



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 3283 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br

ELTON LINTON OLIVEIRA MAGALHÃES

**UM ENXAME DE MONÓLOGOS: SUJEITO E SUBJETIVIDADE NA
LÍRICA DE PAULO LEMINSKI**

Salvador
2013

ELTON LINTON OLIVEIRA MAGALHÃES

**UM ENXAME DE MONÓLOGOS: SUJEITO E SUBJETIVIDADE NA
LÍRICA DE PAULO LEMINSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção de título de mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas

Salvador
2013

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA e seus professores, pelo conhecimento que levarei pela vida adiante.

A CAPES, pelo apoio financeiro que se fez fundamental nessa minha jornada de dois anos entre pesquisas e muita dedicação.

Ao professor e orientador Sandro Santos Ornellas especialmente, um grande ser humano, poeta e grande intelectual, que mesmo sem ter me conhecido como aluno me acolheu como orientando e, com o leme da paciência e da sabedoria, me guiou por esse mar revolto que é a escrita acadêmica.

A professora Lígia Guimarães Telles, orientadora de sempre, professora amável, grande intelectual e pessoa de coração imenso, que me recebeu de braços abertos em seu grupo de pesquisa e que para mim é uma prova de que a vaidade e a soberba nem sempre andam ao lado do exercício acadêmico.

A professora Eliana Mara Chiossi, que me abriu as portas para o caminho da pesquisa acadêmica.

A minha família, em especial meu pai, minha mãe e minha irmã, pela compreensão e apoio.

Aos colegas e amigos da UFBA, que me auxiliaram diversas vezes, principalmente nas famigeradas e rotineiras burocracias do dia a dia de um universitário.

A todos os meus amigos-irmão que, se não academicamente, me encheram de apoio afetivo, principalmente nos bares da vida.

A Dani Feitosa pela ajudinha de última hora.

Um mais que especial agradecimento a Patrícia Conceição, minha capricorniana de razões indiscutíveis, minha esposa, meu cais, minha *coeur*-orientadora, minha psicanalista, aquela para a qual eu entrego os meus medos, meus erros, angústias e segredos. Sem ela, decerto não teria chegado até aqui.

Por fim, agradeço a todos os possíveis deuses, em especial aos deuses das artes, além de todos os seres iluminados que de passagem pela terra nos preenche com poesia e nos tornam seres mais sensíveis.

Aos meus pais Coelho e Susy, minha irmã Marília e minha companheira Patrícia.

“Tem poetas onde interessa mais a obra, artista cuja peripécia pessoal se reduz a um trivial variado, sem maiores sismos dignos de nota, heróis de guerras e batalhas interiores, invisíveis a olho nu. Tem outros, porém, cuja vida é, por si só, um signo.”

Paulo Leminski

"O poeta goza deste privilégio incomparável: pode a seu capricho ser o mesmo e ser outro."

Charles Baudelaire.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar o projeto artístico do poeta curitibano Paulo Leminski através do olhar múltiplo presente em sua obra. Tendo sido romancista, tradutor, crítico, biógrafo, músico, letrista e principalmente poeta, Leminski não apenas flertou com segmentos literários do Brasil no século XX – a exemplo do Modernismo, do Concretismo e da Poesia Marginal – como também mostrou-se aberto à diversas outras possibilidades de criação artística, sempre em busca da experimentação via linguagem. Analisando seus poemas, principalmente os presentes em *Caprichos e relaxos* (1983), *Distraídos Venceremos* (1985) e *La vie en close* (1991), assim como suas cartas-poemas presentes em *Envie meu dicionário* (1999), este trabalho também buscou identificar de que forma se comportam os possíveis tipos de sujeito lírico ao longo dos textos, sujeitos estes ora fragmentados, ora deslocados e ora silenciados. Para tal observação, buscou-se fazer um curto trajeto pelos estudos da lírica moderna e contemporânea com o intuito de entendermos como se dá este processo de transformações. Por fim, conhecermos e entendermos um pouco de quem foi o sujeito Paulo Leminski também contribuiu para inferirmos que muito do que identificamos em sua obra também foi experienciado em vida, principalmente o capricho e o rigor assim como o relaxo e a subversão.

Palavras-chave: lírica, biografia, sujeito, subjetividade, múltiplo

ABSTRACT

This paper discusses the artistic design project of the poet Paulo Leminski through the multiple look present in his work. Having been a novelist, translator, critic, biographer, musician, songwriter and poet, Leminski not only flirted with Brazilian segments literary in the twentieth century - like Modernism, Concretism and Marginal Poetry - but also was open to several other possibilities of artistic creation, always in search of experimentation through language. Analyzing his poems, especially "Caprichos e Relaxos" (1983), "Distraídos Venceremos" (1985) and "La vie en close" (1991), as well as his letters in "Envie meu dicionário" (1999), this study also attempted to identify how the possible types of lyrical subject over the texts behaves, such subjects sometimes fragmented, sometimes displaced and sometimes silenced. For this observation, we sought to make a short route by the studies of modern and contemporary lyrics in order to understand how this process of transformation occurs. Finally, knowing and understanding who was Paulo Leminski also contributed to infer that much of what we identified in his work was also experienced in life, especially the whimsy and rigor as well as relax and subversion.

Palavras-chave: lyric, biography, subject, subjectivity, multiple.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. “EU NÃO FAÇO, EXPLUDO”: LEMINSKI ENTRE O RIGOR E O DESCASO	17
1.1 Sendo oito ou oitenta, Leminski experimenta	17
1.2 Capricho e rigor: a arte do samurai	18
1.3 Relaxo e escracho: a arte do malandro.	34
2. DISTÂNCIAS MÍNIMAS	43
2.1 Entre a paródia, o humor e a síntese.	43
2.1.1 A paródia: irreverência e subversão.	44
2.1.2 Síntese: radicalidade e objetividade	49
2.2 Poesia Concreta E Prosa Caótica: Ótica Futura.....	52
2.3 Marginal é quem escreve à margem	62
3. “APAGAR-ME, DILUIR-ME, DESMANCHAR-ME”: O CARÁTER MÚLTIPLO DO SUJEITO NA LÍRICA LEMINSKIANA	71
3.1 Pressupostos históricos: Romantismo, modernidade e contemporaneidade.	72
3.2 A lírica contemporânea: deslocamento, silenciamento e retorno do sujeito poético.....	80
3.3 Os possíveis eus de Paulo Leminski.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

Quando eu tiver setenta anos
então vai acabar esta adolescência

vou largar da vida louca
e terminar minha livre docência

vou fazer o que meu pai quer
começar a vida com passo perfeito

vou fazer o que minha mãe deseja
aproveitar as oportunidades
de virar um pilar da sociedade
e terminar meu curso de direito

então ver tudo em sã consciência
quando acabar esta adolescência.
(P. Leminski)

É fácil notar que, no campo das artes – mais especificamente no campo da literatura, o processo de canonização de um autor é rígido: envolve questões políticas, geralmente muita subjetividade e às vezes leva algum tempo. Difícil é julgar como se dá este processo e aqui prefiro me isentar da discussão. Arrisco-me porém, talvez prematuramente, a afirmar que passados mais de vinte anos após a sua morte, é chegada a hora e a vez de Paulo Leminski. Coincidentemente, escrevo estas linhas atento aos últimos noticiários que circulam entre os meios intelectuais do Brasil: Paulo Leminski não só acaba de ser homenageado com o lançamento de sua poesia completa – *Toda Poesia* (2013) – como também chega ao primeiro lugar de vendas em algumas livrarias do país¹. A edição vem com o selo de uma das editoras mais privilegiadas na área no Brasil: a Companhia das Letras.

Além de ser o livro mais caro entre a lista dos dez mais vendidos², *Toda Poesia* derrubou uma hegemonia liderada por uma trilogia de romances escrita por uma autora que, além de estrangeira, vinha liderando o ranking há mais de um ano³. Alcançar o topo de vendas com um livro de poemas, independentemente do tempo que lá se mantenha, é caso raro em qualquer país do mundo, mesmo nos mais letrados, e isso me leva a duas óbvias conclusões: a

¹ Segunda semana de março de 2013 na rede de Livrarias Cultura.

² Fonte: www.livrariacultura.com.br. Acessado em 20 de março de 2013.

³ *Cinquenta Tons de Cinza* de E. L. James, Editora Intrínseca.

primeira é a de que a poesia não morreu como alguns acreditam, e ainda atrai muitos leitores, e a segunda é a de que a poesia de Paulo Leminski que andava, senão esquecida, escondida nas bibliotecas e sebos do país, volta com força para legitimar um poeta que traz no tecido da sua obra uma diversidade de imagens, cores e formas.

No ciberespaço, principalmente nas redes sociais em destaque atualmente, já podemos notar uma popularização da figura do intelectual Paulo Leminski que aparece num emaranhado entre imagens e textos referentes à sua produção: letras de músicas, frases e poemas de sua autoria, o que me leva a afirmar que, além de estar passando por um processo de canonização – e este trabalho pretende contribuir para isso – o poeta também vem conquistando uma popularização até então inimaginada, ao menos para mim. Frente aos fatos em questão, só não me arrisco a afirmar que 2013 é o ano de Paulo Leminski no panorama intelectual e artístico brasileiro porque, além de estarmos no primeiro semestre do ano corrente, em 2014 se estivesse vivo, ele faria setenta anos e é de se esperar singulares homenagens à sua pessoa.

Quando já no curso de graduação descobri o poeta Paulo Leminski, senti uma imediata afinidade. Leminski, o poeta, romancista, biógrafo e crítico literário, além de um notável mestre do humor e do deboche, foi professor de Redação em cursinhos de pré-vestibular em Curitiba, tocava violão se arriscando nas batidas e composições de rock'n'roll e somando-se tudo isso, era faixa-preta em judô. E eu seguia na mesma linha: era professor de literatura em curso pré-vestibular, tocava violão, tinha uma banda de rock, praticava artes marciais e arriscava-me, casualmente, a escrever alguns versos debochados.

Os poemas de Paulo Leminski, quando experienciados, ora me faziam meditar profundamente, ora me faziam rir pelo humor às vezes até ingênuo, e ora não me diziam absolutamente nada. Achei curioso e achei invocado. Principalmente depois de conhecer os textos críticos, as traduções e biografias produzidas pelo poeta e perceber que não existia, em sua obra, uma ambição intelectual que procurasse traçar uma única linha. Fiquei surpreso ao descobrir o nível intelectual do poeta e perceber que sua poesia nem sempre condizia com seus outros diversos trabalhos. Eu, que passei a apreciar “poesia” já velho, me perguntava o porquê de não ter, durante tanto tempo num curso de Letras Vernáculas, sequer ouvido falar sobre o poeta. Certa vez mostrei um poema de minha autoria, dedicado à Leminski, para um professor (que também é um grande poeta!) quando deu o seu veredicto: “esqueça os Leminskis da vida”. Ainda mais: “o Paulo Leminski é um poeta simplório”. Mesmo discordando, achei o comentário muito interessante. Confesso que foi a partir deste momento

que passei a perceber, de certa forma, um pouco de como se dá o já referido processo de canonização de um determinado artista.

Inquieto, decidi pesquisar mais sobre esta *persona non grata* dentro dos meios acadêmicos. Na época – por volta de 2008 e 2009 – participava como pesquisador-bolsista do grupo de pesquisa *O escritor e seus múltiplos: Migrações*, e era orientado pela professora doutora Ligia Guimarães Telles. O projeto tinha como principal objetivo analisar o intelectual contemporâneo em suas múltiplas facetas – principalmente a do escritor que também exerce atividade docente na academia. Entre estes intelectuais estão Silvano Santiago, Affonso Romano de Sant’Anna, Ruy Espinheira Filho, Aleilton Fonseca, Judith Grossman, Haroldo de Campos entre outros. A partir daí, pesquisei, no subprojeto *Roberval Pereyr: dimensionamento e configuração do lirismo moderno*, um pouco da produção do poeta e professor da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – Roberval Pereyr, mais especificamente as supostas relações entre o seu livro de poesia *Amálgama – Nas praias do avesso e poesia anterior* e o seu livro teórico *A unidade primordial da lírica moderna*.

O projeto me abriu caminhos, me ajudou a entender um pouco do caráter fragmentário que permeia o artista moderno e contemporâneo, me apresentou diversos teóricos e me ascendeu o desejo de, dentro dele, inserir o curitibano Paulo Leminski. Por não ser um professor acadêmico, Paulo Leminski não pôde se enquadrar nos objetivos do projeto e assim não pude continuar a minha pesquisa alienado ao grupo *O Escritor e Seus Múltiplos: Migrações*, mesmo sendo o meu objeto de pesquisa a partir de agora – Paulo Leminski – um prato cheio para pensarmos as questões que envolvem o sujeito na contemporaneidade. Desse modo, seguindo a linha do projeto de pesquisa e apoiado pela orientadora, a professora Ligia Telles, intencionei, para o mestrado, analisar a obra de Paulo Leminski a partir do olhar múltiplo e fragmentado deste sujeito.

Para isso, foi feita uma pesquisa acerca dos trabalhos até então desenvolvidos a respeito do intelectual em todo o país, e foi possível detectar diversos deles, cada um contemplando, ao seu modo, diferentes aspectos dentro da obra leminskiana. Alguns trabalhos, inclusive, renderam livros. O *Catatau* (1975), prosa experimental e primeiro livro de Paulo Leminski, por exemplo, detém grande parte das atenções no que diz respeito às teses e dissertações. As cartas-poemas de *Envie meu dicionário* (1999), compiladas e organizadas em livro pelo poeta Régis Bonvicino também serviram como material rico para estudos acadêmicos. Um exemplo é o trabalho *Leminski, guerreiro da linguagem – uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski* (2003), onde Solange Rebuzzi atenta para as cartas como

fragmentos de vida, identificando também os *insights* criativos do poeta e como ele foi testemunha do seu tempo.

Dinarte Albuquerque Filho em *Leminski: o “samurai-malandro”* (2009) se preocupou em examinar a trajetória poética de Paulo Leminski observando de que forma se dá o conflito entre o rigor e o relaxo em seus textos. Este trabalho, assim como diversos artigos escritos sobre o tema, muito contribuiu para que aqui também pudéssemos traçar um perfil do poeta curitibano, identificando as suas possíveis subjetividades e também perpassando as questões que envolvem o rigor e o relaxo, não só em sua poética como em diversos aspectos de sua obra.

Busquei inicialmente constatar de que forma podem aparecer em sua produção os trânsitos e migrações entre diferentes artes das quais se empenhou nos seus curtos 44 anos de vida. Antes, entretanto, procurei pesquisar, assim como fiz a nível nacional, entre os veículos acadêmicos baianos, o que até aqui já se tinha produzido a respeito de Paulo Leminski. Durante longa pesquisa, nada foi identificado. Na Universidade Federal da Bahia, além de nenhum trabalho de dissertação ou tese que tivesse o poeta no como tema de pesquisa, foi difícil encontrar algum docente pesquisador inteirado em sua vida e obra.

Desse modo, essa pesquisa, entre outras questões, passou a ser justificada pela necessidade de trazer para o Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia este intelectual que, se não contribui diretamente para a formação cultural e identitária do estado, contribui para os estudos em torno do sujeito contemporâneo e suas possíveis subjetividades. Além disso, por mais distantes que possam parecer, são diversas as relações entre Leminski e a Bahia, ou mais especificamente, os baianos.

Leminski tem muitas de suas letras e músicas gravadas por baianos. Caetano Veloso gravou “Verdura” em 1981, um dos carros-chefes do disco *Outras Palavras*. Paulinho Boca de Cantor e Moraes Moreira também possuem diversas parcerias com o poeta e músico. Moraes Moreira, em especial, foi um amigo íntimo do poeta, relação esta que se intensificou com as parcerias após a carreira-solo do músico baiano que, anteriormente, tinha como principal parceiro de letras o amigo Luís Galvão, também companheiro no grupo Novos Baianos. Em *Caprichos e Relaxos* de 1983, Paulo Leminski dedicou um poema ao amigo e músico baiano Gilberto Gil, intitulado “Riso Para Gil”:

Teu riso
Reflete no teu canto
Rima rica
Raio de sol
Em dente de ouro

“everything is gonna be alright”

Teu riso
 Diz sim
 Teu riso
 Satisfaz
 (LEMINSKI, 1985, p.80)

Riso, coincidentemente, era o apelido com o qual o Leminski se referia ao também poeta e antropólogo baiano Antônio Risério, autor de *Fetich* (1996). Assim como Leminski, Risério também flertou com a Poesia Concreta e principalmente com a dita “Poesia Marginal”. Os dois mantiveram contatos por meio de cartas e, principalmente, encontros informais. Em diversos trechos de *Envie meu dicionário* – seleção de cartas-poemas enviadas à Régis Bonvicino – o poeta cita Risério: “ 1- como estão v. e risério?; 2 – segue minha entrevista – BOMBA; 3 – vem pro show do IVO?!; 4 – mostre esta (sic) carta pro risério, ok?” (LEMINSKI, 1999, p.68).

Além de Antônio Risério, Leminski travou afinidades etético-poéticas com o engenheiro de profissão e poeta por vocação Erthos Albino de Sousa que, mineiro de nascimento, viveu maior parte da vida em Salvador. E foi na casa de Erthos que Leminski ficou na sua passagem pela Bahia, junto com a família, no verão de 1980 como poeticamente informou ao amigo Bonvicino:

Passageiros do voo 157
 Com destino a pindorama
 Serpentina sol confete
 Está feita sua cama

Passagens compradas
 Dia 16, 1:30
 Jantando em salvador
 Ficando em ap erthográfico [...]
 (LEMINSKI, 1999, p.163)

Período marcado por barreiras e dificuldades no campo das produções artísticas, muitas oriundas das imposições do regime ditatorial instalado no país, os anos 70 foram marcados pelas produções independentes que correspondiam não só aos livros-mimeógrafos como também aos periódicos que circulavam por todo o país. Na Bahia, a revista *Código* desempenhou bem o seu papel e contribuiu para a divulgação de textos produzidos no sul, e o poeta Paulo Leminski, nessa revista, publicou alguns de seus poemas. Entretanto, nos meios acadêmicos do estado, pouco se discute a respeito do artista.

Ao iniciar a pesquisa que resultaria nesta dissertação, a questão da importância em estudar a obra de Paulo Leminski na UFBA foi a principal justificativa para que pudesse desenvolver este trabalho. Assim, esta dissertação se explicaria pela tentativa de contribuir para os estudos críticos de sua obra. Além disso, divulgar a poesia desse crítico, professor, ensaísta e, sobretudo, poeta, formador de opinião, em especial no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, onde existem grupos de pesquisa dedicados ao estudo do escritor como intelectual. Acreditávamos também, ser importante situá-lo no contexto da literatura brasileira contemporânea e principalmente da lírica contemporânea surgida nos anos 70, assim como mapeá-la dentro dos conceitos teóricos de deslocamento e silenciamento do sujeito poético tais como discutidos nas teorias da lírica por diversos pensadores, entre eles Hugo Friedrich, inicialmente, e conseqüentemente os estudiosos estruturalistas e pós-estruturalistas a exemplo de Michel Foucault e Roland Barthes.

Entretanto não poderia esperar que, em pouco menos de três anos, a poesia de Paulo Leminski fosse abandonar o *status cult* que lhe cabia e pudesse alcançar uma crescente popularidade, principalmente nos meios virtuais, a exemplo da principal rede social no Brasil atualmente. Dessa forma, algumas alterações foram feitas durante o projeto quando procurei, a partir de então, desprender-me um pouco das questões teóricas que envolvem o sujeito lírico – não as deixando de lado, é claro – e dar mais vazão à própria figura do intelectual.

Quem é Paulo Leminski? Quantas subjetividades podemos identificar dentro de um único sujeito? Quais os trânsitos artísticos e culturais presentes em sua obra? Até onde o sujeito explica a obra ou de que forma a obra explica o sujeito? Essas são algumas questões presentes nessa dissertação que, por isso mesmo, leva no título os dois principais elementos que aqui serão discutidos: o sujeito e a subjetividade. Para isso, ela foi dividida em três capítulos.

No primeiro, “‘Eu não faço, expludo’: Leminski entre o rigor e o descaso” a questão biográfica vem à tona. Julgamos necessário, durante o trabalho, fazer um curto percurso pela vida de Paulo Leminski para que fosse possível, ao final da dissertação, percebermos como a sua poética pode ter sido influenciada pela vida que levou, ou como a biografia do poeta é justificada pela sua obra. Importante ressaltar que Leminski, além de poeta foi um formador de opinião e também um articulador cultural. Deste modo, seu estilo de vida, ora calcado na rigorosa disciplina monástica ou mesmo na disciplina oriental pelo judô, ora vivida como um hippie da contracultura, contribuem para também pensarmos como sua obra passeia pelo rigor e pelo descaso, temas tão comuns à sua trajetória que, inclusive, se fazem presentes nos títulos de seus dois principais livros de poesia: *Caprichos e relaxos* e *distraídos venceremos*.

Como suporte teórico, preferimos conceitos como “pontes metafóricas entre fato e ficção” desenvolvido pela pesquisadora e professora Eneida Maria de Souza, “deslocamentos metonímicos” discutidos pela teórica Leonor Arfuch assim como o conceito de “biografema”, criado pelo filósofo Roland Barthes. Além disso, a biografia *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, assim como as cartas-poemas de *Envie meu dicionário* contribuirão para traçarmos um perfil de Paulo Leminski.

O segundo capítulo, “Distâncias mínimas”, pretende identificar os principais aspectos estéticos que compõem a obra do poeta. Sendo um rônin-multimídia⁴, Leminski flertou com diversos segmentos das artes brasileiras do século XX. Pudemos detectar, por exemplo, uma significativa relação entre a poética leminskiana e a do primeiro Modernismo Brasileiro via Oswald de Andrade. A piada, a paródia e principalmente a síntese são os principais elementos que ligam estes dois poetas de momentos distintos na literatura brasileira.

Também identificamos ao longo de *Caprichos e relaxos*, *Distraídos venceremos* e *La vie en close* diversos poemas com características de uma estética que viria a ser, a partir da década de 50 do século XX, denominada de concretista. Os poetas concretistas não só influenciaram como acolheram o jovem poeta curitibano que publicou nas revistas de vanguarda da década de 60, em especial a *Invenção*, diversos dos seus poemas de caráter concretista. Entretanto, algumas divergências ideológicas acabaram por afastá-lo desta corrente.

Por fim, contemporâneo à geração, Leminski também flertou com a chamada poesia marginal da década de 70. A linguagem simples, beirando o coloquial e que muitas vezes pretendia, por isso, atingir um número maior de leitores é a principal afinidade entre o poeta e a geração, também chamada de mimeógrafo. Assim como, num determinado momento, Leminski se afastou da estética concretista, também o fez com a estética marginal e, autônomo, seguiu seu percurso em busca da experimentação pela linguagem.

Por fim, o terceiro e último capítulo “‘Apagar-me, diluir-me, desmanchar-me’: o caráter múltiplo do sujeito na lírica leminskiana” se detém a traçar um panorama do sujeito lírico a partir do romantismo literário do século XIX para que, através dos pressupostos teóricos, possamos analisar os tipos de subjetividades existentes na poética de Paulo Leminski. Teóricos como Hegel, Emil Staiger e Hugo Friedrich são postos em questão para entendermos como o sujeito lírico passou, ao longo deste tempo, por um processo de fragmentação e deslocamento.

⁴ Termo extraído de *Leminski: o “samurai-malandro”* de Dinarte Albuquerque Filho.

Além desses teóricos, conceitos referentes ao sujeito e ao autor por meio de Rosa Maria Martelo, Dominique Combe, Roland Barthes, Michel Foucault e Diana Klinger também aparecem para que, além da fragmentação, possamos perceber as tentativas de silenciamento do sujeito lírico até o seu retorno e suas implicações a partir da década de 70 do século XX. Só assim pudemos iniciar uma análise mais apurada dos poemas de Paulo Leminski notando como todos esses processos referentes ao sujeito se encontram nestes poemas, cada um ao seu modo e de forma diferente.

Paulo Leminski em suas múltiplas facetas, quando estudado a partir de um viés teórico voltado para as questões que compõem o estudo do sujeito, contribui para pensarmos a poética do século XX. Não apenas a poética do século XX como também questões que implicam no sujeito e suas possíveis subjetividades. Para este estudo, recorreremos a diversos momentos históricos, a diversos aspectos estéticos e ideológicos que compõem o texto lírico da modernidade e da contemporaneidade e pudemos perceber através do sujeito leminskiano um pouco do caráter múltiplo que compõe o intelectual do século XX.

1. “EU NÃO FAÇO, EXPLUDO”: LEMINSKI ENTRE O RIGOR E O DESCASO

Não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível
(Gilberto Gil)

1.1 Sendo oito ou oitenta, Leminski experimenta

Diversos são os temas, os segmentos e as teorias que envolvem os estudos sobre literaturas na contemporaneidade. Contudo, percebe-se que um dos aspectos mais discutidos atualmente refere-se à crítica biográfica. Nota-se que, justo em um período no qual as identidades, mais do que fragmentadas, encontram-se em crise, uma série de discursos permeia a vida do artista pós-moderno, sejam esses discursos oriundos da crítica ou dos próprios sujeitos em questão.

Prova disso são as livrarias, que vêm faturando bastante com a venda de livros de biografia ou mesmo de autobiografia. Escritores, jornalistas, jogadores de futebol, integrantes de lendárias bandas de rock, de bandas já esquecidas ou mesmo de bandas recém-lançadas no mercado, estilistas, políticos, *chefs* de cozinha, ou seja, diversas modalidades de sujeitos sociais têm aparecido como tema, servindo para se colocar em pauta essas múltiplas identidades, que, em larga escala, têm atraído a atenção dos leitores.

No campo teórico, os estudos culturais contribuíram para uma abertura dos espaços de saber que hoje em dia podem trabalhar em conjunto: é o famoso enfraquecimento dos territórios disciplinares, que por muito tempo agiram isoladamente. Se isso não é isoladamente um fator determinante de enriquecimento dos estudos das literaturas, certamente ajuda a se pensar sobre claras transformações à sua volta em todo o mundo.

Em “Notas sobre a crítica biográfica” a professora e teórica Eneida Maria de Souza discute exatamente essas questões. Identifica nos atuais estudos sobre a crítica biográfica uma ampla possibilidade de interpretação da literatura por meio do entendimento/conhecimento da vida do escritor. De acordo com a autora, isso contribui para que a interpretação da literatura

extrapole os seus limites intrínsecos e exclusivos. E isso pode ser feito por via de uma nova concepção analítica: as possíveis “pontes metafóricas entre o fato e a ficção”. (SOUZA, 2007, p.105).

