

KEISSY GUARIENTO CARVELLI

**ANSEIOS TEÓRICOS DE UM PENSADOR SELVAGEM: A FUNÇÃO SOCIAL DA
POESIA NOS ENSAIOS DE PAULO LEMINSKI**

ASSIS

2023

KEISSY GUARIENTO CARVELLI

**ANSEIOS TEÓRICOS DE UM PENSADOR SELVAGEM: A FUNÇÃO SOCIAL DA
POESIA NOS ENSAIOS DE PAULO LEMINSKI**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, e à Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Coimbra/Portugal para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Benedito Antunes
Coorientador: Prof. Dr. Osvaldo Manuel Silvestre

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 Processo número 88882.432679/2019-01

Bolsista: Capes Print Processo número 88887.570180/202-00

ASSIS

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Ana Cláudia Inocente Garcia -
CRB 8/6887

C331a Carvelli, Keissy Guariento

Anseios teóricos de um pensador selvagem : a função
social da poesia nos ensaios de Paulo Leminski / Keissy
Guariento Carvelli. — Assis, 2023

267 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Dr. Benedito Antunes

Coorientador: Dr. Osvaldo Manuel Silvestre

1. Leminski, Paulo, 1944-1989 - Crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Poesia brasileira.
4. Ensaio crítico. I. Título.

CDD 869.909

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

**TÍTULO DA TESE: ANSEIOS TEÓRICOS DE UM PENSADOR SELVAGEM: A FUNÇÃO
SOCIAL DA POESIA NOS ENSAIOS DE PAULO LEMINSKI**

AUTORA: KEISSY GUARIENTO CARVELLI

ORIENTADOR: BENEDITO ANTUNES

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em Letras,
área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. BENEDITO ANTUNES (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP/FCL-
Assis/SP

Profa. Dra. ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO (Participação Virtual)
Universidade de Lisboa - Portugal

Prof. Dr. MARCELO CORRÊA SANDMANN (Participação Virtual)
UFPR - Curitiba/PR

Prof. Dr. ALBERTO SISMONDINI (Participação Virtual)
Universidade de Coimbra - Portugal

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP/FCL-
Assis

Assis, 09 de outubro de 2023

À memória de minha avó Alice

AGRADECIMENTOS

A jornada de uma tese, embora tão individual, é construída por muitas vidas cruzadas, pensamentos trocados, apoio irrestritos e orientações inspiradas e cautelosas. Não são suficientes os agradecimentos, são fundamentais.

Agradeço, por princípio, aos meus pais pela crença na minha trajetória de estudo ao longo de tantos anos dedicados ao silencioso trabalho de pesquisadora.

Agradeço ao Prof. Dr. Benedito Antunes por diversas razões que ultrapassam a mera formalidade de ser ele o orientador dessa tese. Agradeço-o por ter confiado no meu projeto de pesquisa quando da candidatura ao Doutorado da Unesp. Agradeço-o por ter dirigido pedagógica e criativamente meu pensamento com aulas e práticas de leitura de textos (romances e críticos) e escrita de ensaios a respeito deles – o que me permitiu exercitar uma das técnicas fundamentais para a escrita da minha tese. Agradeço-o pela paciência, pela confiança e pelas conversas serenas ao longo desses anos.

Agradeço igualmente ao Prof. Dr. Osvaldo Silvestre, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC/UC), por ter coorientado essa tese e pelo apoio irrestrito durante o Doutorado Sanduíche e todo o processo de Doutorado em regime de cotutela. Agradeço-o pelos livros frequentemente indicados, pelas portas abertas do Instituto de Estudos Brasileiros da FLUC para a minha pesquisa e por ter confiado em mim em diversas ocasiões de organização e participação em eventos científicos. Exemplo disso foi a realização do Colóquio “Desbundados e Porras Loucas. A contracultura revisitada”, ocorrido em setembro de 2022, em que, além de contribuir com a organização do evento, apresentei um trabalho sobre Paulo Leminski entre as inspiradas leituras de Alcir Pécora, Pedro Serra, Graça Capinha, Alva Teixeira, Gustavo Ribeiro, entre outros.

Agradeço também a todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras do campus de Assis da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” que, diretamente ou indiretamente, contribuíram para a construção do meu pensamento sobre Literatura, Linguística, Educação, Cultura, História e outros tantos assuntos que instigam os pesquisadores do campo das humanidades.

Agradeço imensamente ao técnico do Programa de Pós-graduação em Letras, Marcos Francisco D’Andrea, pelo apoio irrestrito ao longo de todo o meu percurso como discente.

Agradeço à técnica responsável pela Biblioteca da Unesp campus de Assis, Ana Paula Silva, pela assistência primorosa dada a mim diante das necessidades típicas da relação entre uma pesquisadora e os livros, os mais preciosos objetos de estudo nessa etapa.

Agradeço a todos os profissionais da Universidade de Coimbra e da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” que deram o suporte necessário durante o processo de realização do Doutorado em Regime de Cotutela.

Agradeço, com todo o respeito e admiração, ao poeta Régis Bonvicino, com quem estabeleci diálogos a respeito de Paulo Leminski e da poesia de modo geral durante o período dessa pesquisa.

Agradeço ao fotógrafo Dico Kremer, que me recebeu gentilmente para uma longa conversa a respeito da relação que teve com Leminski deste a década de 1960, em Curitiba, e que me cedeu a cópia de muitos dos datiloscritos analisados nessa tese e que são, certamente, uma das grandes obras de arte de Leminski ainda não publicadas.

Agradeço à historiadora Meg Dias, pela companhia durante grande parte dessa jornada e pelo apoio intelectual, espiritual e emocional. Também pela colaboração durante todo o processo da pesquisa de campo, desde à coleta até à catalogação de centenas de arquivos fotografados em Curitiba/Pr e em São Paulo/SP.

Agradeço também a todos os amigos, artistas e poetas com os quais cruzei ao longo dessa pesquisa e que são partes de quem sou. Agradeço àqueles que estiveram mais presentes na origem dessa jornada e que contribuíram (direta ou indiretamente) para que eu pudesse pensá-la de modo provocativo e curioso: Giba, Kaio Miotti, Vinícius Comoti, Mano Maia, Mávil Galo, Karol Jacomel e Carla Lavorati.

Agradeço também aos amigos, poetas e artistas que conheci em Coimbra e que transitaram comigo entre as performances artísticas e os eventos científicos: Mattia Faustini, Daniel Cruz, Alex Lima, Pedro Sábara, Raquel Lima, Élia Ramalho, e, no gesto final e derradeiro, Tutto Gomes – artista que conheci na escrita destes agradecimentos e me acolheu na difícil tarefa das páginas finais com um papo inspirador e com jantares nutritivos.

Agradeço à Malu Patury, pela companhia inspiradora na reta final dessa tese e por ter me feito lembrar que a poesia também é dança, ou nos termos de Pound, é a dança do intelecto.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor. Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros ainda, se transformam em estrelas e constelações. Nada com seu ser se conforma. Toda transformação exige uma explicação. O ser, sim, é inexplicável. Uns se transformam em feras, outros são mudados em lobos, em aves, em pombos, em árvore, em fonte. Só a ninfa Eco se transformou em sua própria voz. Em que língua falar com um eco? Uma uma língua língua lembra lembra uma uma lenda lenda, Narciso, Narciso, Narciso. (LEMINSKI, 1994, p. 21).

CARVELLI, Keissy Guariento. **ANSEIOS TEÓRICOS DE UM PENSADOR SELVAGEM: a função social da poesia nos ensaios de Paulo Leminski**. 2023. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2023.

RESUMO

A tese aqui apresentada consiste na defesa da existência de um método crítico no ensaísmo de Paulo Leminski (1944-1989) latente ao longo das três fases literárias que o constitui e que se realiza com maior êxito na publicação de *Ensaaios e anseios crípticos* (2012), obra editada pela Editora da Unicamp e que seguiu os critérios utilizados pelo próprio poeta quando projetou a publicação dos ensaios em dois volumes: *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias* (1986) e *Anseios crípticos 2* (2001). O pressuposto que se mostrou fecundo, portanto, é o de que o ensaísmo em Paulo Leminski torna manifesto um intérprete interessado em ser um “pensador selvagem”, dotado da capacidade de “atacar para todos os lados” prevendo somente os lucros resultantes de um pensamento em constante movimento de sístoles e diástoles. Por isso, faz de sua crítica um espaço poliédrico: ora pretende “ensinar uns raciocínios, uns conceitos, para um público maior e não sofisticado”; ora formula a utopia de uma “Itaipu poética” (LEMINSKI, 2012, p. 335); ora traz à tona interpretações sobre categorias literárias como “novo”, “poesia de criação e poesia de comunicação”, “leitor” e “vanguarda”. Uma questão axial transpassa todas essas reflexões: a natureza e função social da poesia e do poeta no contexto da *geração 70*. A partir dessa hipótese, verificou-se que tal inquietação é constante ao longo da vida literária de Paulo Leminski e está estruturada nos ensaios, nos ensaios-poemas e nos “minifestos” – gêneros em que expressa sua crítica – por uma visão filosófica e histórica, uma linguagem sintética, cortante e poética e por um tom que oscila entre o bem-humorado, o ácido e o melancólico. Portanto, verificou-se que o ensaio é um gênero fundamental praticado por Paulo Leminski ao longo de suas três fases, tendo sido suporte – com estilo, linguagem e forma própria – para a formulação de suas maiores obsessões relacionadas ao campo da Literatura e do seu próprio fazer literário.

Palavras-chave: Paulo Leminski; Literatura Brasileira – História e crítica; Poesia brasileira; Ensaio crítico.

CARVELLI, Keissy Guariento. **THEORETICAL ANGUISHES OF A SAVAGE THINKER: the social role of poetry in Leminski's essays**. 2023. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2023.

ABSTRACT

The thesis here presented is a defense of the existence of a critical method in the essays of Paulo Leminski (1944-1989), which is latent throughout three literary periods, but becomes fully realized by the *Ensaaios e anseios crípticos* (2021), a work edited by Unicamp following a set of criterias used by the poet himself, when projected the essays publication in two volumes: *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias* (1986) and *Anseios Crípticos 2* (2001). What comes out of this research assumption is that Leminski's essays become manifest an interpreter interested in being a "savage thinker", one able to "attack by all the sides", predicting a surplus resulting from a thinking characterized by its constant movement of systole and diástole. Therefore making his critique a polyhedral space: in a moment, his intent is to "teach some of the reasonings, some of the concepts to a wider, but uneducated public"; in other, he formulates the utopia of a "Itaipu poética" (LEMINSKI, 2012, p. 335); he also taps into interpretations concerning literary categories such as "the new", "the poetry of creation e the poetry of communication", "reader", "vanguard". One central question goes through all these reflections: the nature and social role of poetry and the poet in the context of the *Geração 70*. Coming from this hypothesis, we verified that these aspirations are of a constant presence throughout Leminski's literary life, taking proper structure in his essays, poem-essays and in the "minifestos" - genre where he expresses his critical remarks - for a philosophical and historical outlook, a synthetic language, biting and poetic, and by a mood which oscillates between humor, acidness and melancholy. This thesis affirms that the essay is a fundamental genre practiced by Paulo Leminski through his three literary periods, having been a ground - with style, language and a form of his own - to the formulation of his major obsessions in literature and its doing.

Palavras-chave: Paulo Leminski; Brazilian Literature – History and criticism; Brazilian poetry; Critical essay.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Minifesto.....	66
Figura 2 - Minifesto 2.....	71
Figura 3 - Código 1.....	76
Figura 4 - Código II.....	77
Figura 5 - Qorpo Extranho	80
Figura 6 - Muda I.....	82
Figura 7 - Muda II	83
Figura 8 - Muda III.....	85
Figura 9 - Anexo 16 de dezembro 1976	91
Figura 10 - Anexo 31 de dezembro de 1976	94
Figura 11 - Polo Cultural n. 1.....	101
Figura 12 - Polo Cultural n. 17.....	103
Figura 13 - Raposa Magazine.....	125
Figura 14 - 40 clicks em Curitiba (1976)	132
Figura 15 - Quarenta clicks em Curitiba (1976).....	133
Figura 16 - Capa Não fosse isso e era menos [...]	135
Figura 17 - Poema Não fosse isso e era menos [...].....	136
Figura 18 - Não fosse isso e era menos [...].....	137
Figura 19 - Não fosse isso e era menos [...].....	138
Figura 20 - Não fosse isso e era menos [...].....	139
Figura 21 - Não fosse isso e era menos [...].....	140
Figura 22 - Não fosse isso e era menos [...].....	141
Figura 23 - Polonaises	142
Figura 24 - Imagem do autor em Polonaises	143
Figura 25 - Polonaises	144
Figura 26 - Datiloscrito 1978	167
Figura 27 - Sol-te I (1983/2016).....	176
Figura 28 - Sol-te II (1983/201)	180
Figura 29 - Capa de Anseios Crípticos (1986)	194
Figura 30 - Leminski em Cine Hai Kai (1984).....	196
Figura 31 - Leminski em Cine Hai Kai (1984).....	196
Figura 32 - Leminski em Cine Hai Kai (1984).....	197
Figura 33 - Leminski em Ervilha da Fantasia (1985).....	198
Figura 34 - Leminski vive Kafka no Jornal de Vanguarda (1988).....	201
Figura 35 - Leminski vive Kafka (II) em Jornal de Vanguarda (1988).....	202
Figura 36 - Leminski performa o harakiri no Jornal de Vanguarda (1988)	203
Figura 37 - Leminski performa o harakiri no Jornal de Vanguarda (1988)	204
Figura 38 – Capas de Anseios Crípticos (1986) e Anseios Crípticos 2 (2001).....	212
Figura 39 - Capa de Ensaios e Anseios Crípticos (1997).....	213
Figura 40 - Ensaios e Anseios Crípticos (2011; 2012).....	214

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – PRIMEIRA FASE (1963-1975): TESE.....	24
1.1 O PRIMEIRO POETA CONCRETO DO PARANÁ.....	27
1.2 UM POETA CONTRA A INTELIGÊNCIA PROVINCIANA	40
1.3 UM POETA ENTRE A GUERRA E A FESTA	49
2 SEGUNDA FASE (1976-1980): ANTÍTESE.....	61
2.1 “MINIFESTOS” E OS ANSEIOS VANGUARDISTAS NAS REVISTAS NANICAS	65
2.2 INVENÇÃO E TRIBUTOS EM ANEXO, POLO CULTURAL E RAPOSA MAGAZINE	88
2.3 O POETA EM DESENCANTO EM <i>NÃO FOSSE E ISSO E ERA MENOS NÃO FOSSE TANTO E ERA QUASE E POLONAISES</i>	130
3 TERCEIRA FASE (1981-1989): SÍNTESE.....	152
3.1 DOIS DATILOSCRITOS, DISCURSO PUBLICITÁRIO E A EXISTÊNCIA DE UMA REALIDADE ‘POESIA’	154
3.2 UM KAMIQUASE NO MERCADO EDITORIAL	172
3.3 DO CRÍTICO E ESCRITOR LITERÁRIO AO PERFORMER AUDIOVISUAL	185
4 ANSEIOS CRÍPTICOS: GENEALOGIA, MÉTODO E INTERPRETAÇÃO	212
4.1 ENSAIOS E O ANSEIO FORMAL: AS CHAVES DE LEITURA	218
4.2 DELÍCIA E LIÇÃO: UM INTÉRPRETE PARA A SUA PRÓPRIA GERAÇÃO	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	253
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	256
FONTES	264
BIBLIOGRAFIA DO AUTOR.....	268

INTRODUÇÃO

Embora exista um quadro aparentemente coeso das produções artísticas a partir da metade do século XX no Brasil, segundo Viviana Bosi (2018) tal unidade é “tripartida” em correntes que “surgem ou se fortalecem a partir dos meados dos anos 1950, entram em conflito ao longo da década de 1960, e se transfiguram nos anos 1970” (BOSI, 2018, p. 20). Trata-se de três tendências: a primeira chamada de “construtivista” ou “concreta”¹, que se apresenta nos anos desenvolvimentistas da década de 1950, chegando ao ápice em 1960; a segunda chamada de “engajada” ou “nacional-popular”², cujo auge se dá na primeira metade da década de 1960; e a terceira, já no pós-68, designada como “arte em questão”³, “contracultural”, ou “marginal” guiada por projetos “experimentais alternativos” (BOSI, 2018, p. 20).

¹ De acordo com Gonzalo Aguilar, o movimento da poesia concreta, além de poder ser pensado através da figura do “trio noigandre”, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, pode ser periodizado também em três principais períodos. De 1956 a 1960, momento de “imposição do modernismo, movimento amplo e não articulado que, no Brasil, caracterizou-se por sua vontade de Estado” (AGUIAR, 2005, p. 22) cujo marco final está ligado à construção de Brasília por ser percebida como momento em que são colocadas em destaque as “contradições e os diferentes graus de participação e de êxito dos protagonistas da empresa modernista” (Idem, p. 22-23). O segundo período se dá de 1960 a 1966, caracterizado pela “ideologema da ‘revolução’ e pelo questionamento ou ampliação dos critérios modernistas que haviam orientado a fase precedente” (Idem, p. 23). É neste período em que se inclui o “salto participante” e a publicação da revista *Invenção* (1962-1966). Para Aguilar, são ampliados os critérios modernistas menos em relação à política e mais em relação à publicidade e às novas linguagens do design. Por fim, o terceiro período é sistematizado pelo teórico como aquele compreendido entre 1967 e 1969, sendo a etapa “suscitada pelo crescimento dos meios de comunicação de massa como linguagem já instalada no espaço social” (Idem, *ibidem*). Uma espécie de marco final deste ciclo vanguardista concreto se dá em 1969 com o regime militar em seu momento mais agudo de cerceamento das liberdades de expressão. Uma fase posterior ao concretismo é vista a partir da década de 1970 não mais como uma atividade programática coletiva, mas com diferentes perspectivas suscitadas nas trajetórias individuais dos poetas concretos.

² Pela perspectiva de Heloisa Buarque de Hollanda, trata-se da produção cultural controlada pela esquerda no período pré e pós-64 e ligada tanto aos temas do debate político quanto às discussões a respeito das vanguardas, da modernização, da democratização e do nacionalismo. A tendência que se apresenta é a de afirmação da “necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética” (HOLLANDA, 2004, p. 21). A sistematização dessa tendência é dada, em 1962, pelo anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) que “postula o engajamento do artista” (Idem, *ibidem*) bem como a impossibilidade de existir arte popular que não seja a arte política.

³ Essa tendência é marcada, de modo geral e inicial, pela desconfiança do discurso nacionalista e pela valorização da ocupação dos canais de comunicação em massa partindo da concepção de ser necessária (HOLLANDA, 2004). A tendência que melhor apresenta essa faceta é o Tropicalismo, articulado por artistas de natureza extraliterárias, tais como Hélio Oiticica, Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas ligados profundamente às reflexões no campo da linguagem. Basta pensar na relação profunda entre Caetano Veloso e o concretismo na realização de discos como *Araçá Azul* (1973), ou entre Hélio Oiticica e Haroldo de Campos, como fica evidente na curiosíssima entrevista que Oiticica faz com o poeta em Nova York, em 1971 (chamada de *heliotapes*), em que, entre outros assuntos, discutem longamente sobre o Tropicalismo e o desdobramento do termo “Tropicália”, cunhado por ele mesmo e apropriado por Caetano. Para Oiticica, Tropicália é um “método de informação de trabalho” (OITICICA; CAMPOS, 1971, p. 2) ao passo que Tropicalismo já é termo “carregado de coisas dissolventes”. Para Hollanda (1982, p. 101), o Tropicalismo “é a expressão de uma crise”, argumento frequente quando esboçado o campo literário do pós-vanguarda e que Franchetti (2021) contesta quando afirma já estar em crise a própria versão da modernidade como crise.

No pós-68⁴, quando entra em cena a “arte em questão”⁵, a perspectiva é distinta da observada nas décadas anteriores, quando tanto a tendência concretista quanto a engajada apostavam na função “utilitária” da arte que para esta última deveria, além de útil, ser agregada à vida cotidiana, contribuindo para a edificação de uma nova sociedade. Essa outra geração não encara mais com entusiasmo a ilusão nacional-desenvolvimentista típica dos anos 1950, tampouco está convicta da direção unilateral da transformação social pelo engajamento político via poesia⁶. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (2014a), são inerentes a essa “unidade tripartida” alguns impasses, sendo o principal deles o fato de se tratar de um tempo marcado por uma dualidade formada de “duas ilusões perdidas”: o conceito de vanguarda e o conceito de revolução popular.

Ambas as ilusões ligadas à ideia central de “ruptura”, cujo resultado no contexto da pós-modernidade, quando é recomendável “a cópia, a paráfrase e a apropriação” (SANT’ANNA, 2014a, p. 23), é o de uma “síndrome vanguardista da ‘ruptura da ruptura’” (SANT’ANNA, 2014a, p. 23) que instaura espécie de “[...] oxímoro paralisante – como se a serpente mordesse a própria cauda – e que leva a certos impasses epistemológicos” (SANT’ANNA, 2014a, p. 23). Nesse sentido, a atitude existencial e poética da *geração de 70*⁷ altera-se de modo que a perspectiva dos intelectuais e dos poetas é a de que todos deveriam, acima de tudo, retomar as discussões sobre as funções sociais da poesia. Esse movimento, segundo T.S Eliot, é sintoma principal do desenvolvimento (ou da mudança) da própria poesia que, por sua vez, é um “sintoma das mudanças sociais” (ELIOT, 2015, p. 34).

⁴ Para Iumna Simon, trata-se da ebulição poética que tem início com a “poesia marginal”, movimento que reivindica uma “ruptura com os valores literários em voga em nome da experiência e do comportamento” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 48). É o momento do “boom poético da década de 70” (HOLLANDA, 1982, p. 4).

⁵ Trata-se da experiência tropicalista, da poesia marginal, dos chamados pós-tropicalistas e pós-concretos. Em relação à literatura, há a coexistência de autores já canônicos e de outros mais novos. Entre esses últimos, Viviana Bosi cita uma lista abrangente: Hilda Hilst, Waly Salomão, Paulo Leminski, Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu, entre outros. Os traços comuns entre eles são: a indeterminação de gênero, a mistura de vozes e de estilos, a fragmentação e o pastiche, e a tendência à prosa experimental, caso do romance-ideia *Catatau* (1975), de Paulo Leminski (BOSI, 2018).

⁶ O poema “manchete” de Paulo Leminski, composto na forma que o poeta chama de “para-choque de caminhão” atesta a impossibilidade de um poema assumir a função prática de engajamento: “MANCHETE / chutes de poeta // não levam perigo à meta” (LEMINSKI, 1983/2016, p. 74).

⁷ Paulo Leminski frequentemente utilizou o termo *geração de 70* para se referir ao movimento de poetas, músicos, cartunistas e outros artistas atuantes no pós-68. Para Sirinelli (2003), o fenômeno da geração está ligado ao campo intelectual e deve ser considerado como uma “solidariedade de idade” fundamental aos processos de transmissão cultural, definido “[...] sempre por referência a uma herança [...]”. Assim, “quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentação de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é portanto elemento de referência explícita ou implícita. Além disso, e exatamente por esta razão, o esclarecimento dos efeitos da idade e dos fenômenos de geração no meio intelectual vai além do procedimento apenas descritivo ou taxinômico: reveste-se, em determinados casos, das virtudes explicativas, pois esses efeitos e fenômenos não são inertes: são às vezes engrenagens determinantes do funcionamento desses meios” (SIRINELLI, 2003, p. 254-55).

Coincidem com esse período artisticamente múltiplo os três principais momentos na produção de Paulo Leminski (1944-1989), aqui denominados de três fases tendo em vista a busca por uma organização metodológica.

São elas: I) de 1963 a 1975, fase inicial de contato com a poesia concreta paulista e seus preceitos, culminando na publicação de *Catatau* (1975) e de aproximação com a música⁸; II) de 1975 a 1980, fase predominantemente marcada pela colaboração assídua em jornais e revistas literárias denominada “nanicas”⁹, publicação do álbum *40 clics em Curitiba* (de 1976, com poemas de Leminski e fotos de Jack Pires) e da edição, de forma independente, dos primeiros livros de poesia *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaises* (1980); e III) de 1980 a 1989 atua como compositor sendo gravado por diversos nomes da música popular brasileira¹⁰, insere-se definitivamente no mercado editorial, com a publicação de *Caprichos e Relaxos*¹¹ (1983), de biografias¹², de traduções¹³, de um trabalho assíduo na imprensa¹⁴ via resenhas, artigos e ensaios, bem como participação em

⁸ Em 1975, a banda precursora do rock curitibano, *A chave* (1969-1979), lança o primeiro compacto de estúdio com duas canções, *Buraco no coração* e *Me provoque pra ver*, nos créditos aparecem Orlando Azevedo, Ivo Rodrigues, Paulo Teixeira, Carlos Gaertner e Paulo Leminski. Em *Me provoque pra ver* aparece, curiosamente, a primeira imagem do poeta como aquele que faz “chover no piquenique”: “se o dia é de sol/sou eu quem faço chover//sou de carne e osso/ adoro uma tentação//me provoque pra ver”. Em 1975, há registro ao vivo d’ *A chave* em Londrina, no Ginásio de Esportes Moringão, tocando uma série de parcerias com Leminski que, ao que indicam as cartas do poeta a Régis Bonvicino (1999), compôs um total de sete canções nessa época, sobretudo em parceria com o vocalista Ivo Rodrigues. No mesmo ano, a banda faz o primeiro concerto de rock’n’roll do Teatro Guaíra, em Curitiba, abrindo o show da banda norte-americana de rock *Bill Haley & His Comets*. É de 1977 a última gravação d’ *A chave*, que se dissolve em 1979. Já em 1978, Ivo Rodrigues passa a fazer parte da banda Blindagem, fundada em 1977, mantendo composições em parceria com Leminski, uma delas *Verdura*, regravada posteriormente por Caetano Veloso. No primeiro LP de Blindagem (1981), há oito composições em parceria com Leminski (MELO, 1999). Essa relação muito próxima da poesia de Paulo Leminski com o *rock’n’roll*, sobretudo num momento de precursão do gênero em Curitiba e no Paraná de modo geral, enfatiza o meio pelo qual Leminski viu a possibilidade de transitar entre o formalismo concretista e a abertura popular da poesia. Em palestra realizada no dia 24 de agosto de 2020, pelo VI Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH (USP), Heloisa Buarque de Hollanda reafirma ser a relação entre a poesia e o *rock’n’roll* um dos traços mais distintivos da poética da geração de 70, tal como é próxima hoje a relação entre a *poesia de slam* e o *rap*, por exemplo, ao que Heloisa Buarque atribui o conceito de “práticas da palavra”.

⁹ *Código; Muda; Qorpo estranho; Raposa Magazine*; suplemento *Anexo* do jornal *Diário do Paraná* e *Polo Cultural/Inventiva*, onde assumirá a função de editor geral desta seção voltada apenas para assuntos de poesia de vanguarda.

¹⁰ Caetano Veloso, Moraes Moreira, Ney Matogrosso, A Cor do Som, Ângela Maria, MPB4, Blindagem.

¹¹ Editado pela Brasiliense, o livro inclui parcialmente os dois anteriores (*Polonaises* e *Não fosse isso e era tanto não fosse tanto e era quase*) tendo sido um bestseller, à época.

¹² *Cruz e Sousa: o negro e branco* (1983); *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe* (1983), *Jesus a.C* (1984) e *Leon Trótski, a paixão segundo a revolução* (1986), todas pela editora Brasiliense.

¹³ Foram nove traduções entre 1984 e 1987, oito delas encomendadas pela editora Brasiliense. São elas: *Pergunte ao Pó* (1984), de John Fante; *Vida sem fim* (1984), de Lawrence Ferlinghetti; *O supermacho* (1985), de Alfred Jerry; *Giacomo Joyce* (1985), de James Joyce; *Um atrapalho no trabalho* (1985), de John Lenon; *Sol e Aço* (1985); de Yukio Mishima; *Satyricon* (1985), de Petrônio; *Marlone Morre* (1986), de Samuel Beckett; *Fogo e água na terra dos deuses* (1987), *Poesia egípcia antiga* (1987), tradução de alguns poemas coletados pelo poeta. A totalidade dos textos que constituem os *Anseios teóricos 2* (2001) são, na origem, introduções, posfácios e ensaios sobre as obras traduzidas.

¹⁴ Escreveu para a *Folha de S. Paulo* de 1982 a 1987; para a revista *Veja* de 1982 a 1985. Escreveu também para os periódicos curitibanos *Diário da tarde*, *Correio de Notícias*, *Gazeta do Povo*, *O Estado do Paraná*, *Quem*.

palestras e bate-papos¹⁵. É nessa fase também a publicação do último livro de poesia, organizado em vida, *Distraídos venceremos* (1987).

Se a poesia e a prosa de Leminski já foram objetos de análises importantes, incluindo até mesmo a sua faceta cancionista¹⁶, ainda são raros os estudos voltados à sua formulação crítica, aquela interessada em responder tanto a “questões particulares” quanto a “questões gerais” da “função da poesia como poesia” (ELIOT, 1991). Dois estudos sobre essa face se destacam. O primeiro deles é o intitulado *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*¹⁷, dedicado ao perfil intelectual do poeta, cujo ponto fundamental é o de mapear centenas de artigos publicados na grande imprensa e não organizados. O segundo, *O caminho dos meios: a poética de Paulo Leminski e suas reflexões sobre a natureza comercial do poema* (FERRAZ, 2018) que, embora não se ocupe dos ensaios críticos, contribui substancialmente para a compreensão da teoria da inutilidade como última chave inventiva de Paulo Leminski, de modo que é possível verificar no poeta uma latência crítica interessada em apresentar questões como a natureza da poesia e a sua função social no contexto da poesia contemporânea brasileira.

Esse percurso, segundo Affonso Romano de Sant’Anna (1962) e Carlos Felipe Moisés (2012), indica não só a natureza ambígua do modo de ser da poesia “ao mesmo tempo cerne de todas as artes e a mais irrelevante das manifestações artísticas” (MOISÉS, 2012, p. 283), mas também sua função intransitiva, uma vez que, “quando a poesia triunfa perante a sociedade [...], fracassa perante si mesma, ao passo que sua vitória, seu êxito perante ela mesma, representa seu fracasso social” (SANT’ANNA, 1962, p. 34)¹⁸. O pressuposto, no entanto, é o de que há um quadro mais abrangente no que tange à formulação crítica de Paulo Leminski, da qual a teoria da inutilidade é apenas um dos eixos latentes, o que parece corroborar a figura do poeta

¹⁵ “Significado do movimento e a poesia dadá”, palestra proferida no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC) em 1984; também “Literatura e Artes Plásticas”, no mesmo local, no ano de 1986; e a conferência “Poesia paixão da linguagem”, proferida em curso de extensão da Universidade Federal do Paraná publicada pela Companhia das Letras na antologia “Os sentidos da paixão” (NOVAES, 2009, p. 322-349).

¹⁶ Dentre as quais se destacam as realizadas por Affonso Romano de Sant’Anna (1976), Ivan da Costa (1978/2013), Antonio Risério (1990), Haroldo de Campos (1992), Wilson Martins (1996), Leyla Perrone-Moisés (2000), José Miguel Wisnik (2013). Além disso, o mapeamento de Leite (2012) indicou o quadro crescente de teses e dissertações sobre Leminski desde os anos 2000. Entre os estudos mais recentes, apresentam-se os seguintes: o recém-publicado capítulo de livro, *O caminho dos meios: a poética de Paulo Leminski e suas reflexões sobre a natureza comercial do poema* (2018), de Paulo Ferraz; a obra *A Pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski* (2010), organizada por Marcelo Sandmann, que reúne investigações a respeito da poesia, da prosa-experimental, da tradução, da cultura midiática, da letra de música e, de maneira breve, da crítica; a antologia *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski* (2004), organizada por André Dick e Fabiano Calixto; e ainda *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski* (2001), de Fabrício Marques.

¹⁷ MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski: Panorama de um pensamento movente*. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2011.

¹⁸ Trata-se da recuperação, por Sant’Anna (1962), do “o problema sartreano” relacionado à poesia.

moderno definido por Eliot como aquele que “forçosamente coloca a si próprio questões como ‘Para que serve a poesia?’” (ELIOT, 2015, p. 41).

Nesse sentido, o exercício da metalinguagem e da crítica, em Leminski, é identificado predominantemente e com muita intensidade em dois momentos fundamentais. O primeiro, na segunda fase, quando passa a colaborar para as revistas literárias nanicas, onde, além de publicar muitos de seus poemas reunidos posteriormente em edições próprias, publica também um dos gêneros mais praticados durante toda sua vida literária: os ensaios, os ensaios-poemas e aquilo que designa como “minifestos”. E o segundo, na terceira fase, quando colabora com artigos, ensaios e resenhas para a *Folha de S. Paulo* e a revista *Veja*.

As cartas de Leminski a Régis Bonvicino, datadas de 1976, por exemplo, são amostras do ímpeto de compor “ensaios/anseios”, os quais designa como “elos/an/elos” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 3, p. 37). A figura desses *anelos* indica, mais do que a aspiração dada pelo próprio substantivo, um objetivo fixo do poeta: o de ser um poeta-crítico¹⁹. Sobre essa faceta, o poeta assume uma posição múltipla e inquietante: “Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador” (LEMINSKI, 1985, p. 284).

Embora afirme ser portador de um “pensamento assistemático”, é evidente que a obra de Paulo Leminski é tão vasta e múltipla quanto tão relacionada ao sistema da série literária a que pertence, concepção formalista de Tynianov acionada por Sant’Anna (1971) a fim de ressaltar que “[...] a mais bem acabada análise de uma obra será aquela em que a obra não for tomada isoladamente, mas em sua relação com o sistema da série literária a que pertencem” (SANT’ANNA, 1971, p. 21-22).

Num sentido mais amplo, apresenta-se como fundamental não apenas a relação da obra leminskiana com tal série que, em termos gerais, está vinculada às três tendências de arte metodologicamente organizadas por Bosi (2018). Mas sobretudo a sua relação com o sistema interno instaurado através dos diversos gêneros praticados: poesia, palestras, bate-papos, cartas, traduções, biografias e, principalmente, ensaios. Atua como elemento axial desse sistema interno espécie de poética constituída não apenas como código da criação literária²⁰, mas principalmente como exercício da consciência crítica a respeito da natureza e da função social

¹⁹Para Haroldo de Campos, em entrevista ao programa Roda Viva da TV Cultura (1996), a coexistência do poeta, do crítico e do tradutor é a tríade típica do poeta moderno.

²⁰Definição de poética a partir de Aristóteles sintetizada no E-Dicionário de Termos Literários por Roberto Acízelo de Souza (2009).

da poesia, atitude existencial da tendência do pós-68 sobre a qual Leminski se debruça menos de um modo “assistemático”, como afirma, e mais a partir da operação crítica que Haroldo de Campos chama de “dimensão heurística” (CAMPOS, 1976, p. 10), método de atalho mental interessado em tocar questões mais complexas através de um mecanismo tão radical quanto mais simples, ao que Campos define como um “pólo de negatividade crítica” (CAMPOS, 1976, p. 10) via “radicalização do pensar histórico” (CAMPOS, 1976, p. 10).

A hipótese geral, nesse sentido, é a de que tal dimensão heurística, na crítica realizada por Paulo Leminski, suscita um método operado a partir de dois procedimentos axiais: um didático²¹, interessado em ensinar alguns raciocínios e conceitos fundamentais da poesia moderna, e outro criativo, voltado à assimilação da linguagem poética e da forma experimental também ao gênero do ensaio. De onde partir, então, para realizar as análises necessárias à verificação dessa hipótese e dessa consciência crítica – que parece evocar um método – sem que nisso incida numa investigação unilateral, superficial e mecânica de comparação entre texto e contexto? Ora, partir do ponto mais interno possível, o do levantamento e cruzamento de textos a fim de identificar e problematizar, na manifestação de formas²², significados e formulações, o mecanismo que funda, ou pelo menos forja, esse método. A partir da identificação do mecanismo interno, portanto, pensa-se ser possível relacioná-lo à série e ao contexto literário do qual faz parte.

Esse percurso envolveu a articulação ativa e simultânea entre pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo que, por sua vez, pressupôs a concepção dos arquivos literários como uma “figura epistemológica” (MARQUES, 2007, p. 15) constituídos “[...] em instância de produção de valores estéticos e simbólicos” (MARQUES, 2007, p. 15). Na pesquisa de cunho teórico-bibliográfico, desenvolvida desde as pesquisas realizadas durante o Mestrado (2013-2015) e acentuada com os estudos voltados ao objeto do doutoramento, foi possível identificar sincronicamente os principais contextos teóricos e culturais com os quais Paulo Leminski manteve contato e que têm ressonância em sua produção literária. Trata-se de teorias e poéticas predominantemente ligadas às vanguardas do século XX, sobretudo a experiência concreta e o seu desdobramento no Tropicalismo e, ainda, de teorias da linguística e comunicação (a semiótica também ligada aos estudos e traduções dos poetas concretistas, principalmente de

²¹ Em entrevista a Denise Guimarães (NICOLAU, 1989), Leminski afirma ser um “professor frustrado”. A justificativa é a de que tem grande paixão por ensinar, mas pouco se adaptou aos rigores do ofício escolar. Sabe-se que, durante a década de 60 e parte da década de 70, Leminski atuou como professor de cursinho pré-vestibular lecionando disciplinas como História, Literatura, Língua Portuguesa e Inglês (VAZ, 1991).

²² Para Gonzalo Aguilar, a forma se apresenta na dimensão da escritura poética como “lugar de encontro da poesia com as forças sociais.” (AGUILAR, 2005, p. 19).

Décio Pignatari), atuando como desdobramento possível à prática da linguagem no contexto da segunda metade do século XX²³.

Já a pesquisa de campo envolveu três principais etapas. Na primeira delas, desenvolvida entre 2017 e 2019, foi realizado um levantamento dos arquivos relacionados a Leminski nos principais espaços de documentação de Curitiba, em que foi recolhido o máximo de material possível capaz de contribuir para a dimensão da prática literária do paranaense, reconhecendo, assim, os gêneros e os suportes praticados. Foram visitadas as seguintes instituições: *Arquivo Público do Estado do Paraná*, onde foi possível encontrar a ficha de Paulo Leminski no Catálogo das Fichas Nominais do DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social) com data de fichamento de 1966; *Biblioteca Pública do Paraná*, onde foram consultados dezessete números do periódico literário *Polo Cultural*, além de ter sido visitada a exposição “Templo das Musas” em homenagem ao Instituto Neopitagórico e com a presença marcante da figura do poeta como um tributário do Instituto; e o *Centro de Documentação Casa da Memória*, onde foi possível ter acesso ao arquivo Paulo Leminski, sendo consultados sete números de *Raposa Magazine* e o livro *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980), além de entrevistas a jornais do poeta e reportagens sobre ele.

Na segunda etapa, a pesquisa de campo foi estendida também ao *Acervo Haroldo de Campos*, localizado na Casa das Rosas (São Paulo), onde foi possível ter acesso à outra parte de material significativo da produção de Paulo Leminski, sobretudo no tocante à sua atuação nas revistas literárias “nanicas”. Foram consultados e reproduzidos parcialmente²⁴ os seguintes materiais: Primeira edição de *Catatau* (1975); edição de *40 clics em Curitiba* (1976); exemplar do único número da revista *Muda* (1977); dois números da revista *Qorpo Estranho* (1976); o número 13 da Revista *Maldoror* (1977); Revista *Código* (n. 1, n. 2); edição de *Polonaises* (1980) com dedicatória de Paulo Leminski a Haroldo de Campos; Revista *Íma* (n. 1, 1985 e n. 3, 1993); Revista *Através* (n. 1, 1983), além de prefácio de Leminski para os seguintes livros, *Auto de fé ocidental*, de Mário Stasiak (1968), *O pássaro que comeu o sol, poesia moderna da Coréia* (1988), e *O Caderno erótico de Sylvio Back* (1986).

Por fim, fez parte da pesquisa de campo a consulta ao Acervo Digital Paulo Leminski (*Cd-rom*), onde foi possível ter acesso a fontes primárias como manuscritos, cadernetas, cadernos de estudo e rascunhos, além de textos inéditos, repercussão do autor em jornais

²³ Isto quer dizer que atua como episteme da obra leminskiana a simbiose típica do século XX entre os movimentos de vanguarda e aqueles da comunicação em massa, o que, nos termos de Affonso Romano de Sant’Anna (1962) a partir de Tynianov, remete à evolução dos sistemas literários.

²⁴ A política do acervo permite uma reprodução de até 10% das obras consultadas.

variados, entre outros. Além desse, foram consultados também o acervo digital do jornal *Diário do Paraná*, disponível na Biblioteca Nacional Digital – onde foi possível consultar todas as colaborações de Leminski para o suplemento literário *Anexo* – e o acervo digital da Revista *Código*.

A partir da extensa pesquisa de campo, foi possível analisar os materiais coletados e encontrar não só a origem de muitos dos ensaios organizados como obras posteriormente, mas sobretudo a relação temática e formal entre eles e os diversos outros textos mapeados, o que possibilitou uma visão geral e detalhada de uma produção literária tão ampla quanto aguda²⁵. Levanta-se, então, a hipótese de que a crítica leminskiana também pode contribuir tanto para compreender o seu próprio fazer poético quanto “[...] para tirar conclusões a respeito do que é permanente ou eterno na poesia, e o que é meramente a expressão do espírito de uma época, e ao descobrir o que muda, como e por que se dá essa mudança tornamo-nos capazes de perceber o que não muda.” (ELIOT, 2015, p. 39-40).

Em primeira instância, o suporte do qual são originários os ensaios (a imprensa) encaixa-se com a proposição do poeta de serem os meios de comunicação, além de um modo mercadológico de sobreviver da escrita, um fecundo espaço para se libertar de “um monte de vícios letrados” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 51, p. 148), aproximando-o da “propalada nostalgia do intelectual pela ação” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 51, p. 148). É também o jornal o suporte típico da difusão de grande parte da crítica, sobretudo aquela anterior à sistematização dos estudos literários realizados no seio dos cursos de pós-graduação das Universidades brasileiras que, em suma, passam a se desenvolver com mais afinco a partir da década de 1960.

Aliada ao suporte, a escolha da forma ensaio²⁶ para as formulações críticas indica que o poeta opta criteriosamente por um gênero que “ocupa um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 1974, p. 16), cujo procedimento deriva da interpretação e da tentativa de interrogar e iluminar determinado objeto, portanto uma expressão do modo experimental de pensar e agir (BENSE, 2014, p. 2). Isto é, onde a ciência prevê conclusões, o ensaio prevê formulações e, embora seja em si a prática do julgamento, não é o veredicto nem a distinção de valores a sua essência, mas sim o “processo de julgar”, momento em que “todos os sentimentos e vivências,

²⁵Para Paulo Franchetti (2014, p. 79), Paulo Leminski foi um caso de escritor que “fugiu” do “aparato conceitual e de toda a forma de funcionamento do campo” estabelecendo uma “voz pessoal, no meio da gritaria programática geral”.

²⁶O termo “ensaio” tem, historicamente, origem nos *Ensaio*s de Montaigne que, segundo Pierre Villey (1962) no estudo “Os ensaios de Montaigne”, não tem novidade apenas pelo uso inédito do termo “ensaio”, mas sobretudo porque a “própria coisa” em si era nova (VILLEY, 1962, p. 3).

que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma, se fundem e se concentram numa forma” (LUKÁCS, 2018, s/p). Portanto, interessado na essência dos “poemas intelectuais”, segundo a definição assumida por Lukács, Paulo Leminski, quando interessado nas reflexões sobre a natureza e a função social da poesia, opta por um gênero que, segundo Villey (1962), volta-se para a valorização e consolidação de assuntos frequentemente já refletidos por outros pensadores, mas que, pela mão do ensaísta, assume uma rota particular sem artifício e capaz de pintar a si mesmo, suas crenças, opiniões e experiências próprias acerca dos objetos sobre os quais apresenta esboços reflexivos.

Assim, se o gênero ensaio se mostra como a primeira camada visível dos objetos de estudos selecionados, a “crítica” deve ser entendida como uma segunda camada de mesma importância, ainda que estrategicamente tenha sido associada pelo próprio Leminski ao “anseio”, isto é, à dupla afirmação de se tratar não exatamente de uma “crítica literária” aos moldes rígidos da academia e do alinhamento a um método específico²⁷, mas a uma espécie de esboço e tentativa ligando-se tanto à própria natureza do ensaio quanto aos preceitos de Haroldo de Campos, para quem “Crítica é metalinguagem.[...] ou linguagem sobre a linguagem” (CAMPOS, 1992, p. 11) para a qual devem ser convocados “[...] todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto” (CAMPOS, 1992, p. 11).

Disso, advém que, se há crítica (ou pelo menos o anseio da crítica) deve (ou deveria) haver um método crítico (CANDIDO, 1988) que, embora “assistemático”, como afirma Leminski, contempla eixos e procedimentos investigativos fixos. Portanto, partindo dessa perspectiva e da finalidade geral de identificar e problematizar o anseio crítico de Paulo Leminski no tocante à função social da poesia, mostra-se imperativa a investigação de três principais aspectos: a) o estudo do ambiente cultural e literário em que atuou Paulo Leminski; b) análise dos ensaios do ponto de vista da sua historicidade de publicação, do método crítico,

²⁷ O campo da Crítica Literária, no Brasil, tem em sua origem um traço predominantemente historicista ligado ao objetivo de constituição de um passado literário que, em termos de alinhamentos, voltou-se, até praticamente metade do século XX, à busca pela identidade nacional. A partir da segunda metade do século XX, há uma transformação da crítica literária brasileira voltando-se para as correntes estéticas e sociológicas (COUTINHO, 1957). Nesse sentido, para Afrânio Coutinho (1957), o fundamental à crítica é a sua dissociação do entendimento do objeto literário como um documento apenas social, cujos estudos estão pautados nos fatores extrínsecos ao fato literário. Isto é, historicamente “A obra literária era vista como uma instituição social, um documento – de uma raça, uma época, uma sociedade, uma personalidade. As relações entre a literatura e a vida se resolviam em favor da vida, de que a literatura tinha que ser um espelho.” (COUTINHO, 1957, p. X).

dos seus fundamentos e procedimentos, dentre eles o historicista-sincrônico, o criativo e o didático); c) possível significado histórico de sua crítica²⁸.

Consonantes a esses aspectos, apresentam-se quatro capítulos. Os três primeiros capítulos integram a investigação minuciosa a respeito das três principais fases produtivas do poeta. A análise dessas fases segue uma cronologia organizada conforme o critério de adoção de alguns momentos decisivos, como, por exemplo, o contato com os poetas concretos e a publicação de *Catatau* (1975), na primeira fase; a colaboração intensa nas revistas nanicas e a publicação, de forma independente, dos dois primeiros livros de poesia (1980), na segunda fase; e a inserção no mercado editorial via Editora Brasiliense, a aproximação com os canais de comunicação em massa, via música e colaboração para a grande imprensa, e a publicação de *Caprichos & relaxos* (1983), na terceira fase.

Para uma dimensão ampla e aprofundada de todas essas fases foram selecionadas, relacionadas e analisadas todas as fontes e obras consultadas a fim de identificar não só o panorama geral de cada uma delas, mas o fio condutor que as aproxima, dando ênfase ao pensamento crítico que permeia todas as instâncias produtivas do poeta. Nos três capítulos, ao analisar os momentos decisivos e aqueles complementares de cada uma das fases, foi possível identificar a simultaneidade de algumas das práticas literárias de Leminski, sobretudo aquela relacionada à produção de ensaios para periódicos ora de alcance restrito, ora de grande repercussão nacional.

Já o quarto e último capítulo teve como movimento primordial o aprofundamento a respeito tanto da genealogia quanto dos procedimentos formais, temáticos e estilísticos dos *Anseios crípticos* (1986), dos *Ensaio críptico 2* (2001) e dos *Anseios e ensaios crípticos* (2012), três obras fundamentais por se tratar da organização dos ensaios em livro. Buscou-se perceber o modo como Leminski articula filosófica e historicamente as formulações a respeito da natureza e da função social da poesia e do poeta – e das reflexões complementares a respeito da língua e da função do leitor no contexto da poesia brasileira da segunda metade do século XX.

