização de posicionamentos em torno de uma via engajada de participação política e de uma via conseqüentemente pensada como “não-engajada”, muitas leituras tendem a visualizar o período como um embate de forças opostas. Nessa chave, calam-se percepções que identifiquem a pulverização de posturas fora desses polos – ou seja, torna-se difícil perceber, dada a quase ausência de interpretações, as divergências de posicionamentos fora da separação dicotômica e mesmo as variações dentro do que seria considerado engajado e não engajado.

Mais do que uma categorização vacilante, contudo, importa atentar para outros aspectos. O modo de inserção pública de grupos específicos pode ser entrevisto por meio das publicações que vinham a lume com a chancela e/ou participação de seus membros. Dessa forma, importa atentar para o modo de produção e, principalmente, de circulação dos referidos periódicos, assunto no qual tentarei deter-me ao longo do capítulo, juntamente com a avaliação dos textos de Leminski recolhidos durante a pesquisa e que foram produzidos nesse contexto. É importante atentar também para o fato de que compõem este *corpus* também publicações que não podem ser chamadas de nanicas, mas que se configuram como esparsos de periódicos de maior circulação.

Para pensar melhor a dita pulverização de posturas no fim da ditadura e começo dos anos de democracia, especialmente em relação à produção de Leminski, nada melhor que examinar os textos escritos para tais veículos, os nanicos. Dessa avaliação,

também constarão alguns esparsos, que não encontraram lugar na análise do capítulo precedente.

Em números não-sequenciais, são eles: *Polo Cultural*; *Correio de Notícias*; *Gazeta do Povo*; *O Estado do Paraná*; *Quem*; *Raposa* e *Nicolau*, bem como a publicação da sessão de debates “Um escritor na biblioteca”, um estudo sobre o linguajar curitibano (*Leite Quente*) e a palestra oferecida no ciclo de debates promovido por Aduino Novaes (*Os sentidos da paixão*, intitulada “Poesia: paixão da linguagem”), além de alguns números de *Primeiro Toque*, caderno de divulgação da editora Brasiliense.

É importante esclarecer que, avaliados os ensaios que fizeram parte das revistas nanicas e também alguns esparsos, resta ainda pensar aqueles que se efetivaram na forma “livro”. Nesta categoria, livros de ensaios, há três títulos publicados sob o nome Paulo Leminski: *Anseios crípticos (anseios teóricos)*: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e idéias (Criar Edições – 1986); *Ensaio e anseio críptico* (Polo Editorial do Paraná – 1997) e *Anseios crípticos 2* (Criar Edições – 2001). Apenas o primeiro destes foi publicado sob total chancela de Leminski, sendo o segundo uma espécie de reedição do primeiro, porém, com supressão e acréscimo de artigos. O primeiro livro conta com 37 textos ensaísticos, o segundo, com 22, e, por fim, o terceiro, com 23 textos. É certo que alguns dos textos a serem debatidos no capítulo já aparecem no anterior. Entretanto, interessa pensar que textos são esses, o porquê de seu autor ter decidido refundi-los num livro de ensaios, ou seja, retirá-los do cenário efêmero do jornal e dar-lhes nova feição, agrupados, de maneira a evidenciar aquilo que chama de “o panorama de um pensamento mudando”. De que modo tal atitude contribui para o delineamento do perfil de teórico e crítico que Leminski pretendia fixar? Que outros textos perfazem os livros de ensaios? Especificamente o terceiro deles traz os prefácios produzidos para traduções (suas e de outros). Que postura(s) teórica(s) se mostra(m) por meio desses prefácios? E em relação às revistas nanicas: quais as principais diferenças entre os ensaios produzidos para elas e para aquelas de grande circulação? Como seu pensamento teórico se espraia por áreas diversas, como aparece em outras frentes (o escritor que fala do seu trabalho na biblioteca, teorizando-o; o palestrante que pensa a linguagem e a linguagem poética; o teórico do falar de Curitiba, entre outros)? Pretendo, a partir de tais considerações e “pontas soltas” levantadas pelo estudo desses ensaios, deixar em latência o perfil do intelectual Leminski, que será esboçado no capítulo final.

Nanicas e esparsos

O texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem

Roland Barthes

Jorge Rivera, ao pensar o tema do periodismo cultural, atenta para uma faceta importante. Diz ele:

El del periodismo cultural es un campo demasiado extenso y heterogéneo, como se verá inmediatamente, para abordarlo desde una sola perspectiva. Su propia enunciación sugiere oposiciones y disyunciones nominales que exigen un modo de acercamiento más tentativo y cauteloso que el requerido por otros géneros y productor del campo periodístico (RIVERA, 2006, p. 9).

Nada mais justo, ao começar a deslindar o caminho percorrido por Leminski em relação às revistas nanicas que colocar em exergo o caráter fugidio desse tipo de estudo. No caso dos periódicos estudados no capítulo anterior, trabalha a nosso favor o amplo acesso aos exemplares dos jornais e revistas estudados, dado que não se repete em relação aos textos trabalhados nesta nova seção. A recolha do presente material se deu de maneira não sistemática, devido ao caráter menos ordenado das publicações nanicas ou mesmo de periódicos de médio porte, porém de difícil acesso aos seus acervos.

Rivera coloca em relevo um aspecto presente mesmo nos periódicos estudados no capítulo anterior. Segundo o autor, o jornalismo cultural exigiria do pesquisador mais atenção às pluralidades de sua feitura do que outras áreas do mesmo fazer.

En una revista (no ya en una serie más extensa de publicaciones) es difícil que se logre una gran homogeneidad de estilo, concepción y forma, porque existen las normas internas de la redacción y la utopia del *editing*, pero también una contrafuerza irreductible a la que se suele identificar como las “individualidades” del campo cultural, y que se desatan a propósito de cuestiones como la extensión, la puntualidad, el estilo, los cortes a introducir, las limitaciones temáticas y cosas parecidas. El producto final, en muchos casos, es el fruto de un pacto alquímico entre las potencias antagónicas del *editing* y la “individualidad” de turno (RIVERA, 2006, p. 10).

É, portanto, interessante perceber o aspecto apontado da impossível homogeneidade que toldam as publicações, por mais padronizadas que sejam. Se tal caráter é inerente ao fazer do jornalismo cultural, ganha ainda mais relevo quando se fala do jornalismo alternativo, em especial, aqui, o produzido por Leminski. Rivera traz ainda outro ponto de reflexão, que se torna importante para pensar a produção do autor curitibano:

el tema del “periodismo cultural” remite, en definitiva, a una línea de fractura preliminar y todavía en curso, a pesar de las apariencias. La línea que deslinda pares de conceptos opuestos como: elite/masa; cultura especializada/cultura general; tradición/modernidad; palabra/imagen; erudición/vulgarización; homogeneidad/ heterogeneidad, etcétera (RIVERA, 2006, p.21).

Os opostos apontados por Rivera parecem também fazer parte do cotidiano de escrita jornalística de Paulo Leminski. Certamente, tais oposições podem ser encontradas não só no seu trabalho em periódicos, mas alcança com vastidão parte significativa de sua produção. É um dos aspectos que podem ser verificados nos ensaios de que, a partir de agora, tratarei – tentando, conjuntamente, descrever as publicações em que se inserem, ainda que de forma não detalhada (posto que boa parte das revistas aqui discutidas não são fartamente descritas por Leminski, sendo, mesmo assim, as suas cartas e biografia, um dos poucos lugares em que se podem encontrar informações sobre esses periódicos). Ao fim, pretendo relacionar as produções aqui discutidas àquelas abordadas no capítulo anterior, bem como aos ensaios alçados aos livros.

Inicialmente, gostaria de tratar das publicações de Leminski difundidas pela Fundação Cultural de Curitiba. Interessa atentar para este tipo de trabalho posto que possui relações que estão para além do fazer literário/ensaístico em si: alcançam o problema do poeta e o Estado, o poeta reconhecido e publicado pela Fundação Cultural de sua cidade, um braço do Governo.

Se se olha para a trajetória de Leminski em termos de publicações, temos um poeta que começa carreira sendo lançado, de saída, fora de sua terra, em *Invenção*, revista de vanguarda dos concretos. Editada em São Paulo, o maior centro urbano do país, não fica restrita aos limites da cidade, alcançando frentes em outros círculos intelectuais nacionais. Posteriormente, Leminski publica em jornais e revistas de diversos lugares do país, nunca tendo seu raio de ação restrito à Curitiba, como já se disse. Sua edição em livro, no entanto, foi feita às suas expensas. *Catatau*, hoje na 4ª edição, teve sua primeira leva custeada em edição do autor e distribuição “qualitativa”, nas palavras do próprio poeta. Posteriormente, lança também *40 clics em Curitiba*, *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*: respectivamente lançados por uma pequena gráfica/editora, em edição do autor e por uma agência de publicidade.

O reconhecimento oficial do poeta pelo estado dá-se aos poucos, por meio de convites para participar de revistas com subvenção estatal e mesmo contratação para produzir determinados materiais. Esse reconhecimento, todavia, é concomitante à

“aparição” mais sistemática de Leminski no cenário nacional, via *Brasiliense*, e também por meio da música.

Régis Bonvicino e Estrela Leminski, em conversas por e-mail e ao vivo, no decorrer desta pesquisa, mostraram posicionamentos divergentes, porém com pontos em comum. Ambos notam um olhar oficial *post-mortem* direcionado para o poeta, bastante diverso daquele que a ele era dirigido em vida. Bonvicino, por e-mail, ao ser indagado acerca da Fundação Paulo Leminski, citada por ele no livro de cartas, afirma: “fujo do **oficialismo** curitibano re Leminski” (28/10/2007, *sic*)⁹⁷. Já Estrela Leminski, embora concorde com a alta da atenção sobre o poeta, parece ver tal mudança com bons olhos, tendo declarado mesmo se sentir emocionada com a quantidade de pesquisas que tem visto surgir nos últimos anos, cada uma preocupada com facetas diversas da obra de seu pai.

A primeira publicação nesse sentido – ou seja, lançada por órgão estatal – de que gostaria de tratar aqui é oriunda do *Ciclo do pensamento curitibano*, lançada pela citada fundação em 1984. Intitulada *A produção literária em Curitiba*, é uma conversa entre poetas da cidade, entre eles, Paulo Leminski, Liberalino Estevão, Alice Ruiz e Roberto Gomes, e ocorreu no dia 05 de setembro de 1983.

A pretensão, segundo Roberto Gomes, foi a de dar um panorama sobre o trabalho de cada um dos aspectos que compõem a vida literária, em especial, a da cidade de Curitiba: o livro, o escritor e também o autor especificamente curitibano/paranaense. Liberalino Estevão fala sobre a força da palavra e sobre o bom homem letrado de Curitiba. Já Leminski inicia dizendo ter achado estranho o tema do encontro, pois não desconfiava haver sequer um pensamento brasileiro ou paranaense, muito menos curitibano. Entretanto, entre risível e moderado, advoga a todos o direito de ter um pensamento.

Sua fala coloca em cena a pouca expressão de Curitiba no cenário nacional, em relação a nomes importantes das artes, explicando tal situação pela *mística do trabalho*, um de seus temas constantes. Explica também por essa via certo puritanismo curitibano, já que a hipertrofia da valorização do trabalho trouxe um ascetismo demasiado para o gosto e reflexão de vários aspectos da cidade. Para Leminski, tal hipervalorização do trabalho, em arte, é contraproducente, além de antiestética. O trabalho se faz às

⁹⁷ Nota-se, mesmo na correspondência eletrônica, a dicção particular do poeta Régis Bonvicino. Ao declarar que lhe desagradava o constante retorno a uma imagem congelada do poeta por meio dos órgãos oficiais da cidade, enuncia apenas: “oficialismo (...) re Leminski”.

expensas do erotismo e da criatividade. Diz, apesar disso, que entende que, para o imigrante, em seu contexto, não havia outra maneira, visto que, de seu, só possuía a força de trabalho numa terra inóspita e desconhecida. Já a arte possui um componente in-útil que a afasta da ideia do trabalho. Arte para algo, direcionada para uma finalidade, é propaganda, não arte – no que acaba por tocar, indiretamente, na ideia do “inutensílio”.

Depois dele, falam os outros poetas. Alice Ruiz coloca a questão de o pensamento curitibano buscar uma raiz inexistente. Outros poetas colocam questões de edição, publicação. Leminski permanece calado. Todas as falas de Liberalino Estevão são para elogiar o dito pensamento curitibano, numa oposição clara ao dizer de Leminski. Nota-se, aqui, ainda que moderadamente, a participação dissonante do ensaísta, postura geradora de incômodos. O caráter polemizador certamente o acompanha. Tal faceta é visível tanto em debates publicados, quanto em declarações obtidas por meio das cartas. Veja-se, por exemplo, a carta de número 1, em que narra:

fiz uma palestra/debate
proposta minha
na arquitetura daqui
sobre o tema O BELO VERSUS O NOVO
(...)
o pau que quebrou vou te contar

(EMD, p.35)

Ainda que se possa relativizar a informação, dado que dela só se tem o registro pessoal do autor, o mesmo tipo de posicionamento é claramente perceptível em diversos outros debates comentados nesta tese.

Já o estudo *Nossa linguagem*, das edições *Leite Quente*, é feito individualmente. Lançado pela Prefeitura Municipal de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba e Casa da Memória, veio a público em março de 1989.

O editorial traz apresentação do projeto, do volume e do autor do primeiro fascículo, Paulo Leminski: “curitibano e polaco, poeta e linguista, talento múltiplo de muita perseverança e autodidatismo – completando ou substituindo o saber formal”. Após o índice (que, na verdade, é um sumário), o volume se inicia, não por acaso, com um poema chamado “Imprecisa premissa”, sobre Curitiba:

IMPRECISA PREMISSA

(quantas curitibas cabem numa só Curitiba?)

Cidades pequenas,

como dói esse silêncio,
 cantilenas, ladainhas,
 tudo aquilo que nem penso,
 esse excesso
 que me faz ver todo o senso,
 imprecisa premissa,
 definitiva preguiça
 com que sobe, indeciso,
 o mais ou menos do incenso.
 Vila de Nossa Senhora
 da Luz dos Pinhais,
 tende piedade de nós.

O mesmo poema aparece, alguns anos depois, na publicação póstuma *Distraídos venceremos*, à página 59. Interessante pensá-lo já a partir do título: para olhar a cidade, estabelece uma premissa, porém imprecisa. E indaga-se quantas “curitibas” (pequenas, particulares) podem caber no grande desenho político de uma cidade como Curitiba. Em outras palavras, quantas cidades individualizadas agem para compor a macroestrutura da cidade reconhecida pelo nome de Curitiba?

A resposta não é dada no poema, porém, este desenha um cenário de província. Habitam-na cantilenas, ladainhas, preguiça. Para figurar com mais precisão a aparência de uma cidade acanhada, o poema é finalizado com um rogo, à semelhança de uma oração, em que a pequena urbe é transformada em vila: “Vila de Nossa Senhora/ da Luz dos Pinhais/ tende piedade de nós”. A atribuição, como se sabe, não é gratuita: antes de se tornar uma cidade e mesmo antes de alçar-se à condição de vila, o lugar que hoje reconhece-se como Curitiba fora, no século XVII, o pequeno povoado de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais. É a esse passado remoto o poeta recorre para trazer ao poema a atmosfera de pequena e provinciana cidade.

É para falar da cidade que a FCC concebe o ciclo de publicações denominado *Leite Quente*. Um olhar demorado para o modo de falar dos curitibanos é o objetivo da concepção do primeiro número, *Nossa linguagem*. O fascículo em questão possui as seguintes seções: 1. O que a gente fala, o que a gente cala; 2. Fala, Curitiba; 3. Com que roupa nós vamos; 4. O que é que os outros vão dizer; 5. Nossa expressão; 6. Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas.

Na seção *I*, advoga que linguagem não significa apenas palavras e frases da língua materna:

Hoje, o conceito se ampliou para todos os lados, incluindo desde os gestos e os costumes até a culinária, o vestuário, da etiqueta na mesa ao comportamento sexual, dos ritos de cortesia aos mitos diretores, do urbanismo às práticas políticas. Hoje, linguagem é tudo. E tudo é linguagem (LT, 1989, p.5).

Efetua uma espécie de viagem “pelas várias linguagens desta cidade”, postura que o aproxima muito das contemporâneas visões dos linguistas sobre os usos da língua.

O ponto 2 começa por analisar a fala dos parnanguaras, cantada, como a de Florianópolis, como a dos baianos: “a gente do litoral, em geral, canta falando e fala cantando, ecos das ondas do mar quebrando nos sons da nossa boca e da nossa garganta” (LT, 1989, p.6). A partir da avaliação das diferenças entre um e outro falar, assevera: “já está na hora de acabar com os preconceitos de linguagem. Só um gesto político decide que um certo jeito de dizer o erre é arcaico, rural, ridículo, enquanto outro erre é elegante e portador de ‘status’” (LT, 1989, p.6). Curitiba, como lugar em que aportam diversos falares, nacionais e estrangeiros, é, para Leminski, o local ideal “para reconhecer a grandeza e a beleza de todos os jeitos de falar” (LT, 1989, p.6). Todavia, individualiza seu povo: “mas não pense que curitibano fala como todo mundo. Curitibano fala diferente. Uma música diferente, outra harmonia, um modo outro de dizer e falar” (LT, 1989, p.6). Esclarece que essa diferença não é vocabular. Insiste na precisão e pouca musicalidade do falar da região: “Curitiba não fala bonito. Fala exato.” (LT, 1989, p.7). Tenta explicar a ideia de que, em Curitiba, fala-se como se escreve: “Isso se deve, em parte, talvez ao fato de que, realmente, boa parte da massa imigrante aprendeu português em livros, mais lendo do que escutando” (LT, 1989, p.7). O plurilinguismo é uma realidade cotidiana na cidade: sobrenomes e expressões de origens diversas convivem aparentemente “sem choque”. A avaliação feita pelo autor procura entender as diferenças e peculiaridades dos falares, sem hierarquias. Assim, julga que os diversos sotaques das cidades não são mais ou menos precisos – são apenas portadores ou não de *status*, realidade contra a qual convém se insurgir.

No item 3, provoca: “A vestimenta é uma palavra dita com o corpo todo” (LT, 1989, p.8). Afirma ser célebre a preferência, na cidade, pelos tons cinza, marrom ou azul escuro – atitude de vestir só parcialmente abalada com a liberação de costumes dos anos 60 (e, mesmo assim, moderadamente e sob críticas). Comenta a alegação de que o tom das roupas tem a ver com o frio constante da cidade. Observa, porém, que provavelmente está fazendo menos frio nos últimos anos, pois as pessoas tem arriscado usar outras cores.

Segue, então, uma série de fotos que retratam os modos de vestir da cidade ao longo dos anos, seguidos de comentários de Leminski, atitude em tudo coerente com sua estratégia de nunca fixar-se apenas no texto, evocando costumeiramente outras mídias para compor o todo do trabalho. Tenta sempre relacionar os modos de vestir aos

modos de sensibilidade de cada época. Portanto, “não havia ‘punks’, ‘darks’ nem ‘skin-heads’. Em compensação, proliferavam almofadinhas, ‘dandies’ e poetas simbolistas” (LT, 1989, p.9). Relacionam-se, assim, tribos e seus linguajares, perceptíveis pela linguagem do vestuário. Ao fim de cada foto, marca a quantidade de habitantes da cidade e o ano da imagem. Identifica, em alguns modos de vestir, a inserção do americanismo: “1950. Acabou a guerra, todo mundo já se veste que nem americano. O bigodinho do primo Inácio é uma homenagem a Clarck Gable” (LT, 1989, p.10). A avaliação foto/costumes começa em 1900 e segue até os anos 80. Avulta nesses trechos uma necessidade de pensar amplamente a linguagem, de vê-la para além do falar. Assim, identifica relações entre expressões linguísticas e modos de vestir, a linguagem adentrando todos os espaços da vida.

No item 4, pinta o curitibano como alguém discreto e atento ao olhar do outro (concomitantemente, também com o olhar atento para o outro). Por esse cuidado, é visto como frio. “Todos os povos têm um estilo de se relacionar, e isso obedece a um código, tácito, implícito, mas claro, para quem está por dentro do código” (LT, 1989, p.12). Avalia: “muita coisa do nosso modo de ser, nossa linguagem global, pode ser explicada pela distância do mar e pela ausência de praia, transformando o corpo em mistério, a nudez em rito secreto” (LT, 1989, p.12). Além da ausência da exposição do corpo, tenta explicar a desconfiança também via imigração: natural que muitos povos diversos convivendo desconfiassem uns dos outros e fossem adquirindo um modo mais introspectivo ao se relacionar. Pensa o curitibano como resultado da convivência com povos diversos e mesmo dos preconceitos entre culturas diferentes. Introduce a ideia da mística imigrante do trabalho: “nas áreas mais ao norte do país, por causa da presença multi-secular da escravidão, o trabalho degrada” (LT, 1989, p.12). Já no Paraná, haveria um verdadeiro culto do ato de trabalhar, fato que o poeta explica pela presença do imigrante. Daí trabalhar, poupar, não desperdiçar e se resguardar seriam atitudes que não valeriam apenas para o viés econômico, mas para o cotidiano do imigrante enraizando-se em terra nova, estranha e perfilada de outros povos. Essa mística, para Leminski, produz bens materiais, mas retiraria a força criativa, fruto do ócio.

Interessante pensar como Leminski introduz, em um trabalho de encomenda, uma de suas discussões recorrentes. Tal estratégia já foi identificada também em seus escritos para a *Veja* e *Folha de S. Paulo*: a partir de um tema relativamente distante, o poeta realiza volteios para poder tratar de temas que lhe são caros e, assim, referendá-los em diversos espaços midiáticos.

O ponto 5 avalia o gosto pela música erudita, que também seria herança do imigrante europeu, principalmente alemães e poloneses. Levanta nomes expressivos da música erudita na cidade. “No terreno da música popular, as coisas são mais complicadas” (LT, 1989, p.14). Entende essa carência pela via da mediania: “cidade basicamente da classe média, a Curitiba lhe falta o húmus da criatividade popular” (LT, 1989, p.14). A ausência do elemento negro, para o autor, só contribui para a baixa produção desse setor: “em toda a América, a riqueza da criatividade musical popular coincide com a presença negra (Rio, Bahia, Jamaica, Caribe, Sul dos USA)” (LT, 1989, p.14). Busca na história raízes negras da cidade:

Curitiba e o interior mais antigo (Castro, Tibagi) apresentavam, no século passado, uma forte concentração de africanos e seus descendentes. A documentação atesta a existência de quilombos nos arredores de Curitiba, em meados do século passado. Mas com a proibição do tráfico de escravos pela Inglaterra, a mão-de-obra escrava ficou muito difícil. Grandes contingentes de escravos paranaenses foram vendidos para as lavouras de café de S. Paulo. O Paraná branqueou (LT, 1989, p.14-15).

Enumera, então, alguns dos nomes locais que despontaram na música popular. Entre eles, coloca em exergo o rock da cidade, como aquele feito pelo grupo “A Chave” e “Blindagem” (que, não por acaso, eram intérpretes de canções do próprio poeta). Em seguida, insere-se na cena da música popular, calculando quantas composições possui e por quem foram gravadas (cita Caetano Veloso, Moraes Moreira, Guilherme Arantes, Ângela Maria, MPB-4, Ney Matogrosso e outros). Discute a falta de aparato promocional e de gravadoras como um impedimento para a expansão da cena local. Rapidamente, cita o Teatro Guaíra, sua equipe de Ballet reconhecida internacionalmente, o cinema local e as artes plásticas/gráficas: “No cruzamento dessas manifestações todas, viva, a nossa linguagem” (LT, 1989, p.16). Avalia, brevemente, a quase ausência de carnaval. Torna, então, a falar da música: “a música que se faz em Curitiba acabou, musical e poeticamente, mais ligada à música de consumo do que a uma tradição popular que mal chegamos a ter” (LT, 1989, p.17). Compõem o item fotos de compositores, entre eles, o próprio Leminski.

Já o item 6, “Uma cidade se lê com o corpo”, formula um texto que agrupa nomes de logradouros da cidade, juntamente a lembranças fortuitas do deslizar, do perambular por Curitiba. Pensa a cidade por meio de ruínas⁹⁸. Fecha o volume pequena

⁹⁸ O pensar por meio de ruínas, que tanto lembra Walter Benjamin em “Paris, capital do século XIX”, será melhor discutido no próximo capítulo, pois que há um artigo especificamente sobre a cidade vista a partir das ruínas em um de seus livros de ensaios, acerca do qual deter-me-ei.

nota de *O Estado do Paraná* que diz ser Curitiba uma das melhores cidades do mundo, segundo o arquiteto Alan Jacobs (LT, 1989, p.21).

O esforço de pensar a cidade de Curitiba é uma constante na obra de Leminski. O poeta avalia, assim, sua própria situação geográfica e as cartografias afetivas que a compõem. Resta indagar acerca da motivação que teria levado a FCC a convidá-lo para produzir o primeiro fascículo da série indicada. Ora, o livreto versa sobre linguagem e Leminski não é linguista. Todavia, é o poeta mais conhecido de Curitiba - e já o era mesmo em 1989, ainda que o reconhecimento pós-morte tenha sido mais intenso. Dessa maneira, a FCC encampa a ideia de que um poeta é o personagem mais autorizado a falar do linguajar da cidade e, concomitantemente, absorve tal produtor “rebelde” em suas hostes, conjugando para a Fundação uma imagem de instituição plural e diversificada. Para Leminski, além do fato de ser um trabalho remunerado e interessante (pois que lhe dava a ocasião de tratar de dois temas caros ao seu fazer – a linguagem e a cidade), era a oportunidade de ver-se mais divulgado em seu próprio estado.

O *Jornal do Brasil* de 08 de abril de 1989 traz, a propósito, uma matéria intitulada “Sotaque de Curitiba”, sobre o fascículo *Nossa Linguagem*. O periódico se detém a comentar o lançamento para as publicações *Leite Quente* por Leminski, que teria afirmado ser o texto em questão “a única idéia sociológica” que tivera em toda a sua vida. O jornal diz que a tese do escritor centra-se na ideia de que o sotaque curitibano não está apenas no jeito de falar, mas de vestir, agir e amar. Escrita a pedido da Casa da Memória de Curitiba, abre uma série de edições que tratariam do caráter dos habitantes da cidade. A Casa da Memória, além de lançar o volume, ficou também responsável por sua comercialização. Notar que o volume não se dedica, necessariamente, à língua, mas à linguagem de uma comunidade, daí o conceito alargado para incluir gestos, costumes, vestuário etc. Leminski, ao valorizar o modo de falar de sua gente, coloca-se contra aquilo que chama de imperialismo de decidir o que é certo e errado, o que é bonito ou feio.

A revista *Nicolau* no número 22 de 1989 também lança matéria comentando a obra. Chamada “Antes que o leite esfrie”, é assinada por Denise A. D. Guimarães, responsável igualmente por uma entrevista de Leminski em outra edição. Diz a autora: “as edições *Leite Quente* propõem-se a elucidar a cidade de forma rápida, relatando sobre o peculiar modo de ser e de viver de seu povo, sem rigores metodológicos”. Comenta a tese da mística imigrante do trabalho, dizendo que Leminski já a enunciou

em outras oportunidades, o que evidencia que as suas ideias eram conhecidas na cidade. Avalia também, com particular atenção, o aspecto gráfico do volume.

No dia 24 de junho de 1985, acontece um bate-papo entre Leminski e leitores da Biblioteca Pública do Paraná. Posteriormente, essa conversa é lançada pela FCC e Biblioteca Pública, com o nome *Um escritor na biblioteca*. Leminski diz que não vai falar nada, que só irá responder a perguntas. Brinca: “Alguém tem alguma dúvida sobre o destino da humanidade nos próximos 300 anos? Estou aqui para esclarecer” (UEB, 1985, p.11). Com essa provocação, injeta certa dose de humor na conversa, sugerindo uma postura relaxada para o intelectual. Ora, há uma clara e propositada inversão. Antes, afirmara que estava ali somente para responder. Lança, porém, uma pergunta que, além de ampla e desafiadora, traça uma figura de intelectual como alguém cujo âmbito de atuação vai muito além de seu fazer específico. Nessa via de raciocínio, Leminski-poeta estaria apto a responder sobre o destino da humanidade pelos próximos 300 anos, o que soa como metáfora do espectro de atuação do pensador contemporâneo, que já não mais se satisfaz com o posto de especialista.

A primeira pergunta feita nesse cenário é sobre poesia. Responde que a poesia no Brasil está muito atomizada. Seu comentário indica uma percepção da dissolução dos grupos. Como afirma nas cartas, não há mais espaço, nos anos 80, para “grandes e claros GESTOS INAUGURAIS” (EMD, p. 50). Ou seja, avalia a inexistência de grupos de poesia em consonância com movimentos maiores, relacionados às mudanças sociais. Para ele, a urbanização cada vez maior do país fez com que as pessoas fossem perdendo relações e se individualizassem, atitude que se reflete também em arte. É taxativo: “cada escritor, cada poeta, é um movimento sozinho” (UEB, 1985).

Fala sobre o sonho e sua inutilidade e prazer, assim como a poesia. Crítica, no bojo da resposta, a poesia participante. Em seguida, responde a uma pergunta sobre processo de criação e inspiração. Diz que seu processo tem muito mais a ver com disciplina profissional. Explica que montou sua vida para ser poeta, não é diletante – informação ratificada em suas cartas:

eu me entrego muito fácil ao 1º impulso
exatamente porque
EU VIVO PARA FAZER POESIA
meu trabalho é secundário
não quero ficar rico nem consumir
montei minha vida para me sobrar todo o tempo do mundo
para ficar olhando o sol se por
e pensar o q bem entender...

(EMD, p.158).

O excerto, que funciona como uma espécie de profissão de fé, reafirma a necessidade e constância com que Leminski busca definir-se prioritariamente poeta, se necessário, mesmo à revelia de seus outros fazeres. O que se pode notar é que tais fazeres findam por entrar em consonância com seu projeto poético, gerando mesmo uma expansão de seu repertório pela confluência de atividades algumas vezes díspares.

Fala então sobre as biografias lançadas pela Brasiliense. Um leitor pergunta se o fato de viver de poesia não faria o poeta ter que se dobrar a imposições da forma usual, poesia sob encomenda. Responde que há duas formas necessárias de poesia: a de informação, feita de poeta para poeta, e a de comunicação. Os verbos necessários seriam agredir e agradecer, conjugados alternadamente.

Diz que não vive só de fazer poesia, mas só de criatividade de texto (tradução, letras de música, publicidade, literatura). Enfatiza também o diferencial de seu trabalho como colunista: “É uma coisa em que coloco toda a minha voltagem, digamos assim, de criação textual. Não sou um colunista que fica colhendo fatos na Boca Maldita” (UEB, 1985, p.15) – o que traz considerações interessantes para este trabalho, posto que coloca em exergo o cuidado com que tece os ensaios. Ao ser indagado sobre principais influências, responde, megalômano: “A literatura ocidental inteira e parte da oriental” (UEB, 1985, p.15). Declara que música influenciou sua composição poética: “Em matéria de poesia, eu estava muito ligado no espaço. Hoje, estou escrevendo no tempo (...) A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa” (UEB, 1985, p.16). Tal ideia é desenvolvida em forma de poema:

SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO

Escrevia no espaço.
 Hoje, grafo no tempo,
 na pele, na palma, na pétala,
 luz do momento.
 Soo na dúvida que separa
 O silêncio de quem grita
 do escândalo que cala,
 no tempo, distância, praça,
 que a pausa, asa, leva
 para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
 eis que a luz se acendeu na casa
 e não cabe mais na sala.

(LVC, p.18).

Escrever no espaço e grafar no tempo: metáforas para a passagem de sua escrita antes “concreta”, visual, preocupada em ocupar espaços e as composições após relação com a música, mais relacionadas à manutenção do ritmo, à contagem dos tempos.

Reflete sobre as publicações nánicas:

Foi um “boom” cultural em Curitiba, que vai mais ou menos de 75 até o começo dos anos 80 (...). Saiu uma série de publicações que marcaram: um dia essa história deverá ser escrita, e pelo visto sou eu que vou ter que escrever. É uma história da qual participei, que inclui o Reynaldo Jardim e o *Anexo d’O Diário do Paraná*, depois o *Polo Cultural*, que tinha um número chamado *Inventiva*, também dirigido pelo Jardim. É a época em que saiu a *Raposa*, o *Zé-Blue*, que hoje seriam impossíveis de sair (UEB, 1985, p.18).

“Impossíveis de sair”: na frase, a percepção quanto à mudança do cenário editorial dos anos 70 para os 80. A cena alternativa tal como se configurara na década anterior havia sido dissolvida e, em seu lugar, adentrara os espaços de produção o fazer mais profissional, ligado a editoras, com ampliação dos custos – daí a impossibilidade de certos “gestos” de rebeldia transmutados em periódicos.

Um leitor nota que só faltam produções de Leminski para o teatro. Admite que não tem até o momento nenhuma incursão nesse sentido, apenas um roteiro feito para um amigo: “Teatro precisa de toda uma carpintaria, precisa domínio técnico. Não é só palavra no papel. Os grandes teatrólogos todos eram gente de teatro (...). E é um pouco por respeito ao ofício que eu nunca incursionei pelo teatro” (UEB, 1985, p.19). Algumas obras suas, todavia, foram encenadas. Sobre a polêmica de Roberto Schwarz com Augusto de Campos, é taxativo:

o Roberto Schwarz não é poeta (...), não tem nada que ficar opinando sobre literatura. Nesse sentido, sou muito profissional. Um verso de um bom poeta diz muito mais sobre poesia do que três tratados estruturais semiológicos editados pela USP ou pela PUC. (...) Acho que o Roberto Schwarz, e uma outra que eu não lembro o nome, foram (como se diz em futebol) para cima para fazer nome. (...) O que eles acham não tem a menor importância (UEB, 1985, p.26).

É visível por meio desse excerto algo do posicionamento de Leminski quanto à crítica exercida por não-poetas. Em diversos momentos de seus textos, é possível apontar reflexões negativas em relação à crítica exercida por acadêmicos dissociados do processo de produção poética. Todavia, mesmo essa postura é contraditória: em outro momento, esclarece que um de seus primeiros desejos profissionais fora atuar no magistério, dar aulas de literatura na universidade. A ligação com a academia, todavia, foi interrompida, e o desejo, cessado. Resta, então, o fazer poético e a atividade metalinguística que o acompanha, isto é, a atividade crítica. Entre análises e sínteses,

não escolhe: os dois procedimentos são necessários. Em seu primeiro livro de ensaios, declara:

A maldição de pensar fez suas vítimas: em minha geração, vi muitos poetas se transformarem em críticos, teóricos, professores de literatura. Sempre os invejei, confesso, a esses trãnsfugas. Eles lá no bem-bom da análise, enquanto a gente aqui nas agruras das sínteses (ACAT, 1986, p.12).

Além da condenação citada, a crítica a Schwarz remonta a um episódio muito específico, que ocupou as páginas do jornal *Folha de S. Paulo*, em março de 1985. Como relembra Leda Tenório da Motta em *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*, tal debate foi motivado pela crítica de Schwarz ao poema “Pós-tudo”, de Augusto de Campos, lançado naquele periódico no mesmo ano. Como salienta a estudiosa, a discussão não pode ser vista como um fato isolado, mas como o desenrolar mesmo da antiga querela entre duas correntes mais ou menos delimitadas da crítica nacional: a sociológica, cujo reinado se estabelecera na USP, muito particularmente ao redor da figura de Antonio Candido e do grupo da revista *Clima*, e a da “forma-literária-e-processo-social”, cujo *front* se fixaria na PUC, particularmente associada aos três mais expressivos nomes do Concretismo brasileiro: Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – os dois últimos professores da PUC.

Voltando ao *bate-papo* em questão, é perguntado se abandonou a teoria do inutensílio, ao que responde, contraditoriamente ao que disse no livro de ensaios: “eu comecei por uma profissão de fé no inutensílio (...). O problema é que hoje está havendo muita procura do inutensílio” (UEB, 1985, p.29). Pensa, então, o ambíguo estatuto da poesia como inovação e também como clichê:

A poesia tem até um certo compromisso de ser um ruído. Essa é a justificativa da existência dela. Mas veja bem, o ruído no interior de uma música. Quer dizer, não existe o ruído em estado puro, o ruído será sempre contra um “back-ground” qualquer, contra um telão de fundo que é irremediavelmente social (UEB, 1985, p.33).

Finaliza comentando a obra de Caetano, que vai do lixo ao luxo (como a sua própria?). Reflete, então, que ninguém tem como projeto ser incomunicável e marginal todo o tempo e que seu momento de incomunicabilidade foi o *Catatau*, mas que não precisa mais fazer outros. Mostra-se, assim, desejoso de reconhecimento e diálogo, o que, de certa forma, justifica a participação no debate, visto que é um *tête-à-tête* com o público, uma exposição direta. Despede-se, dizendo que o bate-papo foi melhor do que pensava.

A participação no *Correio de Notícias*, jornal de Curitiba, aparece aqui por meio de um ensaio e um depoimento. No ensaio, “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”, lançado em 04/07/1986, efetua uma descrição do pós-moderno em relação ao comportamento das massas urbanas frente ao capitalismo informático-computadorizado. Contextualiza o pós-moderno frente às inovações tecnológicas, aumento da população nas grandes cidades, perda dos hábitos tradicionais. Afirma que o clima pós-moderno é apocalíptico, com a ameaça de uma catástrofe nuclear. Não haveria mais sentido em criar obras para a posteridade, sem a crença numa posteridade. Ao lado de guerra atômica que ameaça o futuro (lembrar que se vivia a época da guerra fria), a poluição ameaça o presente. Com certa fusão do passado e do presente, decaiu o conceito romântico de originalidade, pois há a sensação de que tudo já foi dito, só resta redizer, reaproveitar, reciclar (o lixo, as ideias). As releituras (ou modas) fazem girar em círculos, em torno da própria história. Fim da vida e da natureza como eram conhecidas, reinado da cultura: mundo completamente humano. Na pós-modernidade, a cultura lê a cultura e a (re)produz. Afirma que esse problema não é do ocaso do capitalismo, nos moldes do que afirmava Marx, visto que a União Soviética também, hoje, não produz arte interessante.