Segundo Eneida Souza, o amálgama fato/ficção, obra/vida contribui para uma potencialização do texto literário que agora passa a ser interpretado considerando também os seus elementos extrínsecos tais como cartas, vídeos, entrevistas, “a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis exigidas pelo mercado” que “traz para o interior do discurso atual, a democratização dos discursos e a quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de massa” (SOUZA, 2007, p.105-106).

Falar de Paulo Leminski como um tipo de intelectual brasileiro contemporâneo significa também falar sobre as questões acima apresentadas, visto que Leminski foi umas das personalidades mais multifacetadas da cultura nacional nas últimas décadas, não apenas pelo que deixou como obra, como também pelo modo de vida que adotou durante seus curtos 44 anos de existência.

Por isso, a partir de agora, buscaremos fazer uma breve viagem pela vida deste poeta, partindo da noção de “ponte metafórica” entre fatos e ficção indicada por Eneida Souza, para que possamos entender o caldeirão cultural que é o conjunto de textos deixados por Leminski e, mais adiante, identificar como sua obra contribuiu para percebermos as diversas facetas do sujeito lírico desde o modernismo até a atualidade.

Se há algo de marcante na curta, porém intensa, vida de Paulo Leminski que sirva de ponte metafórica para entendermos melhor os caminhos traçados por ele em sua obra, podemos afirmar que se trata da sua relação dialética com o erudito e o popular. Apaixonado pela linguagem, Leminski pesquisou e conheceu profundamente o cânone literário ocidental. Posteriormente, a partir da prática do judô, mergulhou no mundo oriental, em especial o japonês, e se dedicou aos estudos, com vontade e rigor, de diversos aspectos inerentes a estas culturas: das artes à poesia, da história às religiões, tornando-se logo um notável conhecedor do mundo oriental. Também buscou atingir a massa por meio de uma linguagem poética mais próxima, mais legível ou mesmo mais familiar. Prova disso é o seu primeiro livro de poesias publicado nacionalmente, que leva no nome a dialética aqui descrita: *Caprichos e Relaxos* (1983). Deste modo, buscaremos dividir este capítulo em dois pequenos blocos, passando pelos aspectos biográficos que dizem respeito aos dois dos possíveis lados do poeta: o rigor e o desleixo.

1.2 Capricho e rigor: a arte do samurai

Nascido às dezenove horas e dez minutos do dia vinte e quatro de agosto de 1944, filho de Paulo Leminski e Áurea Pereira Mendes, Paulo Leminski Filho já trazia desde o berço traços do rigor. Seu pai (filho de poloneses de uma pequena província chamada Naráyow, chegados ao Brasil na grande migração de 1895) era militar, conhecido como “o sargento” Leminski, assim como seu avô materno Fernando Pereira Mendes – que era capitão do Exército da comarca de Curitiba.

Em 1956, depois de idas e vindas por pequenas cidades do sul do país devido ao cargo de militar exercido pelo pai, a família de Paulo Leminski conseguiu fixar-se em Curitiba e o já poeta (Leminski escreveu seu primeiro poema aos oito anos de idade), dessa forma, foi matriculado no Colégio dos Maristas que ficava próximo à residência da família. Conhecida pelo caráter tradicionalmente rigoroso, não só de alfabetização como de ensino religioso, a instituição serviu de ponte para o primeiro contato entre o jovem de então onze anos e outras línguas além da materna, como o latim e o francês. Por conta própria e de modo frenético, Paulinho (como ainda era chamado) passou a decorar diversas palavras e termos em inglês, francês, latim e até mesmo português. Era um devorador de dicionários, o que deixava os pais em permanente estado de alerta.

Com um potencial nato para a memorização, não só decorava as palavras e os termos como também poemas e textos e, aos doze anos, já conhecia a obra de Antônio Vieira, Camões, Homero, Antero de Quental, entre outros clássicos canonizados pela literatura ocidental. Sabendo da atividade desenvolvida por monges, que se empenhavam em ler, estudar e traduzir textos em regime de dedicação absoluta, Leminski descobriu o Colégio São Bento, que ficava em São Paulo e dispunha em sua biblioteca de aproximadamente de setenta mil livros. Logo informou à família o interesse em se tornar monge e conseguiu, por meio de uma carta enviada ao colégio e sem o conhecimento dos pais, o aceite por parte da instituição. De mala pronta, aos treze anos, o garoto realizaria seu precoce desejo de atingir “através de exercícios de meditação e estudos aprofundados, a tão almejada sabedoria” (VAZ, 2009, p.32).

Em apenas um ano no Mosteiro exercendo a função de oblato⁵, Leminski passou a ler em latim e grego, a se aprofundar nos estudos do Panteão⁶, adentrou nos estudos religiosos por meio de Spinosa, conheceu e se dedicou aos estudos dos cantos gregorianos e fundou,

⁵ No catolicismo, pessoa leiga que se oferece para prestar serviços a uma ordem religiosa, cargo hierarquicamente anterior ao de monge.

⁶ Etimologicamente, deriva de *pan* (todo) e *théos* (deus), significa, literalmente, o conjunto de deuses de determinada religião.

junto com outros amigos, a Academia de Letras Miguel Cruse – nome do fundador do Colégio São Bento. O monge D. João Mehlmann, que estudava e traduzia os autores gregos no original, teve grande importância para esse intenso e eclesiástico aprofundamento intelectual de Paulo Leminski, por ter sido ele o seu guru, o grande mentor e companheiro de conversas sobre as línguas clássicas e as “obras-mães” – como eles chamavam os clássicos canônicos. O que os aproximou no mosteiro foi o fato de D. João ouvir de certo aluno que na turma dos oblatos havia um garoto que se vangloriava de ter lido uma enciclopédia inteira, de A a Z. Segundo o próprio D. João, o mesmo acreditava ser, até então, o único a conseguir tal façanha. Esse garoto não poderia ser outro, era o tal Paulo Leminski Filho (VAZ, 2009, p.36).

A temporada monástica leminskiana, apesar de breve, deixou muitas marcas não só em sua vida como na vida de diversos colegas. Em *O bandido que sabia latim* (2001), biografia leminskiana assinada por Toninho Vaz – jornalista e amigo do poeta, observa-se, por meio de depoimentos dos internos – como o do amigo Sinval Leão – quão intensa havia sido a passagem de Leminski pelo Colégio:

O Leminski apareceu provocando um impacto na turma com a sua inteligência e sagacidade. Era, sem nenhuma dúvida, o mais culto entre nós. Possuía uma inquietação cultural e existencial muito grande. Com apenas 13 anos tinha carisma e, talvez o mais importante, era generoso e não nos ofendia com sua inteligência (VAZ, 2009, p.36).

Após ser aconselhada, “em tom cordial e amigável” (VAZ, 2009, p.45), a transferir o aluno para outro colégio, principalmente por certo comportamento anárquico (relaxado) do oblato Leminski, a família decidiu, findado o ano letivo, buscá-lo. Leminski afirmaria mais tarde (em 1982 em entrevista ao jornal *O Estado do Paraná*) que a causa da sua saída teria sido motivada pela descoberta de Brigitte Bardot. “Acontece que eu descobri a mulher. No mosteiro eu sentia umas coisas, uns arrepios que me faziam pensar: ou é o arcebispo, ou é alguém. Era a mulher. Então, tinha coisa melhor que Deus” (LEMINSKI *apud* VAZ, 2009, p.46).

Mesmo tendo abandonado o rigor do ensino religioso, Leminski não se afastou por completo da disciplina dos monges e do que aprendeu durante a temporada. Entre as diversas cartas que trocou com D. Clemente – o diretor da escola claustral, o jovem de então 15 anos escreveu:

Nestas férias estudei latim, história antiga, francês (leio Telêmaco e o gênio do cristianismo, Chateaubriand), hebraico (tenho um amigo que me cedeu

uma gramática) e procurei mais santos e vultos beneditinos para minha lista, numa enciclopédia católica italiana; grego com uma gramática me consumiu boas horas, porém acho ainda estar imaturo para me embeber no espírito da língua de Xenofonte. Emprestei da biblioteca a Análise. Nada consegui. Bem, disse com meus botões, deve ser o dialeto que Xenofonte usa que não é ático, mas mescla de jônio. Empresto então diálogos, de Platão, um dos mais puros escrevinhadores. Nada! (VAZ, 2009, p.47)

A passagem de Paulo Leminski pelo Colégio de São Bento se tornaria algo tão impactante em sua vida que certa vez o poeta afirmou: “aos 40 anos ainda me sinto um beneditino - e vai ser assim pra sempre” (LEMINSKI apud VAZ, 2009, p.49). Esse espaço, que serviu como uma porta para o poeta se aprofundar nos estudos, pelo rigor e disciplina, serviu também de mote para poemas que futuramente seriam publicados pelo autor:

SACRO LAVORO

As mãos que escrevem isto
Um dia iam ser de sacerdote
Transformando o pão e o vinho forte
Na carne e sangue de cristo

Hoje transforma palavras
Num misto entre o óbvio e o nunca visto.
(LEMINSKI, 1996, p.46)

Ciente de que escrever poesia não apenas pode carregar um sentido miraculoso que geralmente diz respeito à fé ou inspiração, o conhecimento adquirido pelo poeta nos regimes de internato por onde passou seria levado para a posteridade como referência para todo o esforço atrelado ao rigor em sua obra.

Após a saída do Colégio São Bento, Paulo Leminski passou a estudar no Colégio Paranaense onde concluiu o ginásio. Em seguida, transferiu-se para o Colégio Estadual do Paraná, que ficava distante da residência familiar. Como consequência, o poeta adquiriu uma maior liberdade de circular pela cidade de Curitiba e especialmente pela Biblioteca Pública do Paraná, onde agora o garoto passaria grande parte do dia. Foi justamente neste ambiente que Leminski conheceria Neiva, que seria, futuramente, sua primeira esposa.

O segundo encontro entre o casal, de acordo com a própria, em depoimento, se deu de forma interessante. Leminski havia informado a ela e sua amiga que daria uma aula, na mesma biblioteca, em uma próxima segunda-feira. Curiosa, foi ao local, sem encontrar informações sobre aula ou palestra, apenas o poeta, mais uma vez, estudando grego e fazendo anotações em um bloquinho enquanto consultava diversos livros. “Ele era muito jovem para

isso! Eu fui, mas não havia aula nenhuma (...). O rapaz era um poeta e, nesta época, eu tinha 14 e ele 17 anos” (VAZ, 2009, p.65).

Os dois em pouco tempo se casaram e Paulo Leminski partiria para outra importante etapa em sua vida: o vestibular. Ainda segundo Neiva, enquanto estudava para o vestibular, o poeta lia gibis – “ele tinha esta particularidade: ou se interessava por temas muito populares ou muito eruditos” (VAZ, 2009, p.66). Mesmo não sendo um bom aluno em disciplinas da área de ciências exatas, em especial matemática, com tanto conhecimento adquirido vorazmente em toda a juventude não seria difícil imaginar o resultado final das provas: no curso de Letras da Universidade Católica do Paraná seria aprovado em primeiro lugar e no de Direito da Universidade Federal do Paraná em segundo. O ocorrido só serve para que se possa comprovar que, de fato, uma das faces mais marcantes da biografia do poeta é a rigorosidade com a qual traçava seus objetivos. *La vie en close*, último livro organizado pelo autor e publicado postumamente, se inicia com um poema que bem define o caráter laborioso de Leminski:

Um bom poema
Leva anos
Cinco jogando bola,
Mais cinco estudando sânscrito,
Seis carregando pedra,
Nove namorando a vizinha,
Sete levando porrada (...)
(LEMINSKI, 2004, p.09)

Tendendo ou não para o humor, traço mais do que recorrente em sua lírica, o poema contribui para que possamos apresentar a intensa relação do escritor com o labor que, mesmo colocado em segundo plano em determinadas circunstâncias, nos ajuda a perceber que ao se tratar da poética leminskiana, o eu empírico e a poesia caminham juntos, presos pelo elo da vida. Pelo poema é possível julgar que, de fato, um bom poema decorre não só do esforço intelectual como também da experimentação humana.

Segundo o biógrafo, “Leminski foi certamente um herdeiro da força de trabalho de seus antepassados. Era incansável naquilo que chamava de ‘labor braçal do escriba’, sentindo-se confortável diante de uma máquina de escrever e um calhamaço de papel em branco.” Mais ainda, “era dotado de ‘raça’ no sentido para usar determinação e brio, uma certa disposição

férrea de encarar o trabalho e a vida. Atravessava noites estudando e escrevendo” (VAZ, 2009, p.54-55).

Passado o período de dedicação quase que exclusiva aos estudos de línguas, dicionários e textos clássicos, principalmente os gregos e latinos, Paulo Leminski iniciou seus estudos e leituras de textos da e sobre a modernidade e antes dos dezenove anos já conhecia a obra de Maiakovski, Walt Whitman e Ezra Pound. No Brasil, não só estava a par do que havia de mais moderno no campo da poesia – o Concretismo, como também considerava a obra desses poetas concretistas uma descoberta do “fio da meada”. Isso porque, no plano estético, essa nova corrente artística abriu as possibilidades de pensar a cultura, trouxe novos elementos para a poesia e conseguiu isso calcada em um rigor estético-formal que muito contribuiu para o plano artístico traçado pelo próprio Leminski, que posteriormente se aliaria à poesia concreta.

A autoconfiança e a determinação que carregava sempre em tudo o que fazia contribuíram para que o poeta buscasse um encontro entre ele e os poetas concretistas, o que aconteceu em 1963, em Minas Gerais, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Daí em diante, depois de receber o afetivo título de “mascote do grupo”, Leminski publicaria alguns poemas na então revista do Concretismo, *Invenção*. Em um deles, desenvolvido a partir de substantivos próprios, mais especificamente pela colagem de nomes de empresas, o poeta já mostra que, naquele momento, a sua área era o Concretismo.

PARKER
TEXACO

ESSO
FORD

MELHORAL
SONRISAL

ADAMS
FABER

RINSO
LEVER
GESSY

RCE
GE

ELECTRIC
COLGATE
MOTORS

MOBIL OIL
KOLYNOS

GENERAL

casas pernambucanas
(LEMINSKI, 1985, P.143)

Ao colocar os nomes das multinacionais em texto caixa-alta e, em contraposição, o da única empresa nacional – Casas Pernambucanas, não só em letras menores como também toda em minúsculo, Leminski faz uma crítica ao sistema político-econômico brasileiro em vigor, que privilegiava empresas estrangeiras facilitando as suas entradas no país, e, em contrapartida, desvaloriza as locais. O salto participante concretista, que buscou dar a esta poesia uma função mais social⁷, já se faz presente no que, a partir de Leminski, poderíamos aqui chamar de uma possível segunda geração concretista. Pelo exemplo, torna-se possível inferir que, temporalmente deslocado, Leminski não pôde amarrar-se única e exclusivamente aos aspectos estéticos e ideológicos que envolvem a poesia concreta em sua poética. Porém, a teoria da poesia concreta contribuiu de forma contundente para a atualização do que até então era pensado/praticado pelo poeta – um rigor literário, todavia carregado de classicismo. Como se pode observar no poema acima, Leminski desconfigura a tradicional estrofe, assim como o verso. Elimina qualquer vestígio de eu lírico assim como de verbos, de complementos, de metáforas. Ou seja, o Concretismo colabora para que o poeta traga para os seus textos formas mais modernas, todavia o mantém imbuído no exercício do rigor estético.

⁷ As questões teóricas que permeiam o Concretismo, assim como a relação entre Paulo Leminski e o “movimento” serão melhor expostas no segundo capítulo da dissertação.

A Semana Nacional de Vanguarda e, em consequência, o encontro com os concretistas ajudaria a colocar Paulo Leminski em uma posição de respeito na mídia, posto que seus poemas, avulsos, começariam a circular pelos meios literários não só de Curitiba, mas do Brasil inteiro. Em sua cidade natal, foi um dos precursores da poética concretista, fundando informalmente o Núcleo Experimental de Poesia Concreta de Curitiba, que tinha também como membro Carlos Alberto Sanches, que em depoimento a Toninho Vaz, afirmou:

Traduzimos John Donne, Mallarmé, Robert Browning, Poe e todos os malditos “noirs” com os quais o Paulo se identificava. Mergulhamos a fundo na tradução/transcrição, essa aventura mágica que é a passagem de um código para o outro. Não se falava em outra coisa... (SANCHES *apud* VAZ, 2009, p.73).

Devido a vontade de acesso, a todo o momento, às possibilidades que a linguagem poderia lhe oferecer, e ciente das metas que deveria alcançar pelo rigor intelectual, o poeta foi induzido à aventura de um projeto maior: um romance-ideia, uma possibilidade discursiva que acabaria resultando no seu mais laborioso trabalho – o *Catatau* (1975). Mas para isso, levou nada menos do que dez anos da sua vida. Aproximadamente um quarto de tempo da sua existência Leminski dedicou a esta que, para a maior parte da crítica, seria considerada a sua obra-prima. O rigor quase militar calcado na resistência, na luta com as palavras, contribuiu para que o poeta, com o tempo, afiasse sua lâmina de samurai: a linguagem, mais do que qualquer outra obra do poeta, ganha papel de destaque.

Os dez anos de retiro calcados no rigor e na disciplina começaram a partir de um concurso literário de contos em Curitiba, do qual Leminski resolveu participar partindo de uma ideia original: descrever uma suposta estadia do filósofo francês René Descartes no Brasil tropical do século XVII. O poeta não ganhou o concurso. Irritado com a decisão da comissão julgadora resmungou: “a banca não tem metodologia classificatória para enquadrar o meu trabalho”. Nota-se, pelo comentário, a convicção do poeta de que seu livro, inserido no que se poderia chamar na época de literatura de vanguarda brasileira, assim como conseguiu “fundir a cuca” do personagem Cartesius, também “fundiu a cuca” da banca examinadora do concurso. Fato que, pelo depoimento do próprio autor, nos remete também ao acontecido no III Festival da Música Popular Brasileira, quando Caetano Veloso soltou seu grito de fúria ao criticar tanto o júri quanto a platéia que, naquele momento, “não estavam entendendo nada” do que representaria a nova estética tropicalista – mais uma vertente da então arte de vanguarda nacional (VAZ, 2009, p.84.). O conto, que na mesma versão abre o *Catatu*, se iniciava deste modo:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá, perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, - vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão ano III, me destaquei da europa e a gente civil, lá morituro. Isso de “barbaruas – non intellegor ulli” – dos exercícios do exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NAUS, AS NUUVENS, OS INIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA (LEMINSKI, 2010, p.15).

Pode parecer até inverossímil, ou mesmo um erro gráfico ou de digitação, mas o texto original encontra-se registrado exatamente dessa forma – inicia-se com letras minúsculas, com citações em língua arcaica e, subitamente, transforma-se em caixa-alta, o que significa a visão ampliada do personagem ao colocar diante dos olhos uma luneta. Percebe-se desde já que a obra de Paulo Leminski não pretendia seguir pelas linhas tradicionais do conto ou do romance, pelo contrário, não só o *Catatau* como outras obras suas traziam, na raiz, aspectos de origem vanguardista. Digamos que muito influenciado pelos concretistas de São Paulo.

Interessado em movimentar os meios culturais por onde passava, principalmente Curitiba – que era uma cidade, para ele, reprimida em criatividade⁸, uma cidade mediana no campo específico da literatura (VAZ, 2009, P.57) –, Leminski, junto com o que havia de intelectualidade de vanguarda na cidade, fundaria o grupo Áporo. O grupo tinha como um dos itens do manifesto a seguinte ideia: “fazer de Curitiba uma cidade de homens que, face às coisas da cultura, tomem partido em termos agressivos” (VAZ, 2009, p.102). E nada poderia ser mais agressivo, vindo dele, do que o seu citado *Catatau* – uma prosa que segundo o próprio autor “é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor” e, principalmente, “o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico” (LEMINSKI, 2010, p.212). O depoimento não deixa de nos fazer refletir também, neste momento, sobre o que poderia ser uma grande metáfora do intelectual que, inserido na pós-modernidade cultural e percebendo-se fragmentado, narra o seu próprio fracasso – o fracasso de um escritor branco-mestiço, formado pelo cânone literário ocidental, que se mostra inapto em comunicar algo de forma racional-cartesiana. A prolixidade, o prosaísmo tipicamente leminskiano, representando aqui o suprassumo da disciplina de linguagem vanguardista ocidental, vai lentamente desaparecendo e futuramente dará lugar a um outro tipo de rigor:

⁸ “esta é uma cidade em que a sexualidade, o Eros da vida é reprimido. E Eros coincide com a criatividade. Então, a repressão a Eros é a repressão da criatividade. Não criamos nada no setor primário e secundário, ou seja, nem agricultura, e nem indústria. Curitiba é, portanto, uma cidade de administração e tabelionatos, onde se vive a plenitude do determinismo econômico da classe média.” Esse é um dos depoimentos crítico-irônicos que o poeta ofereceu à cidade durante a vida, presente em *O bandido que sabia latim*. (VAZ, 2001, p.51).

aos poucos aparecerá em sua obra uma disciplina calcada na síntese, uma disciplina de samurai, mais zen e menos agressiva com a linguagem, fruto dos primeiros contatos do poeta com a cultura oriental que mais adiante será melhor descrita.

O apego ao exercício da linguagem, e conseqüentemente da literatura, em especial a poética, se faz tão marcado na vida de Paulo Leminski que, segundo depoimentos (inclusive próprios), o poeta chegava a tomar atitudes rigorosas não só consigo mesmo, mas também para com os demais à sua volta. Tal comportamento chegava mesmo a fazer com que os outros, algumas vezes, enxergassem nisso um excesso. Toninho Vaz, em *O bandido que sabia latim*, nos narra um caso onde, segundo ele, o biógrafo, Leminski provou que a “agressividade” sugerida no manifesto do grupo Áporo foi mesmo levada a sério. Deu-se no Seminário Nacional de Literatura, em 1969, quando uma professora de Estética da Universidade de São Paulo (USP), em pleno discurso, fez uma citação de James Joyce que, segundo ela pertencia ao *Finnegan’s Wake*. De assalto, Leminski, da plateia, tomou a fala e rebateu: “Um momento! Joyce nunca disse isso em *Finnegan’s Wake*”. Mesmo após a professora ter confirmado a informação, o poeta mais uma vez retrucou: “Eu continuo afirmando que o trecho citado pela senhora não existe na obra mencionada.” Em seguida, com a platéia agora afoita, finalizou: “Ela não está falando coisa com coisa!” (VAZ, 2009, p.102). Após a repreensão do coordenador da mesa, Adonias Filho, e da confusão que o comentário causou, motivando inclusive o choro da professora, Leminski retirou-se.

O desfecho desse episódio só se deu no dia seguinte, quando Leminski apareceu novamente, causando medo no público ali presente, e em meio a um amontoado de livros, tomou a voz e exclamou: “Eu voltei para dizer que o trecho que a senhora citou ontem, professora, é de *Ulisses*, e não de *Finnegan’s Wake*” (VAZ, 2009, p. 103). Por mais boçal que pudesse ter parecido após a exagerada exaltação, Leminski não só ganhou a admiração e o respeito de alguns ali presentes, como também, após o incidente, virou manchete na imprensa local.

O caráter explosivo de Paulo Leminski já era conhecido nos meios intelectuais. Para ele, tudo era “oito ou oitenta”. Não aceitava a medianidade em nenhum aspecto da sua vida, muito menos no que se referia à sua concepção de arte. Gostava de chamar a atenção para si. Ligado a isso, existia o “mito da competência” que ele próprio alimentava como parte do seu perfil rigoroso. Já como publicitário, recebeu uma proposta da então importante revista *Manchete*. O editor perguntou quanto tempo ele precisaria para que o primeiro volume de uma série sobre a “história da humanidade” fosse entregue. Querendo desde já mostrar

serviço, friamente olhou para o relógio e respondeu que precisava apenas de uma máquina de escrever e uma xícara de café (VAZ, 2009, p.113).

Uma última anedota não menos significativa pode nos fazer entender melhor a intensidade e o rigor das práticas artístico-performáticas leminskianas. Estando ele em uma mesa-redonda com outros poetas, nos anos 70, na redação da revista ISTOÉ, discutia algumas questões sobre poesia e literatura. Não vendo nesta discussão nada que pudesse lhe acrescentar, Leminski levantou-se bruscamente e, ao dirigir-se ao poeta Cacaso, atirou: “Olha, brother, qualquer bar em Curitiba, numa sexta-feira à noite, tem um nível de discussão mais alto do que o desta mesa. Vou tentar pegar o Bife sujo aberto” (VAZ, 2009, p.58). Em seguida, acompanhado de amigos, saiu.

Para encerrar aqui a trajetória leminskiana a partir de uma série de biografemas que sirvam para defini-lo ou analisa-lo através do seu rigor, torna-se necessário passarmos por um dos momentos centrais da sua biografia: o seu contato com o judô. Apresentado a essa arte marcial legitimamente japonesa por meio do seu irmão Pedro Leminski, diferente deste (que logo abandonou o esporte, ainda na faixa branca), em curtos quatro anos já se tornava faixa preta, sendo graduado pelo seu mestre Aldo Lubes no primeiro grau, ou dan.

Como atleta, participou de diversos campeonatos e torneios, venceu alguns, inclusive representando a seleção paranaense. Segundo Vaz, um dos colegas da academia, José Carlos Miceli, lembrando-se de uma competição, afirmou que “seu princípio tático não era a cautela, mas o ímpeto, que, associado ao vigor físico, fazia dele um grande atleta” (VAZ, 2009, p.81). Foi por conta dos traços de atleta (marcantes na sua biografia) que Paulo Leminski receberia posteriormente títulos como “o samurai-malandro”, por exemplo, cunhado pela pesquisadora e professora Leyla Perrone-Moisés. O contato com o judô tornou-se, mesmo que involuntariamente, a maior metáfora para identificarmos o seu capricho, o seu rigor. Desenvolvida e praticada ao longo da história japonesa, essa arte, assim como outras também desenvolvidas no Oriente, tem como principais representantes os samurais. Esses sujeitos, quase que desprovidos de identidade por manterem sempre uma postura e um comportamento lineares e quase nunca mostrarem os rostos, são conhecidos historicamente como guerreiros que estão sempre lutando em prol de uma causa, ou mais especificamente em prol de um senhor. O judô tem como base filosófica a integração corpo e mente. Na prática esportiva, é necessário que o atleta use a força do oponente para seu próprio benefício. Sua técnica utiliza os músculos e a velocidade de raciocínio para dominar o oponente. A experiência do judô contribui, se praticado de forma correta, para o melhor uso da energia mental e corporal. Para

alcançar uma máxima eficiência nos golpes, o lutador, além de concentrado, deve utilizar o mínimo de força possível. E a vitória só se torna possível mediante demasiado rigor.