O pressuposto que norteou essa análise é o de que, engajado criativa e criticamente, o poeta procura equacionar um dos dilemas de grande parte da *geração de 70* e, portanto, de sua própria poesia: urgência de criar uma linguagem potencialmente experimental e comunicativa. Outro pressuposto é o de que, ao operar os procedimentos históricos-sincrônicos, didáticos e

²⁸ Esses três aspectos apresentam-se como um método de análise de Antonio Candido ao investigar a crítica literária de Silvio Romero (CANDIDO, 1988).

criativos para operacionalizar sua crítica, Leminski não só pretende fixar a figura de poeta-crítico, instância típica do poeta moderno, mas tem por intenção também contemplar a instância do crítico como um professor, um mediador interessado em ensinar, de modo heurístico, raciocínios e conceitos literários, sobretudo aqueles ligados à poesia moderna, a um público não especializado e mais amplo.

CAPÍTULO 1 – PRIMEIRA FASE (1963-1975): TESE

Tal qual o tempo curto do homem²⁹, rápida também é a trajetória literária em vida de Paulo Leminski, visto que se somam apenas vinte e seis anos a contar do primeiro poema publicado³⁰ até o último texto produzido³¹. Breve a passagem, porém de alta voltagem, seja pela quantidade e variedade de gêneros e suportes, seja pela relevância da obra, constatada pela fortuna crítica acerca dela que ganha fôlego a partir da década de 1990. Em busca de uma organização metodológica, pode-se elencar três principais fases de Paulo Leminski (1944-1989)³². São elas: de 1963 a 1975, fase formativa; de 1975 a 1983, fase predominantemente marcada por dois movimentos simultâneos e complementares, um que propõe uma poesia ligada aos princípios vanguardistas, outro que, ao contrário, tem por princípio o objetivo de comunicar; e de 1983 a 1989, fase de em que parece haver um maior grau de síntese (ou de resolução) dos impasses vividos nas fases anteriores.

Além dessas três fases sobre as quais será realizada uma análise pormenorizada nos três primeiros capítulos, é preciso ressaltar o movimento póstumo do “culto delirante” em torno de Leminski, para usar a expressão de Wilson Martins (1996), o qual coincide com o início mais sistemático dos estudos de recepção crítica, sobretudo pela via acadêmica, e com a sequência de publicações de materiais inéditos. São eles: os livros de

²⁹ Paulo Leminski faleceu em 7 de junho de 1989, em Curitiba, aos 44 anos. Sobre a idade e a causa da morte há um caso curioso: na carta 21 a Régis Bonvicino (1999), Leminski afirma: “meu fígado deu um stop [...] não quero acabar como Fernando Pessoa com hepatite etílica aos 44 anos”. Há, segundo as notas de Tarso de Melo às cartas, um “engano espantoso: o poeta Fernando Pessoa não morreu aos 44 anos, mas sim aos 47, ou seja, Leminski erra a idade do português, para adivinhar a idade que teria ao morrer – exatamente de complicações no fígado causadas pelo álcool” (MELO, 1999, In: LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 186).

³⁰ Leminski publica cinco poemas na revista *Invenção* nº 4, de dezembro de 1964, e no nº 5, de dezembro de 1966 e janeiro de 1967. Antes, ainda em 1963, Leminski já havia publicado um pequeno poema e um ensaio no jornal *Correio do Paraná*.

³¹ Em 1989, Leminski é convidado a assumir uma coluna na *Folha de Londrina*. O primeiro ensaio, intitulado “Como era boa a nossa banda”, é publicado em abril do mesmo ano. O último ensaio, “O espelho retrovisor”, foi publicado em 2 de junho de 1989, cinco dias antes de falecer. Foram, no total, oito textos publicados, todos eles reunidos na bela edição intitulada *A hora da lâmina* (2017), publicada pela Associação Cultural Grafatório Edições, de Londrina-Pr.

³² Em *Leminski: o poeta da diferença* (2012), Elizabeth Rocha Leite sugere uma divisão geral de sua obra em apenas duas fases: a primeira, de 1960 a 1980, caracterizada pela influência do movimento concretista e pela preocupação com os planos da linguagem; e a segunda, a partir de 1980, com menor grau de influência concretista, além da mobilização de questões éticas e existenciais. Entende-se que essa divisão é válida e abrangente, porém pouco minuciosa para os objetivos aqui propostos, principalmente porque há, entre 1975 e 1983, um período que, embora curto, possui certa camada de antítese em relação à fase anterior – verificável sobretudo nos textos de caráter mais programático, incluindo-se aqui o epistolar organizado por Bonvicino (1999).

poesia *La vie em close* (Brasiliense, 1991), *O ex-estranho* (Iluminuras, 1996), e *Winterinverno* (Fundação Cultural de Curitiba, 1994). Também o ensaio *Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego* (Iluminuras, 1994), a reunião das correspondências em *Uma carta uma brasa através – Cartas a Régis Bonvicino* (Iluminuras, 1992), a segunda edição deste livro epistolar com o título de *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (Editora 34, 1999), a reunião das biografias em *Vida* (Sulina, 1990; Companhia das Letras, 2013), a seleta de ensaios já publicados e de outros ainda inéditos em *Ensaio e anseios crípticos* (Pólo Editorial, 1997), a edição (que deveria ter saído em 1987) de *Ensaio crípticos 2* (Criar, 2001), e a publicação da obra poética completa em *Toda poesia* (Companhia das Letras, 2013)³³, edição que certamente fixa o lugar de Paulo Leminski no mercado editorial da poesia brasileira e, junto da exposição *Múltiplo Leminski*, passa a difundir-lo amplamente pelo território nacional e pontualmente no exterior – um exemplo é a recente publicação de *Toda Poesia* (Imprensa Nacional, 2020), em Portugal. Outra organização basilar realizada quase simultaneamente, embora com difusão muito mais restrita, é a de *Anseios e ensaios crípticos*, pela Editora da Unicamp, em duas edições, uma de 2011 e outra, em versão ampliada, em 2012.

Nesse primeiro capítulo, estará em foco a fase formativa de Paulo Leminski, compreendida aqui de 1963 a 1975, tendo em vista o contato do paranaense com a poesia concretista paulista, cujos preceitos são assimilados e difundidos pelo poeta no circuito cultural curitibano, de modo a ser *Catatau* (1975) espécie de certidão forjada em cartório a fim não só de atestar o parentesco com o clã concreto, como também de testar as possibilidades de esgarçamento dos limites de tal programa. Simultaneamente à publicação do “porre verbal”, definição dada para *Catatau* por Affonso Romano de Sant’Anna (1976), no “lado b” do rigor, Leminski figura como um dos autores de duas canções da banda curitibana *A chave*³⁴.

³³ A Companhia das Letras reeditou, ainda, *Caprichos & Relaxos* (2016) para a coleção poesia de bolso.

³⁴ Em 1975, *A chave* (1969-1979), nome fundamental do rock em Curitiba, lança o primeiro compacto de estúdio com duas canções, *Buraco no coração* e *Me provoque pra ver*. Nos créditos estão Orlando Azevedo, Ivo Rodrigues, Paulo Teixeira, Carlos Gaertner e Paulo Leminski. Em *Me provoque* aparece, curiosamente, a primeira imagem do poeta como aquele quem faz “chover no piquenique”: “se o dia é de sol / sou eu quem faço chover // sou de carne e osso / adoro uma tentação // me provoque pra ver”. Ao que indicam as cartas do poeta a Régis Bonvicino (1999), Leminski compôs um total de sete canções nessa época, sobretudo em parceria com o vocalista Ivo Rodrigues. Em 1978, Ivo Rodrigues passa a fazer parte da banda *Blindagem*, fundada em 1977, mantendo composições em parceria com Leminski, uma delas *Verdura*, regravada posteriormente por Caetano Veloso. No primeiro LP da Banda (1981), há oito composições de Leminski (MELO, 1999). Em palestra realizada no dia 24 de agosto de 2020, pelo VI Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH (USP), Heloisa Buarque de Hollanda reafirma ser a relação entre a poesia e o rock’n’roll um dos traços mais distintivos da poesia produzida pela geração de 70, ao que Heloisa Buarque atribui o conceito de “práticas da palavra”.

O ano de 1975, portanto, seja pela publicação do prolixo *Catatau*, seja pelo tom inverso das canções de rock’n’roll, sugere ser o limiar para uma outra fase, cujo desbunde será integrado como princípio capaz de produzir uma antítese que seja síntese de sua própria geração. Em 1976, o poeta afirma que o “plano piloto” havia se tornado “plano pirata” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 36), o que não significa ter o planeta de Leminski deixado de sofrer, na fase seguinte, aquilo que Franchetti chama de “atração gravitacional da galáxia Campos” (FRANCHETTI, 2021, p. 19). Em entrevista de natureza curiosíssima³⁵ sobre *Catatau*, publicada no *Diário do Paraná*, em setembro de 1975, três meses antes da publicação do livro, o poeta afirma que a obra é “[...], uma solução toda minha, pessoal, para minhas próprias angústias quanto à cultura letrada.”.

Vistos juntos, os poemas concretos publicados em *Invenção* (1964, 1965), as palestras sobre poesia concreta difundidas em Curitiba (1963), *Catatau* (1975), as canções de rock (1975) e tais “angústias quanto à cultura letrada” podem, portanto, indicar uma transição para um segundo momento em que o poeta, após demorar-se algum tempo na assimilação e prática dos ensinamentos daqueles elencados por ele como seus antecessores e mestres, volta-se frente ao espelho a fim de reconhecer e dar a ver, afinal, a sua própria imagem. E o espelho, tomando Cartesius novamente de empréstimo, “reflete tanto a guerra como a festa, não tendo estilo.” (LEMINSKI, 2013, p. 52).

No primeiro tópico, abordaremos o momento decisivo do encontro do jovem poeta paranaense com os poetas paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e o mineiro Affonso Romano de Sant’Anna, na I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte, ocasião em que Leminski insere-se no grupo e assina um manifesto resultante do encontro. A ressonância desse momento decisivo recairá no título de “primeiro poeta concreto do Paraná” dado a Paulo Leminski e na sua inserção imediata como colunista, tradutor e colaborador na imprensa curitibana. Além disso, ele participa ativamente como disseminador da “poesia de vanguarda”, conforme demonstram as palestras realizadas na Biblioteca Pública do Paraná, logo após o regresso do poeta de Belo Horizonte. É notória também, nesse período, a produção de ensaios programáticos.

³⁵ Sem apresentar a autoria, a entrevista feita com Paulo Leminski, ao que tudo indica, foi elaborada inteiramente por ele próprio. O tom, o rumo e o aprofundamento das questões, predominantemente abordando assuntos teóricos sobre o próprio campo da poesia e da arte verbal citando desde Freud ao conceito de arte de Schopenhauer, naquela altura e naquele periódico, não poderiam ter sido produzidos por outro jornalista curitibano senão pelo próprio Leminski.

No segundo tópico, apresentam-se as reflexões a respeito das tensões instauradas entre a necessidade de Paulo Leminski superar aquilo que ele próprio chama de “provincianismo curitibano” e a impossibilidade de negá-lo, movimento que tem como gestos fundamentais a mudança temporária do poeta para o Rio de Janeiro e a composição da prosa *Catatau* (1975).

Por fim, no terceiro tópico, exploramos algumas dimensões relacionadas à obra *Catatau* (1975), entre elas o fracasso crítico e a recepção praticamente nula do livro à época do lançamento. Ambos os fatores são vistos como pontos decisivos para a formulação do poeta de uma perspectiva que afirma recusar o sistema literário. Isto é, trata-se de uma viragem para a segunda fase na medida em que os preceitos concretistas são percebidos como insuficientes e a preocupação passa a ser ajustar a equação entre uma linguagem literária de invenção e a necessidade de comunicação.

1.1 O PRIMEIRO POETA CONCRETO DO PARANÁ

A primeira fase está relacionada sobretudo a uma espécie de “momento decisivo” – para usar um termo de Antonio Candido – do encontro do paranaense Leminski, aos 19 anos, com os poetas paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari na I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em 30 de setembro de 1963, na cidade de Belo Horizonte³⁶. A Semana, patrocinada pela reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (SANT’ANNA, 2014a), reuniu dois dos principais grupos de vanguarda brasileira da época: os concretistas da revista *Invenção*,³⁷ de São Paulo, e o grupo de Minas, da revista *Tendência*, evento que contou com a presença do Ministro da Educação e da Cultura³⁸, Paulo de Tarso, via mediação de Affonso Romano de Sant’Anna, demonstrando que, “Curiosamente, a vanguarda se institucionalizava. O sistema a abraçava.” (SANT’ANNA, 2014a, p. 11).

³⁶Não sem “impasses teóricos e práticos” (SANT’ANNA, 2014a), uma espécie de manifesto-documento intitulado *Comunicado e conclusões* é redigido na ocasião, datado de 19 de agosto de 1963 e assinado por vinte e um poetas, dentre eles Paulo Leminski. Os poetas signatários são transcritos a seguir na ordem em que aparecem no documento: Roberto Pontual, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Benedito Nunes, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Luiz Costa Lima, Laís Corrêa de Araújo, Affonso Romano de Sant’Anna, Frederico Moraes, Pedro Xisto, Paulo Leminski, Márcio Sampaio, Olívio Tavares de Araújo, Henri Corrêa de Araújo, Ubiracçu Carneiro da Cunha, Haroldo Santiago, Luiz Adolfo Pinheiro, Fábio Lucas, Libério Neves, Célio César Paduani (ÁVILA, 2008).

³⁷ Revista *Invenção* (1963-1964), periódico que sucede a revista *Noigandres* (1952-1962).

³⁸ Paulo de Tarso foi o último Ministro da Educação e Cultura do governo João Goulart, de 18 de junho a 21 de outubro de 1963. Depois dele, assumiu o interino Júlio Furquim Sambaqui até a data de 6 de abril de 1964 quando assume, já no regime militar, Gama e Silva.

Sobre essa aproximação dos dois movimentos e a consequente institucionalização, vale a menção a respeito do momento decisivo que antecede a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: o 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado em Assis/SP, em 1961³⁹. De acordo com Sant’Anna (2014a), é nessa ocasião que tem início o diálogo mais estreito entre os representantes de *Invenção* e *Tendência*, encontro que se materializa propriamente na Sétima Sessão Plenária, em que Décio Pignatari defende a tese do “salto participante” da Poesia Concreta através do relatório apresentado sob o título de “A situação atual da poesia no Brasil”⁴⁰. Daí, portanto, parece emergir – não sem grandes debates – a aproximação decisiva que culminará na referida Semana Nacional de Poesia de Vanguarda.

Sem pertencer a nenhum grupo de produção poética, jovem recém ingresso nos cursos de Direito (Universidade Federal do Paraná) e Letras (Pontifícia Universidade Católica), e ganhando a vida como professor em cursos pré-vestibular, Leminski participa da Semana de Poesia na condição de grande entusiasta do movimento⁴¹, ou, como ele próprio diz, como um “franco atirador” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 37/310). Uma nota do jornal *Hora H* (Curitiba), de 1963, noticia a participação do “único representante do Paraná” na I Semana Nacional de Poesia e informa, ainda, que o “jovem professor paranaense – que traduz poemas de Maiakóvski (do original em russo) e faz poesia concreta [...]” pronunciará três das conferências mencionadas (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 1/12).

³⁹ Fizeram parte do Congresso alguns dos mais importantes poetas e críticos literários em atividade à época, tais como Antonio Candido, Antônio Soares Amora, o português Jorge de Sena, Benedito Nunes, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Afonso Ávila, Affonso Romano de Sant’Anna, Roberto Schwarz. Também esteve presente Wilson Martins, único paranaense participante, tendo apresentado a conferência intitulada “A crítica como síntese”, na Terceira Sessão Plenária (ANAIS, 1963, p. 139-147).

⁴⁰ Após a apresentação de Pignatari, Afonso Ávila, depois de reconhecer o trabalho “corajoso e honesto” do poeta paulista, afirma que, no entanto, Décio “[...] se perde a nosso ver no rigor doutrinário, deixando de considerar o panorama poético nacional na sua totalidade [...]” (ANAIS, 1963, p. 385). E prossegue: “Não sabemos até onde se pode considerar intencional no relatório de Décio Pignatari a omissão, entre outras, das experiências e sobretudo das reformulações críticas de “Tendência”. O fato se torna ainda mais estranhável quando, aqui mesmo em Assis, Haroldo de Campos, espírito dos mais lúcidos e honestos de nossa geração, manifestou-nos a convicção de que os mineiros de “Tendência” e os paulistas de “Invenção” se encontram, neste momento, identificados em muitos pontos e que seria proveitoso um contacto mais íntimo, mais constante entre os dois grupos.” (ANAIS, 1963, p. 395-396).

⁴¹ Leminski teve sua ida a Belo Horizonte financiada pelo Diretório Estudantil da Universidade Federal do Paraná, mais precisamente pelo presidente do Diretório, o professor de gramática Luiz Felipe Ribeiro, amigo de Leminski e já veterano do curso de Direito (LEMINSKI, 1982). Foi acolhido, na Semana, por Affonso Romano de Sant’Anna (2014a), fato que pode ser explicado mais pelas relações de política estudantil, da qual Affonso Romano era muito próximo, e menos pelas relações propriamente no campo literário.

O Rimbaud curitibano retorna de Belo Horizonte e, ao contrário das três conferências mencionadas, pronuncia duas palestras, nos dias 8 e 9 de outubro⁴², intituladas “Apresentação da poesia de vanguarda”, cujo objetivo, segundo o datiloscrito informa, é o de “colocar o problema da poesia no século XX e expor as soluções apresentadas por *grupos brasileiros* a essa problemática.” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, originais datilografados I, arquivo 37/310, *grifo nosso*). Desse fato, duas observações parecem fundamentais. A primeira delas é a constatação da simultaneidade entre a participação na Semana e o início da colaboração do jovem de 19 anos nos meios curitibanos de difusão cultural, atuando como uma espécie de “professor” a “ensinar” sobre o assunto mais contemporâneo em se tratando de poesia brasileira. A segunda observação está ligada ao próprio conteúdo da palestra. Se o objetivo indica a apresentação das soluções por parte de “grupos brasileiros”, o programa mostra a presença de um só grupo, o concretista:

Quando disse poesia de vanguarda, fiquei a dever uma série de esclarecimentos a partir do próprio termo vanguarda. *Por questão de afinidade e por razões de justiça, meu objeto é em particular a poesia concretista de S. Paulo.* Que significa vanguarda? Ora, vanguarda quer dizer linha de frente, precedência no tempo ou no espaço. Em que pois a poesia concreta representa uma vanguarda, uma precedência, um passo à frente? Para responder a essa pergunta devemos apresentar a poesia concreta em suas exigências e realizações. (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 38/310, *grifo nosso*).

Traçados os objetivos, o texto preparado para a palestra informa o panorama geral da poesia concreta paulista, ressaltando o trabalho de pesquisa de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos a respeito de poetas e prosadores que, segundo eles próprios, haviam apresentado soluções estéticas originais e revolucionárias. Apresenta, então, um breve estudo do francês Mallarmé – especificamente da obra *Un coup de dés* – e do irlandês James Joyce, a partir de *Ulysses* e *Finnegans Wake*. A conclusão geral é a do caráter inovador de ambos estar ligado ao campo formal. Sobre Mallarmé, afirma que “[...] o novo, o revolucionário, porém estava na forma em que o poema se continha.” (ACERVO DIGITAL, 2014, arquivo 38/310). Sobre James Joyce, conclui: “[...] o espantoso é a estrutura de *Ulysses*.” (ACERVO DIGITAL, 2014, arquivo 38/310). A

⁴² Em nota, o jornal *Correio do Paraná* de 5 de outubro de 1963 anuncia as palestras de Leminski. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=171395&pagfis=24034>.

eleição do conteúdo, o percurso traçado e as conclusões propostas indicam a existência de um jovem poeta que adere à cartilha programática do concretismo, mas não só. O gesto e o empenho na difusão desses conteúdos em seu próprio meio cultural indicam também o forte traço professoral de um Leminski também interessado em informar um público local interessado por questões que, para o poeta, estão na linha de frente do que há de mais contemporâneo em termos de poesia brasileira.

Além das palestras, as reverberações da Semana Nacional de Poesia são sentidas com o início do trabalho de Leminski na imprensa curitibana, mais precisamente no jornal *Correio do Paraná*⁴³. Em 13 de outubro de 1963, publica o ensaio “Um poeta mineiro”⁴⁴, em que apresenta um “novo poeta”, o mesmo Affonso Romano de Sant’Anna, sobre o qual o autor afirma reservar “honrosa exceção”, tendo em vista que os “poetas que surgem atualmente no país” demonstram “certo descaso pelo labor poético” e consideram “a poesia como uma loucura divertida e passageira que merece a comemoração de ser editada” (CORREIO DO PARANÁ, 1963, p. 7). Segundo Leminski, Affonso Romano de Sant’Anna, ao contrário, possui uma série de virtudes, dentre elas a de realizar, no plano dos poemas, uma “grande economia verbal” (CORREIO DO PARANÁ, 1963, p. 7) aliada à eficácia da proximidade sonora e semântica de alguns versos.

A perspectiva no supracitado ensaio também deixa ver o cerne da obsessão do poeta pelas reflexões acerca da função social da poesia. Ao colocar em causa, por exemplo, a poesia “puramente social”, Leminski indica (CORREIO DO PARANÁ, 1963, p. 7), desde logo, a tendência pela defesa de uma poesia cujo rigor formal e apuro do conteúdo social sejam simultâneos – aprimoramento identificado por Leminski no poema *Outubro*, de Affonso Romano de Sant’Anna, poeta que, segundo ele, diferencia-se dos demais contemporâneos principalmente porque é “Profundo. Dono de técnica segura e poderosa”, de modo que “seria um dos poetas que poderiam com legitimidade suceder a Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto e algumas outras glórias de nossa poesia.” (CORREIO DO PARANÁ, 1963, p. 7). Se o faro do jovem crítico, mesmo bem-informado, não é certo ao propor ser o poeta mineiro o sucessor legítimo de Drummond

⁴³ Jornal designado como “órgão do Partido Liberal Paranaense”, publicado de 1932 até 1965.

⁴⁴ No ensaio, Leminski analisa minuciosamente cinco poemas: *Outubro*, publicado no primeiro número da revista literária “Violão de Rua”; *Bruxa*, publicado em 23 de março 1963, no *Correio da Manhã*; *O relógio*, publicado no suplemento literário do *Estado de S. Paulo*, em 01 de junho de 1963; *O homem e o objeto*, publicado em 15 de junho de 1963 no mesmo suplemento literário; e *Poema para Medgard Evers*, publicado em 13 de julho de 1963.

e João Cabral é, entretanto, notória a inquietação latente acerca das tensões entre poesia engajada e engajamento poético.

Embora o ensaio crítico e as reflexões a respeito da função social da poesia não apareçam nas publicações seguintes de Leminski para o *Correio do Paraná*, o alinhamento do jovem entusiasta do concretismo a tal movimento reverberará de modos diversos à medida que o poeta se consolida como colaborador do suplemento literário intitulado de *Vanguarda*, desse mesmo periódico. Um exemplo imediato é a tradução do poema *Noite de lua paisagem*⁴⁵, de Maiakóvski, publicado em 19 de janeiro de 1964, cuja escolha não é de modo algum fortuita e segue, tal qual um bom aluno, os caminhos traçados pela cartilha concretista. Uma nota logo abaixo da tradução diz o seguinte: “Paulo Leminski, o primeiro poeta concretista do Paraná, iniciou hoje uma série de colaboração para VANGUARDA.” (CORREIO DO PARANÁ, 19 de janeiro de 1964, p. 7, grifo nosso).

Dessa nota aparentemente desimportante, mostra-se relevante a tentativa de dar o título de “primeiro poeta concretista do Paraná” a Paulo Leminski, de modo a legitimar tanto o jovem colaborador quanto o próprio suplemento, cujo nome, *Vanguarda*, pressupõe a presença de conteúdos de mesma natureza. A escolha da tradução de um poema de Maiakóvski e a nota que o segue, portanto, reforçam mutuamente o esforço de atestar não apenas a certidão de nascimento concretista do jovem poeta, tido como um prodígio e uma promessa por uma gama significativa de poetas e críticos relevantes que o conheceram em Belo Horizonte, tais como Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e o próprio Affonso Romano de Sant’Anna (KOSICKI, 2022). O gesto revela, também, o esforço de validar a inserção da imprensa curitibana, periférica em relação ao eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte, no espírito vanguardista da época. É Paulo Leminski, naquele momento, a ponte entre a capital paranaense e as capitais culturais brasileiras.

Se no plano programático o representante do Paraná na Semana de Poesia de Vanguarda dava lições de vanguarda a um pequeno, mas considerável público curitibano, no plano prático, sua poesia ainda não parecia ter se alinhado aos preceitos concretistas. Em finais de 1964, Leminski publica, no suplemento *Vanguarda* o seguinte poema:

⁴⁵Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=171395&pagfis=24896>.

enquanto és apenas criança
 um direito te resta – o de ser não estando
 último que ninguém te tira
 numa noite de tormenta
 alguém virá montado no relâmpago
 convidar-te para ver

- a gestão das águas
 - a luta nas nuvens
 - o voo dos raios

que borrarão de azul
 teu rosto, flor de espanto –
 enquanto teu pai
 que se acredita sábio
 luta na cama
 para ter um sonho. (CORREIO DO PARANÁ, 15 nov., 1964, p. 8)⁴⁶.

A “noite de tormenta”, o “relâmpago” convidando o eu-lírico a ver a “luta nas nuvens”, o “voo dos raios”, a imagem do “borrão azul”, a presença do “tu” e a “flor de espanto”, se não podem atestar o parentesco com os poetas paulistas, indicam logo a proximidade com o paranaense e simbolista Dario Vellozo⁴⁷.

No mês seguinte, em dezembro de 1964, Leminski publica os primeiros cinco poemas da lavra concretista no n. 4 da Revista *Invenção*. Neles, ficam claros traços já bem distintos dos percebidos no poema anterior, tais como a distribuição gráfica dos signos, a valorização do espaço da página e a descontinuidade do discurso.

Vejamos três deles, compilados sob o subtítulo de *Invenções em Caprichos & relaxos* (1983/2016):

hai-cai: hi-fi
 i.
 chove
 na única
 qu’houve

⁴⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=171395&pagfis=26954>.

⁴⁷ Nascido no Rio de Janeiro, em 26 de novembro de 1869, muda-se para Curitiba em 1885, aos 16 anos, onde falece em 29 de setembro de 1937. Dário Vellozo foi um difusor da poesia simbolista no Paraná tendo fundado, em 1909, o Instituto Neo-Pitagórico, organização de livres-pensadores liderado por ele e composto por alunos e professores do Ginásio Paranaense, onde era professor de História Universal. Em 1918, é inaugurado o Templo das Musas, edificação construída pelo empenho de Dario Vellozo e intitulada como a “sede mundial do Instituto”, onde ocorriam reuniões, conferências e encontros.

cavalo com guizos
sigo com os olhos
e me cavalizo

de espanto
espontânea oh
espontânea. (LEMINSKI, 2016, p. 147)

No primeiro, o uso da elipse nos três primeiros versos, o jogo tipográfico e não usual em “qu’houve”, a criação do termo “cavalizo” e o discurso descontínuo entre a segunda e a terceira estrofe, já indicam um Leminski compondo poemas tendo em vista o meio para o qual irá publicar, a revista concretista.

Já no segundo poema (terceiro na ordem disposta no livro), sem título, a guinada à estética concreta é bem-sucedida. Faz uso de anagramas a partir do termo “metamorfose” e, com isso, contempla a dimensão verbi-voco-visual, instaurando estranhamentos nas três dimensões. O poema é transcrito a seguir:

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metamorfose (LEMINSKI, 2016, p. 149).

O jogo semântico e semiótico produzido pela combinação dos morfemas que formam a palavra “metamorfose” busca não só “traduzir a ideia dinâmica de mutação”, conforme afirma Régis Bonvicino (1994), em prefácio de *Metaformose*⁴⁸, mas explora o

⁴⁸ Em *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (Iluminuras, 1994), publicado postumamente e utilizando o poema homônimo como espécie de nota introdutória, Leminski “alterna-se entre a prosa didática [...], a prosa de ficção [...] e a poesia em prosa” (BONVICINO, 1994, p. 9) colocando em jogo uma série de mitos com o claro intuito de fabular ao mesmo tempo em que introduz o leitor no mundo grego.

máximo e o múltiplo a partir de um só vocábulo, que se desdobra no próprio movimento sugerido por sua semântica. O resultado é o excesso mostrando a sua força de significação (CARDOZO, 2010) e a polissemia dos sentidos estruturada pela aparição, direta ou não, de palavras como mater/mãe, tema, treme, metro, morte, amor, feto, meta e metamorfose.

Outro poema capaz de ilustrar a assimilação concretista é, talvez, o mais conhecido dessa safra leminskiana e aquele que alcança um ponto alto em termos de realização, sobretudo por sintetizar três fatores caros ao concretismo, o uso da disposição gráfica na página como recurso poético, a linguagem publicitária e a crítica cultural:

PARKER		
TEXACO		
	ESSO	
	FORD	
		ADAMS
		FABER
MELHORAL		
SONRISAL		
	RINSO	
	LEVER	
	GESSY	
RCE		
GE		
	MOBILOIL	
	KOLYNOS	
ELECTRIC		
COLGATE		
MOTORS		
	GENERAL	

casas pernambucanas (LEMINSKI, 2016, p. 150).

Aqui, menos do que realizar uma análise minuciosa do poema, cabe evidenciar o salto concreto em relação aos poemas publicados em *Correio do Paraná*. Não só a abolição do “tu” e a diferença em relação aos temas evidenciam uma alteração significativa, como também o uso da forma do cartaz publicitário e os sentidos instaurados pelo jogo tipográfico. As letras maiúsculas e minúsculas, por exemplo, trazem em si mesmas significações capazes de criar uma contraposição. As maiúsculas dos nomes das multinacionais e as minúsculas finais, que inserem o nome da loja varejista

Isto é, parte da explicação de sua matéria prima, os mitos, para chegar a uma espécie de fabulação sobre a fabulação. Segundo Bonvicino (1994), “*Metaformose* pode ser visto, também, como um diálogo de Leminski com o poeta simbolista, radicado em Curitiba, Dario Vellozo.” (BONVICINO, 1994, p. 9).

brasileira “casas pernambucas” precedida pelo termo “GENERAL”, na polissemia instaurada, liga-se tanto ao jogo interno do poema com o termo antecedente “motors”, formando o nome da multinacional de automóveis e fazendo alusão ao contexto sócio-político da ditadura militar recém instaurada pelos generais.

Nos dois anos seguintes à participação na Semana, além dos poemas em *Invenção* (n. 4 e n. 5)⁴⁹, Leminski publica dois ensaios de tom programático, exemplos sintomáticos daquilo que, mais tarde, Antonio Candido (1981) irá atestar como o estado atual da Literatura em 1972: a tendência de escritores significativos de vanguarda empenharem-se na exposição crítica de suas ideias. Não que Paulo Leminski gozasse, a essa época, do status de poeta significativo, mas a promessa de uma trajetória literária era já, de certo modo, conclamada por personagens importantes da empreitada vanguardista em curso. Assim, o anseio de Leminski mostrar também sua capacidade de crítica encontra no ensaio para jornal impresso o suporte e o meio ideais. São eles: o ensaio “Poética de vanguarda”, publicado no *Diário da Tarde* (PR), em 11 de julho de 1964 (FERRAZ, 2018), e “Anti-projeto à poesia no Brasil”⁵⁰, publicado em 1965 numa edição especial da revista *Convivium*. Leminski tem, nessa ocasião, 21 anos.

O que esses artigos deixam claro, portanto, não é somente a tentativa de rápida assimilação dos procedimentos da poesia “pop-creta” (LEMINSKI apud NUERNBERGER, 2014, p. 171). Trata-se, sobretudo em “Anti-projeto à poesia no Brasil”, de um poeta profundamente interessado em difundir sua própria interpretação sobre a poesia e, ainda que parta do arcabouço programático concretista, não deixa de ensejar tensões que o ultrapassam.

Em sua estrutura, “Anti-projeto à poesia no Brasil” – título cuja troca do prefixo “ante” por “anti” demarca, segundo Kosicki (2022), a posição do poeta tanto em relação ao “Plano-piloto para poesia concreta” quanto ao “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura” – é composto por três tópicos numerados e intitulados da seguinte forma: “1. Tipo do mundo para o qual a poesia; 2. Tipo de poesia para tal mundo; 3 Senhores e ‘signores’” (neologismo criado pelo próprio Leminski para designar espécie

⁴⁹ Os seis poemas publicados no n. 4 e n. 5 da revista reaparecem, posteriormente, na coletânea *Caprichos & Relaxos* (1983), sob o subtítulo de *Invenções*.

⁵⁰ Esse texto é reproduzido na íntegra e como anexo em: NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo. Uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Dissertação, USP, 2014. p. 169-178.

de novo tipo de poeta: o senhor do signo). É interessante o dispositivo instaurado: o autor parte da explicação do mundo onde está inserida a poesia praticada naquele tempo, estreitando o foco até alcançar, por fim, o “senhor do signo” acompanhado do seguinte aviso: “Não me desculpo por falar de mim de vez que não houve alternativa: a coisa de que mais entendo sou eu mesmo. Só a partir de mim posso estabelecer posições. O inevitável é meio parente do legítimo.” (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 171).

Como um todo, o método presente nesse ensaio mostra-se fundamentalmente pautado por um esquema improvisado, isto é, com os recursos possíveis (e em Leminski há muitos em se tratando de conteúdo), desenvolve uma linha histórica enviesada cujo início se dá na constatação do lugar sagrado da escrita e o fim desemboca no próprio poeta, ou seja, na afirmação daquilo que entende como eixo norteador de sua própria poesia, conforme demonstra o seguinte trecho: “O que exijo de meus ‘poemas’ – textos – é que sejam blocos compactos e tensos. Indivíduos, como se de uma só pele. Tal monobloco é minha ‘mensagem.’” (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 177).

Operando com certa radicalidade sincrônica, abordagem histórica defendida por Haroldo de Campos em contraposição à diacrônica de Antonio Candido, Leminski anuncia dois tempos: um anterior à escrita, em que os signos eram escassos; e outro de excesso dos signos. A explicação para mundo anunciado é um tanto quanto improvisada, como demonstra, por exemplo, o uso de termos imprecisos como “Em épocas antepassadas”, ou, mais para frente, com “Nos tempos imemoriais”. Demonstra, assim, na própria forma do texto, o movimento de acumulação histórica que resulta, segundo Leminski, num mundo constituído pela “Avalanche de letras.” (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 169), conforme o trecho a seguir retirado do primeiro tópico intitulado “Tipo do mundo para o qual a poesia”:

Em épocas antepassadas, nosso mundo circundante era a “natureza” só. Os signos eram escassos. “Punti luminosi” no tohubohu dos fenômenos brutos. No mundo da pedra, árvore, céu, nuvens, vento, chuva, lua, rio, maré, pó, alimárias ferozes.

A escrita, a letra, o ideograma, a runa, o alfa, os rebus eram raros de ver. Viam os sábios, os sacerdotes – em ocasiões. Sacralidade do signo. Na virada do século XIX para o nosso, e avançando, pouco a pouco, (MUNDO INDUSTRIAL, publicidade eleitoral, mercadorias, nomes de lojas, nomes de filmes, firmas, placas, cartazes, multas, livros, jornais, revistas, resenhas, tratados, teses, opúsculos, partituras, endereços, títulos, letras em papel, tinta, metal, madeira, acrílico,

borracha, plástico, gás neon, fogos de artifício, eucatex, zinco), o mundo da cidade (inevitável do homem) encharcou-se de letras, signos, siglas, nos rodeando, letras maiores que meu braço, maiores que você, uma letra é uma escada, um edifício – pedestal para a palavra GOODYEAR em vermelho. (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 169).

Como se resumisse radicalmente uma longa história, a criação de tais atalhos no trecho supracitado serve para traçar um percurso a partir de um ponto impreciso da história universal, “Em épocas antepassadas”, para chegar a outro específico, o mundo industrial do século XIX. O procedimento é o de acúmulo de termos isolados que abarcam, por si só, sentidos e contextos diversos dando um salto abrupto do “mundo da pedra, árvore, céu, nuvens, vento, chuva, lua, rio, maré, pós, alimárias ferozes” para o “MUNDO INDUSTRIAL, publicidade eleitoral, mercadores, nomes de lojas, nomes de filmes [...]”.

Os saltos históricos são demarcados por frases curtas, diretas e ausentes de conjunções ou conectivos, as quais alternam entre expressões imprecisas, tais como “Nos tempos imemoriais, havia deficit de signo. Deficit de signo!”, questões mais ou menos filosóficas, “Como viver numa página em branco?”, afirmações gerais, “Tudo eram signos, na Idade Média”, citações, “S. Paulo: ‘as coisas visíveis são espelhos das coisas invisíveis’, Sto. Agostinho: “Deus deu-nos dois livros: o revelado (as Escrituras) e o criado (a Natureza)”, e relações explicativas a partir de exemplos muito particulares, “É tanto signo que o signo não é mais signo: é fera, é escada, é coisa. Letras como escadas, casa (casa de JK no Paraguai formando as iniciais JK). Morar numa letra! Moramos.” (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 169).

Os atalhos criados, entretanto, não são gratuitos. Na visão total do texto, o que se apresenta como força motriz é o percurso, ainda que abrupto, que leva a um ponto muito específico: da “História da poesia moderna: do estático ao dinâmico” (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 175), ao ponto final dessa cronologia improvisada, que é o próprio poeta. Uma dessas angústias, herdada dos poetas concretistas, resulta na reavaliação dos modos de leitura instituídos pela historiografia literária brasileira, afirmando se tratar de uma “tradição morna, amortecida e baça e bem-pensante”, cujo passado literário “é feito dessas bugigangas tilintantes chamadas Casimiro de Abreu, Castro Alves (revolucionário...e se não fosse?!), Bilac...” (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 174). A tentativa de revisão histórica, por assim dizer, segue os trilhos críticos de Haroldo de Campos ao afirmar que, “O que há de vivo, agudo, jaz sob os escombros das medalhas dos medalhões: Sousândrade, Kilkerry, Marcelo Gama, Augusto dos Anjos e tantos simbolistas – eis a tradição com a qual urge entrar em contato, se é

que queremos ter um passado, fundamentos.” (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 174). O poeta afirma, ainda, existir uma “linha viva da poesia brasileira”, cujo salto vai diretamente do “Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão, de Oswald de Andrade, a revista *Noigandres*”, conforme indica o trecho a seguir:

*E dizem que 22 é importante, que a Semana de Arte Moderna é isso e aquilo. 22 não interessa. O que interessa é Oswald de Andrade. Ah, mas 22 é importante, historicamente! Só se para professores de literatura e os autores de manuais. Hoje a obra poética de Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Tasso da Silveira, Cassiano Ricardo, Ronald de Carvalho não lançam coisa alguma para o futuro, CRITICAMENTE FALANDO. Não são projeto. Não são pro-jetos. São ob-jetos. São ob-jetos da cultura, brônzeos bustos onde os basbaques penduram oferendas e ex-votos de acadêmica admiração. São ob-jetos que entulham a via. Coisas que embaraçam pelo próprio ato de presença, catalisador negativo, catalisador paralisante. Oswald é o único pro-jeto. Murilo Mendes, Drummond e Cabral à parte, a linha viva da poesia brasileira salta do Cântico dos ‘Cânticos para Flauta e Violão’ de Oswald (1942) a ‘Noigandres 2’ (poesia começando a con crescer Concreta). (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 174).*

A recusa de Leminski desferida a Mário de Andrade e a aclamação de Oswald de Andrade como o único modernista de projeto relevante coaduna, de modo geral, com a revisão crítica estabelecida por Haroldo de Campos, inclusive com a ausência da menção a Mário de Andrade, que aparecerá só mais tarde, em ensaio de 1986, intitulado *Teses, tesões*, em que Leminski afirma ser o Modernismo de 1922, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, responsáveis por um passo fundamental à poesia brasileira: o uso da lira também como espaço para a reflexão teórica.

Desse modo, se é possível notar o esforço de Leminski em aderir aos rumos líricos e críticos dados pelos concretistas, o que resultou no epíteto de “primeiro poeta concretista do Paraná”, é também notável a finalidade última do ensaio: a de formular a sua própria poética, colocando-se no tempo mais presente nessa espécie de teologia da poesia, o que fica claro no tópico final de “Anti-projeto à poesia no Brasil”:

3 SENHORES E SIGNORES

3.1 Não me desculpo por falar de mim de vez que não houve alternativa: a coisa de que mais entendo sou eu mesmo. Só a partir de mim posso estabelecer posições. O inevitável é meio parente do legítimo.

[...]

- f) *Minha ligação com a poesia concreta*, o grupo Noigandres e a revista *Invenção operou-se à distância, o que veio a exigir de mim um heroísmo constante para não deixar a tensão da poesia que faço decair de nível nem de intransigência, nesta Curitiba simbolista e paranasiana*⁵¹. Mas o(s) dados(s) novo(s) há que lança-los em Curitiba e em Muritiba, em Xangai e no rio Xingu, em Viena e no Vietnã.
- g) *O SIGNOR*. (LEMINSKI *apud* NUERNBERGER, 2014, p. 178, *grifo nosso*).

Do trecho final, portanto, são dois os pontos fundamentais a serem colocados em questão. O primeiro deles é o curioso arco histórico, que tem seu ponto de chegada no próprio Leminski, senhor do signo. O segundo ponto, verificado apenas como latência, é a necessidade de Leminski de justificar a sua aproximação com a poesia concretista como forma de amenizar o traço provinciano que lhe é característico, segundo ele, por causa do meio cultural onde circula. Nesse sentido, se Leminski faz a lição de casa a partir da cartilha concretista, suas angústias diferem-se brutalmente daquelas dos poetas concretos, sobretudo quando o assunto é o “provincianismo”, tópico que será uma de suas frequentes obsessões, como demonstra o trecho da primeira carta a Régis Bonvicino, datada dos finais de 1970:

[...]

levo uma luta sem tréguas
livre atirador sem companheiros
nesta Curitiba de contistas
sei que estou sujeito a todos os riscos
o provincianismo
a loucura inconsequente
a queda do rigor
o eruditismo livresco
talvez o catatau seja um tanto isso daí. (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 1, p. 34, *grifo nosso*)

Isto significa afirmar que “Anti-projeto à poesia no Brasil” não funciona somente como um ensaio em que o poeta pretende interpretar historicamente a poesia. Funciona, sobretudo, como um meio de demonstrar a tentativa do poeta de superar o próprio provincianismo que, inevitavelmente, o constitui. Por fim, a inusitada conclusão do ensaio formada por uma só palavra, o neologismo “SIGNOR”, em letras maiúsculas, tanto

⁵¹ Neologismo criado a partir dos termos “parnasiana”, “Paraná” e “paranista”.

reforça o percurso proposto – da história dos signos à história do indivíduo –, como afirma uma concepção particular sobre si mesmo (sempre em relação a outros ‘poetas inventores’) como o “senhor dos signos”.

Está aí o cerne, segundo Nuernberger (2014), de um movimento leminskiano – o qual será mais bem observado na fase seguinte – formado pelo “binômio filiação/distinção aos parâmetros concretistas”. De todo modo, junto da pulsação presente no momento inicial de contato e assimilação dos preceitos concretistas, aglutina-se um traço muito distinto: a angústia do provincianismo, justificado por ele como resultado de uma “inteligência provinciana” típica do seu meio sociocultural, assunto a ser tratado no tópico a seguir.

1.2 UM POETA CONTRA A INTELIGÊNCIA PROVINCIANA

Se nessa primeira fase é notória a aproximação do poeta curitibano com aqueles que assumiriam uma posição dominante na produção poética brasileira deixando claras, segundo Kociski (2022), as relações entre centro e periferia na produção intelectual brasileira, é também fundamental a percepção a respeito das tensões entre a necessidade de superar e a consciência de assumir o provincianismo como um traço típico do poeta que vê a si mesmo como um “atirador sem companheiros” numa “Curitiba de contistas”:

o soneto a crônica o acróstico
o medo do esquecimento
o vício de achar tudo ótimo
e esses dias
longos dias feito anos
sim pratico todos
os gêneros provincianos. (LEMINSKI, 2016, p. 43, *grifo nosso*).

A aproximação com a invenção concreta paulista, portanto, parece ter como propulsão a necessidade do poeta de afastamento do pressuposto provincianismo curitibano. Uma angústia que, desde o início do século XX, tem impulsionado projetos de modernização no Paraná. De acordo com Fabricio Leal de Souza (2002), as quatro primeiras décadas do século XX representam a afirmação das “primeiras noções do que seria e o que se queria para o Paraná.” (SOUZA, 2002, p. 6), sobretudo através da atuação de duas gerações de intelectuais, geralmente compreendidas como sinônimas, a paranista

e a simbolista. De que matéria é feita, então, essa dupla tendência, simbolista e paranista, dais quais Leminski parece querer se afastar ou, ao menos, superar?

Em termos gerais, ambas as tendências, com origens no final do século XIX, buscaram a afirmação da identidade do Paraná após a constatação da ausência de um traço forte de “historicidade” no Estado capaz de dotá-lo de importância nacional (SOUZA, 2002). Figuras como Romário Martins⁵² e meios de divulgação como a revista *Cenáculo*, por exemplo, são mencionadas com frequência nesse debate. É oriunda desse processo histórico-cultural, que visa modernizar um território marcadamente agrícola, a criação de instituições tais como o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná (IHGPR)⁵³, fundado em 1900 (DIAS, 2016) e a Academia de Letras do Paraná (1922), dissolvida e sucedida pela Academia de Letras Paranaense (1936).

Incorporando os valores do cosmopolitismo e da universalidade simultaneamente ao culto do trabalho na terra (SOUZA, 2002), o Movimento Paranista buscou evocar a fundação – via manifesto, inclusive – de um tipo ideal não de “paranaense”, mas de “paranista”, promovendo o “esforço em instaurar postulados capazes de orientar os destinos da sociedade” (SOUZA, 2002, p. 66), cuja meta foi a consolidação do “símbolo da modernidade”⁵⁴. Os pilares desse destino não seriam outros senão a força do trabalho imigrante formado pela miscigenação de povos europeus ligado à agricultura (principalmente através da erva-mate) e à agropecuária (SOUZA, 2002, p. 74).

Em termos literários, a primeira metade do século XX parece fixar-se na figura do próprio Emiliano Perneta, com a publicação de *Ilusão* (1911), como elo entre o Paraná (a metonímia da capital do Estado pelo todo) e os movimentos de vanguarda. Também a revista *Fanal* (1913) e o próprio círculo criado em torno de Dario Velozzo e do Instituto Neo-Pitagórico ocupam o centro da vida cultural curitibana e, por extensão, da vida

⁵² Romário Martins (Curitiba, 1874-1948), tipógrafo, jornalista, desempenhou diversos cargos públicos sendo um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense. Foi também “laureado pela entidade com o título de ‘Presidente Perpétuo’” (DIAS, 2016, p. 26). Pertence à conclamada “geração de 1880” tendo exercido principalmente a função de historiador (SABÓIA; FERNANDES, 1970).

⁵³ Seguindo os passos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGP (depois IHGPR) foi o meio oficial de criação e difusão da escrita da História do Paraná durante grande parte do século XX através dos Boletins, tendo perdido força ao passo que se consolidava a Universidade Federal do Paraná. Esse processo foi mais tardio do que em estados como São Paulo, por exemplo. Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto consultar: DIAS, Megi Monique Maria. *O boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense e a escrita da história entre 1918-1925*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Estadual do Centro-Oeste: Irati, 2016.

⁵⁴ Nestor Vitor, em *Terra do Futuro* (1912), instaura a narrativa de um Paraná imbuído dos ideais modernos, principalmente atrelando-os à construção do trajeto que liga Curitiba ao porto de Paranaguá (SOUZA, 2002).

cultural paranaense. Já na década de 1920, o Paranismo assume, em definitivo, o papel de criar, por meio do discurso literário e histórico, os símbolos essenciais de afirmação de uma identidade paranaense, ao que Wilson Martins (1999) citado por Souza (2002) atribui a característica de sublitteratura. Em termos gerais, portanto, o Paranismo pode ser compreendido como um movimento integrado entre o campo histórico, político e cultural, que pretendeu fundar uma identidade da sociedade paranaense, sobretudo através de concepções de “progresso”, “ordem”, “trabalho”, “civilização” (SOUZA, 2002) e de imagens geográficas tidas como “típicas”, tal como o “pinheiro”, a “agricultura”, e a formação populacional tipificada na ideia do “imigrante europeu”.