Para Leminski, o projeto pós-moderno é transformar vida em arte. Na música, o pós-moderno se mostra pelo rock 80. Na literatura, uma produção que não acredita mais em literatura (como a dele próprio), mas não tem pra onde ir (nas palavras de Alice Ruiz: “v. quer fazer um romance q não ousa dizer seu nome” – EMD, p.148). Encontra o que chama de “luz total (do pós-moderno)” (CN, 1986) na área do humor: Glauco, Geraldão, Angeli, Caruso. Tais humoristas, segundo o curitibano, estão num pós-rir não engajado, diferente já d’*O Pasquim*, por exemplo. Joga com a ideia de que se o pós-moderno for mais uma moda, terá confirmado sua essência. Note-se aqui o esforço de conceituar o próprio tempo, de entender amplamente a cena que se desenha a seus olhos, envolvendo política, arte e cultura.

Já o depoimento é intitulado “Triste é a cultura das elites”, publicado no *Correio de Notícias*, em 22 de fevereiro de 1979. O jornal em questão ouviu alguns intelectuais acerca da subvenção estatal à produção de cultura. O depoimento, todavia, é apenas de Leminski. Seu posicionamento, ao contrário daquela maioria que o jornal deixa entrever, é de que cultura patrocinada pelo estado resulta em produção anódina, devido a questões de trato político.

O ideal apontado por ele é uma cultura oficial democrática, que não interfira na produção artística. Pensa os produtos artísticos como indevidamente tomados pelo índice “Cultura” e avalia a existência/produktividade de uma Secretaria da Cultura, visto que o que esta produz são bens simbólicos. O critério da subvenção deveria ser o impacto, a comunicação. O resultado das secretarias teria de ser: cursos, “eventos de repercussão, veiculação de ideias, formas e tendências” (CN, 1979).

Avalia a pouca participação popular nas casas de cultura: o povo não se sente representado por esta cultura que lhe jogam de cima. Cultura não é algo que se compra, é aquilo que se é. Pensa numa cultura festiva, já que “triste é a cultura das elites” (CN, 1979). Indaga: “onde estão os quadros artísticos capazes de divertir e informar o povo?” (CN, 1979). Critica a cultura ainda artesanal, numa época de meios eletrônicos, visto que o povo já atingiu a linguagem industrial de massa, apontando que nenhum programa oficial superará o abismo entre tipos diversos de cultura (norte/sul, casa grande/senzala). Uma questão a ser pensada é: por que o jornal publica apenas a fala de Leminski, quando diz ter consultado diversas personalidades? Duas leituras são possíveis. A primeira é que o pensamento do poeta é o mais polêmico, merecendo destaque. A segunda é que ele serve de ataque às instituições estatais e à subvenção oficial – crítica talvez interessante aos propósitos do *Correio de Notícias*.

O *Diário do Paraná*, na seção Debates, realiza uma entrevista com o poeta. A fonte está sem data, mas pode-se inferi-la: é, muito provavelmente, 1975, pois anuncia o lançamento do *Catatau* para o mesmo ano.

Na entrevista, o poeta teoriza a criação artística a partir de uma pergunta do repórter sobre Freud crer que o artista seja um louco, noção que contesta. Fala do acaso como inspiração e contradiz a ideia de que essa “centelha divina” seja suficiente para a criação. Na segunda pergunta, o repórter tenta, embora sem sucesso, ligar a concepção artística do poeta à teoria de Schopenhauer de arte como evasão. Leminski se coloca, então, como um programador de mensagens verbais – o mesmo que um poeta, esclarece. Diz que “o código verbal é o código da razão”, mas que o texto libertou-se da literatura, atingindo outras semioses. Coloca os concretos como uma espécie de salvação da literatura frente ao fazer canônico saturado.

A partir da reflexão sobre os concretos, põe a cultura brasileira como um nicho daquela produzida no terceiro mundo, com um problema a escolher: ou está colonizada ou atrasada – fenômeno que ocorre principalmente com a literatura. Diz que optou pela

colonização, porque seu compromisso é com a informação, a novidade e o moderno. Para ele, o Brasil não possui uma cultura própria, mas culturas em conflito.

Alcunha-se de “eterno ministro-sem-pasta da marginalia” – o que é uma autoclassificação até jocosa, se se pensa em suas severas críticas, por exemplo, à poesia marginal. Diz que, na cidade, interessa-lhe, apesar de completamente diferente do seu, o trabalho de Solda, Retamozzo e Mirandinha, cartunistas, pois eles lhe parecem atualizados e trabalham com mais de um código – processo criativo que considera fundamental. Nesse sentido, aponta Mallarmé, Joyce e Pound como grandes saltos da literatura (no Brasil, cita apenas 22 e a poesia concreta – indicando que ambos não repercutiram em Curitiba). Em relação a 22, põe Oswald como único grande nome do movimento. Pensa que o Simbolismo trouxe para Curitiba certo passadismo e um não reconhecimento a tempo da importância do modernismo, cuja consequência foi o atraso. Interessante notar que, mesmo afirmando ser o trabalho dos cartunistas completamente diverso do seu, o ponto positivo apontado é justamente a mistura de códigos, procedimento similar ao que efetua (e elogia nas literaturas).

Avalia o comprometimento de posições de esquerda e direita em Literatura (o marxismo, o fascismo de Pound). O repórter caminha do Modernismo a Guimarães Rosa e Leminski coloca o mineiro como o fim genial de um processo que começa com Alencar, passa por Euclides da Cunha, Lins do Rêgo, Jorge Amado e mesmo Graciliano Ramos – e não como uma ponte para o futuro. Diz que depois de *GSV*, a prosa, o texto longo, no Brasil, ficou sem ar, asfíxiado – note-se que este é o ano de lançamento de *Catatau*.

Considera outro problema da cidade, além do Simbolismo de tom passadista, o conto *à la* Dalton Trevisan (que teria deixado a cidade “daltônica”). O repórter pergunta se Dalton é um mal para Curitiba, ao que Leminski responde que Dalton-pessoa não é. Que é, inclusive, um razoável escritor de contos curtos, que não tem culpa de ser beneficiário de uma geração pobre de ideias, que tenta escrever à maneira do escritor. Para quê? – pergunta Leminski. “Já existe um Dalton e ele é suficiente”. Diz que Trevisan não criou uma forma e sim uma “fôrma” e isso é prejudicial para a literatura do Paraná, principalmente pra jovens talentos que querem seguir o modelo.

Na *Gazeta do povo*, periódico de Curitiba, escreve um ensaio intitulado “Culturitiba”, em 09 de março de 1986. “Culturalmente, Curitiba desmente o determinismo econômico” (GP, 1986) – discute a partir da premissa de que, tendo em vista o padrão de consumo da cidade, ela devia ser muito mais produtiva culturalmente.

“Uma infra-estrutura propícia não gera, automaticamente, superestrutura rica e produtiva” (GP, 1986). O que falta? Leminski avalia: húmus, ou seja, a cultura dos baixos estratos (Curitiba é homogeneamente classe-média); falta cultura popular. Já para a classe média, falta verticalidade.

Como lhe é usual, atribui à vinda do imigrante e sua necessidade de se estabilizar pelo trabalho a moderação, a materialidade, o pragmatismo existentes em toda a cidade. A felicidade dessa classe média estaria no consumo, não na produção. “Nossa escassez cultural é apenas o outro lado de nossa plenitude de bens materiais” (GP, 1986). Pensa a mesma situação em termos planetários: a Europa – também plena de recursos, como Curitiba – vê, assustada, o boom da literatura latino-americana. E avisa: “A África vem aí. E a Ásia batalha sua vez” (GP, 1986). Pergunta-se, pensando no problema cultural de Curitiba: “sem raízes e sem carências, que fazer?” (GP, 1986), o que parece referendar a ideia de que a arte nasce, prioritariamente, no terreno inóspito.

Acerca do periódico *Nicolau*, alguma observações podem ser feitas. De acordo com Eduard Marquardt,

Sob patrocínio do Governo do Estado do Paraná e responsabilidade da Imprensa Oficial, lança-se em Curitiba, julho de 1987, o primeiro número de *Nicolau*, publicação cultural sob coordenação de Wilson Bueno, com o objetivo de suprir algumas lacunas regionais: a necessidade de a produção literária recente divulgar seus textos, bem como registrar a história do Estado e de suas gentes e personalidades, sob a marca da "pluralidade de pensamento".

Com uma tiragem bastante elevada, que ultrapassa os 150 mil exemplares, *Nicolau* (nome familiar aos extratos emigrantes da região, representando o "Papai-Noel") passa a circular mensal e gratuitamente, quer seja como anexo aos jornais paranaenses, quer seja via correio para as outras localidades. Com invariáveis 28 páginas, a distribuição de espaços é fixa, correspondendo mais ou menos aos seguintes percentuais: 16% para a reportagem, 14% para a ficção (contos e crônicas), 13% para a produção poética, 13% para depoimentos, 13% para resenhas, ficando os 31% restantes para entrevistas, HQs, ensaios fotográficos, cartas do leitor e informes locais. Assim sendo, o leitor do jornal estaria em contato, em doses homeopáticas, com toda a cultura produzida no Estado (1998, p.33).

A citação, embora longa, vem esclarecer pormenores acerca da publicação. Formada por diversos nomes que compunham, então, a cena cultural da cidade, a revista contava com subvenção oficial. A preferência de publicação voltava-se para autores do Paraná, que tinham poucas oportunidades em outros espaços. Leminski e Alice Ruiz, todavia, ainda que constantemente participassem da publicação, já tinham alçado seus nomes para fora do circuito paranaense, não “necessitando” publicar, mas, ainda assim, fazendo-o. É ainda Marquardt que observa: “parece interessante observar que tanto a

poesia quanto a ficção de *Nicolau*, em sua massa de textos, constituem produtos de autores que ora aparecem publicando poemas, ora resenhas, ora dando depoimentos” (1998, p.34).

A propósito justamente da seção de depoimentos, Marquardt relembra uma polêmica, iniciada por Otávio Duarte em que se envolveu Leminski. Registre-se a postura do poeta ao ver atacada a literatura feita no seu estado. A esse respeito, vejamos trechos do depoimento de Duarte, disponibilizado por Eduard Marquardt, no artigo citado:

é sempre assim: Paraná? Dalton Trevisan, Paulo Leminski. (...) na literatura que não existe, a brasileira, muitos batem no peito. Mas quem pode dizer que chega perto sequer de Guimarães Rosa? Qual é o grande romancista, poeta? No entanto, habemus Valêncio Xavier. Ironicamente, já objeto de estudos em academias, as produtivas fábricas de semióticos e outros caolhos. Nós, que estamos na estrada, sabemos o que o Valêncio vale (...) Qualquer guri que já leu meia dúzia de opúsculos e segue atentamente os cadernos ilustrados dos jornais arrotado grosso e se dedica aos recitais poéticos. Outros acreditam ser os cronistas de suas gerações, com a grossura e a falta de talento substituindo o que acham ser irreverência. É a epidemia de hai-kais, modernogonococus. Mas há quem tanto se elogie que acabe arrumando seguidores. E a Bahia de Todos os Santos, por exemplo, exporta pouca economia e saúde, mas tem seu lobby, o marketing das turmas: Caetano que ama Gil que ama Gal que ama Betânia que ama Risério que ama a si mesmo e a todos eles. No Rio, o besteiro. Mas fora a bossa nova, o jazz que virou samba, já existiu alguma coisa? O cinema era novo? (DUARTE. *Nicolau*, nº 3, p.5, *apud* MARQUARDT, 1998, p.35).

A provocação, como já foi dito, não fica sem réplica. Interessante notar na fala de Duarte alguns pontos que, especialmente, podem ter incitado Leminski à resposta, além, é claro, da citação do próprio nome de modo não muito elogioso. A menção ao hai kai como uma produção epidêmica, o ataque a Risério, a relação entre o grupo baiano e a sugestão de compadrio entre estes (“Caetano que ama Gil que ama Gal que ama Bethânia que ama Risério que ama a si mesmo e a todos eles”) são motivos suficientes para a resposta que se segue, no número seguinte da revista:

Paraná é Estado recente. Estamos fundando uma tradição, um passado, um repertório coletivo (...) Quanto a ninguém chegar perto sequer de um Guimarães Rosa, quem, em qualquer lugar do Brasil (ou do mundo) atualmente chega? Otávio Duarte, por acaso? (...) Ora, a prática do hai-kai está tendo efeito muito salutar sobre a derramada verbosidade brasileira de tantos Poemas Sujos por aí, afluentes adiposos de Nerudas e de toda uma empolada retórica "latino-A-mérica", de que não precisamos (temos a linhagem Oswald, Bandeira, Cabral e os concretos, enxuta, concisa, essencial, só nervos e osso). Emitir juízos à distância é fácil. Faça. Depois abra a boca (LEMINSKI, *Nicolau*, nº 4, *apud* MARQUARDT, 1998, p. 35).

Nesta fala sobressai, além da defesa dos herdeiros dos poetas concretos e da prática do hai kai, também a crítica a uma literatura verbosática (notar a menção

indireta a Ferreira Gullar e seu *Poema Sujo*⁹⁹). Além disso, é possível verificar novamente a menção a uma crítica entranhada na profissão de poeta. Ao dizer: “Faça. Depois abra a boca”, condena uma prática crítica que apenas desenvolve a análise, sem o exercício da “síntese”, ou seja, do texto poético.

A publicação, que durou quase seis anos, promove, no número 19, uma entrevista com Leminski, feita por Denise Guimarães, também responsável pela matéria sobre *Nossa Linguagem*, já comentada anteriormente. Na entrevista, a primeira pergunta é sobre política. O poeta afirma: “Estou vivendo cada vez mais intensamente a experiência política de viver o coletivo”. Fala em seguida sobre mulher e feminismo.

Continua: “sou um bandido que sabe latim”, frase que, anos depois, intitularia sua biografia, escrita por Toninho Vaz. É enunciada ao comentar por que sua carreira de professor não foi à frente – o motivo: não suportava acordar às 8h numa segunda-feira para dar aula (em outra entrevista, a ser comentada mais à frente, discute outros motivos de sua decepção com o magistério). Desenha, assim, sua personalidade como a do notívago, avesso às leis, aos programas e à ordem. À pergunta: “Como você consegue conciliar seu lado icônico, o raciocínio analógico, a bandidice do artista, com a atividade jornalística, mais ligada ao raciocínio lógico?”, responde:

Para mim, o real é surrealista. O real é surreal. Há um sistema interessado em vender a ideia de que o real é correto, lógico, porque ele quer que esse real corresponda à sua carece (...). Uma sociedade inteira, a mídia impressa, escrita e televisiva, diz o que você pode ou não fazer. Nisto há a venda de toda uma lógica. Viver não é lógico. Viver é a loucura suprema. O que eu escrevo, a poesia que faço, é a tentativa, pura e simplesmente, em nível de palavras, de ser essa loucura (NCL, ano III, nº19).

Comenta sua participação no Jornal de Vanguarda, da TV Bandeirantes, como sendo o supra-sumo da loucura: “não há nenhuma incompatibilidade, nesse sentido, entre uma atividade e outra, porque tanto o jornalismo quanto a literatura têm como referente o real. E o real é louco”. Sobre ter de obedecer a um patrão que lhe determinaria o modo de dizer, afirma: “Eu sei praticar alguns ofícios, mas minha profissão mesmo é o desemprego (...) Eu sou um ser vivo primeiro, depois sou um escritor”. Guimarães indaga: “Há alguns anos, você disse a um público universitário que

⁹⁹ A crítica em questão relaciona-se também à cisão entre Ferreira Gullar e os concretistas, em fins da década de 50, por divergências de posicionamentos quanto ao que Gullar chamou de “exacerbação racionalista” dos concretos, a partir da teoria de Waldemar Cordeiro. Cordeiro, em poucas palavras, entendia a arte como produto objetivo e não expressão de conteúdos. Gullar reage a essa ideia, indicando que as obras dos grandes construtivistas dissociavam-se de seus posicionamentos teóricos. A reação acaba por gerar um rompimento que desemboca no manifesto neoconcreto, assinado por Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Lígia Clark, Lígia Pape, entre outros.

era essencialmente poeta, sequer se considerava um escritor. Lembra-se disso? Você mudou?”.

O caso é o seguinte: há anos pratico uma coisa que gosto de fazer, que socialmente é admitida. “Ah! O Leminski é poeta!”. Poeta é o quê? A aranha faz teias. Eu sou um bicho que excreta poemas. A sociedade espera que eu faça isso e isso me dá determinadas compensações, aqui ou ali, me dá prazer, está articulado com muitas coisas da minha vida. Mas não consigo ser poeta 24 horas por dia (NCL, ano III, nº19).

Ainda que pareça muito mais verdadeira – embora toda verdade seja uma construção discursiva –, tal fala entra em choque com a diversas vezes repetida ideia de que não é poeta por hobby, que faz poesia 24 horas por dia, mesmo quando não a está escrevendo. Cita, então, na entrevista, o primeiro livro que teria formulado, aos 10 anos, contando a história do mosteiro de São Bento. Ao falar da função social do escritor, assim se expressa: “O cidadão é contemporâneo, o escritor não tem tempo”.

Avalia questões de patriotismo intra e extraliterário: “Eu não tenho nenhum patriotismo em relação a esse Brasil. O Brasil, para mim, é uma abstração jurídica com a qual nada tenho a ver”. Tal posição é interessante se pensarmos a presença forte de correntes nacionalistas na série literária brasileira. Na mesma linha de raciocínio, toma a literatura como contra-realidade e não como um reflexo do real. Sobre a reedição do *Catatau*, comenta:

O ilegível virou mercadoria (...) O *Catatau* é um livro sobre a América Latina (...) O fato da edição ser marginal nos anos 70 era politicamente significativo. Era a impossibilidade de se chegar aos grandes veículos, mas ao mesmo tempo era um modo de negá-los (NCL, ano III, nº19).

Entende dessa maneira uma espécie de deglutição, pelo sistema, dos gestos de rebeldia e dissonância.

Sobre sua sempre comentada multiatividade, afirma: “a especialização não me interessa. Ela já dançou. Eu sou pós-McLuhan”. Ao ser indagado sobre *Agora é que são elas*, responde: “Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance” – o que faz lembrar o comentário de Alice Ruiz, já citado, sobre o desejo do poeta de escrever um romance “que não ousa dizer se nome”. Também enuncia sua postura sobre o conto (depois de desqualificar Wilson Martins): “Meu combate contra o conto nos anos 60/70 tinha finalidades precisas contra aquele quadro militar e político. Hoje aquilo não pode corresponder mais ao real (aproveito para anunciar que vou publicar um livro de contos pela Brasiliense)” – declara, oportunista.

Sobre a publicidade:

tenho certas exigências que repasso como criador de publicidade e criador de poesia, que são as mesmas. Sou incapaz de usar uma palavra a mais. A busca de síntese para mim é fundamental. Primeiro eu era poeta, depois descobri a publicidade. É como saber atirar em pombinhas e rolinhas e alguém chegar e dizer que você pode ser guerrilheiro. Daí você vai matar gente. Publicidade é para matar gente. Mas eu já tinha pontaria, sabia usar armas (NCL, ano III, nº19).

Não sem contradição, o período citado indica a postura de Leminski sobre o fato de ter de render-se ao mercado. Tal consideração abre uma frente de discussão sobre o papel do poeta face às exigências do consumo, das novas mídias e linguagens. O posicionamento de Leminski, todavia, parece mascarar o lado negativo dessas questões, ao aproximar o trabalho poético do fazer publicitário, dando a entender que esta prática seria positiva para o poeta, mesmo que admitindo: “Publicidade é para matar gente”.

Faz ainda a crítica ao conceito de tradução haroldiano. É interessante pensar esta crítica no panorama de produção de Leminski. Tendo efetuado diversas e variadas traduções, sendo mesmo seu livro de ensaios *Anseios Crípticos 2* quase todo voltado para a tradução, é esclarecedor notar que não concorda totalmente com os princípios exaltados pelos irmãos Campos, ainda que deles se tenha utilizado para compor seus próprios trabalhos de “transcrição”:

É preciso recuperar o ofício do tradutor, principalmente diante de certos desafios. Traduzir *Finnegans Wake* é uma coisa, mas traduzir, por exemplo, Jorge Amado para o búlgaro não deve dar muito problema. Quer dizer, também vai do desafio que você tem diante de si ou não. Não é a mesma coisa que criar. Por outro lado, essa visão poundiana/haroldiana obnubila o panorama por dar a impressão que traduzir é a mesma coisa que criar. Acho que seria o fim da produção se se desse essa dignidade à tradução. Eu falo como tradutor, preocupado com o assunto. A tradução tem que ter sua dignidade, principalmente considerando o seu objeto. Ela é acima do que as pessoas imaginam ser. Ela não é uma produção secundária (NCL, ano III, nº19).

Observa que a primeira edição de *Caprichos e Relaxos*, com 5 mil exemplares, esgotou-se em 20 dias. “Não nasci para escrever, nasci para viver, pura e simplesmente”, o que remete ao texto de *La vie en close*, a vida importando ao processo de escrita:

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

uma eternidade, eu e você,
caminhando junto.

(LVC, p.9).

O jornal *O Estado do Paraná*, curitibano, fundado em 1951 e de circulação diária, traz, no número de 09 de maio de 1980, uma entrevista com o título: “Vai sair outro livro do Leminski”. O texto começa anunciando o então esse novo livro, curiosamente, com outro nome, que não aquele pelo qual o conhecemos: *Não fosse isso e era menos, não fosse aquilo e era mais*. Afirma-se, como um furo jornalístico, que o livro está sendo editado por uma agência de fotografias – o que indicaria uma apresentação gráfica sofisticada. Composto de oitenta poemas, o livro constitui uma seleta da produção de 1973 até ali.

Leminski comenta brevemente os *40 clics em Curitiba*, como sendo uma viagem alheia na qual pegou carona. Assim sendo, *Não fosse isso e era menos...* seria propriamente o seu primeiro livro de poemas. Em *Envie meu dicionário*, afirma o mesmo para Bonvicino: “só para amigos, a patota, a ecologia. coisinhas para um deleite mais da geral. Considero a 1ª edição minha de poemas meus, já que 40 clics (300 exemplares) é uma espécie de amostra grátis” (EMD, p.59).

Avalia a trajetória de *Catatau* como a de um texto marginal no aspecto comercial. A estratégia, segundo o autor, não era atingir diretamente as massas, mas os “influenciadores das massas”. Nesse sentido, sua distribuição foi qualitativa, embora afirme que a recepção crítica o surpreendeu, pois estava preparado para desagradar a gregos e troianos. Entende como extremamente bom o impacto do livro, que, sem o aparato de nenhuma editora importante, rendeu críticas positivas em significativos veículos de comunicação do país (*Estado de S. Paulo*, *Veja* etc.). Insinua também que o livro redirecionou a prosa curitibana, que teria ficado mais inquieta e experimental, visto que a prosa de *Catatau* teria provocado uma expansão do repertório via radicalização do experimentalismo.

Pensa a cena literária de Curitiba: “Eu acho que o panorama poético de Curitiba não é um panorama pobre. Tem alguns valores em nomes, embora esses nomes nunca tenham tido uma divulgação de tipo nacional” – o que é um tanto diverso da maioria de suas apreciações sobre a cena cultural da cidade.

Indagado se é um poeta concreto, responde:

tive um passado concreto, quer dizer, passei pela experiência concreta, fiz o serviço militar da poesia concreta e esse serviço militar é o mais salutar possível para um poeta em termos de domínio sobre o instrumento de

trabalho (...) Já aconteceu muita coisa depois da poesia concreta para que alguém possa ser só concreto, ou então concreto pura e simplesmente. Existem algumas lições básicas na poesia concreta que eu assimilei em minha poesia, mas minha poesia tem um lastro de expressão muito grande e a poesia concreta é, sobretudo, construção (...)a minha é ainda uma poesia expressional, embora eu procure exprimir construindo e construir expressando (OEP, 090580).

Curiosamente, coloca o livro em questão (*Não fosse isso e era menos...*) como uma “pequena homenagem minha à ‘poesia do mimeógrafo’” (OEP, 090580) e, em seguida, mapeia algumas produções suas fora de Curitiba: teria texto na *Vuelta*, revista de Octavio Paz, *Espiral*, revista da Espanha, entre outras. Após elogio do repórter, diz que fez pela poesia de Curitiba uma coisa muito séria: tirou dela o caráter de *hobby*. Anuncia que editará seus ensaios e que estes se chamarão *A liberdade de minha linguagem*. “Liberdade de minha linguagem é a definição que dou de poesia. Poesia, para mim, é a liberdade da minha linguagem!” – o que demonstra, sem sombra de dúvidas, a ligação efetiva e afetiva que traça entre o fazer poético e ensaístico.

O jornal *Polo Cultural*, especialmente a seção *Inventiva*, teve em Leminski um contumaz colaborador e entusiasta. Editado no final dos anos 70, em Curitiba, foi dirigido por Reinaldo Jardim. Dos números que consegui recolher, constam alguns ensaios e também contribuições poéticas. Noutras vezes, as duas formas se fundem. Nas cartas ao poeta Régis Bonvicino, é possível acompanhar o ânimo com que Leminski recebeu o convite para editar a citada seção. Todavia, ainda em 1978, comenta com o amigo:

POLO continua sua medíocre vida (Jardim decepcionou)... não é o q podia ser: um troço radical, aberto mas crítico, corrosivo cáustico VIVO !!! é uma papa de coisas daqui e dali média psd (e o lsd?) mas sempre dá pra publicar uns troços e manter acesa a chama (EMD, p.67).

O número de 30 de março de 1978, chamado “A inteligência proviciana”, é exemplo de texto mais ensaístico, sem tanto investimento poético, embora, com jogos de linguagem, como é usual na produção do autor. Inicia comentando a falta de abertura para outros códigos, que resulta na segmentação do trabalho: pintor pinta, escritor escreve etc., asseverando que a mistura rende resultados interessantes (Pound músico, Baudelaire crítico, Oswald e o contato com as artes plásticas).

Para o autor, o teatro, o cartum e a música popular estão próximos do texto radical e, para encurtar caminho, os escritores deveriam procurar por novos códigos, indo na direção dessas artes. Em seguida, fala dos discursos jornalístico e literário, o jornalístico sendo social e o literário, notadamente, antissocial. Outra posição que

ênfatiza é a clareza do discurso jornalístico *versus* necessária opacidade do texto literário. Reclama que, em Curitiba, a literatura é policiada pelo jornalismo, visto que muitos escritores são jornalistas. Esclarece que não tem preconceito contra o jornalismo, apenas uma demarcação de espaços: “literatura é outra coisa”. Afirma que podem trocar experiências, a literatura e o jornalismo, mas se policiada por este, a literatura, como o jornal, morrerá no dia seguinte (é justamente essa a crítica ao poema engajado: expressão do calor da hora, não dura além da circunstância).

Outro ponto importante da crítica ao fazer literário de sua cidade é que, segundo ele, Curitiba produziu muitos contistas e poetas mas nenhum crítico:

Ninguém aqui exerce a crítica, o exercício da meta-linguagem, que implica em análise, estudo e julgamento. Os que exercem a crítica são ou comentaristas superficiais ou professores universitários que a praticam como uma decorrência do seu ofício e profissão (PCL, 300378).

O poeta lamenta essa cena, pois, para ele, a consequência da ausência de crítica é a ausência de debates – posicionamento interessante se lembramos a maioria de suas falas contra a existência dos críticos em geral. Nesse sentido, sua observação sobre o fazer literário da cidade incide na baixa troca que este estabelece com outros pontos do país: “receber coisas de fora. Cultivar relações à distância. Influenciar para ser influenciado. Ser influenciado para influenciar” (PCL, 300378). Por isso, admite ser o gênero epistolar uma necessidade para vislumbrar o que está acontecendo em outros nichos do país: “Revistas. Boletins. Nancas. Grupos. Mini-editoras” (PCL, 300378). Sente-se ilhado, todavia, aparecendo aqui como uma espécie de agenciador cultural, aquele que quer desbravar territórios e eliminar fronteiras. Tal postura pode também ser vista como recusa à “torre de marfim”, lugar costumeiramente atribuído aos escritores. A proposta de saída do “encastelamento” do poeta se dá pelo contato com outros universos culturais, numa tentativa de expansão dos interlocutores e dos diálogos possíveis.

A *Polo Cultural*, nº 9, de 18 de maio de 1978, traz o texto “Régis Hotel: Começando por cima”, artigo elogioso sobre o segundo livro de Régis Bonvicino. Inicia apontando a superior qualidade dos poemas, se comparados à mediania dos que cotidianamente são publicados. Descreve uma breve trajetória do poeta comentado: além do anterior livro, *Bicho Papel*, também editara três revistas de poesia de vanguarda, uma delas em co-edição com Antonio Risério e com o próprio Leminski (*Muda*). Joga, imbricando campos semânticos diversos: “Poesia, no ‘Régis Hotel’, é barra pesada” (PCL, 180578).

Continuando o histórico, avalia a publicação de *Bicho Papel*, o primeiro livro, em relação a outros livros de poemas recentemente lançados. Enfatiza que em todas as grandes cidades brasileiras, jovens estão produzindo e publicando poemas de diversos modos e indaga-se se tal fato é “subproduto do aumento dos índices de alfabetização, escolarização e universitarização (...) que acompanha a classe-medianização e a urbanização da sociedade brasileira” (PCL, 180578). Faz exceção, então, à produção de Bonvicino.

É interessante notar que a colocação de Leminski não deixa de ser política: inscrever a poesia marginal, por exemplo, como produto da “classe-medianização” é um modo de dizer que nem todo mundo que se arrisca a fazer poemas é realmente poeta e que muitos ficam na mediania, sem atingir a radicalização que considera imprescindível à poesia. Desse modo, coloca Bonvicino (e a si mesmo) em um patamar diferenciado. Relaciona-o, então, a outros vínculos, muito próximos aos seus próprios, como a poesia concreta e a tropicália. Não o considera engajado a esses movimentos, todavia. Se é notadamente filiado aos ditos “patriarcas”, também “aponta para as novas direções e caminhos que a melhor ‘poesia’ brasileira vai seguir, daqui para diante” (PCL, 180578), que considera uma assimilação crítica do concretismo. Reage previamente às críticas: “As bestas de todos os apocalipses podem falar em ‘epigonismo’, ‘diluição’, ‘cópia’. Inveja” (PCL, 180578). Tal justificativa não deixa de ser um pouco uma auto-defesa: não é também Leminski herdeiro dos concretistas?

Ressalte-se aqui o movimento de colocar em evidência determinada linhagem poética, valorizando-a e, ao mesmo tempo, nela se inserindo por contradição. Entendendo tal ação a partir das ideias de Borges sobre tradição literária e sobre leitura, pode-se pensar na criação dos precursores por todo grande autor. Este “escolheria”, no interior da tradição literária, aqueles que seriam seus parâmetros, aos quais passaria a iluminar com sua própria obra.

Considera que a poesia de *Régis Hotel* é “mais pessoal, mais intransferível, mais ela mesma” (PCL, 180578) que *Bicho Papel*. A poesia concreta residual no novo livro estaria “em adiantado estado de digestão” (PCL, 180578). Alfineta: “Quem tem medo do concretismo, hoje? Seus recursos só assustam os muito atrasados” (PCL, 180578). Esclarece o que entende por poesia de “invenção”: “De invenção, aqui, quer dizer produtora de matrizes, de modelos, de protótipos (não de tipos)” (PCL, 180578) – conceito que pode muito bem definir os usos que faz do termo. Vê esse tipo de poesia

como uma passagem da literatura para outra coisa “que a gente – felizmente – ainda não sabe bem o que é” (PCL, 180578).

Para o poeta, a invenção já se faz distante do que se convencionou tratar por “literatura”. Estabelece, então, relações de Bonvicino com Ruiz, Risério, Duda Machado, Torquato e outros – a “ecologia”, para usar termo utilizado por ele em outra situação. Aponta os melhores e menores momentos do livro. Os menores teriam acontecido todas as vezes em que a poesia não conseguiu “superar o artifício”. Por fim, assevera: “Dentre todos os seus deveres, um dos mais importantes para o poeta é refletir sobre a natureza da própria poesia. (...) Sem a meta-linguagem, a linguagem não sabe para onde vai” (PCL, 180578) – o que vale por um novo elogio da atividade crítica feita por seus pares. Finalizado o ensaio, o texto traz ainda um dos poemas do livro e uma declaração de Bonvicino: “Meus textos andavam espalhados por aí. Resolvi juntá-los, armando uma sequência. O livro deve ser lido como um único poema” (PCL 180578).

O nº 14, de 22 de junho de 1978, traz uma contribuição ensaística do autor que tem como título “Sertões anti-euclidianos” e dois complementos que intitulam partes seguintes do ensaio: “Riverão e Sussuarana na terra do texto” e “Assim falava o Sertão”. Segundo Leminski, o livro que causou maior impacto sobre a cultura letrada brasileira foi *Os Sertões*. Nele, Euclides teria traumatizado a literatura ornamental feita por bacharéis e entendida como “sorriso da sociedade”.

Por meio desse livro, outro Brasil “saltava na cara das nossas elites letradas” (PCL, 220678) que produziam até então uma literatura afrancesada. *Os Sertões* teria correspondido a um despertar da consciência literária nacional. Suas consequências teriam sido incontáveis e, entre elas, a existência posterior de livros como *Macunaíma*, *Vidas Secas*, *O tempo e o vento* e toda nossa prosa regionalista, até mesmo aquela narrativa a que o autor chama de “sertão máximo”, *Grande Sertão: Veredas*. Comenta que Euclides usou enorme repertório: “preparo científico/ perícia de linguagem/ e maestria dos recursos estilísticos/ da língua” (PCL, 220678). Anota ainda: “é prosa em drama/ isomórfica com o drama que presentifica” (PCL, 220678). Tal construção teria sido possível porque Canudos provocara em Euclides impactos diversos, não só sociológico, mas também “semiótico/ de linguagem” (PCL, 220678), já que, lá, teria descoberto outros falares antinormativos (PCL, 220678). Joga com o termo “euclidiano”:

nenhuma paideuma brasileira [*sic*] (escolha de um elenco de autores vitais)/
que deixe de fora ‘os sertões’/ pode se pretender completa/com ele/ o

euclidiano (matematicamente falando)/ euclides/ descobre o avesso/ antieuclidianamente/ e nos descobre (PCL, 220678).

Nesse momento, o texto dá um salto, deixando de se apresentar em pequenas linhas que lembram versos e passa a ser notadamente em prosa. O assunto em questão também sofre uma guinada, uma vez que passa a falar de modernismo, liberdade e expressão:

a noção de “expressar-se”, quer dizer, pôr os bofes para fora, traduzir em sinais estados de alma, está tão intimamente ligada aos recursos “normais” e tradicionais que não enxergamos expressão no produto dito “experimental” (considerado frio desalmado desumano, contra a vida). (PCL, 220678).

Assevera, todavia, que o texto de construção traz informação muito elevada e seria o antídoto para a total liberdade, que, extremamente dispersa, não gera comunicação. O texto precisa criar uma lógica social, mesmo em grau mínimo. Faz tais comentários à luz da “evolução” da poesia/prosa para texto, no contexto de existência das “escolas” modernista e concreta (assevera que o concretismo trouxe liberdade, pela superposição de códigos, e não prisão).

A seguir, comenta sobre Glauber Rocha e seu livro *Riverão Sussuarana*, tido elogiosamente por Leminski como “texto de invenção”: fictícia viagem de Glauber e Rosa pelo sertão, acompanhando o jagunço Riverão Sussuarana, para registrar-lhe a vida em livro e película. Discorda de uma crítica que intitulara esse livro de “colagem barroco-tropicalista”: “é uma besteira de quem não sabe nem o que é colagem, nem o que é barroco, nem o que é tropicalismo. Mas foi assim que a voz do sistema viu o livro de Glauber” (PCL, 220678). Alerta, todavia, que esta é uma maneira de o sistema colocar sob velhos rótulos algo que desestabiliza a linguagem, visto que o texto de Glauber não fora escrito sobre um papel em branco, mas sobre o texto de Rosa, uma espécie de palimpsesto, e pergunta-se por que Glauber teria feito isso. Em seguida, reflete:

Primeiro, porque o universo de Rosa, o Sertão, é o universo da liberdade selvagem (...). Segundo, porque a prosa de Guimarães Rosa é a tecnologia mais avançada em prosa brasileira “literária” (tem a prosa mais avançada ainda, tecnologicamente, das “vanguardas”, como o “Livro das Galáxias”, de Haroldo de Campos e outras experiências mais recentes como o meu “Catatau”, onde visei, entre outras coisas, fazer uma prosa além de Rosa, mas não são inventos anti-sistemáticos, à margem da literatura oficial). (PCL, 220678).

Para Leminski, *Riverão* é uma “tentativa desesperada de recuperação da barbárie” (PCL, 220678). Intitula Glauber de “antropofágico” (não seria isso também

uma maneira de voltar os olhos para o passado, para rotular uma manifestação “nova”, como criticara? Aqui, aparece novamente o movimento de, borgianamente, interligar escritores a uma tradição formulada. Como se pode notar ao longo dos textos debatidos nesta tese, trata-se mesmo de um procedimento recorrente nas estratégias do autor, ou seja, costumeiramente liga obras umas às outras por um veio da “invenção de linguagem”). Aparenta-o com o concretismo, pela recusa da forma fácil. Pensa “Riverão” como releitura de “Riverrun, past Eve and Adam’s”, primeira frase de *Finnegans Wake*, e “Sussuarana” com a onça do “Meu tio, o Iauaretê”, de Rosa.

A última parte (“Assim falava o sertão”) é uma espécie de glossário jagunço, em que lista diversas expressões como se fossem do “Caderno de campo” de Euclides. As expressões se transformam em mini-narrações, que as explicariam e colocariam em cena. Notar que o título “Assim falava...” faz lembrar Nietzsche e seu Zarathustra, rememorado pela caricatura de um homem de vasto bigode, presente no ensaio, que tanto pode representar Euclides, quanto o próprio filósofo alemão revisitado.

Já o número de 12 de outubro de 1978 é exemplo de uma espécie de alquimia entre o gênero ensaístico e o poema. Tem como título “X Poetas e uma geração possível (a partir de uma ideia de Régis Bonvicino curtida com Alice e Caetano – Poesia brasileira à moda de 68)”. Em forma de pequenos poemas, alguns pensamentos de Leminski sobre o desenvolvimento da poesia a partir da geração de 56 até seus dias são discutidos. Não faltam momentos em que destila ironias: “DIETA DO CRÍTICO BRASILEIRO: movimentos consagrados/ autores canonizados/ tendências definidas/ e casos encerrados” (PCL, 121078).