No âmbito literário, ou mesmo intelectual (em um sentido mais amplo), o encontro entre o judô e Paulo Leminski trouxe consideráveis consequências para a literatura brasileira. A partir da imediata identificação, assim como da curiosidade que sentiu pela literatura ocidental, ele também se tornou um rigoroso pesquisador da cultura oriental. Logo o poeta estava afundado em estudos da cultura japonesa e oriental, como nos mostra Toninho Vaz:

Ao mesmo tempo que se exercitava com disposição no tatame, Leminski fazia descer da prateleira livros e mais livros de poesia oriental, *hai-kais*, biografias e até uma bíblia escrita em japonês – roubada dos arquivos da biblioteca pública. Pôs-se a ler com voracidade Alan Watts, Teitaro Suzuki, e Thomas Merton, todos estudiosos do zen-budismo, o lado transcendental da filosofia budista. Ele gostava de citar Watts, que dizia: “O Zen nunca explica, apenas oferece sugestões. Tentar explicá-lo é como tentar prender o vento numa caixa. No momento em que se fecha a tampa, perde-se o vento e obtêm-se o ar estagnado” (VAZ, 2009, p.82).

Não só os princípios filosóficos do judô, como também os do Oriente em geral, fascinaram Paulo Leminski. No campo da linguagem, o ideograma despertou a curiosidade do poeta que se encontrava, ainda nesse momento, muito ligado às ideias concretistas.

O ideograma é a forma, o signo carregado de significados – tudo pronto para que o poeta se aprofundasse nessa nova experiência. Talvez mais que o ideograma como forma e sim o poder de síntese que ele carrega, tenha sido o que de forma abrangente atraiu o interesse de Paulo Leminski. Fenollosa, em “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, texto que compõe o livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, organizado por Haroldo de Campos, identifica nessa linguagem-código de origem chinesa um veículo não de reprodução das coisas da natureza e sim da própria operação da natureza. Segundo o pesquisador, “lendo o chinês, não temos a impressão de estar fazendo malabarismo com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino” (FENOLLOSA *apud* CAMPOS, 2000, p. 114-115). O cineasta russo Serguei Eisenstein, no texto intitulado “O princípio cinematográfico e o ideograma”, que compõe o mesmo livro, destaca o caráter figurativo do ideograma. Para o autor, os “hieróglifos”, primeiros caracteres chineses posteriormente adaptados para o japonês, são resultados da união do denotativo enquanto finalidade e do figurativo enquanto método. As imagens, para os autores da coletânea, já carregam, de forma quase que natural, uma carga poética que nas línguas indo-

européias só se tornam possíveis por via de um encadeamento lógico que se dá pela soma de componentes sêmicos.

Diante os diversos aspectos da cultura oriental que metamorfosearam a obra de Paulo Leminski, o haikai pode ser considerado o mais notório. Derivado do *renga* (uma forma poética isolada), possui uma estrutura fixa contendo 17 sílabas com três versos (o primeiro e o terceiro com 5 e o segundo com 7). Esse gênero, no Brasil, acabou por ganhar novos traços. Os primeiros indícios de haikais (do japonês haiku) no Brasil são datados ainda da primeira metade do século XX. O modernista Guilherme de Almeida foi um dos primeiros difusores dessa forma poética. O multi-artista Millor Fernandes também possui grande importância como propagador do haikai, tendo escrito inclusive um livro totalmente voltado para o gênero.

Entretanto, foi com Paulo Leminski que o haikai conquistou maior espaço na literatura brasileira. Em todos os seus livros de poemas, inclusive *O ex-estranho* (1996), organizado pela sua segunda esposa e também poeta Alice Ruiz, uma gama de haikais aparecem, ora seguindo os traços tradicionais, ora se adaptando aos próprios aspectos que se fazem presentes em toda a obra leminskiana, como o humor e a ironia.

Inicialmente o haikai seguia um modelo padrão, um esquema utilizado para que pudesse, de modo sintético, compreender um sentido amplo: o primeiro verso expressava uma ideia totalizante, o cosmo; o segundo verso exprimia o evento, o fato; o terceiro, a união dos dois aspectos anteriores – a interação entre o cósmico e o fato (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p.21). Seu principal representante no Japão foi Matsuó Bashô, um ex samurai, também chamado de rônin, que, no século XVII, abandonou o seu senhor e a prática marcial para se dedicar à poesia. Bashô teve tamanha importância para a poética leminskiana que além de ser biografado por Leminski (cf. LEMINSKI, 1983), também teve alguns de seus haikais traduzidos:

velha lagoa
o sapo salta
o som da água
(LEMINSKI, 1983, p.76).

Em *La vie en close* (1991), Leminski indiretamente explica não apenas esta tradução como o sentido do poema citando o Kawásu:

“Kawásu” é “sapo”, em japonês. Imagino ter relação original com “kawa”, “rio”. O batráquio é o animal totêmico do haikai, desde aquele memorável

momento em que Mestre Bashô flagrou que, quando um sapo “tobikômu” (“salta-entra”) no velho tanque, o som da água (LEMINSKI, 1991, p.107).

Na página seguinte, cheio de humor – traço marcante da sua poética – o poeta não só compõe a sua versão do gênero como também faz uma ponte entre a tradição e a modernidade, entre o Ocidente e o Oriente, com o poema *Mallarmé Bashô*:

um salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço
(LEMINSKI, 1991, p.108).

A bricolagem se dá pelo caráter antropofágico e paródico do poeta que une dois textos distintos: o haikai de Bashô ao “quase manifesto modernista” *Un coup de dés* do francês Stéphane Mallarmé. Assim como Baudelaire, Mallarmé contribuiu incisivamente para as transformações sofridas pela lírica moderna. Hugo Friedrich afirmou que o poeta francês aperfeiçoou a concepção, conhecida desde Baudelaire, de que “a fantasia artística não consiste em reproduzir de forma idealizadora, mas, sim, de formar a realidade” (FRIEDRICH, 1978, p.96). Em Mallarmé, “a poesia quer ser o único lugar no qual o absoluto e a linguagem podem se encontrar”, todavia “a altura que ela almeja alcançar não é feliz; falta-lhe a transcendência verdadeira” (FRIEDRICH, 1978, p.96). Já em Bashô, o alcance da transcendência ocorre por outras vias, em especial a do silenciamento e do vazio. Samurai e monge zen, o poeta por meio do haikai também colaborou para a atualização da poética oriental japonesa. As três linhas que compõem o haikai acima descrito contribuem para compor o tecido híbrido da poética de Paulo Leminski. O poder de síntese é, sem dúvida, o mais notório aspecto presente em sua poética. A pesquisadora Leyla Perrone-Moyses assim o descreveu:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo (PERRONE-MOYSES *apud* LEMINSKI, 2013, p.398).

Paulo Leminski consegue, via haikai, passear por diversos temas: da política ao amor, do existencialismo profundo ao mais rasteiro humor:

A palmeira estremece
Palmas para ela
Que ela merece
(LEMINSKI, 1983, p.97).

O poema serve como exemplo para percebermos não apenas o rigor, como o caráter “laminar” da linguagem poética leminskiana, que começa a ganhar um outro poder de síntese justamente a partir do seu contato com a cultura oriental. Articulando quase anagramas, o texto joga com os significados das palavras e dos sons que se alternam durante o curto período de experiência oferecida pelo próprio poema. “Palmas” e “ela”, no segundo verso, aparecem dentro de “palmeiras”, por exemplo. É possível identificar, mais uma vez, um processo de bricolagem, sendo que agora o poeta apresenta a síntese estrutural oriental embutida em uma brincadeira que se transforma em reflexão ao redor de um tema tão comum ao discurso da identidade nacional brasileira: a palmeira, que desde o Romantismo literário foi tratada como símbolo da natureza e, assim, da identidade nacional. Esta agora vira mote para o pastiche promovido pelo poeta, que a faz estremecer merecendo, desse modo, uma sequência de palmas carregadas de debochado humor. Essa relação entre o poder de síntese aliada à ironia e à piada já se fazia presente, por exemplo, na arte modernista brasileira, em especial pela figura de Oswald de Andrade. Leminski, assim como os concretistas e, posteriormente, os poetas da geração mimeógrafo, retomou diversos aspectos do Modernismo. A partir do segundo capítulo, este trabalho buscará identificar, de modo mais claro, como o poeta dialogou com esses três períodos da poética brasileira do século XX sem, contudo, fugir aos principais aspectos embutidos em sua obra que, como aqui vem sendo descrito, gira em torno do rigor e do relaxo.

Mostrando-se agora, pós-judô, um grande conhecedor da cultura japonesa, em especial da língua e das “artes”⁹, Leminski em *Ensaio e Anseios Críticos* (1997) – compilação de textos e artigos teóricos seus – fará uma breve análise histórica da cultura japonesa, relacionando-a, sempre que possível, com a produzida historicamente pelo Ocidente no texto “Ventos ao vento (rabiscos em direção a uma estética)”. Além da síntese, o agora crítico identifica duas unidades que envolvem essas “artes”, permitindo pensá-las a partir de um todo: a unidade de estilo e, principalmente, a unidade de espírito:

Por mais diferentes que sejam os meios de cada arte, parece que um mesmo espírito as anima a todas. Parece que, por caminhos diferentes, cada artista buscava a mesma precisa / imprecisa coisa, nessa cultura onde as artes sempre viveram muito próximas e mescladas (caligrafia e pintura; caligrafia, pintura e haikai; música dança e poesia, no Nô). (LEMINSKI, 1997, p.80).

⁹ Para o poeta, conceitos como “poesia”, “literatura” e até mesmo “arte” não existiam no Japão antigo como categorias genéricas. Estes e outros conceitos, para ele, são helênico-romano-renascentistas. (LEMINSKI, 1997, P.81)

Ao comparar as artes japonesas com as ocidentais, por meio de alguns conceitos básicos e gerais que norteiam a criação artística nipônica, Leminski chega à conclusão de que existe uma estética japonesa, isto é, uma estética subjacente a todas as manifestações artísticas no Japão.

As artes no Ocidente não apresentam coerência igual, embora categorias como renascentista, barroco, neo-clássico, sejam comuns a várias artes. A arquitetura escorial nada tem em comum com a estilística dos sonetos da [sic] Góngora, seu contemporâneo. Qual a relação entre a música de Bach e a arquitetura alemã que lhe é contemporânea? Claro: a coerência estilística interna de todos os produtos artísticos do Japão se deve muito ao caráter tribal da cultura nipônica, ilhada e desenvolvendo-se, organicamente, sem muitas interferências externas, num ambiente de profunda integração campo/cidade (LEMINSKI, 1997, p.80).

Após a publicação do livro sobre a vida de Matsuó Bashô, em 1983, Paulo Leminski publicou mais outros três livros biográfais pela editora Brasiliense: *Jesus a.C.* (1984), *Cruz e Souza* (1985) e *Trotsky: a paixão segundo a revolução* (1986). Diferente do que até então era comum, o agora biógrafo não buscava em seus textos alcançar “verdades supremas” a respeito dos sujeitos em questão, e sim escrever a partir de um conceito-ideia desses agora personagens. Mesmo que sem intenção, Leminski acaba por dialogar com os estudos teóricos a respeito do texto biográfico que começam a aparecer justamente na década de oitenta. O seu “conceito-ideia” flerta com o conceito de biografema cunhado pelo filósofo francês Roland Barthes, ainda na década de setenta, e que seria retomado em 1980 no seu *A câmara clara*, quando o autor enuncia: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1980, p. 51). Mais uma vez Paulo Leminski aparece, senão vanguardista, como um intelectual atento ao seu tempo, dialogando com tendências na época tão recentes e que atualmente, como citado no início deste capítulo, aparecem como um dos principais temas no campo das literaturas.

Entre 1984 e 1987, já próximo da morte precoce, Leminski também se dedicou à publicação de diversas traduções que passam pela contracultura de Lawrence Ferlinguetti e John Lennon, pelo vanguardismo de James Joyce e Samuel Beckett, até o cânone latino de Petrônio, sem falar nos poemas do japonês Yukio Mishima. Fora toda a erudição que carregava na bagagem, assim como o rigor com que traçava seus objetivos, Leminski também

conheceu o “outro lado da moeda”, também soube explorar os limites do descaso e do relaxo: como Bashô, foi um rônin, ou seja, um samurai sem senhor, não se apegou a nenhuma vertente social-política ou artística, e pelos ideais da “contracultura” perpassou, tornando-se também, no âmbito da Literatura Brasileira, um poeta marginal. Eis então um outro Leminski.

1.3 Relaxo e escracho: a arte do malandro.

Da mesma forma que Eneida Souza discorre sobre “pontes metafóricas” e Roland Barthes fala de biografemas (BARTHES, 1984, p.51), Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea*, desenvolve o conceito de “deslocamentos metonímicos”, que servem para dar coerência a determinados relatos na construção e na análise biográfica. Para a contemporaneidade, a parte pode sim justificar o todo, mesmo que este não venha a possuir uma unidade lógica, essencial. Ernesto Laclau, prefaciando Arfuch, identifica em seu texto uma relação com a razão dialógica bakhtiniana onde “o sujeito deve ser pensado a partir de sua ‘outridade’, do contexto de diálogo que dá sentido ao seu discurso” (LACLAU, 2010, p.11).

Partindo dessa premissa, buscaremos detectar por meio de determinadas metonímias da obra leminskiana traços da sua biografia, especialmente agora aquelas que se referem ao seu descaso, ou o lado inverso do rigor: o relaxo.

A década de setenta mostrou-se marcada por comportamentos no mínimo revolucionários em diversos aspectos. Se na Europa e nos Estados Unidos as artes já se beneficiavam dos “choques estéticos” promovidos pelas vanguardas, assim como pela explosão da cultura de massa nas duas décadas anteriores, no Brasil esses choques seriam sentidos mais perceptivelmente a partir de então. Os raios das vanguardas (promovidas pela contracultura aliada ao rock’n’roll, ao cinema, à Pop Art) se refletiram no espelho tropicalista brasileiro e brilharam aos olhos nacionais mais claramente a partir dos anos setenta. No auge da ditadura militar, artistas e intelectuais estavam dispostos a subverter o comportamento social em todos os sentidos: nas roupas, na linguagem e principalmente nas artes. De volta do exílio, Caetano Veloso e Gilberto Gil lançavam dois marcantes álbuns: *Araçá Azul* (1972) e *Expresso 2222* (1972), respectivamente. O Teatro Oficina chocava o público com adaptações impactantes. E na literatura, a poesia – eterna prima pobre – ganhou a alcunha de marginal, justamente no início de uma incipiente, mas visível, profissionalização do mercado editorial brasileiro. A cultura de massa permitiu o diálogo entre as artes e o povo, principalmente com o advento da televisão.

Por todos estes campos Paulo Leminski circulou. Não buscaremos aqui tratar de termos como “descaso” e “relaxo” de forma pejorativa, posto que, nas artes, eles adquirem importante valor estético. Na poética leminskiana, assim como na poesia marginal, ou anteriormente na filosofia da contracultura, essas palavras vinham acompanhadas de importante carga ideológica e por isso, aqui, elas se fazem importantes.

Guerreiro da linguagem¹⁰, Paulo Leminski não intencionou, como projeto artístico, uma poltrona no Olimpo literário junto aos “deuses”, que vêm a corresponder os canônicos ou os acadêmicos. Esteve preocupado, na verdade, em comunicar pela sua arte, em alcançar todos os possíveis grupos sociais. Assim é que, mesmo tendo uma rigorosa formação literária desde muito criança, sua obra não segue um único percurso, muito menos sendo este um caminho guiado pela erudição. É certo que o seu *Catatau* hoje pode ser considerado como uma obra de difícil leitura, posto que foi gerada sob o prisma da vanguarda, mas Leminski também escreveu grafites, escreveu músicas, das mais populares possíveis, escreveu literatura infantil, textos publicitários, assim como foi professor em Curitiba. Inclusive, atividade profissional esta não compatível com o estilo de vida adotado por ele e que nos mostra o quão relaxado era também o poeta.

Disputado entre os cursinhos pré-vestibulares de Curitiba, Leminski foi um dos pioneiros num segmento que hoje conhecemos como “aulas-show”. Mesmo que sem a intenção de chamar a atenção pelo seu comportamento no palco, as aulas de História e Redação ministradas por ele eram famosas nos meios jovens da cidade entre o final da década de 60 e início da década de 70.

Era qualquer coisa de extraordinário. Ele falava praticamente durante três horas seguidas, fazia um arrasa-quarteirão sobre Grécia e Roma, aliava o prazer de ensinar ao de falar sobre coisas que tinha paixão e conhecimento. Se empolgava, dava conselhos, fazia observações bem humoradas, ascendia o cigarro pelo filtro, dava um show... (VAZ, 2009, p.76).

Essa é a fala do aluno Carlos João, que posteriormente se tornaria amigo do poeta. Outro estudante, Ernani Buchmann, também depôs sobre Leminski: “Ele era o professor mais presente da escola. Estava sempre disponível para qualquer assunto. Era o nosso mentor intelectual, empenhado em nos passar o gosto pelos estudos e pela vida criativa” (VAZ, 2009, p.77). Peggy Pacionick, outra aluna, declarava-se mesmo fã do professor: “Mesmo nas

¹⁰ Termo encontrado em *Leminski, guerreiro da linguagem* – livro de Solange Rebuszi (2003).

brincadeiras ele tinha um papo ‘cabeça’, fora do normal, me enchia o saco dizendo: ‘Peggy, você é da classe dominante...’” (VAZ, 2009, p.77).

Em contrapartida, mesmo ciente do seu potencial em sala de aula, para Leminski a atividade que exercia não era compatível com a vida que havia escolhido. O poeta costumeiramente trocava os dias pelas noites e não conseguia se adequar ao regime “padrão” da maioria dos trabalhadores brasileiros – frequentemente chegava atrasado e faltava aulas, chegando a causar um desconforto nas instituições onde ensinava. Assim avaliou esse momento:

Eu sou um professor frustrado. Acho que sou um professor na medida em que consigo transmitir clareza, porque procuro clareza para mim, para as coisas que me interessam. Mas acontece que na mecânica de transmissão do saber há um ponto incompatível com o meu lado contracultural, meio hippie, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda uma banditice meio boêmia, que é um dado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim. (VAZ, 2009, p. 151).

No momento em que encerrou a carreira de professor, Paulo Leminski iniciou a de publicitário. Esse momento seria muito importante para as metas que havia traçado como artista: a liberdade, não só de expressão, que a profissão lhe oferecia, contribuiu para que o poeta pudesse se dedicar aos seus costumes favoritos, como beber por longas horas seguidas, inclusive no próprio trabalho. Vale ressaltar que, como um quase-hippie, Leminski praticamente não obteve um emprego de carteira assinada – motivo: viveu, por vários anos, sem documento de identidade.

Assim como foi precursor no ensino pré-vestibular de Curitiba, Leminski também o foi enquanto publicitário. Percebia nessa então nova ferramenta capitalista espaços abertos para construções artísticas e foi na/pela publicidade que o poeta descobriu também o grafite como forma de comunicação poética. Em Curitiba, 1978, em um evento intitulado art-show, após uma sequência verborrágica de frases, poemas, quadros e músicas, o poeta encerrou a sua performance escrevendo/pichando na parede: “o pinico de duchamps / é a frente da juventude” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.102). Em carta ao poeta e amigo Régis Bonvicino, Leminski explode em comentários positivos quanto ao exercício publicitário:

A propaganda no meio da vida
me dá alguma satisfação
afinal
todo layoutman é um pouco poeta concreto
e aliás é fantástico como os homens de arte das agências

entendem um trabalho literário na hora
 enquanto os literati dizem:
 - o que é isso? Que quer dizer? Isso não é poesia.
 Só me dou com cartunista fotógrafo cineasta desenhista
 Tudo menos escritores
 Dos quais acabei por ter grande horror (LEMINSKI; BONVICINO, 1999,
 p.34).

Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica, livro organizado por Régis Bonvicino, no qual seleciona cartas que recebeu de Leminski entre 1976 e 1981, além de servir à crítica e demais interessados como um arsenal de dados biográficos referentes não só à vida intelectual como também à vida íntima do poeta, nos faz perceber ainda mais o quanto Leminski tratou de trabalhar com a ideia de dissolução dos limites – sejam estes limites inerentes ao eu lírico ou empírico. O livro coloca o leitor frente a uma incessante verborragia, onde encontramos confissões, ideias, manifestos e poemas.

Solange Rebuzzi, que dedicou uma dissertação à análise dessa obra, assim o descreve: “as cartas-poemas ou poemas-cartas de Leminski nos levam a pensar as superposições e os hiatos que a epistolografia pode apresentar, na medida em que uma das suas características é a fragmentação” (REBUZZI, 2003, p.35). Identifica nesta obra aberta um personagem, concordando, deste modo, com o argumento de Eneida Souza a respeito da “encenação de subjetividades do sujeito crítico” que “se justifica pela presença do autor não mais como ausente no texto, mas na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico e social” (SOUZA, 2002, p.111). Pelo viés da fragmentação, Rebuzzi pode detectar aí, inclusive, um suposto apagamento do sujeito-autor, o que será discutido principalmente nos poemas leminskianos, a partir do terceiro capítulo deste trabalho. A teórica e também poeta afirma que

Na aproximação com a fragmentação do discurso, que marcou tanto as linguagens poéticas do Tropicalismo, quanto a antropofagia de Oswald de Andrade, fui encontrando propostas novas que me levaram a caminhos da escrita de Leminski, priorizando o “personagem-linguagem”. Personagem que passeia e se mostra na experiência do “apagamento do autor” (REBUZZI, 2003, p.15).

As cartas de Paulo Leminski são importantes documentos que servem para identificarmos, por outras vias, o comportamento “desleixado” do poeta. Facilmente podemos chegar à conclusão de que, para ele, tudo não passa de uma performance artística. Escritas em um momento ápice da sua vida desregrada, todavia assaz fértil em trabalhos artísticos, nelas é fácil percebermos a intensa relação entre Leminski e a contracultura, assim como com a

“Poesia Marginal”. O caráter híbrido da obra de Paulo Leminski desde cedo se fazia notável aos olhos dos intelectuais e amigos. O também “poeta marginal” Wally Salomão, que em 1976 fez uma viagem à Curitiba com o propósito de conhecê-lo, assim o descreveu:

Ele chamou minha atenção, a partir da revista *Invenção*, por ser um erudito e um louco ao mesmo tempo, um heterodoxo, fazendo um trabalho que me interessava muito. Eu gostava da ideia de atravessar o paideuma da poesia concreta, se abeberar dela e sair pelo outro lado com uma proposta pessoal. Ninguém trabalhava como ele, nesta linha. De um modo geral, outros poetas – como o Cacaso – rejeitavam absolutamente a poesia concreta. Eu achava esta posição ignorante (SALOMÃO *apud* VAZ, 2009, p.94-95).

Luís Carlos Maciel, influente intelectual dos anos 70, ligado da mesma forma à contracultura, também depôs sobre Leminski a partir da impressão do primeiro encontro que tiveram: “no início achei que se tratava de mais um maluco que aparecia me procurando para discutir temas transcendentais. Eu demorei um certo tempo para perceber que se tratava de um intelectual, até porque ele não se comportava como tal”. Para Maciel, Leminski era “o espírito ambulante da contracultura” (MACIEL *apud* VAZ, 2009, p.127). No *Pasquim*, Leminski publicaria uma espécie de dicionário de verbetes populares, mais especificamente concernentes às gírias do *underground* brasileiro, o “indicionário malaquês”, que para Maciel era uma espécie de idioma do malaco ou vagau.¹¹

Na carta 49 (um amontoado de papéis, ora datilografados, ora escritos à mão com grifos póstumos de caneta que, dessa forma, passam a interferir na ideia original do texto; total de 11 páginas), percebe-se a necessidade do poeta de experimentar a linguagem em todos os níveis possíveis: “quero discutir tudo que me obseda: participação e poética, hippies, drogas, Brasil, 3º mundo, TUDO!” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.137). Fala também sobre seus projetos contraculturais que não passaram de esboços: “tô escrevendo um livro O DOIDÃO DE PEDRA um spaghettiwestern contracultural um texto inclassificável meio ensaio meio prosa de vanguarda (sem fricotes vanguardeiristas) meio memórias meio noveleta um barato” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.131).

A vontade de se identificar também como um marginal, que na poesia leminskiana será melhor discutida a partir do segundo capítulo deste trabalho, é identificada não só pela “Carta 38”, como em um texto anexo, que posteriormente foi publicado na revista *Escrita*.

¹¹ Em recomendação à publicação do indicionário: “Atenção para a pronúncia – Pronuncia-se o malaquês pegando o que ainda resta do português, amolecendo os meios das frases e endurecendo as pontas. Requer prática. Deve-se ter o máximo de cuidado de não inverter a equação (amolecer as pontas e endurecer o final) porque quem fala assim é bicha.” (VAZ, 2001, p.349). **Chulé**. Não é flor que se cheire. É o paria, o pilantra, vacilão, só aparecendo onde não é chamado. Em províncias onde se fala o tupi, **chué**. (VAZ, 2001, p.350).

Aliada à condição de poeta marginal, Leminski nos mostra desde já sua necessidade em estar em contato com a massa leitora ou não leitora brasileira – motivo de posteriores conflitos ideológicos entre o poeta e os concretistas de São Paulo: “pensar: função da poesia de invenção numa sociedade aberta, democrática, quer dizer, popular, quer dizer de massas, quer dizer socialista. NADA ME INTERESSA MAIS EM TERMOS DE TRABALHO” (LEMINSKI;BONVICINO, 1999, p.101). No texto-depoimento intitulado “Sobre poesia e conto”, o poeta destaca a sua posição:

Detesto poesia dita profunda. Estou cagando e andando para a psicologia.
 Não tenho psique. Sou apenas um besta dos pinheirais.
 Na mesa da poesia, prefiro a carne sem gordura, os ovos crus, a água na temperatura ambiente, a voz natural.
 Poesia tem que me surpreender. Poesia envolvente e insinuante me cheira a vigarice. Eu vejo logo o truque. Eu quero o susto e o eco do susto.
 Criativamente, prefiro a companhia dos programadores e dos músicos...
 (LEMINSKI;BONVICINO, 1999, p.194).