Embora cronologicamente distante do contexto histórico-cultural paranista das primeiras décadas do século XX, Leminski parece identificar tais resquícios como ainda fortemente vigorosos na cultura curitibana e paranaense em plena década de 1960. Uma percepção mais apurada indica que Leminski integra espécie de segundo momento do processo de modernização do Paraná, iniciado meio século antes e que se consolidará na segunda metade do século XX, principalmente durante a primeira e a segunda gestão do urbanista Jaime Lerner como prefeito de Curitiba (1971-1974; 1979-1983).

Nesse sentido, se Dário Velozzo, Romário Martins e Emiliano Pernetta despontam como símbolos da modernidade curitibana no início do século XX, é a figura de Paulo Leminski que passa a exercer tal função a partir da década de 1970 e 1980, seja pela aproximação com os poetas vanguardistas paulistas, seja pela posterior aproximação com a música tropicalista. Desde a primeira década do século XXI, por exemplo, é praticamente impossível passar pela cidade de Curitiba e não encontrar com frequentes referências a Leminski. No centro histórico da cidade, o rosto de Leminski já estampou por um longo tempo (pode ser que ainda estampe) o prédio onde funciona a Casa da Memória, edifício próximo da Casa Romário Martins. Nos muros, também há grandes grafites com o rosto e com poemas de Leminski.

Ambicionando, como o próprio Leminski mesmo afirma, ser o poeta mais importante de sua geração (LEMINSKI, 1982), ele ressaltava ter identificado nos mentores da poesia concreta paulista a “extrema competência” em termos de rigor e de estudos sobre a matéria poética, colocando-se como membro da mesma família espiritual dos concretistas, e buscando se afastar de literatos curitibanos que, para ele, não dialogam em nada com a vanguarda: o contista Dalton Trevisan e o crítico literário Wilson Martins, dois frequentes objetos de duras críticas por parte de Leminski.

Nem tudo, no entanto, é considerado provinciano pelo critério por vezes radical de Leminski. Ou, de certo modo, nem sempre o provincianismo tem valor negativo para Leminski. Dentre os críticos paranaenses, atribui a Sérgio Rubens Sossélla (de pouca expressão nacional) o mérito de ser um crítico realmente de valor e que caminha na contramão da “crítica da velha guarda”. A exaltação é reconhecida na expressão: “Que saudade do Sossélla, nos anos 60!” (POLO CULTURAL, 1978, ano 1, n. 2)⁵⁵. Também é de se notar o grande apreço de Leminski pelo Instituto Neo-pitagórico, sobretudo pela figura de Dário Velozzo e pelo simbolismo propriamente dito⁵⁶, o que demonstra certo polo positivo do próprio provincianismo.

É de 1978 o poema intitulado *O templo de Dario: um poema de pé um poema de pedra*, recuperado na Exposição Templo das Musas⁵⁷, realizada na Biblioteca Pública do Paraná, em 2019, em comemoração ao centenário de criação do Instituto. Em termos gerais, o evento consistiu na exposição de poemas e informações sobre o Instituto, em grandes biombos espalhados no *hall* de entrada, tendo como figuras centrais dois poemas, o de Paulo Leminski e outro de Haroldo de Campos⁵⁸. Reproduzimos ambos pela ilustração da relação tanto de Leminski com o simbolismo e com Dario Vellozo, quanto da relação de Haroldo com Dario via Leminski:

Musa de todas as musas

no templo neopitagórico
a mão do homem
paciente
recupera os salvados do incêncio
que devorou a Encyclopédie
e o retrato (togado) de Dario Vellozo
aliás Apolônio de Tyana
quase não há salvados do incêndio
o cenáculo branco
recompõe em triângulos e esquadros
- claridade hermética
sua mobília suprematista
Grécia em Curitiba nos degraus iniciáticos

⁵⁵ São de Sossélla os livros *9 artigos de crítica* (Curitiba: Reguião, 1962) e *Apontamento de crítica* (Curitiba: Lítero-Técnica, Reguião, 1963-64).

⁵⁶ Sobre a sobrevivência da poesia de Dario Velozzo e a de Cruz e Souza na obra de Paulo Leminski, consultar: SCRAMIM, Susana. Paulo Leminski e o simbolismo. In: SANDMANN, Marcelo [Org.]. *A Pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 216-243.

⁵⁷ Grande parte dos arquivos do Instituto e da construção do Templo foi perdida em um grande incêndio ocorrido em 1987.

⁵⁸ Na exposição, com curadoria de Cassiana Lacerda, também figuram textos de Marcelo Sandman, Alice Ruiz, Odilon Negrão e José Castello.

Sentado
 o fileleno Leminski
 sob o emblema brônzeo do frontispício paquera as Musas⁵⁹
 (é o manto de Tenin -
 hagoromo -
 que cintila aroma
 no bosque de bambus!). (CAMPOS, 1989, registro feito na
 Exposição da BPP, 2019)

Do poema, mostra-se válido perceber que o alquímico Instituto Neo-pitagório – um panteão do simbolismo paranaense e de relativo desconhecimento em termos nacionais – chega a Haroldo de Campos, pelos indícios, via Paulo Leminski numa comunhão pela “claridade hermética”. Já no poema de Leminski, Dario Vellozzo é conclamado pelo vetor de seus gestos radicais, conforme indica a transcrição do poema:

O templo de Dario: um poema de pé um poema de pedra

*“the temple
 is not
 for sale” (Ezra Pound, Canto 97)*

A obra máxima de Dario
 Não seria escrita.
 Seria um Templo
 O Templo Neopitagórico.
 O Templo das 7 Musas.
 Por que Dario constrói o Templo?
 para exorcizar a mediocridade cotidiana
 do seu meio provinciano
 e da sua classe social,
 sonâmbula sem sonhos.
 Para lutar contra a falta de ar.
 O estreitamente de horizontes.
 O sufoco.
 O estrangulamento.
 [...]
 o templo é um gesto radical.
 o maior poema do Simbolismo brasileiro
 lembra Marcel Duchamps.
 Kremer e eu
 não nos sentimos como se estivéssemos
 abrindo a tumba de um faraó.
 Dario, vive, hoje.
 recuperação da informação
 nada como um templo para matar o tempo. (LEMINSKI, 1978,
 registro feito na BPP, 2019).

⁵⁹ Haroldo refere-se, aqui, à emblemática fotografia (feita por Dico Kramer) de Leminski sentado nas escadas frontais do Templo das Musas, antes do citado incêndio.

Nos versos acima, é possível observar novamente a presença do debate sobre o provincianismo de Curitiba, levantado em diversas oportunidades. Dario Vellozo, ao contrário, seria um dos casos particulares de superação desse caráter demonstrando alto grau de radicalidade/inventividade ao “exorcizar a mediocridade cotidiana / do seu meio provinciano / e da sua classe social, / sonâmbula sem sonhos”. É nessa vertente de exaltação das radicalidades como meio para superar o provincianismo de seu meio cultural que se configura a inclinação de Paulo Leminski aos feitos do mentor do Instituto Neo-Pitagórico⁶⁰.

Portanto, o alinhamento aos poetas concretos paulistas pode um caráter mais estratégico de superação do provincianismo, considerando que “A história da literatura mostra que é mais fácil sobreviver quando se é anexado a um grupo” (SANT’ANNA, 2014a, p. 28) e, evidentemente, o grupo paulista formado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos exerce poder no campo literário brasileiro desde 1956 com a publicação da Teoria da Poesia Concreta, sobretudo pela reavaliação do cânone nacional – colocando em xeque, inclusive, o caráter nacionalista dos modos de leitura dessa historiografia – e pela inserção, principalmente via Haroldo de Campos, do conceito de história sincrônica da literatura e do método formalista – influência direta de Ezra Pound e Roman Jakobson.

Outras tentativas também devem ser mencionadas, como, por exemplo, a criação do *Grupo Áporo*, um movimento “contra o diletantismo de Curitiba”, criado em 1969 e noticiado na década de 1970 em periódico de nome desconhecido. A nota dá somente a informação de ser o *Áporo* um grupo formado pelos seguintes nomes: Lélío Solto Maior (crítico de cinema); Paulo Leminski (crítico literário); Ivan da Costa (crítico de música de vanguarda) e Carlos João (crítico de música pop-brasileiro) (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 02/102). O interessante da nota é a caracterização de Leminski não como poeta, nem como professor, mas como “crítico literário”, possivelmente a primeira aparição deste termo ligado ao poeta.

Também a descrição a respeito dos objetivos de *Áporo* corrobora a ideia do provincianismo da cidade de Curitiba, de modo que a proposta do grupo aparece como a

⁶⁰ Um longo poema-homenagem para Dario Velloso é publicado também no suplemento literário *Anexo*, do Diário do Paraná, de 16 de dezembro de 1976. A homenagem toma como tema a publicação, de 1938, de “Atlântida” que, para Leminski, representa um grande “gesto poético na provinciana Curitiba e que, dentre outras particularidades, é contemporânea das utopias bem mais eficientes de Oswald de Andrade e da antropofagia” (ANEXO, 1976, p. 4).

de realizar “uma crítica lúcida”, uma “criatividade mais radical [...] não dando lugar aos improvisadores, aos aventureiros, aos diletantes”. Trata-se de uma atitude contrária ao “provincianismo cultural de Curitiba, uma cidade anti-radical onde ninguém parte para a pesada em termos de engajamento intelectual.” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 02/102). Embora não haja a autoria dessa espécie de manifesto publicado em forma de nota, é possível identificar algumas colocações feitas em outros momentos pelo próprio Paulo Leminski como, por exemplo, a ideia de uma cidade que tem como característica ser “anti-radical”. É necessário também mencionar a referência direta do nome do grupo, *Áporo*, ao título homônimo do poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *A rosa do povo*, em que a ideia central é a de um inseto que, sem achar saída, cava a terra de um país bloqueado.

Nesse sentido, o que vale frisar, dessa primeira fase, é que a ligação com os preceitos do trio *Noigandres* aliada à necessidade vista pelo poeta de superar o provincianismo irá culminar, entre outros gestos posteriores, na publicação de *Catatau* (1975), cujo processo de escrita durou oito anos, o que nos leva aos finais da década de 1960, momento em que Leminski exerce duas funções fundamentais de sua trajetória: a de colaborador de periódicos e a de professor.

Em 1966, Leminski não mais era aluno do curso de Direito, nem do curso de Letras⁶¹, mas lecionava, desde 1965, história, literatura e redação em cursos pré-vestibulares curitibanos (MELO, 1999), atividade que se estende até, mais ou menos, 1973. Mesmo sendo bem difundida a anedota contada por Leminski sobre como concebeu o tema da obra, vale a informação:

Ele, que lecionava história [...], durante uma aula sobre as invasões holandesas no Brasil, lembrando que às tropas do príncipe Maurício de Nassau se juntavam cartógrafos, desenhistas, cientistas, imaginou a possível vinda do filósofo René Descartes entre estes, como símbolo do racionalismo europeu. (MELO, 1999, p. 261).

Dessa ideia, Leminski afirma ter surgido o conto *Descartes com lentes*, gênese da prosa experimental *Catatau*, texto que seria retomado somente em 1968, coincidindo com o momento em que Leminski deixa Curitiba e vai morar no Rio de Janeiro. Na já

⁶¹ Passou em 2º lugar para Direito, na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e em 1º lugar em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC), tendo abandonado os dois cursos. A relação com Luiz Felipe Ribeiro, veterano de Direito e professor de gramática que Leminski afirma ser uma espécie de amigo-mentor, parece atenuar mais a inserção de Leminski no espaço cultural relacionado ao curso de Direito (UFPR) do que aquele das Letras (PUC).

citada entrevista a Aramis Millarch, de 1982, por exemplo, o curitibano se refere a essa mudança como um caso de “êxodo rural”, sugerindo a imagem de ser Curitiba o “mundo camponês” do qual “fugiu” ao se lançar rumo à antiga capital do Brasil, e ele, o poeta, um “boia-fria”, posição que afirmou jamais querer voltar a assumir (LEMINSKI, 1982)⁶². Não há, em arquivos e entrevistas, nenhuma justificativa muito fixa sobre essa mudança para o Rio de Janeiro. Além disso, o que chama a atenção é o destino escolhido: o Rio de Janeiro ao invés de São Paulo, roteiro mais lógico se pensadas as relações já estabelecidas com o grupo concretista paulista.

Entretanto, embora a lógica apontasse para São Paulo, Leminski parecia compreender que, no final dos anos 1960, era no Rio de Janeiro onde pululavam as novas tendências literárias, entre elas a poesia marginal. Nesse período, a tendência designada por Bosi (2018) como “arte em questão”, “contracultural” ou “marginal” pulula num contexto em que a repressão política e a censura, aliadas ao fortalecimento da indústria cultural, acentuam, segundo Bosi, a necessidade de criação de maneiras diferentes de expressão.

Na definição de Bosi, mesmo ao recusar as duas tendências anteriores (a concreta e a arte-engajada), a arte marginal “procede parcialmente delas” e anuncia o fim da arte moderna. Trata-se do elemento popular produzido como espécie de “tema-manifesto” do movimento cultural *Tropicália*⁶³ em simultaneidade com a ascensão do rock’n’roll americano e com a retomada dos preceitos da *geração beat*⁶⁴. No terreno da poesia, há a

⁶²Na mesma entrevista, Leminski é peremptório ao afirmar que jamais pretende sair de Curitiba, associando a ela a imagem de um “sapato velho”, que não oferece outra coisa a não ser o total conforto em calçá-lo. O tom quase vulgar da imagem é procedido da exaltação do orgulho de atuar na capital paranaense e de jamais ter querido viver em outro lugar.

⁶³O termo “Tropicália” é uma criação de Hélio Oiticica (1937-1980) como título a um ambiente criado por ele e exposto na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967. Oiticica cria, assim, os chamados “parangolés” que, segundo Décio Pignatari, são “[...] roupa-fantasia [...] espaço interno em que o corpo se sente nu, não vestuário, mas estuário do corpo, um manto não seriado, sempre em estado de prova, não de corte e costura – mas de corte e curtição. Ou de “porte e postura”, como diria Augusto de Campos” (CÓDIGO n. 2, 1975, p. 39). De acordo com Favaretto (2000), o movimento que assume o termo *Tropicália* surge, primeiro, de um objetivo bem traçado em relação à cultura musical numa tentativa de reformulação não só da sensibilidade, mas da própria posição que a música popular brasileira havia assumido sob a etiqueta da “MPB”, associada à questão da “brasilidade” em relação direta com a participação “político-social”, promovendo como resultado o deslocamento “[...] da própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade – fato só mais tarde evidenciado” (FAVARETO, 2000, p. 20). Em termos culturais, a linguagem tropicalista se estendeu para a “desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política” (FAVARETO, 2000, p. 25).

⁶⁴Geração de poetas norte-americanos formada na década de 1940 por Allen Ginsberg (ainda em plena atividade quando da partida de Leminski para o Rio de Janeiro), Jack Kerouac e William Burroughs. Trata-se de uma geração geralmente etiquetada por critérios menos literários e mais sociocomportamentais, sobretudo pela relação entre escrita literária, experiências alucinógenas e ação política através do

aparição do questionamento da autonomia da obra artística e, nesse caso, Bosi (2018) cita como exemplo a poeta Ana Cristina Cesar, que problematiza a distância estética do próprio meio de expressão e a relação com o interlocutor. Já Heloisa Buarque de Holanda, sob a nomenclatura de literatura marginal, organiza a já clássica seleta de 26 poetas, entre eles Chacal, Charles, Waly Salomão, Francisco Alvim, Roberto Piva, Torquato Neto, até mesmo Roberto Schwarz, mas não inclui Paulo Leminski, o que indica a tendência do paranaense ser designado, àquela época, como concretista (HOLLANDA, 2007). O que vale ressaltar é que se impõe com bastante força, nesse momento, a ideia de novos poetas criando um “circuito paralelo de produção e distribuição independente” (HOLLANDA, 2007, p.9) de poesia que “conquista”, para usar o termo de Heloisa, “um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia” (HOLLANDA, 2007, p.9). Esse circuito se dá, predominantemente, no Rio de Janeiro.

De uma maneira geral, trata-se de um “movimento literário” (HOLLANDA, 2007) cuja tendência está mais para a “moda” que para o “cânone”, embora a crítica literária tenha também contribuído para introduzi-los no cânone do século XXI. O que fica claro, porém, é a dimensão dada não só à poesia a ser praticada, mas à aproximação com o leitor, sobretudo com a disseminação dos *saraus* e *happenings* – dimensão que Paulo Leminski irá considerar como problema crítico em alguns ensaios e mesmo nas cartas reunidas. O que parece ser fundamental desse movimento cultural é a transposição da linha demarcada entre poesia, música, artes plásticas, cinema e propaganda, gerando uma espécie de movimento mais amplo em que se inserem também poéticas diversas.

É nesse período de ebulição literária no contexto carioca que o conto *Descartes com lentes* transforma-se em *Catatau*. Em entrevista publicada pelo *Diário do Paraná*, em 19 de dezembro de 1975, Leminski explica a gênese do título *Catatau*, afirmando ter sido um movimento quase orgânico: “Houve uma época, no Rio, (1970), quando eu

movimento hippie. Se aplicadas investigações mais estritamente literárias, teremos nos três escritores tanta diversidade de estilo quanto as próprias experiências alucinógenas deles. Excluindo Kerouac, por se tratar de um escritor de prosa, e Burroughs por ser considerado mais um “padrinho” da geração, ficamos com Ginsberg, poeta cuja obra significou um dos pilares de toda a geração. Na poesia do autor de *Uivo*, segundo Claudio Willer (1984), é possível identificar “[...] uma busca da síntese, da união dos contrários: a consciência intelectual e reflexiva e inconsciente poética e vital; o descarnado mundo dos signos da linguagem e o mundo concreto da corporeidade e do erotismo; a liberdade individual e a participação social e política”. Trata-se de um “fato novo na história da poesia, do Romantismo pra cá: o poeta ao mesmo tempo “maldito”, marginalizado, e o “olímpico”, aclamado em vida, sem, para isso, ter que fazer concessões ou recuar na sua própria crítica.” (WILLER, 1984, p. 14-15). Alguns desses elementos literários e biográficos (busca da síntese, a aproximação com o zen-budismo, a corporeidade também como um elemento poético) de Ginsberg são transponíveis ao próprio Paulo Leminski. Inclusive, a poesia *beat* é tema de discussão e contraposição em relação à poesia concreta no ensaio intitulado *O uivo e o silêncio* (LEMINSKI, 2001; 2012).

andava com o livro debaixo do braço, ainda sem nome, e o pessoal [...] se referia a ele como “o catatau” do Leminski, por ser um monte de papéis. Quando vi, o trabalho tinha se batizado a si mesmo” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 67/102). Leminski afirma ainda que a proposta do *Catatau* é a de instaurar “[...] um novo processo de leitura, que chamo de “leitura setorial”; isto é, você pode abri-lo em qualquer página e “curtir” os trechos que quiser [...]. Meu negócio é “raio-laser”. Eu não quero me dispersar. Eu quero contração da informação.” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 67/102).

Sabendo-se que não se trata de promover uma análise sobre a matéria do “romance-ideia” do curitibano, o que vale considerar, aqui, é o gesto de superar aquilo que o poeta nomeia de diletantismo e provincianismo curitibano por essas duas vias complementares: a de produção de um livro que, seguindo os rastros do projeto de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, pretende ser radical e alinhado aos preceitos vanguardistas instaurados pelos poetas concretistas, e a sua tentativa (frustrada) de se firmar como escritor no Rio de Janeiro. Portanto, se a consciência e recusa do provincianismo aparece como mola propulsora nessa primeira fase, será com a publicação de *Catatau* – e, paradoxalmente, pela ausência da repercussão e recepção esperada – que ficará mais clara a tensão instaurada por esse movimento, aqui tomada como ponto final da primeira fase e de transição para a segunda, assunto que será o guia do tópico a seguir.

1.3 UM POETA ENTRE A GUERRA E A FESTA

Antes mesmo da publicação, o romance-ideia *Catatau* já era noticiado no círculo de Curitiba com uma alta dose de expectativa e portador de uma grande promessa. Em nota arquivada na pasta “repercussão/1970”, do Acervo Digital Paulo Leminski, aparece a seguinte menção – sem indicação específica de data e do nome do jornal:

O escritor, poeta concreto e programador visual Décio Pignatari [...] que leu os originais de “Catatau”, referiu-se ao seu autor dizendo que “Paulo Leminski é o escritor brasileiro contemporâneo mais comprometido com as inovações da linguagem em nossa literatura [...] seu texto adota a linguagem em mosaico da TV. (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 05/102).

Outro dado importante é o fato de que “o lançamento oficial da ideia, entrecho e amostragem das primeiras porções” do livro, tal como aparece em nota de rodapé da 3ª

reimpressão pela Iluminuras, já haviam sido publicados no *Jornal do Escritor* (n. 6, nov. 1969), no Rio de Janeiro. Isso significa confirmar que *Catatau* traz em si, desde o princípio, espécie de mistura entre publicidade e expectativa investida de certa intensidade, ao menos entre uma ínfima faixa de interessados difundidos em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro – cidade onde Leminski passa uma breve e fundamental temporada.

Num exercício de espelhamento da obra com a biografia do autor, e tomando como acertada a perspectiva de Haroldo de Campos (1992, p. 215) de que o narrador de *Catatau*, Cartesius, o “pensador puro excedido pelo absurdo tropical”, tal como o seu “alter-ego, parceiro ambíguo e depositário da explicação do texto, o artimanhoso Artyschewsky”, são muito parecidos com o próprio Leminski, podemos articular a ideia de que Cartesius reflete também as experiências do poeta curitibano no “novo mundo” com o qual toma contato pela primeira vez quando se muda para o Rio de Janeiro. Vale ressaltar que, até essa altura, todo o território conhecido por Leminski não passava de Curitiba (e algumas cidades litorâneas do Paraná), Santa Catarina (onde morou durante um período da infância) e Belo Horizonte (para onde foi na ocasião da Semana Nacional de Poesia).

Isto posto, a antiga capital do Brasil não teria somente um sentido de migração do curitibano ao centro cultural e midiático do país, mas sobretudo um apelo de ruptura com as convicções e com os modelos cartesianos de pensamento do próprio Leminski ao se deparar com uma realidade tão distinta daquela vivenciada durante toda sua juventude na provinciana Curitiba. Quando perguntado, em 1982, por Aramis Millarch, se é acertada a percepção de que *Catatau* não teria sido concebido e escrito caso o autor não fosse um curitibano, Leminski, embora deixe por alguns segundos soar certo silêncio (incomum para suas respostas sempre ágeis e instantâneas), confirma tal sentença. Nesse sentido, a importância do “êxodo rural”, como o poeta nomeia sua ida ao Rio de Janeiro, coincidentemente no período mais repressivo da ditadura militar (1968-1971) e de maior efervescência contracultural⁶⁵, parece incidir diretamente na concepção da obra, em grande parte escrita no Rio de Janeiro – e nomeada, segundo Leminski, lá mesmo, no Rio,

⁶⁵ Eucanaã Ferraz (2013) aponta como a primeira fase da “poesia marginal carioca” o período de 1970 a 1974, com o lançamento da coleção Frenesi. De 1968 a 1970, marca uma espécie de momento paralelo aos marcos fundadores da “cena poética vinculada ao tema do mimeógrafo e da transgressão editorial”, com o surgimento do cinema marginal, da arte marginal e da imprensa marginal a partir dos exemplos do filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, da bandeira *Seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica e da primeira edição, em junho de 1969, do jornal carioca *O Pasquim*.

pelas pessoas que o viam passar com um *catatau* de manuscritos em baixo do braço – e lançada apenas cinco anos após o retorno do poeta a Curitiba⁶⁶.

Quando lançado o livro, sua repercussão esteve praticamente restrita ao círculo curitibano, ao contrário da projeção nacional esperada pelo autor. Uma nota no *Diário Popular*, de 17 de dezembro de 1975, por exemplo, afirma que “Leminski é considerado um dos melhores autores da atualidade no Paraná” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 38/102). Outro indício da divulgação local é a manchete intitulada “Catatau é notícia nacional” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 06/102), que chama atenção para o comentário de Affonso Romano de Sant’Anna na revista *Veja* a respeito da “primeira experiência paranaense de invenção”, expressão que nos dá uma suposta dimensão do que *Catatau* parece ter significado no contexto da literatura paranaense. O termo “nacional”, na nota, parece exagerar aquilo que foi uma crítica individual, uma vez que, de acordo com Haroldo de Campos, o romance-ideia de Leminski, tendo sido publicado por uma pequena editora de Curitiba, teve apenas um “êxito de câmara”, um “sucesso de estima” restrito a um “pequeno círculo de aficionados” (CAMPOS, 1992, p. 213). Como contraposição, há um excerto publicado na 3.^a impressão (Iluminuras, 2013), na seção dedicada à fortuna crítica, em que aparece a opinião do poeta uruguaio Eduardo Milán, publicada na Revista Musa, em 1977, que firma ser “raro encontrar experimentos de formulación teórica tan precisa como *Catatau*” (LEMINSKI, 2013, p. 221).

De acordo com Kosicki (2022), o romance-ideia significou um “ponto de viragem na trajetória do autor” pelas vias do fracasso que significou o projeto à sua época, sobretudo pela ausência de crítica imediata ou, de modo mais específico, pela avaliação do livro como um “porre verbal” portador de um “anacronismo despropositado”, conforme decretou Affonso Romano de Sant’Anna (1976). Para Sant’Anna, Leminski procura realizar, em 1975, o que *Finnegans Wake*, obra de James Joyce, buscou fazer em 1939. Nesse sentido, *Catatau* “[...] compõe um texto sofisticado nos detalhes, embora discutível como proposta geral. Tem-se a impressão de que desejou começar onde Joyce acabou. Cada autor deve começar no seu princípio e não no fim do outro” (SANT’ANNA, 2014b, arquivo 55/102). A opinião, no entanto, não nega haver virtudes no livro, mas

⁶⁶ À época do lançamento, 1975, Leminski já havia voltado para Curitiba e ingressado como redator publicitário na agência P.A.Z. O financiamento para a publicação de *Catatau*, pela Grafipar, tem relação com a agência de publicidade, conforme indicam os comentários de Aramis Millarch (ACERVO ARAMIS MILLARCH, 1982).

indica serem elas correspondentes também aos pecados da obra. A conclusão é a de que “[...] o jogador foi bem treinado, driblou direito, mas atirou tão violentamente que a bola passou altíssima desorientando a plateia.” (SANT’ANNA, 2014b, arquivo 55/102).

A preocupação de Leminski com a recepção de *Catatau* por parte dos “patriarcas concretistas” era evidente, conforme revela em carta a Régis Bonvicino:

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

nessa época eu era “concretista”

mas eu era uma porção de outras coisas também
e quando eu deixei que elas agissem mais forte
fiz o Catatau

a reação dos patriarcas em relação ao Catatau
foi curiosa

estranha isomórfica ao livro

não sei dizer bem se eles gostaram ou não
enfim, o que é gostar? (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 8, p. 44).

Os olhos voltados para São Paulo, mesmo tendo passado uma estada no Rio de Janeiro, corroboram o anseio de filiação aos concretos. A expressão em que afirma ser formado por “uma porção de outras coisas também”, entretanto, revela um Leminski que passa justamente pelo processo de superação de preconceitos e de visões “fascistas” que ele mesmo atribui a si quando o assunto é poesia. A música, via rock’n’roll, como porta de entrada do poeta para o universo da arte popular com o grupo *A chave*, por exemplo, e o próprio contato com o movimento tropicalista – via Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Jards Macalé e Jorge Mautner⁶⁷ – são aproximações que podem ser entendidas como essas “outras coisas” das quais Leminski afirma ser constituído.

A percepção de ter produzido suas primeiras experiências literárias tendo em vista a recepção crítica do grupo Noigandres provoca em Leminski uma inquietação

⁶⁷ Caetano, Gil, Gal, Macalé, Mautner e Tom Zé se encontraram algumas vezes com Leminski na ocasião de shows em Curitiba.

assumida de maneira muito clara em espaços de intimidade, tal como nos textos epistolares:

tenho certeza q para o paladar weberniano-joaogilbertesco
de Augusto
o Catatau deve ter parecido bagunçado demais
irregular demais
entrópico demais

Augusto nunca foi muito claro comigo acerca do q ele achou do
Catatau produto final
O saque cartésio x trópico a anedota eu sei q ele adora

Décio se refere ao Catatau falando em “monolito”, “é uma boa”, coisa assim

Haroldo, de Haroldo nunca ouvi nem uma palavra

Mas eu sei tenho certeza que era O MEU MELHOR
o mais fundo mais rápido mais forte q eu podia fazer

*não creio que o Catatau possa ser entendido ou explicado
à luz do planopiloto. (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 44, grifo
nosso).*

O silêncio do trio Noigandre representou, para o jovem autor, um campo também de reflexões. Por um lado, a constatação de uma faceta que se torna mais plural e menos centrada no rigor concreto ao ponto de permitir a Leminski afirmar-se como “concretista”, no passado: “eu era um concretista”. Por outro, indica a reflexão sobre a necessidade de assumir a diversidade de influências e de procedimentos criativos, mesmo que *Catatau* tivesse vindo à tona com o intuito de ser aclamado pelos “patriarcas”, como Leminski frequentemente chama Augusto, Haroldo e Décio Pignatari⁶⁸. A ausência da aclamação esperada, porém, não o exime de afirmar ser *Catatau* “O MEU MELHOR”, em letras garrafais e, em minúsculas, a confirmação de ser o livro “o mais fundo mais rápido mais forte q (sic) eu podia fazer.”.

É instigante notar que, na ausência de crítica especializada imediata – a não ser aquela de Affonso Romano e de Milan – é o próprio Leminski quem opera o movimento de justificativa e elaboração de espécie de programa a respeito de *Catatau* – cujos

⁶⁸ Décio Pignatari, ao que tudo indica, tinha *Catatau* em alta conta, embora sobre ele nada tenha escrito. Inclui *Catatau* na lista de obras a serem lidas e tratadas no curso Teoria da Prosa na seção intitulada Narrativa I no ano de 1977, segundo as memórias do prof. Dr. Benedito Antunes e Omar Khouri, alunos à época de Décio Pignatari no curso de Pós-graduação (mestrado) em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas.

registros são inéditos. Em datiloscritos não datados (muito provavelmente escritos entre 1975 e 1980), pertencentes ao fotógrafo Dico Kremer (responsável, à época, pela agência de publicidade P.A.Z), é possível perceber as nuances das formulações a respeito do romance-ideia que tanto esboçam os principais focos da narrativa quanto têm por intenção elencar os seus princípios norteadores. Numa dessas folhas já amareladas e compartilhadas gentilmente para a elaboração dessa tese, o poeta assume a faceta de crítico de si mesmo afirmando que *Catatau* “[...] é uma viagem espacial ao tecido da linguagem. Aos fundamentos, onde colidem os sons, produzindo significados, que a vida organiza e desorganiza, desorganizando e organizando a consciência dos homens.” (LEMINSKI, Datiloscrito, s/d, s/p). A narrativa, segundo o próprio autor, “generaliza certas violações. Violações das normas do código, que o próprio código permite” (LEMINSKI, Datiloscrito, s/d, s/p) e reitera que “não existe na língua portuguesa prosa comparável ao catatau”, de modo que “difere tanto de rosa (que nunca fez texto sobre texto) quanto de galáxias.” (LEMINSKI, datiloscrito, s/d, s/p)⁶⁹.

O estudo de si mesmo revela, num total de 12 folhas soltas, mais do que uma autopromoção, uma espécie de solução para a angústia da ausência de recepção imediata da obra que, em Leminski, mostra-se também como uma obsessão (o “monolito”, como nomeia Pignatari segundo Leminski, foi escrito durante uma década) que o leva a escrever no centro da folha do mesmo datiloscrito o seguinte: “até chegar ao ponto em que eu não saiba mais se eu sou o autor de catatau ou o catatau é o autor de mim.” (LEMINSKI, *Datiloscrito sobre Catatau*, s/d, s/p). É curioso, nesse sentido, notar o gesto crítico que parece repetir o princípio básico da própria obra. Isto é, se o poeta afirma que “O catatau é um texto fechado, no sentido em que e na medida que, nele, tudo está constantemente falando de si mesmo”, é também este gesto crítico uma redundância, um excessivo olhar sobre si próprio, como confirma o trecho a seguir:

catatau & informação & redundância

o catatau procura gerar a informação absoluta,
de frase para frase, de palavra para palavra,
o inesperado
é sua norma máxima
(a sequência das frases de um texto coloca uma lógica).
mas nessa busca da informação absoluta,
sempre novidade, sempre novidade,
ele produz a informação nula: a redundância.

⁶⁹ Refere-se aqui a Guimarães Rosa e *Galáxias*, obra de Haroldo de Campos.

[...]

A informação máxima coincide com a redundância max.

Notar: o Catatau não diz isso,

ele é exatamente isso. (LEMINSKI, datiloscrito, s/d, s/p, grifos nosso).

Nesse gesto autofágico, Leminski nos dá não apenas o peso e a medida das suas angústias geradas fundamentalmente pela expectativa e promessa de pertencimento ao que Kociski (2022) chama de grupo de poetas postulantes a uma posição dominante no centro da produção poética brasileira, mas oferece chaves de entendimento a respeito do macro-capítulo que é *Catatau* numa estrutura tão fechada quanto completa – embora não exista, nesse esboço, nenhum ponto que tribute contra si mesmo. Vejamos:

catatau & enredo

o catatau é bem estruturado demais para ser o registro de um delírio, à
moda surrealista

catatau & paródia

o catatau é, além de um discurso, a zombaria de um discurso, e a
zombaria d si mesmo. Zombaria do próprio discurso.

Um metalinguajar. (LEMINSKI, datiloscrito, s/d, s/p, grifos nosso).

O poeta assume, nesse sentido, a posição de crítico e publicitário de si mesmo elevando os pontos fortes da obra – “o catatau é bem estruturado demais” – por meio do desmonte programado da estrutura do texto (sem mostrar suas fissuras) como modo de apresentar ao leitor as peças que o compõe. Dentre essas peças, a concepção de se tratar de um discurso cujo mote paródico é a zombaria do próprio discurso, como demonstra o trecho supracitado, é uma das percepções mais interessantes, seja porque desmistifica a ideia de se tratar de um texto difícil – e não o deixa de ser, a não ser que seja entendido, desde o princípio, como uma grande zombaria, inclusive verbal –, seja porque dá a dimensão do ponto alto de *Catatau*: o humor sobre si e sobre o próprio campo literário:

Dentro do plentemplo, o centro está totalmente por fora: parangaré!

Não sou periquito na arte mas toco minhas musiquinhas...

[...]

Erro de mestre, engano magistroso! Favor fazer de conta corrente que posso proporcionar quanto quiseres que cometa para agires de modo muito mais simplesmente só! Eis o que é isso: cada um tem um jeito

particular de se arranjar para não dizer nada. (LEMINSKI, 2013, p. 50-51).

A mescla do sentido de cavalo inútil suscitado pela palavra “pangaré” ao objeto totem do tropicalismo evocado pela palavra “parangolé” na montagem da palavra-valise “parangaré” dá a tônica da zombaria sobre a qual fala Leminski. Uma zombaria, entretanto, que não se limita necessariamente ao recurso do *nonsense*, tampouco se expande ao ponto máximo de abordar claramente as relações históricas de centro e periferia, ou de sociedades desenvolvidas e subdesenvolvidas, como o faz José Agrippino de Paula em *PanAmérica* (1967). O humor ácido, em *Catatau*, restringe-se às angústias do poeta em relação ao próprio discurso literário pelas vias de seu narrador, Cartesius, entendido por Haroldo de Campos como o alter-ego de Leminski, como já dito anteriormente. E está aí um dos traços fundamentais do próprio Paulo Leminski, sobretudo quando crítico: constantemente debruça sobre si mesmo.

Essa mesma perspectiva irônica e ácida, por meio de uma espécie de zombaria hermética a respeito da fixidez de centro literário e da periferia, está intensificada num daqueles que entendo como principal foco narrativo de *Catatau* – e que será mais tarde retomado no romance também metalinguístico *Agora é que são elas* (1983): a dialética da *guerra* e da *festa*. De fato, está posta – e talvez resida aí uma das principais forças do texto – algumas angústias apresentadas na imagem recorrente da *guerra versus a festa*⁷⁰, como se as variações psicotrópicas do narrador, Cartesius, dessem a ver a tensão do próprio escritor: “Cheguei tarde na guerra, já era festa e eu com armas.” (LEMINSKI, 2013, p. 85).

Imbuído do caráter vanguardista e pessoalmente empenhado no concretismo, Leminski constrói um *Catatau* que, ao fim e ao cabo, é o resultado estrutural e temático de um amálgama entre o dispositivo da consciência de linguagem desenvolvido como programa pelos concretos e o *desbunde* como intencionalidade estratégica da poética marginal:

Na guerra – o necessário, na festa – o luxo nesse cenário. Acusaxis, eixo é o vazio, de quem é essa guerra? Nem toda guerra importa, o que vem da festa não me atinge. Apago a cara, amarro o bode: estendo a mão, por que ficou noutra mão? Festa, guerranão! O descuido excluído. (LEMINSKI, 2013, p. 52).

⁷⁰ Tal imagem aparece já nas notas das cadernetas de Paulo Leminski da década de 1960 e, mais tarde, será retomada no romance *Agora é que são elas* (1984).

Cartesius, por assim dizer, não é outra coisa senão a dimensão do próprio dilema de poetas que, tal como Leminski e Waly Salomão, ocupam um território de difícil identificação, transitando entre os concretos e os marginais sem promoverem um rompimento. Isto é, Leminski via Cartesius parece reivindicar uma solução dialética, “Guerra a ferro, e fogo na festa” (LEMINSKI, 2013, p. 52), a partir da constatação de um impasse que será expresso por Heloisa Buarque de Hollanda (47 anos após o lançamento de *26 poetas hoje*), em entrevista a Eucanaã Ferraz, como uma das grandes injustiças acontecidas à época: “ter separado, privado tanto, concretistas e marginais.” (FERRAZ, 2013, p. 169). Segundo Hollanda, tal recusa parte da atitude própria das vanguardas, dos próprios concretos: “[...] eles implicavam. A vanguarda é guerreira, a vanguarda inova, ela joga tudo pra trás, ela agride.” (HOLLANDA, 2013, p. 167).

É, portanto, em *Catatau* reverbera com força e pela primeira vez a evidência de um conflito entre o empenho de Leminski em pertencer a uma vanguarda da poesia experimental e a adesão à festa do *desbunde literário*:

Experimente pôr teu nome numa sinuca, cite-se. Aqui me cito, declino o nome, pendores, brilhos e volume. *O que não mata como guerra, engorda-o enquanto festa, gritos do mundo são nomes.* Quantos para falar de uma só coisa? Náufrago fala muito, não ligue, ilha é assim mesmo. Como já dizia Lúcifer: não! Que manda? Ponha na tua frente tudo que você tem, você diminui na hora. É um fato. Os bichos berram dizendo o nome, *exgurgitatio rerum*. Numa festa ou numa guerra, ninguém tem nome, nome não orça, importa o desempenho, desespero também é bom, mas dentro do desempenho. (LEMINSKI, 2013, p. 52, *grifo nosso*).

Se Cartesius explora a dialética da guerra e da festa em seu longo discurso, Leminski sente-se como numa batalha quase como perdida, tendo em vista o silêncio crítico a respeito de *Catatau* à época de seu lançamento. Tal silêncio será sanado mais de uma década depois, cerca de três meses após sua morte, em 1989, com o artigo “Uma leminskíada barrocodélica”⁷¹, de Haroldo de Campos, que não só atribui valores à prosa de Leminski, mas fundamentalmente se debruça sobre a obra com o cuidado investigativo de Haroldo, o que para Leminski certamente era o traço mais apreciado e o gesto mais aguardado. Não tendo a recepção almejada à época do lançamento do livro, o silêncio do

⁷¹ Publicado originalmente em Letras, *Folha de S. Paulo*, em 02.09.1989. O artigo integra o livro *Metalinguagem & outras metas*, na coleção Debates, da Editora Perspectiva (1992).

trio concretista representou, para o jovem autor, espécie de derrota que resultou em reflexões importantes para o que viria a ser sua produção literária no momento posterior (KOSICKI, 2022). Nesse sentido, o fracasso crítico significou a reformulação da rota a ser seguida e a rejeição ao estatuto de “literário”, que pode ser percebida na máxima expressa nas cartas a Régis Bonvicino: “Evito a literatura” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 193), tônica semelhante àquela dos “poetas marginais” e que será, mais tarde, reposicionada por Waly Salomão: “Sai da frente espelho opaco de literato.” (SALOMÃO, 2014, p. 180).

A perspectiva de Leminski pós-catatau e, portanto, após a expectativa de promessa não integralmente alcançada de inserção no grupo que passava a se assumir como o centro na produção intelectual e literária brasileira, era a de constatação de uma outra posição para *além da literatura*:

[...] o caso é o seguinte:/ nós não sabemos mais (felizmente)/onde estamos pisando/nós estamos *além da literatura / do sistema literário*//as regras antigas não funcionam mais/ os esquemas de qualidade/ de sucesso/ de bom/de ruim/ isso foi o que nós aprontamos pra cima de nós mesmos/ [...]//é preciso ir além da QUALIDADE// em busca de uma incógnita/ um x y z qualquer/ e ainda ficar de olho na História// mas a aranha tece [...]// sem perguntar porque tece/ tece apenas/ e vai tecendo// não dá pra parar de tecer! (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 158, *grifo nosso*).

Essa espécie de recusa ao sistema literário logo após ter empreendido, em *Catatau*, o grau máximo da consciência da linguagem prevista pelos concretistas deixa como evidência um desfecho metódico a respeito da denominada primeira fase (1963-1975) a partir da perspectiva de um duplo e coincidente movimento: o de aproximação máxima com os pressupostos concretistas; e o da tentativa de superá-los. Não se trata exatamente de uma ruptura ou de um “ponto de fuga”, conforme indica Renan Nuernberger (2014), mas de espécie de solução ao impasse entre a guerra e a festa a partir de um processo de “desliteratização” (BUERBERGER, 2014, p. 8), traço comum da geração dos poetas marginais do Rio de Janeiro (FERRAZ, 2013), embora por vias muito distintas.

É possível concluir, portanto, que a primeira fase tem como principal eixo norteador um processo que se constitui menos do ponto de vista de um “rejuvenescimento”, como quer Nuernberger (2014), e mais da perspectiva de constituição de uma dialética difícil/fácil. Nesse sentido, *Catatau* pode ser compreendido

como ponto de viragem da primeira para a segunda fase sobretudo porque evidencia a adesão aos preceitos concretistas e a tentativa de inserção no sistema literário resultando numa posição cuja máxima é a de “evitar a literatura”.

Isto é, trata-se de um ponto chave de abertura a uma linguagem menos preocupada com a invenção e mais voltada à comunicação. Nas cartas 50 e 51 a Bonvicino, Leminski afirma que “com catatau, passei a limpo essa coisa de informação fechada, intratável. Quero ser agora um *útil operário do signo*” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 50, p.143). Fabula também a possibilidade de escrever um “romance pós-catatau”, ao que instantaneamente se nega a fazer: “se eu cometer um gesto mais banal, mais complacente, isso vai mudar o peso do catatau. quero ser claro. quero ser comunicação. banal-NUNCA! óbvio – JAMAIS! (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 51, p. 149).

Trata-se, nesse sentido, de perceber o anseio do poeta por uma linguagem mais ligada à comunicação sem resultar na banalização dos princípios da invenção, espécie de conflito recuperado daquilo que Mário de Andrade já havia equacionado em *A escrava que não é Isaura* (1928) quando pontua: “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de acção + necessidade de prazer = Belas Artes.” (ANDRADE, 1928, p. 17). Em Leminski, a equação marioandradiana ganha traços de uma constatação generalizada. Isto é, a própria experiência de *Catatau* o leva a propor como horizonte possível um equilíbrio entre os princípios de uma linguagem experimental – e, portanto, da criação de objetos novos no mundo – e a necessidade de uma linguagem que seja comunicação. Por isso, *Catatau* assume, nessa divisão metodológica proposta, um gesto divisor entre a primeira e a segunda fase da produção de Paulo Leminski.

Isto posto, instauram-se duas conclusões. A primeira volta-se para o reconhecimento – que parece óbvio e talvez por isso mesmo tão pouco frisado – de ter sido a prosa *Catatau* (1975) a obra de estreia e de inserção de Leminski no campo editorial literário. Não foi, como se poderia pressupor, um livro de poemas seguindo a lógica da produção inicial na revista *Invenção* (1964).

Contraditoriamente, o poeta estreia como prosador e a isso podem ser atribuídos alguns sentidos como, por exemplo, a perspectiva de Leminski buscar autoafirmar-se no campo literário através de uma obra que pudesse corresponder às expectativas e/ou aos critérios de qualidade estabelecido pelo trio Noigandres. A segunda conclusão é a de ser

essa fase aquela correspondente ao processo inicial que culminará em uma obra guiada pelo procedimento dialético do fácil e do difícil, do próprio “rigor” e “relaxo” e da constante variação de registros.

Isto posto, no tópico a seguir buscaremos investigar os traços possíveis de caracterização da segunda fase de Paulo Leminski, aquela que corresponde ao período de 1976 (pós-catatau) até 1983, ano de publicação de *Caprichos & relaxos*. É nessa fase que o movimento dialético envolvendo poesia, comunicação e os pressupostos do “fácil dentro do difícil” e do “difícil dentro do fácil” poderá ser mais bem visualizado. É na segunda fase também que se apresentará a concepção da poesia como inutilidade, elemento formativo do segundo movimento dialético observado na poética leminskiana.

2 SEGUNDA FASE (1976-1980): ANTÍTESE

Como demonstrado no tópico anterior, a publicação de *Catatau* (ou KTT, como Leminski o denomina em suas cadernetas pessoais) funciona como ponto demarcatório do fim da primeira fase da trajetória literária de Paulo Leminski, cujo início está fixado no ano de 1963, seja porque representa o ponto máximo de assimilação dos preceitos concretistas, seja porque, por outro lado, o fracasso na sua recepção tenha significado um redimensionamento da assimilação de tais preceitos por parte do poeta que afirma, pós-*Catatau*, “evitar a literatura” (LEMINSKI; BONVICINO; 1999).

A perspectiva de uma linguagem carregada de informação nova, em *Catatau*, cria, ao redor de Leminski, o que Haroldo de Campos chama de “legenda negra da ilegibilidade” (CAMPOS, 1992, p. 213), cujo efeito se dá num sentido paradoxal de êxito restrito e de difusão dessa espécie de lenda hermética. O êxito restrito pode ser atestado não só pela escassa repercussão crítica à época (com exceção do artigo de Affonso Romano de Sant’Anna), mas principalmente porque, tendo sido publicado em 1975, foi ter sua segunda edição somente em 1989, momento em que Leminski parece compreender a ilegibilidade incorporando dois textos introdutórios sobre a composição da obra⁷².

É, portanto, a partir do ponto máximo de *Catatau*, em que a informação é tão carregada de novidade até o ponto de se tornar ilegível, que se mostra possível perceber o redimensionamento da finalidade de sua própria prática literária. Isto é, se a prosa de estreia do paranaense explora a radicalidade da informação no interior de um gênero popular por excelência, o romance, é a prática da poesia que equacionará o movimento dialético *difícil/fácil* inserindo o mecanismo da facilidade como peça capaz de fazer funcionar a máquina complexa da poética leminskiana.