O desafio, seria, então, flagrar o novo em ação. Pergunta-se o que houve de novo depois da poesia inventiva. Focaliza 78, momento em que escreve, como aquele em que “começa a pintar (...)o trabalho da geração de 68” (PCL, 121078). Procede com uma “vistoria”: 56 e seu contexto (UDN, JK, Brasília, bossa, cinema novo, GSV), poesia concreta, teorização intensa; 68, “mais que um ano”. No mundo, aponta para o vigoroso sentimento de contestação e vida alternativa. No Brasil, atenta para a radicalização da contestação, AI-5, terrorismo, exílios, capitalismo, TV, imprensa alternativa, “mitologia e ideologia tomam o lugar do pensamento crítico” (PCL, 121078), festivais, poesia na música.

Observa que a poesia escrita entra em uma zona de incerteza e muitos talentos vão para a crítica – que, em sua feição acadêmica, já fora mesmo uma pretensão sua (em outra entrevista, como já salientado, revelou que já sonhara ensinar literatura na

universidade). Flagra o fim dos grupos, certa “sloganização” do pensamento, “inflação neo-discursiva social-participante (...) intolerância para com a crítica/ e o pensamento independente” (PCL, 121078). Elenca características dos novos tempos: do acaso para o rigor; coloquialidade; repúdio da “literatura”; incorporação dos ganhos da vanguarda (multimídia); sensibilização mais pelos resultados da vanguarda do que por suas teorizações; predomínio do poema curto; prioridade do humor sobre o lírico e o épico; despreocupação por planos, projetos, manifestos excludentes; repertório enriquecido pela tradução; distanciamento em relação à metalinguagem, metalinguagem na obra; material pobre e nobre, *vulgarda*. Daí a necessidade de novos projetos e superação do discurso jornalístico, “ação de signos discutíveis (...) / contrários à expectativa” (PCL, 121078). Só a obra aberta (de invenção) seria democrática, segundo ele, visto que ativa a consciência do leitor, não lhe entrega um sentido pronto, autoritário.

Sobre a participação de Leminski nesta publicação, diz Omar Khouri:

Nos anos '70, quando editava o POLO CULTURAL/INVENTIVA, chegou a articular o que acabou sendo um esboço de movimento ou de grupo, encontrando afinidades que justificariam já uma poesia bem diferenciada das anteriores, ao que ele proclamou em artigo no POLO: o "X poetas & uma geração possível". Possível, mas inviável (KHOURI, 2001, *on-line*).

Outra publicação que nos interessa estudar aqui é o pequeno periódico de divulgação *Primeiro Toque*, editado e distribuído pela Brasiliense na década de 80. Acerca da participação desta editora no cenário de leitura, principalmente da parcela jovem da população, Marcello Chami Rollemberg afirma:

Desde o começo da década [de 80] a editora havia feito sua opção preferencial pelos jovens a partir da identificação, por parte do editor Caio Graco Prado, da necessidade de livros que “falassem” a mesma linguagem de uma nova geração de leitores – em sua maioria formada por estudantes universitários, oriundos da classe média, carentes de informações e de títulos que os inspirassem à leitura. Um público ávido por saber mais, que frequentava festivais de cinema, exposições e livrarias, mas que também participava de passeatas e ansiava por uma participação cultural e política maior do que a permitida até então. Segundo Luiz Schwarcz, “era uma geração que cresceu durante o regime militar, que não tinha formação política nem formação literária. Não havia lido os clássicos na escola. Era um público novo”. Esse público jovem formava uma espécie de “comunidade de leitores” a ser conquistada, um público que estava recém-chegado ao mercado, à indústria cultural, que misturava atuação política com vontade cultural. Entre a enorme curiosidade da juventude e o discurso apregoado na época, havia uma lacuna imensa e era preciso preenchê-la. E foi o que a Brasiliense fez (ROLLEMBERG, 2008, p.4).

Tal direcionamento pode talvez ser explicado por duas situações. Uma delas era a necessidade de uma guinada econômica, visto que, em 1974, a Brasiliense entrou em

um processo de concordata, devido a uma administração não muito eficaz, como sublinha Rollemberg. Nesse sentido, angariar um vasto público leitor era de fundamental importância para a manutenção da editora. O outro aspecto da questão tem a ver com a linha ideológica da empresa. É ainda Marcello Rollemberg que esclarece:

Na época de sua criação, no final da ditadura de Getúlio Vargas, tencionava abarcar o pensamento de esquerda no Brasil. (...) Pode-se dizer que, a partir desta época e até meados dos anos 80, a Brasiliense identificou-se ideologicamente com pelo menos outras duas casas editoriais: a Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, e a Editora Zahar, de Jorge Zahar. Ambas também tinham seus alicerces no propósito modernizante, pois acreditavam na função social, cultural e política do editor (ROLLEMBERG, 2008, p.2).

É com a coleção “Cantadas Literárias”, desta editora, que muitos poetas dos anos 70, como Ana Cristina Cesar, Chacal e o próprio Leminski, veem seus livros de poemas editados em circuito nacional. A editora torna-se, ainda, contratante das traduções e biografias feitas por Leminski. É, porém, sobre uma das publicações da Brasiliense, mais especificadamente o “catálogo” *Primeiro Toque*, que pretendo, agora, falar. Sobre a publicação, esclarece Rollemberg,

talvez o principal instrumento de diálogo entre a Brasiliense e seu leitor tenha sido o boletim *Primeiro Toque*. Criado em 1982, o boletim nasceu inicialmente para levar aos livreiros o catálogo da Brasiliense. Logo, no entanto, ele teve outro destino. Iria alcançar três funções essenciais: informar, argumentar e seduzir, (...) tornando-se um importante elo entre a editora, o público e a opinião desse mesmo público. No final de 1985, *Primeiro Toque* apresentava um *mailing list* de 60 mil leitores, que o recebiam gratuitamente a cada três meses. O boletim, que circulou até o final de 1986, tinha a maioria de suas 18 páginas ocupadas com resenhas (...). Mas havia seções fixas, cujos nomes davam a pista da linguagem que era utilizada e a que público queria atingir: o editorial chamava-se “Lero” e era, eventualmente, assinado pelo editorialista “Principelho Mon Petit” – na verdade, o alter-ego de Caio Graco Prado. Havia ainda a “Troque Toques”, onde os leitores ofereciam e procuravam amizades, e a “Via Air Mail” –, como o nome já denuncia, a seção de cartas. Era nesta que a Brasiliense se pautava para suas futuras edições e media o grau de satisfação ou insatisfação de seus leitores (ROLLEMBERG, 2008, p.8).

Reuni seis números da publicação, dos quais cinco apresentam participação de Paulo Leminski. O nº 8, correspondente ao período de janeiro a março de 1984, traz uma novela, dividida em pequenas cenas, chamada “Por quem os sinos dobram”. Enredo diverso, mas de mote similar ao livro *Agora é que são elas*. Em ambas, um teórico é personagem (Propp/Pignatari) e há uma mulher em cena (Norma/Pristila Peirce). Alguns conceitos são discutidos (as variações do conto/a Semiótica). A historieta serve para, no fim, divulgar livros da Brasiliense: os do próprio Leminski

(com elogio sobre ser um dos melhores poetas do ano) e também de Maria Lúcia Santaella e Décio Pignatari sobre Semiótica.

O segundo exemplar recolhido, de nº 10, corresponde ao período de julho a setembro de 1984. A colaboração de Leminski intitula-se “Quando ler é um barato – aliás, a vida espiritual é muito material” e é uma breve excursão sobre as drogas preferidas dos escritores, em pequenos textos. Cita Allan Poe, Baudelaire, Walter Benjamin, Quincey, Rimbaud, Huxley e Lennon. Brinca com os títulos dos livros destes autores. No mesmo número, porém em seção diversa, dá uma declaração sobre Jango, numa recolha de relatos de várias personalidades sobre o ex-presidente, devido ao lançamento de um livro da Brasiliense sobre ele. Entre os relatos, insere uma pequena contribuição: “Ele é a entressafra (...) Do gênio de Getúlio não podiam sair descendentes medíocres” (PT10, 1984, p. 12).

Já o nº 12, de janeiro a março de 1985, traz “Um milhão de coisas”: pequeno texto sobre o ano internacional da juventude. O nº 13, de abril a junho de 1985, conta com a contribuição “Salomé entre os gigantes”, pequeno texto ficcional sobre *Lou Salomé*. Leminski lembra as relações da escritora com Freud, Rilke e Nietzsche. O narrador da historieta é ninguém menos que Philip Marlowe, o detetive personagem de Raymond Chandler. Divulga, assim, o livro biográfico *Minha Vida*, de Lou Andreas Salomé, lançado pela Brasiliense. Há, ainda, em outra seção do periódico, breve comentário sobre tradução de Lennon feita por Leminski. O último exemplar recolhido, de nº 15, correspondendo ao período de outubro a dezembro de 1985, por sua vez, traz “Nem mais um minuto (Adoniran Barbosa)”, pequena prosa, cujo interlocutor é Adoniran Barbosa. No texto, Leminski insere títulos das músicas do compositor, divulgando o livro sobre o músico lançado pela Brasiliense.

A revista *Quem*, de 1978, intitula “Conversa” a entrevista realizada com Leminski. Começa fazendo uma “ficha” sua: origens, estudos. A respeito dos cursos universitários de que desistiu (Direito e Letras), declara o poeta:

me desencantei por completo do Magistério quando entrou o vestibular feito com “x”. É o vestibular tecnocrático, né? O vestibular para ser corrigido por computador. O vestibular anti-humanista. O vestibular sem redação. Então, quando entrou esse vestibular, e todo o ensino brasileiro foi reformulado em torno desse vestibular de testes de múltipla escolha, eu me desencantei por completo de quaisquer ilusões de uma carreira no magistério. Mas, seria época, eu já pensei em ensinar literatura na universidade. Atualmente, sou redator de publicidade (QM, 1978).

Em seguida, fala da cidade, do Simbolismo, que considera o único momento importante, literariamente falando, de Curitiba – ainda que, em outras oportunidades, tenha declarado que o Simbolismo trouxe certo passadismo à sua terra, que não logrou conhecer a tempo o Modernismo, dada a influência da corrente de Cruz e Souza. Elenca algumas figuras de projeção local e registra a presença de Dalton Trevisan, conhecido no âmbito nacional. Aponta, porém, a atuação nula do autor no plano cultural da cidade. A partir de Trevisan, pensa o conto como manifestação literária financiada. Entende Curitiba como província, mas, desloca o ponto de vista: “o centro também é olhado. O centro também é objeto. Ele não é apenas sujeito”. O centro, neste caso, refere-se aos grandes centros urbanos do país, notadamente Rio e São Paulo, para o qual os indivíduos, produtores e consumidores, voltam seus olhares.

Ao ser indagado sobre suas críticas ao conto, declara que não é contra a forma, mas contra o mercado que surgiu em torno do conto, em detrimento da produção literária:

Eu tenho uma visão de linha evolutiva da literatura. Acho que, assim como a técnica, assim como a ciência evolui, acho que o texto, o fazer literário, o escrever, ele também evolui. Eu estou comprometido com essa evolução. Acho que o conto é acadêmico, ele retarda a evolução. Ele retarda porque principalmente do modo que vem sendo encarado no Brasil, ele é uma espécie de última defesa do sistema literário que está completamente bichado pelos grandes meios de massa em volta dele e tendem a dissolvê-lo. Então, o sistema literário se defende numa célula (QM, 1978).

Essa fala, todavia, contradiz uma declaração sobre evolução em arte. A contradição, entretanto, pode ser considerada mesmo uma mudança de pensamento, visto que foi elaborada em 1985, cinco anos após a entrevista à revista *Quem*: “Eu acho mesmo que a própria ideia de ‘evolução’ e ‘desenvolvimento’, aplicada à arte, representa uma apropriação indébita, extraída da área tecnológica, econômica e industrial, onde aí se pode, sim, falar em ‘desenvolvimento’ e evolução” (EMD, p.25)¹⁰⁰.

Coloca-se contra a literatura: “Para mim, a literatura não passa de um preconceito universitário”. Declara não ter interesse de que sua produção tenha qualquer ligação com um padrão de continuidade literária, sua intenção é estar inserido no corpo maior da cultura. Entende que a produção literária deve ser dividida entre pré e pós-Joyce, considerando que mesmo aquelas produções posteriores ao escritor irlandês mas não tocadas pelo modo joyceano seriam “pré-Joyce”.

¹⁰⁰ Declaração efetuada quando da polêmica com Philadelpho Menezes, já discutida aqui. Reproduzida na introdução das cartas publicadas por Régis Bonvicino e já comentada nesta tese.

Afirma que, no *Catatau*, tentou aprofundar a experiência de Rosa. Pondera que no Brasil tudo é pré e pós-Rosa, mas este teria mantido ainda a legibilidade ao ligar-se ao tema regional. O *Catatau* aproveitaria sua aventura de linguagem, sem medo da ininteligibilidade. Cita Haroldo de Campos e Waly Salomão como representantes desse tipo de prosa. Lembra-se, também, elogiosamente, de Torquato Neto, embora o diferencie dos outros: “uma prosa elétrica, mas é uma prosa na linguagem. Quer dizer, trata-se de uma prosa opaca como a poesia, uma prosa densa de informação como a poesia” (QM, 1978). Dá pistas de leitura sobre o *Catatau* e fala de sua recepção imediata: *Veja, Estadão, Opinião*, curso de Décio Pignatari na USP¹⁰¹ sobre o livro, curso de João Alexandre Barbosa na PUC¹⁰², com trechos do livro. Comenta, polemicamente: “chego mesmo a dizer que a literatura é o principal inimigo da poesia. O papel da poesia é se desvencilhar da literatura e procurar a companhia de outras artes” (QM, 1978).

Resume o feito concretista: “a grande mensagem da poesia concreta foi a materialidade da linguagem. Todo o resto é folclore” (QM, 1978) – o que já indica sua deglutição dos ganhos e superação das “interdições” concretistas. Pensa Drummond e o apreço que os literatos têm por ele. Alerta: “a forma é política. Então, para mim, o sistema está inscrito em determinadas formas...” (QM, 1978) – o que não deixa de ser uma provocação ao gosto que elege Drummond, como já ressaltara em outros momentos. Esquadrinha diversas formas em que o poder instalou seu *front*. Afirma que é no terreno do ilegível que a cultura avança, não no terreno seguro. O ilegível, entretanto, não vende. Avalia, por conseguinte, a função social do artista e considera que, no terceiro mundo, essa é uma questão vital, visto que faltam, muitas vezes, itens básicos de sobrevivência, o que gera uma pressão social imensa em quem possui bens a mais, inclusive de cultura. Ao artista se indaga, então, a que veio, dizendo, todavia, só poder falar por si:

a posição que eu escolhi é para ser uma espécie de oposição de linguagem, permanente. Essa é a minha postura e é uma postura que se confunde um pouco com aquela ideia do intelectual como consciência. Ideia que Sartre encarnou e eu sou um sartriano de formação. Essa é uma ideia que nos persegue e essa ideia de representar sempre uma posição permanente em nível de linguagem, isso eu coloco independentemente de regimes políticos (QM, 1978).

¹⁰¹ Creio haver confusão do autor, todavia, visto que o referido curso dado por Décio Pignatari ocorreu na PUC-SP.

¹⁰² Aqui, também, creio haver equívoco do autor, visto que João Alexandre Barbosa era professor da USP.

A entrevista não traz novidades, mas afirma posicionamentos já esboçados em outros espaços e veículos. Ela é republicada na compilação *Série Paranaenes n° 2*, juntamente com uma pequena amostra da fortuna crítica de Leminski.

A última das publicações nánicas recolhidas era também de especial predileção do poeta. O *Raposa Magazine*, editado por Osvaldo Miranda, é um tablóide cultural curitibano, cuja característica mais expressiva seja talvez sua esmerada consciência quanto ao design e ilustração. Em uma época cujas produções ainda eram concebidas sem computação gráfica, a construção visual e a ousada diagramação foram em parte responsáveis pelo impacto deste periódico na cena cultural da cidade.

Em seu número zero, sem data, traz, já na página de abertura, logo abaixo do dístico “Humor/Rumor”, um texto feito por Leminski, que equivale a uma apresentação da publicação, falando do bicho raposa e sua esperteza. A segunda contribuição de Leminski no jornal é a novela “Minha classe gosta. Logo, é uma bosta (la capitulação de um nuvô romã)” Trata-se de texto em que realiza uma superposição de imagens que desenharam a contracultura e, mais amplamente, os anos 60. Nas cartas, dá indicações sobre a composição que, de “novela”, guarda somente a estrutura folhetinesca dos jornais do século XIX. O modo de composição é diverso, não há enredo. O elenco de “episódios” abordados parece soar irônico frente ao título.

Atentar também para o fato de que, sob o título, o escritor sempre insere os dizeres “capitulação de um nuvô Roman”. Impossível não notar a brincadeira e mesmo a ironia do título, que joga com a palavra capitulação, insinuando, ao mesmo tempo, a divisão em capítulos e o campo semântico de “rendição”, “fracasso”. Além disso, pode-se pensar que, se o *nouveau roman* consistiu justamente em uma série de iniciativas que intencionavam agir para a mudança da forma romanesca, um “nuvô roman” é a forma encontrada para fazer com que aquilo que chama de novela, mas que em nada se parece com uma, seja reconhecido como uma insurreição à forma para desestabilizá-la.

O n° 1, de maio de 1981, por sua vez, traz o poeta nas páginas 12-13, juntamente com textos de Chacal, Sebastião Uchoa Leite, Nicolas Behr, Régis Bonvicino, Zé Buffo, Alice Ruiz, Marcelo Dolabela, Tadeu e Ricardo. Intitulada a seção de “Fuleiragem – Uma turma quente”, Leminski colabora com dois poemas. O primeiro é uma espécie de apresentação da seção, mas também deixa entrever seu credo poético em relação ao poema de invenção contemporâneo:

Fuleiragem, de fuleiro, relativo aos negros
Fulas da vida

Fuleiragem, também, malandragem, picardia
 Artes & manhas do 3º mundo, desenvolvendo
 Sua tecnologia existencial de emergência
 Poesia fuleiragem
 A poesia depois dos anos 70, atingida na cabeça
 e no coração pela letra de música popular
 e pelo humor/cartum
 Uma poesia urgente
 Dois toques – em gol
 Poesia em estado de graça
 É de morrer de rir.

(RPS1, 1981).

O segundo poema (“– que tudo se foda,/ disse ela,/ e se fodeu toda”), mais conhecido, é posteriormente publicado em livro. Tem tudo a ver com o clima estabelecido na seção, nomeadamente de “malandragem, picardia”.

A outra contribuição no número 1 do jornal é a continuação da novela “Minha classe gosta. Logo, é uma bosta (mais de um nuvô roman)”. Discussão entre Slogan e Privada Joke, os alter-egos de Leminski. Slogan, marxista; Privada Joke, contracultural. Aparece em cena uma discussão sobre Cruz e Sousa e Gavita, companheira do poeta catarinense. Joke elogia o poeta, enquanto Slogan pensa na inutilidade da função social da poesia. Interessante notar aqui que este personagem, assumido por Leminski como um “meio alter-ego”, pensa a inutilidade da arte de forma similar às esquerdas do período, criticando-a, e não na forma costumeira do “inutensílio” leminskiano. Ambos os personagens parecem ser os dois polos de Leminski, discordando e disputando espaço. Formalmente, a noveleta sem enredo é feita de pequenos trechos de texto. Ao fim, o usual em novelas, porém com a ironia do jogo “capítulo/capitulação”: “não percam, na próxima, novas capitulações” (RPS1, 1981).

O nº 2 de *Raposa*, de julho de 1981 possui um espaço em que Leminski, de forma múltipla, fala sobre o zen. Mune-se de *koans*, de *hai-kais* de Bashô e Issa (séculos XVII e XVIII), seus e de outros poetas, enfatizando a distância temporal *versus* proximidade formal. O texto é recheado de imagens que evocam o mundo oriental. Encontra, assim, uma maneira quase não discursiva de falar sobre algo não discursivo: o zen, a iluminação. O leitor é guiado pelas anedotas, poemas e pequenas explicações de uma ou duas linhas. Liga, em determinado momento (como a ocupação da página não é linear, não é seguro afirmar que é “no fim” ou “no meio”), o saber zen ao humor e, assim, ao próprio fazer da revista *Raposa*.

O nº 3, de setembro de 1981 traz a última parte de “Minha classe gosta. Logo, é uma bosta - Capitulação III de um nuvô romã”. Os dois personagens anteriores, Privada

Joke e Slogan, reaparecem. Começa a nascer algo parecido com um enredo ou continuidade, mas este é o último capítulo. Em carta a Régis Bonvicino, explica a “capitulação” dessa escrita:

sobre MINHA CLASSE GOSTA (um livro q não fiz)

- tudo o que v. diz é certo: os diálogos tão pintando muito didáticos, no mau sentido, isto é, estão chatos, professorais, FECHADOS, sem graça (EMD, p.148).

Ainda sobre a novela publicada no 3º número de *Raposa*, novamente, há inserção de comentários sobre Cruz e Souza. Aliás, o texto começa justamente com um comentário irônico: “Só um louco seria negro na Santa Catarina do século passado, brandindo a singularidade suprema (...) de ser filho de escravos e ler Mallarmé no original” (RPS3, 1981). Slogan parece vacilar em certas convicções e, assim, aproxima-se da postura do próprio Leminski, visto que, anteriormente, suas críticas entravam em confronto com as preferências do seu criador (criticar Lennon porque este vem de Nova York, por exemplo, e “Nova Yorque é câncer”, quando se sabe da predileção do poeta por este cantor). Outro personagem é introduzido, Julinho Karatê, violento e relacionado às artes marciais. Slogan se dá conta de que “A coisa louca toda, a droga, papai do céu, o pacifismo, não são negações da ordem capitalista bosta nenhuma” (RPS3, 1981), postura que se aproxima da exibida por certo Leminski quando reflete que o capitalismo transforma em mercadoria todo gesto contrário a ele.

Ao desenvolver a novela, insere, na boca de um dos personagens, parte de um poema de sua autoria (“Dois loucos no bairro”). Por fim, coloca em cena a discussão sobre literatura. Slogan não gosta de tocar nesse assunto, mas “pensa em literatura o tempo todo” (RPS3, 1981). O texto encerra-se com uma breve narração sobre Gravita. Ainda que alguns personagens tenham se repetido, gerando alguma vinculação com o texto anterior – e os temas sociais estejam presentes desde a primeira “capitulação”, a dita novela não compõe um todo narrativo. São pequenos *flashes* que vão se desenvolvendo, nos quais Leminski insere diversos de seus preferidos temas de discussão.

A *Raposa* de novembro 1981, nº 4, traz “Bit Bit – (Diálogo entre dois computadores de gerações diferentes)”: simula conversa entre dois computadores, porém, sem entendimento. Em determinado momento, parece estar falando de gerações de poetas, citando o concretismo, visto que enfatiza códigos, tradução, repertórios. A provocação, contudo, vai perdendo força, e, por fim, é apenas um não-diálogo recheado

de “bits”. A segunda contribuição para este número da revista constitui-se de sete pequenos poemas sem título, sendo um deles com a contribuição de Rettamozo e Solda.

O penúltimo número recolhido da publicação, o nº 5, de janeiro/fevereiro de 1982, traz o “Manual do contestador (Só para dissidentes)”, em que começa avaliando os diversos sentidos de contestar, para, em seguida, elencar atitudes que são resultados do óbvio, da manutenção do *status quo*. Provoca: “Ir contra o óbvio? Não é fácil, my friend” (RPS5, 1982). Em seguida, diz o que se deve contestar: simplesmente tudo. O tempo, a lógica, o bom-senso: “nem gregos. Nem troianos. Ou se contesta TUDO ou o que deixamos de contestar acabará conosco” (RPS5, 1982). Destila: “contestar é uma arte. inútil como todas as artes. Conteste a arte” (RPS5, 1982). Aumentando cada vez mais a lista do que deve ser contestado, diz que sua própria teoria deve sê-lo. Os resultados podem, no entanto, não ser satisfatórios: “Feito tudo isso, se o meio te repele, tua vida vira um inferno (...), consola-te. JESUS SOFREU MUITO MAIS!” (RPS5, 1982). O fim, obviamente jocoso, é o contra-senso da contestação: aceitação irônica da fé cristã e da passividade.

O último exemplar da recolha, nº 6, de março/abril de 1982, conta com um texto misto de ensaio e poema. “Senryu, o pai do Hai Kai” é uma composição que diferencia o hai kai à la Millôr Fernandes, ou seja, cheio de humor, do haiku japonês. Para fazê-lo, recorre a uma espécie de genética do hai kai. Teria a forma poemática japonesa nascido de três fontes: o senryu, o zen e Bashô. Senryu seria um pequeno poema de 5/7/5 sílabas, assim como o haikai, mas cheio de humor. A fusão do senryu com o zen, trazido por Bashô, teria envolvido o haikai numa aura diferenciada. O pequeno texto de Leminski é cheio de ditos e brincadeiras quanto à sua própria predileção pela cultura japonesa, entre outras menções jocosas (“vou passar na caixa do Consulado do Japão e pegar meu cheque, por relevantes serviços prestados à cultura da terra do Sol Nascente” – RPS6, 1982). Finaliza o texto com alguns “senryus”, diretamente da Cruz do Pilarzinho, ou seja, de sua autoria.

É desse mesmo lugar, Cruz do Pilarzinho, que jorram as reflexões apresentadas no seminário “Os sentidos da paixão”, ou, pelo menos, assim Leminski o declara: “Trago pra vocês uma porção de raciocínios que fiz lá no meu silêncio, na Cruz do Pilarzinho, em Curitiba” (OSP, p.283). Os ciclos de conferências organizados por Aduino Novaes são bastante conhecidos no país e realizam-se até hoje. Em geral, expressivos nomes de diversas áreas são convidados para realizar palestras, pensando uma questão específica a partir de seu campo de atuação.

Nesta edição, o escritor subverte (ampliando-o) o tema da “paixão”, mote de evento, para pensá-lo a partir da tarefa do poeta. Daí, poesia como uma paixão da linguagem. Há momentos extremamente interessantes nesse trabalho para que compreendamos a postura de Leminski, ao mesmo tempo, como poeta e pensador. Um deles é quando se define:

Não sou professor, não sou nenhum teórico, sou um artista, um poeta que procurava refletir sobre o que fez, mas nunca deixei que esse meu tesão por refletir sobre o que faço prevalecesse. Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem (...) meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador (OSP, p.284).

Dessa maneira, coloca o seu pensamento como afim à atividade poética, porém não mediado pelo rigor de programas ou roteiros. Em sua conferência, caracteriza o poeta como um ser com “erro na programação genética” (OSP, p.284), que o levaria a ter maior consciência de linguagem. Para Leminski, a tradição do poeta como marginal estaria ancorada justamente aí: por ser diferente e por querer praticar uma tarefa que, materialmente, não lhe traz nada, estaria, de alguma forma, exilado e condenado a condições “socialmente adversas, negativas” (OSP, p.285). Classifica, assim, a poesia como a paixão da linguagem, dando sentido ao título de sua fala e mesmo à sua participação no ciclo de conferências.

Justifica, ainda, tal assertiva diferenciando o fazer poético da atividade da prosa. Para ele, um romance ou conto tenderiam à transparência, fazendo com que seu leitor buscasse o sentido, não sua materialidade: “Na poesia, não. (...) O poeta é, na sua óbvia paixão pela linguagem, porque um poema propriamente não tem significado, ele é seu próprio significado. Por isso, os poetas são intraduzíveis” (OSP, p.285). Discorre, então, sobre os significados da palavra paixão, encaminhando a discussão para o par liberdade/escravidão no uso da palavra. Não deixa de mencionar uma avaliação da produção de poemas em português, como uma situação contingencial. Ou seja, se um ótimo poeta nasce em um país de língua pouco falada, por mais competente que seja, será sempre apenas um poeta local: “escrever uma coisa em português e ficar calado mundialmente é mais ou menos a mesma coisa” (OSP, p. 288) postura que já demonstrara em diversos ensaios.

Além da conferência propriamente dita, o livro *Os sentidos da paixão* traz também o debate que se seguiu à apresentação oral. Nele, o poeta, ao responder uma pergunta sobre emoção e expressão desta por escrito, em forma poética, dá indícios de seu posicionamento quanto à importância do verso e do trabalho poético:

Os sentidos terão que vir depois de uma materialidade, digamos, musical, ou plástica, icônica, como se queira, da palavra. O sentido virá depois disso, senso é apenas prosa empilhada em versinhos, como está cheio o Brasil. Há figuras, pessoas que passam por grandes poetas, não apenas prosadores, que colocam a sua prosa e a dividem, arbitrariamente e farsisticamente, no papel como um verso. Mas um verso é uma entidade artística. Vamos fazer verso, tudo bem, mas tem que saber fazer um verso, uma unidade musical imagética. Se não, vai fazer jornalismo, vai fazer teses de sociologia. Poesia tem o seu específico (OSP, p.294).

Tal declaração é importante se avaliada conjuntamente com certa crítica que percebe a poesia de Leminski como apenas composta por frases de efeito, por um inócuo jogo de palavras. A importância que o poeta reputa ao verso como unidade significante da poesia faz com que se possa perceber seu trabalho sob outro enfoque.

A avaliação do verso como o específico da poesia e a negação da sensibilidade pura para a construção do poema são motivos suficientes para o assunto desaguar na discussão da poesia concebida nos anos 70. Enfatizando que as formas são sociais, recupera o debate da época, propondo uma poesia cujo objetivo estava justamente em questionar a supremacia destas formas, concebendo uma poética em que a expressão fosse contígua à vivência, não mediada por formas pré-construídas. Declara: “sob alguns aspectos, estou farto da incompetência técnica dos anos 70” (OSP, p. 297). A fuga da depuração formal, ou seja, a tentativa de escapar das formas, que, como Leminski bem observa, são sociais e pré-construídas, é que parece ter caracterizado o período. A essa fuga, certamente, foi acrescentada rebeldia e pouco respeito à cultura livresca, resultando, vezes sem conta, em poemas pouco ou nada trabalhados, nos quais avultava a expressão. Resta notar que mesmo a sinceridade é um recurso construído, obtido através do jogo linguageiro, fato que Leminski não ignora.

Finaliza o debate acontecido pós-conferência enfatizando que a poesia não é exatamente o mesmo que a literatura, posto que aparentada com outras artes. Diz mesmo que ela não precisa ter qualquer função social além de sua própria existência, ancorado na ideia de que a poesia corresponderia ao princípio do prazer, enquanto, freudianamente, à prosa restaria o papel de estar mais ligada ao princípio da realidade.

Sua presença no ciclo de debates, como não podia deixar de ser, de certa forma, referenda seu posicionamento intelectual, visto que é como poeta que fala, mas um poeta-pensador, que expande seu fazer por inquirir o próprio ofício.

Feito o elenco dos textos que aparecem em periódicos esparsos (ou de recolha esparsa), interessa-me agora comentá-los em relação ao tipo de publicação e seu

impacto na obra de Leminski, inclusive em relação a estratégias de auto-promoção e auto-caracterização.

Os temas discutidos, como se pôde ver, não variam muito em relação aos textos publicados na grande imprensa. Exceto em relação à revista *Veja*, para a qual Leminski envia, quase sem variações, algumas resenhas, cujo tema, obviamente, tem de estar voltado para o próprio livro a ser comentado, as publicações para a *Folha de S. Paulo* e para os outros jornais e revistas analisados no 3º capítulo guardam diversas semelhanças. Entretanto, ao passo que, no jornal de São Paulo, Leminski escreve quase sem exceções ensaios, nos outros periódicos, a contribuição ganha cores diversas: transita entre poemas, ensaios e poema-ensaios.

Importa pensar, além do conteúdo propriamente dito das falas de Leminski, discutidas aqui, e que contam com alguma recorrência, as estratégias que chamo de auto-promoção e auto-caracterização, sem dúvida, interligadas. Miguel Sanches Neto (2003, p.60), em estudo sobre o autor, relembra que, homem de marketing, Leminski direcionava técnicas publicitárias para o investimento de sua imagem. É o que parece acontecer quando se percebe, por exemplo, o cultivo de uma imagem polígrafa, a manutenção de uma faceta constantemente polêmica ou mesmo vultosas contradições em suas falas. Quero crer que, ainda não de todo programado, tal posicionamento relaciona-se com o desejo de promover certo *ethos* e, assim, marcar-se.

Essas marcas, todavia, não seriam completas sem a análise dos ensaios publicados em livro, ou seja, aqueles que contaram com certa predileção de Leminski: seja porque os considerasse mais valorosos, seja porque continham uma imagem que lhe era interessante fazer reverberar. É para esses textos que olharei agora.

Capítulo 4

De como anseios se tornam ensaios

*O papel é curto.
Viver é comprido.
Oculto ou ambíguo,
Tudo o que digo
tem ultrasentido*

Paulo Leminski

Não é incomum ouvir referências a Paulo Leminski em termos de polígrafo, poeta múltiplo, multivocacionado, entre outras expressões que evocam sua atividade intelectual e artística como rizomática. Tal referência ocorre pelo fato de que, além de poeta e romancista, o autor enveredou por profissões outras: algumas vezes complementares, em outras tantas, aparentemente díspares. Convergente é o caso de suas atividades como tradutor ou mesmo músico, na medida em que essas profissões evocam uma relação com o mundo literário/poético.

De modo aparentemente díspar pode ser vista sua função de publicitário, num momento em que a poesia ainda era dificilmente aceita como um setor de produção dos *layoutmen*, como posteriormente advoga o próprio escritor: “todo layoutman é um pouco poeta concreto” (EMD, p. 34). E complementa: “é fantástico como os homens de arte das agências/ entendem um trabalho concreto na hora/ enquanto os literati dizem: - o que é isso? o que quer dizer? isso não é poesia” (EMD, p.34). Tal declaração reinsere a atividade dentro de um ramo que se aproxima do fazer poético. Não é o caso de afirmar que se dedique à publicidade apenas porque encontrou nesta similaridades com o *modus operandi* da poesia. Conjunções normais da vida de um adulto que precisa pagar contas talvez expliquem melhor o direcionamento publicitário, principalmente se levarmos em conta sua reiterada declaração de que se sustentava somente com o trabalho intelectual – e a publicidade está entre estes afazeres. Todavia, estabelecido um vínculo entre esta e o exercício poético, a relação entre as duas atividades ganha em significação. Um diálogo entre elas é para o autor até mesmo um modo de “fugir da literatura”. Literatura, aqui, entendida como o aspecto mais discursivo do mister, um tanto afastado da densidade poética desejada pelo escritor curitibano. Esta separação entre literatura e poesia é uma ideia que o poeta vez ou outra ratifica, com preferência pela forma poética. Seu posicionamento, entretanto, é ambíguo, visto que diversas vezes

faz apologia da literatura – desde que seja próxima ao tipo de fazer que lhe é caro, como aquele dos autores do *paideuma* concreto.

A *poligrafia* do autor, todavia, pode ser expandida mesmo no terreno das manifestações críticas. Podem-se encontrar desde textos de forma mais discursiva até trabalhos condensados, poéticos, cuja forma interfere diretamente no argumento apresentado.

Composto por 36 textos, o primeiro livro de ensaios de Leminski é o único que veio a público com a chancela do autor¹⁰³. Contam-se alguns artigos anteriormente publicados em jornais. Sobre a (re)publicação de alguns ensaios, comenta, ao fim do volume:

Estes anseios/ensaios foram publicados entre 1976-1986, na imprensa curitibana e nacional (e, no Uruguai, nas revistas “Maldoror” e “Poética”).

Saíram no Anexo do Diário do Paraná, no Correio de Notícias, na Gazeta do Povo e nas alternativas “Pólo Cultural” e “Raposa” de Curitiba.

Outras [*sic*], na Folha de S. Paulo, no “Leia Livros”, na “Arte em Revista”, em “Através”, em “Polímica”.

Os ensaios sobre Beckett e John Fante são prefácios e pós-fácios para minhas traduções para a Editora Brasiliense.

Alguns textos são inéditos (ACAT, p.142).

Notam-se, pelo menos dois movimentos convergentes efetuados pelo ensaísta. O mais óbvio é o de situar o leitor quanto à origem dos textos ali republicados. Dessa maneira, ao mesmo tempo, indica seu percurso como autor de ensaios: em que periódicos atuou ou, dito de outro modo, em que frentes combateu.

O livro é aberto com o subtítulo “Anseios teóricos”. Seu texto inicial, não por acaso, é um poema. “Invernáculo”, reflexão sobre a língua, é, simultaneamente, um modo de inquirir o estatuto do próprio ensaio, visto que a forma *poema*, costumeiramente, não é entendida como ensaio, ainda que possa, sob certo aspecto, ser encarada como veículo de ideias.

Tal escolha não se afigura inocente. Ao efetuá-la, Leminski se nomeia e se dá a conhecer como poeta: e é como poeta que reflete e transmuta seus anseios teórico-críticos em ensaios. Assim sendo, é este poeta que inaugura seu pensamento teórico em forma de livro:

INVERNÁCULO

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.

Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.

¹⁰³ *Anseios críticos 2*, como se verá em seguida, foi organizado por Leminski, mas sua publicação, muitos anos depois da morte do autor, contou com novas decisões dos organizadores.

Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.

Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.

O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase.
eis a fala que me luza,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.

(ACAT, p. 9)

Já no título está presente um jogo linguístico associando as palavras “inverno”, cujo sentido está vinculado ao frio, quase um lugar-comum como referência ao clima de Curitiba e recorrente na poesia do autor¹⁰⁴, e “vernáculo”, concebido a partir da junção com “in”, mantendo uma ideia, pela agregação com o vocábulo de língua latina, de “dentro”. Assim, “invernáculo” poderia ser entendido como uma palavra-valise e lido por suas partes: “in vernáculo”, ou seja, dentro do vernáculo. Ora, o termo “vernáculo” indica claramente a língua que é própria de um país ou, por extensão, guarda o significado de “genuíno”, “autóctone”, “puro”. É justamente contra essa gama de significações que se dirige o primeiro verso da composição. A esse propósito, é interessante mencionar a referência, lembrada por Fátima Maria de Oliveira: “‘vernáculo’, este ‘escravo nascido na casa do senhor’ – sentido etimológico do termo latino *vernaculu*” (2008, p.67).