O envolvimento com a música, em especial com o Rock’n Roll, também contribuirá para que Paulo Leminski se coloque na condição de maldito, beirando mais ao relaxo que ao capricho, posto que para muitos, eruditos ou não, como é o caso do maestro tropicalista Julio Medaglia, o “Rock é a AIDS da música atual” (MEDAGLIA, 2003, p.264). O próprio Leminski, segundo Vaz, “gostava de definir o Rock, sem nenhum sentido pejorativo, como ‘uma música feita pelos incompetentes para inconformados’, num casamento perfeito entre as partes” (VAZ, 2009, p.158).

Paulo Leminski nunca foi um músico dedicado, tampouco reconhecido como tal. Conscientemente procurou a música através do violão para que ele pudesse lhe oferecer suporte rítmico a certos poemas. De acordo com o poeta, a melodia existia para transformar os versos em canções. Entretanto, a inquietude o fez buscar atividades em Curitiba e, em 1972, criou o projeto “Em prol de um português elétrico”, “onde propunha uma pesquisa mais profunda e direcionada para o ponto fraco do rock brasileiro: as letras” (VAZ, 2009, p.16). Criou também, junto com o irmão mais novo, Pedro Leminski, e um outro Paulo, amigo dos dois, uma banda de nome muito sugestivo pelo seu caráter contracultural: *Dois pauladas e uma pedrada*.

Com a banda *A Chave*, liderada pelo amigo e vocalista Ivo, Leminski iniciaria uma parceria que lhes renderiam diversas composições, como é o caso do reggae “Sou Legal”:

Sou legal eu sei
 Agora só falta convencer a lei
 Que eu sou real eu sei

Agora só falta convencer o rei

Eu sei eu sou real
 Mas isso não sei se vão deixar dizer
 Eu sei que tudo mais vai pro beleléu
 A terra, o mar, o céu...
 (VAZ, 2001, p.156).

É possível perceber que, desde as músicas compostas para a banda de rock, o poeta já trazia nos textos uma forte carga de humor, aliado à ironia, que pode inclusive passar pela crítica social sem que ela carregue, na ideia central, esta alcunha.

Por meio de uma linguagem acessível, poderíamos até mesmo dizer uma linguagem simples, Leminski conseguia tornar sua música um objeto de fácil acesso, sem, contudo, ser simplória. Uma de suas mais conhecidas composições, entretanto, não conseguiu passar despercebida pela censura do regime ditatorial em decadência nos anos 80. “Verdura” alcançou o sucesso nas rádios nacionais pela voz do amigo Caetano Veloso. A letra que fala de vender os filhos a uma família americana porque eles têm carro e grana não soou agradável aos ouvidos dos “órgãos responsáveis pela ordem política e social”, o DOPS, porém abriu espaço para que o Leminski compositor ganhasse destaque na mídia nacional. Com a ajuda de Caetano Veloso, que gravou a música no álbum *Outras Palavras*, de 1981, sendo ela um dos principais *hits* do disco, as parcerias cresceram e posteriormente Leminski teria suas músicas gravadas por artistas como Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Ney Matogrosso, Guilherme Arantes, Arnaldo Antunes, entre outros.

As relações entre Caetano/Leminski são diversas. À parte os dois artistas serem compositores, no campo estético/ideológico os laços tornam-se ainda mais atados. O Tropicalismo, movimento artístico idealizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil a partir de 1967, tinha na sua base o pensamento antropofágico do modernismo brasileiro. A confluência de informações diversas comuns à cultura ocidental, que iam da música clássica erudita à guitarra elétrica do Rock’n’ Roll, aliada à cultura popular brasileira ligada às cantigas populares, à sanfona de Luiz Gonzaga e ao samba de roda, é o cerne do movimento tropicalista.

Por outro lado, a síntese por colagens modernistas, presentes especialmente nos haikais, os gráfico-poemas pós-concretistas, assim como a prosa experimental-tropical do Catatau são aspectos que colocam o poeta curitibano também na condição de antropofágico. Isso porque sua obra abrange uma gama de informações que perpassam tempos e culturas distintas: Leminski foi, desde ainda jovem, um faminto devorador. Na contracapa de *Caprichos e Relaxos*, Caetano Veloso o descreveu de tal forma:

Ele é um sujeito gozado. É um personagem muito único, no panorama da curtição de literatura no Brasil. Eu acho um barato.

Leminski tem um clima/ mistura de concretismo com beatnik. Que é muito legal. “Verdura” é um sonho. É genial. É um haikai da formação cultural brasileira.

Deve ser instigante para os poetas do Brasil o aparecimento desses novos poetas todos.

Leminski é um dos mais incríveis que apareceram. (VELOSO *apud* LEMINSKI, 1985, p.04)

O antropofagismo leminskiano mostra-se representando aqui pela “mistura de concretismo com beatnik”. É possível identificarmos uma prova para tal alegação em poemas como

falta açúcar na limonada
me perdi da minha namorada
nadei nadei e não dei em nada
sempre o mesmo poeta de bosta
perdendo tempo com a humanidade.
(LEMINSKI, 1985, p.31)

O tom de deboche fica claro durante todo o poema. Percebe-se aí uma carga ideológica marcada pela desistência, pelo abandono, de uma geração sem perspectivas, que “morre na praia” ou “não dá em nada”. É a geração sem palavras, ou a geração marginal dos anos 70 que encontrou na geração beatnik americana a matéria bruta para inspiração. Por outro lado, no campo estético, é possível identificar também no poema um trabalho mais apurado com a palavra, principalmente pelo jogo sugestivo de aliterações presente em “nadei nadei e não dei em nada” que sugere também uma relação com o trabalho apurado entre signo/significado muito desenvolvido pela arte concreta.

Vale ressaltar que não é a intenção, a partir da análise deste poema, relacionar o conceito de antropofagia desenvolvido pelos modernistas com o descaso ou deboche. Estas são características próprias ao humor oswaldiano, que não condiz com a deglutição cultural sugerida originalmente pelo manifesto. Ao aliar cultura marginal e beatnik com poesia concreta é que Paulo Leminski se insere nessa ceia antropofágica que, aliás, mesmo despercebidamente, é muito comum nas artes contemporâneas brasileiras. O próprio Leminski, em entrevista ao Diário do Paraná, se coloca como antropofágico ao falar sobre o dilema da intelectualidade brasileira: o sentimento de inferioridade.

Como dizem os poetas concretos, a cultura brasileira é periférica pois é um setor da cultura latino-americana que, por sua vez, é um pequeno setor da

cultura do Terceiro Mundo. Então, ou você está colonizado ou você está atrasado, se recusar as informações de fora. Um dos nossos intelectuais da Boca Maldita, dito engajado, se recusa a aprender o idioma inglês porque, se assim o fizer, acredita, ficará a mercê de revistas como *Playboy*, *Newsweek*, *Times* etc.... Ele escolheu o atraso, preferindo ser topeira. Eu optei, estrategicamente, por ser colonizado. Falo várias línguas, principalmente o inglês. Ou seja, eu sou antropofágico (VAZ, 2009, p.168).

E não sendo apenas antropofágico, nem apenas marginal, nem apenas concretista, o poeta, como um rônin sem senhor, seguiu seu próprio des-rumo ou– “a linha que nunca termina”, porém deixando marcas nos diversos segmentos culturais brasileiros que fossem capazes de comunicar. Até aqui, este trabalho pretendeu, por meio de pontes metafóricas, identificar traços biográficos do intelectual que, se não explica, contribui para a compreensão de diversos aspectos dos seus trabalhos artísticos. O rigor de um monge-samurai aliado ao desbunde de um quase-hippie ou poeta marginal renderam dois livros de poemas que muito bem o explicam: *Caprichos e relaxos* e *Distraídos venceremos*. No próximo capítulo, buscaremos traçar um breve perfil de três importantes momentos da poesia brasileira no século XX – o Modernismo de 22, o Concretismo de 50 e a Poesia Marginal de 70. Neste percurso, atentaremos para seus principais aspectos estéticos/discursivos e buscaremos detectar neles alguns traços da obra de Paulo Leminski, percebendo, além disso, os pulos dados pelo poeta curitibano.

2. DISTÂNCIAS MÍNIMAS

em mim
 eu vejo o outro
 e outro
 enfim dezenas
 trens passando
 vagões cheios de gente
 centenas

P. Leminski, *Caprichos e relaxos*.

2.1 Entre a paródia, o humor e a síntese.

Certa vez, o poeta e crítico Régis Bonvicino afirmou ser Paulo Leminski o poeta-síntese do Brasil 70 (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.249). E assim como a síntese, a paródia e o humor também são traços fundamentais na poética leminskiana. Porém, tais elementos já se faziam presentes na literatura brasileira desde o início do século XX quando, influenciados pelas novas estéticas das Vanguardas Europeias, jovens intelectuais deram início ao que hoje se definiu como Modernismo brasileiro. Entre os modernistas, vale ressaltar o nome de Oswald de Andrade, visto ser ele a figura principal no que diz respeito ao choque estético que a linguagem literária sofreu a partir deste momento.

A poesia de Oswald de Andrade, sob o olhar de Haroldo de Campos, responde a uma “poética da radicalidade”. Isso ocorre, ainda segundo o crítico, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, a consciência prática e real que é a linguagem (CAMPOS, 2000, p.07). Posto que uma das maiores preocupações da lírica na modernidade se situa justamente na operação constante pela transformação da linguagem, não seria estranho colocar o nome de Oswald de Andrade na gênese da poesia de vanguarda brasileira. Prova disso é que diversos segmentos artísticos, de vanguarda ou não, irão resgatar a obra desse poeta antropofágico-revolucionário, a exemplo da Poesia Concreta nas décadas de 50-60, assim como também a chamada Poesia Marginal e o Tropicalismo na década de 70.

Paulo Leminski conseguiu migrar por diversas áreas das artes brasileiras, colocando sempre no centro de sua obra a preocupação com a linguagem. Mesmo tendo bebido, desde o início da sua carreira artística, nas fontes clássicas do cânone greco-latino, como pudemos observar no primeiro capítulo, a renovação estética da linguagem poética é um dos traços mais presentes em toda a sua obra. E por considerar Oswald de Andrade um dos alicerces da

poética brasileira no século XX podemos fazer uma ponte entre esses dois artistas analisando como a paródia, o humor e a síntese estão presentes na poesia brasileira do século XX, sobretudo nos dois poetas, e em dois períodos distintos: a década de 20 e as décadas de 70/80.

2.1.1 A paródia: irreverência e subversão

Ainda na Grécia antiga, o termo paródia já aparecia nos estudos ligados à literatura. Aristóteles foi, senão o precursor, um dos primeiros a abordar o tema, partindo da epopéia de Hegemon de Thaso. Tendo como característica primordial a degradação por meio da inversão dos sentidos, a paródia estará atrelada a outros conceitos quando tratada em diferentes momentos históricos até a modernidade – quando ganha especial atenção. A partir da segunda metade do século XIX, principalmente com a explosão das chamadas vanguardas européias (em especial o Futurismo e o Dadaísmo), fica fácil notar quão frequentemente a paródia se faz presente nos textos literários e artísticos. Para Affonso Romano de Sant’Anna, “a frequência com que aparecem os textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício da linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 1985, p.07).

Diferente da apropriação ou mesmo da paráfrase, a paródia tem por traço principal um desvio do texto padrão. Para Mikhail Bakhtin, ela possui uma natureza crítica e subversiva: a voz do parodiador se mantém em constante embate, seja estilístico ou ideológico, com o parodiado (BAKHTIN *apud* SANTANA, 1985, p.14). Partindo dessa premissa, poderemos detectar, em meio à lírica moderna brasileira, diversos poemas de caráter parodístico.

Sabendo-se que dois dos mais marcantes traços do Modernismo Brasileiro se referem à transformação estética (pela afronta à anterior arte tradicionalista parnasiana) assim como a mudança ideológica (pelo rompimento com os temas universais e inserção dos modernos na poesia), a paródia ganhará especial destaque nos textos da época. Com relação aos traços estéticos, encontramos em *Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade um rico arsenal parodístico, em especial a primeira parte: “por ocasião da descoberta do Brasil”. Oswald retoma diversos temas tratados pelos cronistas portugueses, chegando até a repetir quase que na íntegra a fala de alguns, como o caso do poema “As meninas da gare”:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
que de nós as muito bem olharmos

não tínhamos nenhuma vergonha
(ANDRADE, 2000, p.69-70).

Este que é um dos mais conhecidos trechos da Carta de Pero Vaz de Caminha ganha nova roupagem nas mãos do modernista que, ao dar características (anti)líricas a um texto narrativo, reverte a concepção neoclássica de arte poética que norteava a crítica e principalmente os poetas parnasianos até então, o que justifica a tese de Affonso Romano de Sant'Anna, quando diz que “a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades” (SANT'ANNA, 1985, p.28).

Enquanto na carta Caminha fala da inocência das índias (tanta inocência que elas tinham que, de olhar as suas vergonhas, ele não sentia vergonha), Oswald muda o valor semântico do texto: “gare”, em francês, significa estação de estrada de ferro, ou seja, as meninas da gare eram as prostitutas e, justamente por serem entendidas como passíveis de prostituição, os portugueses não sentiam vergonha de muito bem olhar suas vergonhas. A atualização do texto acontece através da inserção de um título ao poema, transformando assim o seu valor ideológico, visto que a carta, em 1500, tinha como uma das principais intenções a informação – pretendia atender às expectativas da exploração portuguesa. Já o poema, ressignificado, ganha um sentido quase que contrário ao do texto inicial. Parte integrante do que foi cunhado como poesia “pau-brasil” por Oswald de Andrade, ainda em 1924, “as meninas da gare”, assim como outros poemas da série, contribuiu para colocar o Brasil em um diálogo com distintas culturas, para que este deixasse de ser um “receptáculo passivo de influências” assim como “deixasse de ser periférica”(LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.233). Acompanhado de um manifesto, a poesia “pau-brasil”, “designação pitoresca, incisiva e caricatural” (PRADO, 1990, p.58), foi pensada como literatura de exportação. Para Oswald, a viabilidade das artes nacionais, até então atreladas ao que era importado, em especial da Europa, deveria surgir aos olhos dos outros por vias da afirmação do nosso nacionalismo.

Dentre tantos poemas transgressores, *Pau-Brasil* também apresenta ao leitor o tão conhecido poema “Canto de regresso à pátria”, no qual o parodiado da vez é o poeta indianista Gonçalves Dias.

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá
Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores

Minha terra tem mais ouro
 Minha terra tem mais terra
 Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte para lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo (ANDRADE, 2000, p. 139).

Mais uma vez, o embate ideológico citado por Bakhtin aparece, visto que enquanto a “Canção de Exílio” é um hino de exaltação à pátria brasileira – o que destaca o caráter idealizador da poesia romântica, o poema modernista, buscando fazer uma revisão dos aspectos que envolvem a nacionalidade brasileira, aborda a escravidão e a resistência dos negros (“minha terra tem palmares”), a linguagem coloquial (no lugar de “aves”, “Passarinho”) e a modernidade (“sem que veja a Rua 15/ e o progresso de São Paulo”).

Da mesma forma que Oswald de Andrade, outros poetas modernistas como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade retomarão a “Canção do Exílio” a partir do caráter parodístico de transgressão, dissidência e confronto. A paródia permanece enraizada na poesia do século XX e, para Sant’Anna, repetindo Bakhtin, ela é o próprio avatar da arte moderna. Porém ela extrapola as barreiras da modernidade chegando também aos terrenos do que chamamos hoje de contemporaneidade ou, para alguns, pós-modernidade.

Dentro desta esfera encontra-se Paulo Leminski, que aliado à ironia traz em seus textos uma significativa dose de humor. O contexto em que escreve seus textos é adverso ao dos poetas citados até aqui, em especial Oswald de Andrade, pois os poemas de Leminski são em maioria datados pelas décadas de 70-80. O discurso modernista há muito já havia se enraizado na estética literária brasileira, assim como a tecnologia e a cultura de massa também seguiam em vias de enraizamento. Como um bom antropófago – múltiplo em diversos segmentos das artes, como visto no primeiro capítulo, Leminski utiliza da paródia para justificar esse seu comportamento nômade, mutante. Apropria-se da ideia de um famoso poema parnasiano – “Profissão de fé”, de Olavo Bilac – e subverte não apenas os valores estéticos parnasianos presentes no texto, como também confere ao seu “profissão de febre” um valor ideológico distinto. Buscando justificar a sua posição de poeta parnasiano, Bilac assim o fez:

Quero que a estrofe cristalina,
 Dobrada ao jeito

Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito:

E que o lavor do verso, acaso,
Por tão subtil,
Possa o lavor lembrar de um vaso
De Becerril.

E horas sem conto passo, mudo,
O olhar atento,
A trabalhar, longe de tudo
O pensamento.

Porque o escrever - tanta perícia,
Tanta requer,
Que ofício tal... nem há notícia
De outro qualquer
(BILAC, 1997, p.90).

Percebe-se a preocupação do poeta em nutrir sua poesia de uma estética clássica, com métricas e rimas perfeitas e regulares, comparando o ofício de poeta com o de um ourives que busca sempre a virtuosidade em seus trabalhos. Poetar, para o sujeito lírico aí presente, é uma atividade diretamente ligada ao labor – por isso a busca pela perfeição do verso. Em Leminski, a subversão do sentido do poema se dá de tal modo:

Quando chove,
Eu chovo,
Faz sol,
Eu faço,
De noite,
Anoiteço,
Tem deus,
Eu rezo,
Não tem,
Esqueço,
Chove de novo
De novo, chovo,
Assobio no vento,
Daqui me vejo,
Lá vou eu,
Gesto em movimento
(LEMINSKI, 1991, p. 67).

Além do choque em comparação ao modelo estético anterior – visto que o poema de agora é desenvolvido em versos livres, sem preocupação métrica e rítmica (embora a preocupação rítmica permaneça, mas não enquanto modelo regular e marcadamente repetitivo de ritmo) – o leitor atento perceberá que para Leminski tudo é válido, quando se está a favor

da arte ou mesmo da linguagem. O sujeito lírico aqui não se limita a um comportamento linear, repetitivo, regular e em busca da perfeição (como no poema, na forma e no sujeito parnasianos), e mostra que pela arte ele é capaz de buscar a transformação, como comprovado nas duas últimas estrofes: “Lá vou eu, / gesto em movimento”.

Outra paródia presente na obra leminskiana é o irreverente poema: “Ameixas/ Ame-as/ Ou deixe-as” (LEMINSKI, 1985, p.89). Diferentemente do anterior, assim como também das paródias oswaldianas supracitadas, o haikai de Paulo Leminski extrapola os limites do texto literário e, nesse momento, chega à cultura de massa através do texto político-propagandístico. Vale ressaltar mais uma vez que, por um grande período de sua vida, seu sustento material e o de sua família vieram do trabalho publicitário. E esse poema nada mais é do que uma paródia de um dos mais conhecidos lemas do regime militar que se iniciou no Brasil a partir de 1964 – “Brasil: Ame-o ou deixe-o”. De forma humorada, Leminski transforma um tema tão discutido no momento – a importância de ser um nacionalista nas décadas de 60-70 assim como todos os problemas a isso atrelados (o exílio e os exilados a fazerem pressão no exterior, o silenciamento dos críticos em relação ao assunto) – em paródia. A “ameixa” serve como elemento esteticamente rico no poema. Ela ajuda o poeta a enriquecê-lo com aliterações (pela presença do fonema /x/) e também com rimas (entre o primeiro e terceiro verso). Ideologicamente, percebe-se que o poema serve de crítica ao regime político instaurado no Brasil nesse momento. As ameixas são conhecidas popularmente como laxantes naturais. Laxantes expurgam tudo aquilo que não mais serve ao corpo humano. Entretanto, por se tratar de linhas aparentemente “inofensivas”, o texto nem sequer chegou aos olhos da censura. É possível detectar, a partir do poema, traços do que viria a ser a poesia marginal da década de 70 no Brasil, principalmente pelo tom de deboche que ele aparenta carregar em linhas gerais.

O humor, ligado à ironia, é um elemento rotineiro no campo da linguagem leminskiana, seja nas cartas, nos poemas ou nas músicas, fator relevante para que mais uma vez possamos aqui relacioná-lo com o modernismo, em especial com Oswald de Andrade. De acordo com Walter Benjamin, via Haroldo de Campos, os meios próprios da civilização industrial ajudaram alguns poetas a entrarem em um “programa de dessacralização da poesia através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional” (CAMPOS, 2000, p. 19). No Brasil modernista, Oswald de Andrade se fará fundamental para comprovarmos a tese, em especial por aliar a objetividade poética ao humor. Prova disso é o poema “AMOR”, que traz como único complemento, justamente a palavra humor, sendo assim composto:

AMOR

Humor.

(ANDRADE, 1971, p.157)

Aqui, a concepção de uma poética lírico-amorosa desenvolvida pela tradição europeia, ou mesmo luso-brasileira, é desmistificada, eliminada e transformada pela palavra-problema, que passa a ser sinônimo de alegria. Não muito distante disso, Paulo Leminski também deixa o seu legado pelo caráter transgressor da concepção lírico-amorosa via humor:

Amor, então,
Também acaba?
Não, que eu saiba.
O que eu sei
É que se transforma
Numa matéria-prima
Que a vida se encarrega
De transformar em raiva.
Ou em rima.
(LEMINSKI, 1985, p.88)

Assim como o poeta modernista inverte o sentido da palavra ou até mesmo a relaciona com outro significante, para Leminski o sentimento AMOR não apenas se mantém como também se transforma em uma matéria-prima, ou seja, continua fazendo-se musa inspiradora para a lírica, pois tende a encadear-se para o caminho da rima. O ponto de encontro entre os dois poemas aqui citados é justamente a subversão de um tema tradicional da história lírica, por meio do humor, mas que também engloba o conceito de paródia até aqui percorrido. Mesmo não sendo textos transformados pela paródia, os dois poemas aqui citados se inserem nessa denominação por subverter toda uma tradição e um discurso que se faz presente no imaginário tanto de quem escreve, como de quem lê a poesia lírico-amorosa.

2.1.2 Síntese: radicalidade e objetividade

Em “Estética da ruptura”, um pequeno, porém rico estudo a respeito da obra oswaldiana, Haroldo de Campos analisa essa poética a partir de duas vertentes: a destrutiva e a construtiva. A primeira busca dessacralizar a poesia assim como os elementos a ela atrelados – argumento esse que pode se justificar pela já referenciada teoria de Benjamin a respeito da dessacralização da aura poética (BENJAMIN, 1994). A segunda busca rearticular

os materiais preliminares desierarquizados. Além disso, Haroldo de Campos identifica um processo de “ready made” linguísticos em alguns componentes da poética oswaldiana: a apropriação de objetos industrializados pela literatura ou, nesse caso, pela poesia (CAMPOS, 2000, p.25). Tendo a ideia como centro da criação, devendo ela, sozinha, valer como elemento artístico, o processo de “ready made” despreza noções comuns à arte histórica e radicalmente apropria-se de algo já feito anteriormente para, assim, ressignificá-lo. Tornou-se, na contemporaneidade, um processo comum nos meios de produções artísticas e o dadaísta Marcel Duchamp pode ser considerado o precursor desse processo¹². Essa dialética destruição/construção é definida por Haroldo de Campos como

A poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. Com versos que não eram versos. Poesia em *versus*, pondo em crise o verso: um prosaísmo deliberado que é uma sátira contínua ao próprio verso, livre ou preso (CAMPOS, 2000, p.26).

Longe de ser mera coincidência, principalmente pela abertura poética consequente da obra modernista oswaldiana, encontramos no conjunto de poemas de Paulo Leminski uma preocupação intensa pela reatualização da poesia, pela apropriação “ready made” e principalmente pela dessacralização desta. Em texto intitulado “Memória de vida”, o poeta comenta:

Minha linguagem é “pam-pam”. Jamais você vai me ver usar uma palavra do tipo ‘esplêndida’, uma construção invertida, isso não sou eu. As minhas coisas são as ideias em carne e osso, assim, na tua frente... O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinho... É preciso ver o belo que, para mim, nasce da ideia. A ideia tem que ser tão forte, tão rara, tão original, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição, de nada. (LEMINSKI apud ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 19).

Desse modo, afirmamos aqui que o maior elo entre a poética oswaldiana e a leminskiana diz respeito à síntese. A estética da ruptura em Oswald, desenvolvida “sem o auxílio das musas, uma arte nova [...] capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à altiloquência dos mestres” (CAMPOS, 2000, p.13) é também detectada na poética

¹² Marcel Duchamp, por volta de 1915, abandonou a pintura e assumiu uma atitude de rompimento com o conceito tradicional de arte. Sua anti-arte dadaísta, marcada por alegorias, extrapola o limite do objeto e potencializa o significado do produto artístico: é o caso de “Fonte”, escultura construída a partir de um mictório. Ao apresentá-la como arte e dar-lhe uma assinatura, o artista modifica o sentido até então ligado ao objeto ressignificando-o.

leminskiana. Nela, os poemas ganham uma dinâmica própria do seu tempo. Enquanto Oswald de Andrade, no início do século XX, já inseria no texto poético algumas técnicas modernas provenientes do cinema, como o flash em “O Capoeira”, onde o texto sintaticamente fragmentado não apenas descreve, mas sugere uma cena como podemos ver:

- Qué apanhá sordado?
 - O quê?
 - Qué apanhá?
 Pernas e cabeças na calçada
 (ANDRADE, 1999, p. 87)

Leminski utilizará recursos ainda mais modernos como o computador para poder, a partir da manipulação do espaço da página, assim como do tamanho da letra, trazer para o poema outras possibilidades de sensibilidade, como fica fácil notar em *Caprichos e relaxos*, no poema “ai pra bashô”:

SEM P
NEM M ãE
AIS

(LEMINSKI, 1985, p.11)

Pelo contato íntimo que teve com os poetas concretistas no início de sua carreira artística, além da influência que teve o Judô para o interesse pelo conhecimento da cultura oriental, Leminski encontrará no Haikai japonês um importante veículo de propagação do poema-minuto ou poema-síntese. Em “Leminski e o Haikai”, Paulo Franchetti assim definiu o gênero:

O haikai que o Ocidente aprendeu em Blyth – e também em Watts ou em D. T. Suzuki – não foi apenas uma forma. Para esses autores, conhecedores da tradição do gênero, a estrutura silábica, a divisão em blocos, o molde do terceto, o duplo sentido e o jogo de palavras têm pouco interesse em si mesmos. O que lhes interessa, no haikai, é a atitude de linguagem e a arte de captar, numa anotação rápida, o contraste entre o transitório e o eterno, entre o singular e o repetido, o individual e o cósmico (FRANCHETTI, 2012).