Antes disso, porém, antes da prática poética ser propriamente publicada como obra (que só chegará em 1980 com a publicação de *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase e Polonaises*), se intensificará o exercício leminskiano de testar peças nada herméticas e conferir resultados. Em 1972, Leminski inicia seu primeiro trabalho em uma agência de publicidade, a Lema Publicidade, depois vai para a P.A.Z, para a

⁷² Na primeira edição, a única orientação dada ao leitor, intitulada *Repugnatio benevolentiae*, afirma o seguinte: “me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se”. (LEMINSKI, 2013, p. 11). Na segunda edição, dois textos do próprio Leminski são incorporados, são eles: *Descordenadas artesanais: um livro e sua história, 23 anos depois e Quinze pontos nos iis* – texto que tem por base grande parte dos datiloscritos mencionados no tópico anterior.

agência Múltipla e, por fim, para a Exclam. Em 1977, a banda *A chave* lança o primeiro compacto com apenas duas composições, ambas contando com Paulo Leminski entre os compositores, *Buraco no coração* e *Me provoque pra ver*. Está posto, nessas duas atividades, a de publicitário e compositor, o exercício da comunicação como espécie de antítese da radicalidade da informação empregada em *Catatau*. A fórmula extraída desse movimento é dada por Leminski em uma palestra sobre poesia (outra de suas atividades frequentes envolvendo divulgação e comunicação), noticiada no jornal *O Estado* (Curitiba, Pr) em 29 de julho de 1976, junto de uma explicação a respeito do que o poeta pensa sobre os modos de realização do poema:

O poema para Leminski, ao nível da teoria da informação deve ser realizado em três níveis distintos, que são os seguintes: o sintático, o semiótico e o pragmático. Para Leminski, o primeiro nível refere-se à combinação de signos ou palavras, o segundo ao significado dessas palavras e o terceiro, ao uso e à forma que o poeta usa para apresentar *ou tornar consumível o poema* [...]. (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, 2014, arquivo 01/102, *grifo nosso*).

“Tornar consumível” o poema, para Leminski, significou também torná-lo comunicável, procedimento que, nessa fase, envolveu não apenas a atividade de músico⁷³ e de publicitário. É após a publicação de *Catatau* que outra atividade – que se estenderá até o final da década de 1980 – se torna intensa no ofício do poeta: a colaboração para as revistas literárias tidas como “nanicas” e para os suplementos literários. De acordo com Omar Khouri, “As revistas tiveram importante papel no curso dos vários movimentos/tendências literárias/artísticas do século XX, principalmente no lançamento

⁷³ Leminski é peremptório, na entrevista de 1982, ao afirmar não ser um “letrista”, alcunha comum entre os poetas sobre a qual diz ter horror. Para ele, seu caso é o de um verdadeiro músico, principalmente porque suas criações não envolveram apenas a composição de letras a serem musicadas por instrumentistas. Ao contrário, o paranaense indica criar também a base melódica de suas canções tendo, para isso, estudado violão com muito afinco. Aramis Millarch, o entrevistador, provoca o entrevistado dizendo que, da última vez que o havia visto tocar, seu desempenho era ainda muito fraco. Alguns minutos depois dessa afirmação, surge um violão (vale lembrar que a entrevista é toda realizada numa conversa de bar, com entrevistado e entrevistador bebericando e com a presença de outras pessoas na mesa que interferem, perguntam, riem, etc.) com o qual Leminski passa a demonstrar seu desempenho. O poeta toca “Homem do Sul”, “Se houver céu”, e uma canção instrumental criada como trilha sonora para o filme, na época ainda em produção, “Tigre Royal”, de Sylvio Back. A menção honrosa desse “concerto” é quando Leminski executa “Live with me”, uma criação a partir de um poema de William Shakespeare. Ao final dessas três músicas, Leminski pergunta: “E agora, Aramis, acredita que sou músico ou não?” (LEMINSKI, 1982). Sobre o “Leminski cancionista”, o site <http://liricoleminski.blogspot.com/> inclui, para download, diversos discos em que há canções e poemas musicados de Leminski.

de plataformas de ação, poetas (valores novos) que, com o tempo, acabaram por reunir – salvo algumas exceções – sua obra em volumes.” (KHOURI, 2003, p. 16).

No pós-68, a circulação de revistas literárias significou um espaço possível para a produção e divulgação da poesia, caso das revistas dos grupos cariocas da poesia marginal, como, por exemplo, os Almanques do coletivo e editora Nuvem Cigana (FERRAZ, 2013). Em artigo escrito à época, Leminski já antecipa tal constatação: “Os maiores poetas (escritores) dos anos 70 não são gente. São revistas.” (LEMINSKI, 2012, p. 293). Nesse sentido, um traço parece consonante na trajetória de Leminski.

O propósito, nesse capítulo, é o de apresentar as contribuições mais significativas de Leminski nas revistas literárias após as contribuições em *Invenção*, no início da trajetória literária. Para Sirinelli (2003), as revistas atuam numa dupla dimensão, como “[...] um lugar de fermentação intelectual, de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade.” (SIRINELLI, 2003, p.249). São também espaços que “[...] conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas.” (SIRINELLI, 2003, p.249).

A partir de tal perspectiva, o objetivo central é o de apresentar com minúcia a participação (ora menos, ora mais ativa) de Paulo Leminski nas revistas literárias denominadas “nânicas” tendo em vista de que modo essa fase é estruturada pela solidificação das redes de sociabilidade literárias do poeta ao mesmo tempo em que sugere o redimensionamento da proposta poética em busca de maior comunicação, um ponto, portanto, que se fundamenta como espécie de reação ao “fracasso” do experimental *Catatau*.

Dentre as revistas mapeadas que se encaixam no período estipulado como segunda fase, foram catalogadas as seguintes: *Código*⁷⁴ (os 12 números de 1973 a 1982);

⁷⁴ Revista editada em Salvador pelo artista gráfico Erthos Albino de Souza juntamente com o poeta Antonio Risério. Circularam doze números entre 1973 a 1989. A revista conta com colaborações de criação literária e traduções de diversos poetas e artistas, dentre eles: Erthos Albino de Souza, Antonio Risério, Régis Bonvicino, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald, Waly Salomão, Duda Machado, Pedro Xisto, Lenora de Barros, Vinicius Dantas, Paulo Leminski, Alice Ruiz, entre outros. Dentre as traduções, aparecem as dos seguintes poetas: Shakespeare, Apollinaire, William Carlos William, T.S Eliot, Ezra Pound, William Blake, Edgard Allan Poe (traduzido por Leminski), Jules Laforgue (traduzido por Leminski), e. e. Cummings, Dylan Thomas, Baudelaire, Mallarmé, Guido Cavalcanti, entre outros.

*Qorpo Estranho*⁷⁵ (n. 1, 1976; n. 2, 1976, n. 3, 1982); *Muda*⁷⁶ (n. 1, 1977); *Revista da Academia Paranaense de Letras* (n. 23/24, ano XIV/XV, 1976/177); *Maldoror*⁷⁷ (n. 13, 1977); *Polímica*⁷⁸ (n. 1, 1979 e n. 2, 1980); além do suplemento literário *Anexo*⁷⁹ (números diversos), e dos periódicos *Polo Cultural/ Inventiva*⁸⁰ (n. 1 ao n. 32, 1978) e

⁷⁵ Revista de criação intersemiótica que sucede (numa espécie de transformação) a revista *Poesia em Greve*, tendo apenas três números de 1976 a 1982. Foi editada por Régis Bonvicino, Pedro Tavares e Júlio Plaza e segue, mais ou menos, a mesma proposta da *Código*, inserindo poemas visuais e traduções. Aparecem como colaboradores do número 1 da revista: Regina Silveira, Pedro Tavares de Lima, Paulo Portella Filho, Mário Noboru Ishikawa, Luiz Antônio de Figueiredo, Ênio Aloisio Fonda, Omar Khouri, Lenora de Barros, Kikégis, Julio Plaza, José Augusto, Iberê, Haroldo de Campos, Fernando Pereira, Erthos Albino de Souza, Eduardo Milán, Décio Pignatari, Augusto de Campos. No número 2, aparece os seguintes colaboradores: Anna Bella Geiger, Antonio Risério, Augusto de Campos, Carlos Ávila, Erthos Albino de Souza, Federico Garcia Lorca, Haroldo de Campos, Hector Olea, João Alexandre Barbosa, Julio Plaza, Paulo Leminski, Marcello Nitsche, Oliverio Gironde, Omar Kihouri, Pedro Tavares de Lima, Regina Silveira, Régis Bonvicino, Vicente Huidobro, Vinícius Dantas e Ubirajara Ribeiro.

⁷⁶ Organizada e editada por Régis Bonvicino e Antonio Risério com programação gráfica de Zé Augusto Nepomuceno. Difere-se das duas outras revistas pelo teor menos experimental tanto das composições gráficas quanto das literárias. Teve apenas um número, de 1977. Conta com a colaboração de Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Chacal, Waly Salomão, Rogério Duarte, Alice Ruiz, Aldofortes, Erthos Albino de Souza, Marta Braga, Eduardo Milán, Carlos Ávila, Luis A. de Figueiredo, Ênio Aloísio Fonda, Walter da Silveira e Marcelo Nepomuceno.

⁷⁷ Revista editada no Uruguai, dirigida por Carlos Pellegrino, e a mais longeva das mencionadas, tendo sido publicada de 1967 a 2011, com 29 números. Em relação ao conteúdo, abrange ensaios sobre literatura, música, cinema e poemas inéditos. O número aqui mencionado, n.13, foi localizado no Acervo Haroldo de Campos, pertencente à Casa das Rosas (SP). Todas as edições publicadas também podem ser acessadas através do seguinte endereço eletrônico: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5531>. Leminski contribui apenas no número mencionado.

⁷⁸ Editada em São Paulo, tem no conselho consultivo nomes familiares a Paulo Leminski, tais como: Boris Schnaiderman e Décio Pignatari, além de Cecília Prada, João Alexandre Barbosa, Paolo Angeleri. Assinam a coordenação do segundo número: Aurora F. Bernardini, J. Teixeira Coelho Netto, Homero Freiras de Andrade, Marlene Bilenky, Maria Aparecida Abelaira Vizotto.

⁷⁹ Editado por Reinaldo Jardim como suplemento literário do jornal *Diário do Paraná*, de 17 de agosto de 1976 a 19 de janeiro de 1977. Leminski colabora com o periódico intensivamente entre dezembro/76 e junho/77, mais ou menos. O Anexo chega ao auge na edição especial de 10 de maio de 1977, quando os editores, Marilu Silveira e Reinaldo Jardim, publicam um texto informando que o *Anexo* passa a se transformar em *Anexo Polo Cultural*, como resultado de uma iniciativa de modernização do Estado do Paraná, aliado a alguns meios de comunicação, a fim de torná-lo um “polo cultural no Brasil”. A partir daí, o *Anexo Polo Cultural* passa a ser publicado como um suplemento mais extenso ultrapassando as quatro páginas como era anteriormente, chegando a apresentar até dezesseis páginas. Depois disso, em meados de agosto, *Anexo* passa a aparecer não mais como suplemento, mas como uma espécie de caderno e vai se achatando até se transformar, em 19 de setembro de 1977, numa espécie de coluna intitulada “Fernanda”, inserida no 2º Caderno. *Anexo*, então, irá assumir novos rumos transformando-se no tabloide mensal *Polo Cultural*, vendido a 10 cruzeiros e publicado pela Imprensa Oficial do Paraná, tendo como editor o mesmo Reinaldo Jardim. Posteriormente, a seção *Inventiva* da *Polo Cultural* (seção D) terá como editor principal o próprio Paulo Leminski. Uma investigação a respeito da trajetória desse periódico parece-nos profícua a ser realizada posteriormente, principalmente porque envolve também um projeto não só cultural, mas político de modernização e publicização da cidade de Curitiba como um centro cultural de referência, interligado ao desenvolvimento do seu polo industrial nessa época. Todos os números do *Anexo* estão disponíveis no acervo digital do jornal *Diário do Paraná* localizado na Biblioteca Nacional Digital, <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario-do-paranaa/761672>. Já a *Polo Cultural* carece de uma organização desse tipo. Os números aqui analisados de *Polo Cultural/Inventiva* foram todos encontrados no acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

⁸⁰ Semanário editado (em papel de jornal e formato tabloide), em Curitiba, pelo Escritório de Promoção da Cultura Paranaense Pólo Cultural LTDA, dirigido pelo carioca Reinaldo Jardim, antigo editor do *Anexo*, suplemento do *Diário do Paraná*. Foram, no total, 34 edições semanais, que se estendem por todo o ano de

*Raposa Magazine*⁸¹ (n. 1, 1981, ao n. 7, 1982). Vale ressaltar a importância que Leminski teve nos dois últimos periódicos citados, como editor e colaborador, em *Polo Cultural*, e como criador em *Raposa Magazine*.

Instaura-se como fim de ciclo dessa fase as publicações *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaises* (1980), em que a tônica da comunicação pode ser percebida a partir do caráter da contravenção, isto é, o poeta assume-se como um publicitário contra o seu próprio tempo deixando ver a constatação do desencanto e da melancolia de se afirmar como poeta na contemporaneidade como se atestasse, nos dois primeiros livros de poesia publicados, a falência da função social do poeta.

2.1 “MINIFESTOS” E OS ANSEIOS VANGUARDISTAS NAS REVISTAS NANICAS

As relações intelectuais de Leminski estruturadas pela colaboração em revistas literárias datam desde a sua estreia na concretista *Invenção*, em 1963. No entanto, se lá a participação é a de um jovem poeta paranaense completamente desconhecido no meio literário, aqui a colaboração se dará de modo articulado e decisivo, solidificando não somente amizades (como a com o poeta paulista Régis Bonvicino, por exemplo), mas sobretudo construindo uma identidade da linguagem poética que, mesmo diante do caráter coletivo de toda revista, traduz uma individualidade. Vale ressaltar, ainda, que a quase totalidade dessas publicações foram, posteriormente, o escopo dos livros de poesia publicados em 1980.

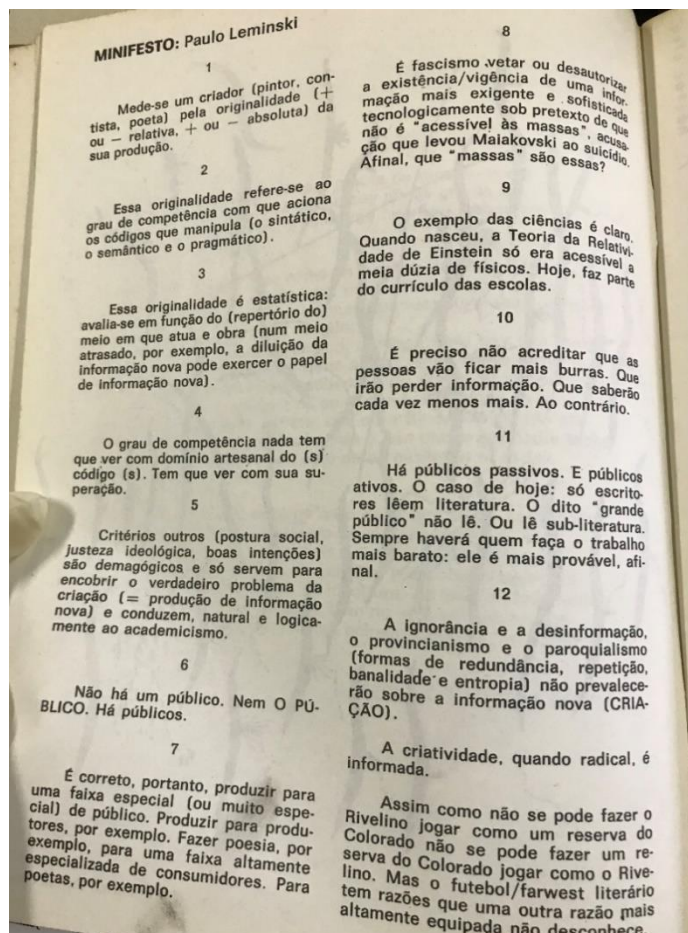
A primeira publicação a merecer destaque e a que parece cronologicamente como início dessa trajetória está na revista *Qorpo Estranho*, no número 2 (set.-out.-nov.), de 1976. Não se trata exatamente de um “poema”, mas de uma criação de Leminski que se repetiria outras vezes, os “minifestos”, o que por si só indica a escolha de uma forma

1978. O primeiro número é de 15 março de 1978 e apresenta um editorial assinado por Paulo Leminski a respeito da “inteligência provinciana” de Curitiba. Posteriormente, o semanário passa a ser dividido em quatro seções, publicadas de maneira alternadas: Seção A, intitulada “Artes, Espetáculo”; seção B, intitulada “Grafia”; seção C, “Arquitetura”; e seção D, intitulada de “Inventiva”, editada por Paulo Leminski e com nítida proposta vanguardista.

⁸¹ No número 0 de *Raposa Magazine* aparece a seguinte informação: “A Raposa está solta novamente. Dois anos após seu desaparecimento, quando era apenas um suplemento do ‘Diário do Paraná’, editado pelo Miran mais Paulo Leminski. O periódico é publicado pela Fundação Cultural de Curitiba, editado entre 1980 e 1982. A menção à natureza da *Raposa*, um suplemento do Diário do Paraná, refere-se ao fato de ter sido uma espécie de seção dentro do próprio suplemento *Anexo* intitulada *Jornal de humor*, publicada aos domingos. Na edição de 5 de dezembro de 1976 aparecem os seguintes colaboradores: Solda, Fraga, Santiago, Serafim Dadá, Werneck de Capistrano, Paulo Leminski, Ernani Buchmann e Zap Fotografias.

muito específica e ligada à tradição poética das vanguardas. Abaixo, a transcrição do poema, tal como publicado no periódico em questão⁸² (QORPO ESTRANHO, n. 2, 1976):

Figura 1 - Minifesto



Fonte: reprodução da autora.

Para uma melhor visualização, transcreve-se o poema a seguir:

1

Mede-se um criador (pintor, contista, poeta) pela originalidade [+ ou — relativa, + ou — absoluta] da sua produção.

⁸² O mesmo título será dado a um poema publicado em *Distraído Venceremos* (1987; 2013) que, ao contrário deste, traz em sua forma a alusão e desconstrução de uma prece, vejamos: “ave a raiva desta noite/a baita lasca fúria abrupta/louca besta vaca solta/raiva luz que contra o dia/tanto e tarde madrugaste//morra a calma desta tarde/morra em ouro//enfim, mais seda/a morte, essa fraude,/quando próspera//viva e morra sobretudo/este dia, metal vil,/surdo, cedo e mudo,/nele tudo foi e, se ser foi tudo,/ já nem tudo nem sei/se vai saber a primavera/ou se um dia saberei/que nem eu saber nem ser nem era (LEMINSKI, 2013, p. 178).

É fascismo vetar ou desautorizar a existência/vigência de uma informação mais exigente e sofisticada tecnologicamente sob pretexto de que não é "acessível às massas", acusação que levou Maiakovski ao suicídio. Afinal, que "massas" são essas?

2

Essa originalidade refere-se ao grau de competência com que aciona os códigos que manipula (o sintático, o semântico e o pragmático).

3

Essa originalidade é estatística; avalia-se em função do (repertório do) meio em que atua a obra (num meio atrasado, por exemplo, a diluição da Informação nova pode exercer o papel de informação nova).

4

O grau de competência nada tem que ver com domínio artesanal do (s) código (s). Tem que ver com sua superação.

5

Critérios outros (postura social, Justeza ideológica, boas intenções) são demagógicos e só servem para encobrir o verdadeiro problema da criação (= produção de informação nova) e conduzem, natural e logicamente ao academicismo.

6

Não há um público. Nem O PÚBLICO. Há públicos.

7

É correto, portanto, produzir para uma faixa especial (ou muito especial) de público. Produzir para produtores, por exemplo. Fazer poesia, por exemplo, para uma faixa altamente especializada de consumidores. Para poetas, por exemplo.

8

É fascismo vetar ou desautorizar a existência/vigência de uma informação mais exigente e sofisticada tecnologicamente sob pretexto de que não é "acessível às massas", acusação que levou Maiakovski ao suicídio. Afinal, que "massas" são essas?

9

O exemplo das ciências é claro. Quando nasceu, a Teoria da Relatividade de Einstein só era acessível a meia dúzia de físicos. Hoje, faz parte do currículo das escolas.

10

É preciso não acreditar que as pessoas vão ficar mais burras. Que irão perder informação. Que saberão cada vez menos mais. Ao contrário.

11

Há públicos passivos. E públicos ativos. O caso de hoje: só escritores leem literatura. O dito "grande público" não lê. Ou lê subliteratura. Sempre haverá quem faça o trabalho mais barato: ele é mais provável, afinal.

12

A ignorância e a desinformação, o provincianismo e o paroquialismo (formas de redundância, repetição, banalidades e entropia) não prevalecerão sobre a informação nova (CRIAÇÃO).

A criatividade, quando radical, é informada.

Assim como não se pode fazer o Rivelino jogar como um reserva do Colorado não se pode fazer um reserva do Colorado jogar como o Rivelino. Mas o futebol/farwest literário tem razões que uma outra razão piais altamente equipada não desconhece. (QORPO ESTRANHO, n. 2, 1976, s/p).

Leminski deixa claro com esse título entre o tributo e a paródia que não é mais possível jogar com a forma tradicional dos manifestos, tendo sido o “Manifesto Concretista”, publicado em 1956 também numa revista (*Ad, arquitetura e decoração*, São Paulo, nov./dez. de 1956, n. 20), o último dessa lavra vanguardista no contexto da poesia brasileira. E da constatação da superação da forma faz ressoar duas dimensões fundamentais. A primeira alinhada a uma espécie de tributo ao traço geral da poesia moderna, aquela postulada justamente via manifestos como meio para a validação pública de um projeto. E a segunda dimensão voltada à recuperação, mesmo que minimamente, da poesia como veículo de difusão das utopias – traço também típico da poesia moderna, segundo Adorno (2003). Assim, se não é mais possível histórica e culturalmente organizar grandes manifestos coletivos, o poeta vê, nessa forma, um mecanismo, ainda que minimizado, de contato com a tradição e sobretudo de exercício metapoético.

A concepção geral do “minifesto” é a de que um criador (poeta) deve ser medido principalmente pela sua originalidade, o que significa a capacidade de produção de informação nova. Já está dada também uma das ideias que será fixa em Leminski – e que

de certo modo é também ideia fixa dos concretos: a de que critérios externos à linguagem como, por exemplo, a postura ideológica e social “servem para encobrir o verdadeiro problema da criação”. Como resultado da defesa da radicalidade, o “manifesto” passa à defesa da pluralidade de públicos, o que justifica a prática de uma poesia voltada a um público especializado, como aquele formado pelos próprios poetas e por críticos literários.

Assim, o projeto contido nesse poema-ensaio está posto e postulado: a ideia do poeta-criador como aquele interessado na radicalidade oriunda da informação nova, o que pode levá-lo a produzir para uma faixa muito estreita de público. O contrário dessa postura incute, segundo Leminski, numa posição “fascista”, que veta e desautoriza uma “informação mais exigente e sofisticada” com a prerrogativa de se tratar de inacessível à “massa”. E é justamente uma dupla crença que parece justificar tal embasamento: a crença na ciência, acionada pela menção à teoria da relatividade de Einstein como um contínuo progresso caminhando do complexo ao acessível; e a crença na própria “massa” diante da informação nova. Para Leminski, cabe ao poeta, como uma função social, a criação e difusão de “repertórios mais sofisticados”.

Esse jogo entre o difícil (informação nova), o fácil (expectativa da massa) e a crença na complexidade como caminho para superar questões até mesmo exteriores à linguagem como, por exemplo, a consciência do subdesenvolvimento do poeta brasileiro⁸³, é desenvolvido nos onze primeiros tópicos numa espécie de crescente que chega ao ápice no décimo segundo tópico quando afirma: “A criatividade, quando radical, é informada”. Ao que parece, trata-se da recuperação de uma dimensão muito própria da poesia moderna que, para Augusto de Campos, “opera por meio de recusas” (CAMPOS, 2011, p. 15), sobretudo numa posição que se dá “[...] contra o fácil, o convencional e o impositivo”, recusando a produção de “cosméticos culturais” (CAMPOS, 2011, p. 15).

A sequência do “manifesto”, entretanto, é a de queda brutal da expectativa gerada quando, numa espécie de metáfora às avessas, aciona uma das imagens mais populares possíveis para exemplificar a posição do poeta em relação aos repertórios sofisticados e a massa: a do futebol. Iguala a figura do poeta a do jogador Rivelino, um exemplo da excelência no ofício, afirmando que: “Assim como não se pode fazer o Rivelino jogar

⁸³ De acordo com os estudos de Antonio Candido (1972) a partir dos estudos de Mário Vieira de Mello, até a década de 1930 o pensamento predominante no terreno da cultura brasileira é o de ser o Brasil um país novo, embora atrasado, cuja perspectiva está calcada na ideia de país do futuro e do progresso. Tal ideal se desloca, segundo Candido, para a tomada de consciência do subdesenvolvimento sobretudo a partir da década de 1940 (CARVELLI, 2015).

como reserva do Colorado não se poder fazer um reserva do Colorado jogar como o Rivelino. Mas o futebol/farwest literário tem razões que uma outra razão mais altamente equipada não conhece.” (QORPO ESTRANHO n. 2, 1976, s/p).

Constata-se, do trecho acima, a utilização pelo poeta da imagem extremamente popularesca do futebol como uma tentativa de aproximar extremos: o leitor comum, o “público-massa”, e a concepção de uma poesia operada por radicalidades. A metáfora sugere também a equiparação desses dois mundos numa equivalência de complexidade. Ora, se a massa é capaz de compreender o futebol e a complexidade de um Rivelino, essa mesma massa, pela perspectiva de Leminski, também é capaz de compreender um poeta sofisticado. A segunda constatação é aquela que parece óbvia: o poeta coloca-se na posição de ser, na poesia, o que Rivelino é no futebol, ou seja, um exemplo de eficiência e sofisticação. Desse modo, se não cabe a um jogador de futebol desse calibre ocupar um lugar no banco dos reservas de um time pequeno (o Colorado/Internacional), não cabe a um poeta como Leminski um lugar no panteão da poesia cuja finalidade única é a de ser acessível à massa.

Está dado, portanto, senão um manifesto completo e coletivo, um miniprograma poético, que será reforçado em outros textos também intitulados “minifestos”, que serão a seguir. Está dada também a tônica dessa segunda fase, qual seja, a formulação de uma poética que busca um justo equilíbrio (sem rupturas, portanto) entre criação e comunicação, isto é, entre os preceitos vanguardistas concebidos pela poesia concreta e a necessidade de um *desbunde* que signifique, sobretudo, um canal direto entre poeta e público.

No mesmo ano de 1976, e não sem propósito, Leminski irá publicar o “minifesto 2” que, por si só, demarca a recorrência desse tipo de texto no início da denominada segunda fase de sua produção literária. A princípio, vale notar a genealogia de “minifesto 2”, publicado, pela primeira vez, no suplemento literário *Anexo*, no dia 16 de dezembro de 1976, com o título de “Minifesto”, homônimo ao texto analisado anteriormente. Já em 1977, o mesmo texto é publicado na revista uruguaia *Maldoror* (n. 13) e na revista *Muda* (n. 1), já intitulado de “Minifesto 2” – vale ressaltar que esse será o único dos “minifestos” reunido como um “ensaio” em *Anseios e ensaios crípticos* (1997) e em *Ensaaios e anseios crípticos* (2012).

Além da aproximação direta via título e forma com o texto analisado anteriormente, há, no conteúdo, uma complementariedade visível, seja em termos de

eixos de reflexão, seja em relação à proposta apresentada. Se considerarmos os “minifestos” como uma espécie de programa, essa perspectiva é ainda mais nítida. Vejamos, então, o teor completo de “Minifesto 2” numa reprodução de sua primeira aparição, no suplemento *Anexo*, de 1976, ainda com o título ausente do numeral:

Figura 2 - Minifesto 2



Fonte: reprodução da autora (ANEXO, 16 de dezembro de 1976, p. 1).

Se no primeiro “minifesto” a “tomada de consciência do subdesenvolvimento”, expressão cunhada por Antonio Candido (1972), aparece apenas subentendida no jogo posto entre informação nova *versus* massa, aqui ela está clara e assumida como primeiro plano numa relação direta com a literatura. As “palavras de ordem”, típicas de todo manifesto, vêm como imperativo da defesa da mesma ideia que percorre o primeiro manifesto: a de que é preciso defender os “repertórios mais sofisticados”, sobretudo quando se trata de literatura, entendida como obra de arte e passível de ser equiparada à ciência. Trata-se, nesse caso, de um imperativo que reconhece o espaço cultural de atuação: Brasil, país subdesenvolvimento, meados da década de 1970, quando a ditadura

já defenestrou uma série de possibilidades culturais e se apoia numa massa amorfa para difundir seus ideais patriotas e popularescos.

O argumento que poderia, então, justificar a defesa de uma “literatura para as massas”, como pretendeu a poesia engajada⁸⁴, serve ao oposto. Isto é, a consciência do subdesenvolvimento no “minifesto” não fixa seus parâmetros na constatação da precariedade dos fatores econômicos na figura da “merenda escolar” e de uma economia movida a “carro de boi”, por exemplo. Por isso, refuta a ideia de uma “poesia mobralizante”. Ela é ampliada e funda-se na constatação do subdesenvolvimento cultural, o que justifica não ser possível “desprezar repertórios”, inclusive os “mais sofisticados”, os “mais complexos” e “os mais difíceis de aceitar à primeira vista”. A percepção, portanto, é a de que a “ação revolucionária” prevista pelo poeta se distingue daquela difundida pela arte engajada de ação direta na sociedade e postula uma outra revolução, aquela realizada no plano da linguagem, que, para o poeta, é um campo social.

Um terceiro “minifesto” aparece nesse período. O intitulado “Minifesto III” é publicado na seção Tribuna Livre da Revista da Academia Paranaense de Letras, n. 23, anos XIV e XV, de 1976/1977. Trata-se do mais extenso dentre os minifestos, com onze tópicos em que aparece, com mais nitidez, o assunto da “poesia” relacionado à concepção de “informação nova”, conforme demonstram os trechos transcritos a seguir:

- 1 -

Poesia = linguagem.

Problema da poesia = problema de linguagem.

Diagramação da mensagem.

Projeto de comunicação.

O processo.

A informação nova, como horizonte.

Uma sensibilidade nova inventa novas formas para uma sensibilidade nova.

Linguagem do nosso tempo.

Consonância com a linguagem do
nosso tempo.

Sintonia com as linguagens vivas do nosso tempo: desenho industrial
publicidade, jornalismo, etc.

⁸⁴ De acordo com Viviana Bosi (2018), trata-se da segunda tendência, chamada de “engajada” ou “nacional popular”, inserida na “unidade tripartida” das tendências artísticas que se manifestam na segunda metade do século XX. Para Heloisa Buarque de Holanda, trata-se de um momento em que a literatura “participa de maneira direta dos debates que se desenvolvem a partir da década de 60, mobilizados pelas propostas revolucionárias da produção cepecista ou de seu suposto adversário, o experimentalismo de vanguarda” (HOLANDA, 2004, p. 14). O contexto é o de “[...] relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade”, cuja concepção de arte deveria ser aquela que pressupõe “[...] a arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata” (Idem, p. 19).

A poesia deve se libertar da literatura. (LEMINSKI, 1976/1977, p. 159).

A concepção, muito alinhada com as concepções difundidas por Décio Pignarati no manifesto *Teoria da Guerrilha Artística* (1967), volta-se para o assunto da poesia e de sua definição, de modo que não mais entram em debate questões como subdesenvolvimento, tampouco a qualidade do criador. O que prevalece, logo no início, é a construção de uma fórmula de igualdade (procedimento semelhante ao de Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura*), em que poesia é linguagem e, por isso, o “problema da poesia” é um “problema de linguagem”. A informação nova volta a ser colocada como horizonte, inserida, por sua vez, como parte de um “projeto de comunicação” e “diagramação”. A poesia como linguagem, pela perspectiva de Leminski, está voltada ao departamento da “comunicação”, do “desenho industrial”, da “publicidade”, do “jornalismo”, concepção que desencadeia, no final do tópico, para as palavras de ordem: “A poesia deve se libertar da literatura”.

Com essa peremptória afirmação, Leminski opera uma distinção que será retomada também em outros textos dessa fase, a de que “poesia” não é “literatura”. Em diversas cartas a Régis Bonvicino, essa concepção é reforçada, sobretudo no pós-*Catatau*, como mencionado no último tópico do primeiro capítulo dessa tese. Na primeira carta, por exemplo, a afirmação é a de que “nós”, referindo-se à sua própria poesia e à de sua geração, “[...] estamos depois da literatura/não é preciso mais combatê-la/ o que nós estamos fazendo já não é ela [...]” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 33). Em momento posterior, apresenta a concepção de uma “post-literatura/anti-literatura” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 106) e reafirma a ideia de que “[...] o importante é fugir da literatura.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 119). Num gesto mais radical, possível por se tratar de uma troca de confidências em carta pessoal a um amigo e poeta, Leminski chega a decretar: “Evito a literatura” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.193). A isso, segue uma explicação: “Ficção é literatura. Poesia não. Um poeta, embora use palavras, está mais próximo de músicos e plásticos do que ficcionistas que usam, aparentemente, as mesmas palavras que ele.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.195). São, portanto, concepções complementares essas que surgem nas cartas e aquela disposta em forma de “minifesto”, indicando se tratar de um eixo norteador do pensamento do poeta.

Tendo, portanto, igualado poesia à linguagem, os tópicos que se seguem em “minifesto III” começam, todos, com uma afirmação a respeito do que é entendido como

“linguagem”. No tópico 2 e 3, por exemplo, há a seguinte repetição: “A linguagem do nosso tempo é racional” (LEMINSKI, 1976/1977, p.159), já no quarto institui que “a linguagem do nosso tempo é ideogrâmica” (LEMINSKI, 1977/1976, p.160). A repetição da expressão “A linguagem do nosso tempo é [...]” segue até o nono tópico, apresentando como complementos outras definições, tais como: “comprimida”, “pluricodificada”, “dinâmica”, “sintética” e “dialética”. Para cada uma dessas definições, segue uma breve exemplificação, também numa linguagem imperativa. Por fim, no décimo tópico, há uma negativa seguida de definições derradeiras: “A verdadeira poesia é nunca média. / Não está na norma. / Poesia é sempre extrema. / Ou é de vanguarda. Ou é de massas (mas de massa, MESMO).” (LEMINSKI, 1976/1977, p.161). Aqui, o assunto “massa” se contrapõe à poesia de vanguarda, como se contrapusesse as duas tendências, a da arte engajada e a da poesia experimental, trazendo entre parênteses o questionamento a respeito da poesia *feita para a* massa e não necessariamente *pela* massa.

Por fim, no último tópico, há a formulação a respeito da atuação social do poeta:

- 11-

A única “participação” real, concreta, palpável, efetiva, em matéria de poesia é a que se dá em nível de linguagem. Na sintonia com a linguagem da nossa época; propaganda, cartum, lay-out, fotografia, desenho industrial.

O resto não passa de mera literatura. (LEMINSKI, 1976/1977, p. 161).

A distinção, portanto, entre “poesia” e “literatura” fundamenta-se a partir do campo de atuação do poeta. Ou ele atua no campo social que lhe é próprio, a linguagem, e faz poesia, porque entra em sintonia com a linguagem da sua época (propaganda, cartum, layout, fotografia, desenho industrial”), ou ele faz “mera literatura”, porque pretende ser engajado fora do seu próprio meio social. Isto é, não só interessado em propor uma ideia de poesia, Leminski o faz de modo a colocar em embate duas perspectivas

distintas de poesia, manifestando os dilemas típicos de sua época: de um lado, a tendência da arte engajada⁸⁵ e, de outro, a tendência da chamada “arte em questão”⁸⁶ (BOSI, 2018).

Para além dos “minifestos”, portanto, na segunda fase, a participação assídua de Leminski nas revistas literárias “nanicas” corrobora a percepção de um poeta completamente engajado naquele que entende ser o seu campo social: nos textos. Na revista *Código*, uma das mais expressivas dessa seleção (KHOURI, 2003), Leminski publica textos nos números 3, 4, 8, 10 e 12, mais precisamente poesia, tradução e resenha crítica. Na primeira colaboração para *Código*, no número 3 (1978)⁸⁷, Leminski aparece com três poemas, dos quais dois merecem destaque. O terceiro poema, intitulado *Serpentário*, embora inédito, não dialoga com o propósito dessa análise.

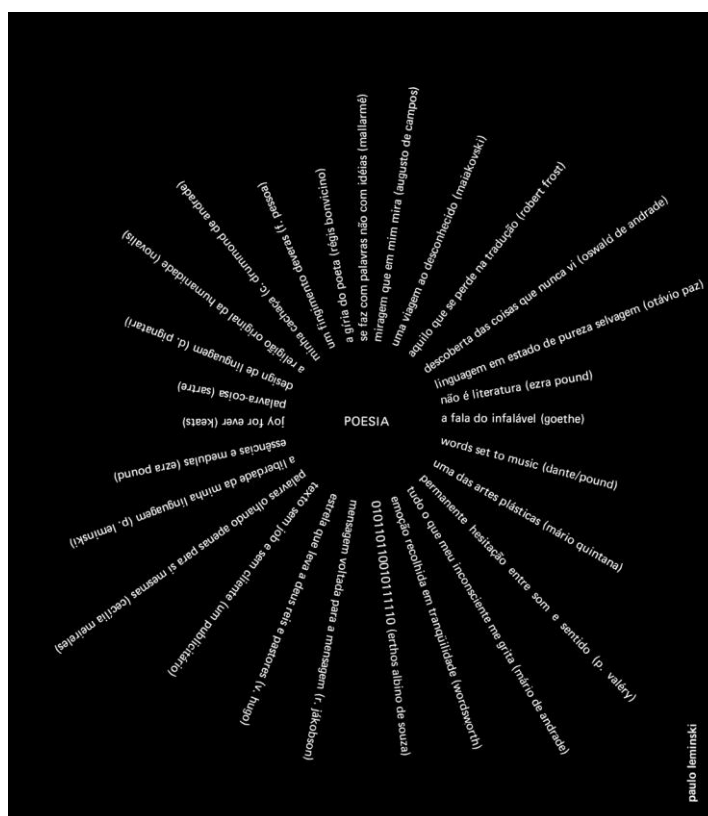
No primeiro, a centralidade da definição de poesia é visualmente constatado, conforme a reprodução a seguir:

⁸⁵ Trata-se de uma tendência cujo propósito é fundamentalmente politizador, buscando na estética do cordel, no teatro de rua, nas ligas camponesas e nas imagens da favela e do sertão seu totem (BOSI, 2018). Cinema, teatro, música e poesia engajavam-se artística e politicamente, inclusive pelas vias diretas quando artistas passam a se articular ao movimento estudantil, com o exemplo do auge dos Centros Populares de Cultura (CPC). O momento é de confluência com a tomada do poder pelos militares. Instaurada a ditadura, ficam bloqueados os canais políticos para o protesto, tendo a arte se engajado justamente nessas formas coletivas em busca de denúncia e reflexão sobre a condição subdesenvolvida do país.

⁸⁶ É também Viviana Bosi (2018) quem designa como “arte em questão”, “contracultural”, ou “marginal” a arte cuja origem remonta aos anos de 1950 com os *beatniks* norte-americanos como ponto de partida e deságua nos anos de 1980 encerrando o ciclo no marco das “diretas já”, em 1989. No terreno da poesia, Bosi (2018) afirma o caráter heterogêneo de poetas como José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Rubens Rodrigues Torres Filho, Paulo Leminski, Sebastião Nunes, Zuca Sardana, Francisco Alvim e Cacaso que, na década de 1970, publicam poemas que se caracterizam pela “economia” e pela “ironia demolidora”. O objetivo é o de acusar indiretamente o autoritarismo político e “investir contra o comportamento conservador e acríptico da nossa sociedade” (BOSI, 2018, p.46). Segundo Bosi, a atitude existencial e poética sofre alterações perceptíveis nessa geração que começa a escrever nos anos de 1960, caso de Paulo Leminski. Assim, a influência dos *beatniks* e da filosofia hippie fazem proliferar os ideais anticapitalistas mesclando repertórios dos mais diversos (naturalistas, esotéricos) focados num objetivo maior e comum: a liberdade comportamental. Passa-se, então, do construtivismo (e da arte engajada) para a antiarte, gerada, segundo Bosi (2018, p. 40), “por suas próprias disposições internas levadas à realização plena acicatadas pela rejeição de uma suposta autonomia em que se manteria a arte pela arte”. O que Bosi afirma, de um modo geral, é que a tendência da “antiarte” procura retomar e radicalizar alguns dos pressupostos da arte moderna. O totem, agora, é o de provocar o público e fazê-lo sentir, pensar e, fundamentalmente, fazê-lo se transformar. Para Heloisa Buarque de Holanda (2004), trata-se de uma atenuação da “preocupação com a atualização de uma linguagem ‘do nosso tempo’” (HOLANDA, 2004, p. 66), concepção já em voga desde o concretismo e que “passa, a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial” (Idem, ibidem).

⁸⁷ No mesmo número, colaboram também: Aldo Fortes, Augusto de Campos, Cleber Teixeira, Duda Machado, Erthos Albino de Souza, Haroldo de Campos, Júlio Plaza, Lenora de Barros, Orlando Ribeiro, Pedro Xisto, Regina Silveira e Régis Bonvicino.

Figura 3 - Código 1



Fonte: Reprodução da autora.

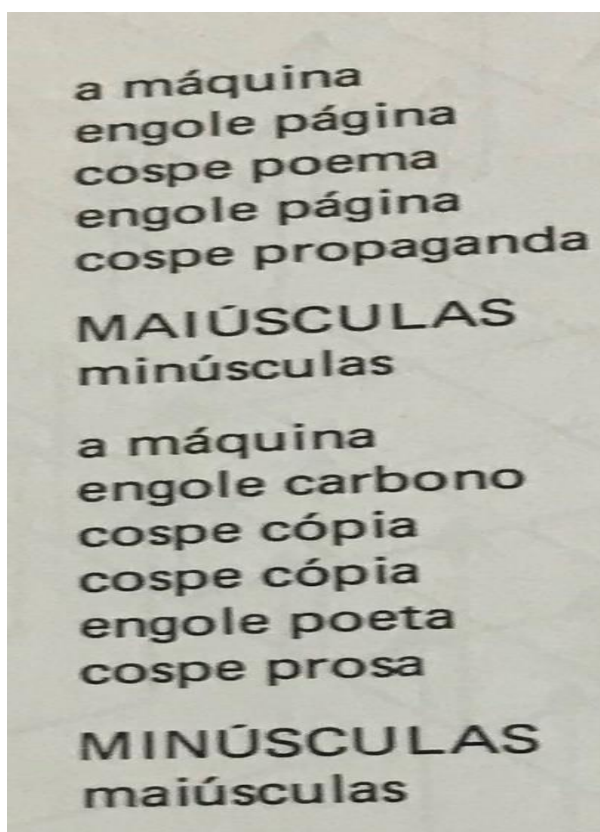
Como é possível observar, o termo “poesia” atua como centro axial do qual saem vetores diversos. Nesses vetores, novamente entra em cena a busca incessante do poeta pela definição do que é poesia, mas dessa vez definindo-a a partir de exemplos de poetas diversos: do próprio editor da *Código*, Erthos Albino de Souza, a Victor Hugo, sem deixar de contemplar a si mesmo, para quem a poesia é “a liberdade da minha linguagem”⁸⁸. Visualmente, cria uma espécie de sol negro, ao centro, circundado por seus próprios raios.

O segundo poema, publicado sem título, sugere como tema menos um exercício de metalinguagem, como o poema anterior, e mais como um retrato do processo maquinal de composição poética, instaurando a imagem de uma máquina de escrever em plena atuação⁸⁹:

⁸⁸ Esse texto é reformulado a partir de algumas exclusões e inserções e disposto em forma de texto corrido, sem os recursos visuais, com o título “Limites ao Léu” e publicado no livro póstumo *La vie en close* (1991), nos *Anseios e ensaios crípticos* (1997) e na chamada “terceira parte” de *Ensaio e anseios crípticos* (2012).

⁸⁹ O poema fará parte de *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980).

Figura 4 - Código II



Fonte: codigorevista.org.

No número 4 da revista⁹⁰, de 1980, aparecem outras três colaborações de Leminski, dessa vez de gênero distinto das primeiras. O primeiro texto identificado trata-se da tradução de “The black cat”, de Edgar Allan Poe, datado de 1978. Na página seguinte, outra tradução de Leminski para poema de Jules Laforgue, intitulado “Esterilidades”, em português, e datado de 1979. Mais adiante, o paranaense colabora com uma resenha crítica intitulada “Mais que apenas mais um”, também de 1979, a respeito do livro “Poesia”, de Augusto de Campos. Na revista *Código* n. 8, de 1983, Leminski colabora, na página 27, com a poesia intitulada (e, pelo que tudo indica, nunca publicada em outro meio) “Ouro para um tigre”.

No número 10, de 1985, embora em período que excede ao delimitado como segunda fase, aparece outro poema de Leminski intitulado “Om/zaúm p/roman óssipovitch jakobson”, publicado posteriormente na obra póstuma *La vie en close* (1991).

⁹⁰ Aparecem também como colaboradores nesse número os seguintes nomes: Aldo Fortes, Alice Ruiz, Augusto de Campos, Antonio Risério, Caetano Veloso, Décio Pignatari, Duda Machado, Haroldo de Campos, Inês Oseki-Depré, José Lino Grunewald, Mônica Costa, Nelson Ascher, Pedro Xisto, Péricles Cavalcante, Régis Bonvicino, Vinicius Dantas

No número 11, uma edição especial sobre o concretismo, o nome de Leminski aparece somente numa extensa lista de bibliografia sobre o tema, dado que vale a menção por se tratar de um artigo nomeado “Concretismo”, cuja referência indica ter sido publicado, em 1969, no *Jornal do Escritor* (RJ), e transcrito no Suplemento Literário do *Diário de Notícias*, de Salvador, em 14 de julho de 1974. A última colaboração de Leminski para *Código* está no número 12, última publicação⁹¹ de 1989/1990, uma edição também temática explorando as relações entre arte e ciência. O poema de Leminski (datado de 1988, portanto já na denominada terceira fase) também traz tal referência. Trata-se do intitulado “Hai Cai”, publicado sem título na obra póstuma *La vie en close* (1991).

Percebe-se, portanto, que a contribuição para a *Código*⁹², embora não tenha se iniciado no primeiro número da revista, é quantitativa e qualitativamente significativa, além de diversa. Outro ponto que merece destaque é o fato dessa contribuição se configurar como a consolidação de uma rede de sociabilidade literária, nos termos de Sirinelli (2003), envolvendo três gerações distintas (e com alguns traços de dissidência na última delas) de um mesmo movimento, o concretismo: a chamada primeira geração, ligada aos irmãos Campos; a segunda geração composta pelo próprio editor de *Código*, Erthos A. de Souza⁹³ e Paulo Leminski; e ainda a terceira geração, dos mais jovens Régis Bonvicino e Antonio Risério – os mais dissidentes e responsáveis pela criação de *Qorpo Estranho e Muda*.

Para Sirinelli, “[...] a palavra sociabilidade reveste-se de uma dupla acepção, ao mesmo tempo ‘redes’ que estruturam e ‘microclimas’ que caracterizam um microcosmo intelectual particular.” (SIRINELLI, 2003, p. 253), sendo possível aplicá-la também às redes que se formam em torno de periódicos, como é o caso das revistas literárias. Já o fenômeno da geração atua como uma peça fundamental desse mecanismo de “redes”, sendo basicamente considerada como uma espécie de “solidariedade de idade”. Isto é,

No meio intelectual, os processos de transmissão cultural são essenciais; um intelectual se define sempre por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo: quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentativa

⁹¹ Foi publicada, posteriormente, uma edição intitulada “extra-Código”, contendo apenas manuscritos datilografados, de 1967, do editor Erthos Albino de Souza.

⁹² Mesmo que as colaborações tenham se estendido cronologicamente também à terceira fase, foi apresentada como constitutiva da segunda fase por se tratar do período principal da publicação.