Ao afirmar “Esta língua não é minha”, o poeta diferencia-se do falar comum, ligando-se à ideia de Proust, muito ressaltada por Deleuze¹⁰⁵, de que os poetas escrevem em uma espécie de língua estrangeira. Outro significado é possível, se o ligarmos ao penúltimo verso da composição, em que o poeta afirma: “eis a fala que me luza”, sendo o vocábulo “luza” a forma subjuntiva do verbo “luzir” – fonicamente, porém, “luza” remete à “lusa”, adjetivo referente a lusitano, português, como a língua-mãe do poeta. Assim sendo, essa língua que o poeta diz não ser *sua* pode ser percebida também como maneira de dizer: essa língua é de outro povo – e, ainda assim, ilumina. A esse respeito, é interessante notar que a versão deste poema, publicado em *O ex-estranho*, traz a forma “lusa” e não “luza” – e, sob o título “Invernáculo”, há o numeral “3” entre parênteses.

¹⁰⁴ Nesse sentido, conferir, por exemplo, o livro lançado com João Virmond, *winterverno* (1994).

¹⁰⁵ Cf. nota 25.

Diversos outros significados e diálogos podem ser levantados quanto ao poema em questão. Um deles é a aparição do poeta como fingidor, *topos* recorrente para a poesia pós-Fernando Pessoa, perceptível pelos versos: “Quem sabe mal digo mentiras/ vai ver que só minto verdades”. Há ainda uma noção de palavra como algo para além da etimologia, como agregação de sentidos históricos em: “Quando o sentido caminha/ a palavra permanece”.

Mais do que tentar perceber as diversas leituras propiciadas por este texto, importa, aqui, mais uma vez, insistir na finalidade da colocação de um poema como peça de abertura do primeiro livro de ensaios do poeta. Dessa maneira, ao investir em outras frentes que não o estrito fazer poético, no caso, a feitura de ensaios críticos em periódicos de pequena ou grande circulação, novamente se referenda como poeta, ou seja, coloca a poesia como lugar de onde parte e para onde volta seu esforço de reflexão teórico-crítica.

Em seguida, à guisa de introdução, “Buscando o sentido” aparece como a explicação de Leminski para seus anseios.

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 (ACAT p.10).

Demarca, assim, sua intenção como poeta em buscar *sentidos*. Tal afirmação seria um contra-senso se pensarmos somente o aspecto da *forma*, que costuma ser a busca maior de todo poeta, principalmente daqueles para quem o trabalho com a linguagem é norteador das práticas poéticas. Leminski, que sempre demonstrou estar preocupado com a operação linguística na feitura literária, busca, então, o sentido?

A contradição é apenas aparente. Ainda que atento à necessária economia da forma em literatura, o poeta demonstra também uma necessidade quase visceral de fazer com que seu produto seja consumido, ou seja, que alcance o maior número possível de leitores. A via que encontra para tal aproximação, segundo declara em carta a Régis Bonvicino, é justamente tentar *fazer sentido*:

quero fazer uma poesia que as pessoas entendam (...) uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses (...) estou interessado agora em estruturar conteúdos, só me interessa o que tenho a dizer. e só me interessa dizer o q interesse a vários. a muitos. quero sentidos.

Meus 5 e mais os de todo mundo. os sentidos não dá para contar nos dedos de uma mão nem na palma de um plano piloto (EMD, p. 111-113).

A palavra, extremamente polissêmica, aponta para várias interpretações possíveis: os sentidos da percepção (invocados pelo próprio autor), sentidos como caminhos possíveis a serem tomados, sentidos como significações.

A crítica ao modo de produção concretista, que centrava seu fazer em uma ideia de depuração absoluta da linguagem e conseqüente hermetização do sentido, aparece por meio da citação irônica ao “plano piloto”: “o q a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou” (EMD, p.109). Um desses tabus seria, sem dúvida, a elitização da poesia, via culto da forma. Propõe, então, atuar pelos contrários: sua busca, pelo menos a expressa nesse momento, é gerar conteúdos e arquitetar significados. Ora, nessa linha de raciocínio, fazer sentido seria instaurar um dizer cada vez menos “esotérico”, mais legível, mas, nem por isso dissociado de uma busca pelo trabalho de linguagem: “sem abdicar dos rigores da linguagem/ precisamos meter paixão em nossas constelações” (EMD, p.45). Ao introduzir a paixão como necessidade, desestabiliza, de certa forma, o conceito de constelação – porém não o abandona. A “constelação” é justamente o modo que Mallarmé encontra para tentar fugir às sortes do acaso, do não-controle. A inserção da paixão, então, seria a proposta de Leminski para aliar as duas realidades: o rigor/trabalho e o *pathos*/acaso.

Autodefinir-se como “poeta” contribui em muito para aquilo que Leminski chama de “chutar em gol”, como declara no bate-papo *Um Escritor na Biblioteca*, recortado por Toninho Vaz para a biografia do poeta:

Eu não sou poeta de fim de semana, nem faço por *hobby*, como quem faz poesia quando vai à praia. Faço poesia 24 horas por dia. Montei a minha vida de tal forma que a produção textual me permite pagar o aluguel no fim do mês, a escola de minhas filhas, o meu cigarro, o vinho. Antigamente, eu trabalhava mais no sentido de adquirir aquela perícia artesanal que todo mundo tem que ter. Agora, acho que as coisas estão mais automatizadas em mim. Quer dizer, com dois toques, eu estou chutando em gol (BSL, p.252).

Estabelecer-se como poeta profissional, de voz própria, portanto, é conseguir autonomia suficiente para determinar seus próprios padrões em relação ao que é sua busca poética, já diversa dos parâmetros dos patriarcas. Nesse momento da atividade crítica de Leminski, em que julga já ter dominado a “perícia artesanal”, tal perquirição não se dá somente em um nível de apuro formal. Todavia, como bem demonstra em seu

comentário, o sentido pronto e acabado não existe: ele se constrói e essa própria busca instaura um sentido (aqui entendido como direção e significado). A noção de uma interlocução como meta sempre presente afeta suas escolhas e gera alguns perigos: “certas coisas estão óbvias. mentalizei um público mais numeroso. o nível caiu. este público ‘numeroso’ não é o povo (o q lê jornal, poster, quando lê, ouve música popular, vê tv). é apenas o ‘povo’ das editoras de esquerda” (EMD, p.148). Como determinar, então, que público é esse para o qual deseja escrever? Não é demais lembrar sua declaração no ciclo de conferências *Os sentidos da paixão*, quando, ao fim de sua fala, responde a uma das perguntas do debate:

Não acredito muito no escritor que você diz assim: pra quem você escreve? Ele diz: bem, eu escrevo pra fulano, beltrano, sicrano. Eu escrevo para a classe operária consciente da faixa salarial de sete salários até doze. Ninguém escreve desse jeito, isso é jornalismo. Não é literatura. Não é a alta produção verbal. A alta produção verbal já traz implícita em si uma espécie de indeterminação em relação ao seu destinatário (UEB, p.299).

Tal posicionamento conflitante denuncia um problema: o poeta percebe a necessidade de diálogo com o público, mas, ao mesmo tempo, não entrevê que público seria este. Em outras palavras, acredita em uma literatura não pré-definida pelo gosto de quem vai lê-la, acusando, aqui, uma necessária liberdade criadora que, se não esquece a existência efetiva do leitor (e isso é uma marca do Leminski pós-*Catatau*, a busca pelo público), concomitantemente, não outorga à recepção a prerrogativa de decidir os caminhos daquilo que escreve.

O primeiro dos ensaios, “Teses, tesões”, é feito exclusivamente para o livro, não tendo sido publicado anteriormente em nenhum periódico. O sugestivo título é seguido pelo provérbio chinês “Quem não reflete, repete”, com a observação contextual de que tal ditado era muito usado na passagem da dinastia Ming para a seguinte. Neste ensaio, demonstra forte preocupação em usar a reflexão teórica para a melhoria do fazer poético. Nesse sentido, torna-se clara a colocação do provérbio chinês: como poeta, não pretende repetir nenhum predecessor, mas inaugurar o seu próprio modo de fazer poesia, refletindo sobre sua práxis para alcançar tal objetivo. Para fundamentar esta necessidade, traça um breve panorama da poesia no Brasil, insistindo no fato de que, antes de 22, havia uma completa divisão do trabalho: poetas de um lado e críticos de outro, com funções claramente demarcadas.

A partir de 22, segundo ele, a poesia deixa de ser uma resposta, voltando ao seu “estado original de pergunta” (ACAT, p.12). Veja-se que tal concepção dá lugar de

destaque à recepção, ao leitor e também à inclusão do poeta na série literária. Basta recordar o conceito de Harold Bloom, por sua vez invertendo a proposição de Leminski, para quem todo poema é uma resposta a outro poema¹⁰⁶.

Elenca, então, uma série de poetas críticos, para os quais, o trabalho exclusivo com a linguagem não era suficiente: “Eles têm uma meta. É preciso *meta*-linguagem” (ACAT, p.11). Passa, a seguir, a referir uma cadeia de poetas para quem a feitura de poesia é resultado necessário do exercício reflexivo – cadeia na qual se insere. Tal inserção é perceptível quando afirma: “Desde então, poetar, *pra nós*, virou um ato problemático” (ACAT, p. 12. Grifo meu).

Define poesia, a seguir, como “anômalo ato de palavra” (ACAT, p.12), ideia ligada àquela mencionada no poema de abertura do livro, isto é, do poeta como aquele que fala uma língua não usual, que faz a palavra anômala. Insere, também, nos questionamentos, a noção de tradução como metalinguagem. Comenta, porém, o perigo da reflexão: “A maldição de pensar fez suas vítimas: em minha geração, vi muitos poetas se transformarem em críticos, teóricos, professores de literatura” (ACAT, p.12). Para ele, estes profissionais estariam “no bem-bom da análise”, enquanto o poeta sofre as “agruras das sínteses” (ACAT, p.12).

Ao mesmo tempo em que enuncia sua concepção poética (dizer sua arte de forma sintética), também seleciona uma ideia do que é a crítica ou o pensamento não-poético: estaria ele ligado à análise, ao necessário refletir posterior ao trabalho de criação do poeta. É o que já dera a entender no início do ensaio, quando relata a citada divisão do trabalho entre o poeta e o crítico anteriores ao Modernismo:

Com o Modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele “bom selvagem”, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos “críticos” (ACAT, p.11).

Leminski se coloca, claramente, em um lugar diverso ao ocupado por essa espécie de crítico “cara-pálida”.

Outras visões sobre o trabalho da crítica aparecerão no decorrer dos ensaios. É lícito dizer, porém, que já de início se delineia um perfil da postura do poeta quanto à crítica: interessante, para ele, é o poeta-crítico, aquele que questiona, com este perfil, o lugar da crítica como voz exclusiva para o julgamento e análise das obras poéticas.

¹⁰⁶ A esse respeito, cf., de Harold Bloom, *Um mapa da desleitura e Angústia da influência*.

O ensaio, todavia, não se fixa na crítica da crítica. Sua funcionalidade em relação a esse momento de abertura do livro de ensaios está clara ao fim, quando comenta que espécies de combate irá o leitor encontrar no decorrer do livro:

Ao leitor arguto, também não deve passar despercebido o conflito entre uma visão utilitária e uma visão inutilitária da arte e do fazer poético. Melhor dizendo: o conflito *na passagem* de uma visão utilitária para uma visão inutilitária (ACAT, p.12).

Prepara o leitor para as possíveis dissonâncias encontráveis no *todo* de seu pensamento, protegendo-se de possíveis críticas contra a heterogeneidade de sua fala, fazendo do relaxo sua bandeira-mor, seu programa desprogramado.

Repeli, desde o início, a hipótese de “atualizar” teorizações e posturas de textos de cinco anos atrás. Não me interessou mostrar apenas um estágio determinado de homogeneidade teórica. Preferi apresentar, no espaçotempo de um só livro, o panorama de um pensamento mudando. Me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo (ACAT, p.12-13).

É esse pensamento mudando que me interessa, a todo momento, flagrar. Não para tentar promover a solidificação das ideias deste que queria ser o mais trãnsfuga dos pensadores, mas para tentar entrever instantâneos de um pensamento que se espalhou por diversos segmentos, alcançando, por vezes, impressionante maturidade de reflexão e, em outras, também espantosas contradições. Finaliza o ensaio, dizendo: “Espero que todos se divirtam. Não há muito mais a fazer neste mundo” (ACAT, p.13), mensagem que é, para além de uma sugestão de fruição, também uma espécie de registro de como o poeta opera. Em um livro de *ensaios*, apela para o prazer e a diversão, configurando o movimento ambíguo de reflexão e relaxamento, que o acompanhará em todos os momentos de sua produção.

Tendo já anunciado a seu público que gênero de desigualdades irá encontrar ao prosseguir a leitura do livro, inicia, realmente, a *parte ensaística* da obra – parte essa que traz, vez ou outra, reflexões na forma de poema.

É o caso do texto que segue à apresentação, chamado “Variações para silêncio e iluminação”, já publicado antes na *Folha de S. Paulo* de 27 de julho de 1985. Nele, reflete, em forma de poema, sobre variados tipos de silêncio. Inicia o texto opondo duas tradições: a “palavra” do cristianismo e o silêncio de Buda. Caminha então por silêncios diversos, o de Pitágoras, configurado na conclusão da incapacidade dos humanos em ouvir a “música das estrelas”; de Pascal, silêncio místico de uma “consciência excepcional/ no limiar de uma nova era” (ACAT, p.16); de Hermes, ou hermético,

“silêncio de ilegibilidade de hoje/ que vai alimentar a legibilidade superior/ de amanhã” (ACAT, p.17); de Hitler, um silêncio tirânico, porém ditado pelo medo; de Graciliano, “silêncio das memórias do cárcere” (ACAT, p.18); de Webern, que é o mesmo de João Gilberto, chamado por Leminski de “um silêncio substantivo” (ACAT, p.18); de Splenger, “silêncio depois que tudo já foi dito” (ACAT, p.19) e, por fim, o silêncio da maioria, forma cúmplice que “compactua com o silêncio de hitler/ e deixa prosseguir o silêncio de graciliano” (ACAT, p.19).

Tais silêncios tão diversificados atuam em conjunto no ensaio de Leminski. Eles seriam “um minuto de silêncio antes da iluminação” (ACAT, p.19), ou, dito de outro modo, uma necessária ponderação sobre os diversos silêncios, em um livro cuja reflexão se volta continuamente para a palavra, para o verbo e seu uso, sua transformação. Preocupação similar se entrevê em seu poema “Lápide 1 – epitáfio para o corpo”:

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

(LVC, p.82)

Ainda que “relaxado”, em parte, Leminski não é completamente dissociado do grupo de poetas para quem o silêncio é marca forte. Não só os concretos, que lidam com o silêncio da página, mas toda a tradição de poetas construtivos, que, a exemplo de Mallarmé, são trabalhadores do verbo e que, ao fim, almejam para sua produção também uma expressão pelo silêncio.

Em seguida, “Alegria da senzala, tristeza das missões” se debruça sobre tema caro ao autor. Fazendo uma separação entre o *modus vivendi* da senzala e o das missões, figura duas realidades que representariam, por sua vez, o norte e o sul do país, com tradições diferenciadas no que se refere ao todo da cultura e à herança que deixaram.

Para o escritor, a “senzala” (ou seja, uma imagem para os agrupamentos negros oriundos da África) teria mantido a “alma intacta” (ACAT, p.20), ao passo que, no sul, por conta da forte pressão da catequese e modo de vida jesuítico, os índios teriam tido a alma extraída. A análise leva em conta uma percepção histórica em relação ao desenvolvimento dos povos que inicialmente constituíram a identidade nacional. Em relação aos negros escravos, afirma: “Em toda a área da América, onde foram disseminados no período de acumulação primitiva de capitalismo, a cultura negra resistiu” (ACAT, p.21). Acerca dessa resistência, aponta as ações de sincretismo em relação às religiões africanas, ressaltando, porém, uma diferença:

Nos Estados Unidos, essa resistência foi quebrada pela pressão da cultura dos senhores brancos. O protestantismo, com seu Deus remoto, sua nula liturgia, sua eliminação de intermediários (santos), uma religião despojada, antinsensorial, quase abstrata, não permitiu aos negros americanos o emprego da estratégia de sincretismo que seus irmãos usaram no Brasil, golpe de mestre na capoeira cultural. Só a música negra conseguiu sobreviver nos Estados Unidos (ACAT, p.21).

Feita tal diferenciação acerca da cultura negra nestes dois espaços da América, busca circunscrever sua reflexão ao Brasil, privilegiando o espaço baiano. Justifica suas ideias lançando mão da argumentação darwiniana (e é justamente fiel a esta argumentação que intitula essa parte de seu texto: “Darwin na Bahia”):

Houve fatores darwinianos na formação da população negra baiana (...) Fatores de seleção natural de estoque mais aptos. Mercado de escravos para todo o Brasil, a Bahia recebia os carregamentos dos navios negreiros, diretamente da Costa dos Escravos, na África. Natural, portanto, que os negros mais belos, mais inteligentes e mais capazes fossem comprados por senhores baianos. Esses negros eram, muitas vezes, superiores em cultura aos Joaquins e Manuéis analfabetos que os adquiriam (ACAT, p.22).

O olhar específico para a Bahia, entretanto, não é desprovido de significado. Leminski costuma identificar o estado com tudo que considera valoroso na cultura nacional, além de relacioná-lo a seus ídolos da Tropicália. A aproximação com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Antonio Risério faz com que se considere baiano por adoção: “logo eu polaco baiano convertido” (EMD, p.41).

Por outro lado, seu julgamento das missões em termos de erosão cultural dos povos indígenas guarda proximidade com sua reincidente crítica à cultura moralista que identifica no Sul. Adjetiva a formação indígena e jesuítica como um *modus vivendi* da tristeza e finaliza o ensaio relacionando o desempenho dos jesuítas na região com o sempre mencionado puritanismo imigrante, cuja lógica é baseada no trabalho e não na efusividade cultural. Entende, assim, que “o índio missioneiro, sozinho, não explica o Sul” (ACAT, p.25). Sua tentativa de reflexão consiste numa tentativa recorrente em Leminski de mapear os motivos de um fracasso cultural paranaense, terra que, dotada de poder aquisitivo, a seu ver, não devolve para a cultura aquilo que consome. Finaliza: “Triste é a cultura das elites, quando sem comércio com formas culturais das classes mais populares. A cultura toda do Sul é de elite. Puxamos todos pelo nosso avô jesuíta” (ACAT, p.25). Importa demarcar, além dos aspectos citados, que a frase “Triste é a cultura das elites” finda por virar uma espécie de bordão para o escritor, intitulando

mesmo um depoimento que cederá ao *Correio de Notícias* em 22 de fevereiro de 1979, já comentado nesta tese.

O ensaio seguinte não se debruça sobre aquilo que, desde o capítulo anterior, venho chamando de “temas recorrentes”. Nesse texto, reflete sobre o uso de drogas a partir da década de 60, identificando o uso de determinadas substâncias com uma espécie de sentimento geral que define as décadas. Nessa via de entendimento, relaciona os anos 60, época de “nascimento de uma nova consciência” (ACAT, p.26), com o consumo da maconha, do ácido lisérgico e de outras drogas. Para ele, além das teorias de Timothy Leary e dos livros de Aldous Huxley, configurou a década uma busca por alargamento da percepção. Nesse sentido, drogas como as acima citadas estabeleceriam uma alteração na forma de ver o tempo, já que “favoráveis a estados de meditação ou devaneio lírico” (ACAT, p.27), são incompatíveis com o mundo da produção capitalista, como Leminski ironicamente constata: “ninguém consegue pilotar um avião (ou administrar uma empresa) sobre o efeito de LSD” (*sic*). (ACAT, p.26).

Já os anos 70 (e também a década que se seguiria, 80), ao passo que aumenta o consumo de drogas, assistem a uma mudança de direção de pensamentos e vontades. O ensaísta avalia que as drogas principais desta década são o álcool e a cocaína e prossegue com a crítica ao intenso estímulo do álcool via publicidade. Sua reflexão vai além de apenas identificar as drogas mais consumidas em cada período: antes, busca relacionar o consumo maciço de determinada substância com uma mudança de visão das pessoas que a consomem. Nesse sentido, afirma: “A volta do álcool nos anos 70 diz mais sobre essa década do que longos tratados” (ACAT, p.28) – ancorando a afirmação na ideia de que o consumo do álcool e da cocaína está em compatibilidade com o intenso modo de vida urbano indispensável ao capitalismo. De volta à metáfora do avião, afirma que, sob o efeito da cocaína, é plenamente possível operar a máquina ou dirigir uma empresa. Independentemente de um certo exagero na afirmação, o que quer enfatizar é que as drogas consumidas nos anos 70 são ingeridas por outras necessidades e não guiadas pelos motivos ideológicos dos anos 60. Tal consumo não entraria em desacordo com a lógica do mundo do trabalho. Para ratificar sua afirmação, relembra:

Na origem, a coca é a droga dos trabalhadores miseráveis, esfaimados, mal-nutridos, obrigados a tarefas desumanas como o trabalho nas minas, durante dez horas contínuas, ou mais. A origem escravo-obreira da cocaína diz tudo sobre sua natureza (ACAT, p. 28).

Note-se que, na avaliação de um dado específico sobre a situação social de décadas em que viveu, no caso, o consumo expressivo de drogas, expande a reflexão ao ponto de configurar um juízo mais amplo acerca do momento em que se encontra e relacioná-lo a pontos-de-vista não óbvios, como a relação entre drogas e ideologias diversas, principalmente as relacionadas ao mundo do trabalho e consumo, de fundo capitalista.

Já o ensaio seguinte, “Arte in-útil, arte livre?”, retoma uma de suas principais “frentes de combate” em relação ao fazer artístico. Sobre exatamente a mesma questão, ministrou um curso na Fundação Armando Álvares Penteado, cujo material didático saiu pela Ilustrada, da *Folha de S. Paulo*, já discutido aqui, sob o nome de “A arte e outros inutensílios” (FS 181086). O ensaio publicado em livro, aliás, é praticamente o mesmo lançado pela *Folha*, excluídos os seguintes subtópicos: “A ditadura da utilidade”, “Além da utilidade”, “Poesia? Para quê?” e “O indispensável in-útil”. Há o acréscimo de um pequeno parágrafo, ampliando a discussão sobre arte pela arte: “E não deixa de intrigar o fato de a doutrina da ‘arte pela arte’ ter sido formulada, exatamente, por poetas. Não por pintores, nem por romancistas” (ACAT, p. 32).

Por ser o mesmo ensaio, não cabe aqui a reavaliação das propostas lançadas, já trabalhadas no capítulo anterior. Interessa mais, penso, entender a transposição de tal material para o formato livro. Dentre os muitos ensaios de Leminski (para se ter noção de quantidade, basta lembrar que, somente na *Folha de S. Paulo*, contam-se 105 artigos do autor), lançados em periódicos de pequena ou grande circulação, apenas 37 foram escolhidos para figurar em livro.

Tal escolha, certamente, não é gratuita. Ela permite traçar um perfil dos posicionamentos do escritor quanto aos mais diversos setores de atividade, em especial, a arte e o fazer poético, mas há uma intenção consciente na escolha, como era de se esperar de um livro que resulta de recolha de material sob chancela do autor. Tal gestão fica clara já a partir da introdução, quando afirma que não pretendeu demonstrar homogeneidade de pensamento teórico. Pelo contrário, interessava-lhe demonstrar as “incoerências” e nuances de uma reflexão em movimento contínuo, expondo também a multiplicidade de assuntos sobre os quais direciona o olhar.

Nessa linha de raciocínio, o ensaio “Arte in-útil, arte livre?” encontra-se plenamente explicado como parte do livro. Como já discutido no capítulo anterior, a ideia de inutensílio, ou arte justificada por si mesma e não por uma finalidade transitiva, é forte no todo do pensamento de Paulo Leminski. Como havia enfatizado em “Teses,

tesões”, o leitor, ao longo do livro, deparar-se-á com o conflito na passagem de uma visão utilitária para uma inutilitária no que se refere à arte. Mais que uma passagem, o leitor encontra passagens: idas e voltas no pensamento que não quer se congelar. Pode-se acrescentar, também, que o poeta aponta um dilema da expressão artística de seu tempo, um tempo dividido entre a necessidade de posicionamento político da intelectualidade, em um período de autoritarismo, e de afirmação da independência da arte.

Interessante notar que a publicação em jornal dá-se no mesmo ano que o lançamento do livro, sendo o ensaio apresentado quase exatamente o mesmo, com apenas supressões das partes indicadas acima. As partes excluídas apenas explicam com mais vagar o que se deve entender por inutensílio: “O princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida” (FS 181086). Enfatiza também o adjetivo “in-útil”, diferenciando-o, por meio do significante, do objeto sem utilidade. Dessa forma, “in-útil” é aquilo que não se presta ao utilitarismo, bem ao qual se almeja: “Fazemos as coisas úteis para ter acesso a estes dons absolutos e finais” (FS 181086).

A partir dessa reflexão, coloca a arte como in-útil e, concomitantemente, indispensável. Esse posicionamento é constante na fala de Leminski. Exemplo disso é o vídeo “Excrescência ornamental”, lançado no CD-Rom *Leminski Multimídia*, em que afirma:

Todos os povos amam seus poetas (...). Por que que os povos amam seus poetas? É porque os povos precisam disso que os poetas dizem, uma coisa que as pessoas precisam que seja dita. O poeta não é um ser de luxo, ele não é uma excrescência ornamental da sociedade. Ele é uma necessidade orgânica¹⁰⁷.

Ora, tal posicionamento não está muito distante daquele exibido em *Caprichos e Relaxos*, porém, sob a forma de poema:

a árvore é um poema
não está ali
para que valha a pena

está lá
ao vento porque trema
ao sol porque crema
à lua porque diadema
está apenas

(CR, p.25)

¹⁰⁷ Também disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0gm8BCMki64>. Último acesso em 13 de dezembro de 2010.

Ainda que a intenção aqui não seja deslindar os significados expressos em poemas do autor, é oportuno comentar a composição. Nela, advoga para o poema uma existência em que é desnecessário “valer a pena”. Assim como a árvore, o poema “está apenas”, ou seja, não precisa justificar sua função como produto social. Está “ao vento porque treme/ ao sol porque crema/ à lua porque diadema”, como um imperativo, ou, para relacionar ao vídeo citado, distante de ser apenas uma “excrescência ornamental”. Interessante perceber como uma posição aguerridamente defendida em seus ensaios torna-se objeto poético.

No ensaio que se segue, “Estado, Mercado, quem manda na arte?”, Leminski pretende situar o problema da autonomia da arte frente a duas grandes pressões, ou, em outras palavras, em relação às demandas do posicionamento ideológico *versus* necessidade comercial. Começa por proceder a uma crítica dos posicionamentos políticos de esquerda em relação à liberdade/autonomia da arte, visto que, segundo ele, qualquer “ilusão” de liberdade artística é de procedência burguesa. Afirma: “É sua transformação em mercadoria que dá à obra de arte a ilusão de ser ‘livre’. De não ser determinada *de fora*” (ACAT, p.35).

A discussão gira em torno da arte como produto existente no mundo capitalista. Para isso, faz um breve estudo do capitalismo pós-Segunda Guerra, com a queda da hegemonia europeia e ascensão do modelo americano de obtenção de lucros. Para o autor, esse capitalismo que recrudescia então é “mais plástico, mais maleável, mais ágil, mais capaz de absorver as próprias contradições e colocá-las a seu serviço” (ACAT, p.36).

Pesa para o fazer artístico justamente esse aspecto do capitalismo: a capacidade de encampar e transformar em matéria de lucro todos os gestos radicais, mesmo aqueles contra o próprio capitalismo. Observa que é a habilidade de verter tudo em objeto comprável/vendável, vale dizer, em mercadoria, que garante a sobrevivência do sistema. Avalia, então, que a arte do século XX é, praticamente toda ela, “integralmente mercadoria” (ACAT, p.36). Como exemplo, cita o cinema e a música, ambas as formas artísticas fortemente influenciadas pelo circuito produtivo que leva em conta a compra pelo público. Dessa leva – ou seja, de objetos artísticos feitos para a posse/consumo – exclui apenas o “happening”, porque, sem registro, não teria como ser comercializado pelo sistema. Pelo menos em 1986.

Promove, a seguir, uma subdivisão do ensaio, e passa a falar dos motivos que levam a associar a pseudoliberalidade da arte ao modo de relação comercial estabelecido

pelo capitalismo: “não são os conteúdos que importam: são os modos, os processos, as formas que são sociais. E políticas, portanto” (ACAT, p.36). O entendimento que demonstra é de que a obra de arte participa, de alguma forma, e nem sempre involuntariamente, do processo de se tornar mercadoria e, com isso, coaduna-se com o sistema que, concomitantemente, classifica-a pelo valor de troca.

No terceiro tópico do ensaio realiza a junção de temas que justificam o título do texto: “Entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado, não sobra um lugar onde a arte possa ser ‘livre’” (ACAT, p.36-37). Os dois sujeitos desse processo – não à toa grafados com maiúsculas – seriam os polos extremos entre os quais a arte estaria presa. Ou se rende ao controle do Estado, vale dizer, à ideologia dominante, ou ao controle do Mercado, via transformação em mercadoria. O aparente tom inescapável da situação, todavia, é entreaberto. Encontra uma pequena via de saída, ainda que efêmera. Para não se transformar em joguete ideológico ou objeto negociável, não há lugar em que a arte possa ser livre “a não ser nos pequenos gestos kamikazes, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras” (ACAT, p.37), ou seja, em micropolíticas – da forma ou de atitude. Alerta, todavia, para a necessária ínfima duração desse processo “kamikaze”, visto que o capitalismo, em sua ótica, possui o poder já comentado de subverter rebeldia em produto, ou seja, de transformar qualquer atitude negadora em bandeira, vale dizer, em propaganda.

Trata-se, aqui, mais uma vez, embora por outro ângulo, de duas preocupações complementares que, como já foi dito, acompanham a vida do poeta-pensador: a obra como inutensílio e o caráter autônomo da arte, entrevisto pelo argumento de que esta não precisa portar bandeiras de engajamento.

Se não necessita trazer bandeiras ideológicas, a arte não deve ser, necessariamente, usada como instrumento de convencimento do público. Tal crítica parece ser direcionada aos modos de fazer poesia, muito recorrentes nas décadas de 60 e 70, alcunhados de poesia participante. Como já dissera anteriormente, todavia, o leitor de seus ensaios percorrerá um caminho de passagem entre uma visão utilitária para uma percepção “inutilitária” da poesia. Esse caminho leva-o a responder a constante pergunta “Poesia para quê?”, indicando o caminho da existência da poesia ou do fazer poético como necessidade visceral da sociedade (como no vídeo citado, “Excrescência ornamental”, o poeta como aquele que diz o indizível da linguagem comum). Esse caminho de passagem pode ser interessante para perceber melhor os sentidos de um poema de Leminski bastante conhecido:

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

(CR, p.76)

Contraditoriamente, alia ao poema uma função para além do prazer de sua própria existência. Na composição acima, insinua o fazer poético como objeto de ataque, juntamente com elementos outros: os mais óbvios, as armas (“pedras”), ou aqueles inusuais (“noches”, aqui podendo significar o escuro, a possibilidade de aproximar-se imperceptivelmente do inimigo). Charles A. Perrone, ao estudar a *transamericanidade* em poemas de Leminski, afirma sobre o poema, acima citado:

Nesta obra minimalista em forma de aforismo, o emprego do espanhol tem uma razão-de-ser formal (rima vocálica para afirmar a prática da lírica) e compõe um gesto de solidariedade, lembrando (sem poder evitar certa sensação de distância irônica) o culto a Che Guevara, a poesia de *Viola de rua*, protestos de rua e até a chamada “esquerda festiva” dos anos 60 (PERRONE, 2010, p.40).

Entender tal poema no contexto indicado acima vale como sugestão de diálogo, ainda que distanciado, com todos os atores da luta política do início da ditadura. Representaria uma forma de se pensar a quem serve a arte. O poema também pode ser lido em conjunção com uma declaração feita por Leminski, transcrita por Toninho Vaz na biografia do poeta, ou mesmo junto a uma fala do curitibano, aproveitada por Glauco Mattoso para seu livro introdutório sobre poesia marginal. São elas:

o esquerdismo dos anos sessenta enalacrou. fica de background. propriedade coletiva dos bens de produção. da produção. aí consiste, começa e acaba meu credo político. mas há muitos outros ingredientes mais. 64 mudou as direções do barato. viva Torquato. a geração tem partes com Rimbaud. Mallarmé vai mais longe, conduz o trio elétrico (augusto, haroldo, ronaldo, zé-lino) e sai na corrente sanguínea. quando brasileiro pensar em rigor, vai ter que olhar para o laboratório torre de marfim dos concretos paulistas (BSL, p.357-358).

Querem transportar a gravidade dos temas que abordam (o operário, a miséria, a fome, a desgraça) para sua poesia. Mas um poema convencional continua medíocre mesmo que invista contra toda a opressão do mundo. Fenômeno mais de sociologia da literatura que de poesia, a imensa maioria dos poetas sociais que se vê por aí serão um dia apenas índices do estado de espírito de nossas elites escrevedoras nesta quadra feia e triste de nossa história (LEMINSKI *apud* MATTOSO, 1981, p.51).

Nas duas declarações acima transcritas, o escritor deixa entrever uma postura muito distanciada daquela dos poetas militantes, sobretudo em relação à função social do objeto artístico. O primeiro recorte faz voltar o olhar para o eixo de tensão entre a produção participante e a “alta literatura” produzida pelos concretistas. O ensaísta parece então tender para esta segunda posição, alcunhando o posicionamento político oposto de “esquerdismo”, ou seja, uma espécie de doença das esquerdas, cujo sintoma mais claro é a massificação da produção poética, de que uma educação das camadas proletárias é o objetivo mais incidente.

O “credo poético” de Leminski não atua em consonância com tal posicionamento. Não por acaso evoca Torquato Neto, nome que emblematizou, nos anos 60, uma atinada e constante preocupação com a linguagem, sem abandonar o caráter de comunicação necessária com o público receptor – atitude muito próxima a que nosso ensaísta tenta, durante toda a vida, cultivar.

O segundo excerto, sem dúvida, é um ataque mais frontal aos posicionamentos esquerdizantes já apontados no fragmento anterior. A crítica efetuada aponta que, nos textos engajados, por mais que estejam preocupados com um caráter de melhoria social e luta pelo fim da opressão, tal atitude, via obra literária, finda por presidir uma posição de baixo rigor literário, formulando, ao fim, poemas que, por mais graves que intencionem ser, apenas revelam uma baixa do gosto – que nem resolvem os problemas sociais, nem se tornam boa poesia. Ironicamente, prevê que o futuro desse tipo de produção é virar estatística: índice do estado de espírito de uma “elite escrevedora” naquele momento histórico difícil por que passava o país.

Esse posicionamento, todavia, deve ser relativizado pela percepção de que, em sua obra, muitas vezes, tendeu para uma visão da arte como objeto que realmente pudesse exercer influência social mais direta. O que difere da poesia dita engajada é, necessariamente, a *forma* com que essa relação social era percebida e praticada. A síntese dessa posição pode ser lida a partir de seu poema:

eu queria tanto
ser um poeta maldito
a massa sofrendo
enquanto eu profundo medito

eu queria tanto
ser um poeta social
rosto queimado
pelo hálito das multidões

em vez

olha eu aqui
 pondo sal
 nesta sopa rala
 que mal vai dar para dois

(CR, p.72)

A produção acima, oriunda de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* e posteriormente acoplada a *Caprichos e Relaxos*, dialetiza o posicionamento em questão, pondo em xeque tanto posturas politicamente engajadas, como figurações do poeta maldito. Abre, assim, um *entre-lugar* ou entrecruzar de visões que resultam na própria obra leminskiana, aberta às várias interpretações. Entre elas, a consciência de certa precariedade do dizer poético (“sopa rala/ que mal vai dar para dois”) – o que parece rememorar sua fala a Régis Bonvicino: “talvez não haja mais tempo/ para grandes e claros GESTOS INAUGURAIIS/ como a poesia concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália foi/ agora é tudo assim/ ninguém sabe/ as certezas evaporaram” (EMD, p.50).

Não há, necessariamente, contradição nas duas dicções apresentadas. O poeta não é uma excrescência ornamental, é uma necessidade social orgânica: ele diz aquilo que é impossível ser dito de outro modo e, ainda assim, completamente necessário de ser dito. Assim sendo, o produto do dizer do poeta, assim como as “pedras” ou a “noche”, pode ser uma arma para tornar igualitária a sociedade. Entretanto, essa arma não pode ser entendida como instrumento transitivo *à la* poesia engajada. O poema transforma o social, pois transforma o seu dizer: é na linguagem que faz efeito a luta cotidiana, um gesto “kamikaze”.

O ensaio seguinte, “O último show de rock. Quem chora?”, é uma tentativa de pensar um panorama da década de 60 e os caminhos alternativos que os jovens trilharam, neste período, no Brasil e no mundo – como se pode notar, uma preocupação constante de Leminski: tentar decifrar o próprio tempo e o passado recente, a partir das referências mais diversas, não só do mundo da literatura e arte, mas da cultura e política em geral.

Inicia o artigo colocando em cena o filme “The Last Waltz”, de Scorsese, documentário que enfoca o conjunto “The Band”, companhia musical do cantor Bob Dylan. À pergunta-título (“quem chora?”) responde enumerando diversas vozes que compuseram a geração. São elas: a dos então jovens – “quem tinha 20 anos em 1968” (1986, p.38) (Leminski, por sinal, tinha 24 à época) –, a dos que participaram da

reforma de costumes do Ocidente, a dos que acreditaram em caminhos alternativos, estivessem eles nas drogas, no amor livre, no orientalismo, na estrada, ou em outros.

Com tais respostas, coloca em cena diversos setores alternativos que desenharam a face dos anos 60. No Brasil, segundo o poeta, ao fim dessa geração, e por motivos opostos, choram especialmente aqueles que resistiram à ditadura e aqueles que

por vergonha do Brasil, da sua música caipira com os dentes cariados, da sua língua que é o desterro ocidental do pensamento, das suas afinidades com a África, com a América Latina, com o operário, com a mulher, com o negro e com o poeta, com vergonha, viveram longe daqui, aqui mesmo (ACAT, p. 39).

Pode-se ler no trecho alguma crítica à alienação cultural do próprio Brasil, ainda que essa crítica jamais seja xenófoba. Pelo contrário: em determinado momento de sua crítica, já aqui outras vezes comentada¹⁰⁸, Leminski advoga que o único modo de resistir à dominação cultural anglo-americana é justamente *aprender inglês*.