Seguidor da linha de Bashô – para muitos o pai do haikai japonês moderno – Leminski é considerado um dos precursores do gênero no Brasil. Em todos os livros de poemas do autor

o haikai se faz presente e, em alguns casos, ele extrapola os limites básicos da estrutura original, dando ao texto marcas próprias. “A modéstia, a recusa ao virtuosismo, a sugestão, o caráter inacabado do poema, a simplicidade da expressão”, além disso, “o voluntário limitar-se ao registro direto e objetivo de uma percepção, a recusa a situar-se exclusiva ou intencionalmente no plano simbólico e a atenção ao valor de verdade do que é descrito” conforme identificou Franchetti (FRANCHETTI, 2012), são alguns aspectos presentes não só no haikai, como também na poética leminskiana – o que justifica o fato de sua obra estar muito ligada à síntese textual.

E essa é a linha que o separa da linguagem modernista/oswaldiana, visto que esta, por mais vanguardista que tenha sido, limitou-se a um tempo e acabou por ser reelaborada ou atualizada por vanguardas posteriores, como é o caso da Poesia Concreta, caminho estético que da mesma forma também marcou decisivamente a linguagem na obra de Paulo Leminski. Este, como será descrito mais adiante, seguirá caminhos diversos no campo artístico, sempre em busca da linguagem acessível, como explicou em carta a seu amigo Régis Bonvicino:

Quero ser agora um útil operário do signo. Falar de coisas que interessam às pessoas (importar é o que importa...), importar, no sentido de “ter importância para os outros”, não no sentido cosmopolita colonizado de mandar vir de fora... (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 143).

Pelo seu caráter artístico multifacetado, junto aos temas inseridos em sua obra que aqui foram discutidos, este tópico se encerra com um poema-síntese, ou um haikai, que bem define em três linhas as diversas considerações a respeito do poeta:

Tudo dito,
Nada feito,
Fito e deito
(LEMINSKI, 1999, p. 131)

2.2 Poesia Concreta E Prosa Caótica: Ótica Futura

Entre os diversos segmentos artísticos e culturais que, de algum modo, se fazem presentes no amálgama que é a obra de Paulo Leminski, é possível afirmar que o mais marcante é a Poesia Concreta ou o Concretismo¹³. De fato, este novo modelo de fazer e

¹³ Define-se aqui por Concretismo o movimento vanguardista brasileiro que ocorreu nas artes plásticas, na música e na poesia entre as décadas de 50-60. Também chamamos aqui de Concretismo o movimento artístico-literário fruto da junção entre a poesia concreta e os aspectos teóricos a ela referentes, a exemplo de *Teoria da*

pensar a poesia terá relevante influência em diversos campos da arte brasileira e, como afirmou o tropicalista Caetano Veloso em “Língua” (1985), traz à tona não só uma nova ótica, atual, presente, como também uma ótica futura, não esgotada, a ser pensada. O que se pretende aqui é analisar quais os principais elementos estéticos e ideológicos que norteiam a Poesia Concreta, buscando identificar as relações existentes entre ela e o intelectual Paulo Leminski – desde afinidades claras (como é o caso da sua prosa experimental ou Prosa caótica *Catatau* (1975) e os diversos poemas concretistas publicados durante a sua trajetória em livros, revistas), até notáveis desavenças que giram em torno da forma com que este intelectual pensou a poesia na contemporaneidade.

Assim como o Modernismo, a Arte Concreta mostrou seus primeiros sinais de existência em São Paulo. Cidade grande, de grandes edifícios, ruas e avenidas, com parques industriais, um grande comércio que traz consigo as vitrines, luminosos anúncios publicitários, circulação intensa de imigrantes com suas diversas línguas e culturas – desde o início do século XX já havia se tornado o grande centro econômico do Brasil. E isso fará dela um ambiente propício para a então nova Arte Concreta que aparece em meados da década de 50. Entretanto, é ainda no fim da década anterior, a partir do primeiro encontro entre Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que estes darão início a uma série de pesquisas a respeito de novas formas de expressão da poesia. Abandonam o modelo estético propagado pela geração de 45 e mergulham nos estudos de poetas “novos”, tais como Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, Ezra Pound, entre outros. Além disso, retomam um diálogo com o Modernismo de 22 (naquele momento um tanto esquecido), principalmente com Oswald de Andrade, o qual foi apresentado aos jovens poetas conterrâneos.

Mil novecentos e cinquenta e dois foi um ano importante para o Concretismo, pois justamente neste momento foi lançado o grupo Noigandres, assim como a revista de mesmo nome. E é a partir do lançamento da revista que os idealizadores, buscando um projeto geral de criação artística de vanguarda, buscarão se aliar à pintura, à música, às artes plásticas e à arquitetura. De caráter enigmático, a palavra Noigandres não possui um sentido exato. Tendo sido citada inicialmente pelo poeta provençal Arnaut Daniel (1180 – 1210), o alemão Emil Lévy (lendo um diálogo dos *Cantos* de Ezra Pound) a definiu como o “antídoto do tédio” (SIMON, DANTAS, 1982, p.15). Pois foi dessa forma, buscando romper com o que consideravam tédio institucionalizado na poesia brasileira pela Geração de 45 (chamada por

muitos de Geração Neo-parnasiana) e buscando acompanhar os passos da modernidade que cada vez mais embalava o Brasil foi que o Concretismo alcançou determinados espaços acadêmicos e intelectuais do país.

A Arte Concreta insere na poesia brasileira conceitos recentes referentes à linguística e à psicanálise, como a semiótica e a teoria da Gestalt. Através da Poesia Concreta as palavras se desapegam de sua estrutura sintática e se transformam em signos – adquirem valores totalizantes e independentes, principalmente aquelas que na morfologia se inserem na classe dos substantivos. Elas perdem, na maioria dos casos, determinados recursos de apoio como os adjetivos, os verbos, os complementos, porém ganham outros - deveras atípicos para a prática da linguagem poética tradicional – a cor, o desenho (muitas vezes geométrico) e, sobretudo, o espaço total da página. O verso – recurso primordial da poesia desde sua origem – passa para um segundo plano, conforme explicam Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos em *Plano-piloto para poesia concreta* – espécie de texto-manifesto do movimento:

Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.156).

A página e suas possíveis cores, formatos e dimensões tornaram-se elementos imprescindíveis para a nova estética Concretista, como é possível observar no poema “Greve”, de Augusto de Campos, escrito em 1962. O poema foi inicialmente publicado em duas páginas, dois planos distintos, na revista (também concretista) *Invenção*, e nele podemos identificar os diversos elementos até aqui discutidos que envolvem essa forma de fazer poesia:



(CAMPOS, 1962)

A palavra GREVE é repetida diversas vezes e se encontra em primeiro plano no poema – o que dá a ela o papel de protagonista. A sua cor, vermelha, simboliza a luta, o comunismo e o socialismo que muito influenciaram e influenciam os movimentos sociais e, nesse caso, o sindicalista. No segundo plano da página, um conjunto de palavras dispersas – pois não seguem uma estrutura sintática tradicional – elas aparecem todas em branco com um fundo preto. Porém, pelo valor semântico que carregam, tornam-se peças fundamentais para um poema que mais pode parecer um quebra-cabeça.

As palavras que aparecem em branco estão carregadas de assonância e aliteração: as das primeiras linhas, o que poderíamos chamar de rimas consoantes – rimam com a palavra GREVE e, de súbito, uma repetição de verbos que se iniciam com os fonemas [g] e [r]. Por mais que estas palavras possam compor versos (em perfeita sintonia com a redondilha maior), não poderíamos aqui afirmar ser este um poema tradicional, visto que ele só tem sentido completo quando juntamos as páginas, quando distribuimos as palavras neste espaço retangular com cores diversas e simetricamente distribuídas. Aliado a estes dados ainda é possível ouvir o poema musicado/recitado/falado que se encontra no site oficial da Poesia Concreta (www.poesiaconcreta.com).

A Poesia Concreta passa, desse modo, a ser definida como um projeto verbivocovisual – termo criado pelo poeta e prosador irlandês James Joyce e que busca situar a poesia dentro de um conceito estético envolvendo a palavra (verbi), o som (voco) e o espaço gráfico (visual) – e a Poesia Concreta (PC) torna-se uma arte de vanguarda brasileira que busca atingir, inclusive, níveis internacionais de propagação e aceitação. Todavia, para que a PC pudesse alcançar *status* tão elevado, para que fosse possível ser entendida, veio acompanhada de uma série de discursos teóricos que fossem capazes de explicá-la ou torná-la mais acessível à massa de leitores e, principalmente, de não leitores no Brasil. E é a partir daí que surge uma série de tensões por parte da crítica que visam o questionamento e a análise do valor dado à Poesia Concreta.

Paulo Franchetti em *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, livro resultado de uma dissertação de mestrado, como já identificado no título, busca analisar essa obra que seria uma espécie de manifesto da PC. Para o crítico, é nos textos que constituem a Teoria da Poesia Concreta “que se devem buscar a maior parte dos elementos sobre os quais se possam constituir uma reflexão consequente sobre esse movimento literário” (FRANCHETTI, 1993, p.18). Ainda segundo Franchetti, não seria difícil confundir a leitura de poemas com a leitura

de teorizações sobre eles, visto que, nas décadas de 50-60, os textos teóricos eram muito mais acessíveis, quase todos publicados em jornais e demais periódicos, diferentemente dos poemas.

A questão do utilitarismo do poema concreto (que buscou aproximar-se do desenho industrial, da prática do design e do cartaz, transformando a palavra em um objeto) é o ponto nevrálgico das discussões a seu respeito. Se a PC buscou comunicar-se por si mesma acompanhando as transformações sociais que envolviam a modernidade tais como propaganda, mídia e cultura de massa; se buscou “falar a linguagem de um novo tempo [...] da sociedade industrial, dos novos padrões de comunicação não-verbal, da linguagem publicitária” (FRANCHETTI, 1993, p.19), deixou muito a desejar. Preocupados mais com um “produto de vanguarda”, os poetas e teóricos do Concretismo, na prática, se isolaram; não conseguiram corresponder ao o que tanto pregaram na teoria. Por isso a reflexão de Franchetti:

Que a poesia concreta pretenda construir poemas/objetos industriais, que ela afirme que o poema deva ser projetado deste ou daquele modo é uma coisa. Que o poema possa em decorrência disso, ser descrito como objeto útil, é outra. E que ele se converta em objeto de consumo, uma terceira (FRANCHETTI, 1993, p.20).

Franchetti tece uma crítica ao fato de terem os concretistas publicado o poema “Coca-cola”,



(SIMON;DANTAS. 1982, P.63)

onde criticam a “propaganda industrial corrosiva”, em uma revista quase artesanal (*Noigandres*) e ainda colaram junto ao poema um discurso teórico (o *Plano-piloto*) que coloca como precursores do Concretismo poetas e músicos eruditos de vanguarda como Stephané Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings, James Joyce, Anton Webern, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, até então praticamente desconhecidos pela massa leitora do Brasil.

Só a partir de 1961 é que poetas concretos se preocuparão em rever o que tinha sido feito até então pelo movimento. É o chamado “salto participante”, ou – como nomeou Décio Pignatari – o “pulo da onça” (FRANCHETTI, 1993, 76). No aspecto prático, esse salto rendeu alguns poucos poemas (como, por exemplo, os dois citados até agora: “Greve” e “Coca-cola”). Porém, se destacou de forma mais incisiva, novamente, na teoria. No supracitado *Plano-piloto para Poesia Concreta*, publicado inicialmente em 1958, acrescentou-se ao final do texto uma citação do poeta russo Vladimir Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” Para Franchetti, alguns perceberiam nesta atitude “uma negação dos princípios que até ali orientavam sua teoria” (FRANCHETTI, 1993, p.77) por parte dos próprios concretistas.

Haroldo de Campos, ao escrever um artigo intitulado “A poesia concreta e a realidade nacional”, busca responder questões como: a possibilidade de existir uma vanguarda engajada, a possibilidade de um país subdesenvolvido produzir uma literatura de exportação e como uma vanguarda universal pode também ser nacional. De modo a justificar o que os concretistas haviam feito até então, Haroldo de Campos cita Oswald de Andrade, fala sobre consciência crítica, compara a importação poética com a importação tecnológica, buscando situar o Concretismo em um momento histórico de grande agitação política. E a respeito da indagação de Décio Pignatari sobre “até onde (a onça) pulará?”, Franchetti conclui que

Pelo menos num sentido, pode-se dizer que o pulo da onça estava dirigido para trás: através de formulações como essas, Haroldo procura não só atribuir à poesia concreta um público concreto, mas também atribuir uma função social e um caráter revolucionário a todo esse trajeto poético que começava a ter cada vez mais questionada a sua “alienação” (FRANCHETTI, 1993, p.83).

Após essa “segunda fase”, chamada de salto participante, o Concretismo se diluiu, ou mesmo poderíamos dizer que não mais conseguiu se manter com o mesmo vigor outrora bastante notável. Ferreira Gullar, por exemplo, já havia deixado o grupo, assim como outros escritores que seguiram rumo a uma diferente forma de fazer/pensar poesia (poesia práxis, poema-processo, poesia social) e os seus principais idealizadores traçaram seus próprios

caminhos – projetos individuais como traduções, crítica literária/musical, estudo da linguagem etc.

A Poesia Concreta tornou-se deveras relevante e deixou marcas nas páginas das artes nacionais. Quando adentramos no complexo e heterogêneo conjunto de produções que envolvem a obra total de Paulo Leminski percebemos quão verdadeira é a afirmação. De uma geração posterior, o poeta curitibano mostrou-se, desde o início da carreira, interessado pelas idéias estéticas de vanguarda discutidas pela teoria da PC. Em 1963, ainda aos 19 anos, marcou-se o primeiro contato entre Leminski e os poetas concretistas, como narrou Haroldo de Campos na apresentação de *Caprichos e Relaxos*:

Foi em 1963, na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso. *Noigandres*, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo (CAMPOS, 1985, P.7).

Pela sua dinâmica, pela ousadia de um jovem poeta que saiu de Curitiba, de carona, até um congresso em Minas Gerais (e mesmo sem estar inscrito conseguiu entrar e chamar a atenção dos intelectuais ali presentes), Leminski logo publicará – um ano depois – alguns dos seus poemas (cinco) na revista *Invenção*, que tinha Décio Pignatari como diretor responsável. Assim foi seu texto de apresentação:

Paulo Leminski, jovem poeta paranaense (vinte anos) que se revelou na ‘Semana Nacional de Poesia de Vanguarda’ de Belo Horizonte, combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor. Leminski dedica-se ao estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas. Em Curitiba, organizou um grupo de poesia experimental e dirige a página “Vanguarda” (*Correio do Paraná*) (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.239).

Nos dois primeiros e principais livros de poesia do intelectual (por se tratar de coletâneas), *Caprichos e Relaxos* e *Distraídos Venceremos*, e mais destacadamente no primeiro, encontram-se diversos poemas concretistas, a exemplo do poema “Até ela”:

ATÉ ELA
DE PÉ
EM PÉ T A L A
DE PÉ T A L A
EM P É T A L A
ATÉ
D E S P E T A L A . L A

(LEMINSKI, 1985, p. 117)

A desconfiguração da unidade tradicional do verso, o uso da página sem alinhamento, a quebra do discurso sintático linear substituído pela organização de uma estrutura espacial girando em torno de uma palavra central (“pétala”) são aspectos que tornam esse poema-imagem elemento nato da Arte Concreta. Outro exemplo que segue a mesma linha concretista é o poema sem título presente também em *Caprichos e Relaxos*:

a impressão do teu
corpo no meu
mexeu
 (LEMINSKI, 1985, p.123)

Poema síntese, aliado a uma leve carga de humor – que o coloca novamente próximo à poética modernista oswaldiana – torna-se concreto justamente por trazer características já citadas: a desconfiguração do alinhamento tradicional dos versos e estrofes e a disposição espacial do poema na página branca. Além disso, a impressão de movimento da palavra “mexeu”, desconfigurando o espaço da página, contribui para a ênfase que o sujeito lírico ali exposto pretende dar à condição em que se encontra durante a experienciação do poema.

As relações entre Leminski e os concretistas são diversas. Assim como os concretistas (principalmente em fase pós-concretista), Leminski navega por mares antes pouco navegados pela literatura brasileira, como a pesquisa de línguas arcaicas e milenares (hebraico, grego, latim, japonês), a descoberta dos ideogramas orientais como ícones-símbolos carregados de

valor semântico, entre outras. E a busca pela experimentação máxima da linguagem é talvez a maior destas relações. Prova disso é o seu *Catatau*, primeiro livro publicado pelo autor (1975). Nesta “prosa caótica” (que levou aproximadamente dez anos para ficar completa) Leminski leva ao limite máximo o experimentalismo, seja ele estético ou linguístico.

Com mais de duzentas páginas corridas em apenas um único parágrafo e um só fôlego, a obra traz como protagonista o filósofo francês conhecido pelas ideias claras e absolutas – René Descartes – no séc. XVII, que se encontra em uma realidade completamente diferente da qual desenvolveu todos os seus argumentos teórico-filosóficos: o Brasil – ambiente insólito pela flora e fauna (inimagináveis pela Europa) dentro de um clima tropical – “Duvido se existo, quem sou eu se esse tamanduá existe? (LEMINSKI, 2010, p.18)”. Leminski estabelece o caos na obra quando inverte o pensamento racionalista de Descartes e coloca o personagem em seguidos conflitos:

Fedo sangrando, lacrimo, durmo, acordo e desmaio. Mostro a língua como a diferença entre mim e esses tagarelas. Gênio recém-saído da claridade da casa das lâmpadas, mal me acostumo a ser livre, embora em trevas, exalome em cheiro. Não é um belo naco de carnegão, proferidor de pústulas quando não perebas? Dobre. Se um dente inflamar, apalpo-me e estou aqui. O mundo me zanga com a pátria do aí. Se errei em balbuciar, queira aceitar quem melhor gagueja (LEMINSKI, 2010, p. 68).

Além disso, busca através do texto “dissolver e liquidificar as categorias convencionais da narrativa” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.206) por meio de personagens semióticos, pela reconstrução/reinvenção de provérbios populares, pelos momentos seguidos de palavras ligadas por aliteração e principalmente pela criação às vezes até abusiva de neologismos, como é possível notar na passagem:

Negro lá chegou, tiririca de frio, timbre de chancelaria, carimbo de palmares, primeira persegunda: quem matou Jagunta, quem tomou Numância, quem mandou mogúncia se meter nas bagunças dos Bragança? Bene, vero, licite! Veredito, populusquefusque! Despresságio – os útilios de um só mil galopes! (LEMINSKI, 2010, p.66).

Em entrevista a Régis Bonvicino, afirmou que: “o *Catatau* é uma máquina muito simples e muito complicada. Não tem segredos. E tem todos que são os da linguagem” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.206).

Catatau é considerado o resultado maior de sua dedicação intelectual, tendo sido ele uma aventura textual que partiu de James Joyce (*Finnegans Wake*), de Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*), de Haroldo de Campos (*Galáxias*), da Poesia Concreta e da

Oralidade humorística dos periódicos *Mad* e *Pasquim*. Mesmo dedicado aos principais concretistas, o *Catatau* leminskiano irá extrapolar barreiras pré-estabelecidas pelo grupo paulista:

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar [...] Mas eles não sabem tudo. A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.241).

Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica (1999) – livro organizado pelo poeta Régis Bonvicino – é um documento importante para que se possa entender a mudança de caminho, as diversas metas e métodos que serão traçados por Paulo Leminski no decorrer de sua carreira artística. Por se tratar de cartas enviadas ao amigo durante a década de 1970 e início dos anos 80, o livro traz à tona diversos aspectos que permeiam seu pensamento intelectual, entre eles, alguma crítica literária. Diante das 68 cartas que compõem o livro, a de número 42 faz-se bastante relevante para que se possa entender uma série de divergências entre o plano traçado por Leminski e as “teorias e práticas” da Poesia Concreta. Entre as várias críticas, uma está relacionada à radicalidade que, segundo Leminski, os concretistas estabeleceram ao se afirmarem como a verdade na poesia, excluindo todas as diversas outras formas de fazer arte, inclusive aquelas de caráter popular:

o que a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus que a poesia concreta instalou. o fascismo (vindo de pound, v. queria o q?) da distinção entre inventors, masters e diluters, por ex. a raça pura, as raças inferiores... esteticismo de campo de Konzentration... nesta ala os inventors... aos fornos crematórios os diluidores... (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 110/111).

No trecho acima a crítica chega também ao poeta Ezra Pound, um dos principais nomes da poesia moderna/contemporânea que durante a II Guerra Mundial aderiu aos valores nazi-fascistas. Pound criou uma espécie de “linha evolutiva” da poesia por meio de uma “ordenação do conhecimento” que vai de Homero à Jules Laforgue. Mais adiante, Leminski afineta novamente o grupo quando diz que “a poesia concreta já proclamou-se a única boa e certa. A nova! ‘dando por encerrado’...”. O trecho faz uma clara crítica ao “Plano piloto para poesia concreta”, que afirmou estarem os concretistas dando por encerrado o uso do verso. Além disso, indaga: “e se o povo todo gostar do verso, o que é que a gente faz? Expulsa o

povo? ou faz como a avestruz, enfia a cabeça num ideograma da dinastia Ming e faz de conta que ele não existe?” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 111).

Outro aspecto inerente ao Concretismo bastante criticado por Leminski é a preocupação demasiada daquele pela estética do novo na arte. Em determinados momentos, ele mesmo mostrou-se vanguardista, e um exemplo é o seu *Catatau*. Porém, para o poeta curitibano, o exagero pela estética de vanguarda acabou isolando o Concretismo da massa leitora brasileira. Ao fazer referência aos CPC's (Centros Populares de Cultura), Leminski afirmou que “os concretos Noigandres não fizeram nem um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: é, poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 111). Os concretistas se mostraram até mesmo contraditórios ao elegerem o novo como valor primordial da arte, porém

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, o novo é apenas uma reatualização (“make it new”) do antigo, quem faz a história são os grandes heróis, homero, ulisses, malatesta, confúcio, jefferson, mussolini, ezra pound... o povo é aquela massa de fundo que na idade média produziu uma grande poesia, grande porque influenciou arnaut daniel... (LEMINSKI, 1999, p.110).

A comunicação com o público, seja ele o erudito (pelas traduções, pela crítica, pelo *Catatau*, pelos poemas concretistas) ou o popular (pelas composições musicais, pelo grafitti, pelos textos publicitários) foi uma das inquietações leminskianas. Em todo *Envie meu dicionário* o autor questiona o papel do intelectual na sociedade e isso, talvez, pode ter sido a linha que o separou dos seus “pais” literários: os concretistas. Leminski trilhou um caminho múltiplo: adentrou efetivamente no que se chamou cultura de massa, principalmente com a música – gravada por diversos artistas populares – e, além disso, também flertou com a contracultura brasileira, que na poesia ganhou nome de geração mimeógrafo ou marginal.

2.3 Marginal é quem escreve à margem

No Brasil, a década de 60 foi marcada por um período culturalmente rico. O país ganhou sua mais nova capital – Brasília – representando a modernidade no seio de sua urbanização e arquitetura. A bossa nova “se transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior”, conforme afirmou o maestro Julio Medaglia (MEDAGLIA, 1974, p.70). Menos requisitada, porém – da mesma forma –

esteticamente rica e refinada, a Poesia Concreta também se tornou um produto de exportação brasileiro.

Essas três tendências artísticas elevaram a arte brasileira, que até então era tratada como primitiva – “macumba para turistas” (termo cunhado pelo modernista Oswald de Andrade). Equipararam esteticamente e intelectualmente a arte de um país subdesenvolvido como o Brasil de então com as artes mais sofisticadas dos países desenvolvidos. Seguindo o embalo, na tentativa de traçar uma “linha evolutiva da música popular brasileira” – como desejou Caetano Veloso (CAMPOS, 1974), o Tropicalismo apareceu no fim da década chamando muita atenção e causando estranhamento, unindo não apenas Bossa Nova e Poesia Concreta como também resgatando diversos aspectos do Modernismo de 22, especialmente o conceito de antropofagia desenvolvido por Oswald de Andrade.

Contrário ao *boom* cultural vivenciado pela sociedade brasileira durante toda a década, o país entrou em um dos períodos políticos mais tensos de sua história – a ditadura militar. O AI-5¹⁴ deu por encerrado, de modo prematuro, o Tropicalismo, visto que, por meio da censura, levou ao exílio, em 1969, seus dois principais idealizadores e articuladores: Caetano Veloso e Gilberto Gil, que só retornaram ao Brasil em 1972. Este, por sua vez, é o período mais crítico do regime – posto que os presidentes-generais Médici e Geisel aumentaram as repressões políticas e culturais por meio de prisões, torturas e exílios.

Entretanto, dialeticamente, a produção artística se intensificou e é justamente nesse momento que aparecerá no país uma nova forma de fazer literatura, voltada para a poesia que ganhou o nome de “marginal”, ou geração mimeógrafo – e que será apresentada aqui como mais uma das múltiplas interfaces artísticas vividas por Paulo Leminski. Todavia, esta parte do capítulo busca não apenas apresentar relações entre o poeta e a geração, como também identificar até onde elas vão – atentando mais uma vez para o caráter multifacetado da poética leminskiana.

Tratada diversas vezes como *subproduto* do processo literário, “barbárie poética” entre outros termos redutores, a “poesia marginal” foi vista, de forma generalizada, como uma “radicação natural e pouco exigente” da expressão poética “no cotidiano da sociedade de consumo” (CABAÑAS, 2005, p.95). Pelo caráter dessacralizador da literatura, a “poesia marginal” chegou mesmo a irritar determinados críticos das artes, como os irmãos Campos – os concretistas Augusto e Haroldo. Segundo Teresa Cabanas, eles

¹⁴ O Ato Institucional nº 5, AI-5, estabelecido em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, vigorou até dezembro de 1978. Dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais.

descrevem em 1973 a situação calamitosa que [...] teria sido criada por estas poéticas estreadas. Com isso, os poetas concretistas, idealizadores de uma poética racional, programada e controlada, denunciavam nelas o que consideravam ser espírito de comodismo, falta de profissionalismo e achatamento da exigência de qualidade estética (CABANAS, 2005).