⁹³ Erthos Albino de Souza (1932-2000) foi engenheiro de minas da Petrobrás, na cidade de Salvador, tendo publicado, em 1974, *Tumbas de Mallarmé*, considerado um dos primeiros poemas eletrônicos feitos no Brasil.

de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é portanto elemento de referência explícita ou implícita. Além disso, e exatamente por esta razão, o esclarecimento dos efeitos da idade e dos fenômenos de geração no meio intelectual vai além do procedimento apenas descritivo ou taxinômico: reveste-se, em determinados casos, das virtudes explicativas, pois esses efeitos e fenômenos não são inertes: são às vezes engrenagens determinantes do funcionamento desses meios. (SIRINELLI, 2003, p. 254-55).

O microclima entre os poetas de *Código*, por ocasião da revista, resultou na publicação de uma outra: a revista *Qorpo Estranho*, editada por Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino em dois números (1976, 1977) e um extemporâneo de 1982, trazendo uma alteração na grafia do nome para *Corpo extranho*. Os colaboradores, em grande parte, coincidem com aqueles de *Código*⁹⁴. Também a natureza dos textos é bastante semelhante: traduções, poemas visuais e experimentais. Inclusive, a seleção dos poetas a serem traduzidos coincidem, como é o caso de Huidobro e Maiakóvski, por exemplo. Dentre os colaboradores, Paulo Leminski participa de *Qorpo estranho 2* e de *Corpo extranho 3*. A primeira dessas colaborações se dá com o já analisado “Minifesto”, e a segunda com “O milagre da consciência”, publicado na página 135, reproduzido a seguir:

⁹⁴ Traduções de Augusto de Campos e Boris Schnaier, trechos das *Galáxias* de Haroldo de Campos, poemas visuais de Décio Pignatari, além de Omar Khouri, Lenora de Barros, Paulo Leminski e dos próprios editores.

Figura 5 - Qorpo Extranho

1

O milagre da consciência é apenas um
minimomento brevíssimo, na história do
universo?

2

Ou a consciência participa de algum mistério
maior?

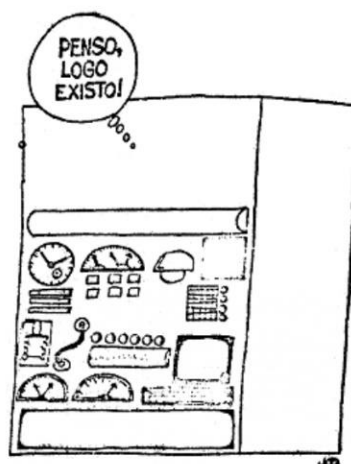
3

A vida na matéria. E, na vida, a consciência
teriam sido apenas um dos acasos possíveis no
universo? Um acaso que pensou o próprio
acaso ou um acaso por onde o acaso se pensou
a si mesmo, por um momento, e apagou?

4

AQUELA COISA ESTRANHA QUE
ACONTECEU NO PLANETA TERRA.

5



p le minski

Fonte: Elson Froes.

Trata-se, como pode ser observado, de uma colaboração que difere das anteriores em termos de conteúdo. Vale ressaltar que a publicação do texto datada de 1982 é posterior à chamada segunda fase. Não há, aqui, menção à poesia ou às definições a respeito dos problemas da linguagem, indicando já uma dispensa, ao menos temporária,

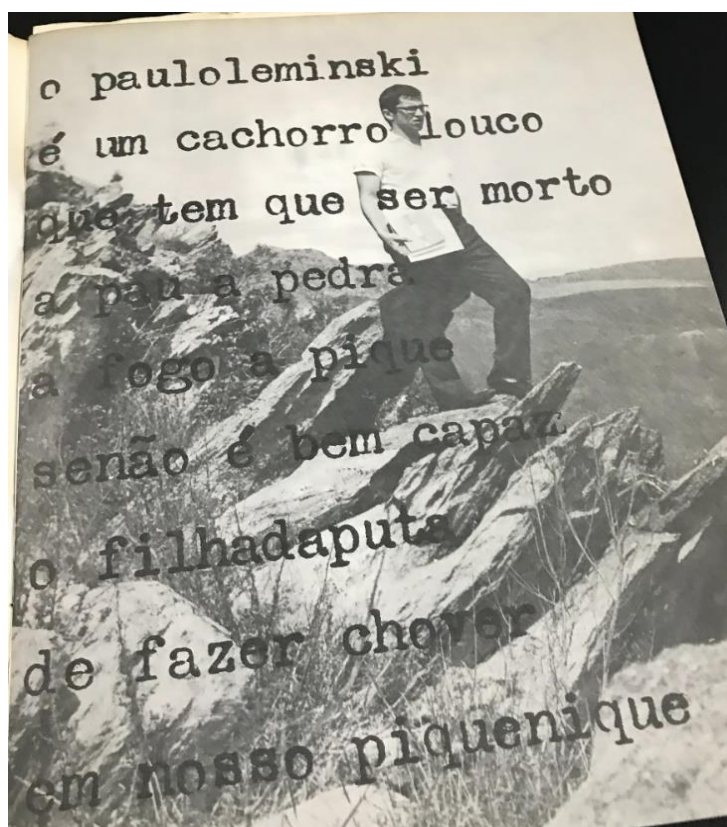
do caráter metalinguístico. Percebe-se, portanto, que em *Qorpo estranho* a participação de Leminski é mais casual se comparada às outras contribuições para revistas da época, como é o caso, por exemplo, da revista *Muda*, que passamos a analisar a partir de agora.

Disponível no Acervo Haroldo de Campos, na Casa das Rosas (SP), a revista *Muda*, editada também em São Paulo por Régis Bonvicino e Antonio Risério, teve apenas um número publicado, em 1977. Em termos gerais, é a revista que mais se afasta do modelo empreendido tanto por *Código* quanto por *Qorpo estranho*, seja pela diagramação das páginas com um teor gráfico propositadamente menos requintado, seja pela ausência de traduções e pela ausência propositada dos poetas concretistas da primeira geração. Todos os textos são originais e de autoria dos colaboradores que, em suma, coincidem mais ou menos com os anteriores⁹⁵. Além disso, um outro traço parece determinante: se em *Código* e em *Qorpo estranho* o design estava sempre ligado a um traço experimental, aqui está mais ligado à estética da cultura de massa. Por exemplo, aparecem desenhos/paródias com o Mickey Mouse e com o professor Pardal, o último estrelando uma página toda de quadrinhos intitulados “Vamos destruir a máquina”.

Outra característica marcante é a inserção de algumas fotografias dos próprios colaboradores, sendo uma delas a célebre foto de Leminski, em Minas Gerais, em 1963, na ocasião da participação da I Semana de Poesia de Vanguarda, estampando uma página inteira e, sobreposto a ela, um poema inédito. Vejamos a reprodução:

⁹⁵ Colaboram neste número: Wally Salomão, Marta Braga, Aldo Fortes, Duda Machado, Rogério Duarte, Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Carlos Ávila, Zé Augusto Nepomuceno, Alice Ruiz, Antonio Risério, Erthos Albino de Souza, Omar Khouri, Chacal, Luiz Antonio de Figueiredo, Ênio Fonda, Eduardo Milán, Marcelo Nepomuceno e Walter da Silveira.

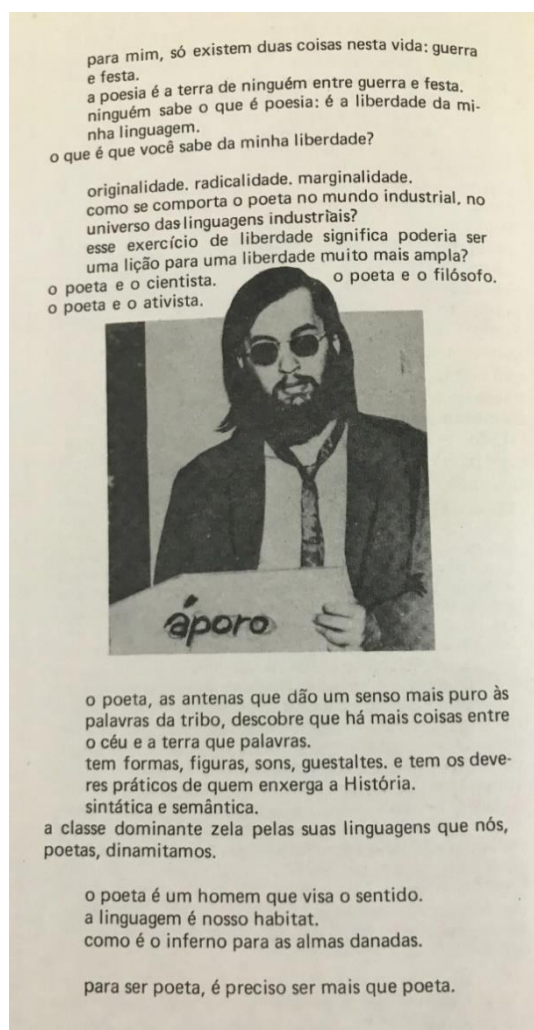
Figura 6 - Muda I



Fonte: reprodução da autora.

Sabe-se que, posteriormente, esse poema irá figurar no livro *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980), tendo sido um dos poemas de Leminski mais difundido pelo que traz de menção ao próprio poeta e de irreverência para sua autodefinição como um “filhadaputa” que deve ser morto “a pau a pedra/a foto a pique”. Outra fotografia emblemática em que aparece Paulo Leminski é a que estampa uma espécie de depoimento do próprio autor, em que retoma suas frequentes reflexões sobre a poesia e o poeta, dessa vez sobre a poesia como um território de ninguém ente a guerra e a festa, angústia já explorada em *Catatau*. O depoimento é reproduzido a seguir:

Figura 7 - Muda II



Fonte: reprodução da autora.

A imagem, rara, é a de Leminski com a placa “Áporo”, movimento “contra o diletantismo curitibano” já mencionado no segundo tópico do primeiro capítulo. O texto retoma as considerações a respeito de alguns conceitos como, por exemplo, o que é poesia, qual a dimensão da originalidade, da radicalidade e insere ainda outra concepção, a de função social do poeta alinhada aos preceitos de Ezra Pound (2006), para quem o poeta é a “antena da raça”. Como é possível perceber no depoimento, Leminski reafirma alguns raciocínios já explorados anteriormente em outros textos como, por exemplo, a ideia de que “poesia é a liberdade da minha linguagem”. Levanta, ainda, a questão: “como se comporta o poeta no mundo industrial, no universo das linguagens industriais?”. A solução não poderia ser dada de outro modo, senão via radicalidade: a do poeta que, diante do zelo da classe dominante pelas suas linguagens, as industriais, dinamita-as, inferindo, por fim, que “para ser poeta, é preciso ser mais que poeta”.

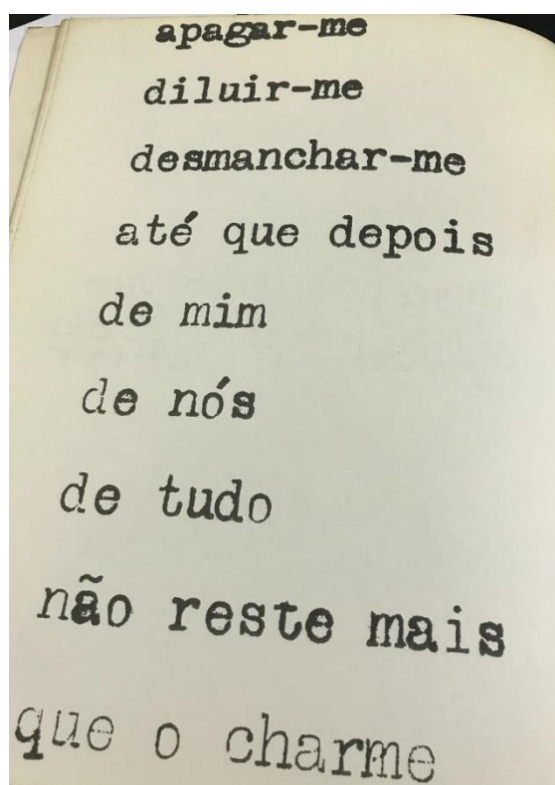
A perspectiva nova, nesse depoimento, vem da concepção de ser a poesia “a terra de ninguém, entre a guerra e a festa”, como se o próprio poeta habitasse, portanto, um terreno limítrofe em constante estado de tensão. Numa extensão ao próprio campo da poesia brasileira, essa constatação pode significar os próprios “nós irradiantes de tensão” (BOSI, 2018, p. 22) das três tendências artísticas que parecem ser mais visíveis a partir da década de 1970, sobretudo quando ficam mais explícitas as direções estéticas e políticas de cada uma delas. É também a primeira vez que, em um texto/depoimento de Leminski, aparece o termo “marginalidade”, o que impõe uma espécie de contraste em relação à “linguagem industrial”. O depoimento de Leminski instaura, portanto, uma contradição intransponível à poesia: ao mesmo tempo em que é uma mercadoria (a poesia) inserida na lógica da sociedade industrial e do espetáculo, rebela-se contra ela. Por isso, cabe ao poeta ser “mais do que um poeta”, afirmação que constrói uma imagem do poeta como guerrilheiro, cuja intenção deve ser a de “dinamitar” a linguagem das classes dominantes (industrial).

Soma-se a esse depoimento o “Manifesto 2”, também publicado no número único de *Muda* e já analisado anteriormente.

Chama também a atenção na colaboração de Leminski para *Muda* a quantidade de poemas publicados, sendo ele o poeta predominante da publicação. Além daquele que se sobrepõe à imagem do poeta em Minas Gerais, há outros cinco poemas, todos sem títulos e, em sua maioria, publicados em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaises* (1980).

Dentre eles, destaca-se o reproduzido a seguir, publicado na página 36:

Figura 8 - Muda III



Fonte: reprodução da autora.

O destaque se deve não somente por se tratar também de um dos poemas mais conhecidos de Leminski, mas sobretudo porque é a primeira versão dele publicado e que seguirá, à risca, a mesma forma e tipografia na publicação posterior em *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* (1980). Outro poema também publicado em *Muda* e no livro de poesia de 1980 é o seguinte (sem título): “nunca quis ser/freguês distinto/pedindo isso e aquilo/vinho tinto/obrigado/hasta la vista//queria entrar/com os dois pés/no peito dos porteiros/dizendo pro espelho/- cala a boca/e pro relógio-abaixo os ponteiros (LEMINSKI; MUDA, 1977, p.16). Há, ainda, outros três poemas, sendo que apenas um deles “à moda de Mao” será reunido, posteriormente, como “poesias esparsas” em *Toda Poesia* (2013), de modo que outros dois permanecem como inéditos e publicados apenas em *Muda*.

Nesse mesmo trajeto, aparecem duas outras contribuições que reafirmam as duas principais formas de textos publicados por Leminski em revistas: um poema, e uma espécie de ensaio um tanto quanto próximo dos “minifestos”, publicados nos números 1⁹⁶

⁹⁶ Colaboram neste número: Ana Carolina Teixeira Soares, Ana Mae Barbosa, Arlindo Machado, Boris Schnaiderman, Clarice Lispector, Décio Pignatari, Jasna Paravitch Sarham, João Alexandre Barbosa, J.

e 2⁹⁷ da revista *Polímica*, editada em São Paulo e coordenada por Aurora F. Bernardini (também organizadora), J. Teixeira Coelho Netto, Homero Freitas de Andrade, Marlene Bilensky, Maria Aparecida Abelaira Vizotto e conselho consultivo de Boris Schnaiderman, Cecília Prada, Décio Pignatari, João Alexandre Barbosa e Paolo Angeleri.

No número 1, de 1979, Leminski publica o ensaio intitulado “Arte=reflexo?”, inserido posteriormente em *Anseios e ensaios crípticos* (1986). De todos os textos publicados até aqui, entre manifestos, ensaios, poemas e poemas visuais, este é o ensaio em que se manifesta mais fortemente o caráter mais didático e menos doutrinário ligado a uma tentativa de justificar espécie de “função social do poeta e do poema de invenção”: a de “CONSTRUIR estruturas, processos e recursos, inovadores, frustrativos às expectativas [...]” (POLÍMICA, 1979, p. 16). Também está posta a defesa do poema de invenção, com referência direta ao plano piloto, como um “objeto útil” – concepção que será reformulada posteriormente a partir da perspectiva do poema como um “inutensílio indispensável”. O recurso utilizado para tal defesa parte de uma oposição muito sintética posta entre ‘arte realista’ e ‘arte experimental’ ou ‘arte de vanguarda’, termos utilizados no ensaio. Numa linguagem sem qualquer traço de hermetismo e mesmo sem aprofundamento teórico, o texto propõe uma linha comparativa simplificada entre as duas perspectivas artísticas numa tentativa clara de justificar a existência do ‘poema de invenção’ face à frequente acusação de se tratar de uma expressão alienada e alienante. Didaticamente, Leminski propõe o seguinte raciocínio:

A doutrina de que a arte tem papel de espelho da realidade é datada. Contemporânea do realismo-naturalismo, coincide com o momento em que a burguesia européia, absoluta no poder, proclama-se a Humanidade e procede, contabilisticamente, a um cadastramento da realidade, mapeada, protocolada, exorcizada. Para tal, agenciou e desenvolveu formas (estabilidades), aptas e hábeis para captar, fiel como um espelho, a realidade, a sua realidade, casa arrumada a gosto do freguês.

Expressão e reflexo se fundem numa característica comum: só são reconhecíveis em formas tradicionais e veículos. Para os defensores da estética expressiva-reflexa, um poema de invenção ou trabalho experimental, tocando na própria linguagem, como nada expressa, não reflete, LEGALMENTE, a realidade. Estamos em pleno terreno

Teixeira Coelho Netto, Luiz Israel, Marlene Bilensky, Nelson R. Ascher, Olga Borelli, Paulo Angeleri, Paolo Bartolini, Paulo Leminski, Per Johns, Reginaldo de Paiva, Umberto Eco e Vera Albers.

⁹⁷ Colaboram nesse número: Alice Ruiz, Andrès Ligué, Aricy Curvello, Boris Schnaiderman, Curt Meyer-Clason, Flávio R. Kothe, Francisco Ramalho, Hadasa Cytrynowicz, Irene B. Lopes, Ivan Junqueira, J. Teixeira Coelho Netto, Jacó Guinsburg, Jorge Mello, Lúcia Neghme Echeverría, Leo Gilson Ribeiro, León Ferrari, Marc Shell, Marlene Bilenky, Marzia Terenzi Vicentini, Nelson Ascher, Paolo Angeleri, Paul Celan, Paulo Leminski, Regis Bonvicino, Roberto do Valle, Vera Albers.

jurídico, minado de coações, coerções e sanções [...]. O poema de invenção é objeto de um interdito. Réu de alienação, elitismo, fascismo, escapismo, formalismo e outros tantos rótulos e slogans, ele não pode ficar na sala com adultos que têm a cabeça no lugar e o senso do dever

[...]

O poema de invenção ou experimental não reflete. Ele é um novo objeto no mundo (um Primeiro). [...] Com o mundo, mantém tensões dialéticas, não idílicas relações especulares. É crítica do mundo, pela linguagem, o que só consegue ser sendo também crítica da linguagem, onde se depositam os valores da cultura, os mitos e os ideologemas vigentes. É problema. (POLÍMICA, 1979, p. 16-17).

Embora não mais sob a forma de um “minifesto”, esse ensaio organiza, em linguagem menos doutrinária e mais didática, uma defesa dos princípios vanguardistas contidos naquilo que chama de “poema de invenção” refutando, simultaneamente, a perspectiva de se tratar de uma arte elitista e, portanto, de expressão alienada. Atribui ao poema de invenção outra dimensão: a de ser, por natureza, um “novo objeto no mundo” e, por isso, indispensável, por ser capaz de propor tensões dialéticas com o mundo sobretudo pela recusa à adoção de formas instituídas. Trata-se de uma defesa já feita de modos variados em textos publicados anteriormente, como é o caso dos próprios “minifestos”, porém, aqui, é possível verificar, pela primeira vez, um dispositivo ensaístico que será frequente nesse tipo de registro leminskiano: o amálgama entre a síntese e a simplificação de posicionamentos estéticos distintos e complexos através de uma linguagem mais didática. A perspectiva, assim, é a de um poeta que não faz uso da metalinguagem apenas para afirmar seu programa poético, mas também para ensinar alguns raciocínios que lhe são caros.

A partir das análises realizadas, é possível concluir que a forma do ensaio, no Leminski da segunda fase, funciona como manifestação de um longo percurso de estudos do poeta, isto é, como se o autor mediasse uma série de conhecimentos mais complexos e, após meditar sobre eles, os simplificassem em termos gerais, a fim de transmitir ao leitor a síntese máxima e mais acessível possível daquilo que pensa ser fundamental dentro da sua própria concepção e poesia. Será esse o traço predominante da expressão ensaística de Leminski. Outro traço revelador no ensaio é a não ruptura com os preceitos vanguardistas típicos da poesia concreta. Isto significa que, embora seja relevante a noção do poeta pós-*Catatau* de não mais ser suficiente à sua geração e ao seu tempo os princípios do “plano piloto” e de, pessoalmente, não estar mais com os olhos completamente fixos nos patriarcas à espera de pleno reconhecimento, é notável a

necessidade de transmitir aquilo que julga como fundamental: a concepção política e não-alienante do “poema de invenção”.

Nas reproduções e transcrições dos textos de Paulo Leminski publicados em uma série de revistas “nânicas”, que funcionaram também como espaço de sociabilidade literária para o poeta paranaense, foi também possível verificar de que maneira as concepções a respeito de poesia se manifestam em textos metalinguísticos e são colocadas em prática, com maior ou menos êxito, na composição dos próprios poemas. Se Leminski não cria, necessariamente, objetos novos, ele busca, ao menos, jogar com as formas instituídas, como, por exemplo, com a criação dos “minifestos”.

Desse modo, se até o momento apresentamos as revistas literárias editadas em São Paulo com as quais Leminski colabora, ora mais presente, ora de modo mais esparso, o momento seguinte será o de apresentar a relação direta do poeta com os suplementos literários paranaenses: *Anexo*, *Polo Cultural* e *Raposa Magazine*.

2.2 INVENÇÃO E TRIBUTO EM ANEXO, POLO CULTURAL E RAPOSA MAGAZINE

Como visto nos tópicos anteriores, Paulo Leminski passa a se inserir como colaborador de jornais e suplementos curitibanos desde a década de 1963, quando passa a ser anunciado como “o primeiro poeta concreto do Paraná” e a colaborar com poemas, breves ensaios e traduções. Em simultâneo, estreita as redes de sociabilidades literárias sobretudo com os concretistas paulista e afluentes e disso resulta a publicação de muitos de seus poemas nas revistas editadas fora de Curitiba, a começar pela *Invenção*, depois *Código*, *Qorpo Estranho* e *Muda*. É, todavia, na imprensa paranaense onde Leminski irá gradualmente assumir um papel mais decisivo como editor e fomentador de suplementos literários, encontrando aí espaço tanto para a diversificação de registros (ensaios, manifestos, poemas, artigos de opinião) quanto para a difusão de suas principais reflexões teóricas e históricas a respeito da cultura literária – envolvendo em grande medida a crença, ainda que tardia, numa poesia de vanguarda.

Concorre a esse fato individual na trajetória literária do poeta outro de caráter econômico, político e social específico ao contexto paranaense. Envolto a um clima de otimismo e de crença na prosperidade desde as décadas de 1940 e 1950, o Paraná tem como principal objetivo assumido pelo governador Bento Munhoz da Rocha Netto, em 1954, um ano após o centenário de emancipação política do Estado, a libertação do

“confinamento provinciano” (IPARDES, 1989, p. 25). Verifica-se, discursivamente, um movimento modernizador alinhado ao espírito desenvolvimentista do país, o qual, no Paraná, resulta em políticas públicas de investimento da área da industrialização, da educação e da cultura ao longo das três décadas seguintes.

No campo cultural, o ímpeto pela modernização se deu de formas variadas como, por exemplo, com a criação do Museu de Arte do Paraná, em 1970, e “com a presença cada vez maior de membros das gerações renovadoras da arte paranaense nos centros oficiais de decisão da política cultural do Estado” (CAMARGO, 2002, p. 78). Isto significa que o Estado, de modo geral, esteve envolvido em um processo de constatação da necessidade de modernização intelectual, repercutindo diretamente na percepção dos aspectos conservadores, por exemplo, das artes plásticas em relação àquelas de outros Estados:

O cenário paranaense, contemporâneo da abstração concretista do início dos anos 50 em São Paulo, estava por um lado baseado em um paisagismo em que a temática dos pinheirais não ocultava a estrutura básica da paisagem de origem européia, e por outro em uma pintura de figuras com certas preocupações de caráter social, mas formalmente ainda ligada a uma maneira de representação afinada com o muralismo mexicano e baseada em certo estilo neo-clássico do Picasso dos anos 20. (CAMARGO, 2002, p. 7).

Nas artes plásticas o antídoto ao conservadorismo pode ser reconhecido na exposição realizada em 1961 no Salão Paranaense de Belas Artes, quando Ennio Marques Ferreira assume a direção do Departamento de Cultura representando a ascensão do “movimento de Renovação de 1957”, grupo central nas discussões sobre a arte moderna no Paraná e imbuído de intenções vanguardistas como meio para superar o provincianismo cultural⁹⁸. Isso para ilustrar a existência de um processo mais amplo de modernização do Estado que, nas artes plásticas, têm contornos claros na bifurcação estabelecida entre artistas de tendência acadêmica de um outro e, de outro, os artistas modernos. Já no campo literário curitibano, na ausência de grupos em disputa, essa tensão será assumida individualmente por Paulo Leminski, que vai elencar como virtuais opositores aos ideais vanguardistas o escritor Dalton Trevisan e o crítico literário Wilson

⁹⁸ Camargo (2002) nomeia alguns dos artistas plásticos que compunham a “vanguarda artística paranaense”, são eles: Paul Garfunkel, Jair Mendes e René Bittencourt, os quais, mesmo após 1961, passam a ser rejeitados nos mesmos salões compostos por comissões julgadoras compostas por artistas simpatizantes das novas tendências.

Martins e como suporte para a difusão de uma literatura imbuída do caráter vanguardista as páginas dos suplementos literários publicados com o incentivo dos órgãos oficiais da imprensa paranaense.

São, portanto, nas páginas de *Anexo*, suplemento literário do jornal *Diário do Paraná*, de *Polo Cultural/Inventiva* e da *Raposa Magazine* onde são observados dois gestos fundamentais que tanto coadunam com a mentalidade e o discurso de modernização do Paraná (nesse caso via modernização da imprensa), quanto ilustram o ímpeto de Leminski em tomar para si a tarefa de ser difusor e fomentador de uma poética vanguardista. O primeiro gesto acusa o provincianismo de Curitiba como, por exemplo, nos dois textos de mesmo título “A inteligência provinciana”, publicados no primeiro e no segundo número de *Polo Cultural*, em 15 e 30 de março de 1978, respectivamente. O segundo gesto reverbera a tentativa de modernização através da adoção de procedimentos que vão desde os recursos ligados à poesia visual, como exemplo o poema que estampa a capa do número 17 de *Polo Cultural*, até a seleção e publicação de uma gama de poetas considerados vanguardistas e oriundos dos meios culturais já estabelecidos com os quais Leminski travou contato muito próximo ao longo da primeira fase, como é o caso de Régis Bonvicino, Julio Plaza e os próprios concretistas Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Dizendo de outra maneira, foi nas páginas desses impressos onde Leminski pôde realizar uma de suas maiores obsessões: comunicar, em registros variados, suas principais ideias fixas a respeito de poesia. Obsessão que coincide com o principal objetivo destas publicações, o de representarem a modernização cultural do Paraná.

Em *Anexo*, suplemento do jornal *Diário do Paraná* publicado diariamente e editado em Curitiba por Reinaldo Jardim e Marilu Silveira, Leminski colabora intensamente pelo menos de dezembro/1976 até junho/1977, no período em que é possível perceber um modelo de publicação e um quadro mais ou menos fixo de colaboradores. Vale ressaltar que Reinaldo Jardim, poeta e jornalista carioca, foi contratado justamente com o intuito de ser responsável pela reorganização e modernização do jornal paranaense em questão. Para isso, alia-se a Paulo Leminski que, no suplemento, dedica-se a ensaios e poemas os quais, de um modo ou de outro, tocam sempre em questões que envolvem a difusão e a informação sobre os preceitos vanguardistas da poesia como, por exemplo, o já analisado “minifesto” (Figura 2) publicado em 16 de dezembro de 1976.

No mesmo número de *Anexo*, além do “minifesto”, Leminski ocupa toda uma página com outro poema-ensaio intitulado “*contemplatio darii vellosi*”, reproduzido na sequência:

Figura 9 - Anexo 16 de dezembro 1976



Fonte: reprodução da autora.

No texto, Leminski ressalta o gesto anti-provinciano do curitibano Dario Velloso, o qual coloca ao lado de três principais “corpos estranhos” elencados como preceptores de uma poética da radicalidade por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari: Sousândrade, Kilkery e Qorpo Santo – o último a receber atenção de Décio Pignatari no ensaio intitulado *Qorpo Santo* inserido na seção Literatura do livro *Contracomunicação* (PIGNATARI, 1973, p. 119). Tal qual um dedicado aluno, Leminski não apenas adere imediatamente aos feitos dos precursores concretistas, mas destaca-os para inserir junto deles um outro “corpo estranho” pertencente à sua própria genealogia, a dos poetas paranaenses, atribuindo ao simbolista-esoterista, já mencionado por Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994) como iniciador de “discípulos nas doutrinas cabalísticas então enfunadas na Europa pelos novos sopros do

irracionalismo” (BOSI, 1994, p. 227), o mesmo grau de valor de radicalidade dos precursores elencados pelos concretistas:

DARIO VELOSO OU APOLONIO DE TIANA

toda cidade
tem corpos estranhos
toda cidade
tem seu corpo estranho
sousândrade
no maranhão
killkerry
na bahia
gorpo santo no rio grande
(SANTOS DUMONT, em algum lugar)
em curitiba foi dario velloso
1869-1937

DARIO PERSIANO DE CASTRO

VELOSO
tipógrafo
professor poeta
simbolista
senhor do templo
um louco da Idéia
emiliano
Júlio
dario
eram todos professores
burocratas de província
que curtiam um pot-pourri
de positivismo
ocultismo
kardecismo
orientalismo
cabala astrologia
simbolismo

dario foi mais longe
construiu o Templo Neo-Platônico
ou das 7 Musas
o seu RETIRO SAUDOSO
templo grego no meio do mato
de pé até hoje (ANEXO, 16 de dezembro de 1976, p. 4).

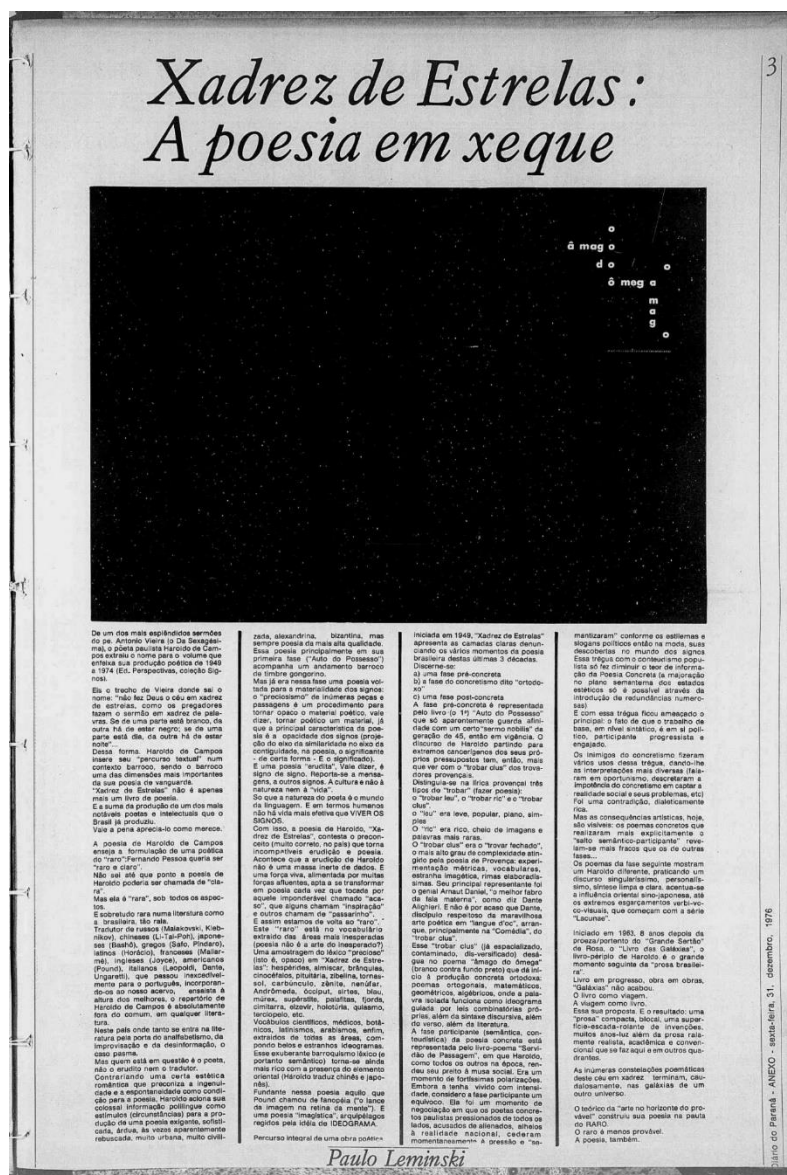
Nota-se um procedimento já verificado em outros textos: a escolha pelo recuo à esquerda e pela composição de versos improvisando um ensaio a assumir a forma do poema. O modo de fazê-lo também tem seus méritos e suas particularidades. Isto é, não se pode dizer que se trata simplesmente de um texto em prosa composto por frases

cortadas, já que não há, por exemplo, o uso recorrente de preposições nem conjunções – apenas quando estritamente necessárias para designação de lugar como, por exemplo, “no maranhão”.

O texto, embora trate de um assunto pertinente a um ensaio e seja, por isso, permeado de informações, é guiado pela cadência rítmica (4 e 5 sílabas poéticas) dos quatro primeiros versos: toda cidade/ tem corpos estranhos / toda cidade / tem seu corpo estranho. Depois, duas sequências de três e duas sílabas poéticas a partir de uma só palavra: sousândrade / no maranhão / kilkerry / na bahia. E, por fim, o par mais longo com sete e dez sílabas respectivamente em: “qorpo santo no rio grande / [...] em curitiba foi dario veloso / 1869-1937.” A quebra da rapidez do ritmo imposto até aqui para a cadência longa do heptassílabo e decassílabo exige que o leitor se demore na comparação entre o dramaturgo *Qorpo Santo* – tido como louco no Rio Grande do Sul, recuperado e colocado na pauta literária por um breve ensaio de Décio Pignatari – e o simbolista Dario Velloso, objeto principal do poema que pretende, sobretudo, homenagear e informar ao passo que atribui ao poeta um novo sentido, o de ter realizado um gesto anti-provinciano. A estrofe alcança o ponto alto no penúltimo e mais ritmado verso que, de modo geral, pode sintetizar o assunto que guia a composição, que não é outro senão a louvação bem-informada a respeito do poeta Dario Veloso numa tentativa de inserir também o Paraná na geografia dos famigerados gestos radicais do século XX: “templo grego no meio do mato”.

Nota-se, em *Anexo*, não só a tentativa de Paulo Leminski de mostrar-se alinhado teoricamente aos critérios valorativos desenvolvidos pelos concretistas, mas também uma recorrente exaltação crítica às obras que pertencem a esse círculo. No ensaio publicado em página inteira no dia 31 de dezembro de 1976, intitulado “Xadrez de estrelas: A poesia em xeque”, parte da explicação da natureza da origem do livro de poesia *Xadrez de estrelas*, de Haroldo de Campos, para apresentar um estudo a respeito da poética do autor, de onde é possível retirar trechos que coincidem com algumas de suas principais ideias e de jogos de sintaxes fixos, como a dialética entre *raro* e *reles*, ou *raro* e *ralo*, como o seguinte: “A poesia de Haroldo de Campos enseja a formulação de uma poética do “raro”: Fernando Pessoa queria ser “raro e claro”. Não sei até que ponto a poesia de Haroldo poderia ser chamada de “clara”. Mas ela é “rara”, sob todos os aspectos. E sobretudo rara numa literatura como a brasileira, tão rala” (LEMINSKI IN ANEXO, 31 de dezembro de 1976, p. 3). Chama a atenção também a composição da página que, para além do ensaio propriamente dito, traz o poema visual com os dizeres: “o âmagô do ômega/ magô” sobreposto a um céu estrelado, como se vê na seguinte reprodução:

Figura 10 - Anexo 31 de dezembro de 1976



Fonte: reprodução da autora.

A mesma obsessão por explicar e difundir as formulações a respeito da distinção entre uma “poesia de invenção” e uma “poesia de comunicação” é recorrente em *Anexo* funcionando como uma demarcação do espaço da página do jornal com aquilo que entende como gestos vanguardistas e anti-provincianos, mas não só. Fica clara também a obstinação de Leminski por levantar questões e apresentar algumas conclusões como um professor interessado em ensinar aquilo que fervorosamente aprendeu sobre poesia, fazendo uso do procedimento da repetição como se, ao exaurir o leitor com uma variação muito pequena dos mesmos princípios, fosse capaz de doutriná-lo ou, pelo menos, de

levá-lo a considerar como válidas as ideias formuladas. Ou, pelo menos, fazê-lo levantar questões que, na altura, representam também as tensões instauradas pelas disputas entre a poesia que se quer de vanguarda e aquela que se pretende engajada ou discursiva.

No *Anexo* de 21 de janeiro de 1977, Leminski publica o texto “Poesia progride?” que, já à partida, instaura a questão (até um tanto já envelhecida) a respeito da evolução crítica das formas, onde novamente entra em cena um hibridismo do gênero textual, uma vez que há um tratamento formal de poema articulado a um conteúdo ensaístico. A composição segue o estilo leminskiano: frases curtas em tom de máximas, objetividade, ausência de imagens, linguagem simples e clara. Um texto, portanto, que traz em si a função comunicativa em clara evidência. São destacáveis três pontos. O primeiro deles, refere-se ao tom didático, sintético e informativo no tratamento da história das formas poéticas seguindo à risca a linha historiográfica instaurada pela teoria da poesia concreta, como pode ser observado na primeira estrofe do poema-ensaio:

Depois de Dadá.
Depois de 22.
Depois de Joyce, Pound, Maiakovski, Drummond, Cabral, Pessoa.
Depois da semiótica.
Depois do estruturalismo.
Depois da cibernética.
Depois de John Cage.
Depois da poesia concreta.
Depois, não podemos mais ser ingênuos.
A “pureza” está perdida.
A não ser que sejamos genialmente ingênuos.
Como Oswaldo de Andrade.
Como Caetano Veloso.
Falsos ingênuos. Artistas sofisticados que, de tão sofisticados, re-inventaram o elementar, a candura, o primário. (ANEXO, 21 de janeiro de 1977, p. 2).

O que há nesta estrofe é a repetição da mesma fórmula utilizada em poemas-ensaios já analisados anteriormente, isto é, o autor elenca uma série de movimentos e artistas cravados já pelos concretistas como momentos decisivos para a progresso crítico das formas poéticas apenas mencionando-os numa sucessão sincrônica (mas ainda assim considerando a cronologia) que parte do Dadaísmo e chega a Caetano Veloso, sem problematiza-los e sem tecer sobre eles qualquer aprofundamento aproximando-se mais de um texto publicitário (cujo princípio da linguagem conotativa é o convencimento) do que propriamente de um ensaio crítico nos termos usuais.

Na estrofe seguinte, o procedimento publicitário soa ainda mais decisivo já a partir do subtítulo em letras maiúsculas:

POESIA: LIBERDADE

A palavra “poesia” (como a palavra “cultura”) é dessas tão vagas que abrigam até significados contrários & contraditórios.

O que você entende por poesia?
Que há de comum entre o que um surrealista entende por “poesia” e a concepção de poesia de um sambista do morro?

Para um drummondiano, poesia é discurso.
Para um concretista, poesia é ideograma.

Conclusão: não há POESIA.
Há “poesias”.
Coexistindo.
Conflitando.
Atritando.

Como nunca se pode prever donde a novidade vai surgir, toda ortodoxia é coisa de mentes totalitárias.

Poesia é liberdade. É a liberdade da minha linguagem.

O único ponto em comum entre estas várias visões do mesmo (?) fenômeno é a constatação que poesia é algo que se passa com linguagem. (ANEXO, 21 de janeiro de 1977, p. 2, grifos nosso).

O segundo ponto a merecer destaque pode ser percebido melhor no trecho supracitado. Trata-se, de um lado, da instauração da dicotomia entre dois tipos de poesia, na figura de Carlos Drummond e na figura abstrata da poesia concreta e, de outro lado, da repetição da frase “Poesia é liberdade. É a liberdade da minha linguagem”, de uso recorrente em outros textos como no poema visual apresentado na Figura 3. Nesse caso, a inserção da dicotomia seguida da conclusão da existência de poéticas distintas e igualmente indispensáveis, refutando assim um modelo fixo, cria uma saída pela tangente concebendo um interregno, espécie de trincheira capaz de acolher a concepção mais sólida do poeta: a de que a fricção gerada pelo atrito e pelos conflitos entre a poesia de comunicação e a poesia de invenção é o ponto fundamental que mantém o campo em constante tensão e movimento. Portanto, se para Leminski poesia é “a liberdade da minha linguagem”, ela pode tanto transitar entre ambos os terrenos poéticos como pode se dar nas linhas de fronteiras, e por isso no terreno das tensões, entre um e outro.

As duas “visões do mesmo fenômeno” passam, então, a ser distinguidas nos dois tópicos posteriores:

POESIA DE INVENÇÃO

Esta é a poesia que produz informação nova: estruturas e processos novos para uma sensibilidade nova.

Trabalha nos planos sintático e pragmático da mensagem (isto é, no plano material).

Resultado de uma evolução crítica de formas, incorpora a dimensão de progresso à essência do seu fazer.

Não tem medo de mudar seu corpo.

Quer a MUTAÇÃO, para usar um termo da biologia.

Dialoga, porisso, intimamente com as técnicas do século XX (fotos, layout, cartum, etc).

Inaugura recursos.

Abre caminhos.

Mira a ruptura.

Em nível de linguagem. Na infra-estrutura do processo sígnico.

Exemplo: a poesia concreta.

É uma poesia, infelizmente, para produtores.

[...]

E portanto, uma poesia para produtores.

Poesia para poetas, certamente.

Para mudar poetas.

Criação para alterar o curso da criação dos criadores.

Produção para influenciar produtores.

Sua taxa muito alta de informação não permite que atinja grandes públicos.

Seu “elitismo” não é político nem ideológico.

É semiótico. É da natureza do processo de signos e sinais.

[...]

POESIA DE COMUNICAÇÃO

Existe uma poesia que visa sensibilizar grandes números e ser entendida sem dificuldade.

É uma poesia fácil.

Acessível.

De gestação e elaboração fáceis.

Veículo para conteúdos dados.

Não se mexe no próprio veículo: seria comprometer a imediata apreensão.

É “clara”.

Mas só se pode ser claro dentro de uma estrutura aceita, reconhecida, “comum”.

A poesia de comunicação tem que lançar mão de signos usados, confirmados pela tradição, “banais”: o código verbal, a sintaxe lógico-discursiva, o verso, a literatura, o elenco previsível de imagens.

E uma poesia de baixo teor de informação.
Com taxas altíssimas de redundância.

Previsível.

Esperável.

Provável.

É mais provável que prevaleça (quantitativamente) sobre a poesia de invenção.

Seu impacto é pequeno, para quem entende do riscado.
Tem uma função didática, mobralizante, iniciadora, muito importante num país de analfabetos.

E tomara que gere muitos poetas/leitores para a poesia de Invenção.

A poesia progride pela invenção.

E se conserva em forma (sua grandeza se mantém constante) pela comunicação. (ANEXO, 21 de janeiro de 1977, p. 2, *grifo nosso*).

É longa a explicação a respeito desses dois polos da poesia, mas o que vale ressaltar do trecho supracitado é o uso do tom didático a fim de demonstrar os pontos fortes e as possíveis falhas em cada um dos modelos. Se, por um lado, a poesia de invenção cria objetos novos, por outro “É, infelizmente, uma poesia para produtores”. Do mesmo modo, se a poesia de comunicação peca por ser uma “poesia de baixo teor de informação”, acerta por assumir uma “função didática, mobralizante, iniciadora, muito importante num país de analfabetos”. A formulação fica, nesse sentido, num plano geral e generalizante sem que sejam citados casos específicos que exemplifiquem os pontos abordados, a não ser pela menção a Drummond e à poesia concreta, o que permite perceber também a força específica desse poema-ensaio: a de sistematizar de maneira simplificada – e aí mora o grande risco de Leminski – a dicotomia entre dois modelos poéticos em constante tensão e disputa. Não há, portanto, um aprofundamento ou mesmo uma exemplificação concreta a respeito dos poemas que Leminski considera como

“fáceis” e de “comunicação” e daqueles que são, de fato, “objetos novos no mundo” – o que destoa de um ensaio de crítica literária, onde é indispensável a amostragem sobre os pontos referenciados.

Outrossim, não é exatamente essa a função do poema-ensaio. Publicado em um meio de comunicação de massa, na página de um jornal, Leminski assume o assunto teórico como fundamental, mas refuta o tom academicista ou mesmo o tom crítico tradicional. Isto é, não se trata propriamente de um ensaio de crítica literária, mas de um ‘poema-ensaio’ e, para isso, simplifica o assunto a partir da esquematização mais ou menos fixa dos modelos apresentados criando dois polos distintos onde seja possível observar, sobretudo, suas diferenças abissais. A partir da diferenciação ressaltada entre uma poesia de invenção e outra de comunicação, finaliza o poema-ensaio retomando o subtítulo do primeiro tópico “POESIA:LIBERDADE”, alternando a ordem dos fatores com o fim de dar ao leitor uma espécie de síntese ao problema apresentado, sem, no entanto, resolvê-lo de maneira direta:

LIBERDADE: POESIA

Quis apenas dar dois exemplos possíveis (e extremos) de poesia.

E fazer uma pergunta. (ANEXO, 21 de janeiro de 1977, p. 2, *grifo nosso*).

E é aqui onde se pode observar o terceiro ponto de relevância desse texto: a defesa de Paulo Leminski de um território de difícil identificação, ou nos termos de Heloisa Buarque de Holanda (IN FERRAZ, 2013), o caso de um poeta que transita entre dois momentos e modelos poéticos sem promover rupturas. E o faz assumindo, no próprio texto, o propósito da apresentação dicotômica realizada nos tópicos anteriores: extremar dois exemplos não para assumir-se claramente como defensor de um deles, mas sobretudo para levantar uma questão teórica e criticamente pertinente.