Para além do Brasil, pensa, também, o cenário mundial. Além dos alternativos citados, enfoca, principalmente, aqueles que, sonhando com a reviravolta dos costumes – “que não foi revolução, como alguns diziam, porque não alterou as relações de poder nem as da propriedade mas subverteu tudo o mais: sexo, casamento, ética, religião, música, aparência, vestuário, objetivos na vida” (ACAT, p. 38) –, sonharam também com a queda total do “*stabilishment*”.

Para desenhar a paisagem acima, evoca nomes representativos da geração. Perfilam-se nas páginas do ensaio figuras importantes do mundo do espetáculo daquele momento como Janis Joplin, Jimi Hendrix, os Beatles, entre outros, cada uma relacionada a determinado tipo de comportamento. Nesse sentido, Hendrix representaria um contato com as drogas entendidas como “portas da percepção”, atitude muito em voga no período; os Beatles, um olhar para a Índia, de acordo com certa ideia do orientalismo que tomou a geração; Janis Joplin, a insatisfação com o americanismo que originou a guerra do Vietnã, entre outras demarcadas posturas de contestação ao *status quo*.

Leminski avalia esse cenário nas mesmas bases do sistema de pensamento enfocado no ensaio anterior: todo gesto de rebeldia é reprogramado pelo capitalismo. Nesse sentido, é exemplar que sua reflexão parta de uma evocação da figura de Bob Dylan.

¹⁰⁸ Conferir, por exemplo, os ensaios “Dobre a língua” e “3 Línguas”, tratados nesta tese.

Como se sabe, motor de uma adesão sem par da juventude de então, Bob Dylan foi, no auge de sua carreira, forte símbolo de contestação da ordem vigente. “Blowin’ in the Wind”, canção de seu segundo disco, é considerada um hino do movimento pelos direitos civis. Outros temas importantes em debate no período aparecem discutidos em seus cantos, considerados verdadeiros poemas. Assim, a guerra fria, o racismo, a injustiça social são tematizados em música e cantados por parcela significativa da juventude de então. Neste momento de sua carreira, foi visto por seu público como astro cujas canções representavam a desobediência civil, sendo considerado cantor de protesto, rótulo que, posteriormente, recusou.

Quando promove uma mudança nos rumos de sua carreira, dedicando-se a composições mais pessoais, Dylan recebe a desaprovação de vários daqueles que antes se consideravam seus ardorosos fãs – ao passo que angaria novos seguidores, interessados na vertente rock de suas novas canções. Entretanto, não é a única mudança que a carreira do compositor verá. Sofrerá ainda influências do country, aproximar-se-á do que posteriormente foi conhecido como *gospel*, voltando, depois, às suas raízes judaicas. Recuperará parte de sua popularidade ao juntar-se ao grupo The Band, mencionado por Leminski no artigo aqui comentado, banda que aparece como mote do filme de Martin Scorsese.

É interessante perceber a circunstância histórica da avaliação do ensaísta: ele lamenta, como muitos à sua época, algumas variações da carreira de Dylan – como se estas representassem o declínio de uma geração, geração que havia sonhado com a revolução dos costumes e, ao fim de sua juventude, percebe que estas mesmas atitudes de rebeldia haviam se transformado em mercadoria vendável.

Neste sentido, o filme de Todd Haynes, *I’m not there* (2007), é emblemático. O título tirado a uma canção de Bob Dylan finda por sintetizar bastante bem as intenções do filme. Nele, atores diversos interpretam variadas fases do cantor, indicando para o público que Dylan possuiu, ao longo da carreira, diversas facetas e que tentou compulsivamente não ser classificado por nenhum dos estereótipos que, continuamente, tentaram fixar-lhe. No processo de fuga dos rótulos, muitas vezes, confundiu seu público fiel, que entendeu que o cantor tivesse se vendido ao mercado, traíndo seu espírito de contestação ao sistema. Ainda que a questão do “mercado” *versus* “autonomia da arte” seja bastante complexa para ser discutida de modo tão raso (já tendo mesmo preocupado Leminski diversas vezes, como se nota pelo ensaio supramencionado), uma das possibilidades de leitura que o filme levanta é justamente

ter Bob Dylan fugido dos estereótipos, na tentativa de não ser capturado pelo sistema como um artista de face única e, portanto, transformado em mercadoria conhecida. Se não podia fugir a ser vendido como produto, tentou desagradar continuamente qualquer público fiel e, assim, desestabilizar-se como mercadoria, algo muito próximo daquilo que Leminski intitula de gesto kamikaze.

Tais observações ganham relevo quando se nota a importância de Bob Dylan para o escritor curitibano. Essa referência fica clara no já citado poema “Limites ao léu”, em que, junto a poetas renomados no universo da literatura, alia o nome do compositor. Esta menção faz com que se perceba que o ensaísta considera Bob Dylan não apenas um músico competente, mas um poeta relevante, cujas origens não estão na literatura ou poesia formal, mas no mundo da música, referência extremamente significativa se se observa a carreira do próprio Leminski.

A crítica que faz ao compositor no artigo é quase um lamento e não se afasta completamente das posturas que grande parte do público de Dylan adotou quanto ao cantor. Entretanto, o gesto de apontar o passado promovido por Leminski não é exatamente uma condenação da mudança percebida no músico, mas um esgar de queixa e despedida por aquela que fora, segundo suas palavras, a mais sonhadora e beligerante das gerações – não por acaso, a sua própria: “os anos 60 mereciam estátua em praça pública por relevantes serviços prestados à espécie humana” (ACAT, p.39). Os intitulados “serviços relevantes” seriam justamente aqueles já mencionados: todo e qualquer gesto que tenha acentuado a liberdade de expressão e pluralização dos modos de vida alternativos.

A menção de olhar para trás, aqui, não funciona exatamente como um gesto saudosista, mas como uma avaliação do que se passou, com os olhos voltados para o presente. Segundo Leminski, a geração “não conseguiu ser na medida de suas fantasias” (ACAT, p. 39), ou seja, sonhou bem mais alto do que conseguiu, efetivamente, realizar. Todavia, o gérmen lançado por ela foi mais valioso que suas próprias ações, motivo pelo qual lamenta seu fim.

O ensaio seguinte revela uma postura um pouco menos dura em relação aos poetas da geração mimeógrafo, como indiquei no capítulo 2, quando do comentário do artigo *Drops, a poesia sem gravata*, feito a propósito do livro *Drops de Abril*, de Chacal. No texto para a *Folha de S. Paulo*, ao mesmo tempo em que elogia o desempenho do poeta carioca, critica de maneira bastante severa a poesia marginal. Já em “O Boom da Poesia Fácil”, constante do livro de ensaios agora analisado, a crítica,

ainda que não deixe de mencionar aspectos problemáticos da geração em questão, vê com bons olhos os ganhos que essa poesia trouxe para a prática poética de então. Que ganhos são esses?

Antes de relatá-los, convém percorrer o ensaio em foco. Ao chamar a poesia de 70 de “poesia fácil”, algumas questões se colocam. Inicialmente, pode-se notar uma clara divisão entre os opostos: se a poesia da geração em exergo é “fácil”, supõe-se, por contraste, que haja uma poesia “difícil” ou cujo fazer seja assim reputado. Qual é essa poesia *difícil* contra a qual se coloca (ou colocam) a poesia marginal?

A que poéticas costumeiramente opõe-se a poesia dos anos 70? É o próprio Leminski que responde: “Literariamente, parece representar uma reação à ‘alta definição’ das duas vertentes importantes da poesia dos anos 60: as vanguardas (concretismo, práxis, processo) e a poesia dita ‘engajada’ ou ‘participante’ (CPC etc.)” (ACAT, p.42). Ora, mas o termo “fácil” aplicado à poesia marginal não parece se opor ao tipo de produção engajada. A disputa se daria, certamente, nas frentes da poesia de vanguarda – a poesia “difícil”, de “alta definição”.

Continuando a analisar o título, acompanha o termo poesia fácil também a expressão “boom”, indicando uma supervalorização do estilo comentado. O ensaio busca, então, as causas desse *boom* para avaliar o período que, àquele momento, já dava mostras de esgotamento.

Ainda no primeiro parágrafo, a poesia da geração é tida como uma prática poética, característica da década de 70. Concomitantemente, coloca em evidência o aspecto material da produção e distribuição: “foi distribuída, em mini-edições mimeografadas, panfletos, folhas soltas, em filas de ônibus ou de cinema, em estádios de futebol ou shows de rock” (ACAT, p.41). Nesse momento, confunde-se então o *modo* de fazer poesia, a prática poética em si, com a maneira de produzi-la e distribuí-la. Quando digo “produzi-la”, quero enfatizar o aspecto estritamente material/ editorial: o papel, o tipo de letra, a impressão. Esses fatores, juntamente com a distribuição então atípica trouxeram para o cotidiano da crítica marginal um juízo emparelhado: o material de baixa qualidade influenciando na avaliação do conteúdo verbal, considerado imediatamente também de baixo valor.

A precariedade da distribuição fluindo na própria substância do fazer poético, feito, agora, com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial (coca-cola, chicletes, durex, xerox, etc.), e com completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetus do “saque” (...) É um poetar diretamente influenciado

pela publicidade e pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, TV, poster, cartaz, letra de música, palavra na camiseta, o impacto da sociedade de consumo. (ACAT, p. 41).

Algumas das propriedades apontadas como próprias do fazer marginal estão, como se pode notar, no fazer imediatamente anterior a ele. As ditas palavras do cotidiano urbano e industrial, por exemplo, como a citada “Coca-cola”, já causaram *frisson* em momento próximo: não por acaso, é amplamente percebida na composição de Caetano Veloso, “Alegria, alegria”, um dos marcos iniciais do Tropicalismo, apresentada no Festival da Record em 1967¹⁰⁹. Recuando uma década, encontramos a menção ao produto em um expressivo poema de Décio Pignatari:

beba	coca	cola
babe		cola
beba	coca	
babe	cola	caco
caco		
cola		
	c l o a c a	

(PIGNATARI, 1958)

Veja-se que o poeta – não por acaso, um dos “patriarcas” – joga com o *slogan* publicitário, fazendo uma crítica social e política ao produto norte-americano e mesmo à sociedade de consumo.

Não deixa de ser irônico o fato de que Leminski aponte na poesia marginal vários sinais que, sem esforço, poderiam caracterizar o seu próprio trabalho. Se não, vejamos: uma poesia da cidade, diretamente influenciada pelos fazeres da publicidade e dos grandes meios de massa. Mesmo o “saque” seria um componente afeito à sua produção: não por acaso, é parte do subtítulo de seu primeiro livro de poemas lançado pela Brasiliense, *Caprichos e Relaxos* – saques, piques, toques & baques.

Não quero aqui, ao aproximar os dois fazeres, colar duas realidades diversas. A poesia de Leminski, embora em parte concebida na década de 70 e com todos esses pontos correspondentes, realiza-se de maneira diferenciada, se a colocamos em relação com a poesia marginal carioca. Todavia, não custa relativizar a crítica do próprio Leminski a esse fazer e mesmo alguma contradição em sua exposição, indicando semelhanças que, apesar de resultarem em produtos diferentes, possuem algumas bases de partida similares.

¹⁰⁹ Diz uma parte da canção: “Eu tomo uma Coca-Cola/ Ela pensa em casamento” (VELOSO, 1967).

No artigo em questão, todavia, ele é bem mais “compreensivo” com o fazer alternativo dos anos 70.

O alternativo poeitar dos anos 70 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era “curtição”, a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões. Essa foi a pequena grande contribuição da poesia dos anos 70. Contra a séria carece dos anos 60, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, poesia vira um departamento da semiologia, da linguística ou uma dependência das ciências sociais (ACAT, p.42).

“Brincar de Homero” é uma metáfora que pode ser aplicada ao próprio Leminski, como insinua em seu livro de poemas, *Caprichos e Relaxos*:

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

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

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

(CR, p.50).

Muitas outras observações, entretanto, podem ser feitas a partir deste excerto, se pensado à luz do pensamento exposto nos ensaios analisados até aqui. Um diferencial em relação a seus outros posicionamentos de crítica à poesia marginal é já tentar perceber nela um movimento de descongelamento frente às outras práticas poéticas de então, ou seja, uma reação da própria poesia, um movimento interno do sistema, e não somente uma reação à ditadura ou ao baixo nível livresco de seus participantes, crítica recorrente, de feição sociologizante, e um tanto *apriorística*, posto que os maiores representantes da geração 70 pertenciam aos quadros da universidade. Para Leminski, então, “a poesia dos anos 70, inconsequente, irresponsável, despreziosa, recuperou a dimensão lúdica” (ACAT, p.42).

Nessa avaliação, algumas críticas aos movimentos que precederam esta geração podem ser percebidas. Poesia, então, sem a dimensão lúdica, não seria exatamente poesia, mas uma dependência da semiologia/linguística – e, nisso, podemos ver um

olhar ao fazer concretista que excedeu-se em teorização ou, como disse em outro ensaio¹¹⁰, não “faltaram críticos que dissessem que, na poesia concreta, sobrou teoria e faltou poesia” (ACAT, p.12) – ou das ciências sociais, e aí a apreciação recai nos fazeres engajados. Segundo o ensaísta, a poesia marginal “recusou a meticulosa engenharia do poema como artefato, a arquitetura presidindo o uso dos materiais verbais. Da poesia ‘engajada’, descartou o engajamento, o comprometimento ético e político do poeta” (ACAT, p.43).

Ao *recusar* a engenharia do poema – o que não significa que seus poemas não a apresentem – teria se tornado uma “poesia fácil”. Entretanto, ao descartar o engajamento não teria se tornado uma poesia apolítica – seu posicionamento, neste sentido, é comum à década: uma política do corpo, menos centrada em partidos e discussões macro, mas acontecendo no cotidiano, micro.

Para ele, deve-se ressaltar na poesia marginal justamente o caráter lúdico, com o qual se coaduna seu posicionamento constantemente reiterado da poesia como inutensílio. Em 1978, como enuncia em carta a Régis Bonvicino, teria apostado na poesia marginal, tentando ver nela um índice de inovação, embora já apontando as falhas técnicas: “alguma coisa dessa coisa esculhambada/ que chamam de poesia-underground/ de mimeógrafo/ ou da boca do lixo/ quem sabe que invenção pode estar por ali?/ o gesto pelo menos é interessante/ o processo/ embora o produto raramente” (EMD, p. 106).

De acordo com sua visão, mesmo recusando a postura explicitamente engajada, o fazer marginal teria conseguido algo que a poesia participante sempre intentou, porém, sem sucesso: chegar às massas. Seu método teria sido o oposto àquele do engajamento: não buscou doutrinar, nem ensinar nada, mas falou a linguagem de seus leitores, inovando “no plano pragmático, no plano da distribuição, do consumo real do poema, porque a garotada que a fez assumiu plenamente os modos de ser da sociedade de consumo” (ACAT, p.44).

Pensando de acordo com a teoria do inutensílio, este fazer justificaria, então, sua existência em si mesmo. Ou para ser considerada prática poética necessitaria ser um produto de “engenharia” – ou seja, uma obra racionalmente construída?

¹¹⁰ “Teses, tesões”, do mesmo livro, já discutido aqui.

Para Leminski, aparentemente, sim. Embora ressalte o caráter lúdico da geração de 70, no mesmo ensaio promove uma conceituação de poesia que excluiria os fazeres alheios à auto-elaboração. Ao comentar certo cansaço neste tipo de fazer, diz:

Já há muitos sinais de um retorno a uma poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra. A poesia que se está fazendo, atualmente, no Brasil parece estar voltando devagarinho, *a ser o que a poesia sempre foi, a construção de objetos claramente estruturados*, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal (ACAT, p.44. Grifo meu).

A poesia não precisaria engajar-se, não precisaria de uma utilidade social, mas, para ser considerada poesia, precisaria estar atenta à engenharia do poema. Poesia, então, seria, como grifei na declaração do poeta, a construção de objetos claramente estruturados. Seria através desse trabalho que se alcançaria, para brincar com a definição outrora formulada pelo próprio poeta, a liberdade da linguagem.

O ensaio seguinte, “Tudo, de novo”, já havia aparecido na *Folha de S. Paulo*, de 20 de março de 1983, portanto, já estudado nesta tese (vide capítulo 2). Já “O tema astral” não saíra em periódicos de grande circulação. Sob uma metáfora de texto como céu estrelado, o poeta relembra Mallarmé. O mote para a comparação é a ideia de constelação, única possibilidade de driblar o acaso, na conhecida máxima mallarmaica: “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard/ excepté peut-être pour une constellation”. No texto, exalta o trabalho, façanha humana, e comenta: “Nenhuma forma existe no céu. Nosso olhar é que organiza estrelas em constelações” (ACAT, p.53). Ao dizer que as formas não pré-existem à leitura, afirma a participação do leitor, bem como o engenho humano, o que, em termos de poesia, tende a significar aquilo que chama de “obra verdadeiramente democrática”, aberta para a pluralidade dos sentidos, ou seja, a obra de invenção. Nela, coexistiriam tanto a força do trabalho de depuração poética, quanto a abertura para a contribuição ativa do leitor. Não por acaso, “o tema astral” está presente também em outra obra de invenção tida por Leminski como o supra-sumo do apuro formal e da abertura para a inventividade leitora: o poema *Galáxias*, de Haroldo de Campos. O tema, sem dúvida, já o ocupara, como se pode entrever em carta a Régis Bonvicino, em que comenta seu próprio projeto poético: “sem abdicar dos rigores da linguagem/ precisamos meter paixão em nossas constelações” (EMD, p. 45).

O texto seguinte, “Quanto cantam os pensamentos (a pergunta como canto)”, discorre sobre a modulação musical da interrogação e, conjuntamente, sobre o estatuto ontológico da dúvida. Nada mais conveniente ao Leminski-compositor do que encontrar

na modulação da dúvida uma questão musical. Vários dos textos que se seguem são retirados da *Folha de S. Paulo*, em períodos diversos. São eles: “Forma é poder” (04/07/1982), “Poesia: Vende-se” (03/08/1985), “A vanguarda do ficar” (05/10/1985), “O autor, essa ficção” (07/12/1985), “Poesia no receptor” (11/01/1986), e “Sem sexo, nada de criação” (20/01/1986). Há ainda textos oriundos de outras publicações trabalhadas aqui. São eles: “Punk, Dark, Minimal, O Homem de Chernobyl” (do *Correio de Notícias*, 1986) e “Culturitiba” (da *Gazeta do Povo*, 1986). Resta ainda comentar o ensaio “Inutensílio” que, com algumas mudanças, corresponde ao artigo “A arte e outros inutensílios”, saído na *Folha de S. Paulo* de 18/10/1986. Interessante notar que a publicação deste último no jornal dá-se no mesmo ano de lançamento do livro, o que leva a pensar que é uma espécie de sistematização do pensamento sobre o inutensílio, que já ocupara muitas de suas reflexões. Dessa maneira, o texto sobre o conceito de inutensílio, concomitantemente, é publicado em jornal, expandido, como primeira parte de um curso¹¹¹, e em seu livro de ensaios, configurando-se, finalmente, como uma das questões centrais das inquietudes teóricas leminskianas.

É necessário, ainda, trazer à discussão outros textos que foram publicados no livro em questão. Boa parte deles consiste numa reflexão sobre o texto literário. Alguns, porém, escapam a essa preocupação, embora, em geral, dialoguem com o mundo da arte. Alheios à preocupação com o fazer poético são os ensaios: “O que é que Caetano tem”, “Click: Zen e a arte da fotografia”, “A volta do reprimido”, “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas” e “Comunicando o incomunicável” – todos eles, embora, guardando em suas reflexões alguns paralelos com a preocupação literária.

“O que é que Caetano tem” traz, já no título, uma brincadeira com a conhecida canção “O que é que a baiana tem?”, composição de Dorival Caymmi, magistralmente interpretada por Carmen Miranda, “representativa” daquilo que, costumeiramente, entende-se por “nacional”. O título ganha em significação quando ligado ao personagem exaltado: Caetano, assim como a protagonista da canção, vem da Bahia, o que justifica a ligação aventada. O ensaio não responde a pergunta-título. Trata-se, na verdade, de um jogo com o próprio termo “ensaio”, por sua significação no mundo da música, como aquilo que precede a apresentação oficial. Afirma, não sem ironia pela duplicidade de sentido do termo: “eu acho o ensaio a parte mais chata do show” (ACAT, p.95). No artigo, a todo momento, introduz títulos de composições de Caetano para, com elas,

¹¹¹ Ver detalhamento do ensaio no capítulo anterior.

efetuar jogos de sentido e progredir com o texto. A questão que lança, ao fim, relaciona-se com o futuro da prosa, na qual insere a influência de Caetano: “Não sei onde a prosa brasileira dos anos 70 vai parar se continuar a se deixar passivamente influenciar pelas discontinuidades elétricas da prosa de ‘Alegria Alegria’” (ACAT, p.96). Pensa Caetano a partir da literatura e a literatura a partir de Caetano, tecendo uma conjunção que desestabiliza ambos os fazeres. Para Leminski, “Caetano é um signo” (ACAT, p.95).

Em “Click: Zen e a arte da fotografia”, o escritor aproxima as duas realidades: a da arte e da busca oriental. Neste ensaio, entende o hai-kai como expressão do zen via poesia, compreensão possível a partir de Bashô. Indaga: “como pode haver tanta afinidade entre uma velha forma da poesia japonesa e a mais jovem das artes?” (ACAT, p.97). Os paralelos estabelecidos consistem na relação da brevidade e expressão do hai-kai, um modelo divergente do pensamento conceptual ocidental, e a fotografia, cuja leitura também se dá pelo todo. O hai-kai é entendido, então, como uma espécie de “eclipse da retórica” (ACAT, p.98) que, assim como a fotografia, interessa-se pelo externo, pelo não-verborrágico, pelo detalhe. Tal aproximação teria levado Leminski a compor, com Jack Pires, o livro *40 Clics em Curitiba*, que consiste numa junção de fotos com hai-kais que já estavam prontos. O ensaio é feito a propósito da 5ª Semana Nacional da Fotografia, realizada em Curitiba. Entende ambas as práticas (fotografia e hai-kai) como ícones e, assim, produtores de significados: “por isso podemos levar mil horas falando sobre uma foto sem esgotar suas possibilidades de significar que, afinal, dependem também, e sobretudo, da consciência de quem lê ou vê” (ACAT, p.99).

Tal movimento de caracterização do poema e da fotografia age em várias frentes: aproxima artes aparentemente díspares, conjugando um espaço intersemiótico, de fazeres que se comunicam e, para além disso, atua como uma espécie de publicidade de sua própria poética que dialoga com um modo menos discursivo, mais imagético, de escrita. Finaliza comentando o livro de Eugen Herrigel, que já fora alvo de suas considerações em resenha na *Veja*. E, certo, fecha o texto com uma frase de efeito: “alguém poderia objetar: mas há uma diferença, uma foto é feita com uma máquina, um hai-kai, não. Ledo engano. O hai-kai também é feito através de uma máquina, sua estrutura formal. O que é um esquema formal senão uma máquina mental?” (ACAT, p.99).

Já em “Comunicando o incomunicável”, preocupa-se em analisar a experiência mística ou as “manifestações de Deus” (ACAT, p.126) em diversas culturas. Tal ensaio, por mais que se afaste das costumeiras preocupações com a língua, a poesia e o fazer

literário, não se distancia completamente da história de vida e pensamento do escritor, como se sabe, auto-definido beneditino por sua passagem pelo Mosteiro de São Bento, em São Paulo, na adolescência. No texto, para pensar as ditas manifestações, elege a prece como instrumento de avaliação. Como poderia ser diferente? A prece é justamente o componente verbal da ação de crer e, desse modo, conjuga um ato discursivo e, ao mesmo tempo, recheado de conteúdo poético. Parece estar implícita, também, uma aproximação da atividade poética ao sagrado, conferindo, assim, um sentido místico à poesia – ainda que costumeiramente advogue, para sua prática, a não-transcendência.

Brinca, utilizando elementos da língua: “em português, usamos a mesma palavra para designar o ato de falar com Deus e a unidade básica do discurso. Oração, orar: adorar” (ACAT, p.126). Tenta avaliar semioticamente a prece como um ato discursivo cujo interlocutor é “imaginário” (e enfatiza que imaginário não é o mesmo que inexistente). Elege, então, quatro maneiras diferentes de rezar: a judaico-cristã (pela prece), a islâmica (com o salat, praticado por meio da prostração em direção à Meca), a de origem africana (o despacho, recheado daquilo que chama de “rituais materiais”) e a meditação oriental (o za-zen budista). Ao fim de sua avaliação, comenta: “Essas quatro formas não esgotam o imaginário humano em matéria de comunicação com o incomunicável. Eu, aqui, escrevendo, por exemplo...” (ACAT, p.128).

Em que pese o jogo/ironia com que fecha o artigo, ligando-o à sua tarefa essencial que é a escrita, resta pensar o motivo da eleição de tal texto para figurar em seu livro de ensaios. Creio que ela se deve a uma intenção de figurar-se como pensador em amplas frentes, que não entende apenas a poesia via mundo da palavra, mas que, mais amplamente, percebe, nas diversas práticas, variados componentes linguístico-poéticos.

O último dos ensaios não-ligados diretamente ao mundo da poesia/literatura que compõe o livro é “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”. Interessante ressaltar que o mesmo tema o ocupará quando da composição do fascículo *Nossa Linguagem*, ao falar de Curitiba. Afirma: “De todos os tipos de edifícios, só um me interessa, a ruína” (ACAT, p.118). Embora sem muita elaboração, o conceito benjaminiano de ruína ocupa a cena. Ela, aqui, é emblematizada pelo percurso citadino, não deixando de se relacionar com o pensamento alegoricamente fragmentário de Walter Benjamin. Muitas vezes, ao longo de sua obra, o pensador alemão elege-a como conceito operatório para suas reflexões. Veja-se, por exemplo, o texto “Paris, capital do século XIX” (BENJAMIN, 2007), aparentemente inacabado, em que se constrói uma percepção do espaço urbano

por imagens dispersas, captadas por um observador em movimento, e mesmo as teses “Sobre o conceito da História” (BENJAMIN, 1994), em que se percebe a utilização da figura do anjo arrastado pelo progresso enquanto contempla as ruínas do passado.

A ideia de obra fragmentária também se insere como leitura possível da própria produção de Leminski: a incompletude como marca procurada de um texto que não apresenta um completo controle do processo. Ou, como define, no ensaio, a ruína: obra “do irmão Acaso. Vamos construir uma ruína. Uma ruína que já nasça ruína” (ACAT, p.120). Nesse entendimento, o fragmento como peça da ruína não é aquilo que sofre a ação do tempo, mas o incompleto planejado, não-aleatório. Intitula-se, então, um “anarquitecto de desengenharias” e programa, então, uma “contra-engenharia, uma anti-arquitetura” (ACAT, p.121), justamente essa, capaz de produzir um texto que não se fixa perfeitamente nos gêneros pré-estabelecidos, uma ruína fabricada.

O ensaio em questão é finalizado com dois poemas: “Curitiba” e “Claro calar sobre uma cidade sem ruínas”. Transcrevo-os:

CURITIBAS

Conheço esta cidade
como a palma da minha pica.
Sei onde o palácio,
sei onde a fonte fica.

Só não sei da saudade
a fina flor que fabrica
Ser, eu sei. Quem sabe,
esta cidade me significa.

(ACAT, p.122).

CLARO CALAR SOBRE UMA CIDADE SEM RUÍNAS

Em Brasília, admirei.
Não a Niemeyer lei,
a vida das pessoas
penetrando nos esquemas
como a tinta sangue
no mata-borrão,
crescendo o vermelho gente,
entre pedra e pedra,
pela terra a dentro.

Em Brasília, admirei.
O pequeno restaurante clandestino,
criminoso por estar
fora da quadra permitida.

Sim, Brasília.
Admirei o tempo
que já cobre de anos

tuas impecáveis matemáticas.

Adeus, Brasília,
O erro, claro, não a lei.
Muito me admirastes,
muito te admirei.

(ACAT, p.122-123).

Ambos os poemas falam de cidades, embora os enfoques sejam bastante diversos. Em “Claro calar sobre uma cidade sem ruínas”, o autor promove uma espécie de elogio da ruína, do desvio, da contra-lei. Assim, o que seria admirável em Brasília não está relacionado ao que costumeiramente lhe é elogiado: o plano, a reta, a ausência de esquinas. Para o autor, admirável é tudo o que foge à “niemeyer lei”, uma substantivação do nome do arquiteto que a planejou e concomitante transformação em lei, da qual é preciso fugir. Essa fuga da lei, então, instaura um movimento de vida, de tudo aquilo que vai além do planejado e permitido.

Já a relação com Curitiba, desenhada no poema em que o nome da cidade torna-se plural, é afetiva e também corporal. Leminski joga com uma expressão de cunho popular, muito usada para exprimir o conhecimento de algo: “palma da minha mão”. No poema, a expressão se metamorfoseia, virando “palma da minha pica”, tornando muito mais íntimo o contato e conhecimento que o autor mostra ter da cidade, sexualizando a imagem que dela passa. Não por acaso, ao fim da composição, afirma: “esta cidade me significa”.

Neste texto se pode encontrar um posicionamento claro de Leminski quanto aos seus artigos: “odeio a palavra ‘crônica’, com que alguns costumam designar meus ‘textos-ninja’” (ACAT, p. 120). Tal “reclamação” já aparecera na *Folha de S. Paulo*, a propósito de um texto também sobre ruínas: “A nova ruína”, de 16 de novembro de 1985. Parte desse ensaio é reaproveitada para a construção do texto que ora se analisa, bem como este é depois refeito para figurar no volume sobre a linguagem de Curitiba. Como se pode ver, Leminski refunde seus textos, dotando-o sempre de outras significações, por meio de cortes, acréscimos ou mudanças de perspectivas, relacionadas ao veículo em que as produções aparecem. Assim, explicita uma visão da escrita como diálogo, como reaproveitamento.

Todos os outros ensaios do livro em exergo são relacionados, como já foi dito, ao mundo da arte e literatura, ao mundo do fazer poético. Nem todos desenvolvem o tema diretamente, mas circundam sempre a área específica de interesse do poeta. Os ensaios em questão são: “Arte = reflexo”; “Sem eu, sem tu, nem ele”; “O tu na

literatura”; “O nome do poema”; “Duas ditaduras”; “3 línguas”; “A volta do reprimido”; “Os perigos da literatura”; “Double ‘John’ Fantasy” e “Beckett, o apocalipse e depois”. Em comum a preocupação em focalizar as instâncias que compõem o campo, os elementos do discurso, autores, língua e linguagem.

Tais ensaios podem ser “divididos” por sua área de interesse/preocupação. São elas: a própria enunciação literária, o campo artístico, a língua, a ficção e, contrariando o propósito “teórico”, um artigo “prático” (cuja diferenciação, nos termos concebidos pelo próprio Leminski, farei ao comentar o terceiro livro de ensaios), em que o foco de atenção é a produção de Beckett.

Por meio dessa classificação, podem-se analisar em conjunto tais ensaios, ainda que guardem, cada um, suas especificidades. Em relação à língua, como fonte de preocupações, temos os ensaios “3 línguas” e “A volta do reprimido”. No primeiro, a construção textual se faz em torno da observação da realidade de três línguas: o latim, o inglês e o português. Do latim, admira a exatidão e a quase imediata transformação de suas palavras em conceitos. Dessa maneira, “ditos em latim, plantas e bichos perdem tudo que, porventura, tenham de místico, folclórico ou regional” (ACAT, p.109). Lembra que filósofos do Renascimento latinizavam seus nomes: não por acaso, cita René Descartes, que, no *Catatau*, aparece como Renatus Cartesius. A explanação sobre a língua vale para abrir caminho para a discussão sobre o inglês. Como o latim, o inglês é também uma língua que saiu das fronteiras de seu *locus* de nascença. Entretanto, não é uma língua morta. Alcinha-a de “língua do Império” (ACAT, p.111), que chega por meio dos bens de consumo, publicidade, inovações tecnológicas etc. A única maneira, então, de resistir a essa invasão da língua seria, paradoxalmente, aprendê-la.

O texto é oportunidade para, mais uma vez, enfatizar a crítica de que, para um escritor, “escrever em português e ficar calado é mais ou menos a mesma coisa” (ACAT, p.112). No entanto, revela sua admiração por nossa língua ao lembrar-se de que Ezra Pound, não por acaso um dos escritores do paideuma concreto e também leminskiano, aprendera português apenas para conseguir ler *Os Lusíadas* no original. É fácil lembrar, todavia, que, se não igual, esse ensaio é uma remodelação do texto “Dobre a língua”, publicado na *Folha de S. Paulo* em 31 de julho de 1985, já tratado aqui. Por sua vez “A volta do reprimido” é uma reestruturação de “A volta por cima dos brasileiros”, publicado na *Folha de S. Paulo* em 08 de fevereiro de 1986. Como *Anseios crípticos* tem seu lançamento em 1986, é impossível saber se tal texto fora feito para ter publicação no jornal paulistano ou se nascera de forma diversa, selecionado como

inédito para compor o livro (que saíra em 1986 mas já era preparado anteriormente) e depois é remodelado para lançamento na *Folha*. O que interessa, todavia, é a importância dada à discussão sobre a realidade da língua: suas peculiaridades internas e disputas de feição social. Não é de se admirar: ainda que não fale, nesses casos específicos, do tratamento poético dado à língua, fala do material com que cotidianamente trabalha o poeta – material este compartilhado por todos os falantes.

“O pacote ortográfico e a poesia” é, também, uma maneira bem-humorada de pensar um problema que, então, começava a ser discutido em solo nacional: a reforma da grafia da língua portuguesa. A avaliação, entretanto, recai numa possível e jocosa vantagem que a reforma ortográfica traria para os poetas: “é preciso que se diga: muitas novidades da reforma já eram prática comum na área da poesia e do texto mais criativo” (ACAT, p. 100). Para realizar tal afirmação, dá exemplos que, notadamente, subvertem o sentido e os itens da reforma:

Exército. Olhem bem para essa palavra, olhem atentamente. Daqui a pouco, vocês nunca mais a verão. Com a morte do acento nas proparoxítonas, “exército” vai se escrever “exercito”. Não distinguiremos mais o substantivo da primeira pessoa do verbo, a não ser pelo contexto. Uma frase, como, por exemplo, “eu exercito o meu exército” vai ser, simplesmente, “eu exercito o meu exercito” (vai dar a impressão de um exército bem pequeno, “chiquitito”, um exercito, substantivo). (ACAT, p.100-101).

O argumento de que todos iriam fazer então o que os poetas já faziam, criando argumentos esdrúxulos como a mudança na vocalização das palavras (quando, pelo próprio título, sabe-se que a reforma é apenas ortográfica), por exemplo, é uma maneira de criticar a reforma em discussão. “Quem já era ignorante, vai ficar mais ignorante ainda. Como se já não tivéssemos problemas bastante...” (ACAT,102 - *sic*).

Sob o título “Duas ditaduras”, o ensaio seguinte debruça-se sobre o campo político-social dos anos pós-70. Leminski toma como duas ditaduras o movimento repressivo de 64 e, também, a inflação que o seguiu, nos anos 70/80. Ora, o que isso tem a ver com o mundo da literatura? É exatamente essa a pergunta que pretende responder, avaliando as consequências dessas duas pressões sobre o trabalho dos artistas. Principia por discutir os impactos da ditadura sobre o trabalho da geração que se formou “entre a Constituição de 46, a mais liberal que já tivemos, e o golpe de 64” (ACAT, p.106). Para ele, desenvolveram-se aí grandes nomes das artes no país (como Glauber Rocha, irmãos Campos, Millôr Fernandes, entre outros citados). Essa geração é influenciadora da sua própria e é ela que seus contemporâneos precisam superar. Entende, desse modo, que o braço ditatorial, por meio da censura, repressão e

congêneres, havia tolhido a expressão desses indivíduos. Entretanto, eles já estavam formados – o peso muito maior teria recaído em sua geração, que crescera com certo obscurantismo. Seus pares, todavia, precisariam enfrentar ainda outro problema, a que nomeia também como uma ditadura: a inflação. Assim a concebe porque ela finda por ditar caminhos, impedindo a produção descompromissada com o lucro: “com uma inflação galopante, na casa dos 300% ao ano, as pessoas, os artistas também tiveram que reagir do único jeito possível: trabalhando mais, pegando mais empregos, assumindo mais compromissos imediatamente rentáveis” (ACAT, p.107-108).

Nesse cenário, a produção estaria toldada pela necessidade de sobrevivência, daí a importância, para Leminski, de voltar os olhos para o cenário econômico, para entender um decréscimo de qualidade das produções a ele contemporâneas. Entende que a tecnocracia assumira o controle, diminuindo o espaço destinado à reflexão humanística, conjuntamente com a produção artística “desinteressada”. Ataca:

a poesia dita “alternativa” ou “marginal” reflete bem esse momento e seu estado de espírito. É uma poesia individualista, autocentrada, desesperançada, hedonista, imediatista, sem horizontes utópicos. Uma geração infantilizada, mantida na minoridade que convém à publicidade, uma geração que se satisfaz com os fáceis prazeres do consumo (ACAT, p.107).

A essa geração, pode-se notar, Leminski não se considera filiado. O artigo apenas aponta um caminho de “escape” no final, quando anuncia uma promessa governamental de fim da inflação. Nesse contexto, então, se realizado, os artistas não teriam desculpa para produzir a mediocridade. Como se pode ver, o autor avalia a situação de realização daquilo que considera obras menores, concebidas num contexto de desfavorecimento econômico – mas, artisticamente, não perdoa a existência de produtos culturais de baixa definição.

“Os perigos da literatura”, por sua vez, é uma bem-humorada avaliação dos riscos existentes para escritores que não publicam. Define, então, complexos de Castro Alves, Machado de Assis, Jorge Amado, Rosa, Borges, Drummond, Cabral e João Antônio. A descrição, embora seja extremamente jocosa, converte-se em crítica às *maneiras predeterminadas* de escrever, ancoradas nos modos de escrita já consolidados dos autores canônicos. O léxico que compõe a “análise” dos complexos é relacionado, como não podia deixar de ser, a patologias mentais. O complexo de Jorge Amado, por exemplo, “leva os pacientes a escrever livros e mais livros, sofregamente, uns cada vez mais parecidos com os outros” (ACAT, p.124). A descrição finda por ser não apenas

uma crítica aos ditos modos predeterminados, mas, nesse caso, também é uma avaliação das próprias obras dos escritores em questão. O ensaio termina sem conclusão, após a descrição do complexo de João Cabral.