A “poesia marginal”, inserida aqui no Brasil no tumultuoso momento de repressão ditatorial, contribuiu decisivamente para a desconfiguração do cânone literário, em especial poético, a partir dos anos setenta por meio de jornais, revistas, pichações em muros, músicas, folhetos e manuscritos. Desse modo, textos espontâneos, mal-acabados, irônicos, coloquiais, que zombavam da cultura e mediam a literatura pelo escárnio se tornaram matéria-prima para uma série de jovens escritores que, “sem lenço e sem documento”, influenciados pela contracultura americana (que logo se espalhou pelo resto do mundo), encontraram na poesia o veículo ideal para que pudessem expressar suas indignações estéticas e políticas.

Vale ressaltar, porém, que a “poesia marginal” não conquistou espaço de destaque nos meios culturais brasileiros, pelo contrário. Enquanto essa arte circulava de forma precária mediante textos distribuídos nas ruas, impressos apenas com papel e uma máquina de mimeógrafo – daí o nome dado à geração) os veículos editoriais brasileiros continuavam publicando obras de escritores já consagrados, como é o caso de Jorge Amado, Clarice Lispector, Érico Veríssimo, Pedro Nava, entre outros. Foram as vias alternativas de propagação dos textos um dos fatores que contribuíram para inseri-los dentro de uma marginalidade institucional.

De acordo com Cacaso, um dos integrantes do movimento, mas ao mesmo tempo professor da PUC-RJ, o número de escritores crescia em uma velocidade muito maior do que o número de vagas tolerado pelo restrito e restritivo sistema editorial brasileiro. Essa marginalização, por não-absorção, trouxe como resultado uma espécie de transbordamento. Surge daí um circuito cultural paralelo (CACASO, 1997, p.12). Parafrazeado, seu discurso colabora para a percepção de que o termo “poesia marginal” é, desde o princípio, questionável, e por isso fez-se necessário trazê-lo, durante todo este sub-capítulo cercado por aspas. Muitos poetas da geração buscarão, através dos seus textos poéticos, prosaicos ou teóricos, contestar o valor simbólico-semântico depositado em torno dessa poética. Prova disso é a fala de Quampa, um dos personagens criados pelo poeta Chacal:

- 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 algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?
(CHACAL, 2007, p.41).

Paulo Leminski, metalinguisticamente, também fará uma crítica ao valor de marginalidade imposto a essa estética. Estando ele também inserido nesse contexto, dirá que

Marginal é quem escreve à margem,
Deixando branca a página
Para que a paisagem passe
E deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,
Sem nunca saber direito
Quem veio primeiro,
O ovo ou a galinha (LEMINSKI, 1987, p.70).

A pesquisadora e professora Heloísa Buarque de Hollanda, a respeito do conceito imposto à condição de marginalidade, afirma que

A classificação de “marginal” é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente “ditos marginais”, “chamados marginais”, evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários (HOLLANDA, 1980, p.99).

No campo da prosa, através de um texto publicado no jornal Movimento, em 1975, o poeta Cacaso, agora no papel do teórico Carlos Ferreira de Brito, também deixa sua crítica:

O perigo que há é se empunhar a bandeira da marginalidade, como se fosse uma posição a ser defendida, o que pode não contribuir muito para se explorar as potencialidades de participação que a iniciativa independente oferece. Do ponto de vista crítico, o que mais casa com as disposições do grupo, a marginalidade não pode nem deve ser uma meta buscada e almejada, mas deve ser entendida naquilo que realmente é, ou seja, uma situação compulsória e discriminadora, precaríssima (CACASO, 1997, p.79).

Para o poeta e também pensador dessa poesia, sua condição de marginalizada deveria fazer com que ela se guiasse pelos seus próprios critérios. Por ser tratado a partir deste olhar, o poeta deveria ser levado “a um descompromisso crescente com outras esferas do mundo institucionalizado, o que pode ter implicações propriamente literárias e de concepção” (CACASO, 1997, p.19).

A implicação literária diz respeito, em grande parte, ao pouco valor dado a essa poesia. A coloquialidade nutriu a “poesia marginal” de uma simplicidade, de uma linguagem descompromissada, de pura fruição, despreziosa. Atrelada a isso está a ideia de que a literatura deveria alcançar as massas e não ficar submissa apenas aos discursos da elite. Por isso, tanto a poesia concreta como a “engajada” dos anos 60 serão tratadas sob o olhar da recusa para esta geração, visto que o poeta “marginal” “recusou a meticulosa engenharia do poema como artefato, a arquitetura presidindo o uso dos materiais verbais” assim como “descartou o engajamento, o comprometimento ético e político do poeta com os problemas da sociedade e sua vontade de ajudar a resolvê-los, através de uma visão crítica, racional e utópica” (LEMINSKI, 1997, p.59).

Em concordância com o comentário de Paulo Leminski, percebe-se que a “poesia marginal” ou “alternativa”, modo com o qual Leminski preferia denominá-la, mesmo dotada de crítica social, não será “engajada” no sentido marxista, e sim debochada, bem humorada ou, no máximo, irônica, como podemos perceber no poema “Revolução”, de Francisco Alvim, que diz respeito ao golpe militar de 1964:

Antes da revolução eu era professor
 Com ela veio a demissão da universidade
 Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
 (meus pais eram marxistas)
 Melhorei nisso –
 Hoje já não me maltrato
 Nem a ninguém (ALVIM, 2004, p.289)

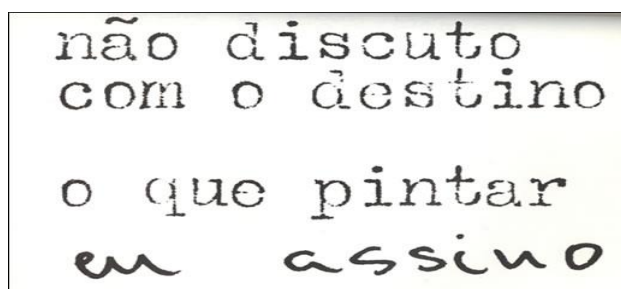
À parte os versos, o tom coloquial do texto o aproxima do leitor, seu caráter confessional mais se parece com um depoimento. Contudo, por mais que o poema deponha contra as injustiças promovidas pelo regime político brasileiro do momento – que, no caso, diz respeito a sua demissão – o tom de humor, ou mesmo o deboche, está implícito nele. E para essa chamada “geração sem palavras” resta, até mesmo como mecanismo de defesa, a ironia pela linguagem.

É possível notar que o sujeito lírico explicitamente aparece no poema. Alvim fala mesmo em primeira pessoa deixando à mostra todos os pronomes que lhes cabem. Podemos perceber então, a partir da “poesia marginal”, um forte retorno do sujeito lírico, a volta da subjetividade silenciada pelas literaturas de vanguarda (Poesia Concreta, Práxis, Processo). Segundo Cacaso, isso aconteceu devido à impossibilidade dos poetas de participarem dos assuntos nacionais. Para ele, “reduzidos ao desprezo e ao silêncio, os jovens encontraram na

situação fortes motivos para o desenvolvimento de uma sensibilidade mais afeita aos problemas subjetivos e pessoais, mais introspectiva” (CACASO, 1997, p.58).

Diversos são os fatores que ligam a poética leminskiana à “poesia marginal”. Além do óbvio fato de que ambos estão inseridos em um mesmo contexto histórico-social, a aproximação ou mesmo o retorno aos primeiros poetas modernistas aparecem nas duas situações. O comentário de Heloísa Buarque de Hollanda reafirma a ideia de que “merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico” dentro da “poesia marginal” (HOLLANDA *apud* CACASO, 1997, p.46). Em concordância, Leminski encontra semelhanças entre a geração mimeógrafo e a poesia de um Oswald de Andrade ou de um Manuel Bandeira, na do primeiro Murilo Mendes e no Drummond dos primórdios (LEMINSKI, 1997, p.59).

Por se comportar como um rônin – um samurai sem senhor, conforme visto no primeiro capítulo – não seria correto afirmar que o poeta Paulo Leminski participou de forma decisiva para a afirmação da poesia “alternativa” dos anos 70. Como já dito anteriormente, o caráter múltiplo da obra leminskiana que transita pela formação erudita, pelo primeiro modernismo, pela poesia concreta, música popular, crítica e propaganda, por exemplo, fez com que ele também entrasse nessa “marginalidade”. Por tratá-la como uma “poesia informe e informal, coloquial e piadística, crítica, autocrítica, zombeteira e moleque, exterior e imediata, avessa a todo ‘mistério’ e a toda ‘profundidade’” (LEMINSKI, 1997, p.59), Leminski encontrou nela diversas características afins. A síntese poética, a experimentação excessiva dos haikais e dos poemas-minutos modernistas contribuem para a inserção da sua obra na “poesia marginal”, a exemplo:



não discuto
com o destino

o que pintar
em assino

(LEMINSKI, 1985 p.75)

Percebe-se no poema, além da síntese modernista, um recurso inovador: a utilização da grafia manuscrita, junto ao poema datilografado, o que induz o leitor a pensar em um grafitti – recurso imagético-textual também explorado pelo poeta. Além disso, o aspecto

gráfico remete o poema à inovação visual proposta pelo Concretismo. Nota-se então, a partir do poema, o desejo do autor de explodir os seus limites, assinando o poema com o próprio punho (ou pelo menos simulando isso), colocando-se como sujeito do seu próprio discurso poético, tomando o corpo do poema com o seu próprio corpo. No plano ideológico, o poema se insere dentro da “poesia marginal” pelo seu caráter libertário: tudo era possível dentro desta poesia, por isso o poeta não discute com o destino. Similar a este, é o poema sem título:

en la lucha de classes
todas las armas son buenas
pedras
noches
poemas
(LEMINSKI, 1985, p. 74).

O que distingue os dois poemas é que neste percebe-se um tom mais voltado para as questões sociais. Reflexo de uma situação política alucinante – devido à repressão militar, a “poesia marginal” também se coloca a favor das vozes que buscam a denúncia do terror experienciado sob diversas formas. No poema, Leminski sugere que a poesia também pode contribuir com a luta de classes e mudar o rumo de uma sociedade. Entretanto, como já dito, sua poesia não é participante. A piada e o humor são elementos fundamentais para que o autor demonstre o seu lado mais social por meio da poesia sem, contudo, transformá-la em discurso político. Por isso o poema em espanhol: para dar a ele aspectos estéticos que reproduzam o humor por meio da rima.

A “poesia marginal” bebeu nas fontes modernistas – além dos aspectos estéticos, assimilou o comportamento antropofágico desenvolvido por Oswald de Andrade, assim como também se preocupou com os assuntos do seu tempo. Da mesma forma, bebeu nas fontes da Poesia Concreta, visto que buscou desenvolver uma arte também visual. No entanto, afastou-se dela na medida em que levou a linguagem coloquial ao extremo. Em artigo datado de 1978, Cacao argumenta:

Fora do convencionalismo costumeiro que marca a relação entre obra e leitor, torna-se agora possível conversar sobre poesia, livre de esquemas professorais e do obscuro palavreado técnico dos cursos de literatura: a poesia é assunto como o futebol e a vida alheia são assuntos. O interlocutor não deve afetar mais nenhum artificialismo quando fala de literatura, pois nem ela é um discurso isolado e contraposto à sua experiência, nem ele é tomado por especialista (CACASO, 1997, p.25).

A espontaneidade e a informalidade, que no momento serviriam como ideologias de resistência, transformam-se em empecilho, visto que a “poesia marginal” foi, por tais aspectos, tratada como arte inferior e para Cacaso essa “desqualificação da forma artística e de seus requisitos técnicos” acaba por redundar em uma “indiferenciação generalizada que dificulta distinguir um autor do outro, um poema do outro, uma visão da outra – tudo começa a ficar parecido com tudo” (CACASO, 1997, p. 29). Mesmo tendo sido um participante dessa geração, existem pontos de concordância entre a crítica generalizada e crítica do próprio Paulo Leminski – o que o coloca como uma figura ambígua dentro desse contexto. Para o poeta, por estar atrelada à sociedade de consumo (até mesmo pela sua intenção maior de atingir a massa leitora), a “poesia marginal” “foi sobretudo, uma poesia de ‘baixa definição’, televisiva, descartável, do pronto impacto e mínimo oco”. Para ele, era a intenção, o gesto, o processo da “poesia marginal” que a fazia válida, interessante. Em carta ao amigo Régis Bonvicino, definiu sua posição:

Nessas coisas de post-literatura
 Anti-literatura
 Ou não-literatura
 Me interessam produtos
 Que embora não iluminados
 Pela luz total
 Ou rigor concretos
 Apresentam irregularidades
 Portadoras de informação
 (LEMINSKI, 1999, P.106)

Por isso, ironicamente e mais uma vez aliado ao humor, Leminski não apenas flerta com o conceito de “poesia marginal”, como o re-significa, invertendo-o – desmistifica o valor vazio dirigido a ela e a coloca em um outro patamar:

Poesia: 1970

Tudo que eu faço
 Alguém em mim que eu desprezo
 Sempre acha o máximo.

Mal rabisco
 Não dá mais pra mudar nada
 Já é um clássico
 (LEMINSKI, 1999, p. 97).

Assim como transitou pela Poesia Concreta e deixou marcas, Leminski também o fez com a “poesia marginal”. Entretanto, o poeta que sempre esteve preocupado com a linguagem

e suas diversas possibilidades poéticas, mais uma vez não se permitiu estar amarrado a nenhum segmento literário. Percebendo que a lírica brasileira, em inícios dos anos 80, estava buscando novamente “ser o que a poesia sempre foi”, pela “revalorização do domínio do código e da palavra”, por ser novamente uma “arte aplicada ao fluxo verbal”, constituída de “objetos claramente estruturados” (LEMINSKI, 1997, p. 62), o rônin “samurai-malandro” continuou o seu percurso mais uma vez buscando outros mares, pois “se nosso negócio é a palavra, é nesse mar que a gente tem que entrar” (LEMINSKI, 1997, p. 62).

3. “APAGAR-ME, DILUIR-ME, DESMANCHAR-ME”: O CARÁTERMÚLTIPLO DO SUJEITO NA LÍRICA LEMINSKIANA

"A poesia não é um modo de libertar a emoção, mas uma fuga da emoção; não é uma expressão da própria personalidade, mas uma fuga da personalidade."

T. S. Eliot – *Tradição e talento individual*

Pensar a poética leminskiana e os seus possíveis sujeitos líricos, inserida no contexto da segunda metade do século XX, não significa, necessariamente, percorrer todos os caminhos abertos pelas teorias da lírica desde os seus primórdios, visto a sua imensidão teórica e o recorte deste trabalho. Entretanto, por pretender compreender o caráter múltiplo do sujeito dentro da obra de Paulo Leminski, faz-se necessário aqui um breve apanhado das noções de sujeito lírico, em especial os tipos de sujeito concebidos a partir da era romântica do século XIX. Desse modo, poderemos perceber como o poeta transita por diversas estruturas líricas, tornando a sua poética não apenas um trabalho temporal, ligado ao contexto histórico-cultural no qual esteve inserido, mas também identificar de que forma Leminski mostra-se um contemporâneo, de acordo com Giorgio Agamben. Para o filósofo,

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58.).

Para Agamben, a contemporaneidade desenvolve-se pela relação mútua de tempos distintos e pelo elo entre o presente e o passado, aquele sempre impregnado deste. A contemporaneidade é uma singular “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.58). Para o intelectual, por mais complexa que seja esta posição, ser contemporâneo significa manter-se em um estado de intempestividade em relação ao seu tempo, não completamente inserido nele a ponto de tornar-se cego e não conseguir manter o olhar atento sobre ele.

Paulo Leminski, contrário a alguns poetas do seu tempo ou às “gerações” com as quais flertou, não se deteve a uma única concepção de fazer arte ou mesmo poesia lírica. Enquanto nos concretistas (mais especificamente Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari em

Teoria da poesia concreta (1965)), assim como nos “poetas marginais” (a exemplo de Cacaso em *Não quero prosa* (1997)), é possível perceber uma preocupação em delinear e/ou também explicar alguns dos aspectos estéticos que envolviam as artes feitas em seu tempo, Leminski se fez diferente, múltiplo que era.

Desse modo, identificamos na poética leminskiana traços concretistas, da “Poesia Marginal”, do primeiro modernismo Oswaldiano, assim também como, quem sabe, da poesia clássica e romântica, sendo o sujeito tratado pela concepção de diferentes aspectos teóricos como veremos a partir de então.

3.1 Pressupostos históricos: Romantismo, modernidade e contemporaneidade.

Já é mais do que sabido que as primeiras considerações teóricas em torno da poesia datam de aproximadamente dois mil e trezentos anos e foram sistematizadas pelo filósofo grego Aristóteles em *Arte poética*. Até aquele momento, tudo que fosse imitação pela voz, correspondia à poética – a épica, o drama, a comédia e a lírica. Segundo o pensador, pelos meios, objetos e maneiras como são imitados, os gêneros carregam características próprias, porém cada um deles traz consigo elementos que o fazem de tal forma serem descritos por diferentes aspectos.

A tragédia, para Aristóteles, é a imitação de uma ação importante ou completa, não de homens, mas de ações da vida. A comédia mostra os homens piores do que são na realidade – é a imitação de maus costumes, dos vícios, do que é ridículo. A epopéia, assim como a tragédia, se detém aos temas importantes, porém, cronologicamente, pode extrapolar a duração de uma revolução solar, diferentemente do outro gênero. Para a poesia lírica são quase nulas as contribuições e considerações deixadas por Aristóteles. Em *Arte Poética*, o gênero lírico sequer chega a ser citado, visto que a poesia, no sentido grego *poiésis* (como “fazer”, como “fabricação”), assim como as outras artes poéticas (*tékhnai poiétikai*) na Grécia antiga, pela concepção aristotélica, representava os anseios gerais da *pólis*, não cabendo aí a exclusiva subjetividade de um indivíduo comum. O filósofo definiu a *mímese* como a base para qualquer gênero artístico, visto que a imitação seria uma vocação inata ao espírito humano:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto, distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é nos

visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres (ARISTÓTELES, 2007, P.30).

Hegel, entretanto, já identificava na Grécia antiga uma expressão do mundo subjetivo, interior, das emoções da alma, por meio da poesia lírica que era inevitavelmente acompanhada de música (inicialmente pelo instrumento que deu origem ao gênero: a lira). E, ainda segundo o filósofo, a poetisa Safo, pelo caráter subjetivo de sua poesia, tornou-se a porta-voz do estilo na época.

Ao longo do tempo, com os avanços científicos e tecnológicos no mundo ocidental e principalmente após a revolução burguesa, o homem tende a se tornar mais individualista. A poesia deixa desse modo de ser uma arte utilitária – representante de uma sociedade, de um grupo ou uma *pólis*, e passa a representar a íntima expressão de um indivíduo. Por isso, segundo Hegel, seu princípio básico é a concentração (HEGEL, 1954). O pensador alemão, que muito teorizou sobre a estética na era romântica, identifica na lírica um tom universalizante a partir do caráter subjetivo de um texto individual. Assim, para ele, a poesia lírica satisfaz uma necessidade completamente oposta à épica, a de “expressar o que sentimos e contemplar-nos a nós mesmos na manifestação de nossos sentimentos” (HEGEL, 1954, p.477).

Outro teórico de singular importância para os estudos da poética é o alemão Emil Staiger. Em *Conceitos Fundamentais da poética*, analisa o gênero lírico por meio de diversos valores preestabelecidos. A recordação, por exemplo, é o elemento central no processo de composição do poeta, que segundo Staiger, abandona-se literalmente à inspiração. Surge, desse modo, o conceito de *Stimmung* – ou disposição anímica – representado por um curto momento de entrega, quando o poeta, em estado quase de transe, inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Segundo Staiger,

Para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem “corpo”, nada resistente, nada de contornos [...] uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo (STAIGER, 1975, p.45).

Por outro lado, a musicalidade, em concordância com Hegel, se faz fundamental na poesia lírica e está estritamente ligada à impulsão criativa do poeta. O valor dos versos líricos

“é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea, enquanto a onomatopéia – mutatis mutandis e sem valoração – seria comparável à música descritiva” (STAIGER, 1975, p.22). A musicalidade e os recursos rítmicos são os elementos que farão da poesia lírica um gênero universalizante. Por poder proporcionar um prazer estético, mesmo sem uma compreensão lógica imediata, a lírica, por meio de uma subjetividade individual, pode alcançar múltiplos valores e sensações, independentemente da língua em que é escrita/falada.

Se, como vimos, a tradução de versos líricos é quase impraticável, é também por outro lado mais dispensável que a de épicos ou dramáticos, pois todos julgam sentir ou pressentir algo ao escutá-los mesmo quando não conhecem a língua estrangeira. Ouvem os sons e ritmos, e sentem-se tocados pela disposição (Stimmung) do poeta, sem necessitarem de compreensão lógica. Aqui se insinua a possibilidade de uma compreensão sem conceitos. Parece conservar-se no lírico um remanescente da existência paradisíaca (STAIGER, 1975, p.23).

A racionalidade, como pudemos perceber nos comentários de Staiger, é nula dentro dessa concepção de poesia lírica. Se para o poeta tudo depende de um “insight”, se tudo não passa de uma curta inspiração, para o leitor a sensibilidade também independe de uma razão lógica. Se para ele se faz necessária uma compreensão, não foi tocado pelo clima lírico. Ainda segundo o teórico,

A ideia de lírico exclui todo o efeito retórico. Quem deverá ser percebido tão somente por pessoas analogamente dispostas, não necessita fundamentar. A fundamentação numa poesia lírica soa tão indelicada quanto a atitude de um apaixonado que declara seu amor à amada, expondo razões lógicas para isso. Assim como ele não precisa de um arrazoado, também não necessita esforçar-se por explicar palavras veladas (STAIGER, 1975, p.50).

Desse modo, ao poeta lírico não importam as sensações experienciadas pelos leitores, por mais distintas que possam ser. O que vale, no texto lírico, é a sensibilidade do poeta – totalmente inerente à sua individualidade. O sujeito lírico constantemente se utiliza de uma memória pessoal, retomando o passado sempre como objeto de recordação, porém, o tempo lírico se faz sempre no presente. É desse modo que Staiger diferencia o eu-lírico do narrador biográfico, visto que este, tendo como referência o tempo passado, analisa o seu “eu” a partir de um ponto de observação mais alto. Os tempos de outrora se fariam aliados de um indivíduo consciente. Já o eu lírico de nada teria consciência. Ele não se conheceria e assim, por mais

que se alimente de uma bagagem mnemônica, falaria sempre por meio de uma impulsão lírica no seu presente.

Analisando a subjetividade romântica em “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, o professor francês Dominique Combe identifica dentro do eu-lírico a própria figura do poeta. Para o autor, segundo Mme. De Stael, a poesia lírica “é expressa em nome do próprio autor” (STAEL *apud* COMBE, 2010, p. 115), e é isso que diferiria a poesia lírica da épica e da dramática, visto que “não é mais em um personagem que o poeta se transforma, é nele mesmo” (COMBE, 2010, p. 115). Apoiado pelo depoimento de um dos poetas-símbolo do romantismo alemão – Johann Wolfgang Goethe, que afirmou serem fragmentos de confissão tudo o que escreveu em poesia – Combe afirmou:

o centro e o conteúdo próprio da poesia lírica é o sujeito poético concreto, em outras palavras, o poeta, mesmo que ele esteja investido de um coeficiente de universalidade que faz dele um arquétipo da humanidade. O sujeito lírico é a expressão do poeta na sua autenticidade (COMBE, 2010, p.115).

Isso implica acreditarmos na afirmativa de que a concepção “biografizante” está fortemente aliada à lírica romântica, e isso contradiz o pensamento anterior de Emil Staiger. Enquanto para este o passado como tema lírico seria um “tesouro de recordação”, diferente do passado como objeto de narração, este sim, pertencente à memória, para Combe, a memória oferece a verdade sobre a vida. Daí a relação entre lírica e biografia negada por Staiger. Para que haja um valor de verdade, segundo Combe, entretanto, faz-se necessário um compromisso ético por parte do poeta, de modo que para atingir o verdadeiro ele deve postular a sinceridade.

Esse postulado remete não apenas à psicologia, mas também e, sobretudo, à “moral”, ao colocar uma atitude voluntária e responsável do escritor frente à linguagem: o poeta não poderia “mentir”, ou seja, ter a intenção de enganar seu leitor. O sujeito poético, que é igualmente o sujeito “real”, é também e, sobretudo, um sujeito “ético”, plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito (COMBE, 2010, p. 115).

Com o fim do Romantismo, o depoimento, a sinceridade, a ética e a verdade desaparecem, dando lugar, paulatinamente, à impessoalidade do sujeito que, desapegado do seu eu profundo, dá lugar à voz de um outro dentro de sua poesia, mesmo este outro sendo ele próprio, conforme a declaração de Rimbaud: “Je suis un autre”.

No âmbito dos estudos do homem e sua relação com a(s) cultura(s) e a(s) sociedade(s), *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (2006), se faz um importante documento para que se perceba possíveis transformações acerca do sujeito. Desde o início, tendo como objetivo principal explorar a concepção de deslocamento e fragmentação do sujeito pós-moderno, o autor vê, não apenas nos aspectos histórico-textuais, mas principalmente nos sociais, o principal motor de transformação do ser humano como sujeito dotado de individualidade(s).

Para isso, Hall recorre à história e identifica três momentos fundamentais para a compreensão das transformações que sofreu o sujeito ocidental ao longo do tempo. E o primeiro momento analisado diz respeito ao Iluminismo. É a partir do século XVIII, com o advento da primeira modernidade aliada a alguns conceitos filosóficos do Renascimento Cultural europeu, que o ser humano nasce como sujeito individual, e ao longo da sua vida continua se desenvolvendo – mesmo sendo esse um processo contínuo, sem alterações de identidade. Por ser dotado de capacidade de razão, de consciência de ação, o sujeito do Iluminismo tinha como centro sua própria identidade. Por isso torna-se tão nítida a presença do “eu” na lírica romântica através de um sujeito absolutamente voltado para sua própria subjetividade, visto que o Romantismo literário corresponde, historicamente, a um período posterior ao Iluminismo e ainda carregava no campo estético muitos dos valores ideológicos da escola filosófica.

Percebendo a complexidade do mundo moderno e consciente de que o indivíduo e seu núcleo interior não eram autossuficientes, Stuart Hall identifica, recorrendo a alguns estudos sociológicos, outra espécie de sujeito: o social. Este só pode existir a partir de uma relação entre aspectos interiores, inerentes à sua individualidade, e o mundo ao seu redor. Mesmo que possuindo ainda um núcleo – o “eu real” – o sujeito constantemente se modifica por meio de um “diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p.11).