É em *Polo Cultural* n. 1 que Leminski assume posição de destaque numa publicação que, diferentemente das revistas nanicas, não tem o caráter de veículo independente, embora em termos de conteúdo a guinada seja muito próxima àquela de *Código* e de *Qorpo Estranho*, inclusive contando com os colaboradores comuns como Régis Bonvicino, Antonio Risério, Caetano Veloso, Décio Pignatari, entre outros. Para compreender, então, o papel de *Polo Cultural* no contexto curitibano é preciso retomar o

suplemento *Anexo*, mais especificamente a edição especial do dia 6 de fevereiro de 1977. Nesse número, aparece o seguinte editorial, assinado por Reinaldo Jardim e Marilu Silveira, vejamos:

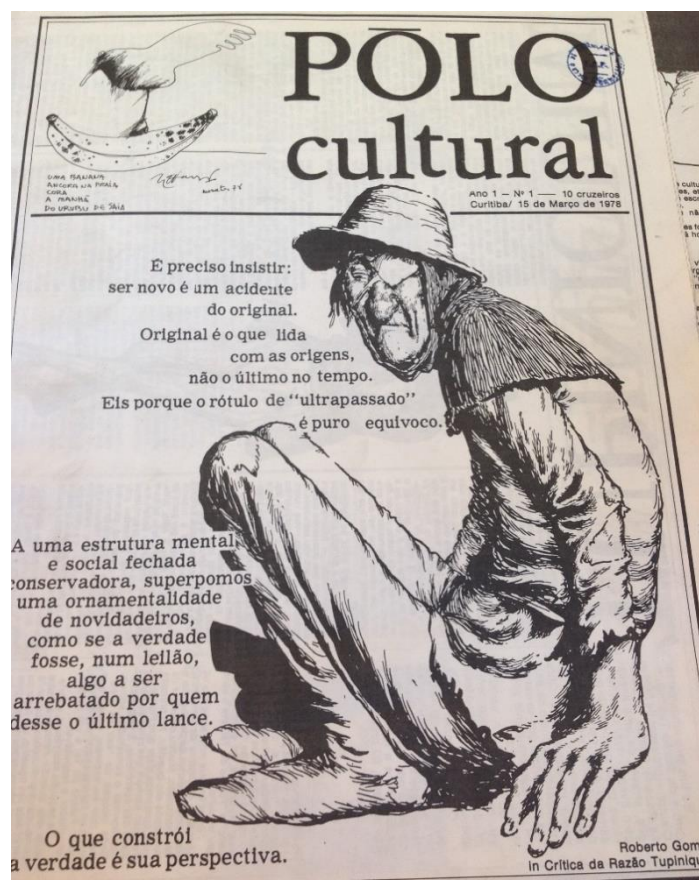
Não estamos pisando no terreno romântico das utopias. A proposta é fundamentalmente de ordem industrial, e, portanto, econômica. A criação de matrizes modelares, de modelos próprios, cujo know-how seja nosso; o estabelecimento de múltiplos espaços abertos ao exercício e à expressão de ideias sonoras, plásticas, gráficas, visuais, cênicas, arquitetônicas, isto é, parques editoriais, fonográficos, laboratórios teatrais, praças cobertas, auditórios eletronicamente equipados; a ordenação de uma produtividade capaz de satisfazer não só ao mercado consumidor local, mas quantitativa e qualitativamente exportável; a conquista gradual e efetiva de um público potencialmente interessado (da classe universitária à operária) mas não participante, cuja mobilização está a exigir um trabalho de científica motivação através de eficiente campanha de penetração publicitária; enfim uma quantidade tal de iniciativas, cuja itemização total vai se tornando exaustiva, precisam ser tomadas, se efetivamente os poderes públicos e os empresários do Paraná estiverem mesmo dispostos a implantar em sua capital o Pólo Cultural brasileiro. A rentabilidade das indústrias do lazer cultural, além de altamente satisfatória, proporciona o lucro cívico da paz social, da ampliação do mercado de trabalho, do engajamento populacional nos projetos urbanos, da projeção e prestígio estaduais em todo território nacional. *Esta edição especial do Anexo do Diário do Paraná apresenta os subsídios básicos para elaboração do projeto Polo Cultural e oferece uma amostragem do que ora se cria em arte nesta cidade.* (ANEXO, 6 de fevereiro de 1977, p. 1).

Nesta edição, no topo da capa do suplemento, ao invés de aparecer apenas *Anexo*, como era comum, aparece pela primeira vez o título *Polo cultural*, seguido de *Anexo*. Essa guinada do suplemento apresenta um novo fôlego com mais páginas e com uma ausência perceptível de Leminski nas primeiras edições, tendo como objetivo apresentar os vértices de uma pressuposta “Curitiba moderna”. Nessa guinada, Dalton Trevisan aparece como figura emblemática quando se trata de apresentar a face literária de Curitiba, perspectiva que parece não ter agradado Leminski quando, em carta a Décio Pignatari (1999), demonstra seu descontentamento com o “Jardim” e com a “Polo Cultural”. Claro que essa percepção se trata apenas de uma suspeita, embora pareça muito acertada, já que é sabido o estranhamento de Leminski com o frequente culto a Trevisan, sobretudo com a forma do conto que, para o poeta, transformou os escritores curitibanos em “daltônicos”. Em finais de 1977, o suplemento *Anexo*, já ligado ao projeto “Polo Cultural”, vai se achatando e perdendo seus traços principais. Ganha, por exemplo, uma

espécie de coluna intitulada “Fernanda”, e o suplemento passa a figurar como um 2.º caderno, tendo desaparecido por complexo a menção ao “Anexo”, restando apenas a coluna “Fernanda” a partir de 20 de setembro de 1977.

Não se trata, todavia, do fim do projeto, mas de sua transformação em publicação própria, o semanário *Polo Cultural*, dirigido pelo mesmo Reinaldo Jardim. O primeiro número é publicado em 15 de março de 1978, trazendo uma espécie de ensaio-editorial de Leminski intitulado – e já mencionado anteriormente – “A inteligência provinciana”, em que o poeta ataca, sob todas as formas, o provincianismo intelectual curitibano.

Figura 11 - Polo Cultural n. 1



Fonte: reprodução da autora.

O editorial ganha um novo capítulo com mesmo título no número 2, de 30 de março de 1978. Já no número 3, de 06 de abril de 1978, o editorial intitulado “Paulo Cultural, Ou, o Caso Leminski Ou, Tem mostarda demais no meu Vinavustre” é assinado por Werneck⁹⁹ e apresenta uma resposta direta às ideias desenvolvidas por Leminski nos números anteriores. A ideia do autor, portanto, é a de se contrapor ao ponto de vista de

⁹⁹ Até o momento não foi possível identificar quem é Werneck.

Leminski. É possível perceber, a partir desse rápido debate interno que se instaurou, uma espécie de disputa cultural entre os autores, o que colabora, de certo modo, para dar visibilidade também ao processo de modernização cultural da capital paranaense.

O fato que nos interessa, entretanto, é o de perceber a presença decisiva de Leminski atuando como uma espécie de colaborador especial, seja por meio de editoriais como os já citados, seja pela publicação de poemas, num período que se estende do primeiro ao décimo quarto número, de 22 de junho de 1978, quando é anunciada a divisão de *Polo Cultural* em quatro seções a serem publicadas alternativamente, sendo elas: seção A, voltada ao assunto “artes”; seção B, intitulada “Grafia”; seção C, denominada de “Arquitetura”; e seção D chamada de “Inventiva”. É nesta última seção, a “Inventiva”, que Leminski será designado, definitivamente, como editor e organizador, tratando-se inteiramente de números voltados à poesia de vanguarda¹⁰⁰. Ainda no número 14, que apenas anuncia tal alteração, Leminski colabora com um longo ensaio intitulado “Riverão e Sussuarana na terra do texto”, onde está incluso, como espécie de introdução, o poema-ensaio “Sertões antieucidianos” em que, nos mesmos moldes dos poemas-ensaios anteriores, mescla linguagem poética com informações precisas a respeito de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Três publicações depois, no número 17¹⁰¹, de 13 de julho de 1978, surge a primeira edição de *Polo Cultural/Inventiva*, editada inteiramente por Leminski abusando de poemas visuais, de trechos de cartas, ensaios, entrevistas e ilustrações. Apresentamos, a seguir, a capa e a contracapa do supracitado número, com projeto gráfico de Julio Plaza:

¹⁰⁰ O último periódico vanguardista paranaense de grande expressão foi a revista literária *Joaquim*, fundada por Dalton Trevisan, Erasmo Piloto e Antônio Walger. A revista foi editada em Curitiba entre 1946 e 1948, tendo sido um periódico ligado aos movimentos artísticos nacionais, representando um porta-voz paranaense da segunda fase do modernismo.

¹⁰¹ Aparecem como alguns dos colaboradores desse número: Alceu Amoroso de Lima, Régis Bonvicino, Luis Carlos Retamozzo, Luís Edson Fachin, Hamilton Faria, Raimundo Caruso, o próprio Paulo Leminski, Rogério Bonilha, Antonio Risério, Pedro Leminski, Jaques Brand, Domingos Pellegrini Jr., Alice Ruiz Paulo Vítola, entre outros.

Figura 12 - Polo Cultural n. 17



Fonte: reprodução da autora.

Embora na imagem não seja possível perceber os detalhes, é possível identificar na capa e contracapa de *Polo Cultural/Inventiva* a reprodução, com algumas modificações, do mesmo poema visual de Leminski publicado, anteriormente, em *Código* n. 3, conforme apresentado na Figura 3. A reprodução do poema, seja pela sua repetição, seja pelo seu conteúdo, pode indicar o início de um projeto que tem em suas bases as perspectivas fundadas pelas revistas literárias nas quais Leminski colaborou tão intensivamente e onde firmou, de modo geral, as relações de sociabilidade com poetas e escritores sobretudo paulistas e baianos. Nesse sentido, embora aqui a natureza da publicação tenha objetivos e incentivos muito distintos daqueles das “nanicas”, é possível afirmar que se trata de uma espécie de último fôlego da ideia geral de um projeto não só de divulgação de poesia experimental, mas também de um espaço, via suporte dos periódicos, voltado unicamente ao debate sobre a arte literária¹⁰².

No número 26, de 21 de setembro de 1978, há outra reprodução oriunda de *Código* n. 3. Trata-se de uma entrevista intitulada “John Cage: dois toques para o Brasil”, traduzida por Haroldo de Campos. Um processo inverso também ocorre: o texto intitulado “Corpo scritto com o signo”, uma entrevista de Bonvicino com Pignatari especial para *Polo Cultural* n. 21, foi publicada também em *Código* n. 11, de 1986.

¹⁰² Vale ressaltar que Leminski colabora também para a seção A, intitulada “Arte”, da *Polo Cultural*, com ensaios que se assemelham aos editoriais dos números 1 e 2.

Sem promover uma análise minuciosa de cada uma das edições, o fundamental, aqui, é verificar que, através da *Polo Cultural*, Leminski reforça e amplia uma série de assuntos já latentes desde as colaborações nas revistas paulistas, além, é claro, de ampliar a difusão de uma série de poemas. Um desses assuntos é a própria investigação a respeito da natureza e função da literatura e, mais especificamente, da poesia. Ainda no número 3, o poeta publica uma espécie de ensaio intitulado “Vida e Literatura: distâncias”, transcrito a seguir:

A literatura, arte do código hegemônico, a língua escrita, é uma linguagem dominante. Exerce o papel, no interior da cultura, que a classe dominante exerce no plano social.
 [...] Ornamental, decorativa, supérflua, ela cresce dia a dia como um rio inútil, auto-fágico, vão.
 [...] Não acredito em soluções tipo mimeógrafo (embora, possam funcionar).
 Me refiro à própria linguagem.
 A classe dominante vê com extrema desconfiança qualquer subversão em suas linguagens, na literatura inclusive.
 Me refiro a Maiakovski que, acusado de “incompreensível para as massas”, disse: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. E estourou com todas as estruturas vigentes da poesia russa, a partir de lições tiradas do cinema, da fotografia, das artes plásticas.
 Me refiro a Brecht, inspirado por uma consciência política extraordinária, pondo o teatro numa perspectiva de linguagem e *consciência do código*, através do distanciamento.
 Boa arte da inteligência politicamente desperta é subdesenvolvida em matéria de arte. De literatura. De criação.
O ativista confunde literatura com jornalismo. Poesia com panfleto. Arte com ilustração de teses.
 Essa gente jamais vai entender poesia, por exemplo.
O político é sempre o anseio por uma ordem.
Ora, poesia é liberdade.
E a rebelião dos objetos.
 A insurreição dos conceitos e das palavras.
 Daí, a miopia e a estreiteza mental da inteligência politicamente desperta. Eles vêem tudo a curto prazo.
 Trágico constatar que não há nada mais parecido que a arte oficial da URSS e a arte protegida e patrocinada pelo III Reich.
 [...] Vamos omitir duas utopias complementares.
 Um dia, mereceremos não haver mais o Poder.
Um dia, todos seremos poetas.
 Em termos de Brasil, me refiro a Oswald de Andrade, infra-vermelho, ultra-violeta, primitivo de vanguarda, Inventor.
 A literatura dominante não precisa de defensores. Ela tem o sistema para defendê-la.

Independentemente de outras tarefas, o programador de mensagens verbais (perdão, leitor), o escritor, ou subverte as linguagens dominantes ou é um agente do sistema. Na melhor das hipóteses, uma vítima fácil ou um inocente útil.

Não existe linguagem mais fácil do que a linguagem consagrada. Ela é a linguagem comunicativa, por excelência. Ela comunica, por definição. Mas antes dela, existe uma linguagem de informação, uma linguagem produtora, uma linguagem de invenção.

[...]

A consciência política tem que começar por um exercício crítico das linguagens.

O poder da linguagem X a linguagem do Poder.

O resto é bobagem. (POLO CULTURAL, 1978, n. 3, s/p, *grifo nosso*).

Novamente está colocado o debate entre literatura, poesia, linguagem, poder, e engajamento político, terreno fértil de discussões do pós-68, manifestando a existência de disputas entre duas principais tendências artísticas da época, a arte engajada¹⁰³ e a chamada “arte em questão” (BOSI, 2018). É nesse nó de tensão que mora a insistência e defesa de Leminski por uma poesia que exerça uma consciência crítica sobre o próprio código, afirmando não ser revolucionária qualquer arte que não se atenha às formas revolucionárias indicando, como no trecho supracitado, que “A consciência política tem que começar por um exercício crítico das linguagens”, ou seja, o engajamento quando envolve a poesia, segundo o paranaense, não se dá em outro território que não o da própria dissolução das formas consagradas. O ponto mais extremado dessa concepção está dado na seguinte afirmação: “Trágico constatar que não há nada mais parecido que a arte oficial da URSS e a arte protegida e patrocinada pelo III Reich”, aproximando duas artes que se pressupõem opostas pelos ideais políticos aos quais estão ligadas. Com isso, a defesa é a de que toda arte oficial não pode ser revolucionária, mesmo quando inserida num programa político que assim se intitula, sobretudo porque é produzida dentro de uma linguagem já instituída.

Novamente, é notável o procedimento da repetição com pequenas variações de algumas ideias fixas que, nesta segunda fase e com esse meio de comunicação sob o seu completo domínio, ganham um fôlego surpreendente de modo que é praticamente

¹⁰³ Embora tenha surgido dessa tendência uma força avassaladora de democratização do teatro, por exemplo, e de uma poesia ligada aos Centros Populares de Cultura, o engajamento também apresentou seus limites próprios, “uma vez que olhava com desconfiança experimentos artísticos, por considerá-los herméticos e sem articulação com a realidade brasileira” (BOSI, 2018, p. 33). Outra espécie de problema percebido é a própria contradição de ser uma arte produzida não pelo próprio povo, mas por artistas que julgavam representar essa parcela da sociedade partindo de uma “tipificação supostamente conscientizadora”. O objetivo, nesse sentido, era “acercar-se da cultura popular para na verdade convertê-la em instrumento ideológico, dela selecionando aspectos potencialmente politizadores” (BOSI, 2018, p. 33).

impossível não as compreender como uma insistência quase doutrinária. Leminski, sucessivamente, toca no mesmo ponto, ainda que o faça a partir de perspectivas diferentes, voltando a afirmar que “poesia é liberdade” e reforçando a utopia de que “Um dia, todos seremos poetas”. O mesmo assunto será também tema do ensaio publicado no n. 8 de *Polo Cultural* intitulado “Literatura e classes sociais”, apresentando como epígrafe a seguinte expressão de Oswald de Andrade: “a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico”. O autor retoma as reflexões a respeito da relação entre poeta, poesia e público (massa) partindo da seguinte questão: “Pode o escritor, intelectual da classe-média, quase por definição, assumir, por exemplo, a causa do proletário?” (POLO CULTURAL/INVENTIVA, n. 8, p. 1). A resposta negativa aparece na sequência:

Tudo que ele escrever sairá, fatalmente, viciado por sua origem social.

No caso da literatura, esse vício de origem salta aos olhos de modo mais berrante ao constataremos os altos índices de analfabetismo, semi-alfabetização e audiência de televisão e os modestíssimos índices de escolarização secundária e universitária do nosso povo. Acrescente-se a isso o elevado custo do livro, da revista e do jornal, num orçamento popular.

A literatura é a mais aristocrática de todas as artes.

Como pode o escritor politicamente desperto superar tantas barreiras e abismos que separam seu trabalho do povo? (POLO CULTURAL/INVENTIVA, n. 8, p. 1).

Do trecho supracitado, a percepção de que a literatura, no contexto brasileiro, é em si um aparato distante das massas e, portanto, “a mais aristocrática de todas as artes”, tendo em vista o analfabetismo e o custo do livro já coloca em questão uma percepção que, somente mais tarde, será problematizada com o afincamento necessário por Silviano Santiago (1982) quando afirma que:

[...] a proposta de uma arte menos elitista, mais voltada para os anseios e a vontade popular (sem necessariamente recair na proposta populista); a proposta de um texto menos difícil, porque menos enigmático, mais acessível ao geral da população, porque aprendeu a não abusar dos artifícios da arte; a proposta do acesso menos dispendioso à obra (preço do livro, do ingresso, do disco, do quadro, etc.); a proposta de um entrosamento mais generalizado e significativo entre a obra de arte e o grosso da população alfabetizada ou não, tornando a sua fruição um dado real em termos sócio-culturais, - estes são alguns pontos que deveriam sensibilizar os nossos artistas nesta década de 80. (SANTIAGO, 1982, p. 55).

É exatamente diante da acusação de uma poesia populista, “Tudo que avistamos são tentativas, heróicas umas, cômicas outras, algumas trágicas. A tentativa mais comum é aquela que podíamos chamar de ‘populismo paternalista’” (POLO CULTURAL/INVENTIVA, n. 8, p. 1), que Leminski recorre à defesa do “trabalho de vanguarda”, acusado de “reacionário” e “alienado” por ser, segundo o poeta, um “experimento ‘anti-social’”. As consequências dessa visão, segundo ele, conduzem a um “academicismo de boas intenções, onde o arsenal tradicional da boa e velha literatura será reativado para o serviço público, a causa e a coisa coletiva, via conteúdos” (POLO CULTURAL/INVENTIVA, n. 8, p. 1). Leminski desenvolve, com sagacidade, a percepção das lacunas do projeto de poesia engajada contrariando a própria condição hegemônica em voga naquele tempo de uma arte social:

No Brasil, os poetas novos já nascem velhos.
 Falam em massa, sem partir para meios de massa.
 Falam em massa (fenômeno industrial-urbano), numa linguagem artesanal.
 Falam em massas mas não são massa.
 Nem no plano da produção.
 Nem no da distribuição e consumo do texto.
 De sua parte, os poucos (já não tão poucos assim) que investem no experimental (pondo em risco a comunicação) só tem como saída para justificar socialmente o seu fazer a crença que, um dia, como acreditava Maiakovski, a obra difícil e radical seria diluída por criadores menos radicais, e assim chegaria, depois de um acidentado percurso, ao consumo de números cada vez maiores. A massa. (POLO CULTURAL, 1978, n. 8, p. 1).

Tal percepção, mais do que ressoar a disputa entre grupos de ideias distintos desejosos por se estabelecerem no campo literário, traz em si um amálgama de crença na poesia de vanguarda como uma posição política e mais, demonstra o cerne da busca incansável do poeta na sua fase seguinte: a de ser capaz de compor uma poesia que seja invenção e comunicação, isto é, que rompa com as formas literárias estabelecidas (uma poesia para produtores, portanto) e, ao mesmo tempo, que instaure uma linguagem fácil e acessível (uma poesia para as massas, portanto) sem recair às banalidades tampouco à “posição ‘populista/paternalista’ que, segundo Leminski:

[...] a não ser quando descamba no carreirismo desenfreado de tantos, é o índice de uma angústia e uma agonia mais que respeitáveis: a angústia e a agonia de quem se sente emparedado

dentro da sua classe e, só tendo uma ideia como interesse, tenta saltar até o universo de interesses de outra classe.

Mas esse salto está fadado ao fracasso, se só levar em conta o que essa outra classe é.

É preciso criar em ternos do que ela será. Só o futuro é um esperanto. (POLO CULTURAL/ INVENTIVA, 1978, n. 8, p. 1, *grifo nosso*).

No trecho final, o poeta recupera e repete a ideia central de “minifesto 1” (Figura 1) e “minifesto 2” (Figura 2), em que difunde a crença na evolução da capacidade das massas de consumirem repertórios sofisticados e, por isso, afirma: “É preciso criar em termos do que ela será. Só o futuro é um esperanto”.

Nos números seguintes de *Polo Cultural*, ainda sem a seção “Inventiva” que, como já mencionado, aparece apenas no número 17, a investigação crítica de Leminski também pode ser percebida como latente, embora com outra finalidade. No número 9, de 18 de maio de 1978, por exemplo, o poeta elabora uma resenha – muito favorável, a propósito –, sobre o livro de poesia *Régis Hotel*, do ainda jovem Régis Bonvicino que, segundo Leminski, quando editou as já citadas revistas de poesia de vanguarda (*Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Muda*) foi responsável, junto dos outros editores, por construir “ninhos de metralhadora na linha de frente das tendências da poesia mais radical.” (POLO CULTURAL/INVENTIVA, 1978, n. 9, s/p).

Para além desse comentário, a resenha, entre diversos pontos positivos, apresenta um deles como fundamental: a metalinguagem observada nos poemas, sobretudo aquela que tem por objetivo “[...] pensar a própria poesia, sua natureza e alcance, coisa que Régis faz em poemas como ‘limina’, ‘o que há’, ‘poema gole’[...]” (POLO CULTURAL/INVENTIVA, 1978, n. 9, s/p). Assim, Leminski, ao fim da resenha, afirma: “Dentre todos os seus deveres, um dos mais importantes para o poeta é refletir sobre a natureza da própria poesia. Que é poesia, para mim? Que quer dizer um poema? Sem meta-linguagem, a linguagem não sabe para onde vai.” (POLO CULTURAL/INVENTIVA, 1978, n. 9, s/p). Percebe-se, nesse sentido, que mesmo quando se trata de uma resenha, há a fixação de Leminski por questões que envolvem a reflexão sobre o próprio fazer poesia – e não só em Leminski, já que se trata de um tópico frequente desta geração de poetas como, só para citar um deles, em Waly Salomão de

Gigolô de bibelôs (1983), *Poemas de Armarinho de miudezas* (1993) e *Algaravias: Câmara de ecos* (1996)¹⁰⁴.

No número seguinte, de 25 de março de 1978, uma nova investigação sobre o campo literário, dessa vez em texto intitulado “O conto do conto” que, pelo próprio nome, já nos indica que o assunto da vez é o gênero considerado “típico” da Curitiba de Dalton Trevisan, o conto. Não fica de fora, no entanto, a relação entre gênero literário e sociedade, como é possível perceber no seguinte trecho: “A literatura da burguesia triunfante, sólida como seus negócios, canonizou, então, seus recursos: a narrativa linear com começo meio e fim, o compromisso, documental, a verossimilhança, a psicologia dos personagens, a padronização dos efeitos” (POLO CULTURAL, 1978, n. 10, s/p). A investigação deste texto volta-se para o percurso histórico do gênero em questão, não sem alguma pitada de uma percepção própria e ácida sobre o assunto, vejamos: “Não nos deixemos iludir por questõezinhas de detalhe, alguns truques novos ou pequenas reformas de fachada: o conto que se produz hoje no Brasil, na maioria esmagadora dos casos, é coisa do século passado, academicismo reacionário, prática retrógrada” (POLO CULTURAL, 1978, n. 10, s/p). Menos inconclusivo como deve ser um ensaio e mais voltado a um artigo de opinião, em que há a inserção de possíveis soluções, Leminski finaliza o texto com a seguinte proposta:

Está pressuposto, aqui, que o exercício do texto criativo deve se reger por uma lei de progresso.

Esse progresso, no século XX, começou com a dissolução gradativa do perfil consagrado dos gêneros. Com uma abolição da fronteira entre as formas. Com a contestação dos recursos tradicionais e incorporação de técnicas de todas as áreas. Em direção a um conceito de TEXTO (sem rótulos). (POLO CULTURAL, 1978, n. 10, s/p).

Trata-se apenas de um pequeno trecho de um texto que se estende para diversas esferas do raciocínio, desde a atribuição do sucesso do conto atrelado ao mercado editorial, até a perspectiva de ser um gênero que se configura, segundo Leminski, como um estado de constante conflito com as vanguardas. Isto é, para o poeta o conto é diametralmente oposto à poesia, sobretudo aquela que se pretende experimental. Ainda

¹⁰⁴ Neste último, por exemplo, há o poema intitulado “Tal qual Paul Valéry” em que aparece a seguinte definição: “[...] um poema deve ser a festa do intelecto. / E poemas e festas e intelectos implicam riscos”, completando com a seguinte estrofe: “Sei, como os antigos e alguns vivos, / que a fobia castra os ritmos / e as formas da coragem. / Sá de Miranda, Camões, Cesário, João Cabral, Augusto, Ashbery: a resolução de ser poeta / sem precisar o peito / estufar / de vāvaronice. / E, no mais, POESIA É O AXIAL” (SALOMÃO, 2014, p. 230).

na mesma página, há um outro texto assinado por Leminski intitulado “Variações para silêncio e iluminação”, posteriormente inserido como ensaio em *Anseios e ensaios crípticos* (1986), e que, de todos os anteriores, é o que mais se afasta do assunto literatura, embora haja alguma menção, por exemplo, ao “silêncio de Graciliano”.

No número 11, de 1 de junho de 1978, há duas páginas inteiras dedicadas a uma chamada “intervenção textual” de Leminski, cujo título é “O pensamento construtivo” que, além de inserir a afirmação de que “[...] esse fio construtivista/tênue mas nítido/pode ser acompanhado na literatura (produção de textos)/ ao lado de manifestações nas outras artes [...]” (POLO CULTURAL, 1978, n. 11, s/p), inclui também trechos de poemas de Gregório de Matos, de Sousândrade, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto – todos eles ligados ao arsenal de poetas consagrados e recuperados pelos concretistas paulistas. O raciocínio desenvolvido por Leminski é o de pontuar o construtivismo como uma espécie de fio condutor perpassando por toda a linha da literatura brasileira, de Gregório aos concretos, e destes aos seus contemporâneos ligados à música, como é o caso de um Aldir Blanc, e Walter Franco, por exemplo, desembocando num conceito que será muito difundido por Leminski: o da “pororoca” como dialética do Brasil, composta pelo “[...] pensamento cartesiano-construtivo/versus/ vitalismo barroco-tropical/POROROCA/ A DIALÉTICA/BRASIL” (POLO CULTURAL, 1978, n. 11, s/p).

Em 15 de junho de 1978, no número 13, outro texto de Leminski que será incorporado em *Anseios e ensaios crípticos* (1997) e na terceira parte de *Ensaio e anseios crípticos* (2012). Trata-se do intitulado “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, em que são retomadas e redimensionadas questões já presentes em “Minifesto” e “Minifesto 3”, tais como público, massa, consciência do subdesenvolvimento, radicalidade e a posição da poesia frente a esses conceitos. Além disso, o texto sugere uma espécie de programa de poesia possível ao Brasil que caminha para o final do século XX, podendo ser resumido pela seguinte perspectiva: “Num país como o nosso, é necessária uma Itaipu poética. Uma vanguarda/central elétrica que produza matrizes novas” (POLO CULTURAL, 1978, n. 13, s/p), ideia muito próxima àquela do “Minifesto 2”, onde afirma ser necessário “colocar os carros na frente dos bois”. Mais uma vez, há a demonstração da existência da obsessão por um projeto de poesia, um programa em que pesa o amálgama entre os preceitos cultivados pelos concretistas e construtivistas de modo geral e o ímpeto do desbunde cultivado pelo paranaense desde fins da primeira fase.

No número posterior, o 17, já estamos diante da *Polo Cultural/Inventiva*, seção explicada anteriormente, cuja capa estampando a poesia visual de Leminski está ilustrada na Figura 12. Deste número, mostra-se fundamental, ainda, apresentar um outro texto de autoria de Leminski – como é possível perceber, o poeta parece estar, como o Cartesius de *Catatau*, possuído pelo demônio da linguagem pela quantidade de textos de sua própria autoria que estampa as páginas do periódico, o que nos leva a encarar esse periódico como essencialmente leminskiano seja pela quantidade de textos seja pelo viés de seleção poética adotado em todos os números.

O texto em questão é intitulado “As mil e uma (in)utilidades da poesia”, outra investigação a respeito da função social da poesia movida pela questão-chave: para que serve a poesia? Isto é, se até então as formulações do poeta buscaram definir o que é poesia, agora, partindo do princípio de que já está claro o que pensa o poeta ser poesia (poesia = linguagem em estado de radicalidade), o raciocínio volta-se para a investigação a respeito de sua utilidade. Aparece, portanto, pela primeira vez, o desenvolvimento mais aprofundado de um conceito que será frequente na perspectiva crítica de Leminski, o da poesia como um ‘inutensílio indispensável’ à sociedade capitalista contemporânea. É, portanto, momento em que as investigações a respeito da função social da poesia aparecem com mais ímpeto e sistematização. Além dos textos mencionados, neste número também aparecem outros tantos poemas assinados por Leminski, como, por exemplo, o intitulado “Júlio Plaza: um pensador não verbal”, naturalmente tematizando o designer que dá nome ao título, e o poema intitulado “Y”, um poema extenso e extremamente visual, cujo mote da letra em questão sofre uma série de variações ao longo de toda a página se desdobrando em palavras portuguesas, espanholas e indígenas, todas a partir de “Y”.

A investigação suscitada pela questão “para que serve a poesia” é retomada na sequência, no n. 21¹⁰⁵, cuja capa traz estampada uma imagem de Mallarmé constituída por pixels numa construção a partir da fragmentação. No texto denominado “O por q”, há uma mescla de discussão a respeito da função da poesia e do próprio projeto orientador de “Inventiva”, cujos parágrafos estão dispostos à margem esquerda, com quebra de

¹⁰⁵ Há uma curiosidade na data dos números 17 e 21 de *Polo Cultural/Inventiva*. O número 17 é de 13 de julho de 1978 e o número 21, posterior, é datado de 10 de julho de 1978. Não foi possível identificar o porquê desse suposto erro. Vale ressaltar também que nessa edição aparecem como colaboradores, além dos já frequentes Alice Ruiz, Décio Pignatari, Pedro Leminski, Duda Machado e Retamozzo, também o editor geral de *Polo Cultural*, Reynaldo Jardim, além de Sebastião Uchoa Leite e Gilberto Gil (com a transposição, em forma de poema, da canção Bat Macumba).

linhas tal qual um poema, embora não haja necessariamente versos e o assunto seja mesmo típico de um ensaio:

a praga crítica que se abateu sobre o texto brasileiro
 com suas teorizações e estruturalismos
 quase nos fez esquecer que o que importa é o texto criativo
 fazer o texto criativo
 ler o texto criativo
 INVENTIVA
 está aberta
 para o texto novo
 inovador
 rebelde às fórmulas
 voltado para a originalidade
 revolucionário
 é
 tanto quanto sabemos
 a 1ª publicação brasileira mensal
 dedicada explicitamente
 à coisa experimental
 assim como para fazer um polo petroquímico
 é preciso know how
 e investimentos
 para fazer um POLO CULTURAL
 é preciso enfrentar criticamente os cânones vigentes
 ampliar os repórteres
 assumir o risco do erro e do acerto
 e estimular a produção da informação nova
 a forma enigmática é forma viva: como a vida,
 uma irisação: um convite à dança; uma tentação ou irritação.
 soluções que não satisfaçam;
 nada que faça repousar;
 nada que nos oprima” (norman o. brown, “love’s body”)
 INVENTIVA
 DESESTABILIZAR. (POLO CULTURAL, 1978, n. 21, s/p).

O autor, ao que tudo indica, parece aglutinar projeto editorial com seu próprio projeto de poesia, reforçando a ideia de “informação nova”, de “texto criativo”, da rebeldia às fórmulas consagradas e de uma poesia cuja finalidade deve ser semelhante à da ciência de ponta necessária para “fazer um polo petroquímico”. Para isso, é preciso dinamitar territórios consagrados e “enfrentar criticamente os cânones vigentes”, ideia que parece contraditória se pensarmos num Leminski muito ligado ao cânone concretista, por exemplo. A guinada desse enfrentamento crítico ao próprio cânone do qual se alinhou é, no entanto, percebida quando, em carta a Régis Bonvicino, em época correspondente à deste texto de *Polo Cultural*, afirma não haver mais tempo “para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS/como a poesia concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália foi”

(LEMINSKI: BONVICINO, 1999, carta 9, p. 50), indicando a ideia de que “as certezas evaporaram” e que “a estátua da liberdade/ e a estátua do rigor/valem por todos nós” (LEMINSKI: BONVICINO, 1999, carta 9, p. 50).

Isto quer dizer que, embora num primeiro plano soe contraditória a ideia de enfrentar criticamente o cânone estabelecido, já que Leminski nunca rompeu efetivamente com os preceitos canonizados pelos concretistas, trata-se de uma constatação coerente ao seu próprio tempo, reconhecendo que mesmo o cânone mais radical exige revisão e enfrentamento para que a poesia não repita soluções já consagradas, perspectiva reforçada em outro texto, disposto quase à sequência deste, intitulado “Pra q poesia”¹⁰⁶, texto dividido em doze tópicos numerados (tal como nos “minifestos”), em que, novamente, a linguagem poética, sua natureza e função, são colocadas sob a óptica investigativa que aciona, mais uma vez, concepções a respeito do embate entre fácil *versus* difícil, literatura *versus* poesia, comunicação *versus* público, entre outros. A afirmação peremptória pode ser observada nos seguintes trechos retirados do sétimo tópico:

7
 A poesia tem servido para muita coisa.
 Para emblema de status social.
 Para oportunidade de ameno convívio da elite semiociosa
 Para catarses psicanalíticas
 E até para serenar consciências, como substitutivo da ação.
Mas a mais alta razão social de ser da poesia é fundar novos modelos de linguagem. Inaugurar estruturas subversoras, no plano do signo.
 Apresentar, para socialização, desvios e violações das normas.
 Toda alta poesia postula, de alguma forma, a propriedade coletiva dos bens de invenção.
 Tudo o mais que com a poesia se fizer não é específico.
 É malversação.
 Chantagem emocional.
 Mania, moda ou hobby.
 Só como matriz de novos padrões de linguagem para uma sensibilidade nova tem a poesia uma função real.
 E um conteúdo verdadeiro para seu nome. (POLO CULTURAL, 1978, n. 21, s/p).

¹⁰⁶Diagramado entre estes dois textos, aparece um outro poema (ou ao menos uma espécie de poema) de nome “Mallarmé de capa e poster”, como que explicando tanto a inserção do poeta como capa do número em questão, como a veneração que provoca nos chamados poetas experimentais. No poema, aparece a indicação da capa de Mallarmé ter sido produzida por dois autores distintos e afins: o baiano Erthos Albino de Souza, de onde sai a linguagem industrial de Mallarmé em pixels, e o Márcio Santos, curitibano, fotógrafo e designer, responsável pela editoração da capa mencionada.

Aqui, Leminski reitera sua posição de considerar como finalidade primordial da poesia a de “fundar novos modelos de linguagem”, cuja prospecção política não pode ser outra senão a de violar as normas através dos signos, ou, como no depoimento ilustrado na Figura 7, a de “dinamitar” a linguagem das classes dominantes. Outra menção no texto é a da expressão “propriedade coletiva de bens de invenção” ligada à ideia de ser um postulado a respeito de “toda alta poesia”, expressão que reaparece nas cartas a Régis Bonvicino quando menciona o seguinte: “acordei hoje/com essa expressão na cabeça/tinindo PROPRIEDADE COLETIVA DE BENS DE INVENÇÃO [...]// será que você poderia explicar-ma? Não me deixe nesta dúvida atroz.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 29, p. 81). É curioso o jogo do poeta de elaborar ideias e de divulgá-las com alto grau de insistência e repetição, seja por vias restritas, como nas cartas, seja coletivamente via publicações. E mais curioso ainda é o pedido de explicação a Bonvicino da expressão que ele próprio cunha e que, como vimos, ele mesmo irá desenvolvê-la, forjando um pensamento que se repete fixamente numa tentativa de encontrar a máxima coerência e precisão possível.

Já no número 26, de 12 de setembro de 1978, Leminski apresenta ao leitor o intitulado “Significado do símbolo”, reunido como ensaio na seleção do poeta que resultará em *Anseios crípticos 2* (2001). Trata-se, nesse sentido, de um ensaio mais voltado ao teor didático-histórico a respeito dos simbolistas, apresentados como “os primeiros modernos”, e sobre alguns conceitos semióticos como, por exemplo, o ícone e o próprio símbolo. Vale mencionar que este mesmo texto integrará, como capítulo, a biografia escrita sobre Cruz e Sousa, o “simbolista símbolo” da Literatura Brasileira deixando claro um dos procedimentos tipicamente leminskianos: a repetida reprodução de textos em contextos e para fins diferentes.

A ideia-fixa a respeito da poesia como criação de informação nova é retomada em *Polo Cultural/Inventiva* n. 28, de 12 de outubro de 1978, como tema diluído em poema sobre o poeta Tristan Corbière (outro eleito como um dos grandes escritores portador de gestos radicais pelos patriarcas concretistas), intitulado “Corbière: uma dissonância”, onde lemos o seguinte trecho a partir das reflexões sobre o francês a quem atribui o título de “periférico” por não ter conhecido “[...] o eco da glória/de Baudelaire/ Mallarmé/ Rimbaud/ seus contemporâneos”:

[Corbière] buscou a poesia
onde ela não estava (no cais do porto
nas tavernas de marinheiros

no jargão dos estivadores e lobos-do-mar
 no clichê
 no lugar comum feito incomum
informação nova)
e isso é poesia [...]. (POLO CULTURAL, 1978, n. 28, s/p, grifo nosso).

A repetição da ideia de “informação nova” como finalidade da poesia que se quer “inventiva” surge como consequência mais ou menos forçada pelo autor a partir da própria experiência do poeta francês em questão, fazendo ver com clareza dois procedimentos típicos empregados por Leminski nos textos publicados no periódico: a) o de selecionar, no assunto geral tratado, traços que julga serem o de sua própria perspectiva a respeito da poesia; b) o de fixar e repetir concepções a partir da questão metalinguística “o que é poesia?”. Neste número, a proposta de trazer o poeta francês Tristan Corbière junto de seu poema-epitáfio, traduzido por Augusto de Campos, tem um objetivo claro. Trata-se de ilustrar a mostra/antologia intitulada “X poetas e uma geração possível”¹⁰⁷, uma “edição especial” onde aparecem poemas de Duda Machado, Waly Salomão, Caetano Veloso, Alice Ruiz, Antonio Risério, Torquato Neto, Régis, do cartunista Rettamozo e de Leminski. O texto de apresentação é também de Leminski e ocupa uma página inteira.

O percurso dessa “geração possível” começa, não por acaso, com a “geração de 56”, aquela que apresenta o Manifesto Concretista de mesmo ano, passando pela “geração de 68” e pela mais contemporânea, a de 78. O início, entretanto, surge como uma pequena provocação sob o título/tópico de “Dieta do crítico brasileiro”, vejamos:

DIETA DO CRÍTICO BRASILEIRO
 movimentos consagrados
 autores canonizados
 tendências definidas
 e casos encerrados

DESAFIO:
 flagrar o novo em ação,
 em andamento,
 em obras. (POLO CULTURAL, 1978, n. 28, s/p)

¹⁰⁷ A antologia, organizada pelo próprio Paulo Leminski com auxílio de Alice Ruiz, teve a ideia partida de Régis Bonvicino. Esse é o título também de texto assinado por Leminski, trazendo como subtítulo o seguinte: “a partir de uma ideia de Régis Bonvicino curtida com Alice e Caetano”. Trata-se de Caetano Veloso que, segundo notas de Tarso de Melo em *Envie meu dicionário* (MELO, 1999), foi quem sugeriu a inversão dos termos do título primeiro “possível geração” para “geração possível”.

Depois dessa introdução/provocação, o percurso propriamente dito é traçado num movimento amplo que abarca, pelo menos, duas décadas de produção poética, citando inclusive as revistas nanicas também como marcos deste quadro geral como, por exemplo, o número 3 da Revista *Código* lançado no mesmo 1978. Vejamos alguns trechos reproduzindo a forma em que o texto é publicado:

Vistoria
1956: poesia concreta, o divisor de águas
DO RIGOR (PARA O ACASO)

Contexto: euforia desenvolvimentista
jk, Brasília, UnB, bossa-nova, cinemanovo, “grande serão”

poesia-56:

experimentação radical, 1º movimento prometéico da literatura brasileira,
teorização intensa, debate e polêmica violenta,
consciência da linguagem, exportação de know-how poético (não folclore),
1ª repercussão internacional da poesia brasileira (inglaterra, Alemanha, japon, tchecoslováquia, estados unidos)

geração de 56: concretismo paulista grupo noigandres, neoconcretismo

1968: MAIS QUE UM ANO

mundo:

contestação, rebelião estudantil na França, “primavera em praga”,
riots nos “campus” universitários americanos,
os “powers” (black, red, gay, womans lib), a pílula, o aborto,
o martírio do Vietnã,
radicação em sentido socialista, na América latina,
movimento hippie, beatles, love and peace, “flower children”,
cultura pop, psicodelismo, zen,
sociedade alternativa, permissividade, age of aquarius, “hair”,
rock, dylan, Hendrix,
homem na lua, McLuhan, aldeia global, o meio é a mensagem, Andy Warhol,
contracultura, the greening of america, woodstock, “living theatre”,
misticismo, hinduísmo, hare Krishna, astrologia, meditação transcendental,
the dream

Brasil:

radicalização da contestação,
AI-5, terrorismo, censura, leis de exceção,
exílios, violação de direitos,
sequestros, guerrilha urbana,
enquadramento da vida brasileira
em padrões multinacionais de neocapitalismo, a TV assume o comando,

imprensa nanica ou alternativa, “o rei da vela”, a 2ª vinda de oswald,
 desenvolvimento do humor/cartum, como linguagem de crítica e
 denúncia,
 filmes, peças, músicas, shows, livros, proibidos ou mutilados, “roda-
 viva”,
 deterioração e definhamentos das forças vivas da cultura,
 mitologia e ideologia tomam o lugar do pensamento crítico,
 desânimo, apatia, conformismo, perplexidade,
a sístole local
coincidindo com a diástole internacional da cultura,
 retrocesso e perda de informação
 no repertório geral
 o bode

Poesia Brasileira à moda de 68

TV: os festivais de música popular brasileira
 grandes poetas na música popular:
 caetano, gil, torquato neto, chico Buarque, capinã,
 safra de novos letristas/poetas inovadores e informados
 “produsumo”

translação:
 nos discos, agora,
 a melhor poesia
 (não mais nos livros)
 [...]
 poesia imprensa (literária)
 em crise criativa, em cheque (mate?),
 muitos talentos vão para a crítica (metalinguagem)
 desfalcando ainda mais o ralo front de produtores de linguagem
 primeira (poesia),
 fim dos grupos, equipes, movimentos, trabalho poético coletivo,
 poeta volta a ser um indivíduo
 atomizado, isolado, desinformado,
 queda vertiginosa no nível da invenção e da inovação,
 [...]
 conteudismo anêmico (ersatz da militância vetada),
 anti-experimentalismo,
 redundância
 e banalidade

a intimidação à criatividade
 a intolerância para com a crítica
 e o pensamento independente,
 o arrocho do diálogo,
 a inibição e o constrangimento erigidos em sistema,
 o acirramento da competição
 [...]
 a uniformização dos padrões de comportamento e da linguagem,
 tudo

daí
 a aguda necessidade

de novos projetos por novas linguagens,
 de estímulos vivos para a inteligência,
 da superação do discurso jornalístico,
 da ação de signos discutíveis,
 não comprometidos com a “petrificação da putrefação”
 irregulares,
 contrários à expectativa,
 deflagradores da polêmica e do diálogo
 ao discurso fechado do contexto,
 os conteúdos-realistas-acadêmicos
 respondem, mecanicamente,
 com outro discurso fechado:
 o realismo burguês do século XIX,
 canonizado por Lukács

só a obra aberta (- de invenção),
 engajando, ativamente, a consciência do leitor,
 no processo de descoberta/criação dos sentidos e significados
 abrindo-se para sua inteligência,
 recebendo-a como parceira e co-autora,
 é verdadeiramente democrática

[...]

malgrado tudo,
 ainda há poetas,
 últimos/primeiros e primeiros/últimos,
 voz acesa e utopia viva na cabeça,
 mutantes,
 que a poesia só sobrevive progredindo,
 mutando,
 em mutação

Sinais de vida

as revistas:
 NAVILOUCA, PÓLEM, QORPO ETRANHO,
 POESIA EM GREVE,
 ARTÉRIA, CÓDIGO (já no nº 3), ALMANAQUE BIOTÔNICO,
 MUDA...

sobrevivência da poesia em evolução (poesia-linguagem,
 produtora de modelos-matrizes novos),
 a linha evolutiva/progressiva (protótipos, não tipos em série)
 a linhagem viva,
 a resistência na linguagem,
 a pesquisa alta,
 o elo perdido/maquis do signo,
 nestes anos anti-poéticos e antibióticos. (POLO CULTURAL, 1978, n.
 28, s/p).

Aqui, é apresentada com uma violência informativa notável uma série de momentos decisivos da poesia e da arte de modo geral, bem como de seus contextos

culturais. Leminski percorre, num fio de raciocínio único e eletrizado, todo o nó tensionado das três tendências artísticas brasileiras desde a década de 1950 até o final da década de 1970, apontando o dedo para dois polos fundamentais formados pela imagem da “sístole local” cultural em relação à “diástole” internacional, ou seja, o cenário brasileiro como aquele que se contrai num movimento oposto, mas complementar, ao movimento do repouso internacional. Ainda ressalta um estado de “malgrado” identificado na cultura brasileira pela “intimidação à criatividade”, “a intolerância para com a crítica e o pensamento independente, o arrocho do diálogo, a inibição e o constrangimento erigidos em sistema, o acirramento da competição [...]” e “a uniformização dos padrões de comportamento e da linguagem”, impasse percebido, no pós-68, com a consolidação da indústria cultural e dos grandes conglomerados dos meios de comunicação de massa canalizando as tendências de consumo (BOSI, 2018), cujas finalidades encerram as utopias tanto da poesia concreta, quanto da arte engajada e da contracultural.

O paradoxo das “sístoles e diástoles” é a imagem utilizada por Décio Pignatari no estudo “Ovo Novo no Velho”, contido em Teoria da Poesia Concreta (CAMPOS; PIGNATARI, 2006). Esta mesma imagem está também num dos livros traduzidos por Leminski, *O supermacho*, de Alfred Jerry, cujo personagem principal faz uso da sístole e diástole do coração para demonstrar a capacidade de “[...]órgãos que trabalho e repousam quase simultaneamente” (JERRY, 1985, p. 11) dando a ilusão de um contínuo incessante.

Não se trata, como é óbvio, apenas de uma coincidência de imagens, mas de um frequente mecanismo de referências indiretas e assimilação de tudo aquilo com o que trabalha, por isso também a escolha por traduções e estudos que, de um modo ou de outro, servem como água da fonte para o poeta. Leminski repete, em diversos momentos nas cartas a Bonvicino (1999), por exemplo, a sua predileção aos estudos de Pignatari, inclusive afirmando ter (ou ao menos ansiando ter) pontos de contatos com os raciocínios deste noigandre. Outra semelhança parece confirmar a alusão ao estudo de Pignatari. Leminski escreve o ensaio “Tudo, de novo”, cujo elemento “novo” é redimensionado para as investigações a respeito da seguinte questão norteadora; “Que é que há de novo na poesia brasileira, de uns anos para cá, de 1970 para cá, digamos?”. Se no estudo de Pignatari o “Novo” é o ovo velho encontrado no recenseamento das “estruturas pictográficas de forma ovalada a partir do notável poema de grego Símias de Rhodes (cerca de 300 a.C)” (CAMPOS, 2011, p. 323), em Leminski o “novo” é o “belo de hoje”

(LEMINSKI, 2012, p. 66). O mesmo tema, também uma alusão ao estudo de Décio, aparece no seguinte poema reunido em *Caprichos & relaxos* (1983): “o novo/não me choca mais/nada de novo/sob o sol//apenas o mesmo/ovo de sempre/choca o mesmo novo” (LEMINSKI, 1983/2013, p. 56).

No último número, o n. 32, de 14 de dezembro de 1978, há tempo para um outro poema-manifesto, o qual é publicado com o nome de “Berimbau”, cujas perspectivas atestam, mais uma vez, a simbiose entre a difusão dos objetivos do próprio periódico (pressupostos pelo seu editor) e a afirmação de um programa poético próprio, como se Leminski tomasse o coletivo da publicação como um meio e um suporte para a difusão de sua própria concepção de poesia. Reproduziremos alguns trechos para que seja possível visualizar e analisar alguns pontos entendidos como importantes:

[...]