Em “Arte = reflexo”, discute uma das mais antigas problemáticas da teoria literária: a mimese. Para ele, “a doutrina de que a arte tem papel de espelho da realidade é datada” (ACAT, p.66). Tal posicionamento, como se sabe, não é nenhuma novidade. Realiza uma crítica às noções de “expressão” (por oposição à “construção”) e “reflexo”: “para os defensores da estética expressiva-reflexa, um poema de invenção ou um trabalho experimental, tocando na própria linguagem, como nada expressa, não reflete” (ACAT, p.66). Tal crítica é direcionada ao argumento mais comum dos detratores da poesia concreta, por exemplo, que associam construção à falta de expressão.

A ideia de reflexo, como deixa claro, já traz um problema em sua etimologia. Refletir, desde a raiz, traz o sentido de “deformar”, verbo cujo significado está bem distante daquele que costumeiramente é aplicado à noção de refletir. Mostra o que pretende o poeta experimental, enquanto discute o jogo entre construção e expressão. Coloca a criação em um lugar superior à expressão, visto que não existe nenhum modelo para a roda na natureza e ela é o ápice da invenção que contribuiu para o progresso da humanidade. Argumenta que não se pode reduzir um processo vivo a uma relação especular. Finaliza com o mesmo argumento de “Duas ditaduras”, que é uma crítica ferrenha à mesmice de seus contemporâneos.

Em “O nome do poema” conta, com orgulho, ter nomeado a canção “Um índio”, de Caetano Veloso, a partir de sua teoria de que o melhor nome para um poema são as primeiras palavras de seu verso inicial. Caetano Veloso, aceitando sua sugestão, assim batiza a composição. A partir daí, o curitibano pensa os poemas em relação à existência de títulos, no Ocidente e no Oriente. Indaga-se: “pra que título? O poema não funciona sozinho?” (ACAT, p.103). Já as vantagens de intitular, que também analisa, relacionam-se à facilidade que se cria para o leitor, com um abrir de caminhos. Entretanto, tal facilidade limita a compreensão e Leminski, mais de uma vez, mostrou-se favorável à obra aberta, de invenção, que conjugasse esforços de recriação por parte do receptor. Sugere que o poema pode – e deve – conceber títulos que deem pistas falsas, para embaralhar a leitura, tornando-a frutífera, procedimento que, se feito na indústria cinematográfica, custaria milhões. Todavia, é uma liberdade que a poesia pode se dar: “vender gato por lebre, que é, afinal, aquilo que a arte vem fazendo desde que o mundo é mundo e a arte é arte” (ACAT, p.105).

Tal ensaio está ancorado na ideia de, a partir do dentro do poema, perceber seus interstícios de comunicação. Também assim são os que se seguem: “Sem eu, sem tu, nem ele” e “O tu na literatura”.

Em “Sem eu, sem tu, nem ele” defende a ideia de que o primeiro personagem criado pelo escritor é ele próprio e de que o texto não se refere a nenhuma realidade fora dele mesmo. Tal bandeira acaba por agir contra os engajamentos, na medida em que desvincula a obra de sua realidade exterior. Entende o texto na sua materialidade intrínseca, embora, em outros momentos, demonstre discordar dessa postura, percebendo o escrito como realidade social. É semelhante a “O autor, essa ficção”, pois discute a ficcionalização da emissão. Reflete também sobre o estilo, a influência, a originalidade. O debate sobre a ficcionalização das instâncias construtoras do texto, todavia, será retomado no artigo que se segue, porém, com um foco maior na recepção.

Em “O tu na literatura” faz uma dupla divisão: emissão e recepção. Pensa que, em literatura, o inventor é capaz de fabular em qualquer um dos elementos que a compõem: desde o emissor, receptor, suporte, até o código em si. Afirma: “qualquer um dos momentos do circuito da circulação das mensagens pode ser criado, ‘artistificado’, SIMULADO” (ACAT, p.88). É a partir desse pressuposto que passa a citar diversas formas de ficcionalizar a emissão, enumerando várias ficcionalizações canônicas na literatura: como os heterônimos de Fernando Pessoa ou as *personae* de Ezra Pound.

Não se detém, todavia, naquilo que chama de polo emissor, já que seu interesse nesse ensaio é justamente o receptor. Como advogara antes, este também pode ser ficcionalizado, pelo menos interinamente. Porém, usa o texto para pensar a impossibilidade de ficcionalizar o público de fato. Entende, dessa maneira, a obra como produto cuja circulação está além do controle autoral. A oportunidade desta discussão dá ensejo para que se pense o percurso de circulação das obras, nunca totalmente determinado pelo escritor.

Em “Double ‘John’ Fantasy”, pensa a ficção americana. Critica a linguagem média dos best-sellers e explica por que esse tipo de literatura nunca o interessou. Para ele, por ter sempre que dar lucro, como todos os produtos do modelo americano, a ficção dos Estados Unidos, em sua maioria, esteve atrelada ao gosto médio do público. Em cena, a discussão sobre o consumo. Aproxima o cinema a este tipo de literatura: “boa parte da ficção ianque deste século foi escrita, um olho no papel, um olho na Metro-Goldwin-Meyer” (ACAT, p.129). Dessa forma, por mais que as peripécias do

enredo fossem intrigantes, o material verbal em si nunca fora fonte de atrativos para o autor curitibano. Não sem ironia, compara os dois grandes polos políticos de então:

A “mediocracia” norte-americana é ditada por razões de mercado. A soviética, por injunções ideológicas e pedagógicas, sujeitas à contínua atenção e intervenção do Estado e seus aparatos policiais. Incompreensível às “massas” foi a frase que matou Maiakovski, o maior poeta da Rússia comunista. Essa frase mataria qualquer escritor americano também (ACAT, p.130).

Na analogia, um libelo à liberdade do escritor. Tal tema já se insinuava em outro de seus ensaios, “Estado, mercado, quem manda na arte?”, tratado aqui. A decepção com a literatura americana, todavia, é parcialmente desfeita quando entra em cena a obra de John Fante.

Alcunhado de marginal, a primeira “boa referência” que Leminski levanta sobre este autor é ser o escritor favorito de Bukowski. Outros dados vão se agregando, então, e desfazendo a baixa expectativa do ensaísta. O livro *Pergunte ao pó*, entendido como obra da linha sucessória de James Joyce, é classificado como prosa, porém, sendo “afetado pelo grau de imprevisibilidade a que associamos o nome de poesia” (ACAT, p.131). Novamente, é possível flagrar o movimento do pensamento de Leminski na intenção de interligar autores de sua preferência, traçando linhas de ascendência um tanto inusitadas, mas que geram uma cadeia significativa da própria influência do autor curitibano. Interessante notar, aqui, um ensaio “prático”, ou seja, a análise de uma obra em um tomo de ensaios que se pretendia basicamente teórico.

O mesmo ocorre em “Beckett, o apocalipse e depois”. Trata-se de um ensaio que podia muito bem estar em *Anseios Crípticos 2*, pois é a análise da tradução de *Malone Morre*. Leminski revela ter feito uma “bitradução simultânea” (ACAT, p.133), visto que se utilizou das versões inglesa e francesa da obra. Como se sabe, Beckett traduziu seu próprio texto para o inglês, cuja versão intitulou *Malone Dies*. O trabalho de Leminski, então, leva em conta variantes nas duas línguas, ainda que as diferenças, segundo o curitibano, sejam mínimas. Brinca: “Beckett, afinal, é um ótimo tradutor de Beckett” (ACAT, p.133). Todavia, admite preferir a obra em inglês e desconfia se o autor a teria mesmo feito originalmente em francês, como consta.

Finda a avaliação da tradução, parte para pensar a vida e obra de Beckett, desde *Esperando Godot* até a proximidade com James Joyce. Entende que o desespero das obras do irlandês é algo para além do determinismo econômico e pobreza em que vivem suas personagens, um “desespero metafísico” (ACAT, p.135). Não se fixa, entretanto,

na análise dos enredos ou problemas levantados nos livros e, sim, como era de se esperar, no trabalho linguístico: “Convém não esquecer que Beckett é um *escritor de linguagem*, não apenas de conteúdos veiculados” (ACAT, p.137).

É aí que uma lista de relações de influências e ressonâncias será levantada, sobrando mesmo espaço para ver nos grafismos de texto de Beckett, algo que “lembra coisas da poesia concreta” (ACAT, p.137). Entram, então, o já citado Joyce, mas também Kafka, Artaud, Eliot e mesmo Dostoiévski – nomes que, em sua maioria, compõem o *paideuma* do próprio Leminski.

Não deixa de ver, pela despreocupação com a verossimilhança de Beckett, sintomas de um texto alegórico, com atenção para o trabalho das ruínas: “Para Walter Benjamin, toda alegoria é uma ruína da realidade. E com que trabalha Beckett a não ser com ruínas, ruínas de gente, ruínas da cultura, ruínas da Europa?” (ACAT, p. 139). A citação, além de ser uma avaliação da obra de Beckett, mostra também indícios de leituras teóricas feitas pelo ensaísta. Mais de uma vez, o tema das ruínas o preocupou.

Finaliza o texto com um reconhecimento da superação das crises pela literatura. Ao comparar a “nonagenária agonia” (ACAT, p.139) de Malone à própria literatura europeia, entende que haveria, no livro, uma espécie de alegorização da morte desta arte, mas sinaliza: “é um dos paradoxos da literatura que ela se alimente, inclusive, da sua própria crise, cresça com a decadência da sociedade” (ACAT, p.139).

Interessante pensar, quanto a estes dois últimos ensaios do livro, que neles se subverte um pouco a noção de “anseios teóricos”, estando mais relacionados à análise propriamente dita, que, em tese, deveria ocupar o segundo volume dos ensaios, como explicitarei mais à frente.

Ensaio e Anseios Crípticos

*Tudo é vago e muito vário,
meu destino não tem siso,
o que eu quero não tem preço,
ter um preço é necessário,
e nada disso é preciso*

Paulo Leminski

Ensaio e Anseios Crípticos, de 1997, foi lançado pelo Polo Editorial do Paraná. Possui dois textos de apresentação: um de Áurea Leminski e outro de Alice Ruiz, também responsáveis pela organização e seleção de textos. Aparentemente, o livro é um

relançamento de *Anseios Crípticos*, daí o nome similar, evocando a publicação anterior. Na verdade, trata-se de uma re-edição, com todas as características que esse termo comporta: há supressão e acréscimo de textos, um novo título e uma face diferencial desenhada nele. Acerca da escolha dos ensaios, afirma Áurea Leminski: “Selecionados não só com a emoção mas, também, com o rigor necessário para poder compartilhar com seu interlocutor favorito: o leitor” (LEMINSKI, 1997a, p.7).

Tal declaração abre portas para algumas observações. Uma delas é a afirmação, talvez retórica, de que o interlocutor favorito de Leminski era o público. Quando digo “o público”, não quero afirmar algo como “seu público cativo” ou qualquer coisa similar. Quero, sim, enfatizar a existência de um canal comunicativo, cuja existência sempre esteve no horizonte de produção do escritor. A esse propósito, comenta por duas vezes, em cartas a Régis Bonvicino: “dialogar... não esqueça, interlocutor a gente não inventa” (EMD, p.104) e também:

a poesia concreta já proclamou-se a única boa e certa. A Nova! “dando por encerrado...” e se o povo todo gostar do verso, o que é que a gente faz? expulsa o povo? ou faz como avestruz, enfia a cabeça num ideograma da dinastia ming e faz de conta que ele não existe? (EMD, p.111).

No excerto, uma crítica e auto-crítica. A referência ao “plano piloto” é explícita na menção à passagem “dando por encerrado o ciclo do verso”, bandeira levantada pelo manifesto de 1958. A auto-crítica está relacionada ao seu início declaradamente concretista. Todavia, a ponte com o público, logo após o lançamento de *Catatau*, foi meta buscada pelo autor, o que o leva a indagar: “e se o povo todo gostar do verso, o que é que a gente faz? expulsa o povo?”. O problema, certamente, não é de fácil resolução. No mesmo volume, ao passo que afirma “gosto de me sentir na corrente sanguínea/ do mercado e dos meios de massa” (EMD, p.47), também atenta: “meu ego de mandarínico letrado e escriba me pergunta se eu não estou me atolando demais na ‘mediocridade’ das massmídias” (EMD, p.47).

Além da questão da relação com o público, interessa-me também pensar o modo de seleção de escolha dos artigos, exposto na fala de Áurea Leminski. Uma questão a ser, não respondida, mas discutida é a do título do livro. Muito provavelmente pelo jogo com o termo “ensaios”, os “anseios” sempre ficam muito visíveis, sendo ressaltados na maioria das críticas que se faz à obra. Vale dizer, todavia, que, ainda que tenha referendado o par ensaios/anseios, na introdução do primeiro livro, o título completo da primeira edição não traz a indicação desse par, tendo vindo a público com o nome *Anseios crípticos (Anseios Teóricos)* – Peripécias de um investigador do sentido no

torvelinho das formas e das ideias. A segunda edição, um pouco modificada, sai com o título *Ensaios e Anseios Críticos*, sem subtítulos. Interessante perceber o aproveitamento de uma passagem introdutória da edição anterior para intitular a edição póstuma.

O enxugamento do título, além de fazer perder um pouco do caráter lúdico da nomeação anterior, também põe em evidência tratar-se de livro de ensaios. Como declarou Áurea Leminski, a seleção dos artigos não se deu apenas por uma questão de preferência afetiva. Foram pensados que tipos de ensaios deveriam constar naquele volume. A esse respeito, Alice Ruiz, em entrevista concedida a mim por via eletrônica, teceu comentários acerca dos ensaios de Leminski lançados em livro. Quando perguntei qual o critério norteador da seleção, Alice deu ênfase ao aspecto literário-cultural dos textos. Tais motivos, certamente, estão em confluência com o título acima ressaltado, ou seja, indicam para o leitor que “personagem” irá encontrar como autor daquele livro. Ou, em outras palavras, a ênfase nos “ensaios” e a seleção de textos que enfocam o mundo da cultura/literatura mostram, em certa medida, uma disposição para alcançar a caracterização de Leminski como um intelectual, um interventor no espaço cultural.

Ainda segundo Áurea Leminski, “Paulo tinha um jeito de ser que lhe permitia muitas variações dele mesmo. Escrevendo também, parece que não lhe faltou nada: inteligência e humor, romantismo e vanguarda, erudição e pós-modernismo, eloquência e síntese, ‘caprichos e relaxos’” (LEMINSKI, EAC, p. 7). Em meio a essa gama de possibilidades – aparentemente paradoxais –, a escolhida para receber ênfase foi justamente a do pensador voltado para os problemas de seu *métier*, com a respeitabilidade de quem produz textos do tipo ensaístico, mas sem perder a mobilidade, a agilidade e, como não poderia deixar de ser, prioritariamente, conservando a feição poética. A apresentação de Alice Ruiz enfatiza esse caráter: “Não houve limite, além do rigor, para a expansão desta poesia crítica e, ao mesmo tempo, inovadora” (RUIZ, 1997, p.9). Não por acaso, relembra nesta apresentação o fato de que *Metaformose*, livro em prosa de Leminski, ganhara, em 1995, o prêmio Jabuti de *poesia*.

O texto de introdução, escrito por Alice Ruiz, como já se disse, aponta vários caminhos para a melhor compreensão desse volume, para diferenciá-lo do anterior e mesmo para a caracterização do Leminski que se quer desenhar por meio desses ensaios. Indaga: “o que faz de alguém poeta? Quais são os caminhos, as buscas, os estudos, as leituras, as inquietações que estão por trás da escritura? E quantos, desenvolvendo uma metalinguagem, deixam um guia para a compreensão do fazer

poético?” (RUIZ, 1997, p.9). Tais perguntas, vindas de outro poeta, encenam uma série de questões mobilizadas para conceituar a própria atividade poética e, em certa medida, também a ensaística.

Enfatiza ainda Ruiz: “podemos dizer que aqui está o melhor do seu pensamento. Em prosa” (1997, p.9). Essa citação é, além do mais, a chamada que consta na capa do volume, um pouco expandida. Sobre ela, é interessante perceber a ênfase dada ao pensamento do escritor, que estaria, em seu melhor aspecto, exposto nos ensaios, e, também, a diferenciação feita por Ruiz entre pensamento/ pensamento em prosa. A frase que finda a sentença, então, seria uma afirmação dos poemas de Leminski como forma de pensamento, de poesia como pensamento – porém, em verso. Essa interpretação se afasta de outras possíveis, ainda que não efetuadas pela fortuna crítica deste poeta. Seriam elas: poesia como inspiração, transbordamento, ação engajada, entre outras.

O raio de ação desse pensamento, ainda segundo Alice Ruiz, era bem vasto: “Do simbolismo ao final dos anos 80, passando pelo modernismo, concretismo, poesia marginal e poesia participante, todos os movimentos da poesia brasileira, neste século, passam pelo seu crivo, rigoroso e bem humorado” (EAC, p.9). Ainda que realmente se detenha em comentários sobre os citados movimentos, a rigor, o primeiro livro de ensaios, segundo consta nota no segundo volume, *Anseios Críticos 2*, seria um espaço para desfilar o pensamento teórico do poeta. Dessa maneira, na nova edição, parece haver uma mistura de objetivos – respaldada pela mudança do título.

Note-se ainda a ênfase dada à dupla “rigor/humor”, que reaparece ao longo da apresentação, como atributo definidor: “A fusão do rigor e humor é, provavelmente, sua marca mais característica” (RUIZ, EAC, p.10). Tal destaque é necessário para desfazer a visão do escritor como poeta apenas das “sacadinhas”, dos ditos espirituosos e da artilharia ligeira, sem, ao mesmo tempo, perder estes predicados. Assim, não estaria ligado a um polo completamente racionalizante, sem fendas para o riso, nem ao extremo desinteressado. O humor, é bom que se diga, e a própria Alice Ruiz enfatiza, já é, em si, “expressão (...) especial do intelecto” (EAC, p.9).

O aspecto conjunto dos “anseios” deixa entrever, então, um pensador que, como ele mesmo se definira certa vez, era selvagem, sem limites ou imposições, embora se possa dizer, com certo nível de ceticismo ou prudência, que qualquer texto sofre imposições: se não a primeira, da língua mesmo, que pode ser subvertida mas nunca rompida de todo, também dos veículos de publicação, nunca completamente livres de jugos diversos: mercado, lucro, espaço, tom.

Interessante enfatizar os “anseios” que, junto com “ensaios”, configuram esta escrita como a de um pensador em desejo, cuja produção parte de uma vontade e tenta, de alguma maneira, dialogar com esta busca.

Outro ponto a ser notado relaciona-se com o termo “crípticos”, que já intitulara o livro anterior. A palavra, como se sabe, possui significados diversos. Um deles, refere-se ao início da formação do planeta Terra no período hadeano, o mais antigo, quando se formaram os planetas que compõem o Sistema Solar. Pode ligar-se também ao latim “crypticus” e ao grego “kryptos”, significando tudo aquilo que é “oculto”, enigmático, escondido. Por extensão, liga-se ao derivado “cripta”, construção subterrânea, normalmente no interior de igrejas, em que relíquias ou pessoas importantes são enterradas.

Decorre desta nomeação, então, várias linhas de sentido. A mais óbvia e direta é a relação com a crítica, sendo lido o termo como se o “p” que o intercala fosse mudo. Outros sentidos também podem ser agrupados a este, tais como “velado”, enigmático e, por que não, antigo – um anseio que percorre toda a atividade do poeta, desde as primeiras manifestações.

Importa pensar, então, já que o livro é uma espécie de refacção do anterior, quais ensaios foram adicionados – e também quais foram preteridos – e que importância eles têm para a configuração desse *ethos* que, aparentemente, neles se intenciona construir. Os ensaios acrescentados são, por ordem de aparecimento no volume: Minifesto 2; 3 momentos da criação; Central elétrica: projeto para texto em progresso; Poesia a gente encontra em toda parte; Poesia de produção poesia de comunicação; Significado do símbolo; Information retrieval: a recuperação da informação; Ventos ao vento; Limites ao léu.

Necessário informar, também, aqueles artigos que foram suprimidos. São eles: Anseios teóricos; Alegria da senzala, tristeza das missões; O sonho acabou. Vamos bater mais uma; Arte in-útil, arte livre?; O último show de rock. Quem chora?; Tudo, de novo; O tema astral; Quando cantam os pensamentos (A pergunta como canto); Punk, Dark, Minimal, o Homem de Chernobyl; Arte = reflexo; A vanguarda do ficar; O autor, essa ficção; Poesia: vende-se; O que é que Caetano tem; Click: zen e a arte da fotografia; O nome do poema; Duas ditaduras; Culturitiba; A volta do reprimido; Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas; Comunicando o incomunicável; Double “John” Fantasy; Becket, o apocalipse e depois. Como se pode notar, diversos artigos ligados à discussão do campo artístico foram eliminados na nova publicação. Todavia, são ainda

os textos direcionados a outros interesses que compõem os principais eixos preteridos na edição seguinte.

Sobre esta seleção, esclarece, ainda, Alice Ruiz:

Alguns destes ensaios foram feitos para a imprensa jornalística e são parte do livro *Anseios Crípticos* publicado pela Criar Edições em 1986.

Estes possuem uma fluidez mais coloquial. Outros, foram selecionados entre ensaios inéditos porque aprofundam o tema principal.

Ficaram de fora as resenhas, críticas ou análises sobre diversos escritores, outros sobre expressões de religiosidade, sua cidade, seu país, sua geração, os costumes e a política de sua época. Todos textos brilhantes e, como sempre, contextualizados histórica e esteticamente, mas com características várias que podem levar a formar outra unidade, outro livro (1997, p.10).

Como se pode ver pela apresentação dos itens excluídos nem todos correspondem a um desvio do “tema principal” – tema este estabelecido pelas organizadoras no segundo volume, visto que o primeiro era composto de ensaios bem mais diversificados, tendo como base apenas a escolha dos ensaios que enfocassem o lado teórico das preocupações do escritor. Podem-se atribuir os cortes à necessidade de adequação a um determinado tamanho do livro e mesmo ao interesse de apresentar alguns artigos novos. Importa assinalar, sobretudo, que a maioria dos ensaios relacionam-se ao campo literário.

Os novos ensaios serão agora foco de análise. Antes, uma ressalva: nenhum dos textos adicionados fora, anteriormente, publicado na *Folha de S. Paulo*, periódico com o qual o escritor, quantitativamente, mais colaborou com ensaios.

Interessante que, aqui, ainda que o livro não seja aberto com o mesmo poema do volume anterior, “Invernáculo”, outro poema aparece logo no começo do livro, em seguida a “Buscando o sentido” e “Teses, tesões”, textos que funcionam como apresentação das intenções de Leminski para o tomo. Desta vez, o poema escolhido é “Minifesto 2”, que diz:

A literatura de um país pobre
 não pode ser pobre de ideias.
 Pobre da arte de um país
 pobre de ideias.
 Pobre da ciência de um país
 pobre de ideias.
 Num país pobre,
 não se pode desprezar
 nenhum repertório.
 Muito menos
 os repertórios mais sofisticados.
 Os mais complexos.
 Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.
 Lembrem-se de Santos Dumont.
 Sempre haverá quem diga

que num país pobre
 não se pode ter energia nuclear
 antes de resolver o problema
 da merenda escolar.
 Errado.
 Num país pobre,
 movido a carro de boi,
 é preciso por o carro na frente dos bois.

(EAC, p.15).

Notem-se as diversas temáticas lançadas pelo poema, que ganham em significação quando colocadas na abertura de um livro de ensaios produzidos por um poeta. Antes de comentá-las, porém, cumpre relacionar o título a outros dois textos produzidos por Leminski. O primeiro deles é um ensaio para a revista *Qorpo Estranho*¹¹², publicado em 1976. Sob o nome “Minifesto”, apresenta 12 tópicos que funcionam como um pequeno manifesto – daí o título – sobre o trabalho da criação poética. Seu embate, no texto, é por uma poesia original, sendo entendida originalidade como “grau de competência com que [o poeta] aciona os códigos que manipula” (EMD, p.174)¹¹³. Entretanto, não toma como suficiente o domínio dos códigos. Para ele, esta competência “tem que ver com sua superação” (EMD, p.175), conferindo importância ao elemento novo e, concomitantemente, ao domínio da técnica.

Outros pontos são ainda importantes no texto, como a atenção para a recepção e para o texto com alta carga de informação, como instâncias relacionadas.

Não há um público. Nem O PÚBLICO. Há públicos (...) É fascismo vetar ou desautorizar a existência/vigência de uma informação mais exigente e sofisticada tecnologicamente sob o pretexto de que não é “acessível às massas”, acusação que levou Maiakovski ao suicídio. Afinal, que “massas” são essas? (EMD, p.175).

Ainda que não seja meu propósito aqui discutir esse ensaio em todos os seus aspectos, a citação acima mostra a relação possível entre este manifesto e o “Minifesto 2”, em forma de poema, lançado no segundo livro de ensaios e transcrito acima. Se em “Minifesto”, conclama os poetas à produção de uma poesia de alta carga informativa, a despeito de quaisquer impedimentos da ordem do policiamento fascista quanto a uma poética de claro engajamento pelas massas, em “Minifesto 2”, retoma a discussão, ampliando-a. Nele, advoga a favor de todos os repertórios sofisticados, não só no

¹¹² Segundo nota de Régis Bonvicino no livro *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*, *Qorpo Estranho* fora “editada em São Paulo, sob a direção de Júlio Plaza e Régis Bonvicino, com dois números em 1976 e um em 1982” (BONVICINO, 1999, p.174). O texto é reproduzido na seção “Alguma crítica” do volume de cartas.

¹¹³ Ver discussão e análise do referido texto em *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski* (2002), de Manoel Ricardo de Lima Neto, páginas 50-53, citado nas referências desta tese.

terreno da poesia. De forma indireta, reafirma a necessidade de ultrapassagem das expectativas de leitura e consumo das citadas e desconhecidas “massas”. Seu embate é para que nenhum repertório seja rejeitado. Assim sendo, não se resolveria o problema de um “país pobre” atacando primeiramente as frentes mais básicas, como a merenda escolar. Seria o mesmo que dizer, em outro patamar, que não se deve produzir poesia de baixa definição apenas porque a maioria do público não consegue lê-la, seja por analfabetismo ou baixo horizonte de expectativa. O caminho apontado vai justamente na direção oposta: aproveitar ao máximo a produção sofisticada, elevar o nível do país, para que, além de pobre, este não seja também “pobre de ideias”.

Há ainda outro poema, de idêntico nome, publicado em *Distraídos venceremos*:

MINIFESTO

ave a raiva desta noite
a baita lasca fúria abrupta
louca besta vaca solta
ruiva luz que contra o dia
tanto e tarde madrugastes

morra a calma desta tarde
morra em ouro
enfim, mais seda
a morte, essa fraude,
quando próspera

viva e morra sobretudo
este dia, metal vil,
surdo, cego e mudo,
nele tudo foi e, se ser foi tudo,
já nem tudo nem sei
se vai saber a primavera
ou se um dia saberei
que nem eu saber nem ser nem era

(DV, p.17)

Quais relações podem ser estabelecidas entre este poema e aquele lançado em *Ensaíos e anseios crípticos*? Como se pode notar, caminham em direções bem diversas. É, entretanto, importante ressaltar um componente que parece unir os dois textos. Ainda que sob temáticas diferenciadas, ambos os poemas (e também o ensaio lançado em *Qorpo Estranho*) possuem dicção um tanto belicosa, como é característica dos manifestos. Leminski mantém esse tom, mas subverte o gênero textual, dando-lhe caráter circunstancial, menos apologético ao chamar-lhes “*minifestos*”.

“Central elétrica: projeto para texto em progresso”, por sua vez, também se aproxima sobremaneira dos pontos discutidos em “Minifesto 2”. Discute o cenário da

literatura no Brasil, caracterizado como país analfabeto, cujo círculo de leitores é ínfimo. O livro, então, seria um “dispendioso investimento sem retorno palpável” (EAC, p.19). Alerta, além disso, para a penetração dos *medias* naquelas camadas ainda não escolarizadas. Dessa forma, “a cultura letrada quando chegar a esse povo não vai chegar num povo rural e oralmente folclórico. Vai chegar logo num público de rádio e TV” (EAC, p.19). Essa realidade precisaria estar na consciência do produtor de artefatos verbais, a plurisemiose. Todavia, pondera:

No interior do vasto mural brasileiro de analfabetismo, ignorância, alienação e massificação (que escritor algum pode alterar sozinho), o problema do produtor de textos parece ridiculamente mesquinho se comparado com as tarefas mais urgentes que o contexto exige. Surge, com pressão total, a questão da responsabilidade social do escritor, produtor de mensagens verbais (EAC, p.20).

Tal caracterização aparece como um painel que reforça a ideia de literatura feita para as massas, contra a qual irá se insurgir: “‘Incompreensível para as massas’ é toda literatura que se faz hoje, no Brasil” (EAC, p.21). Ora, num país de poucos leitores, qualquer literatura já seria uma espécie de “excrecência ornamental”, para usar um termo do próprio Leminski. Aponta, então, duas atitudes possíveis, ambas radicais: Paulo Freire e Haroldo de Campos. Em Freire, a respeitabilidade do intelectual que atacou diretamente o problema de alfabetização das massas. Em Haroldo, “a radicalidade extrema de um radical de elite, trabalhando por uma sofisticação máxima da cultura letrada” (EAC, p.21). Ao contrastar as duas atitudes, julga “Facílimo ver a importância do trabalho de base, a partir do ABC, de um Paulo Freire. A outra radicalidade precisa ser mais discutida” (EAC, p. 21). É justamente esse debate que Leminski irá promover. Enquanto todos os argumentos parecem apontar para a ratificação de uma literatura para “alcance” das massas, o ensaísta segue em outra direção, não sem antes indagar: “não é loucura radicalizar ainda mais o já restritíssimo número de leitores, produzindo uma obra exigente, com alto teor de novidade, que pressupõe um repertório letrado, muito acima da média brasileira?” (EAC, p.21).

Para responder a essa questão, serve-se do exemplo de Maiakovski, mas antes, denuncia:

Invoca-se o interesse das grandes massas para legitimar a mediania e a banalidade. Em nome do povo, produz-se uma literatura que subliteratura dos padrões da elite. Essa literatura não é popular, no verdadeiro sentido do termo. Não é efetivamente consumida pelo povo ou – muito menos – produzida por ele (EAC, p.22 - *sic*).

A literatura engajada, dessa forma, seria uma espécie de engodo: nem para o povo, nem do povo. O citado exemplo de Maiakovski, então, não poderia ser mais propício. O poeta russo é apontado como alguém “inequivocamente comprometido com as massas” (EAC, p.22) e, nem por isso, alheio à poesia de alta informatividade. A ideia de central elétrica, vinda do futurista, justificaria a produção altamente elitizada. Transcreve texto do “poeta da revolução”, em que este se defendia da acusação de que sua própria poesia era incompreensível para as massas:

Se um livro se destina a uns poucos e não tem outra função, ele é desnecessário. Mas se um livro é endereçado a uns poucos como a energia da central elétrica de Volkhovstroï se dirige a umas poucas estações transmissoras para que essas subestações distribuam pelas lâmpadas elétricas a energia reelaborada, então sim, semelhante livro é necessário” (MAIAKOVSKI *apud* LEMINSKI, EAC, p.22-23).

O exemplo é ressaltado porque parece coadunar-se bem com o tipo de produção poética que interessa a Leminski, pelo menos em determinado momento de sua carreira – a mais ligada ao *modus faciendi* dos concretistas. Afirma: “Num país como o nosso, é necessário uma Itaipú poética” (EAC, p.23). Assim sendo, vê o poeta altamente sofisticado como uma necessidade mesmo política, de condensação da informação, que seria redistribuída até alcançar público mais vasto. Não se deve esquecer que o mesmo Maiakovski salientava ser impossível uma arte revolucionária sem forma revolucionária. Já Leminski, no mesmo livro em que aparece o ensaio aqui discutido, clama que “num país pobre,/ movido a carro de boi,/ é preciso por o carro na frente dos bois” (EAC, p.15). A produção de uma “central elétrica” seria o carro na frente dos bois. A frase atribuída a Maiakovski serviu de emblema para os concretistas e, principalmente, para a discussão que se instaurou no Brasil à época, colocando em campos opostos os que pediam uma arte com claro engajamento político e aqueles que proclamavam uma revolução da forma.

O texto seguinte “3 momentos da criação” é um libelo a favor daquilo que considera importante para a criação poética. Os três momentos não estão relacionados à pessoa de um poeta, ou seja, não são três fases por que cada poeta passa, mas três momentos da criação na história da literatura, vistos, aqui, como uma evolução. Assim sendo, considera como o primeiro momento da criação aquele relacionado à “transmissão do conteúdo”, superado pelo segundo, que é a “saturação do veículo”, alcançando, por fim, o terceiro estágio, das “operações inter-semióticas” (EAC, p.16).

Ainda que, em outros momentos, afirme que não crê que a arte evolua como os objetos tecnológicos, cria, nesse ensaio, a ideia de superação de um fazer por outro. Nesse sentido, o primeiro e mais rudimentar momento, estaria atrelado a todo figurativismo e tentativa de representar “diretamente” a realidade, ou, para usar as palavras do próprio Leminski, é o momento da criação que envolve “conteudismos miméticos” (EAC, p.17). Inclui, nesse fazer, todos os realismos, “a grande ficção do século XIX” e mesmo as manifestações do regionalismo de 30 no Brasil, apondo-lhes o rótulo de “academicismo”, por não estarem preocupados com a criação do material verbal, importando para sua fatura somente o conteúdo.

A fase de transição deste estado para aquele que Leminski considera ideal é a da supremacia da metalinguagem: “mensagem sobre mensagem”. Nessa fase, identifica o “fim da aura do objeto artístico” (EAC, p.17), citando textualmente a obra de Walter Benjamin, “A arte na era das técnicas de reprodução”¹¹⁴. Elenca diversos produtores que tem nesse tipo de fazer o ápice de suas teorizações/práticas: a ideia de que o meio é a mensagem, de McLuhan, a função poética, de Jakobson, a “tautologia” de Gertrude Stein, quando afirma “uma rosa é uma rosa é uma rosa”, entre outros. Para ele, esse momento é de crise, quando o código se volta para si mesmo, e estabelece uma série de caminhos que despontarão, por sua vez, no último momento da criação, a intersemiose. É nesse tipo de fazer que Leminski deposita suas mais altas esperanças quanto ao futuro do criação artística. Argumenta: “Assim como não há raças puras, também não há códigos puros. A escrita, que parece uma só coisa, já contém 2 veículos: o idioma e sua grafiação. Na canção, temos também 2: a palavra e o som. No cartum, idem” (EAC, p.18). Como advoga ser próprio de todos os códigos a pluri-semiose, incita a arte a assumir essa característica, enovelando cada vez mais os códigos disponíveis. O cruzamento de linguagens, muito constante em sua produção, é, então, identificado como o futuro da poesia, o terceiro momento da criação, superação dos modos de criação anteriores.

“Poesia a gente encontra em toda parte” é um estudo, contendo material traduzido, sobre as formas poéticas de três civilizações: do Egito, da Índia e do México. Acerca do Egito antigo, relembra que as formas literárias que conhecemos hoje, já podem ser encontradas lá: “Todas as formas literárias que o Ocidente reconhece como tais começaram no Egito antigo” (EAC, p.29). A partir dessa consideração, explica que

¹¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Citado nas referências ao fim desta tese.

a poesia egípcia conheceu o “verso, a linha medida por sílabas, por acentuações musicais” (EAC, p.30). Traduz, então, dois textos: “Hino ao Nilo” e “Salmo ao Sol”, este último com o cuidado visual de tornar maiúscula a letra “O”, toda vez que aparece no poema, “tentando inscrever hieroglificamente no texto, ao mesmo tempo, o círculo solar, *aton*, e o olho (...), ideograma egípcio do deus-sol, Ra” (EAC, p.31). Tal atenção faz notar a preocupação de, ao traduzir, não estreitar a gama de significados possíveis no poema de origem. Alerta: “tenho, de egípcio antigo e de hieróglifos, noção suficiente para não trair de mais. Nem de menos” (EAC, p.31). Em relação à Índia, esclarece, citando e subvertendo Camões: “Como ‘para tão longo amor é tão curta a vida’, não quis o destino que eu soubesse kannada. Assim, estes poemas são trans-traduições da versão inglesa de Ramanujan” (EAC, p.32). Quanto ao México, ocupa-se em traduzir/transcriar hinos e poemas astecas.

Sempre antes de traduzir os textos, introduz uma série de informações que os contextualizam e inserem o leitor no mundo do qual fala. Há um cuidado de ir mostrando as deficiências da versão de uma língua para a outra. Assim, a contextualização se torna uma maneira de apontar significações que se perdem na tradução.

“Ventos ao vento”, por sua vez, é um estudo sobre estética oriental, contendo uma discussão sobre os conceitos que “norteiam a criação artística nipônica” (EAC, p.80). O escritor tenciona, neste artigo, transpor determinados conceitos sintéticos que valoram a arte nipônica para uma compreensão mais discursiva, comum à arte ocidental. Explica que, diversamente do Ocidente, a poesia e arte nipônica, por muito tempo, não possuíram palavras que as identificassem como fazer artístico. Ou seja, havia as formas poéticas (*tanka*, *waka*, *renga*, entre outras), mas a isso não se chamava “arte” – conceito que foi herdado do Ocidente muito tempo depois.

Para então explicitar com que paradigmas os poetas nipônicos lidavam, enumera, traduz e discute alguns conceitos – alertando para o fato de que a tradução é imperfeita, pois estes termos não são plenamente explicáveis, guardando em si mesmos, como um *kanji*, a força de suas significações. Reflete, então, traduzindo: “*fu*” (o vento, “elegância”); “*wabi*” (a simplicidade silenciosa); “*yugên*” (o mistério nebuloso); “*shibúmi*” (o gosto adstringente); “*hosomi*” (o corte fino); “*miyabi*” (a graça harmoniosa), “*sabi*” (a cor do tempo); “*karúmi*” (a leveza) e “*mu-ga, um-i*” (o não-Eu, o não-Fazer). Como o próprio Leminski explicitou, apenas a tradução não é suficiente para dar a dimensão destes conceitos, agindo esta mesmo, algumas vezes, como algo

que despista do real sentido adquirido por estes termos no fazer nipônico. Para suplantar a precariedade da tradução, tenta, então, discutir cada uma dessas ideias, exemplificando-as no trabalho de poetas como Bashô e Issa e fazendo uma ponte, guardadas as devidas diferenças, com a literatura ocidental.