Por outro lado, o sujeito da nossa modernidade tardia, pela própria crise do seu tempo que trouxe consigo mudanças estruturais e institucionais dentro de suas sociedades, torna-se muito mais complexo. Diferente do “eu” estável, fixo ou permanente que compunha os sujeitos de antes, a modernidade tardia, ou pós-modernidade, cria indivíduos deslocados ou fragmentados.

Stuart Hall define o deslocamento por meio da perda de um sentido de si. Para o autor, valendo-se de Ernesto Laclau, uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder (HALL, 2006). A

representação, que agora aparece como fator importante para entender o comportamento do sujeito social, acaba por dissolver a estabilidade, tornando-se a identidade uma “celebração móvel”, onde o “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p.13).

Fernando Pessoa, figura icônica da lírica moderna, torna-se peça-chave para entendermos de que forma uma subjetividade pode multiplicar-se até tornar-se, desse modo, fragmentada e deslocada. Conhecido pelos seus diversos heterônimos – sujeitos líricos com personalidades próprias e peculiares – foi por meio do seu ortônimo que escreveu por volta de 1931:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que chama o coração
(PESSOA, 2007, p.42).

O sentimento “puro”, interior, proveniente de uma impulsão lírica do eu-profundo romântico é desmistificado no poema em decorrência de uma modelagem estética de um significado: a verdade é substituída pelo ato de fingir. O verbo fingir (do latim *fingere*) significa ao mesmo tempo fingir e construir, modelar. O fingimento torna-se prática na lírica moderna a partir da declaração de Pessoa, visto que a crise da linguagem, calcada na racionalização da experiência do homem, induz o sujeito à solidão. Ao romper com a estrutura religiosa que sustentava os antigos modelos de comunidade, isento de qualquer papel estabelecido para o poeta pela tradição, o sujeito moderno recusa a celebração da cultura a que pertence e aceita a posição desclassificada, voltando-se para sua própria subjetividade. O leitor não mais é tocado pelo *Stimmung* da mesma forma que o poeta. A dor sentida por ambos é agora diferente.

É a sobreposição fingida do objeto artístico à realidade objetiva que lhe serve de base: “chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”. Não há mais uma experiência imediata.

Isto conduz-nos à ideia de fruição artística por parte do poeta. Sendo um fingidor, não se pode mais confiar nele. Seu testemunho enquanto sujeito da fala perde o valor de verdade, valendo mais, a partir de então, o caráter estético do texto. Nota-se também que em nenhum momento o poeta se coloca em primeira pessoa nesse poema e esse é um dos fatores que reforçarão a impessoalidade, a fragmentação ou mesmo o silenciamento do sujeito lírico moderno e, mais adiante, contemporâneo. Em outro poema do mesmo autor, agora transvertido em uma outra personalidade, a de Álvaro de Campos, em “Tabacaria”, se lê “Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou? / Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!” (PESSOA, 2007, p.161). Fica fácil notar o tom de desconfiança do eu lírico que, diferentemente do fingimento do poema anterior, assume uma consciência do caráter fragmentado da sua existência.

Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*, identificou na poética de Baudelaire, mais especificamente em *Les Fleurs Du Mal*, a concretização dos traços da despersonalização do sujeito moderno que encontramos, por exemplo, nos dois poemas de Fernando Pessoa. Entretanto, para o teórico alemão, é ainda no Romantismo, através das poéticas de Rousseau e Diderot, e mais fortemente na primeira, que se pode identificar a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição. A incompreensão percebida pelo eu absoluto em Rousseau marca uma ruptura entre o próprio indivíduo e a sociedade na qual esteve inserido. Essa linha de pensamento está de acordo também com a concepção lírico-biográfica de Combe, visto que essa ruptura

Realizou-se sobre os pressupostos patológicos da pessoa de Rousseau, mas coincidiu, evidentemente, com uma experiência da época, que já se tornava sobrepessoal. Ver na própria anormalidade a garantia para a sua vocação, estar tão convencido da necessária irreconciliabilidade entre o eu e o mundo de tal modo que se podia basear nisso a máxima “antes querer ser odiado do que ser normal” é um esquema daquela autointerpretação, que facilmente se encontra nos poetas do século seguinte (FRIEDRICH, 1978, p.24).

Rousseau, por conseguir suprimir a diferença entre fantasia e realidade e preencher a fantasia criativa de valor absoluto – “cujo direito é aquele de criar, com a disponibilidade do sujeito, o não existente e de colocá-lo acima do existente” (FRIEDRICH, 1978, p.24) – contribuiu, assim como outros poetas, para a alteração de valor estético presente na passagem da lírica romântica para a moderna.

Não estando mais amparado pela tradição, vendo-se deslocado ante um passado que não possui agora um valor norteador de verdade, o que resta ao poeta moderno é justamente o recolhimento à sua própria subjetividade. Mesmo os que tentaram manter-se ligados à

tradição, por exemplo, através do cristianismo – como é o caso de T. S. Eliot – não conseguiram plenamente. Por isso uma das características da lírica moderna é a reflexão.

Enquanto para a estética romântica a lírica se faz marcada pelo curto momento de sensibilidade do eu poético (o *Stimmung*, de Staiger), na modernidade os poemas podem surgir por via de longos acessos de fôlego que são consequência da meditação desse sujeito deslocado. E o deslocamento do sujeito pode ser um fator não só subjetivo como também material. Os diversos ambientes da cidade moderna contribuem para uma percepção mais afluída no poeta que, ao tentar representar o mundo em seus diversos aspectos, acaba por tornar-se fragmentado. Michael Hamburger afirma que “a exemplo de Rilke, e Eliot depois dele, Laforgue encontrou no turismo moderno uma fonte particularmente rica para imagens de despersonalização” (HAMBURGER, 2007, p.80).

Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich identifica não só em Baudelaire, como ainda em Allan Poe, um distanciamento da lírica em relação ao coração. O autor chega a falar de uma excitação entusiástica, que seria uma disposição ampla, aliada à alma, mas que estaria totalmente desprendida do coração. Para Baudelaire, a fantasia seria uma elaboração guiada pelo intelecto e ainda enfatiza que “a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético” (BAUDELAIRE *apud* FRIEDRICH, 1978, p.37).

Friedrich percebe que Baudelaire fala quase sempre em seus poemas através da primeira pessoa – “Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo”. Todavia, o teórico alemão não identifica nesses sujeitos traços do próprio autor, e sim de um outro, visto que, ao compor poesias, mal olha para o seu eu empírico. “Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade” (FRIEDRICH, 1978, p.37). Além disso, como ainda afirmou Baudelaire, segundo Friedrich, seu sofrimento não é particularmente seu e, quando os restos da sua vida particular aparecem em suas poesias, isso se dá de maneira imprecisa. É dessa forma que o teórico encontra, a partir da lírica moderna, uma dialética entre o sujeito empírico e o sujeito lírico, que se concretizaria de modo mais claro em Rimbaud. Dominique Combe, da mesma forma, acrescenta que

Cabe a Rimbaud levar a cabo esse processo de desumanização que privilegia a imaginação sobre a autobiografia: “Com Rimbaud realiza-se a separação entre o sujeito que escreve e o eu empírico”, e o sujeito converte-se em uma espécie de sujeito “coletivo” (COMBE, 2009-2010, p. 119).

Ainda de acordo com Combe, o sujeito lírico moderno, por estar diretamente associado à “ficcionalização”, se encontraria, conseqüentemente, separado da experiência real

de vida. Foi assim que, sinteticamente, Hugo Friedrich definiu a lírica moderna por tais pressupostos:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé, e a dos poetas hodiernos (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

O choque do indivíduo diante da realidade moderna, nesse caso tanto do sujeito lírico quanto do empírico, contribuiu não só para o seu isolamento como também para a sua fragmentação. Esta – consequência da inclusão estética do elemento grotesco na poesia, segundo Friedrich, e que também contribui para a transcendência vazia do sujeito poético – gera também um estranhamento, ou uma tensão dissonante, conforme declarou Hugo Friedrich:

Essa junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. [...] Transformou-se em uma coisa em si. E assim sucede que ela nem prepara nem anuncia coisa alguma. A dissonância é tão pouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de “segurança”. Isto é válido em toda a extensão também para a lírica. (FRIEDRICH, 1978, p.15)

Sem dúvidas, Baudelaire como os demais simbolistas e poetas modernos contribuirão bastante para as transformações estéticas em torno da poética no século XX. Irão influenciar decisivamente novas formas de fazer poesia que aparecerão mais adiante, como o caso do Concretismo no Brasil. Junto aos novos modelos estéticos, multiplicar-se-ão também as formas de se pensar o sujeito lírico na poesia, onde, em determinadas circunstâncias, será possível perceber inclusive o seu distanciamento e silenciamento.

3.2 A lírica contemporânea: deslocamento, silenciamento e retorno do sujeito poético.

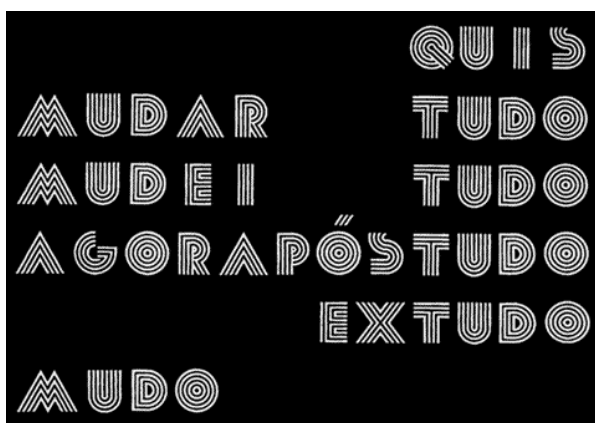
A partir da segunda metade do século XIX, quando se coloca em condição de marginalidade via Charles Baudelaire, a lírica passa a redefinir o seu espaço poético, visto o possível esgotamento de algumas questões teóricas – a exemplo das citadas no subtítulo anterior. O questionamento da subjetividade na poesia tornou-se, já no século XX, um dos mais recorrentes temas inerentes à lírica. A metalinguagem faz-se, deste modo, elemento

fundamental para esta nova re-visão e, no Brasil, principalmente a partir da chamada segunda geração modernista, é muito comum identificarmos poemas com tais características.

É desde então que se percebe na metapoesia, mais explicativa do que reflexiva, um descaso referente à personalidade do eu lírico. João Cabral de Melo Neto faz-se notável na Literatura Brasileira pelo excesso de textos metapoéticos presentes em sua obra. Em alguns desses poemas, é possível perceber as inquietudes do sujeito lírico frente ao papel ou mesmo à ideia do fazer poético. Entretanto, na maior parte dos poemas que trazem essas características estéticas não é possível encontrarmos uma voz falando: “A tinta e a lápis / Escrevem-se todos / Os versos do mundo (...) Mas é no papel / No branco asséptico / Que o verso rebenta” (MELO NETO, 1979, p.351). É possível identificar deste modo, já em João Cabral de Melo Neto, um silenciamento do sujeito lírico que terá maiores implicações no Brasil a partir da década de 50 com o ressurgimento das vanguardas poéticas, principalmente a Poesia Concreta, ou estética concretista.

A Poesia Concreta, que viu no lirismo discursivo-conteudístico-sentimental uma espécie de fósil gustativo que nada mais poderia dizer à mente criativa contemporânea (CAMPOS, 1987, p.55), elimina todos os meios de identificação do sujeito, estando ele, se não apagado, silenciado. A carga formalista inserida nos poemas concretistas – por meio de recursos espaciais gráficos – se destaca diante de uma voz agora ausente.

Todavia, passado o período vanguardista do movimento e a sua fase ortodoxa – marcada pela tentativa de autoafirmação – cujos objetivos principais permeavam a eliminação do verso, o silenciamento (ou quem sabe apagamento) da voz poética, é possível identificarmos um retorno do sujeito na Poesia Concreta. Em 1984, Augusto de Campos lança o seu “Pós-tudo”, uma espécie de reflexão do indivíduo diante do cenário poético brasileiro e da sua contribuição como intelectual para esta poesia:



(CAMPOS, 1994, p. 35)

O retorno do sujeito lírico – que começa novamente a chamar a atenção pelos textos artísticos (em especial, aqui, na poesia brasileira) – entre outros fatores, pode ser explicado pelo contexto histórico-social em que aparece. Propõe-se aqui, a partir de alguns pressupostos teóricos-culturais desenvolvidos por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), analisar de que forma, por meio de determinadas transformações sociais na modernidade e contemporaneidade, o sujeito e a identidade passam por novas concepções que percebemos influenciar também o sujeito lírico. Para tratar de aspectos atrelados ao descentramento sofrido pelo sujeito social durante todo o século XX, o autor evoca alguns pensadores, entre eles Karl Marx, Sigmund Freud, Ferdinand Saussure e Michel Foucault, que desenvolve o conceito de “poder disciplinar”:

O poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Seus locais são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do séc. XIX e que “policiam” e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante (HALL, 2006, p.42).

Pode parecer contraditório, mas quando Foucault identifica uma força disciplinar reguladora das individualidades, que aparece na modernidade, ele está também afirmando que esse poder acaba por influenciar num avanço cada vez maior da individualização do sujeito na modernidade tardia, assim denominada por Hall. Trazida para o campo da observação, por meio de uma ordenação sistemática, a acumulação de documentação individual torna “maior o isolamento, a vigilância, e a individualização do sujeito individual” (HALL, 2006, p.43).

O surgimento de novos grupos sociais organizados a partir da década de 60 em todo o mundo, assim como as seguidas lutas em prol de suas afirmações identitárias, também contribuíram decisivamente não só para a fragmentação do sujeito empírico, social, como também para o retorno do sujeito lírico na pós-modernidade. Hall identifica neste momento “o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política da identidade*” (HALL, 2006, p.45), ou seja, momento em que cada movimento buscou construir uma identidade para si.

Dessa forma é que o movimento feminista apelava para as questões inerentes às mulheres, as lutas raciais para as questões relativas aos negros (daí o surgimento do Movimento Negro Unificado no Brasil na década de 70), as políticas sexuais voltavam-se

para os gays e lésbicas, e outros movimentos como os punks e os hippies buscaram traços que pudessem marca-los dentro das múltiplas opções identitárias da pós-modernidade.

Decerto, as culturas ou sociedades que detêm maior poder acabam por influenciar outras culturas menos prestigiadas, impondo, desse modo, muitos dos seus valores através da língua. Principalmente a partir do início do séc. XX, com o advento da modernidade, assim como na contemporaneidade ou pós-modernidade por meio da globalização, essas imposições culturais tornaram-se mais perceptíveis. Prova disso é que as correntes sociais que começaram a se articular pela Europa e América do Norte, por exemplo – a contracultura, logo chegaram aos países periféricos que, ora absorveram seus valores, ora os ressignificaram.

É ainda na década de 70 que um retorno do sujeito mostra-se mais evidente. Certo é que não se pode analisar o sujeito contemporâneo da mesma forma que o moderno. Rosa Maria Martelo, em “Modernidade e senso comum”, identifica, a partir do último quarto do século XX um retorno ao lirismo, um lirismo “figurativo” (MARTELO, 2004, p.220). Citando o crítico espanhol José Luís Garcia Martín, afirma que este

Propôs mesmo o conceito de poesia figurativa, criada por analogia com a noção de pintura figurativa (tomando por referência o binômio figurativo / abstracto) para caracterizar uma poesia que teria repudiado a tradição da vanguarda, isto é, que teria abdicado da tradição da ruptura em favor da recuperação do sentido. (MARTELO, 2004, p.220).

Preocupada não mais com um fazer poético autônomo, com uma arte poética excessivamente fragmentada ou com uma técnica inovadora e surpreendente, que limitaria o texto a um determinado tipo de leitor, sendo este geralmente o mais intelectualizado, a lírica a partir da década de 70 busca alcançar, ainda segundo a autora, o reencontro com o leitor comum, não necessariamente especialista ou especializado (MARTELO, 2004, p.220).

Para Dominique Combe, o conceito de poesia autobiográfica “repousa na identificação entre autor, narrador e personagem confundidos no emprego da primeira pessoa”. O sujeito biográfico, para o autor, representa a expressão literária desse eu empírico. Porém ele ainda afirma que “a gênese do conceito de ‘sujeito lírico’ é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da ‘referencialidade’ da obra literária.” (COMBE, 2009-2010, p.120).

Analisando um poema do português Joaquim Manoel Magalhães, Rosa Martelo mostra-se de acordo com a asserção de Combe, pois para a autora “ainda que possamos restringir a sua presença à de um autor textual que não tem de ser forçosamente identificado com o autor empírico, o estabelecimento de uma relação com o ‘autor’ parece incontornável”

(MARTELO, 2004, p.223). Talvez o argumento justifique a necessidade de um intelectual como Augusto de Campos, um dos principais articuladores da Poesia Concreta, colocar uma voz em primeira pessoa do singular em seu “Pós-tudo”. Refletir sobre o passado, mesmo ainda preso à estética concretista, requer mesmo um retorno do sujeito. Pode-se perceber a partir de então não apenas um retorno do eu lírico como também um retorno de materiais autobiográficos.

Em decorrência da mediação das artes, da cultura de massa e mesmo da reprodutibilidade técnica, a arte feita a partir da segunda metade do século XX torna-se paulatinamente mais acessível ao público. Walter Benjamin, citado por Rosa Martelo (2004, p. 222), analisando a figura baudelairiana do *flâneur* – cavaleiro-andante observador das cidades –, afirmou que desde então, a poesia vai ao mercado não para contemplar o espetáculo, mas para encontrar um comprador. Isso significa que a partir do último quarto do século XX

A experiência do sujeito poético apresenta-se como algo de partilhado, ou de facilmente partilhável com o leitor, não porque aquele tenha superado a des-figuração identitária anteriormente somatizada como figura de construção pela desagregação gramatical do abstracionismo lírico, mas porque o leitor facilmente a reconhece como uma experiência comum (...) a desfiguração do sujeito pode não implicar agora uma retórica da impessoalidade e uma atualização figural, em termos de tessituras discursivas, e pode reverter para a construção de personagens facilmente reconhecíveis para o leitor como des-figurações identitárias referenciáveis no seu mundo habitual (MARTELO, 2004, p.225).

Não distante das características que envolvem a lírica européia a partir da década de 70, nota-se que a poesia brasileira também buscou reelaborar o sujeito lírico. E o contexto histórico brasileiro muito contribuiu para a concretização dessa reelaboração. O desespero como solução para os impasses da vida resultou num voltar-se para eu. Para Antônio Carlos de Brito, ou simplesmente Cacaso, o golpe militar de 64 que resultou numa ditadura de mais de 20 anos trouxe para a vida nacional um pesado custo social e humano. Por isso,

Sem possibilidades práticas de participação nos assuntos nacionais, reduzidos ao desespero e ao silêncio, os jovens encontraram na situação fortes motivos para o desenvolvimento de uma sensibilidade mais afeita aos problemas subjetivos e pessoais, mais introspectiva (CACASO, 1997, p.58).

Em “Nosso verso de pé quebrado”, texto publicado em parceria, Heloísa Buarque de Holanda e Cacaso analisam o que no período era a situação poética da década comparando-a mesmo com a Poesia Concreta. Chega à conclusão preliminar de que o impulso da vontade

estritamente pessoal do fazer poético voltado para o “eu” subjetivo reaparece de forma incisiva, em contraposição a “um grande número de desgastados experimentos técnicos, que funcionam como substitutos do próprio sentido do poema” (CACASO, 1997, p.61). Para comprovar a afirmativa, cita o poema:

Sou segredo. Sou silêncio.
 Sou olhos fatigados. Sou guerreiro.
 Sou líder. Sou fraco. Sou forte.
 Sou chorão etc. etc. (CACASO, 1997, p.62)

Nota-se, no poema, o retorno do “eu” justamente pelo verbo que o acompanha. “Ser” é a realização do indivíduo. Não importa no texto o que venha a ser o eu lírico, por isso suas contradições – é fraco e forte ao mesmo tempo, é silêncio, mas também é choro. Por isso um retorno a um sujeito que não é puro, centralizado, que possui unidade e coerência, e sim múltiplo, porém reconhecível enquanto figura. É a “atualização figural, em termos de tessituras discursivas”, da qual falou Rosa Maria Martelo anteriormente.

Suspensas as discussões acerca do sujeito, tendo o texto até aqui percorrido alguns caminhos que nos levaram a apresentar algumas das questões inerentes às transformações históricas do sujeito lírico, de agora em diante, buscaremos discutir, por meio de poemas, textos críticos, cartas, entre outros, como o sujeito lírico aparece em suas diversas facetas na obra de Paulo Leminski.

3.3 Os possíveis eus de Paulo Leminski

Paulo Leminski atuou incisivamente na literatura brasileira através da poesia a partir da década de 80. *Caprichos e relaxos*, de 1983, é o seu primeiro livro de repercussão nacional, lançado pela editora Brasiliense. Percebe-se por meio de seu amálgama poético uma multiplicidade estética que muito diz também da sua trajetória como sujeito biográfico. Ele contribuiu, nesse momento, para o forte retorno do sujeito lírico na poesia brasileira. Porém, talvez pelo contexto histórico, seu primeiro salto se deu por via da vanguarda concretista, que muito interessava a esse poeta sempre preocupado por experimentar, e assim, transformar a linguagem.

Quando participou, clandestinamente, da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda como ouvinte, ainda aos 19 anos, em 1963, logo chamou a atenção dos concretistas ali presentes, conforme destacamos nos dois capítulos anteriores. Como consequência, teve cinco

de seus poemas publicados na revista *Invenção* – até então a porta-voz da arte de vanguarda brasileira da década de 60. Por compreender e colocar em prática em sua poética muitos dos aspectos relativos à poesia concreta, pode-se afirmar que Leminski foi também, mesmo que nem sempre e do mesmo modo e ortodoxamente, um concretista. Como argumento, seu primeiro poema publicado na dita revista:

por questão de subsistência
 por questão de subserviência
 por questão de subseqüência
 por questão de seqüência
 por questão de silêncio
 por questão de ânsia
 por questão de cio
 por questão de se
 os que estão
 em questão (LEMINSKI, 1999, p.240)

Leminski coloca, ideologicamente, no centro da pauta, os poetas vanguardistas brasileiros: “os que estão / em questão”. “Questão” torna-se o cerne do poema, o núcleo semântico-formal da linguagem que, anaforicamente, aparece repetidas vezes de forma a dar ao poema uma estrutura coesa, além de enfatizar o sentido de que as questões são múltiplas, distintas, às vezes controversas. Além disso, diversas palavras se alternam trazendo consigo uma forte carga fonética em torno da rima de um som peculiar, que termina por sugerir o silêncio no meio do poema. E o silêncio é um dos mais recorrentes elementos trabalhados pela Poesia Concreta quando enfatiza o espaçamento gráfico das palavras e o branco da página, pois sua experiência, na maioria dos casos, não mais está atrelada ao canto, à recitação discursiva e sim à observação e enunciação por via da estrutura que pode oferecer. “Subserviência” (ou estagnação, acomodação) nos versos seguintes transformam-se em “seqüência”, ou seja, continuidade. É possível perceber que o poema apresenta apenas um verbo de ligação. Sem verbo significativo, não há ação. Isto implica, conseqüentemente num destaque para as coisas, objetos.

Tudo isso faz sentido dentro da concepção simbólica concretista. Desse modo, estaria o poema isento de subjetividade, de um sujeito lírico, e assim poderíamos identificar, desde já, um apagamento do sujeito lírico. Porém, os substantivos postos “em questão” nos induzem a refletir: quem subsiste a o quê? De onde vêm a ânsia? E o cio? Estaria o eu empírico em busca um projeto favorável à sua inserção e permanência no processo histórico e de continuidade da poesia concreta? Caso sim, a tentativa se dá por via de um proposital silenciamento, e não do apagamento sugerido.

Quando, na década de 60 o francês Roland Barthes teorizou a respeito de uma possível morte do autor, decerto ele pôde identificar em recentes segmentos literários do século XX, mais especificamente nas vanguardas, que a subjetividade do sujeito autoral já não se fazia mais tão presente. Afirmou que toda a poética de Mallarmé consistia em suprimir o autor em proveito da escrita (BARTHES, 1984, p.50). E Mallarmé se insere no paideuma da poesia concreta. A poesia concreta chega ao seu apogeu justamente no início dos anos 60. Suprimir o autor, de acordo com Barthes, pode significar o desaparecimento, o apagamento. Sendo assim, sua teoria estaria de acordo com o que até aqui buscou-se chamar de apagamento do sujeito lírico. Para ele,

A escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1984, p.49).

Mais adiante, Barthes refere-se ao texto como um ponto de encontro entre várias culturas e tempos históricos e que essa multiplicidade se reúne não por via do autor, e sim do leitor. A subjetividade ganha outro destino – a do homem sem história, biografia ou psicologia, e esse indivíduo só pode aparecer quando o autor se apagar por completo.

Por mais que seja muito forte o ponto de concordância entre a teoria barthesiana e o que encontramos na poesia concreta, em especial no que se refere ao apagamento do sujeito, torna-se impossível alimentar esta concepção. A partir dessas considerações, a ideia de “função autor” elaborada por Foucault mostra-se mais pertinente, posto que inevitavelmente “o autor é o princípio de uma certa unidade de escrita, por isso é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de violência” (FOUCAULT, 2009, p.278). Como visto no subtítulo anterior, até mesmo os concretistas (a exemplo de Augusto de Campos em “Póstudo”) retomaram o seu papel de sujeito da enunciação. De uma geração posterior, mesmo diante dos esforços em experimentar as diversas possibilidades, Leminski não pôde fugir a essa tendência de retorno do sujeito autoral e, desse modo, podemos perceber em poemas explicitamente concretistas traços da individualidade do sujeito:



(LEMINSKI, 1985, p.127)

Aparentemente é possível supor que o poema não passa de mais uma brincadeira experimental do poeta curitibano. Mais uma vez os traços geométricos se fazem imprescindíveis para identificarmos nele, especialmente pelo seu caráter visual, aspectos concretistas. Exposto dessa forma, torna-se possível para o leitor comum, a partir da teoria de Barthes, assimilar o que o poeta buscou dizer por meio do poema, principalmente por não se tratar de um texto metafórico, tampouco hermético. Entretanto, mesmo semioticamente concreto, é possível notar no poema um sujeito elíptico. E o sujeito aparece, quem sabe coincidentemente, exatamente no centro do poema.