INVENTIVA
toma o partido
dos fatos
contra a ficção

dos fatos
contra a literatura

dos fatos
contra a arte

dos fatos
contra a alienação
do esteticismo

[...]

FATOS:
a fotografia
as frases da rua/os slogans
dos parachoques de caminhão
grafitti/cartum/charge/notícia/transcrição
classificados de jornal
tabelas de preço
números de telefone/cartas/telegramas
sinais de vida

fatos: realismo literal/plebeu
transplante em bruto
do material de linguagem
flutuante no dia a dia
da vida prática

comunicar claro
o raro o reles o vil
VULGARDA
uma vanguarda factual

Coisa+poesia = COISIAS
reciclagem de sucata
coleta/colagem de objetos de linguagem
sem beneficiamento “artísticos”
ou aprimoramentos “literários”
[...]

uma vanguarda factual
dispensa o domínio artesanal elitista
e promove o saque
democrático

denunciar a impostura da literatura
carreiras
sucessos
status
ascensão social burguesa
liturgia universitárias
mercantilismo editorial

o consumo é a grande tarefa
botar o bloco na rua
divulgarizar

a literatura
é o maior inimigo da poesia

desmistificar/deixar existir
desobstruir/dissolver
ativar a circulação
um trabalho para agora/corrosivo

INVENTIVA
em formas já socializadas. (POLO CULTURAL, 1978, n. 28, s/p, *grifo* nosso).

Neste texto/manifesto que encerra as publicações de *Polo Cultural/Inventiva* e, como consequência, encerra a atuação de Leminski como editor de um periódico literário, estão reiteradas e parecem tomar forma definitiva algumas das concepções mais fortes e fixas do paranaense, mesmo que os versos iniciais suscitem a ideia de que se trata de um manifesto a respeito da política editorial da publicação. A primeira concepção é a de uma poesia que se quer atrelada aos “fatos” anunciando a relação estreita com a linguagem da comunicação por meio da “fotografia”, das “frases da rua” e dos “slogans”, dos “parachosques de caminhão/ grafitti/ cartum/ charge/ notícia/ transcrição [...]”. Ou seja,

trata-se da afirmação de um projeto que pretende “comunicar claro”, entendendo haver o “raro” dentro do “reles” e do “vil”, daí a ideia formada através do neologismo “vulgarda”, uma linha de frente redimensionada pelo traço típico da comunicação de massa, a vulgaridade, por isso uma “vanguarda factual”.

A segunda concepção é resultante desta primeira, a de que produzir sob esses parâmetros significa dispensar “o domínio artesanal elitista” promovendo um “saque democrático” e denunciando a “impostura da literatura”, aquela que se solidifica através de carreiras, status e de ascensão no campo litúrgico das Universidades e do mercado editorial. Desse modo, o que parece entrar em cena é o embate entre a liturgia universitária *versus* o consumo, a quem atribui a tarefa de “divulgarizar”, entendendo-o como um meio de fugir do próprio mercantilismo literário, o que parece um grande contrassenso, não fosse pelos dois versos seguintes em que afirma: “a literatura/é o maior inimigo da poesia”. Isto é, nem o consumo nem mesmo os meios de comunicação em massa são entendidos como os grandes empecilhos à poesia, mas a própria liturgia da literatura. Portanto, fugindo dela, cabe à poesia (ao menos àquela que propõe Leminski) atuar como um agente corrosivo a dessacralizar as “formas já socializadas”, tarefa que parece ter sido realizada, senão integralmente, ao menos com muito afinco pela *Polo Cultural/Inventiva* sob a organização editorial de Paulo Leminski.

Em geral, o que Leminski coloca em questão nestes ensaios-poemas apresentados é mais do que o mero tributo ao fenômeno da linguagem e à crença na radicalidade. Há, certamente, uma investigação que retoma aquilo que, em 1966, Affonso Ávila chama de “a situação atual da poesia no Brasil” (ÁVILA, 2008, p. 167), cujas “[...] implicações são mais profundas e traduzem, simultaneamente, uma nova atitude do poeta diante da realidade que suscita o ato criador e a adequação do seu instrumento ao imperativo das modernas técnicas de comunicação.” (ÁVILA, 2008, p. 167). Isto é, o poeta volta-se para uma “[...] responsabilidade definida perante o significado social da linguagem [...]” e para a “[...] liberdade absoluta de pesquisa a criação” superando, assim, a [...] simplória *intenção* preceptiva de aliciamento político [...], buscando

uma *tensão* semântica apta a fazer do texto poético uma forma de comunicação impregnada de contemporaneidade. Para atingir tal objetivo, ele repugna as regras fixas do jogo, dessacraliza as convenções peremptas de significação e inventa suas próprias soluções contra os expedientes institucionalizados. (ÁVILA, 2008, p. 168).

Nesse sentido, parece-nos claro que é na *Polo Cultural/Inventiva*, embora tenha sido uma publicação financiada por órgãos oficiais do Paraná num projeto muito amplo de modernização da cidade de Curitiba, onde Paulo Leminski pode colocar em prática uma empreitada experimental equivalente àquelas realizadas pelas revistas nanicas editadas na Bahia e em São Paulo, sobretudo quando Reinaldo Jardim aciona-o como editor principal da seção de criação poética. A tarefa parece ter sido não apenas aceita pelo paranaense, como levada à sua extrema voltagem produtiva, sendo ele próprio o colaborador mais assíduo e fazendo deste suporte também um meio para a divulgação não só de sua poesia, mas de suas perspectivas críticas a respeito da função e da natureza poética. É válido ressaltar a frequência com que esses temas aparecem em *Polo Cultural/Inventiva*, sobretudo porque indicam a linha crítica assumida por Leminski ao colocar em questão discussões a respeito da relação entre poesia e sociedade numa perspectiva que se manterá como uma ideia fixa nesta segunda fase e reverberará na escolha de muitos destes textos para compor os seus *Anseios crípticos* (1986).

É, portanto, uma fase de alta voltagem programática de uma poética que se quer própria de onde é possível extrair alguns princípios que, embora conflitantes, em Leminski parecem encontrar vazão para a existência simultânea. Uma poética, portanto, que se quer vanguardista e de comunicação, de linguagem fácil mas não banal, acessível às massas e, ainda assim, composta por repertórios sofisticados. Uma poética, entretanto, que até o momento está situada mais no campo da teorização que no campo prática da composição, já que até esse momento Leminski não publica nenhum livro efetivamente de poesia, o que se tem são muitos poemas esparsos publicados em periódicos distintos. A rigor, está dada nessa etapa da segunda fase o ponto alto da concepção de uma “vulgarda”.

Por fim, nesta segunda fase, cabe também a menção da participação de Leminski em outro periódico curitibano, a *Raposa Magazine*¹⁰⁸, descrito como “jornal mensal de ideias, cultura e humor”. Trata-se, conforme indica o editorial do número 0 (1980), da retomada do caderno “Jornal de Humor”, publicado aos domingos dentro do suplemento *Anexo* e editado por Mirán e Paulo Leminski, junto de outros cartunistas curitibanos como, por exemplo, o Solda. Ao que tudo indica, foram publicados somente sete números,

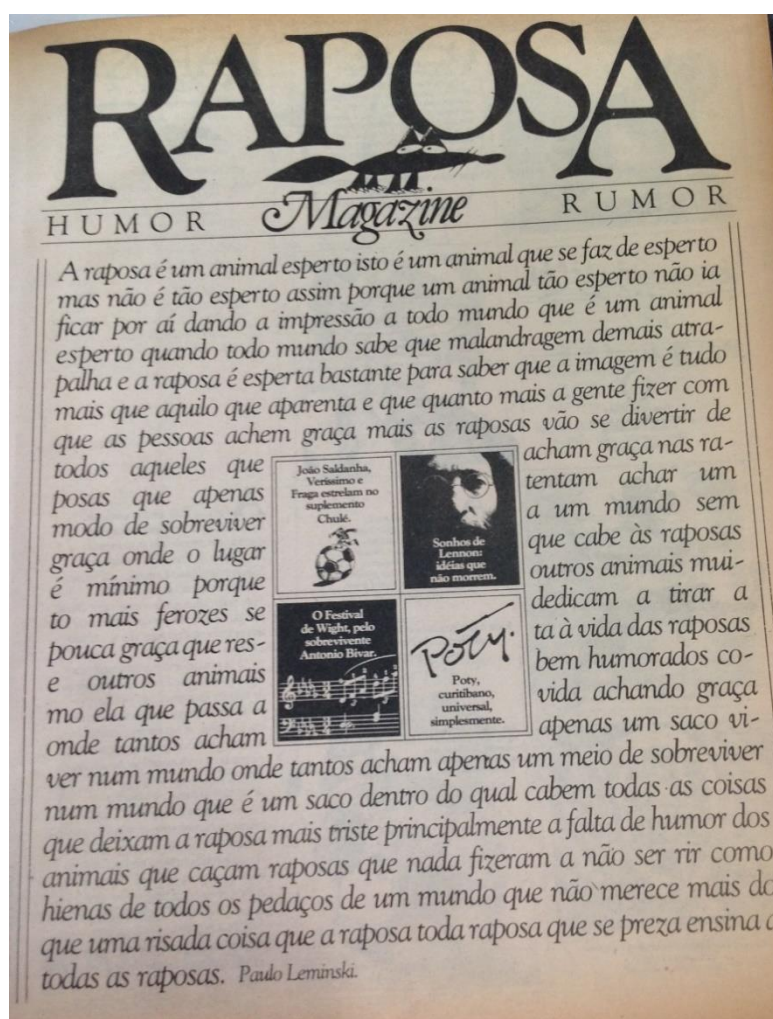
¹⁰⁸ Editado entre 1980 e 1982 tendo no conselho editorial os seguintes nomes: Sérgio Mercer (presidente), Constantino Viaro, Lucia Camarmo, Plínio Marchini e Ernane Buchman. O diretor de arte é Mirán (que trabalhou no suplemento *Anexo*) e Rubinho Gomes aparece como editor responsável.

incluindo contribuições de desenhistas como o curitibano Poty¹⁰⁹ e do ilustrador também paranaense Elifas Andreato, além de outros escritores colaboradores como Luís Fernando Veríssimo, Alice Ruiz, Emani Buchman, Retamozzo, Domingos Pellegrini Junior, Marina Colassanti, Paulo Vítola, Paulo Leminski, entre outros. No editorial do número de estreia é possível, novamente, verificar a existência de um projeto maior de modernização da capital paranaense ligado à publicação de periódicos dessa natureza quando o editor afirma que *Raposa Magazine* alia-se à ideia de que Curitiba é um “polo cultural importante neste Brasil da década de 80, comportando, portanto, um veículo próprio para ideias, cultura e humor.” (RAPOSA MAGAZINE, 1980, n. 1, s/p).

Em termos de conteúdo, a poesia tem um lugar bem mais ínfimo do que os periódicos analisados anteriormente, com contribuições sobretudo dos chamados “grafites” de Leminski, sendo mais intensa a publicação de fotografias, cartuns e ilustrações com teor declarado de humor. À parte disso, a capa do n. 1, publicado em 1980, traz estampado um texto de Leminski que aborda, com um tom misto de humor, sarcasmo e melancolia, a situação das “raposas”, ao que se pode atribuir uma referência ao próprio poeta:

¹⁰⁹ Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998).

Figura 13 - Raposa Magazine



Fonte: reprodução da autora.

Num único parágrafo de tom direto, sem fôlego dado por vírgulas e a com a repetição constante dos termos “raposa” e “mundo”, temos a definição da ‘raposa’ como um animal

que se faz de esperto mas não é tão esperto assim porque um animal tão espero não ia ficar por aí dando a impressão a todo mundo que é um animal esperto quando todo mundo sabe que malandragem demais atrapalha e a raposa é esperta bastante para saber que a imagem é tudo mais que aquilo que aparenta (RAPOSA MAGAZINE, 1980, n. 1, s/p).

Embora o tom humorístico se faça logo notar, há nesse texto de capa um tom de bruta melancolia e constatação da inadequação de um poeta-raposa perante um mundo composto por:

outros animais bem humorados como ela que passa a vida achando graça onde tantos acham apenas um saco viver num mundo onde tantos acham apenas um meio de sobreviver num mundo que é um saco dentro do qual cabem todas as coisas que deixam a raposa mais triste principalmente a falta de humor dos animais que caçam raposas que nada fizeram a não ser rir como hienas de todos os pedaços de um mundo que não merece mais do que uma risada coisa que a raposa toda raposa que se preza ensina a todas as raposas. (RAPOSA MAGAZINE, 1980, n. 1, s/p).

É notável a defesa do humor e, conseqüentemente, do desbunde como mote da publicação sem que isso signifique uma banalização da consciência crítica de seu tempo. Não é possível passar despercebida a natureza de afronta aos “outros animais” mencionados que, diferentemente das ‘raposas’, encaram o mundo (o mundo da poesia naturalmente) não só com uma seriedade catedrática como assumem para si a tarefa de caçar as tais ‘raposas’. Possivelmente esteja nesse texto a já percepção de Leminski de um projeto de modernização de Curitiba, ao menos no campo dos periódicos literários, mais ou menos falido: *Anexo* havia acabado; *Polo Cultural* havia acabado e *Raposa* mostra-se como um último suspiro na tentativa de unir humor e poesia, sem que tenha conseguido o êxito literário dos periódicos anteriores. Ainda assim, é nesta publicação onde encontramos um texto inédito de Leminski que expressa integralmente o gosto amargo que o poeta passa a cultivar.

Em *Raposa*, as contribuições de Leminski são basicamente de duas naturezas: a de poemas esparsos e com um teor mais voltado ao grafite, e a de três capitulações¹¹⁰ do chamado “nuvô romã” intitulado “Minha classe gosta, logo é uma bosta”, jamais publicado em outros meios. Uma característica geral dessas capitulações é a de que, embora sejam assim classificadas, uma não tem uma correspondência direta com a outra. Na primeira, por exemplo, publicada no número 0 (1980), o conteúdo e a linguagem estão muito alinhados ao próprio ensaio supracitado intitulado “X poetas & uma geração possível”. A relação, ao menos desta primeira capitulação, é muito clara, inclusive repetindo concepções como a de “sístole local” e “diástole internacional” em relação à cultura. Reproduziremos, a seguir, o trecho de abertura do primeiro capítulo para exemplificar a afirmação:

¹¹⁰ Foram três capitulações publicadas, respectivamente nos números 0 (1980), número 1 (1981) e número 3 (1981).

Foi aí pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco. E a enlouquecer para uma civilização que já era. Induced madness, loucura provocada, o furor como obra. No país, portas, janelas e paredes se fecham.

Ultra-direita no poder, a assassina Direita das Américas.

A Inquisição computarizada arranca a verdade ensanguentada de guerrilheiros, subversivos e suspeitos, os que pegavam no pau de fogo e os que mexiam com as ideias que levam as pessoas a pegar no pau de fogo.

Até segunda ordem: desativar o relógio da História, a bomba relógio da história do Brasil.

Toda oposição, cortada a ferro em brasa. Todo poder à censura.

Sístole.

E a gente, alguns milhares de cabeludos e desbundados, a nova geração da classe média urbana, tatus, toupeiras, avestruzes, descobria a aventura interna. Na droga, uma desistência, que é repúdio, nojo, vômito.

O projeto rondon da mente. As “mind guerrillas”, de Lennon.

No mundo, a diástole.

Uma onda da explosão da guerra do Vietnã no coração da Metrópole, em outra galáxias, chega até nós, no terceiro mundo, eco de um eco, spaghetti-western.

Embaixo, no papel de alicerce, a Casagrande & Sensala, nosso super-ego de sempre.

No cérebro, a fúria de uma tormenta química.

O roque, o som pauleira, Woodstock.

[...]

Colonizados até os ossos.

O colonizado importando tudo – até a revolta contra a metrópole. (RAPOSA MAGAZINE, 1980, n. 0, s/p).

O teor, o raciocínio e até mesmo os exemplos são idênticos aos do texto publicado em *Polo Cultural/Inventiva* n. 28. Um distanciamento virá na segunda capitulação, publicada no número 1, de 1981, onde o texto parece voltar-se mais à ideia proposta de romance com a apresentação de personagens como, por exemplo, Slogan, herói dialético, e Joker, o mártir. Há também a inserção de alguns discursos diretos, como o reproduzido a seguir:

Slogan. Que é a liberdade do indivíduo para quem quer a liberdade de toda uma classe social?

- Fora do poder, não há salvação.

Slogan gosta de citar Golbery do Couto e Silva.

- O poder nasce do fuzil.

E Mao. (RAPOSA MAGAZINE, 1981, n. 1, s/p).

Embora o assunto seja semelhante, tematizando questões políticas, a narrativa é fragmentada e não sequencial, indicando ser uma experiência de texto com teor de improvisado e prontamente publicado. Na terceira capitulação, no número 3, a quebra da sequência é ainda mais abrupta, apresentando a seguinte introdução:

Só um louco seria negro na Santa Catarina do século passado, brandindo a singularidade suprema (como os simbolistas gostavam da palavra “suprema”, a dor suprema, o mistério supremo!) de ser filho de escravos e ler Mallarmé no original, branca – a loucura de Cruz, formas alvas, brancas, claras, de luars, de neves, de neblinas. O Dr. Gama Rosa pensou em nomeá-lo promotor público de Laguno de 1883. “Só sobre seus cadáveres os políticos locais tolerariam um promotor negro”. “O louco da loucura mais suprema”. (RAPOSA MAGAZINE, 1981, n. 2, s/p).

O trecho aqui apresentado é inteiramente desconexo com os capítulos anteriores, tematizando um pequeno ponto da história de Cruz e Sousa, sobre quem Leminski irá publicar uma biografia dois anos depois, em 1983. Provavelmente, Leminski já está em vias de estudos a respeito do biografado, mesmo sem a finalidade clara da publicação. O fato é que, desconsertadamente, o poeta simbolista aparece como espécie de epígrafe em meio à terceira capitulação seguido da retomada da personagem principal, Slogan, conforme indica o seguinte trecho: “Slogan se sente viver dentro de uma fraude, um vício total, tamanho do planeta, um horror chamado capital, debaixo de toda fortuna, pessoal, nacional, multinacional [...]” (RAPOSA MAGAZINE, 1981, n. 3, s/p).

Para compreender um pouco o processo que culmina na criação e publicação de “Minha classe gosta, logo é uma bosta” e numa subsequente desistência de seu prosseguimento, buscamos algumas explicações nas cartas de Leminski a Régis Bonvicino, em que o próprio autor afirma se tratar de alguns “takes” com a intenção de “[...] discutir tudo que me obseda: participação e poética, hippies, drogas, Brasil, 3º mundo, TUDO! (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 137). Nas cartas seguintes, mais especificamente na carta 51 intitulada justamente como “sobre MINHA CLASSE GOSTA (um livro q não fiz)”, Leminski sugere se tratar de um texto com alto teor de “didatismo pedagógico”, afirmando que “[...] os diálogos [de minha classe] tão pintando muito didáticos, no mau sentido, isto é, estão chatos, profissionais, FECHADOS, sem graça.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 148). À essa problematização, sugerida inclusive pela recepção negativa do interlocutor Bonvicino, Leminski confirma os problemas e indica algumas soluções:

[...] talvez o que eu quis fazer com certos meios não seja possível de fazer com esses meios. quero fazer ficção. mas sem enredo. romance. sem personagens. realidade. Com ideias apenas. Talvez meu material (contracultura &/x marxismo) dê ótimos ensaios. dê impulso à minha poesia. e me dê até motivos para viver. mas não dá um romance. (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 148).

É nesse embate e a partir dessa troca de considerações, que surgem as seguintes considerações: a de que o texto estava “didático” demais, traço resultante da busca por um público mais amplo, gerando a concepção de que aquele gênero (romance) não era adequado e que o ensaio poderia ser o meio mais propício para realizar o que o autor pretendia. Essa reflexão a respeito de um texto aparentemente sem grande importância do panteão das publicações de Leminski sugere, aqui, o ponto chave para compreender a natureza do interesse – expresso pela primeira vez – na composição de ensaios. Isto é, a partir de “Minha classe gosta” parece surgir a reunião de dois fatores fundamentais que formam a alquimia exata para assumir a forma dos ensaios.

O primeiro desses fatores é a afirmação da necessidade do poeta por “comunicação”, indicada na mesma carta e com a ressalva disso não resultar em uma mediocridade, conforme pode ser observado neste trecho: “nós – intelectuais do 3.º mundo – vivemos desesperado por comunicação. o abismo entre as classes nos repugna e revolta. temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 148). O segundo fator é o de verificar a existência quase involuntária, em alguns de seus escritos, de um tom demasiado didático-pedagógico, o que não é necessariamente defeito, desde que seja utilizado com o fim mais adequado. Nesse sentido, se em *Raposa Magazine* não vemos um Leminski atuante como aquele de *Polo Cultural*, vemos, por outro lado, uma fagulha que parece nos levar diretamente aos ensaios e, portanto, à produção de cunho mais crítico da lavra leminskiana.

A partir das análises dos três periódicos curitibanos que contaram com a atuação decisiva de Paulo Leminski é possível concluir que foram neles onde o poeta pôde, de maneira decisiva, desenvolver espécie de gênero improvisado de poema-ensaio cujo procedimento de repetição, seja da forma seja do conteúdo, indica a formulação de um estilo que, de modo geral, toca insistentemente em questões que julga serem fundamentais à poesia de seu tempo como, por exemplo, a constante referente à dicotomia entre poesia

de invenção e poesia de comunicação como se, ao fazê-lo, buscasse a justa medida entre elas. É também nas páginas de *Anexo* e *Polo Cultural* onde Leminski irá desenvolver com regularidade as principais ideias fixas que dão a ver a tentativa incessante de delimitar e apresentar sua própria poética que, até os finais da década de 1970, conta apenas com poemas esparsos publicados em revistas literárias podendo apenas ser avaliada em relação a *Catatau* (1975). Resta também ressaltar que, embora os periódicos tenham servido particularmente como meio e suporte para a difusão e popularização de Leminski no meio cultural curitibano, são eles parte de um projeto externo muito maior que, na altura, visa à modernização da capital paranaense com o intuito de projetar nacionalmente o Estado.

Findas as publicações de tais periódicos, o que fica ainda dentro desta fase e indicam um fim de ciclo e viragem para uma fase posterior são os dois primeiros livros de poemas publicados de maneira independente por Paulo Leminski: *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaises*. Ambos serão analisados no tópico anterior levando em conta o que possuem de correspondência e de dissonância em relação ao projeto poético formulado ao longo desta fase.

2.3 O POETA EM DESENCANTO EM *NÃO FOSSE E ISSO E ERA MENOS NÃO FOSSE TANTO E ERA QUASE E POLONAISES*

Neste momento, apresentamos a trajetória final da segunda fase, pensada a partir do momento decisivo no ano de 1980, com a publicação de *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* e *Polonaises*. Antes, porém, ainda em 1976, Leminski publica, junto de Jack Pires, o livro de foto-poemas intitulado *40 clicks em Curitiba* (publicado pela gráfica/editora Etcetera), em que estão reunidas 40 fotografias de Jack Pires relacionadas a 40 poemas de Paulo Leminski. Em entrevista ao suplemento *Anexo*, de 5 de dezembro de 1976, Leminski afirma ter sido convidado para criar legendas para as fotos de Jack, ao que afirma ter respondido “[...] coisa careta não faço”. Segundo o poeta, trata-se de poemas extremamente sintéticos que não representam “o lado mais radical da minha produção”, afirmando ser a inovação mais voltada à própria conjunção foto/poema: “são poemas verbais, discursivos. Mas muito breves. Cliques, também. [...] algo mais voltado para o semântico e menos para o sintático e o pragmático.” (LEMINSKI; ANEXO, 1976, p. 2). O resultado são peças de foto-poemas soltas, como lâminas fotográficas, organizadas numa caixa/portifólio.

Curiosamente, essa é a primeira publicação organizada de poemas de Paulo Leminski. Embora ele mesmo não reconheça como seu trabalho mais inventivo, não o despreza e reconhece nele os pontos altos, sobretudo a natureza de uma espécie de poética da obra aberta (ECO, 1991), cujo intuito é o de incentivar a produção de sentido pelo próprio leitor:

O resultado é uma coisa bonita, sem muita agressão, macia até. [...] a poesia não está nas fotos. Nem nos poemas. *Está na faísca que salta de um código para outro.* A poesia não está escrita. Nem fotografada. *Ela vai acontecer na cabeça do leitor.* Mas acho que estou teorizando demais sobre uma coisa simples. (ANEXO, 1976, p. 2, *grifo nosso*).

O livro é mesmo simples do ponto de vista verbal justamente porque não está aí centrado. Trata-se de um livro composto por lâminas soltas com imagens a ocupar toda a página e, ocupando o canto dela, poemas de três ou quatro versos que não ilustram a fotografia. A cidade de Curitiba é o tema central das fotografias, de modo que os poemas parecem buscar nelas pontos de contato através das camadas menos óbvias dos sentidos das imagens. Sobre o processo de composição do livro, Leminski afirma que:

Jack Pires me convidou para sua festa e
nessa festa *havia pipoqueiros, menores abandonados*
gente do êxodo rural jogada pelas praças
pensando no destino,
vagabundos, mendigos, biscateiros.
Uma Curitiba popular, cotidiana, cômica,
dramática e trágica.
[...]
Aproximamos fotos e poemas como ideogramas japoneses.
Entre foto e poema – a faísca de uma nova poesia.
Nenhum texto foi escrito para uma foto.
Foi buscada a relação/contradição texto/foto. (ANEXO, 31 de
dezembro de 1976, p. 3 *grifo nosso*).

Disso, é possível verificar a relação muito profissional, integral e apaixonada com a qual o poeta busca fazer todo e qualquer trabalho de poesia que empreende, até o mais simples como parece ser *40 clicks*, cujo resultado é, ao contrário de simplório, dos mais interessantes justamente pelos saltos entre códigos distintos. Mesmo afirmando já estarem prontos os poemas escolhidos para compor o livro, indica ter buscado uma relação de contradição entre texto e foto num exercício de raciocínio inventivo sobre o produto a ser criado e sobre o que pode a poesia a partir dele. O resultado é uma junção

entre imagens de cenas banais da vida cotidiana estimuladas por um código verbal capaz de dar profundidade a elas como, por exemplo, nos dois poemas abaixo, cujos poemas atravessam as imagens como se as ferissem em seu sentido.

Na primeira imagem, trabalhadores da construção civil são flagrados em meio ao expediente, sobre um chão de terra mexida, dois deles empunhando enxadas conversam e se olham, outro, mais distante e sem qualquer adereço de trabalho, apenas observa. Ao fundo, uma parede dividida ao meio por duas cores distintas, sem janelas nem portas com um aviso: “é proibido colar cartazes”. Na parte superior da fotografia, uma pequeno pedaço de um outdoor a estampar frutas. O poema em letras miúdas aparece sobre a imagem, conforme reproduzido a seguir, e sugere a vida como uma construção cuja porta é ausente de chave:

Figura 14 - 40 clicks em Curitiba (1976)

Achar
a porta que esqueceram de fechar.
O beco com saída.
A porta sem chave.
A vida.

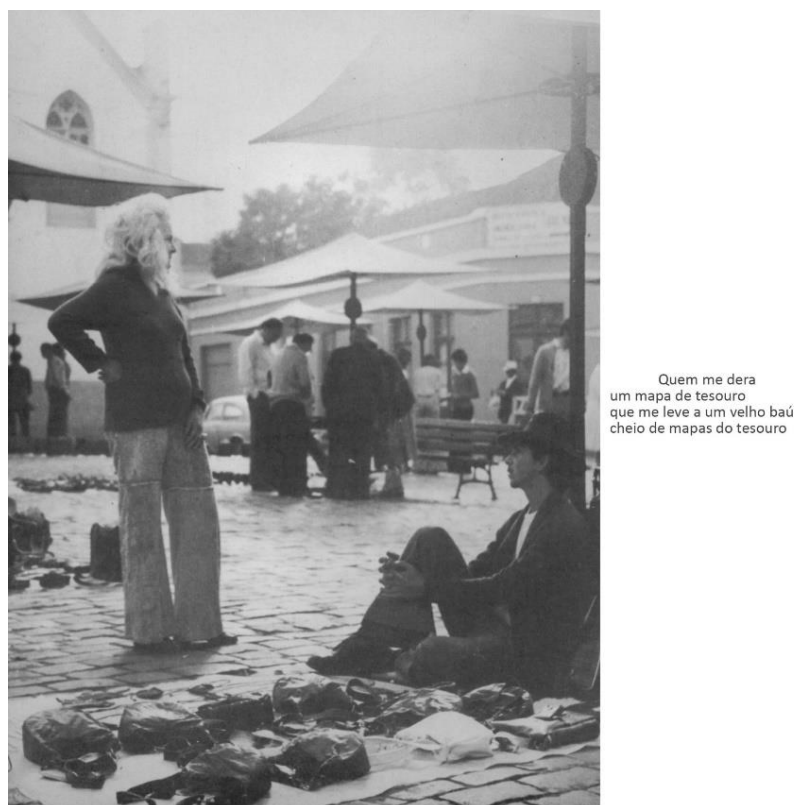


Fonte: reprodução da autora.

No segundo exemplo, outro caso de relação curiosa entre a imagem e o código verbal. Ao que tudo indica, a imagem retrata o centro histórico de Curitiba e nela vemos um vendedor ambulante de chapéu de cowboy expondo suas mercadorias (bolsas) no chão. Em pé, uma senhora de cabelos grisalhos olha em frente na direção oposta ao olhar

do vendedor. Ao fundo, transeuntes e a paisagem típica da cidade em movimento. O poema de Leminski aparece ao lado direito da imagem e, tal como o primeiro, apresenta-se a partir da necessidade de encontrar algo. Nesse caso, afirma querer encontrar “um mapa de tesouro / que me leve a um velho baú / cheio de mapas de tesouro”. É notável como o poema capta a dimensão da busca retratada na imagem: o vendedor tenta ganhar a vida, a senhora em pé parece buscar uma visão distante ao contemplar o horizonte possível, e os transeuntes ao fundo estão reunidos e parece olhar cuidadosamente algo em comum (um mapa?). No poema, todas essas buscas se desdobram sobre ela própria e, ao contrário de sugerir um ponto de chegada, indica o desejo de encontrar outros pontos de partida.

Figura 15 - Quarenta clicks em Curitiba (1976)



Fonte: reprodução da autora.

Se a publicação, à época, não teve resultados críticos significativos, hoje mostra-se um projeto interessante para verificar a dimensão dissonante entre o projeto poético defendido de maneira ferrenha por Leminski nos poemas-ensaios e “minifestos” publicados nos periódicos analisados anteriormente e a poesia praticada em *40 clicks em Curitiba*. Isto é, se no modelo programático do poeta a defesa pela invenção e pela criação

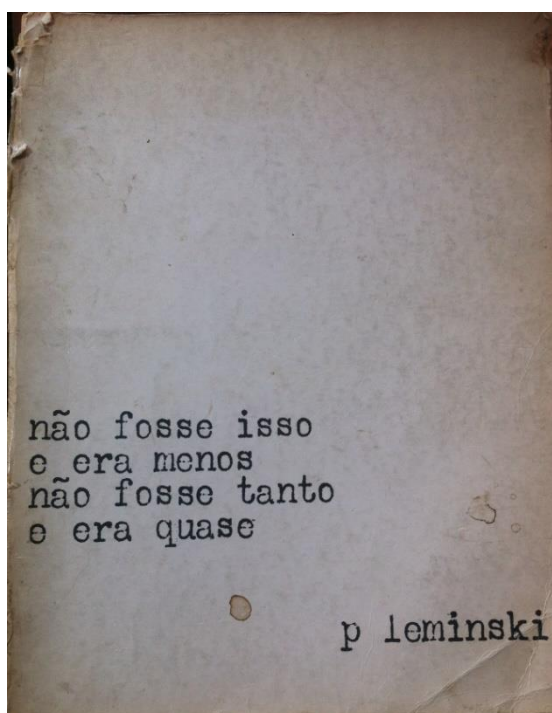
de objetos novos no mundo é irreduzível e segue a cartilha concretista quase que de ponta a ponta (embora seja sempre ressaltada a necessidade de comunicação), aqui, nestes poemas breves, vemos uma prática totalmente contrária: poemas que não invencionam e cativam justamente por serem acessíveis e pela simplicidade temática, de modo que cada poema assume a voz de um sujeito que volta seus olhos para o mundo exterior, para o campo da linguagem visual, extraindo dele as possibilidades de uma consciência que nada quer alterar.

Por fim, chegamos à publicação de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*¹¹¹, uma edição independente toda em preto e branco e de traço predominantemente simples, seja pela tipografia seja pela encadernação. A tipografia, a propósito, é a simples reprodução dos datiloscritos feita pelo fotógrafo Dico Kremer. De repercussão comercial praticamente nula, a edição teve, segundo o próprio Dico Kremer em entrevista exclusiva para esta tese, pouco mais de 300 exemplares produzidos, sendo sua distribuição feita pelo próprio autor com um caráter muito estratégico. Leminski envia um exemplar, por exemplo, a Haroldo de Campos - é este o exemplar reproduzido nas imagens a seguir, consultado no Acervo Haroldo de Campos da Casa das Rosas. Não houve, entretanto, qualquer recepção crítica significativa à obra na altura. Ainda assim, e numa distância temporal significativa em relação ao seu lançamento, o livro passa a ser uma raridade não somente pela restrição de exemplares disponíveis, mas principalmente pela materialidade do livro – em formato grande, folhas grossas e com os traços artesanais muito visíveis – e pela composição poética indispensável para compreender o fato de que, embora haja uma variação frequente de registros (poema, prosa, poema-ensaio, ensaio, poema), há um eixo composto por ideias fixas que aparecem de maneira permanente independentemente do registro a ser improvisado.

Na capa do grosso livro em formato A4, o espaço em branco sugere uma parede branca interrompida, ao centro-inferior esquerdo, pelo título do livro como se um cartaz fosse – não fosse pelo contragolpe do uso exclusivo de fonte em caixa baixa – e à direita pela autoria designada apenas como “p leminski”, num estilo meio cartaz punk, meio grosseiro, embora singelo e, sem dúvida, mínimo, conforme Figura 16:

¹¹¹ De acordo com nota do editor de *Toda poesia* (2013), a edição foi “oferecida como presente pelos amigos do estúdio ZAP de fotografia”, de Curitiba/Pr (LEMINSKI, 2013, p. 26).

Figura 16 - Capa Não fosse isso e era menos [...]

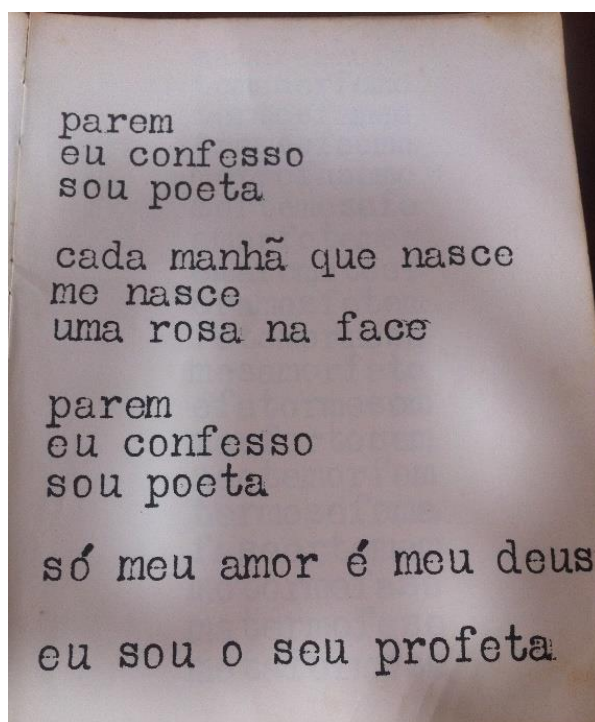


Fonte: reprodução da autora.

No interior do livro, que reúne 58 poemas, identifica-se um padrão de montagem: cada poema ocupa uma página completa, deixando pouco espaço em branco, como o exemplo da Figura 17¹¹²:

¹¹² Não apenas este, mas grande parte dos poemas dessa edição foram publicados anteriormente na revista *Muda* e na revista concretista *Invenção*. Régis Bonvicino, em entrevista à autora dessa tese, afirma ter sido ele o principal responsável pela seleção dos poemas que compõem o livro. Na abertura do livro há a indicação de serem poemas produzidos de 1963 até 1980, o que indica se tratar mais de um trabalho de reunião daquilo já produzido e difundido em diversos meios.

Figura 17 - Poema Não fosse isso e era menos [...]

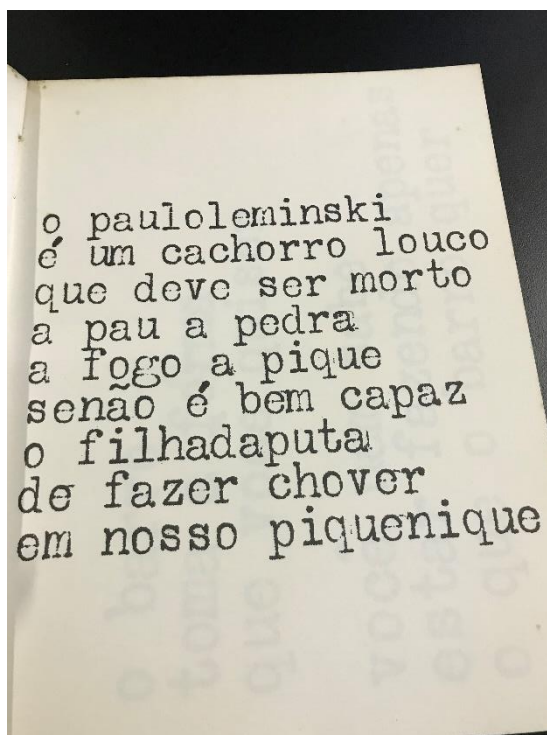


Fonte: reprodução da autora.

Como os poemas são, em geral, breves (embora não simplórios), há o aumento considerável das fontes, procedimento feito a partir da ampliação ao máximo possível das fotografias tiradas por Dico Kremer dos datiloscritos – orientação que, segundo o próprio Kremer, foi dada por Leminski. Para além de uma forma improvisada (limitada pela disponibilidade dos recursos), o poema – um dos primeiros do livro – abusa do direito ao lirismo e à expressão confessional, funcionando como um atestado de legitimidade da sentença “sou poeta”. Há um fio espesso de voz do indivíduo a percorrer o conjunto de poemas, ora meio desconfiado, ora inseguro do seu direito de dizer, ora melancólico pela constatação de sua falta de posição no mundo contemporâneo. É justamente neste primeiro livro de poesia, inteiramente editado por Paulo Leminski e Dico Kremer, com um auxílio luxuoso na seleta dos poemas de Régis Bonvicino, em que é possível observar o lugar ocupado pelo poeta naquele território de difícil definição entre a Poesia Concreta e a Poesia Marginal, seja pela materialidade do livro, seja pelos recursos estilísticos, pela temática e pela linguagem empregada na composição dos poemas, seja, ainda, pela realização de uma poética que contempla o banal na mesma simetria com que contempla a acidez e o desencanto, o desbunde e a reflexão.

Outro poema que compõe, junto da confissão anterior, o fio espesso de ideias fixas que percorrem o livro é o reproduzido na sequência – exemplo também da dicção marginal de um eu-lírico que, depois de confessar sua condição de poeta no mundo, assume merecer ser morto:

Figura 18 - Não fosse isso e era menos [...]



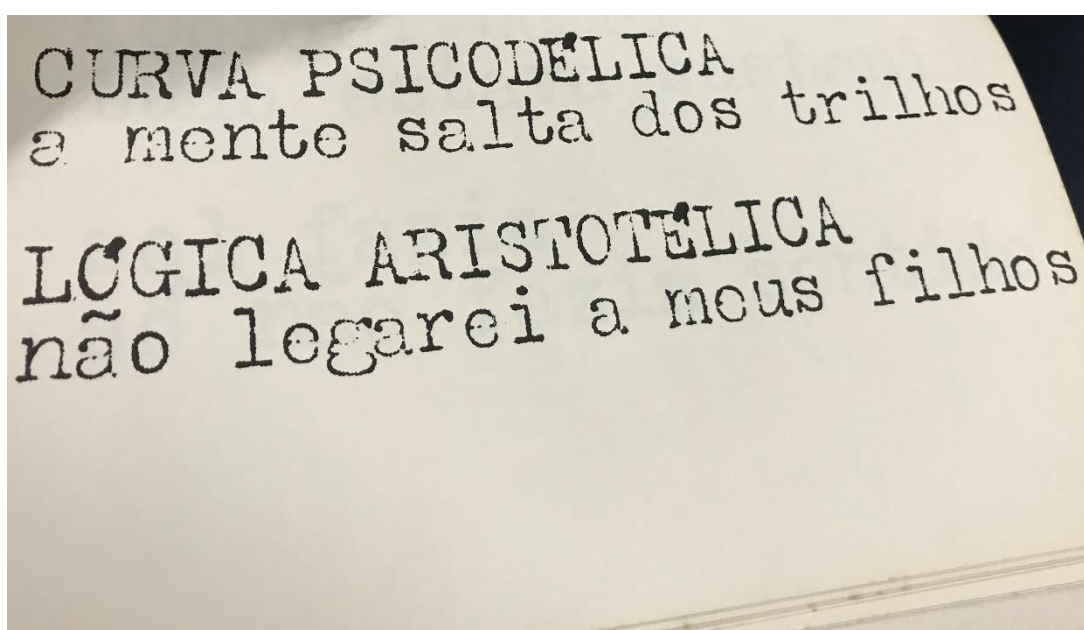
Fonte: reprodução da autora.

Trata-se de um exímio exemplo de carta de apresentação às avessas do poeta, recurso moderno que faz uso da subjetividade marginal. Ao definir-se como um “cachorro louco”, um “filhadaputa”, que “deve ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique”, instaura uma autoironia que debocha e desqualifica o eulírico, pelas relações impostas de negatividade. Também a ausência de pontuação, de letras maiúsculas e de título correspondem aos procedimentos de uma literatura que adota o desbunde como procedimento comportamental da linguagem do poeta, embora em Leminski isso se dê num procedimento distinto daquele utilizado pelos marginais. Não há desbunde na escolha do léxico, por exemplo. Embora haja palavras como “pique”, uma gíria comum ligada ao consumo de drogas injetáveis, ou mesmo “filhadaputa”, formalmente, há uma distância da composição marginal de um Chacal, por exemplo, de *Muito prazer, Ricardo*

(1971), cujo improviso da materialidade do livro coincide com o tom prosaico e a coloquialidade dos poemas, como em “Rápido e Rasteiro”¹¹³. No poema supracitado de Leminski, ao contrário, há um rigor métrico na composição mista dos versos iniciais em redondilhas maiores, “o pauloleminski/ é um cachorro louco/ que deve ser morto”, seguidos de tetrassílabos “a pau a pedra / a fogo a pique /”, o que nos leva a uma cadência rítmica particular.

Um outro exemplo de aproximação com a poesia marginal, ao menos no tocante à temática, pode ser visto no seguinte poema:

Figura 19 - Não fosse isso e era menos [...]



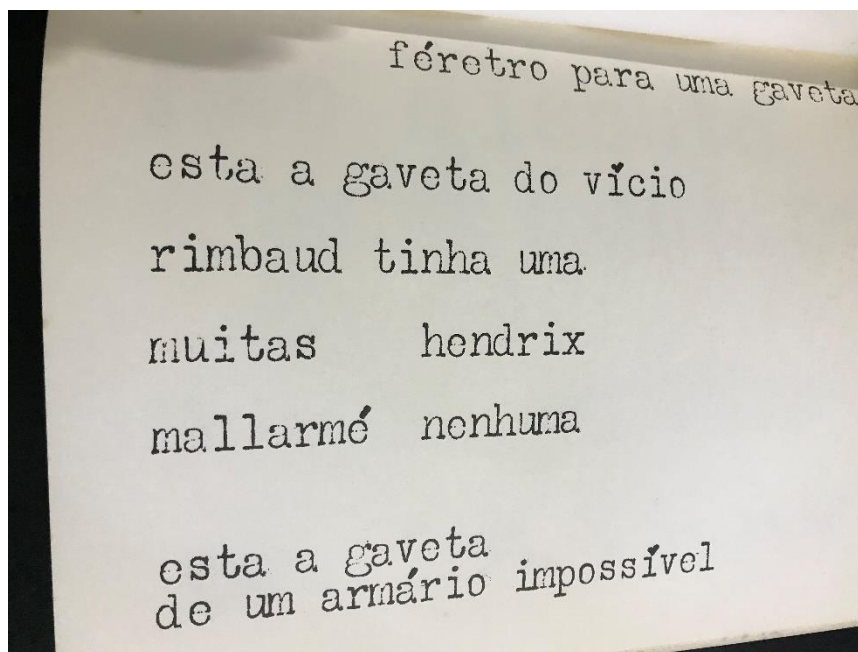
Fonte: reprodução da autora.

No poema acima (semelhante a um cartaz publicitário), formado pelos conceitos contraditórios e destacados em caixa-alta CURVA PSICODELICA / LÓGICA ARISTOTÉLICA, a adesão à tônica marginal está, evidentemente, na temática da recusa à adesão a uma “lógica aristotélica” ao passo que exalta o comportamento guiado pela “mente fora dos trilhos”. Trata-se, ao mesmo tempo, de um “eu” muito claro quando afirma “não legarei aos meus filhos” que se mistura na tradição contracultural assumindo, portanto, um “eu” que é também coletivo. Num outro exemplo, a armadura das

¹¹³ “Vai ter uma festa / que eu vou dançar / até o sapato pedir pra parar.// aí eu paro/ tiro o sapato / e danço o resto da vida”.

referências trazidas instaura um jogo que busca colocar numa mesma grande gaveta a poesia moderna e a contracultura. O poema é o seguinte:

Figura 20 - Não fosse isso e era menos [...]



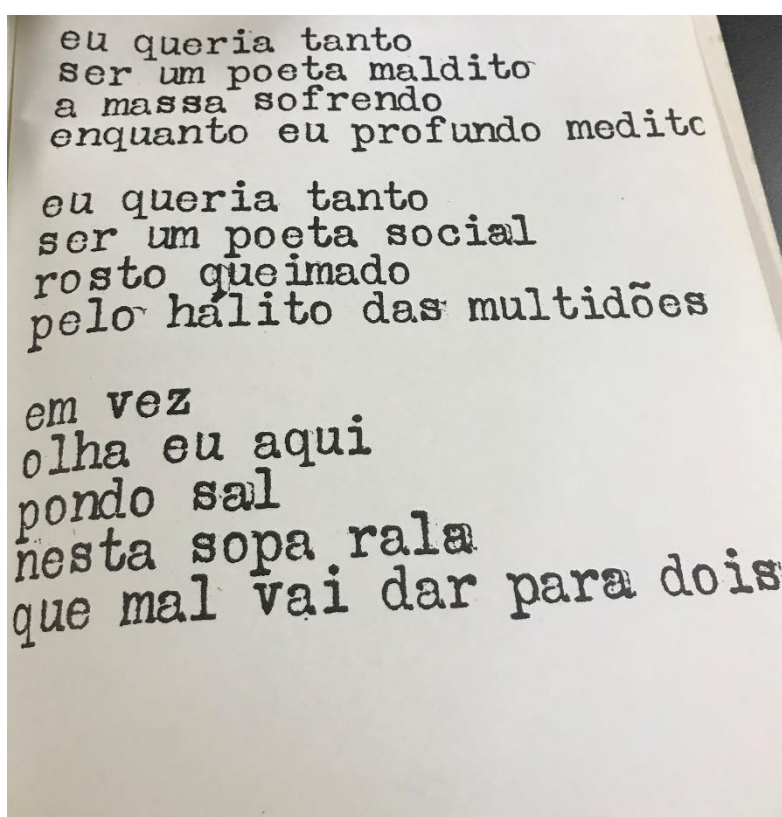
Fonte: reprodução da autora.