Em “Significado do símbolo”, executa uma operação de aproximação do Simbolismo com as técnicas concretistas. Num texto em que as epígrafes são tiradas a textos de Cruz e Souza, Gilberto Gil e Mallarmé, propõe-se a “despir a experiência sígnica dos simbolistas” (EAC, p.55). O argumento que desenvolve ao longo do texto é de que os simbolistas, em literatura, descobriram o ícone – ou seja, que aquilo que então chamavam de “símbolo” era, segundo a semiótica, “o pensamento por imagens. Aquilo que as teorias modernas da linguagem chamam de ícone” (EAC, p.55). Promove uma apologia do ícone – como era de se esperar, visto que o trabalho de poesia que preza é aquele menos discursivo, ou seja, com ênfase numa poética icônica. A relação, aqui, consiste em interligar dois momentos da poesia que considera especiais, traçando uma espécie de filiação indireta entre os movimentos simbolista e concretista.

Ao olhar para a trajetória de Leminski, a busca por essa relação entre as “escolas” torna-se significativa: seguidor de Dario Vellozo, poeta simbolista a quem considera curitibano¹¹⁵, e frequentador do templo neo-pitágorico¹¹⁶, parece querer interligar os movimentos que lhe são caros. A menção a Cruz e Souza também é exponencial de sua trajetória: o catarinense é um dos personagens eleitos para compor o ciclo de biografias escrito por Leminski, juntamente com aquelas de Trotski, Jesus Cristo e Bashô.

Reverência semelhante devota ao passado concretista. É o que se pode ver em “Information retrieval: a recuperação da informação”. No texto, enumera motivos de valoração do grupo que, para ele, trabalha pela “recuperação da informação”. Mas o que seria, na conceituação do poeta, a recuperação da informação? Entende que, por meio do esforço dos vanguardistas concretos, o passado foi reconfigurado e recuperado, adquirindo novas significações para a época atual.

Essa recuperação, no caso dos concretos, acontece, pelo menos de duas maneiras: pela reavaliação de autores de nosso passado nacional e pela tradução de fontes importantes da teoria, crítica e literatura universal. No território brasileiro, aponta

¹¹⁵ Atribui a cidadania curitibana ao citá-lo no ensaio. Vellozo, todavia, é de origem carioca, tendo mudado para Curitiba aos 17 anos.

¹¹⁶ Fundado por Dario Vellozo.

o trabalho de redefinição canônica, a partir da reavaliação de nomes como Sousândrade e Pedro Kilkerry. Num âmbito além-fronteiras, aponta o trabalho de tradução levado a cabo pelos irmãos Campos, de diversos nomes que compõem o *paideuma* do grupo, como, por exemplo, Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings, Maiakovski, entre diversos outros, numa lista que alcança quase trinta nomes de importância indiscutível para as letras. É digna de nota a diversidade dos autores “transcriados”: vão desde Li-Tai-Poh ou Bashô a Huidobro e Ungaretti, num painel em que conta muito pouco a origem nacional e bastante a significação das obras para a vanguarda.

A argumentação do ensaio, que por sinal é dotado de uma formatação original – linhas curtas e quebradas, como versos, e blocos de texto/informação –, vai na direção de afirmar que a vanguarda não é algo oposto ou incompatível com o passado. A redescoberta de nomes cujas práticas foram significativas para uma remodelação da ideia de literatura em determinado período e mesmo a tradução, que traz alguns nomes que, no passado, realizaram obras que dialogam com os pressupostos concretistas, indicam que a vanguarda convive confortavelmente com *certo* passado – que não é passadismo. Para Leminski, os nomes trazidos por essa vanguarda, seriam indicativos daquilo que é “permanentemente NOVO” (EAC, p.63).

Para fundamentar sua argumentação, indaga: “por que o sistema literário oficial/ as ignorou ou afastou?” (EAC, p. 64). Segundo o poeta, o sistema só aceita a mediania e a banalidade. A redescoberta de autores indicaria, então, que “há uma linhagem dos inventores/ porque houve inventores/ em todas as épocas” (EAC, p.64). Nesse sentido, estabelecer-se-ia uma continuidade de produtores de informação sofisticada, identificada pela percepção concretista que, de maneira um tanto borgeana, criaria seus precursores. Note-se a alusão aos inventores que indica, por subtração, uma referência também aos *mestres e diluidores*, elementos da teoria poundiana. Aos concretistas, o autor atribui o papel de *inventors*.

A ênfase recai em três segmentos que perfazem o modelo do impacto do grupo concretista no cenário nacional: “CRIAÇÃO/ CRÍTICA/ TRADUÇÃO (RE-CRIAÇÃO/RECUPERAÇÃO)” (EAC, p.65). A noção de transcriação é levemente referenciada, ainda que não a descreva no ensaio. O movimento mais visível do artigo, todavia, é estabelecer ligações significantes entre blocos de autores/grupos não intimamente ligados à primeira vista, mas todos, de alguma forma, relacionados ao fazer concretista. Em certo momento, chega mesmo a agradecer a Ezra Pound pela noção de *paideuma* que, certamente, ancora o ensaio em questão. O artigo é de fundo

apologético, é assim finalizado: “com seu labor/valor/lavor /os campos já passaram/ para dentro do território cultural/ do brasileiro/ alguns do textos mais valiosos/ do ponto de vista da invenção/ da literatura mundial/ de todos os séculos” (EAC, p.69).

Uma linha similar de raciocínio pode ser identificada em “Poesia de produção Poesia de comunicação”. O ensaio compõe-se basicamente da listagem de pares opostos em relação a duas formas de produzir literatura. Vale a pena reproduzi-lo:

Poesia de produção	Poesia de comunicação
protótipos	tipos, reprodução
formas mão	conteúdos, temas
maior repertório	maior auditório
ruptura com a tradição	continuidade
estranhamento	envolvimento emocional, cumplicidade
invenção, vanguarda, inventiva	literatura
intersemiótica (multimídia)	verbal discursivo
elétrica	mecânica
física, material	psíquica, catártica
anti-normativa, eventos	normativa, gêneros
crescimento na vertical	na horizontal
para produtores	para consumidores
idioleto, gíria	língua geral, oficial
corpo opaco	corpo transparente
“artificial”	“natural”
imprevisibilidade	previsibilidade
informação estrutural nova	na linguagem
informação redundante	no significado
CONSTRUÇÃO	EXPRESSÃO
revolução	evolução

(EAC, p.49).

As duas listagens elencam uma série de lugares-comuns quanto aos dois fazeres, costumeiramente opostos. É possível notar claramente a preferência do ensaísta pela lista da esquerda, relacionada àquilo que alcinhou de poesia de invenção. Na série enumerada à direita, concentram-se características já apontadas por ele em diversos outros momentos como ligadas a um fazer raso em termos de literatura. Dessa forma, a poesia de comunicação seria “literatura” – e aqui ancora todo seu confronto com o termo. É interessante lembrar que, nas cartas a Régis Bonvicino, diversas vezes alertara: “CUIDADO COM A LITERATURA”¹¹⁷ (EMD, p.77), “por q tanta literatura? TROP DE LITERATURE! (EMD, p78). Reside nessa afirmação, como já foi levantado

¹¹⁷ A palavra “cuidado”, aqui, é ambígua. Tanto pode significar “prudência” quanto “desvelo”, ou seja, aponta concomitantemente para o medo e para o necessário cuidado ao tratar com as palavras.

diversas vezes nesta tese, uma crítica ao sistema literário canônico, discursivo, que rejeita determinadas manifestações poéticas construtivas, como se, por não se realizarem através da “expressão”, fossem menos literatura. Nesse nicho, então, agrupa o discursivo, o normativo, o gênero, o dito natural – todos construções históricas que representam um corpo literário consolidado e contra o qual a poesia de vanguarda, intersemiótica, antinormativa e *artificial* se impõe. É a esse grupo que, momentaneamente, se filia Leminski – mesmo que em outros instantes de sua própria produção desconstrua significados congelados apresentados por ele mesmo nesse e em outros textos críticos.

Como não podia deixar de ser, o volume se encerra com um poema, “Limites ao léu”, republicado em *La vie en close* (2004, p.10). O texto, eloquentemente significativo, tem sido comentado com vigor na fortuna crítica leminskiana. Compõe-se de uma série de definições sobre poesia, retiradas de autores os mais diversificados – tanto aqueles que compõem o já citado *paideuma* concretista, como as próprias referências do poeta. O poema já foi citado nesta tese, no tópico 2.4. Sobre a seleção realizada por Leminski neste texto, diz Maria Esther Maciel:

Eso, sin embargo, no significó una adhesión incondicional del poeta al concretismo, sino el de un diálogo hecho de afinidades y disonancias, de homenajes y profanaciones, teniendo en cuenta que Leminski, sin dejar de lado algunos de los procedimientos estéticos del movimiento conducido por los hermanos Campos y por Décio Pignatari, se permitió – como ya fue dicho – transitar en diferentes corrientes poéticas y artísticas, algunas claramente en desacuerdo con los principios de autonomía estética de la vanguardia concretista (MACIEL, 2006, p. 296-297).

Como se pode ver, o texto indica caminhos do próprio fazer de Leminski. Por já ter sido muito comentado, abstenho-me de discorrer sobre o poema, guardando minhas considerações para o fato de que, por escolha de Alice Ruiz e Áurea Leminski, tal texto, extremamente significativo, fecha o volume de ensaios, enfatizando a ideia de que estas produções são pensamentos de um poeta – e um poeta que considera a poesia a soma de muitas vivências poéticas, contudo, sempre aberta para sua própria contribuição e direcionamento, para a liberdade de sua linguagem.

Anseios práticos

Traduzir é entrar na dança. Para o tradutor, o texto é uma coreografia: a notação das figuras e dos passos que se deve reexecutar. E o novo corpo que vai

entrar na dança (com os meneios próprios de uma outra língua) deve encontrar o melhor jeito de acertar o passo.

Leyla Perrone-Moisés

Anseios Crípticos 2, lançado em 2001, pela Criar edições, é uma espécie de continuação do projeto de Leminski, porém, como se pode notar, lançado vários anos após sua morte. A orelha do livro, não assinada, esclarece que o autor organizara seus ensaios em dois volumes, “nos quais deixara fluir seu talento de polemista-ensaísta-demolidor-criador: seus anseios”. O subtítulo do primeiro livro, então, fora batizado de *Anseios Teóricos*, com vistas ao lançamento do segundo volume, cuja nomeação prevista era *Anseios Práticos*. Seu lançamento estava planejado para o ano seguinte ao de *Anseios Teóricos*, 1987. A explicação para o atraso está relacionada a questões econômicas envolvendo a Criar Edições, cuja “quarentena” só teria sido findada em outubro de 2000. Outro problema responsável pela postergação do lançamento foi o sumiço dos originais que, “15 anos depois, se materializaram no fundo de uma caixa na qual deveriam estar apenas exemplares de antigos suplementos literários”.

Os *Anseios Teóricos*, então, relacionavam-se às noções que guiavam o pensamento de Leminski. Os práticos, como deixa entrever o anônimo autor da orelha do livro, direcionam-se à análise de obras e autores com uma considerável parte dedicada aos problemas de tradução.

Para além dos azares da demora da publicação, o livro foi lançado com um título diferente daquele idealizado pelo autor. Todavia, a escolha e a disposição dos ensaios foram feitas por ele. Em *Anseios Crípticos 2*, há inéditos, inéditos em livro, e também textos publicados em revistas e jornais de grande circulação, bem como em periódicos de circulação restrita ao estado do Paraná.

A maioria dos artigos, como se verá a seguir, está relacionada à prática da tradução, seja própria ou como crítica à prática de outrem. Assim, de 23 textos, pelo menos 12 colocam em exergo a atividade da tradução, enquanto a quase totalidade dos outros revela-se como um movimento crítico, em direção a algum autor, livro ou grupo específico.

Daqueles que não estão relacionados diretamente a um pensar sobre a tradução, contam-se: “M, de memória” (já publicado na *Folha de S. Paulo*, de 30/03/1986), “Sertões anti-euclidianos” (visto anteriormente em *Polo cultural*, de 22/06/1978), “Significado do símbolo” (também em *Ensaio e anseios crípticos*), “O veneno das

revistas de invenção” (*Folha de S. Paulo*, 16/05/1982), “Grande ser, tão veredas” (*Folha de S. Paulo*, 27/11/1985), “E o vento levou a *Divina Comédia*” (*Folha de S. Paulo*, 30/10/1985), “Prosa estelar” (*Veja*, 31/10/1984), “História mal contada” (*Veja*, 20/11/1985), além dos ainda não comentados aqui: “O uivo e o silêncio”, “Aventuras do ser no nada” e “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”.

Não tratarei aqui daqueles textos já comentados em outros momentos. Do bloco dos ensaios não-relacionados à atividade do tradutor, ocupar-me-ei de três artigos que versam, respectivamente, sobre Allen Ginsberg, Jean-Paul Sartre e poesia nipônica.

O que há de diferente nestes textos, ainda não tratado nos textos escritos anteriormente? Inicialmente, eles se propõem a fazer *análise*, exercício prático – diversamente da grande maioria dos textos dos volumes anteriores. Em “O uivo e o silêncio”, todavia, Leminski recorre a um procedimento já flagrado algumas vezes ao longo das páginas dessa tese: busca aproximar realidades aparentemente distintas, confrontando-as e traçando eixos de similaridades. Como nas outras vezes, tais realidades são caras à trajetória de vida do escritor. No texto citado, tenta relacionar a poesia beat americana ao concretismo.

No texto, indaga-se: “a poesia ‘beat’ é uma vanguarda?” (ACR, p.57). A partir dessa insinuação, tece considerações aproximativas. Nesse sentido, *Howl – o Uivo*, de Ginsberg – seria uma espécie de manifesto das intenções do grupo. Reflete que a época de lançamento do livro, 1956, é extremamente próxima daquela que viu as movimentações concretistas, visto que o “Plano piloto” é de 1958. Diferencia, entretanto, as duas manifestações, ao colocar o foco da vanguarda brasileira no aspecto *visual*, enquanto a aqui chamada vanguarda norte-americana se centraria em um eixo oralizante. Nesse sentido, a poesia beat estaria atrelada ao gesto que a configura, enquanto a poesia concreta teria muito mais sentido se pensada pela via do trabalho, apresentando-se como um programa. O concretismo é percebido como uma produção poética capaz de gerar sua própria teorização, enquanto a poesia beat, por sua própria constituição, afastar-se-ia de um modelo programático e teórico, visto que se centraria mais nas vozes, nos indivíduos e nas performances. Ainda que se trate de um elogio à poesia beat, deixa entrever certa superioridade atribuída ao concretismo, já que da poesia beat considera o “alcance e abrangência intelectual” ser “necessariamente, menor do que a da poesia concreta brasileira, sua contemporânea” (ACR, p.58).

“As aventuras do ser no nada: quem tem náuseas de Sartre?” é composição um tanto transgressora, que combina o ensaio à ficção. Já no título, diversos jogos com as

obras do filósofo. O texto é concebido em forma de diálogo: o poeta cria um interlocutor versado na obra de Sartre e que ameaça matar o autor do artigo. Aparentemente, há uma provocação externa ao ensaio – diz o “interlocutor-assassino”: “Em Curitiba, só eu posso escrever sobre Sartre” (ACR, p.101). O diálogo ficcionalizado dá margem para, nas “respostas”, construir-se uma descrição de Sartre como intelectual. Como é costumeiro em Leminski, as construções se dão por meio do humor, da troça feita com os lugares-comuns da filosofia sartreana.

O texto, que segundo os propósitos do livro, teria ênfase na análise, realiza-a de modo periférico. Não há um esmiuçamento, por exemplo, das propostas de *O ser e o nada*. Pelo contrário: o livro é citado apenas para defender a ideia de que, nele, Sartre havia cometido uma espécie de crime contra o existencialismo. Já *A náusea*, outro livro do filósofo, aparece referido no texto do escritor curitibano para validar o comentário de que Sartre teria dado à literatura “a dignidade da filosofia” (ACR, p.102).

Mais do que a análise em si, interessa pensar esse texto não só como peça do seu livro de ensaios “práticos”, mas como referência e reverência a um pensador que é tido como último dos intelectuais modernos. Segundo o ensaísta, “depois dele, só são possíveis MacLuhans” (ACR, p.102). Tal consideração ganha relevância quando se percebe que o próprio Leminski é um intelectual pós-McLuhan e, ainda assim, fã declarado de Sartre, a ponto de, em diversas oportunidades, ter se denominado “sartreano”. Afirmar-se como tal significa muito mais do que uma simples afinidade de pensamento: coloca aquele que profere tal designação no lugar de um intelectual engajado, comprometido com o seu fazer e com o impacto social que se depreende de sua prática. Pensar Leminski a partir de tais considerações, de certa forma, confere uma nova situação a sua figura pública. Talvez seja interessante perceber a necessidade de impacto social de sua poesia pós-*Catatau* a partir dessas premissas.

Já “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira” é uma espécie de explicação – via orientalização da arte – de algumas características da poesia brasileira de então. Seu argumento é de que os bens culturais pertencem à humanidade, não importando de onde vieram. Assim, “os hindus são meio ingleses. A China adota Marx, e o chinêsia. Os *beatniks* e os *hippies* da Califórnia e do mundo descobrem o continente-zen” (ACR, p.111). Essas constantes retransmissões e trocas culturais seriam responsáveis pela interpenetração de motivações orientais na poesia do ocidente, mesmo na poesia nacional.

Estranho de tudo é que as mais recentes conquistas da arte ocidental coincidam com características da arte japonesa mais tradicional:

- *montagem atrativa* (Eisentein): ideograma, nô, kabúki;
- *distanciamento épico* (Brecht): Nô, kabuki;
- *port-manteau-words*, montagens verbais Lewis-carrol-joycianas: - “kakekotaba”, as “palavras penduradas”, da literatura japonesa (Nô, *waka*, *tanka*, *senryu*, *haikai*);
- música “minimal” (Glass): música japonesa tradicional;
- miniaturização e síntese poética (e. e. cummings, Pound, William Carlos Williams, Oswald, poesia concreta): *kaikai*, *waka*, *tanka*.
- linguagem analógica, ideogrâmica, não discursiva (McLuhan, poesia concreta).

(ACR, p.112).

O procedimento mais uma vez aponta para aquelas práticas poéticas que lhe são caras. A interligação entre elas procede: como o próprio Leminski aclara no artigo, a poesia brasileira (e não só) vem sofrendo influência do Oriente, pelo menos desde 22, “através de traduções francesas” (ACR, p.112), ainda que não atribua a tal influência toda a carga de inovação da poesia ocidental. Todavia, a convergência existe e é frutífera.

Nos anos 70, (...) a garotada da *poesia marginal* ou *alternativa*, crescida com manchetes de jornal, frases de “out-door” e grafittis nas paredes das cidades que inchavam, começou a fazer “haikais” até sem querer. Waly, Chico Alvim, Chacal, Régis, Ana Cristina César, Alice Ruiz, todos o fizeram. Fazem. E farão (ACR, p.113).

A esse procedimento – de miniaturizar cada vez mais a produção poética –, relacionou a técnica do bonsai, a milenar arte japonesa, que consiste em cultivar árvores em vasos minúsculos. Guarda essa comparação uma ideia de condensação significativa, numa imagem bastante bem aproveitada. Curioso notar que, costumeiramente, a poesia marginal é ligada ao movimento de 22, produtor de “comprimidos minutos de poesia”. Já a relação entre a geração mimeógrafo e uma prática oriental raramente é estabelecida.

Interessante aqui, além do próprio tema do artigo, a denominação que indiretamente Leminski se atribui. Ao falar de *poesia marginal* ou *alternativa*, inclui nesse rol poetas que considera afins à sua própria prática, como Régis Bonvicino e Alice Ruiz – o que é uma forma alusiva de se situar no mesmo espaço, espaço este que reiteradamente renegou.

Todos os outros ensaios do volume são relacionados à prática da tradução, retiradas de prefácios, posfácios e estudos que efetuou para versões não só realizadas por ele, mas também por alguns outros tradutores. Como se sabe, a Brasiliense foi responsável pela contratação do escritor como tradutor, tendo sido essa editora veículo

de diversas traduções nos anos 80, como se pode averiguar no estudo de Marcello Rollemberg, já citado¹¹⁸.

Por ser um livro mais facilmente encontrável, em oposição à boa parte da produção de Paulo Leminski aqui discutida, optei por não me deter em comentar ensaio por ensaio, guardando as considerações apenas para o procedimento que adota nos textos e que deixa entrever em relação à sua opção como tradutor.

O elenco de autores cujas traduções são comentadas no volume é bastante diversificado, contando com nomes como Petrônio, James Joyce, John Lennon, Mishima, Ferlinghetti, Alfred Jarry, entre outros. De sua leva transcritora, entretanto, são os textos “Latim com gosto de vinho tinto”, sobre *Satyricon*, de Petrônio; “Um texto bastardo”, sobre *Giacomo Joyce*, de James Joyce; “Tayo to tetsu”, sobre *Sol e aço*, de Mishima; “Lennon rindo”, sobre *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon; “Jarry, supermoderno”, sobre *O supermacho*, de Alfred Jarry; “México”, sobre algumas traduções de poemas astecas (disponível também em *Ensaaios e Anseios Crípticos*, já comentado aqui) e “Transparalelas”, sobre o próprio ato de traduzir. Já de colegas tradutores, comenta os seguintes trabalhos: a tradução de *A Coney Island of mind*, em “Ferlinguete-se”; *Folhas das Folhas de relva*, em “Folhas de relva forever (a revelação permanente)”; *Uma temporada no inferno* e *Iluminações* em “Poeta Roqueiro”, poemas de Brecht, em “Tímidos e recatados” e, por fim, *Tankas*, em “Tradução dos ventos”.

Comum nos textos que apresenta, independentemente de serem oriundos de traduções próprias ou de outros autores, é o fato de sempre contextualizar o ambiente cultural de onde teria surgido o poeta/escritor cuja obra está em foco. Comenta também a traição do processo de tradução, de forma *sui generis*. Em Petrônio, por exemplo, ao traçar as peculiaridades do mundo latino, do latim vernáculo e sua vivacidade, admite: “Ao tradutor que quer devolver um vivo aos vivos, uma tarefa ingrata. Entre trair Petrônio e trair os vivos, escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém” (ACR, p.17).

No ensaio citado, ainda que *prático*, há presença de alguma teorização. Nesse sentido, ao olhar para o contexto provável de surgimento de *Satyricon*, o ensaísta pensa a questão da originalidade levando em consideração o contexto greco-latino. Para o paradigma dos autores clássicos romanos, como se sabe, era muito mais importante a

¹¹⁸ ROLLEMBERG, Marcello Chami. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. Citado por completo nas referências ao final desta tese.

emulação de obras do panteão literário grego. Tal paradigma, como é por demais conhecido, diverge daquele formulado pelo românticos, que valorizam a “originalidade” das obras, consideradas fruto da inspiração do sujeito criador e cuja qualidade original era levada em conta como padrão. Ao rivalizar com as obras mestras, o escritor latino entrava em uma cadeia de produção que dispensava, por assim dizer, a inclusão de seu próprio estilo na obra: “A felicidade do escritor romano era poder reproduzir, em latim, as proezas e feitos de algum escritor grego do passado, que ele tivesse tomado por paradigma” (ACR, p.12).

Ao trazer para o leitor contemporâneo de Petrônio tais questões, Leminski pensa diversos pontos que constituem aquele sistema literário e que se diferenciam de um fazer já distanciado do mundo antigo: noção de autoria, forma como componente social, uso da língua, cenário, gênero, etimologia, entre outros.

Ainda que esclareça que a noção de originalidade não se colocava então, rende-se a pensar a obra de Petrônio como alheia a essa – na falta de palavra melhor e pecando por anacronismo – limitação. Afirma: “nada disso afeta a originalidade e a primazia do romance de Caius Petronius: até segunda ordem, o *Satyricon* é a primeira obra da literatura ocidental que podemos chamar propriamente de romance” (ACR, p.13).

Muitos outros detalhes contextuais saborosos são apontados no texto que, em tópicos, leva o leitor a passear por esse mundo latino do qual traz de volta Petrônio. Importa dizer que o comentário feito por ele sobre a traição do autor é lapidar para se pensar a que tipo de tradução se filia. Tal filiação fica clara por meio da afirmação: “devolver um vivo aos vivos”, ou seja, opta por não deixar que empecilhos de uma língua morta afetem a fulgurância do texto. Adail Sobral, tradutor e teórico da tradução, relembra: “traduzimos discursos, não (apenas) textos” (2008, p.57).

Tal opção, todavia, inclui uma traição: “a concisão extrema do latim obriga a alongar certas frases para que não se tornem incompreensíveis ao leitor atual” (ACR, p.17). Esta “traição” consiste em afastar-se um pouco da forma original dos textos para que, em português, soem como teriam soado na origem. Usa-se “traição”, é claro, como uma alusão à desejada “fidelidade” do texto traduzido em relação àquele que lhe serve de base. Para o tradutor, apresenta-se sempre uma armadilha: ou respeita a forma do texto, prejudicando sua recepção, ou recria-o, afastando-se de certas peculiaridades da língua original. Na escolha, Leminski percebe o duplo movimento: ou se trai o autor – e não se verte a obra exatamente como ele a concebeu – ou se trai o público, respeitando o autor e esquecendo-se das adaptações necessárias à compreensão. Esclarece:

“impossível entender o *Satyricon* sem ter alguma noção das instituições da Roma escravagista, tão distintas das nossas” (ACR, p.17).

Ao escolher trair a ambos, assume o risco de uma tradução diferenciada. Impossível não lembrar aqui de que se tratava de uma proposta próxima à transcrição haroldiana, espécie de remodelação da obra original. Tal proposta tradutória, ao verter para outra língua determinado texto, nele introduz mudanças significativas, a ponto de ser considerado outra obra, porém com a vivacidade de significação da primeira. O movimento de tal prática tradutória quer impedir que o produto final perca vivacidade, o que ocorreria se o tradutor obedecesse estritamente aos ditames formais da língua original. Ou, nas melhores palavras de Cristina Monteiro de Castro Pereira, transcrição “é um neologismo cunhado por Haroldo de Campos para nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a fazer funcionar o próprio *processo de significação* original numa outra língua” (2004, *online*). Ou, ainda, como define o próprio Haroldo de Campos:

para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação* ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (...). Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (1967, p.24).

O poeta-tradutor, ao comentar as ideias de Albrecht Fabri, em um dos ensaios de *Metalinguagem*, esclarece que toda tradução é crítica. Essa assertiva advém das considerações de Fabri para quem o próprio da linguagem literária é a sentença absoluta, ou seja, a irredutibilidade a outro discurso. Em outras palavras, aquela que “não é outra coisa senão seu próprio instrumento” (FABRI *apud* CAMPOS, 1967, p.21). Nesse sentido, então, é o mesmo Fabri que aponta que a “tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra” (FABRI *apud* CAMPOS, 1967, p.21). Ora, por essa via de raciocínio, a tradução agiria contra a linguagem literária, e seu resultado seria algo distante do que se entende por literatura. Sobre tal desconfiança do processo tradutório, vem-me à memória aquilo que Forster diz sobre o poema, citado por Leminski em “Limites ao léu”: poesia seria somente “aquilo que se perde na tradução”.

Descaracterizá-la como “vilã” do mundo da poesia, aquela que faz perder o que é próprio do poético, que é a indissociabilidade forma/conteúdo, é, talvez, uma das motivações da transcrição – que, ao recriar o texto, pretende manter o processo de

significação original da unidade poética e não apenas vertê-la para outra língua. Todavia, é interessante lembrar que Leminski não concordava totalmente com a transcrição, julgando que deviam ser atenuados o que considera seus exageros. Em alguns momentos, usa mesmo o termo “trans-tradução” ou “transdução”. A crítica que por vezes se faz a esse processo reside no fato de que o tradutor não pode perder a dimensão de que “não se trata de anular-se ou de restituir (...) algum sentido essencial, mas de reconhecer que embora sendo ele autor de um novo texto, o texto traduzido ainda é a principal fonte ou base desse seu novo texto” (SOBRAL, 2008, p.39).

De toda forma, tais afirmações são importantes para ressaltar que, também para Leminski, a tradução não é apenas o processo de verter para outra língua determinado conteúdo. Além de ser um processo crítico, criador, ele também pode ser realizado entre sistemas semióticos diversos, não só entre línguas diferentes. É o que ressalta em “Trans/paralelas”, ao comentar uma *tradução* de Raimundo Correia por Euclides da Cunha. Trata-se, no caso, de uma paródia do parnasiano concebida por Euclides, em que o universo léxico da fotografia é explorado. Leminski explica, então, por que chama a esse processo de tradutório: “sua tradução/paródia é a tradução entre dois mundos, o artesanal de Raimundo Correia e o industrial, que o cientificismo positivista anuncia” (ACR, p.83).

Justifica-se alcunhar esse processo de tradutório com o fato de ser uma espécie de intersemiose: saída do signo discursivo e chegada em um texto que concatena um fazer além-da-palavra, no caso, a relação com o mundo da fotografia. É aliando-se às noções semióticas de Peirce que Leminski ancora sua teoria de tradução:

Traduzir de uma língua para outra é apenas um caso particular de tradução. A possibilidade da tradução está na própria raiz da natureza do signo que, para Peirce, é “qualquer coisa que possa ser entendida através de outros signos”, numa definição tautológica (...) Sendo assim, pode-se entender como “tradução” todas as aproximações do tipo da paródia (= canto paralelo), que tem intuítos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias, da adaptação (de um texto para o cine ou o teatro), da diluição de uma mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo (ACR, p. 81-82).

É com o que parece concordar o tradutor Adail Sobral quando comenta: “toda ação simbólica, e o uso da linguagem é um exemplo disso, pode ser entendido como uma espécie de tradução. E essa tradução pode envolver mais de um sistema de produção de sentidos, ou sistema semiótico” (2008, p.31).

Cabe aqui afirmar que é a este conceito de tradução que Leminski parece se render ao longo dos textos que exploram seu próprio processo criativo. O mesmo Adail

Sobral, ao comentar sobre o par teoria/prática de tradução, revela: “toda atividade de tradução envolve escolhas que refletem, implícita ou explicitamente, alguma espécie de teorização” (2008, p.13). Nos outros textos do volume *Anseios crípticos 2*, o ensaísta dá a entender que seu processo tradutório se mantém, mais ou menos, o mesmo. Os ensaios que, originalmente, antecedem as traduções e, depois, são transpostos para o livro, dão a dimensão do levantamento contextual feito pelo ensaísta a cada nova obra traduzida/comentada. Assim, desenha a Irlanda, ao falar de Joyce; o Japão, de Mishima e Kawabata; a Alemanha, de Brecht; a França de Rimbaud.

Analisa os efeitos de sentido de cada autor ou peculiaridades das línguas/culturas para explicar as próprias escolhas tradutórias, como nas passagens: “o estranhamento do lugar-comum através da alteração da expressão idiomática (...). Além disso, John é muito chegado numa de alterar, a seu babel prazer, a grafia das palavras” (ACR, p.39) ou “Qual a nossa possibilidade, por exemplo, de tradução do conceito sânscrito-hindu de ‘karma’? (...) Conceitos são artefatos, coisas (coisas não estão sujeitas a tradução)” (ACR, p.33) e arremata: “Toda tradução, de certa forma, uma impossibilidade, é sempre uma agressão, um ato de violência, uma brutalidade: toda mensagem deveria ser deixada em paz no idioma em que foi concebida” (ACR, p.34).

Ao comentar as traduções realizadas por outros profissionais, ainda que o procedimento de contextualização permaneça o mesmo, reduz o enfoque no aspecto linguístico, o que, nas próprias versões, sempre ganha ênfase. Ainda assim, em autores específicos, a avaliação de linguagem aparece. É o caso de Ferlinghetti que, co-traduzido por Leminski em *Vida sem fim*, aparece comentado em “Ferlinghete-se!”, texto sobre a tradução de *A Coney Island of the mind*.

Diversos outros pontos poderiam ser levantados referentes às traduções realizadas por Leminski, inclusive com largos exemplos, retirados dos próprios livros ou dos ensaios. Entretanto, o procedimento, em si, creio ter ficado explicitado nas páginas que compuseram este tópico. Ao fim, é possível perceber a tradução, em Leminski, como processo criativo e, de alguma maneira, crítico e, por que não, dotado de consciência poética.

Notas (in)conclusivas: *Work in progress* ou o panorama de um pensamento mudando

*vezes sem conta tenho vontade
de que nada mude
meiavoltavolver
mudar é tudo que pude*

Paulo Leminski

Convencionalmente, uma tese pede uma introdução e uma conclusão: o mais das vezes, no entanto, o desenrolar deste tipo de trabalho contradiz esta necessidade, de tal modo a construção do conhecimento é edifício sempre inconcluso. Ocorre também que, mesmo que a pesquisa formal se encontre finalizada e os prazos venham por termo na conjunção de esforços da elaboração reflexiva, a própria força da discussão parece dar ensejo a um contínuo dialogar sobre a matéria da escrita. Tal situação, ainda que seja um problema, aponta também a vitalidade de um tema e a abertura que este deixa para novas intervenções. Nesse sentido, opto por fechar este texto com notas (in)conclusivas, que pretendem apontar caminhos e descaminhos do trabalho que ora se encerra.

Finalizada esta tese, em que escolhi manter o discurso na primeira pessoa do singular (ainda que creia que todo texto é plural), conjugando pessoalidades e impessoalidades do ato crítico, lembro das palavras de Theodor Adorno, sobre o ensaio, assunto sobre o qual longamente detive meu olhar: “o ensaio, de fato, não tem fecho” (1986, p.181). Tal referência entra aqui como provocação que une ao meu o modo textual do escritor aqui estudado.

Tentei, a partir da noção de poeta-crítico atribuída a Paulo Leminski, entrever os movimentos de sua atividade “teórico-crítica” para a formulação de um perfil intelectual do escritor. Nesse sentido, detive-me na apresentação e análise de seus ensaios, pois, assim, acreditei congregar a face mais “discursiva” de seu pensamento, em contraste e diálogo com o fazer poético, este rico em condensação.

Como não podia deixar de ser, a poesia do curitibano espalhou-se pelas páginas desta exposição, às vezes de forma tímida, noutras, vibrando “de tanto significar” – para usar uma imagem do próprio poeta, em *Metaformose*.

A intenção inicial, que espero ter deixado clara desde o primeiro capítulo, era trabalhar a noção de intelectual em Leminski a partir de seu acervo pessoal, desígnio falhado por reveses além de meus esforços pessoais. Problema original mantido,

entretanto, busquei outras fontes que servissem de base para a perquirição desejada. Elas vieram de modos diversificados: por pesquisa em jornais, em fundações culturais, por doação de amigos, de pesquisadores outros, além da gentileza de Estrela Leminski, que me cedeu, além de textos, também parte de seu tempo. Essa tarefa envolveu, como era de se esperar, a errância por algumas cidades e o contato com pessoas diversas (curadores, bibliotecários, herdeiras, colaboradores do poeta, leitores, entre outros).

O trabalho de recolha deste material, penso, já traz para esta tese alguma valia. Para conjugar o perfil acima citado, 231 artigos compuseram este apanhado, aqui contados aqueles publicados em livro, em jornais e revistas de grande circulação, em periódicos de baixa tiragem, além entrevistas e depoimentos, em sua maioria destinados à imprensa curitibana.

Gostaria de voltar ao trecho de Miguel Sanches Neto, citado na introdução desta tese, em que este afirma sobre Leminski: “ele produziu-se para entrar na história da cultura brasileira não como um intelectual, mas como as estrelas de nossa MPB” (2003, p.60), inferência apenas parcialmente válida para entender a formação da imagem do escritor. Se, por um lado, é verdade que o poeta pretendia galgar um lugar no cenário musical, festejando mesmo as gravações de suas composições por Caetano Veloso, Moraes Moreira, Ney Matogrosso, entre outros, por outro, isso não significa uma despreensão em relação a outros terrenos da cultura, como a formação de uma imagem intelectual, por exemplo. Outra compreensão possível do trecho é de que o escritor intentava exibir-se *como* uma estrela, despido de uma aparência mais sisuda e formado por um delineamento mais “pop”. Ainda que sisudez não combine realmente com a figura construída do poeta em questão, vetar sua representação como intelectual é atitude que não se sustenta – visto que essa representação foi moldada, inicialmente, pelo próprio escritor.

O Leminski que se desenhou pela análise dos ensaios possui uma postura ambígua, deslizando, de intelectual que diz e desdiz – não necessariamente por uma contradição não-pensada (embora às vezes o flagremos nessa postura), mas, em boa parte das vezes, pelo gosto do cultivo das oposições, dos brinquedos dialéticos, do pensamento andando.

Nesse sentido, a observância dos ensaios pareceu-me um caminho útil para compreender o desejo de constituição desse *ethos* intelectual. Ainda que se possa afirmar que a concepção destes textos devia-se a uma necessidade financeira, visto que o autor sustentava a si e à família apenas com seus trabalhos intelectuais, o mesmo não

pode ser dito em relação à publicação destes ensaios em livro. É por meio dessa publicação que procurei notar a intenção de Leminski de firmar-se no cenário intelectual como pensador, ou, em outras palavras, como poeta teórico e crítico, tanto do campo cultural, quanto de assuntos diversos.

Entende Sanches Neto que um dos objetivos do escritor era quebrar o “circuito nanico” (2003, p.57) e, assim, ser conhecido do grande público. Tem razão. Todavia, gostaria de relativizar um pouco essa afirmação, pensando que, apesar de querer ultrapassar este circuito, não queria ver-se livre dele, pois determinadas configurações de *ethos*, importantes para a imagem que Leminski aparentemente queria formar passavam também pela ideia de que era um escritor de variadas faces e múltiplos veículos. Assim sendo, imagino que a afirmação de que *não queria* mostrar-se como intelectual não é totalmente verdadeira. Apenas o intelectual que se quer mostrar já não se configura como o intelectual tradicional. Que intelectual é este então?