Se buscarmos as origens anedóticas desta experiência concretista, fica ainda mais fácil perceber o quão pessoal é este humorado poema. Conta Toninho Vaz que ao procurar no *mapa-múndi* uma aldeia polonesa chamada Narájow – provavelmente a região dos seus ancestrais – o poeta nada encontrou. Estando já por desistir, viu que uma mosca havia pousado no mapa, dentro do território polonês. Traçou um círculo em volta do inseto e decidiu que dali em diante aquela seria a região que procurava. A história ainda rendeu à Leminski um outro poema:

Uma mosca pouse no mapa
 E me pouse em Narájow,
 A aldeia donde veio
 O pai de meu pai,
 O que veio fazer a América,
 O que vai fazer o contrário,
 A Polônia na memória,
 O Atlântico na frente,
 O Vístula na veia [...]

(LEMINSKI, 1999, p.84)

Em carta ao amigo Régis Bonvicino encontra-se o que talvez seja o último poema conceitualmente concretista de Paulo Leminski, que contrariamente o definiu como “um lírico virando épico” (LEMINSKI, BONVICINO, 1999, p.163). O poema surgiu, segundo o autor, numa mirada lunática na passagem da década de 70 para 80 na Bahia. Num formato que sugere um buraco ou uma abertura de chave, o texto assim se apresenta:

1980
A lua um 0
Olhos 8
8 0
8 0 0
8. 0 0 0
8 0. 0 0 0
8 0 0. 0 0 0
8. 0 0 0. 0 0 0
(LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.164)

Novamente reaparece a mesma questão em torno do sujeito: onde se encontra a subjetividade? Não aparece explicitamente uma voz ativa no poema. Estaria ela mais uma vez silenciada? Apagada? Não. A subjetividade aparece no signo, mais especificamente no símbolo numérico – o “8”. No poema, a deixa é dada pelo próprio autor que transforma o código em signo – os olhos. Se um indivíduo comum possui dois olhos, se o número oito é representado por dois círculos interligados, o olhar é único e solitário. Só um olhar subjetivo da lua é capaz de multiplicá-la dando assim, ao poema, uma ideia de alumbramento por parte exclusivamente do eu lírico que ali aparece.

Um dos conceitos mais pertinentes em torno do autor contemporâneo, e que mais perto pode chegar a uma definição do caráter múltiplo da obra de Paulo Leminski é o da professora Diana Klinger em sua tese *Escrita de si, escrita do outro*, onde analisa não só a morte do autor através da teoria estruturalista, como também identifica na contemporaneidade o retorno do sujeito autorial. Para Klinger, “o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas”. Em seguida afirma que “o autor é um certo ‘lar de expressão’ que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos etc” (KLINGER, 2006, p.35). O poema acima transcrito colabora com o argumento visto que ele não aparece editado em nenhum livro de poemas do autor Paulo Leminski, tendo se tornado público num livro inicialmente de caráter epistolar, mas que traz

embutido em diálogos uma considerável carga poética. Inevitavelmente encontraremos nas cartas uma rica bagagem subjetiva.

De carona no movimento concretista, porém não acorrentado a ele, Paulo Leminski seguiu escrevendo poemas-imagens, poemas-graffitis, riscos-rabiscos-poéticos, tendo sempre como meta a transformação da linguagem pelo texto. Ademais, a vontade de se comunicar com um público maior fez com que ele, em determinados momentos, sacrificasse algumas de suas necessidades mais íntimas em prol de um projeto cultural mais amplo, o que também de alguma forma contribuiu para esse retorno do sujeito que, visível, interfere num diálogo maior com esse desejado público. Em carta a Régis Bonvicino, o poeta afirmou

– como diz Décio, o mundo tá cheio de livros, pra quê mais um? A menos que v. tenha REALMENTE algo a dizer. Pode ser que a única coisa que eu tinha ao começar MINHA CLASSE era uma vontade de dizer. Mas eu sou muito atento às NECESSIDADES da cultura para me entregar a um CAPRICHOS meu”. (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.149)

O livro acima referido, “Minha classe gosta” é um dos trabalhos incompletos do de Paulo Leminski, porém se insere em seu amplo projeto de alcance popular. Logo adiante à citação, seis cartas depois, contraditoriamente, informou ao amigo: “minha poesia está muito bonita / bonita demais / bem feita demais // ela tem que ficar mais feia // ela ainda é uma poesia de construção / construtivista // ela tem que ficar mais destrutiva.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.159).

Assim é que podemos notar a suscetível tendência para a fragmentação do sujeito leminskiano e é deste modo que, num mesmo livro, o seu eu lírico também aparece multiplicado, multifacetado, o que justificaria o título deste capítulo, já que se tomou como base um poema do próprio autor:

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme
(LEMINSKI, 1983, p.64)

Nota-se então que, inevitavelmente, o maior traço da lírica de Paulo Leminski seja exatamente a fragmentação, assim como o deslocamento.

O retorno do sujeito na literatura, evidentemente não se deu de forma natural e igual ao que era considerado subjetividade lírica anteriormente. O sujeito não reaparece em estado de completude, dono da sua razão e sensibilidade, conforme a tradição romântica. Daí Rosa Martelo atentar para a questão do lirismo figurativo proposto por Garcia Martín, já que a experiência se dá por vias simbólico-discursivas. Diana Klinger também enfatiza que este “não seria um retorno do sujeito pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento de identidade” (KLINGER, 2006, P.40).

Mesmo que calcada numa análise do sujeito a partir da ficção ou mesmo da crítica autobiográfica, não podemos desconsiderar que o trabalho de Klinger também se faça válido no campo da lírica. E no que diz respeito ao questionamento da própria identidade, a obra de Paulo Leminski mostra-se um rico arsenal de estudo. Esse questionamento acontece, todavia, carregado de ironia, de desbunde próprio a um sujeito inserido na geração chamada “marginal”. Isso fica claro no poema:

o pauloleminski
 é um cachorro louco
 que deve ser morto
 a pau a pedra
 a fogo a pique
 senão é bem capaz
 o filhadaputa
 de fazer chover
 em nosso piquenique
 (LEMINSKI, 1985, p.85)

O poeta não apenas questiona o seu papel social como também faz uma severa crítica à própria identidade aqui amalgamada entre a subjetiva, poética, intelectual e aquela conhecida por todos através de documentos, pelo nome próprio ou pelo número de RG. Coloca-se a partir de agora inserido no grupo de poetas ou mesmo artistas malditos - aqueles que se situam fora da ordem, capazes de promover estragos, *persona non grata* dentro de uma sociedade. Até mesmo utiliza de palavras chulas, que soam deselegantes dentro dos padrões tradicionais da poética. As rimas são utilizadas para mais ainda acentuar o teor sarcástico e irônico com o qual ele se denomina. Entretanto, o poema traz a este plano de análise uma importante questão: o tradicional uso do eu mais uma vez não aparece no poema. O autor fala aqui a partir de uma outra voz, a partir da terceira pessoa, o que nos induz a pensar na questão da impessoalidade irônica. O sujeito não só aparece fragmentado como também desloca a sua

voz para a de um outro, sendo esse outro o próprio Leminski. Encontramos aí além da fragmentação e do deslocamento uma multiplicidade subjetiva.

De modo semelhante, em *La vie en close*, livro póstumo, porém com a seleção de poemas feita pelo próprio poeta, encontramos dois poemas intitulados “Lápide” em forma de epitáfio – para o corpo e para a alma. Novamente identificamos um teor irônico no momento de autoafirmação do sujeito leminskiano, que da mesma forma que o anterior se transfigura em sujeito lírico:

LÁPIDE 1

Epitáfio para o corpo

Aqui jaz um grande poeta.
 Não deixou nada de escrito.
 Este silêncio, acredito,
 São suas obras completas.
 (LEMINSKI, 2004, p.82)

Percebe-se que o tratamento dado ao seu próprio eu acontece através de uma tentativa de apagamento da sua subjetividade por meio do deslocamento do enunciador. Leminski, a causa do epitáfio, é apresentado por uma terceira voz identicamente nos dois poemas:

LÁPIDE 2

Epitáfio para a alma

Aqui jaz um artista
 Mestre em desastres

Viver
 Com a intensidade da arte
 Levou-o ao infarte

Deus tenha pena
 Dos seus disfarces.
 (LEMINSKI, 2004, p.83)

É possível notar nos últimos três poemas que o deslocamento da voz enunciativa contribui para uma vontade de apagamento do sujeito lírico, porém não para o apagamento do sujeito autoral Leminski, pois mesmo sem utilizar um pronome em primeira pessoa, ele continua sendo o centro da mensagem destinada. Isso também contribui para a anulação do argumento Barthesiano já que nesses casos, mais do que em qualquer outro, “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança” (BARTHES, 1984, p50).

Este último poema é o que de forma mais eficaz pode caracterizar o poeta Paulo Leminski. Através dele percebemos como o objeto artístico podem ser entranhas de uma subjetividade. Mesmo deslocando a voz do enunciador, Leminski consegue alcançar um nível de autoconhecimento que muito favorece as análises críticas que giram em todo de sua vida/obra. A forma intensa com que se entregou à arte, se não o levou ao enfarte (que poeticamente soaria mais hábil) o levou, de fato, à morte por cirrose hepática.

Alcoólatra confesso, o poeta encontrou no seu estilo de vida boêmio um dos caminhos para a realização artística que julgava verdadeira. Escritos num período próximo à morte, parece que em *La vie en close* o poeta já prenunciava o que viria a acontecer logo adiante. Por isso a forte carga crítica e pessimista nos dois poemas acima. O “mestre em desastres”, num artigo intitulado “Sem eu, sem tu nem ele”, rápido como um ninja, dispara golpes na crítica ao inferir que “o primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo. Só os imbecis procuram um eu atrás do texto literário. Em literatura, a própria ‘sinceridade’ é, apenas, uma jogada de estilo”. Mais adiante conclui que ‘o leitor, no texto literário, também é uma ficção. Nunca sabemos quem vai nos ler, nem como, nem quando. No fundo, escrevemos para nós mesmos.’” (LEMINSKI, 1997, p.73).

Certo é que Leminski se mostra ambíguo e muitas vezes se contradiz em sua trajetória teórico-artística. Prova disso é a relação que manteve com a estética concretista. Se num primeiro momento levantou a bandeira da vanguarda como solução para as artes do século XX assim como buscou, pela estrutura concretista, abolir os versos e eliminar qualquer subjetividade, por outro lado, no campo teórico, questionou o valor da poesia concreta como objeto útil. Da mesma forma, criticou a estética “marginal”, entretanto escreveu poemas do mesmo cunho e até mesmo poemas em defesa do “movimento”. Sendo assim, faz-se necessário seguir o papel do crítico e identificar, sim, as diversas possibilidades do eu em sua obra, principalmente em seus textos, que se caracterizam pelo mosaico de tendências que ajudaram a compor o tecido artístico do século XX.

Percebe-se pela anterior citação teórica do próprio autor que grande parte da sua poética está calcada no estilo – o charme que outrora anunciou como contrapartida para o seu apagamento, diluição e desmanche. Por isso termina o “epitáfio da alma” sugerindo o perdão de Deus pelos seus disfarces: prova cabal do constante deslocamento promovido não só pelo indivíduo como pelos sujeitos líricos de Paulo Leminski.

A consciência da morte contribuiu para que o sujeito lírico retornasse, aos poucos, nos poemas de Paulo Leminski. Em *La vie en close* é possível identificarmos diversos poemas onde o experimentalismo estético dá lugar a uma reflexão fortemente subjetiva, mesmo sendo

esta reflexão contornada por um humor irônico, às vezes quase ácido. Quando em 1987 o poeta precisou se internar na ala de queimados do Hospital São Vicente, em decorrência de uma cauterização no pênis, num momento de reflexão escreveu:

Durante sete dias
 Uma luz transformou
 A dor em dia
 Uma luz que eu não sabia
 Se vinha comigo
 Ou nascia sozinha [...]
 (LEMINSKI, 2004, p.31)

Na história da lírica, nada parece ser mais favorável ao aparecimento da subjetividade do que a reflexão, seja ela individual ou voltada para coisas alheias. Por isso *La vie en close* é o livro chave para identificarmos o retorno do sujeito leminskiano.

Em “Motim de mim”, possível reflexão acerca dos seus últimos vinte anos (daí vir a data atrelada ao título (1968-1988)), novamente é possível identificar o autor-crítico que permeava o poeta durante seus últimos anos de vida. Nesse caso, entretanto, a voz aparece em primeira pessoa ressaltando o reaparecimento do sujeito na poesia, especialmente a partir da década de 70 no Brasil:

XX de xis,
 XX anos de xerox,
 XX anos de xadrez,
 não busquei o sucesso,
 não busquei o fracasso,
 busquei o acaso,
 esse deus que eu desfaço.
 (LEMINSKI, 2004, p.30)

O acaso, tratado como uma causa fictícia subordinada à lei das possibilidades, aparece como uma das metas do sujeito enquanto poeta. Pelo caráter ideológico, o acaso serviu como elemento substancial para diversos poemas na década de 70. Foi um dos valores embutidos na concepção do que veio a ser a contracultura no Brasil, a exemplo dos primeiros versos de Caetano Veloso em “Alegria alegria” que desde de 1967 já anunciava um pouco do que viria se tornar o comportamento das artes nacionais a partir da década seguinte: “Caminhando contra o vento / sem lenço e sem documento / no sol de quase dezembro / eu vou...”. Em meio ao rigoroso controle político e cultural imposto pela censura militar, os artistas que se viam quase sempre sem certezas e, em consequência, sem muitas expectativas de futuro só podiam mesmo entregar-se ao acaso.

O poeta “marginal” Cacaso, em “Pindaíba de Tabu”, reflete sobre a poesia brasileira a partir da “geração de 45”. Para ele, daí em diante, a tradição modernista perdeu o seu caráter orgânico principalmente pelo desaparecimento do ideal de poeta como afirmação de individualidade (CACASO, 1997, p.91). Com a explosão poética que se deu na década de 70 e na qual ele mesmo se insere, Cacaso atenta para a abertura de uma experiência emergente e não sistematizada, ao contrário dos dois últimos momentos da poesia no Brasil para ele: a “geração de 45” e o Concretismo. Arelado a isso, identifica também o retorno da identidade e dessa forma também o do sujeito:

A identidade está cindida. Os valores (inclusive os estéticos) carecem de credibilidade; as relações são fugazes; o amor é enganoso; o presente é urgente; o futuro é sombrio. A consciência torna-se desencantada e crítica. (CACASO, 1997, p.91)

Nota-se que mesmo cindida, a identidade ressurgiu e dessa vez desencantada. Estando desencantada, como é possível supor a partir do poema de Paulo Leminski, ela será mais crítica. Por isso talvez a despreocupação estética que se apresenta na geração mimeógrafo. Cacaso ainda conclui que

Está tudo inventado; está tudo por se inventar. No meio deste vale-tudo, um futebol onde todos jogam, mas ninguém é dono da bola; onde os grupos existem, mas nenhum exerce hegemonia, o clima é propício para os contrastes, as diferenças, as tomadas de posição (CACASO, 1997, p.91-92).

Sem certezas, em meio aos contrastes e diferenças, caberia ao eu lírico afugentar-se em sua própria subjetividade, porém ela é contraditória. Daí a frequente fragmentação e as múltiplas possibilidades de subjetivação que aparecem por meio dos deslocamentos do sujeito lírico.

Distraídos venceremos, segundo livro de grande repercussão do poeta, datado de 1987, serve para que se possa analisar de que forma a carreira poética de Paulo Leminski seguiu um percurso variado e flertou com os diversos e importantes segmentos estéticos no Brasil. Se em *Caprichos e relaxos* (1983) identificamos uma tendência mais voltada para o experimentalismo, em especial para a poesia concreta e a cultura japonesa em forma de anagramas e de haikais, este outro aparece como livro de transição para o que aqui está sendo tratado como suposto apagamento, silenciamento, retorno e deslocamento do sujeito.

Se em *Caprichos e relaxos*, por mais que apareça, o sujeito lírico é colocado em segundo plano e as coisas/objetos são postos em destaque, acentuando assim uma tendência para o silenciamento deste mesmo sujeito, em *Distraídos venceremos*, mesmo que

discretamente, ele começa a ganhar maior visibilidade. Os primeiros poemas colaboram para que o poeta destaque os seus anseios e percursos artístico/poéticos em devir. Muitos deles aparecem como metapoemas, com podemos observar:

Uma poesia ártica,
 Claro, é isso que desejo.
 Uma prática pálida,
 Três versos de gelo.
 Uma frase-superfície
 Onde vida-frase alguma
 Não seja mais possível.
 Frase, não. Nenhuma.
 Uma lira nula
 Reduzida ao puro mínimo,
 um piscar de espírito,
 a única coisa única.
 Mas falo. E, ao falar, provoco
 Nuvens de equívocos
 (ou enxame de monólogos?).
 Sim, inverno, estamos vivos.
 (LEMINSKI, 1999, p.22)

É possível encontrar neste poema diversos traços que justificam o percurso poético leminskiano. De início, o eu lírico atenta para a síntese tão presente em sua obra. Em todos os livros de poesia do artista curitibano, inclusive os póstumos, organizados por amigos, além da esposa Alice Ruiz, os poemas curtos, poemas-ideias e principalmente os haikais aparecem em abundância – daí os “Três versos de gelo”. A “lira nula” acima referida, muito bem pode ser traduzida por anti-lira, posto o caráter não-romântico dos seus poemas. Mesmo quanto pretende falar de temas consagrados pela poética “universal” – o amor, por exemplo – o texto carregado de humor (beirando a ironia e ao sarcasmo) faz com que estes mesmos temas se desconfigurem diante de uma convencional ou tradicional concepção, como observamos no segundo capítulo.

O poema nos mostra traços do que viriam a ser não apenas os múltiplos sujeitos de Paulo Leminski como também o sujeito leminskiano no papel de intelectual crítico. Os versos “Mas falo. E, ao falar, provoco / Nuvens de equívocos” servem para ressaltar o que anteriormente aqui se inferiu sobre a contradição presente em sua obra ao se pensar nos ditos entre crítica e ficção, já que o sujeito Paulo Leminski adota diferentes posições ao longo do seu percurso crítico e artístico. E o que dizer do referido “enxame de monólogos”? É, enfim, justamente a deixa, em forma de confissão, necessária para que aqui mais uma vez e de uma vez por todas pudéssemos comprovar o caráter múltiplo que se concretiza em sua poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo apresentado nos permitiu fazer um pequeno percurso pela obra do poeta curitibano Paulo Leminski e identificar o caráter múltiplo que envolve a sua trajetória como um artista da contemporaneidade. Atentando principalmente para os seus poemas, buscamos neste trabalho identificar de que forma os sujeitos líricos se comportam ao longo da sua poética, em especial nos livros *Caprichos e Relaxos*, *Distraídos Venceremos* e *La Vie en Close*.

Pudemos concluir que, ao longo dos textos, esses sujeitos ora se fragmentam, através de um ininterrupto processo de deslocamento, e ora aparecem silenciados. Para entendermos um pouco os processos de deslocamento dessa poética, procuramos identificar, entre algumas tendências artísticas do século XX com as quais o poeta manteve interesse e contato, como os sujeitos líricos se apresentam e, da mesma forma, analisa-los em suas aproximações com a poética leminskiana. Além disso, fez-se importante compreender a trajetória de vida do sujeito empírico Paulo Leminski, posto que ela aparece ora escondida, ora explicitamente à mostra em seus poemas.

Para isso, apontamos determinados aspectos da vida do poeta que nos ajudassem a entender um pouco do seu processo criativo. Partimos de conceitos como “pontes metafóricas” desenvolvido por Eneida Maria de Souza, e foi possível, dessa forma, analisar dois importantes recortes desse sujeito empírico. O primeiro, a sua dedicação e capricho nos/pelos estudos que, desde criança, o levou a se tornar um intelectual erudito, conhecedor, leitor e tradutor de diversas línguas, por exemplo. O segundo recorte aparece contradizendo o anterior rigor: o relaxo, e nele percebemos um pouco de como se deu a vida desregrada de um poeta que morreu aos 44 anos vítima de cirrose hepática.

Buscamos também traçar um panorama dos principais segmentos artísticos do Brasil no século XX, principalmente aqueles voltados para a poesia, na intenção de identificar não apenas semelhanças como também as divergências entre estes segmentos e a poética Leminskiana. Notamos que o humor, a piada e especialmente a síntese, traços marcantes do

modernismo brasileiro através dos textos de Oswald de Andrade, também aparecem destacadamente nos poemas de Paulo Leminski.

Detectamos que o silenciamento do sujeito lírico presente em alguns poemas de Leminski colaboram para justificarmos a relação dele com a poesia concreta, posto que esta poesia, “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (CAMPOS, 1987, p.156) se preocupou mais com as sugestões do símbolo pelo objeto – apelo à comunicação verbal, do que com as possíveis subjetividades de um sujeito qualquer.

O contato entre Leminski e a poesia marginal, principalmente por se encontrarem dentro de uma mesma geração, além de contribuir para uma linguagem solta e coloquial em seus poemas, rendeu à sua lírica uma outra percepção de sujeito. Frutos dos anos 70, os poetas dessa geração presenciaram uma retomada da relação entre o autor textual ou empírico e a sua poesia. Pudemos identificar, a partir dos anos 70, um destacado retorno do sujeito lírico, posto que ele andava silenciado ou até mesmo apagado pelas anteriores estéticas de vanguarda.

Por fim, apoiados em alguns pressupostos teóricos, pudemos adentrar nos poemas de Paulo Leminski para identificarmos as diferentes nuances dos sujeitos líricos em seus textos. Para isso, julgamos pertinente a retomada de alguns conceitos acerca da lírica produzida a partir do Romantismo. Vale frisar, porém, que muitas são as teorias em torno do sujeito e subjetividade, tanto no campo da filosofia quanto nos estudos da poética. Os conceitos são amplos, com vasta bibliografia e história (René Descartes, Espinosa, David Hume, Immanuel Kant, Friedrich Hegel, Karl Marx, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Michel Foucault etc). Entretanto, buscamos neste trabalho, mais do que uma leitura teórica da lírica de Leminski, fazer uma leitura crítica dos seus poemas. Mesmo recorrendo a alguns conceitos históricos, procuramos, acima de tudo, compreender o texto poético de Paulo Leminski sem fazer dele um mero exemplo de aplicação crítica de determinadas teorias.

Dessa forma é que pudemos perceber os múltiplos sujeitos ali presentes. Notamos que eles ora aparecem com traços do sujeito romântico, ora se mostram fragmentados e ora silenciados. Leminski viveu durante 44 anos. A maior parte deles voltados quase que totalmente para a poesia. Seu estilo de vida, guiado pelas experimentações deixou ecos na sua poética. Acreditamos, durante toda a pesquisa, que seus diversos interesses em torno da poesia e das artes que o levou a caminhos variados de experimentação também pôde contribuir para a multiplicidade de vozes presentes em seu conjunto de textos, em especial em sua poética que, mesmo curta, se faz significativa para percebermos um pouco de como se comportam algumas individualidades multifacetadas da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** (E outros ensaios). Trad. Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: ARGOS, 2009.

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. **Leminski: O “samurai-malandro”**. Caxias do Sul: EDUCS, 2009.

ALVIM, Francisco. **Poemas: [1968 -2000]**. São Paulo: Cosac e Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Vera Cruz, volume 147-E, 1971.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Vera Cruz, volume 147-E, 1971.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1966.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Tradução e Notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, v. 3. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BILAC, Olavo. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

CABAÑAS, Tereza. **A poesia marginal e os novos impasses da comunicação poética**. In: Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): 89 - 116, 2005.

CABAÑAS, Tereza. A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença. 2005. Disponível em: <http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp>. Acesso em 16 de Novembro de 2012.

CACASO. **Não quero prosa**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. "Greve". In: Augusto de Campos – Site oficial. Disponível em: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/03_01.htm. Acesso em: 17 de novembro de 2012, as 17:45.

CAMPOS, Augusto et al. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**: Lógica – poesia – linguagem. Trad. Heloysa Lima Dantas. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense/Círculo do Livro, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.

CHACAL. Belvedere: [1971-2007]. São Paulo: Cosac e Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

COMBE, Dominique. **A referência desdobrada**: o sujeito lírico entre ficção e autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Wagner Camilo. In: Revista USP, São Paulo, n.84, p.112-128, dezembro / fevereiro 2009-2010.

DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção “Ditos e escritos”, vol. III. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. O homem e seus duplos. In: **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 8ª ed. 2000.

FRANCHETTI, Paulo. Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

FRANCHETTI, Paulo. Leminski e o haikai. **Revista Sibila**. 2012. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/leminski-e-o-haikai/4500>>. Acesso em: 12 de março de 2013.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Estética**: O belo artístico ou o ideal. Trad. Orlando Vitorino. In: . HEGEL, G. W. F. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1974 (v. XXX). p.211-320.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Trad. de la edición francesa de Charles Bénard por H. Giner de los Ríos. Buenos Aires: El Ateneo, 1954 (t. II).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 8ª ed. 1990.

KLINGER, Diana Irene. **Escrita de si, escrita do outro**: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de doutorado em Literatura Comparada, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LACLAU, Ernesto. Prefácio. In: ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Anseios Crípticos 2**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense/Círculo do Livro, 1985.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Cruz e Sousa**: O negro branco. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

LEMINSKI, Paulo. **O ex-estranho**. Org. Alice Ruiz e Áurea Leminski. São Paulo, Iluminuras, 2009.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Um escritor na biblioteca**. Curitiba : Biblioteca Pública Municipal/ Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte/Fundação Cultural de Curitiba, 1985.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. **Envie meu dicionário**. Brasil, Editora 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTELO, Rosa Maria. **Em parte incerta**: Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das letras, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro**: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. Porto: Campo das letras, 2007.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEDAGLIA, Julio. Balanço da Bossa Nova. In: Campos, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MEDAGLIA, Julio. **Música impopular**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MENDES, Murilo. **Poesias (1925-1955)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. **Pólen**: Fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São paulo: Iluminuras, 1988.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa". *In: Signos em Rotação*. Trad. José Fernandes Fafe. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**: Obra poética IV. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POUD, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRADO, Paulo. **Poesia Pau-Brasil**. In: ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. São Paulo, Globo, 1990.

REBUZZI, Solange. **Leminski, guerreiro da linguagem**: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinícius. **Poesia concreta**: seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticas. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SUZUKI, Tae. **A montagem do texto "Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem"**. In: Revista USP. São Paulo (27): 82-89. Setembro / Novembro 1995.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: O bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2009.