Como se sabe, a discussão em torno desta conceituação é caudalosa. Segundo Norberto Bobbio, “o debate entre intelectuais a respeito dos intelectuais, isto é, a respeito deles próprios, não tem trégua” (1997, p. 7). Cotidianamente, mais e mais vozes se juntam para pensar essa questão. Isso, ainda segundo Bobbio, ocorre porque

uma das razões pela qual os escritos sobre intelectuais, sobre sua função, seu nascimento, seu destino, sobre sua vida, morte e milagres, são tão numerosos que apenas conseguiriam ser inteiramente catalogados pela memória de um potente computador, é que uma das funções principais dos intelectuais, se não a principal, é a de escrever. É natural que os intelectuais escrevam sobre si mesmos. Se eles não se ocupassem de si mesmos, quem o faria? E se outro escrevesse sobre eles, não se tornaria, *pelo único fato de estar escrevendo*, um intelectual? (1997, p. 67-68. Grifo meu).

Depreende-se da fala de Bobbio a ideia de que qualquer escritor é um intelectual. Mas será mesmo que, pelo único fato de escrever, alguém se torna intelectual? Essa então opulenta classe está unida pelo fato absoluto de que suas ideias são reveladas através da escrita? Todos os que escrevem são intelectuais?

A noção dicionarizada que concerne ao vocábulo *intelectual* se refere a tudo que é relativo ao intelecto, ao saber. Mais especificamente, remete àquele “que domina um campo de conhecimento intelectual ou que tem muita cultura em geral; erudito, pensador, sábio” (HOUAISS, 2001). O conceito de intelectual, entretanto, não se delineia de forma tão simples, nem está ligado unicamente ao trabalho do pensamento. Um pensador como Gramsci, por exemplo, inclui todos os homens na categoria de intelectuais, diferenciando-os apenas pela função que exercem na sociedade (1995, p. 10). O chamado “último dos intelectuais modernos”, Jean-Paul Sartre, refuta essa via de

raciocínio, circunscrevendo o intelectual num grupo mais seletivo, dotado de responsabilidades para com aqueles cuja classe não pode gerar intelectuais. Para Sartre, o intelectual é “possuidor de um privilégio injustificado” (1994, p.25), ocasionado pelas condições em torno da classe que o gerou, daquela a que quer atingir e dos meios que garantem seu sustento.

Esse posicionamento nasce como crítica do próprio intelectual que, para Sartre, era o homem do dissenso e da ação. Aos conservadores, Sartre atribuiria a pecha de “falsos intelectuais” (WEFFORT, 1994, p. 8), demarcando a visão de que, para ele, a posição de intelectual inferia um posicionamento de permanente contestação. Para o filósofo francês, o intelectual seria um ser híbrido, “alguém que se mete no que não é da sua conta” (1994, p. 14), ou seja, que produz incômodo ao ferir, de alguma forma, o *establishment*. Ainda que se dirija contra o *status quo*, o intelectual provém de uma intrincada relação com sua formação tradicional de base humanística, gerando, dessa maneira, uma contradição que é uma das condições fundantes desse personagem polêmico.

As mudanças ocorridas na esfera social, especialmente ao longo do século XX, trazem possibilidades de repensar a questão à luz do contexto em que está inserida. Passando pelas ideias de especialidade, hibridismo, e, mais longamente, de virtualidade, ampliação da recepção e paradoxal encolhimento da cena pública, o intelectual do fim do século passado ocupa uma posição afeita às multiplicidades de espaços e amplas relações com os *media*.

Adauto Novaes, por sua vez, ao abrir o famoso ciclo de conferências “O silêncio dos intelectuais”, provoca:

é preciso definir quem é o intelectual. Sabe-se que ele não é, necessariamente, o homem de letras, o artista, o político, o historiador, o filósofo, o escultor, o sábio etc., ou seja, sabe-se que nem todo homem de letras, nem todo artista, nem todo político etc., é intelectual, o que não significa que um deles não possa vir a ser” (2005).

Esse posicionamento parece um pouco contrário à afirmação de Bobbio de que, pelo simples fato de escrever, alguém se torna intelectual, visto que coloca em xeque a ideia de que todo produtor de texto pode ser assim considerado, reservando ao intelectual posição mais problemática.

Como se pode entender, então, a participação do escritor-intelectual na cena pública? O que significa, aliás, interferir nesta esfera? Uma das opções possíveis para tentar discutir tais questões é começar a delinear um conceito de política.

A primeira noção do termo, de matriz aristotélica, diz respeito à sociedade civil, à reunião na ágora dos considerados cidadãos na busca do bem comum, do bem da *polis*. Passa o termo, posteriormente, a designar as coisas do Estado e sua governabilidade, estendendo-se mais tarde às noções de partidatismo. A concepção de política, pois, pode ser entendida de forma alargada, ligando-se diretamente às ideias e ações concebidas para determinado fim.

Jacques Rancière, ao tentar contornar um conceito específico de política em relação à escrita, afirma:

A palavra *política*, assim como a palavra *escrita*, é certamente tomada em uma multiplicidade de sentidos, e a conjunção das duas está submetida à lei dessa multiplicação. No entanto, quando se fala aqui de *políticas da escrita*, não se quer inferir da polissemia da escrita e da dispersão do político que a conjunção das duas é indeterminada. (...) O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma injunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade. (1995, p.7).

Assim sendo, tem-se uma política da escrita, ou seja, uma tomada de posição do escritor frente à sua função primordial. Tal tomada de posição não é – nem pode ser – isenta. Ela figura as escolhas do escritor frente à sua atividade e também frente ao seu entorno social. Essa tomada de posição irá determinar o tipo de produção que se seguirá, retirando-se, assim, da literatura a pecha de tarefa alienante que, muitas vezes, a ela foi atribuída. Roland Barthes, em seu conhecido texto *Aula*, diz, ao tratar da literatura e, por conseguinte, de toda atividade escrita:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua, que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (2004, p. 17)

Para Barthes, então, a literatura não seria apenas um conjunto de obras, mas a prática mesma do escrever. Ainda que se possa acrescentar a isso a objeção de que nem toda escrita é literatura, seu posicionamento nos leva a um lugar diferenciado, que vê a literatura como forma de combate. Esse combate, entretanto, não é exclusivamente o mesmo da dita literatura engajada, mas, antes, acontece de forma um tanto diversa. Como se configura tal batalha em relação à produção de Paulo Leminski?

Em sua *Aula*, Roland Barthes, ao afirmar que a língua é fascista não porque impeça de dizer algo, mas porque obriga a dizer (2004, p. 14), cita a literatura como meio através do qual se pode desbancar o controle ditatorial da língua. Assim pensando, Barthes expõe uma forma de literatura que paulatinamente bombardeia a normalização da língua e, assim, desvirtua a norma. No já citado artigo “Forma é poder”, Leminski afirma:

1. Em práticas de texto, a ênfase no “conteúdo” está ligada a uma certa noção de naturalidade na expressão. A forma “natural” é a que revela o “conteúdo” de maneira mais imediata. Preocupações com a “forma” obscurecem o conteúdo.

2. Essa “naturalidade”, porém, só é possível através de um automatismo. (...) Isso que se chama “naturalidade” é uma convenção. O natural é um artifício automatizado, uma forma no poder. (...) Projetado na literatura, esse discurso “impessoal”, “objetivo” e “natural” é investido de “normalidade”. Na raiz, a palavra “normalidade” indigita sua origem de classe. “Normal” vem de “norma”. Norma é lei: poder. (EAC, p. 45-46).

A insurreição contra o “fascismo da linguagem” ocorre no sentido de desautomatizar o processo de criação/comunicação. Seu projeto, aparentemente, consiste em engajar ativamente a consciência do leitor. Reflete: “– nós – intelectuais do 3º mundo – vivemos desesperados por comunicação. o abismo entre as classes nos repugna e revolta. temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade” (EMD, p.148).

Para ele, o capital seria capaz de transformar qualquer coisa em descartável objeto de venda, inclusive a arte, “a não ser nos pequenos gestos kamikazes, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras” (EAC, p. 54). Tais inovações, ainda que se conjuguem à necessidade permanente de comunicação, atuam como um microprocesso de desestabilização do *status quo* linguístico-literário. O “gesto kamikaze”, então, é, em Leminski, uma política da desnaturalização da norma, do poder, do *establishment*, o que configura sua inequívoca posição intelectual – um modo de ser, dentro de seu campo, um homem do dissenso e da ação.

Fátima Maria de Oliveira, avaliando justamente a configuração de uma postura intelectual em Leminski, relembra um posicionamento de Edward Said: “Em seu estudo sobre *Representações do intelectual*, Edward Said estabelece como uma das tarefas do intelectual a eliminação de estereótipos e categorias redutoras que limitem o pensamento humano e a comunicação” (2008, p. 63) – ou, para lembrar Roland Barthes, cuja luta contra a doxa foi incansável: “boa parte de nosso trabalho intelectual

consiste em fazer suspeitar de qualquer enunciado” (2003, p.80). A fuga dos lugares-comuns é, sem dúvida, a marca mais pertinaz de nosso escritor, um eterno *outsider*, mesmo em dias de valorização acadêmica de sua produção.

Mais especificamente, aparece como o intelectual do fim do século XX, de um país de terceiro mundo, mas não um intelectual qualquer. É o homem de letras, mas não só de letras. É também o intelectual do vídeo, da canção, do programa de TV, do rádio. Mesmo seu espaço de letras não é restrito ao livro: está em consonância com a fotografia, está no muro, no jornal, na revista. A multiplicidade de faces e atuações parece ser um indicador das práticas literárias/intelectuais que se definiriam dali em diante: o poeta que ocupa, ao mesmo tempo, vários espaços. Esse intelectual não busca mais pretensiosamente ser a voz dos desvalidos: é uma voz que brinca com sua própria voz, com suas maneiras de dizer, que quer implodi-las e subvertê-las, visto que sua luta dá-se no nível da linguagem.

Na conferência “Poesia: paixão da linguagem”, já discutida nesta tese¹¹⁹, ele teoriza acerca da imagem passada pelo escritor a seu público. É a partir dessa declaração que gostaria de tecer algumas considerações que são necessárias para a finalização deste trabalho. Diz o escritor: “Entre a vida e a obra, há uma mediatização, que é a primeira obra que todo artista tem que criar, a sua persona, o seu personagem, que você quer encarnar. É esse personagem que será o emissor da sua obra” (OSP, p.298).

Se, como diz Roland Barthes, “o sujeito é apenas um efeito de linguagem” (2003, p.92), de que sujeito podemos falar ao analisar a linguagem tecida pelo curitibano ao longo de seus ensaios, cartas e mesmo poemas? Penso que se torna uma busca inocente a de querer traçar um perfil de um autor, se se procura algo como uma “sinceridade” ou “transparência”. No caminho de um pensamento em mudança constante, onde posso flagrar Leminski? A resposta é dupla e paradoxal: em todos os momentos e em nenhum deles. Ou seja, há sempre alguém por trás do nome, mas esse alguém nunca é uno: é múltiplo, cindido. Há que se ter cuidado ao procurar traços de estabilidade, mesmo nas instabilidades. Nas palavras do mesmo Barthes, “não se trata mais de reencontrar, na leitura do mundo e do sujeito, simples oposições, mas transbordamentos, superposições, escapes, deslizamentos, deslocamentos, derrapagens” (2003, p.83).

¹¹⁹ Ver capítulo 3.

A busca, no caso, seria tentar entender como construções culturais vários conceitos que, ao longo do tempo, parecem se naturalizar: entre eles, o de sujeito e mesmo de obra. O citado autor francês assinala: “A palavra ‘obra’ já é imaginária” (BARTHES, 2003, p.153). Em que pese a dissolução do conceito por oposição a “Texto”, há que se ressaltar que, mesmo distante desta contenda, a ideia de obra (bem como de todas as categorias do universo literário) é uma construção cultural sem necessária materialidade. Assim, a “obra” de Leminski não está exatamente nos livros em seu aspecto material, consistente, mas na junção “imaginária” que se faz dos textos escritos por determinado personagem, também construído. Resta entender que, sob o nome “Paulo Leminski”, diversas faces são possíveis. Ou, para usar uma expressão de Maria Esther Maciel, inscrita no prefácio de *Aço em Flor*, pode-se indagar: “com quantos Paulos se faz um Leminski”? (2001, p.9).

Gosto de pensar, com Bourdieu, que

é preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser o que foi – com o risco de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída –, mas como, sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições (BOURDIEU, 1996, p.244).

Tal discussão, a das máscaras linguísticas de que se reveste um escritor, dá ensejo a outro ponto sobre o qual gostaria de me deter. Em *A economia dos bens simbólicos*, Bourdieu argumenta que o interesse por determinado escritor relaciona-se com a autonomia do campo literário e por uma elevação de *status* do mesmo escritor (2007, p. 184). É possível pensar, então, esse comentário por meio do reconhecimento e interesse de que Leminski vem sendo alvo nos últimos anos. Se é extremamente difícil mapear a recepção real de sua obra, dado que muitos de seus livros estão esgotados e aqueles que continuam sendo vendidos, ainda que seja possível levantar o número de compras, não correspondem necessariamente a um número de leituras, pode-se tentar contornar este problema por meio da observação de sua recepção crítica. Um dado interessante para conceber esta avaliação é mapear o número de livros e produções acadêmicas em nível de mestrado e doutorado cuja atenção ou foco principal está centrado na obra do autor curitibano¹²⁰.

¹²⁰ O levantamento das teses e dissertações acerca da obra deste autor foi realizado na introdução desta tese. Pode-se encontrar também menção à sua fortuna crítica nas referências finais deste trabalho.

Tal produção indica o crescimento do interesse em torno do autor. Visto por vezes como febre ou moda, o empenho acerca da obra de Paulo Leminski vem se consolidando por meio de uma produção constante e diversificada. Múltiplos aspectos de seu fazer já foram mapeados, restando ainda pontos cuja investigação pede maior atenção. É o caso, por exemplo, de sua faceta de compositor ou de *videomaker*. Tais “faltas” já foram apontadas por Marcelo Sandmann, organizador de uma das mais recentes publicações em torno da obra de nosso ensaísta¹²¹. Elas indicam a dificuldade de se dar conta de tantas faces em um só poeta – impossibilidade ou desafio?

O panorama de um pensamento mudando, penso, não se encontra na passagem de um estado a outro, mas na mudança como problema constituinte, como postura intelectual conscientemente procurada. É de Leminski a ideia “Quase ser é melhor que ser”, frase que intitula a segunda parte de seu *Metaformose* – uma viagem pelo imaginário grego. O pensamento mutante, então, não muda disso para aquilo: metamorfoseia-se todo o tempo, passando, concomitantemente, pelo diferente e pelo igual. Na tentativa de escapar a qualquer custo de uma imagem única como definição castradora funda-se, assim, um movimento – um complexo de imagens. Ou, para falar com o próprio poeta de *Metaformose*, “não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos. Tudo pode se transmudar em tudo”.

Nunca se sabe, exatamente, quanto se logrou alcançar em relação aos objetivos iniciais. Resta dizer, todavia, que muito ainda falta ser realizado para o mapeamento da atividade teórico-crítica de Paulo Leminski. Seja pelo levantamento de todo o material disperso, seja pela reavaliação de suas posturas, há, ainda, grande esforço a ser feito para que essa faceta seja mais contundentemente percebida. Espero que, para os novos pesquisadores, esta tese possa servir de auxílio e ponto de partida.

Mas ali, logo ali, nesse espaço,
lá se vai, exemplo de mim,
algo, alguém, mil pedaços,
meio início, meio a meio, sem fim.

(DV, p.47).

¹²¹ *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski* (2010), referenciado ao fim desta tese.

Referências

Obras de Paulo Leminski

- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Ed. do Autor, 1975.
- _____. *Polonaises*. Curitiba: Ed. do Autor, 1980.
- _____. *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase*. Curitiba: Zap, 1980.
- _____. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Agora é que são elas*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. *Anseios crípticos (Anseios Teóricos): Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- _____. *Guerra dentro da gente*. São Paulo: Scipione, 1986.
- _____. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Vida* (biografias: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski). Porto Alegre: Sulina, 1990
- _____. Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino. Seleção, introdução e notas: Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. Diálogo. Entrevista a Almir Feijó. In: *Paulo Leminski*. 2ª ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.
- _____. *Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O ex-estranho*. Organização e Seleção: Áurea Leminski e Alice Ruiz. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. *Ensaíes e anseios crípticos*. Org. e Sel. Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.
- _____. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- _____. *Distraídos venceremos*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- _____. *Gozo Fabuloso*. São Paulo: Editora DBA, 2004.
- _____. *La vie en close*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. *Leminskiana – Antología Variada*. Selección, cronología, prólogo y traducción: Mario Cámara. Buenos Ayres: Corregidor, 2006.

_____. *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

_____; BARNABÉ, Arrigo; PEREIRA, Luís Alberto; CESAR, Ana Cristina; FERRAZ, Buza; BRITO, Antonio Carlos de; PADILHA, Maria; CAMURATI, Carla; MARTINS, Ícaro. Muito riso, muito siso. *Istoé*. 9 de junho de 1982. p. 60-69.

_____ e VIRMOND, João. *winterverno*. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1994.

_____ e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Traduções realizadas por Paulo Leminski

FANTE, John. *Pergunte ao pó*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERLINGHETTI, Lawrence. *Vida sem fim* (com Nelson Ascher e outros tradutores). São Paulo: Brasiliense, 1984.

Fogo e água na terra dos deuses. Poesia egípcia antiga. São Paulo: Ed. Expressão, 1987.

JARRY, Alfred. *O supermacho*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LENNON, John. *Um atrapalho no trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PETRONIO. *Satyricon*. São Paulo, Brasiliense: 1985.

BECKETT, Samuel. *Malone Morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Fortuna Crítica

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o “Samurai malandro”*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009.

BONVICINO, Régis. Introdução à primeira edição. In: LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

CANÇADO, José Maria. Perhappiness. Paulo Leminski: o vertiginoso dia-a-dia dessa “talvez felicidade” que é a criação literária. In: LEMINSKI, P. *Paulo Leminski*. 2ª ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

CAPISTRANO, Pablo. *Descoordenadas cartesianas: em três ensaios de quase filosofia*. Natal, RN: Editora Sebo Vermelho, 2001.

CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

DICK, André e CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Cartas: interseções. In: LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

KHOURI, Omar. Paulo Leminski. In: *Discernir*. Seção “Humanos Seres”. Pirajuí, 2001. Disponível em: <http://www.nomuque.net/discernir/leminski.html>. Último acesso em 29 de janeiro de 2011.

LEMINSKI, Áurea. Um caminho até Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997a.

LIMA NETO, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: SECULT, 2002.

MACIEL, Maria Esther. Prefácio – Com quantos Paulos se faz um Leminski. In: MARQUES, Fabrício. *Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, André e CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2005.

_____. Inventario poético de Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Leminskiana*. Selección, cronología y prólogo de Mario Cámara. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa, PB: Ideia, 2010.

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

MOREIRA, Renata. Espaço de poética: cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. In: RIOS, Otávio (org.). *O Amazonas deságua no Tejo: Ensaaios Literários*. Manaus: UEA Edições, 2009.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. Paulo Leminski: o poeta-intelectual ex-estranho. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos e NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê (orgs.). *O intelectual, a literatura e o poder*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

PERRONE, Charles A. “E descobrir a América”: Paulo Leminski sob a ótica da poética transamericana. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

RUIZ, Alice. Ensaio para o espetáculo da palavra. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

SANCHES NETO, Miguel. A ascensão de Paulo Leminski. In: *Uniletras*. Ponta Grossa, RS: Universidade Estadual de Ponta Grossa, Vol. 25, nº 1, 2003.

SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC, 2000.

SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Editora Imprensa Oficial do Paraná, 2010.

SCHMIDT, Jayro. *Paulo Leminski: do carvão da vida o diamante do signo*. Florianópolis, SC: Editora Bernúncia, 2006.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski, o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

VELOSO, Caetano. Apresentação à primeira edição. In: LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Outras Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Sociologia*. Organizador: Gabriel Cohn. Trad. Flávio Khote et al. São Paulo: Editora Ática, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *Outra travessia – Revista de Literatura*. Trad. Nilcéia Valdati. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. N. 5, 2º semestre de 2005.

AMOSSY, Ruth. “Da noção retórica de ethos à análise do discurso”. In: ____ (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

ARNAUT, L. e MOREIRA, R. História e Literatura: notas para uma abordagem não-dicotômica. In: CARDOSO, Maria Abadia e FREITAS, T. T. Martins (Orgs.). *Anais do XVII Encontro Regional de História da Anpuh-MG: O lugar do conhecimento no mundo contemporâneo – Conhecer, pesquisar e ensinar História*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida In: Arquivos pessoais – *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, vol 11, nº 21, 1998. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arc/234.pdf> . Último acesso: 07 de novembro de 2009.

BAECHLER, Jean. Grupos e sociabilidade. In: BOUDON, Raymond (org.). *Tratado de Sociologia*. Trad. Teresa Curvelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

BARROS, Patrícia Marcondes. “A esquerda freudiana” e a contracultura brasileira por Luiz Carlos Maciel. In: *Minidiálogos*. Revista Científica de Comunicação. Londrina, PR: Faculdade Pitágoras, Vol. 1, n. 1, setembro de 2007. Disponível em: http://www.ump.edu.br/midialogos/ed_01/01_artigos.php. Último acesso: 06/07/2010.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Aula*. 11ª ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004a.

_____. Da obra ao texto; Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BEHR, Nicolas. *Restos vitais*. Brasília: Edição do Autor, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; Sobre o conceito da História. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, Vol.1).

_____. Paris, capital do século XIX. In: *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imesp, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOBBIO, Norberto. Introdução; Intelectuais e Poder. In: *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1985.

BOURDIEU, Pierre. A conquista da autonomia – A fase crítica da emergência do campo. In: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe; Sistemas de ensino e sistemas de pensamento. In: *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

BRITO, A. C. de; HOLLANDA, Heloísa Buarque. Nosso verso de pé quebrado. In: *Argumento*. N.º 3. Rio de Janeiro: janeiro/1974.

CAMPOS, Augusto et al. Plano-piloto para Poesia Concreta. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 16ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: *Metalinguagem: Ensaios de Teoria e de Crítica Literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1967.

_____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CARDOSO, Marília Rothier. Arquivos em exposição. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora: UFJF, v. 4, n. 2, jul./dez., 2000.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

COUTINHO, Fernanda. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. In: *Revista de Letras*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, vol. 1/2, nº 25, 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

_____. *Horizontes modernistas*. O jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

_____. Cartas na mesa: Cecília Meireles escreve a Henrique Lisboa. In: MELLO, Ana Maria Lisboa (org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

_____. De poemas e ressonâncias. In: *Scripta*. Vol. 7, n. 13. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. e PARNET, Claire. Uma conversa, O que é, Para que serve? In: *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DORNBUSCH, Cláudia S. O cânone em questão. In: *A literatura alemã nos trópicos: uma aclimação do cânone nas universidades brasileiras*. São Paulo: Annablume, 2005.

EULÁLIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: *Escritos*. Organizadores: Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas, SP: Editora da Unicamp/ São Paulo: Editora UNESP, 1992.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUSTO, Boris. *O crime do restaurante chinês: carnaval, futebol e justiça na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Editora Vega, 1986

GENTILLI, Victor. O jornalismo brasileiro nos anos 70. In: *GT – Estudos de Jornalismo*. Compôs: Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2001. Disponível em: www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2001/gentilli2001.rtf . Último acesso em 19 de outubro de 2010.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GINZBURG, Jaime. Notas sobre a forma do ensaio literário em Walter Benjamin. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística*. Porto Alegre: ANPOLL, 1992.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

GRAMSCI, Antonio. A formação dos intelectuais. In: *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

HABERMAS, Jürgen. “O espaço público”, 30 anos depois. In: *Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas*. Trad. Vera Lúcia C. Westin e Lúcia Lamounier. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva; Faculdade de Ciências Humanas e Letras. V. 7, nº 12, abril, 1999.

_____. A esfera pública literária em relação à esfera pública política; Interpenetração progressiva da esfera pública com o setor privado. In: *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio R. Khote. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HADDAD, Galit. “Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland”. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Pra falar das flores. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A participação engajada no calor dos anos 60. In: *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. Introdução – Políticas da teoria. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. (org.). *26 poetas hoje*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa – versão 1.0.5a*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. CD-ROM.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. O processo da crítica. In: *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2004.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEJEUNE, P. e NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista com Philippe Lejeune. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, v. 6, n. 2, 2002.

_____. A quem pertence uma carta? In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Um termo elástico ou impreciso? In: *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOUZEIRO, José et al. *Imprensa alternativa e literatura: os anos de resistência*. Rio de Janeiro: Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular do RIOARTE, 1987.

MAINGUENEAU, Dominique. Discurso, enunciado, texto. In: *Análise dos textos de comunicação*. 3ª ed. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. “Ethos, cenografia, incorporação”. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

MARQUARDT, Eduard. O primeiro ano de *Nicolau*: Nós do Paraná. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*. Florianópolis, vol. 1, nº. 3, 1998.

MATTOSO, Glauco. *O que é literatura marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 43).

MORAES, Marco Antonio. Correspondência esparsa. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora: UFJF, v. 4, n. 2, jul./dez., 2000.

MOTTA, Leda Tenório. *Sobre a crítica brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

NORTE, Ângela Lopes e REIS, Livia. O ensaio latino-americano como vetor da construção identitária e sua contribuição para as relações Brasil-América hispânica. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora: UFJF, v. 12, n. 1, jan./jul., 2008.

NOVAES, Aduino. O que é o intelectual? In: BRASIL, Ministério da Cultura *Fóruns de Cultura – Cultura e pensamento: O silêncio dos intelectuais*, 2005. Disponível em: http://www.triplov.com/letras/adauto_novaes/silencio_dos_intelectuais.htm. Acesso em 12 de março de 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. A impopularidade da nova arte. In: *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

OSAKABE, Haqira. Ave Palavra. In: NOVAES, Aduino (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

_____. A hora e a vez dos anos 70 – Literatura e Cultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Transcrição: a tradução em jogo. In: *Anais do VIII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno06-15.html>. Último acesso em 26 de fevereiro de 2011.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Modernização incompleta e pactos políticos no Brasil. In: SOLA, Lourdes e PAULANI, Leda M (orgs.). *Lições da década de 80*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Genebra: UNRISD, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O cânone dos escritores-críticos. In: *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Crítica e escritura. In: *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGNATARI, Décio. (Beba) Coca-Cola. In: *Noigandres*. São Paulo: Edição dos autores, março de 1958.

_____. Comunicação e cultura de massas. In: *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2002.

PIRES, André Monteiro. *Incômodo e Movimento: um plano pirata para atravessar alguma crítica*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *O desentendimento – Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo. Arquivos: uma obsessão da memória. In: *A República em Folhetim: A Pátria Mineira formando almas*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 2005.

RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta (Ana Cristina Cesar). In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

RIVERA, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

ROLLEMBERG, Marcello Chami. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. In: *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Natal, RN: Intercom, 2008.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: *Núcleo de Estudos da Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, 2006. Último acesso em 01 de julho de 2010. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>.

ROSCHER, Renato. Folhetim: História. *Banco de Dados da Folha de São Paulo*. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim_index.htm. Último acesso em: 17 de abril de 2010.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALOMÃO, Waly. Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

SANCHES NETO, Miguel. Crítica e função social. In: *Revista Trama*. Toledo, PR: UNIOESTE, vol. 1, n. 1, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano et al. *Violão de rua (III)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SANTIAGO, Silviano. “O assassinato de Mallarmé. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa! : ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Esquecer Benjamin. In: *Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Trad. Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SIMON, Iumna e DANTAS, V. *Poesia Concreta: notas, textos, estudos biográficos, históricos e críticos*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. “Poesia Ruim, Sociedade Pior”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n 12, jun. 1985, p. 48-61.

SOBRAL, Adail. *Dizer o 'mesmo' a outros: ensaios sobre tradução*. São Paulo: Special Books Service Livraria, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica literária como papel de bala. In: *O Globo – Blogs*. Rio de Janeiro: O Globo, 24 de abril de 2010. Último acesso em: 28/06/2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp>

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAYLOR, Charles. *A esfera pública*. Trad. Artur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2010.

TODOROV, Tzvetan. A origem dos gêneros. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TORQUATO NETO. Mais conversa fiada. In: *Os últimos dias de Paupéria*. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: *Caetano Veloso*. Produzido por Rogério Duprat. Philips, 1967.

VERAS, Mauren. Almanaque Folha. Publicação para a disciplina Projeto Gráfico em Jornalismo da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/lead/planjgraf/mauren.pdf>. Último acesso: 23 de abril de 2010.

VEYNE, Paul. Tudo é histórico, portanto a História não existe. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza (org.). *Teoria da História*. São Paulo: Cultrix, 1976.

WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda Ferreira. O intelectual e o espaço público. In: *Revista da ANPOLL: Espaço público e linguagens*. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, vol. 1, n. 26, 2009.

WEFFORT, Francisco C. Apresentação. In: SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. In: *Hispania [Publicaciones periódicas]*. Volume 74, nº. 3, set. 1991. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475176655936417554480/p0000014.htm>. Último acesso em 03 de fevereiro de 2010.

Apêndice

Lista dos materiais usados (nome e localização)

Folha de S. Paulo

Título / Data

O poder é o sexo dos velhos [04/04/1982 – FS040482]
 O veneno das revistas de invenção [16/05/1982 – FS160582]
 Forma é poder [04/07/1982 – FS040782]
 Poemas sem título [29/08/1982 – FS290882]
 Os últimos dias de um romântico [07/11/1982 – FS071182]
 :: [09/01/1983 – FS090183]
 Tudo, de novo [20/03/1983 – FS200383]
 Poemas [12/06/1983 – FS120683]
 ‘Drops’, a poesia sem gravata [06/11/1983 – FS061183]
 O diabo sem rabo [18/03/1984 – FS180384]
 Repressão textual [02/06/1984 – FS020684]
 Previsões para 85 correm o risco do ridículo [01/01/1985 – FS010185]
 Pequeno comentário sobre John Fante, num anúncio da Brasiliense sobre dois livros deste autor [20/01/1985 – FS200185]
 Calma, calma, tudo vai piorar [24/04/1985 – FS240485]
 O crepúsculo dos críticos [27/04/1985 – FS270485]
 O último a sair apague a luz [01/05/1985 – FS010585]
 Fala, frei Boff! [01/05/1985 – FS010585]
 Os melhores 21 anos das nossas sete vidas [04/05/1985 – FS040585]
 Ouviram? [08/05/1985 – FS080585]
 O meu, o seu, o nosso umbigo [11/05/1985 – FS110585]
 Mais poesia, presidente! [15/05/1985 – FS150585]
 Aleluia, S. Back! [22/05/1985 – FS220585]
 Curitiba, zona erógena [25/05/1985 – FS250585]
 Minimistério da Cultura [29/05/1985 – FS290585]
 Adeus, doce subversão [01/06/1985 – FS010685]
 Um crime cultural [05/06/1985 – FS050685]
 Políticos e idiotas [08/06/1985 – FS080685]
 Mística imigrante do trabalho [12/06/1985 – FS120685]
 Mengeles no meu jardim [15/06/1985 – FS150685]
 A morte da arte [19/06/1985 – FS190685]
 Enquanto isso... [22/06/1985 – FS220685]
 Santa Helena Kólody [26/06/1985 – FS260685]
 Onze em campo [29/06/1985 – FS290685]
 Quem ama Deus, ama música [03/07/1985 – FS030785]
 Síndrome de Estocolmo [06/07/1985 – FS060785]
 Dead is beautiful: psicografitis [10/07/1985 – FS100785]
 Carinhos e ternuras [13/07/1985 – FS130785]
 Gente do conselheiro [17/07/1985 – FS170785]
 O meu projeto [20/07/1985 – FS200785]
 Meus gurus [24/07/1985 – FS240785]

Variações para silêncio e iluminação [27/07/1985 – FS270785]
Dobre a língua [31/07/1985 – FS310785]
Poesia – vende-se [03/08/1985 – FS030885]
A tara do hematófago com ar circunspecto [04/08/1985 – FS040885]
Lixo para a Etiópia [07/08/1985 – FS070885]
A arte ou a vida? [10/08/1985 – FS100885]
Chega de acontecimentos [14/08/1985 – FS140885]
Cinema e ‘Nova República’ [17/08/1985 – FS170885]
Não é bem assim [21/08/1985 – FS210885]
Mais burrice, pessoal [24/08/1985 – FS240885]
Saber escrever é coisa do passado [25/08/1985 – FS250885]
Cento e quarenta mil [28/08/1985 – FS280885]
Enfim, nu, como vim [31/08/1985 – FS310885]
Vamos dançar? [04/09/1985 – FS040985]
Açúcar no chimarrão [07/09/1985 – FS070985]
Vertigem das alturas [11/09/1985 – FS110985]
Ao escritor difícil [14/09/1985 – FS140985]
Por falar em tortura [18/09/1985 – FS180985]
AIDS cultural [21/09/1985 – FS210985]
Vida de cachorro e outras vidas [25/09/1985 – FS250985]
O outro coração [28/09/1985 – FS280985]
Istas [02/10/1985 – FS021085]
A vanguarda do ficar [05/10/1985 – FS051085]
O voto dos imbecis [09/10/1985 – FS091085]
Festa no inferno [12/10/1985 – FS121085]
Atacado e varejo [16/10/1985 – FS161085]
Como era boa nossa banda [23/10/1985 – FS231085]
Baixo astral na reta final [26/10/1985 – FS261085]
E o vento levou a Divina Comédia [30/10/1985 – FS301085]
Sob o signo de escorpião [02/11/1985 – FS021185]
A lua no cinema [03/11/1985 – FS031185]
Chatos, um problema nacional [06/11/1985 – FS061185]
Crimes insolúveis, uma solução [09/11/1985 – FS091185]
Por amor a Gil [13/11/1985 – FS131185]
A nova ruína [16/11/1985 – FS161185]
Erros e erratas [20/11/1985 – FS201185]
Garantido no [23/11/1985 – FS231185]
Grande ser, tão veredas [27/11/1985 – FS271185]
Medita, PMDB [30/11/1985 – FS301185]
Cenas de vanguarda explícita [04/12/1985 – FS041285]
O autor, essa ficção [07/12/1985 – FS071285]
Preparado para o pior [11/12/1985 – FS111285]
Estudante de esquerda [14/12/1985 – FS141285]
Acidentes geográficos [18/12/1985 – FS181285]
Rouanet e a razão [21/12/1985 – FS211285]
Jornalismo em terceira ou em primeira [25/12/1985 – FS251285]
Fiat Lumière! [28/12/1985 – FS281285]
O pós-rir [01/01/1986 – FS010186]
Dartanha e Adamastor [04/01/1986 – FS040186]
Para passar o vestibular [08/01/1986 – FS080186]

Poesia no receptor [11/01/1986 – FS110186]
 Aviso aos náufragos/ O que quer dizer [19/01/1986 – FS190186]
 Sem sexo, neça de criação [20/01/1986 – FS200186]
 O direito e o dever de não gostar [30/01/1986 – FS300186]
 A volta por cima dos brasileiros [08/02/1986 – FS080286]
 M, de Memória/ Plena pausa [30/03/1986 – FS300386]
 Ovo de coelho [30/03/1986 – FS300386]
 Já estava ficando fácil ser grande escritor [17/04/1986 – FS170486]
 As escolhas e as definições dos intelectuais [04/05/1986 – FS040586]
 “Um chien andalou” sem plumas [17/08/1986 – FS170886]
 O ritmo pop do apocalipse [24/08/1986 – FS240886]
 Pelos poderes de Greyscull [07/09/1986 – FS070986]
 Invernáculo/ Sem budismo [07/09/1986 – FS070986]
 A arte e outros inutensílios [18/10/1986 – FS181086]
 A visão do Tao de Chuang Tzu e o humor zen [16/08/1987 – FS160887]

Revista Veja

Título / Data

As oscilações de um mar de mineiro [08/12/1982 – VJ081282]
 Poesia de raiz [20/04/1983 – VJ200483]
 Fino desenho [13/07/1983 – VJ130783]
 Roupas velhas [31/08/1983 – VJ310883]
 Serena loucura [16/11/1983 – VJ161183]
 Visita a Rimbaud [11/01/1984 – VJ110184]
 Oriente-se [25/01/1984 – VJ250184]
 Aventura mental [04/04/1984 – VJ040484]
 Vida às avessas [25/04/1984 – VJ250484]
 Saga do abismo [22/08/1984 – VJ220884]
 Temas variados [29/08/1984 – VJ290884]
 Poesia pensante [10/10/1984 – VJ101084]
 Prosa estelar [31/10/1984 – VJ311084]
 Ponto de vista: História mal contada [20/11/1985 – VJ201185]

Outras

Periódico/ Título / Data

Correio de notícias

Triste é a cultura das elites (depoimento) [22/02/1979]
 Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl [04/07/1986]

Diário do Paraná

Paulo Leminski – seção Debates [entrevista], 1975

Fundação Cultural de Curitiba

A produção literária em Curitiba. Ciclo do pensamento curitibano, 1984.
 Um escritor na biblioteca, 1985

Nossa linguagem – *Leite Quente*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba/FCC/Casa da Memória, ano I, nº1. março, 1989.

Gazeta do povo

Culturitiba [09/03/1986]

Jornal do Brasil

Sotaque de Curitiba [08/04/1989]

Nicolau

ENTREVISTA a Denise Guimarães – PL, ano III, n.19, 1989.

Antes que o leite esfrie – por Denise A. D. Guimarães, ano III, n. 22, 1989

O Estado do Paraná

Vai sair outro livro do Leminski – Entrevista [09/05/1980]

Polo Cultural

A Inteligência provinciana [30/03/1978]

Poema, nº 7 [04/05/1978]

Régis Hotel: Começando por cima, nº 9 [18/05/1978]

Sertões anti-euclidianos/ Riverão e Sussuarana na terra do texto/ Assim falava o Sertão, ano I, nº 14 [22/06/1978]

X Poetas e uma geração possível (a partir de uma idéia de Régis Bonvicino curtida com Alice e Caetano – Poesia brasileira à moda de 68) [12/10/1978]

Primeiro toque

nº 8, jan/março 1984

nº 10, jul/set 1984

nº 12, jan/mar 1985

nº 13, abril/junho 1985

nº 15, outubro/dezembro 1985

nº 21, mar/maio de 1987

Quem

Conversa [21/05/1980]

Raposa Magazine

nº 0 – Sem data

nº 1, maio de 1981.

nº 2, julho de 1981

nº 3, setembro 1981

nº 4, novembro 1981

nº 5, jan/fev 1982

nº 6, mar/abr. 1982