Aqui, uma listagem curiosa das gavetas, não uma qualquer, mas “esta *a* gaveta”, dos vícios de três inventores, para usar o termo de Ezra Pound (2006): Rimbaud e Mallarmé, na poesia, e Jimmi Hendrix na música. Visualmente, os dois grandes blocos de versos breves sugerem mesmo um féretro, ou uma gaveta dentro de outra gaveta constituída por três vértices impossíveis de se encontrarem num único armário, a não ser quando se trata de incluí-los todos na grande etiqueta dos poetas radicais, cada um em seu tempo, de modo que Hendrix entra aqui, como o inventor contemporâneo ao próprio poeta. O dado que se sobressalta, entretanto, é a inclusão estratégica de Mallarmé, ausente de vício (o que possivelmente não se comprova na sua biografia), e inserido justamente por ser o poeta eleito como precursor máximo da poesia concretista paulista, deixando ver o claro dilema do próprio Paulo Leminski que, ao assumir o comportamento desbundado sobretudo na década de 1970, aproxima-se muito mais de um Hendrix e muito menos do comportamento aristotélico do trio noigandre, por exemplo. Isso significa que, se por um lado, Leminski afirma durante toda a década de 1960 e inícios de 1970 ser um poeta concretista, e defende ferrenhamente tal projeto, por outro, possui

em sua gaveta própria um comportamento ligado aos vícios que o afasta daqueles e o aproxima do rock'n'roll e da contracultura.

Está posto, portanto, nestes poemas de *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980), um dilema muito frequente em Paulo Leminski: a definição de seu perfil, de sua identidade como poeta: ora apreciador do rigor e do projeto de vanguarda, ora desertor e aderente de um comportamento contracultural, psicodélico, marginal. A resolução de tal subjetividade, em síntese, pode ser observada no seguinte poema:

Figura 21 - Não fosse isso e era menos [...]

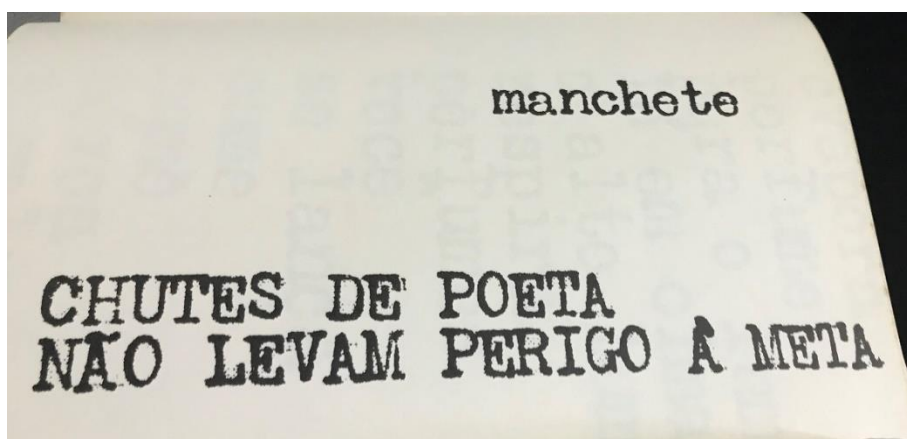


Fonte: reprodução da autora.

Entre tantos quereres, o de ser um poeta maldito e o de ser um poeta social, encontra-se um eu-lírico que, afinal, reconhece-se, melancolicamente e negativamente, como um poeta entre o provinciano e o banal assumindo-se na sua ínfima existência a partir da imagem que contraria todas as pretensões elencadas nas duas primeiras estrofes quando afirma: “em vez/ olha eu aqui / pondo sal/ nesta sopa rala / que mal vai dar para dois”. Encontra-se neste poema uma concepção muito própria de Paulo Leminski, a de

falência da função social do poeta no mundo contemporâneo, isto é, não é possível mais assumir as funções típicas do poema moderno (maldito ou social) como se falasse não apenas uma voz pessoal, mas alguém que atesta o estado atual da tradição no contemporâneo, fazendo com que a voz soe suprapessoal. A constatação a respeito da posição do poeta contemporâneo aparece também em outro poema deste mesmo livro, igualmente composto tal qual um cartaz publicitário e que, para ser lido, exige que o leitor vire o livro deixando a página na horizontal, como reproduzido a seguir:

Figura 22 - Não fosse isso e era menos [...]



Fonte: reprodução da autora.

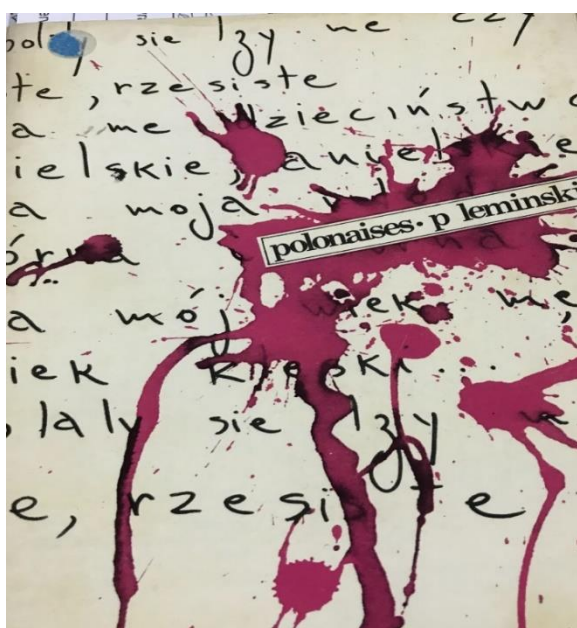
Nessa linha de subjetividade composta por um eu-lírico que se assume como um “cachorro louco/ que deve ser morto”, e como um poeta sem função específica na sociedade (nem maldito, nem social), este poema-cartaz solidifica uma imagem distinta daquela do poeta responsável por criar objetos novos no mundo e por divulgar repertórios sofisticados. É notável, portanto, o contraste entre o projeto poético elaborado ao longo da década de 1960 e 1970, sobretudo nos poemas-ensaios e nos “minifestos”, textos em que fica evidente traços de uma violência tipicamente vanguardista, e a sua própria prática na composição de poemas como esses, em que deixa ressoar melancolicamente (e estrategicamente) as falências de sua própria posição no mundo, a de um ‘jogador’ que ‘não leva perigo à meta’ aliando a função informativa da forma jornalística da manchete a uma linguagem denotativa pelo uso da imagem popular do futebol – estratégia que parece ter surtido o efeito contrário ao que anuncia, já que Leminski torna-se, no século XXI, um dos poetas brasileiros mais lidos e vendidos com o seu *Toda poesia* (2013). O que vale ressaltar do poema supracitado ligado ao seu contexto de produção e publicação, entretanto, é a constatação de uma lírica interessada em informar, porém, ao contrário dos

textos mais doutrinários em que veicula uma utopia e uma crença na função social do poeta, constata a inutilidade deste na sociedade contemporânea.

Em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980), portanto, há duas linhas de força que demarcam esta segunda fase, e que não aparecerão da mesma maneira na fase seguinte: a primeira delas é o caráter mais artesanal do livro, que não tornará a se repetir; a segunda linha de força é, sem dúvida, a dicção imposta pelo poeta numa linguagem que, formalmente, joga entre o discurso alto (como a métrica ritmada dos versos “o pauloleminski / é um cachorro louco”) e o discurso publicitário carregado de um eu-lírico incumbido de atestar a sua insuficiência e dissonância em relação às posições assumidas no mundo contemporâneo. É, portanto, o primeiro livro de poesia publicado por Leminski e, sem dúvida, o de maior valor, jamais tendo sido republicado em fac-símile – o que seria fundamental já que a sua adaptação para *Toda poesia* (2013) não corresponde absolutamente os principais elementos que o fazem grande, inclusive em sua materialidade. É, por assim dizer, o *Catatau* de Leminski em termos de poesia.

A segunda publicação do mesmo ano, intitulada *Polonaises* (com 28 poemas e uma tradução), publicado pela pequena editora Eskala também de maneira independente, figura como objeto a demarcar o fim desta segunda fase, mantendo como linha axial a dicção melancólica e desencantada. A capa, entretanto, caminha na direção do aprimoramento comercial da edição, já sem a necessidade de fazer uso de procedimentos mais rudimentares e apostando em cores e imagens, como demonstra a Figura 23:

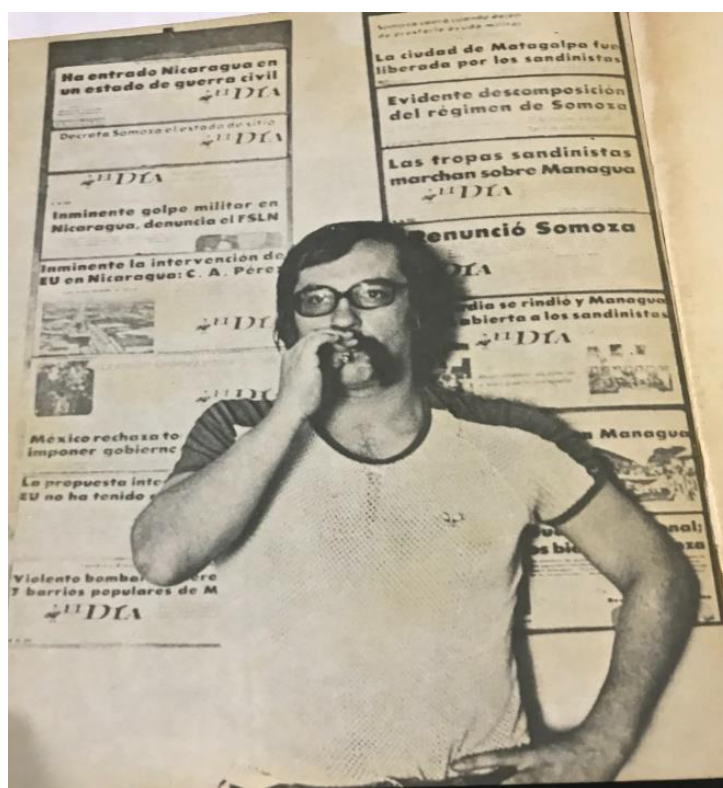
Figura 23 - Polonaises



Fonte: reprodução da autora.

Outro traço voltado ao teor mais comercial dessa publicação, além da própria capa já colorida e ilustrada, é a reprodução de diversas imagens do autor entre uma página de poema e outra, inserindo a figura de Leminski também como uma espécie de atrativo aos poemas – numa delas, por exemplo, o poeta aparece de cabelos longos, um imenso bigode e um cigarro à boca segurado por uma das mãos, imagem muito distinta daquela estampada na Figura 6, em que o jovem Leminski apresenta um porte mais sóbrio ausente de barba e de cabelos curtos, como reproduzido a seguir:

Figura 24 - Imagem do autor em *Polonaises*

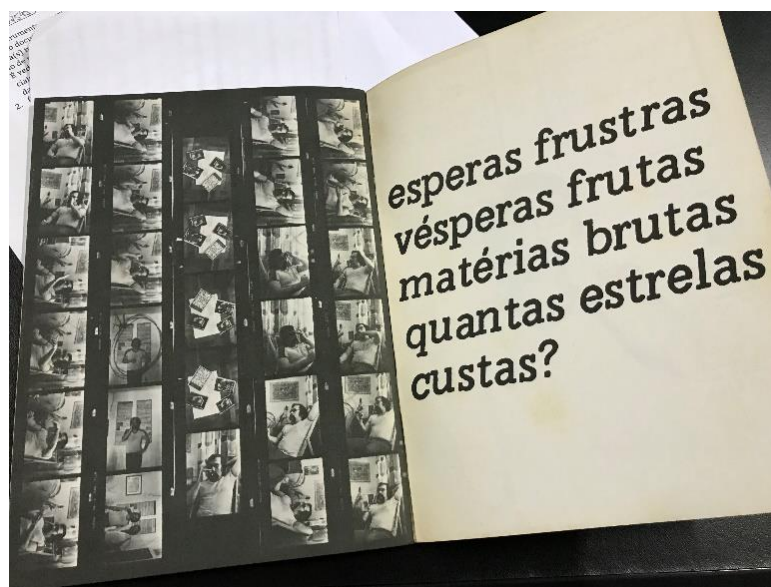


Fonte: reprodução da autora.

Em termos de materialidade, *Polonaises* (1980) demonstra um outro salto de composição quando aposta em páginas intercaladas com poemas e imagens do próprio poeta, deixando ver a influência direta do estilo visual criado pela revista *Navilouca* (1974), onde, além dos poetas aparecerem na capa, há imagens de Augusto de Campos, Waly Sailormoon (como se denominava na época), Torquato Neto, Chacal e Décio Pignatari em páginas inteiras. A influência direta numa equação entre o desbunde da

Navilouca e o jogo de palavras tipicamente concretista pode ser mais bem notada numa dupla página como a que segue:

Figura 25 - *Polonaises*



Fonte: reprodução da autora.

A tônica geral dos poemas, entretanto, é dissonante daquela reunida em *Navilouca*. Em *Polonaises*, mais do que em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, é latente a presença do desencantamento e da constatação a respeito da sua própria posição como “poeta de província”, como demonstra o poema sem título republicado em *Toda Poesia* (2013):

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um Éluard um Ginsberg

por fim

acabamos o pequeno poeta de província
 que sempre fomos
 por trás de tantas máscaras
 que o tempo tratou como a flores. (LEMINSKI, 1980/2013, p. 71).

Não resta dúvidas sobre um questionamento latente que passa à manifestação da maneira como o poeta vê a si mesmo, embora disfarce o subjetivismo do eu-lírico pelo uso dos termos “a gente” e “acabamos”, como se falasse não de si, mas de um coletivo virtualizado. Isto é, da utópica presunção de ser em seu tempo o que Homero, Arthur Rimbaud, Ungaretti, Fernando Pessoa, Éluard e Ginsberg foram – todos de elevada distinção no campo literário – a confissão, numa cadência rítmica distinta daquela bélica e provocativa percebida em ‘o paulolemski é um cachorro louco’, de ser aquilo contra o qual se posiciona em diferentes momentos: um poeta de província. O eu-lírico deste poema aciona a armadura referencial essencialmente moderna para introduzir uma noção de apequenamento que se expressa de maneira aguda, quase árida, não fosse pelo traço melancólico perceptível na figura da face pouco imponente deste poeta completamente à mostra quando as máscaras, tratadas pelo tempo como a flores, já secou deixando-lhe os traços provincianos expostos.

A tônica de um idealista desencantado se aprofunda no poema intitulado “para a liberdade e luta”:

me enterrem com os trotskistas
 na cova comum dos idealistas
 onde jazem aqueles
 que o poder não corrompeu

me enterrem com meu coração
 na beira do rio
 onde o joelho ferido
 tocou a pedra da paixão. (LEMINSKI, 1980/2013, p. 74).

A ausência da postura bélica e a forte presença de uma melancólica constatação do fracasso do poeta que se quis vanguardista e moderno, indica uma postura que se mantém crítica, mas muito distinta daquela empregada nos textos publicados em *Polo Cultural*, *Raposa Magazine* e *Anexo*, onde a tônica – como demonstramos anteriormente – é a de um poeta que se assume como um guerrilheiro da linguagem interessado em recuperar e difundir um arsenal informativo e histórico ligado à utopia vanguardista em termos de conteúdo e de formulação de um projeto poético.

Das imagens de desencanto sobre a sua própria constituição como poeta, há ainda um outro exemplo em *Polonaises* semelhante em termos de procedimentos utilizados e de temática. Trata-se do seguinte poema sem título:

dois loucos no bairro
 um passa os dias
 chutando postes para ver se acendem
 o outro as noites
 apagando palavras
 contra um papel branco
 todo bairro tem um louco
 que o bairro trata bem
 só falta mais um pouco
 pra eu ser tratado também. (LEMINSKI, 1980/2013, p. 73).

Em primeiro plano, a linguagem segue as características do prosaico e da forma irregular contando com apenas duas rimas-ralas “louco/pouco; bem/também”. O prosaico da linguagem, no entanto, é suprimido pelo jogo rítmico formado por aliterações e assonâncias. Há aliteração consonantal dos sons em “s”, de fonemas em “z” e em “ç”, (dois; loucos; passa; os; dias; postes; se; acendem; as; noites; palavras), também de sons de “l” (louco; palavras; papel; falta), de sons em “n/m” (no; um; chutando; acendem; noites; apagando; contra; branco; tem; bem; também), dos sons em “d” (dois; dias; acendem; todo); ainda da aliteração através da oposição entre as oclusivas bilabiais desvozeada e vozeada “p” e “b” e a oclusiva alveolar desvozeada “t” (passa; postes; para; apagando; palavras; papel; pouco; bairro; branco; bem; também; todo; tem; trata; tratado; também). Há, ainda, as assonâncias em “o” “ou”, “e” e “a” (louco; no; os; o; outro; bairro; branco; todo; pouco; postes; se; bem; eu; também; bairro; passa; dias; apagando; palavras; contra; papel; trata; falta; pra; tratado). Se o ritmo dado ao poema através dessas figuras de linguagem é dos mais fáceis e comuns, tal procedimento está coeso à temática abordada, uma vez que o eu-lírico concebe a si próprio como um poeta a “apagar palavras contra um papel branco” metaforizado na figura de um louco completamente vulgar, aquele existente em todo e qualquer bairro, resultando em um poema não apenas sibilino, conciso e sonoro, mas sobretudo um poema com traços sutis de uma bem-humorada melancolia.

Dos dois livros de poesia, *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaises* (1980), é possível apresentar algumas conclusões breves. A primeira delas relaciona-se à materialidade do livro: o primeiro, de caráter independente, mostra-se mais cru, todo em preto e branco, cujo foco está na dimensão visual de versos ora explodindo na página ora exigindo que o leitor vire o objeto na horizontal para permitir a leitura; o segundo livro, de referência assumidamente ligada à estética empreendida na *Navilouca*, aposta em cores, imagens do poeta com cigarro na boca, ressaltando ainda mais a dimensão visual do objeto. A segunda conclusão é a de que, da totalidade dos poemas, é possível extrair uma poética já bem característica de Paulo Leminski: um misto de humor bélico com constatações melancólicas a respeito da sua própria função como poeta à margem. Um poeta que, irremediavelmente, faz “chover no piquenique”, isto é, traz consigo a contravenção – que pode ser também entendida como um traço que se liga à vanguarda e se apresenta mais como mais como um “desvio da norma”, definição de Viktor Chklóvski citado por Antonio Risério (1990), aplicado ao campo “extra-estético”, cujo desvio “[...] sai da pista da obra, do pensamento, e vai se inscrever na vida e no corpo do indivíduo. O comportamento desviante assume, aqui, dimensão existencial. É o desvio do sujeito não em relação ao cânone estético, mas à norma social.” (RISÉRIO, 1990, p.11).

Isto é, se nos “minifestos” de Leminski e naqueles ensaios-poemas analisados em que verificamos ideias fixas a respeito do que é poesia e qual sua finalidade identificamos a defesa peremptória da poesia como linguagem em estado de radicalidade, na observação direta dos poemas produzidos contemporaneamente à difusão dessa ideia esse programa não se aplica integralmente, ou pelo menos não se aplica numa primeira camada mais visível e óbvia. Trata-se de poemas que não são herméticos, nem são constituídos de “repertório sofisticado”. São, em suma, poemas de fácil assimilação pelo leitor mais trivial, numa linguagem que, a partir da simplicidade léxica, introduz jogos sonoros e rítmicos ao mesmo tempo em que veicula as constatações de um poeta desencantado, melancólico e consciente de sua situação de párea no mundo. É notável, ainda, que o desencanto seja mediado por uma linguagem que tende à publicidade e ao anúncio, como exemplificado no poema intitulado “Manchete”, estratégia que tanto contradiz a função primordial da linguagem publicitária, quanto faz uso dela para convencer o leitor da posição marginal do poeta no mundo contemporâneo.

Aliada a essa tendência à comunicação, que em Leminski parece oscilar propositalmente entre o erudito e o banal, figura sobretudo a adoção de uma linguagem objetiva e direta, preceitos que Augusto de Campos (2011) afirma ser também base da poesia moderna remontando ao “imagismo poundiano: o tratamento direto da ‘coisa’, quer subjetivo ou objetivo” (CAMPOS, 2011, p. 174), fugindo das abstrações e das palavras supérfluas. O ir direto ao assunto, neste Leminski das publicações de 1980, sobretudo nos poemas escolhidos para análise, condensa ainda mais o poema-objeto, o poema-coisa, pedra de toque de um João Cabral de Melo Neto, por exemplo, para quem o poeta mais profícuo – por meio da imagem do toureiro Manuel Rodrigues – é aquele “mais deserto”, o “mais agudo”, “mais mineral e desperto”, o de “nervos de madeira,/de punhos secos de fibra”, que, por fim, “com mão certa, pouca e extrema” não perfuma sua flor, tampouco poetiza seu poema (MELO NETO, 1979, p.156)¹¹⁴. Tomando de empréstimo a imagem cabralina, Leminski, de fato, não poetiza seu poema nem a figura do poeta, ao contrário.

Ao escapar das “abstrações modernas” e seguindo as lições de Ezra Pound, que afirma que um bom poeta não deve usar “palavras supérfluas, nem adjetivos que nada revelem” (POUND, 1976, p. 11), Leminski atua no campo do objetivismo estético aglutinando a precisão cabralina à linguagem direta da publicidade realizando, assim, um poema que instaura o contato direto entre eu-lírico e leitor cuja mensagem a ser veiculada é a de um desencanto total, sem que seja exigido deste último performances muito eloquentes de raciocínios. Não há elipses nestes poemas de Leminski nem inversões sintéticas herméticas e as metáforas, quando existem, são de decifração simples como o louco do bairro, o poeta-jogador de futebol, o poeta-de-província. Por isso, trata-se de uma poesia que extingue qualquer palavra que pareça supérflua e qualquer adjetivo que não seja extremamente necessário e justificado. Vale mencionar também a constante inclusão do leitor nos poemas através do pronome pessoal de tratamento “você” ou ainda à locução “a gente”. Isso não significa, porém, que há a eliminação completa da inquietação subjetiva do ser humano e do poeta. Pelo contrário, parece que ao constatar a dissolução da função social do poeta moderno, afirma-se também como um, ainda que tardio, uma vez que segundo a perspectiva de Campos (2011),

¹¹⁴ Trata-se do poema “Alguns toureiros”, contido em “Paisagens com figuras” (1954-1955), reunido na Antologia Poética de 1979.

O que caracteriza a condição do poeta moderno não é tanto a objetividade exteriorizante ou a introspecção lírica mas a autonomia do discurso poético, permitindo uma descontinuidade experiencial que bloqueia tanto o confessional como o convencional e induz a uma poesia-crítica, neutralizadora do sentimentalismo e da autocomplacência típicos do Romantismo na sua dimensão mais vulgar. (CAMPOS, 2011, p. 255).

O que parece profícuo ressaltar disto tudo é a existência, nas duas edições independentes, de uma simbiose entre uma “extração mais lírica” (NUERNBERGER, 2014, p. 120) que, ora se aproxima do objetivismo estético – sobretudo aquele definido por Augusto de Campos como “imagismo poundiano” –, ora assume, como bem pontuado por Nuernberger (2014), uma “descompressão do rigor estrutural que o concretismo pressupunha” (NUERNBERGER, 2014, p. 120), não exatamente se afastando da pressuposta ideia de uma poesia como expressão da radicalidade, mas redimensionando-a e aproximando-a de uma linguagem da comunicação, do coloquialismo e da síntese metalinguística.

A radicalidade, nesse sentido, não é exatamente aquela empreendida pela ideia dos repertórios sofisticados, tal como ocorre em *Catatau* (1975), por exemplo, ponto ápice da primeira fase e espécie de experiência que, finalizada, parece ter libertado Leminski do rigor vanguardista lançando-o à possibilidade do deslocamento estratégico para outra dimensão: a da poesia de consumo. Parece, assim, ficar clara a dialética do mecanismo fácil operando a máquina complexa. Ou ainda a dialética empreendida por Octavio Paz (1973) na imagem do arco (com suas conotações de caça e guerra) e da lira (símbolo da poesia), metáforas desse movimento equacionado por uma metonímia que une ambos os utensílios: as cordas em constante tensão sugerindo um equilíbrio – sem repouso – entre os opostos, em que o poeta-caçador, ao mesmo tempo em que prepara o arco, tange sua lira extraindo-lhe o elemento fundamental da poesia: o ritmo. A ótica totalizante, portanto, é a de um Leminski interessado no “[...] processo de reajustamento da linguagem [...]” (ÁVILA, 2008, p. 169), entendido por Ávila como um esforço coletivo dos “poetas novos” que, dentre outras questões, buscam reforçar a “precisão semântica”, o “reforço da síntese frásica” e as “potencialidades de comunicação” (ÁVILA, 2008, p. 169). Trata-se, desse modo, de uma poesia que soube “[...] deglutir o pau-brasil

oswaldiano e educar-se na pedra filosofar da poesia concreta [...].” (CAMPOS, 2013, p. 394)¹¹⁵.

Após todas as considerações e de todo o percurso traçado nesta segunda fase produtiva de Paulo Leminski, é possível inferir a existência de três movimentos complementares que nos encaminham a algumas conclusões. O primeiro movimento é o de solidificação de uma rede de sociabilidade entre o poeta paranaense e o círculo formado tanto pelos poetas concretistas da primeira, segunda e terceira fase, quanto por editores, cartunistas e músicos, sobretudo via revistas literárias. Nesse mesmo movimento, Leminski assume também um importante papel em sua própria cidade, Curitiba, atuando ele também como um eixo aglutinador dessas relações de sociabilidade intelectual através da sua função de editor da *Polo Cultural/Inventiva*, marco da retomada de publicação de um periódico com traços vanguardistas e experimentais na capital do Paraná ao final da década de 1970. Um segundo movimento parece ser o de um Leminski que, inserido na efervescência dos periódicos literários, sobretudo de *Polo Cultural*, deixa aflorar com muito afinco uma prática de crítica literária interessada em definir conceitos e caminhos a respeito da própria natureza e função da poesia e do poeta.

Como pudemos observar, seja nos “minifestos”, seja nos ensaios-poemas, trata-se de um fio condutor que atravessa toda essa segunda fase e cujo eixo está inteiramente voltado para a discussão e vinculação de algumas ideias muito fixas e de algumas concepções que ora se repetem ora se aglutinam a outras, embora sempre num diálogo muito direto com a tradição¹¹⁶. Um terceiro e último movimento é ligado à publicação dos livros independentes de poesia, *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* e *Polonaises*, indicando um percurso progressivo de uma poética que se aproxima daquilo que Iumna Simon e Vinícius Dantas (1985) chamam de redimensionamento da situação da poesia produzida nas últimas décadas através da “noção de comunicação.” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 50).

¹¹⁵ Trata-se do prefácio de Haroldo de Campos a *Caprichos & Relaxos* (São Paulo: Brasiliense, 1983) reproduzido em *Toda poesia* (2013), mas que pode ser estendido às duas primeiras publicações, já que ambas estão contidas na edição da Brasiliense.

¹¹⁶ Num exercício comparativo, pode-se relacionar essa tendência à repetição de Leminski com a “serventia das ideias fixas” contida no poema metalinguístico “Uma faca só lâmina”, de João Cabral de Melo Neto (1955). Nele, cabe ao poeta, operário das palavras extintas, cultivar as ideias fixas tal como uma faca a cultivar somente sua lâmina a fim de “[...] obter/de um material doente// o que em todas as facas/é a melhor qualidade:/ a agudeza feroz,/ certa eletricidade,//mas a violência limpa/ que elas têm, tão exatas,/o gosto do deserto,/ o estilo das facas [...]” (MELO NETO, 1979, p. 141).

A conclusão, portanto, é a de que coexiste no interior do programa poético de Leminski – aquele cujo vértice principal é o da radicalidade e que foi expresso sobretudo em *Catatau* – uma antítese, um segundo vértice de mesma importância, o da comunicação e o de alcance do público leitor que, nestas publicações que encerram a segunda fase, deixam ver uma tônica que, em si só, é contraventora à própria ideia de comunicação: a do desencanto e da melancolia. A propaganda, portanto, opera contra o senso comum e o poeta não se assume nem ponta de lança da modernidade, como o é nas vanguardas, nem marginal necessário, mas como um “cachorroloco” pertencente à “cova comum dos idealistas”, cuja força reside em superar qualitativamente “[...] a erva em que se converteu a neoacadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhinha e braçadeira.” (CAMPOS, 2013, p. 395).

Assim, ambos os livros de poesia editados em 1980 indicam o fim de uma segunda fase principalmente porque dão nota de uma equação que, mais tarde, não se repetirá: a de produção independente capaz de forjar uma comunicação da contravenção e, sobretudo, de desencanto – tônica que desaparecerá como pedra de toque nas publicações que se seguem na terceira fase, a de maior auge de Leminski em relação ao público, isto é, quando se faz mesmo conhecer nacionalmente como poeta. A tendência à comunicação, à informação, divulgação e certa didatização, em Paulo Leminski, irá de fato se consolidar na terceira fase, a mais curta delas e a de maior abrangência em termos de alcance editorial. O tópico a seguir, portanto, irá percorrer esse trajeto a fim de demonstrar as características principais deste que parece ser o vértice mais explorado da trajetória literária leminskiana e onde reside também a organização e publicação de *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e dar ideias* (1986) que aparecerá, mais tarde, como obra ensaística ampliada em *Ensaio e anseios crípticos* (2012).

3 TERCEIRA FASE (1981-1989): SÍNTESE

Nesta última fase, que abrange os últimos oito anos de vida de Paulo Leminski, o que se percebe como determinante é a organização e sistematização do seu trabalho com a entrada no mercado editorial e na grande imprensa paulista com as colaborações para os jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. É, nesse sentido, uma fase síntese das duas anteriores, uma vez que há uma linha indicativa de desrepressão tanto da tese concretista quanto da antítese do desbunde – embora tenha ele chegado ao fim da vida como um autêntico desbundado. O salto desta terceira fase, sem ser participante nos moldes do projeto concretista, é sem dúvida um salto à popularização do nome de Paulo Leminski como poeta e como um articulador da cultura de seu tempo, seja pela publicação de resenhas e ensaios em que esse tópico surge como tema, seja pelo trabalho editorial de traduções, ensaios biográficos e sobretudo da publicação, pela primeira vez em nível nacional, do livro de poesia *Caprichos relaxos* (1983).

Se até então o poeta permeava pelo campo literário por meio de sucessivos improvisos, e de frequentes colaborações em revistas e suplementos literários de breve duração e de livros publicados de maneira autônoma, é nesta terceira fase que serão verificados lampejos de grande iluminação comercial. O ensaio passa a ser um gênero não só mais regular, mas sobretudo menos combativo e mais didático – sem perder a linguagem enxuta, provocadora e criativa. Os ensaios biográficos sobre Trotski, Bashô,

Jesus e Cruz e Sousa são exemplos máximos da capacidade de Leminski compor um registro com traços muito particulares (um ‘ensaio-biopoemático’) em que pesa uma poética intrinsecamente realizada.

É simultâneo à desrepressão da linguagem combativa e doutrinária do poeta da segunda fase o alcance em níveis distintos às massas. Data dos três primeiros anos da década de 1980 não só o início da colaboração para os dois grandes jornais de circulação nacional, a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, como também a gravação de letras de música de sua autoria por Caetano Veloso, Moraes Moreira e Ney Matogrosso (deste última figurando como trilha sonora de novela da época). Já em 1983, o primeiro livro de edição comercial, *Caprichos & relaxos*, pela editora mais popular à época, a Editora Brasiliense – responsável também pela publicação dos ensaios biográficos, romances e das traduções – apresenta-se como um acontecimento muito particular, aquele que Miguel Sanches Neto (2003) nomeia como um período de “esquema profissional” operado pelo próprio poeta, um “estrategista exímio” (SANCHES NETO, 2003, p. 60). Para além da escolha de Caetano Veloso e Haroldo de Campos para comporem a apresentação de *Caprichos & Relaxos*, o paranaense deixa crescer o vasto bigode já à mostra em *Polonaises* (1980) que, mais tarde, será marca do seu nome de modo que transforma “a si próprio em um signo” (SANCHES NETO, 2003, p. 60).

O interesse em permanecer é a tônica desta terceira e derradeira fase marcada por um apogeu, de 1983 a 1987, em termos quantitativos de publicação, com 19 livros publicados pela Editora Brasiliense, seguido de um período letárgico, de 1988 a 1989, ano em que passa a colaborar com vídeo-performances para o *Jornal de Vanguarda*, da TV Bandeirantes, e a escrever breves ensaios quinzenais para a *Folha de Londrina*, jornal de circulação no interior do Estado do Paraná, último periódico para o qual trabalhou¹¹⁷.

Antes, porém, vive uma alta voltagem produtiva de registros os mais variados: são desse período não só os livros publicados pela Editora Brasilienses, mas também o interessantíssimo documentário *Ervilha da maravilha*, realizado por Werner Schumann para a televisão, e o curta metragem em 35mm *Cine Haikai* (direção de Pedro Anísio), ambos de 1985. Em 1986, além da edição do inusitado romance *Agora é que são elas* (Brasiliense, 1986), uma publicação de caráter curioso: mesmo inserido na Editora Brasiliense, publica os seus *Anseios crípticos (anseios teóricos)* pela pequena Editora Criativa, que, aliás, iria publicar também os *Anseios crípticos 2* em sequência, o que não

¹¹⁷ A reunião destes ensaios está em *A hora da lâmina* (2017).

foi possível por causa da própria suspensão das atividades da editora. Em 1988, tem o último romance publicado pela Brasiliense: *Guerra dentro da gente* (1988), categorizado como romance infanto-juvenil, um dos últimos registros improvisados do poeta junto de *A lua foi ao cinema* (1989), livro ilustrado infantil com poemas de Leminski.

Este terceiro capítulo, portanto, busca demonstrar de que maneira a teceria fase da vida literária de Paulo Leminski pode ser pensada como um momento de síntese entre a realização da comunicação e a “vulgarda” programática.

No primeiro tópico, será abordada a relação de Paulo Leminski com três vértices fundamentais que suprem a propalada “necessidade de comunicação” perseguida em momentos diversos pelo poeta: as reflexões sobre a publicidade; a atuação na imprensa paulista (de onde emerge grande parte dos ensaios publicados); e a entrada definitiva para o mercado editorial cujo apogeu pode ser marcado pela publicação de *Caprichos & Relaxos* (1983).

No segundo tópico serão abordados os registros que dão a ver um poeta ainda interessado em retomar a provocação a respeito da função social do poeta e da poesia a exemplo do documentário *Ervilha da maravilha* (1985) e do curta-metragem *Cine Hai Kai* (1985), tônica que reafirma a repetição como procedimento norteador de toda a obra de Paulo Leminski e, portanto, como um estilo.

Por fim, no terceiro tópico será apresentado o último salto de Paulo Leminski: o da organização dos ensaios e de outros inéditos que serão publicados postumamente, de sua participação na TV Bandeirantes, e do tom melancólico para o qual retorna nos últimos sete ensaios publicados na *Folha de Londrina*.

3.1 DOIS DATILOS CRITOS, O DISCURSO PUBLICITÁRIO E A EXISTÊNCIA DE UMA REALIDADE ‘POESIA’

A tendência à comunicação na produção literária de Paulo Leminski, ou a “necessidade de comunicação”, nos termos de Mário de Andrade (1925, p. 16), embora seja um sintoma alardeado pelo próprio poeta já nas cartas a Régis Bonvicino em meados da década de 1970, irá se intensificar e se realizar nessa terceira fase. Trata-se, nesse sentido, de uma necessidade muito clara que se delineia como anseio nas fases anteriores e se torna manifesta nesta: a de aproximação do poeta com o público, que se dará em formas e suportes variados. No trajeto até aqui, o hermético e desbundado *Catatau* (1975) mirou leitores especializados e engajados na guerrilha da linguagem; as revistas literárias,

além de vida relativamente curta, não alcançavam, pela sua própria natureza, o grande público; e os dois livros de poesia *Não fosse isso e era tanto não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaises* (1980) tiveram, por assim dizer, uma distribuição e um êxito de câmara.

O que não dá para negar como elemento determinante, no entanto, é a relação do poeta com os meios de comunicação e a assimilação de muitos dos princípios que os regem em sua própria poética. É aqui determinante a percepção de ter sido a linguagem publicitária aquela que perpassa, com maior ou menor visibilidade, todas as fases da trajetória de Leminski, tendo seu começo em 1972, como já mencionado, na agência Lema Publicidade (VAZ, 2001), depois trabalhando na agência P.A.Z, passando pela Multiplus e, por fim, pela Exclam, em que permaneceu até 1987. Embora o poeta afirme, como na entrevista a Aramis Millarch (1982), que escrever anúncios era somente um “meio para sobreviver” – método utilizado por outros escritores como, por exemplo, Domingos Pellegrini, Luís Fernando Veríssimo e João Ubaldo Ribeiro –, um fato irrefutável é o de que a mensagem típica da era da indústria cultural, a publicitária, teve efeito não apenas no modo de compor poesia de Leminski, mas sobretudo no modo de pensá-la e de teorizá-la.

Nesse sentido, Leminski não segue com rigor os avisos do poeta e ensaísta W.H Auden (1993), para quem a publicidade – ocupação frequente entre os poetas, além do jornalismo, do magistério e da tradução – é uma das “francamente danosas para sua poesia [...]” (AUDEN, 1993, p. 69). Ao contrário, a adoção da ideia de que a “linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos)” (JAKOBSON, 1974, p. 119) mostra-se, em Leminski, uma arma poderosa e um caminho de mão dupla em que há tanto a adoção das propriedades poéticas ao seu fazer publicitário quanto a assimilação do caráter da linguagem publicitária em sua própria poesia, muito inspirada na prática de poetas como Maiakovski que, sabidamente, percorreu esses dois caminhos tributando favoravelmente pela publicidade como um meio de produzir poemas para as massas.

Relato interessante sobre o “Leminski publicitário”, que jamais assim se considerou, é o de Ernani Buchmann, com quem o poeta trabalhou na última agência, a Exclam, no período que compreende essa terceira fase¹¹⁸. Segundo Buchmann, uma das

¹¹⁸ O relato é uma homenagem publicada no Anuário do Clube de Criação do Paraná de 2006 e reproduzida, em 2022, no *blog* do cartunista Solda, com quem Leminski trabalhou em diversas oportunidades.

“sacadas publicitárias” mais interessantes de Leminski foi produzida para uma imobiliária e diz o seguinte: “A Galvão acha fácil o imóvel que você acha difícil”. A utilização da duplicidade semântica do verbo “achar” e o jogo de palavras ‘fácil/difícil’, contradição tipicamente Leminskiana, de acordo com Buchmann, era frequente nas criações de Leminski dando-lhe um traço muito peculiar. O modo de trabalho do poeta, mais verdadeiramente um agitador que um publicitário, também tinha sua particularidade: nunca trabalhava pela manhã na agência (pelo fato de passar as madrugadas entre a boemia e a poesia) e sempre escrevia de pé “como se estivesse de passagem pela máquina de escrever (BUCHMANN, 2022, s/p), sem ter de cumprir o “doloroso ritual do expediente” (BUCHMANN, 2022, s/p). O fim de sua trajetória nesse ramo, em 1987, foi devido às reformulações da agência que passava a exigir que Leminski cumprisse o expediente rigorosamente. De acordo com o relato, foi Buchmann o encarregado de informar a Leminski sobre as novas ordens da direção para ele cumprir também o horário da manhã:

No dia seguinte, fiquei comovido. Ao entrar na minha sala, ainda com as janelas cerradas, luz apagada, em pleno inverno, vi um vulto. O vulto e a brasa do cigarro. Era ele, pouco depois das 8h. Deu aquela risadona mostrando os cacos dos dentes quando acendi a luz e berrou como se estivesse num bar – Leminski falava muitos decibéis acima:- Lá em casa o toque da alvorada é cedo! Em seguida, puxou aquele chumaço de papel jornal com a produção poética da madrugada. Era a rotina: passava o dia entregando seus mais recentes poemas para avaliação, fosse quem fosse o interlocutor. Deu conta do expediente matinal por um ou dois meses. Então desistiu. Já sofrendo com a cirrose que viria matá-lo, nem sempre passava bem. Não era para menos. (BUCHMANN, 2006/2022, s/p).¹¹⁹

Nesse jogo das aproximações entre poesia e publicidade, as perdas de uma para o ganho de outra e vice-versa são redimensionadas em Leminski dando a ver um poeta em busca da síntese entre alcançar um público mais vasto e a manutenção de um repertório sofisticado ou, no mínimo, em constante diálogo com a tradição¹²⁰. Nas cartas a Régis Bonvicino (1999), por exemplo, as reflexões envolvendo esses dois campos

¹¹⁹ Disponível em: <https://cartunistasolda.com.br/leminski-por-ernani-buchmann/>. Último acesso em 27 abr. 2023.

¹²⁰ A relação entre poesia e publicidade, como nos lembra Fabrício Marques (2004), pelo menos no tocante à poesia de Língua Portuguesa, tem uma espécie de marco inicial com o poeta Fernando Pessoa, conhecido pelo *slogan* que criou para a Coca-cola no início do século XX. No Brasil, além de Leminski, outro poeta se destaca nessa vertente, o mineiro Sebastião Nunes que, segundo Marques, “[...] apropriou-se de técnicas publicitárias e jornalísticas, em meio a um universo de citações, colagem e montagem, tudo envolto por um apuro visual raras vezes visto no país [...]” (MARQUES, 2004, p. 183).

aparentemente distintos (poesia & publicidade) colocam em cena, em definitivo, “[...] o desejo de superar os suportes tradicionais da arte” (BOSI, 2018, p.48), problema na ordem do dia das tendências artísticas no pós-68. Distante da recusa à indústria cultural, como era de praxe na tendência da arte engajada, e ligado às investigações a respeito dos *mass media* e da concepção de que o meio é a mensagem (MCLUHAN, 2005), Leminski encara a publicidade afirmando ser ela o território das “mensagens verdadeiras”, “mensagens que funcionam”, sobretudo porque veiculadas tendo em vista o meio mais adequado (LEMINSKI, BONVICINO, 1999, carta 42, p. 120).

Como quase tudo em Leminski, tais afirmações não são feitas sem constatações fundamentais, como a de ser o capitalismo o detentor desse “[...] potencial tremendo de possíveis de comunicação social”, tampouco sem utopias, como a de que “Esse potencial pertence a todos, ao povo. um dia será de todos.” (LEMINSKI, BONVICINO, 1999, carta 42, p. 120). Em relação a esse potencial, Leminski menciona, em sua última entrevista ao periódico literário *Nicolau* (1989) no ano de sua morte, ter “certas exigências que repasso como criador de publicidade e criador de poesia, que são as mesmas. Sou incapaz de usar uma palavra a mais. A busca de síntese para mim é fundamental” (NICOLAU, 1989, p. 10). Não utilizar “nenhuma palavra a mais” e como raciocínio consequente “nenhuma palavra a menos” parece coadunar com uma de suas ideias fixas observadas nas duas primeiras fases: a de que o maior inimigo da poesia é a literatura sendo a música e a publicidade “dois neutralizadores da literatura (2 anti-ambientes)” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 42, p. 119).

A imagem utilizada para exemplificar tal questão, a de um poeta-de-artilharia agindo para “matar gente”, é igualmente interessante:

É como saber atirar em pombinhas e rolinhas e alguém chegar e dizer que você pode ser guerrilheiro. Daí você vai matar gente. Publicidade é matar gente. Mas eu já tinha pontaria, sabia usar armas. Minha linguagem é “pan-pan!”. Jamais você vai me ver usar uma palavra tipo “esplêndida”, uma construção invertida, isto não sou eu. As minhas coisas são as ideias em carne viva e osso, assim, na sua frente. Procuro isso. A beleza é que eu procuro, ela é que é fundamental. É a única coisa que você não pode possuir. Neste sentido a beleza é didática. Viver sem beleza é insuportável. O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinho...é preciso o verso belo que, para mim, nasce da ideia. A ideia é que tem de 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. (NICOLAU, 1989, p. 10, grifo nosso).

A concepção partilhada no trecho supracitado liga-se, sobretudo, ao conceito poundiano da poesia como logopeia, entendida como “A dança do intelecto entre palavras” (POUND, 1976, p. 37), isto é, uma composição que se afirma pela força da ideia, “sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição”, contrariando a premissa de Mallarmé para quem a poesia se faz com palavras e não com ideias. Nota-se, nesse sentido, uma relação de aproximação entre a concepção de linguagem poética e de linguagem publicitária, como se a segunda fosse uma espécie de prática mais radical da primeira a partir das imagens de um “matador de rolinhas” (o poeta) e de um “matador de gente” (publicitário) – o que indica uma constante necessidade de Leminski de atrelar sua poética a toda atividade que realiza como se buscasse uma justificativa crítica e teórica para aquilo que poderia ser encarado apenas como um meio de sobrevivência, um trabalho comum como qualquer outro.

Disposto a fugir do gratuito e do fortuito, o poeta esboça, em diferentes momentos, reflexões que têm por objetivo tecer um fio condutor cujo destino será sempre o de compor insistentemente sua própria concepção acerca da poesia, como, por exemplo, na afirmação de ser o poeta concreto um “layout-man”, conforme o trecho a seguir retirado das cartas a Régis Bonvicino (1999):

a propaganda meu meio de vida / me dá algumas satisfações / afinal / *todo layoutman é um pouco poeta concreto* / e aliás é fantástico como os homens de arte das agências / entendem um trabalho concreto na hora / enquanto os literati dizem: / - o que é isso? que quer dizer? isso não é poesia./ *só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas / tudo menos escritores / dos quais acabei por ter grande horror.* (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 1, p. 34, grifo nosso).

Deste trecho, merece destaque a oposição entre “homens de arte das agências” e os “literati”, tomando os primeiros como uma espécie de verdadeiros poetas concretos, ao passo que em relação aos escritores menciona ter criado um “grande horror”. A ideia resultante dessa relação de comparação é expressa de maneira mais extensa e articulada em um datiloscrito ainda inédito intitulado “Institucional. A poesia ao alcance de todos. Todos?”, enquanto ainda era redator da agência P.A.Z. Por isso, embora não esteja datado, ele tenha possivelmente sido escrito nos dois anos finais da década de 1970. O dado relevante desse texto é a determinação do poeta de estabelecer uma relação entre o “discurso publicitário” e “outros discursos vigentes”, o literário e o jornalístico, como se

buscasse incansavelmente, como é típico em Leminski, refletir sobre a linguagem com a qual trabalha dando a ver “A especificidade relativa” e o “aspecto verbal” desse discurso.

Estruturalmente, o datiloscrito segue o padrão dos ensaios compostos como se fossem poemas, isto é, equaciona a linguagem especulativa do ensaísmo com o recuo à esquerda e, sobretudo, com a economia verbal própria do poeta – o que não significa uma economia das reflexões, que se estendem por aproximadamente três páginas divididas em quatro tópicos intitulados “Institucional: a Socialização da Poesia?”; “Poesia: necessidade da espécie”; “Clichê: o grande perigo”; “Mensagem coletiva: responsabilidade coletiva”. A perspectiva geral, como é possível observar no trecho abaixo, é a da relação de proximidade entre o discurso publicitário e o poético pelo que possuem de “liberdade criativa” e “belezas materiais”:

Mas é válido crer
que o discurso publicitário
tem mais a ver com o literário
que com o jornalístico.
Sua sintaxe é mais sofisticada.
Sua textura, mais elaborada.
Sua margem de liberdade criativa,
maior.
[...]
O império dos fatos sobre o discurso jornalístico,
mesmo através de uma perspectiva pessoal,
é absoluto.
Não é assim na publicidade
cuja natureza é persuasória.
Ela se passa no plano das consciências.
O evento, na propaganda que se pratica,
é mero suporte.
Pretexto.
Ponto de partida.
Matéria prima.
“Conteúdo”.
Por tudo isso,
é natural que o texto publicitário
guarde mais afinidades com o texto literário.
Texto cheio de malícias.
De segundas intenções.
De belezas materiais.
Aceitando sem discussão
a divisão do discurso literário
em prosa (discurso transparente)
e poesia (discurso opaco),
podemos distinguir entre uma prosa publicitária
e uma poesia publicitária.
Grosso modo, podemos chamar a primeira de “varejo”
e a segunda de “institucional”.

As comunicações e intercâmbios
entre os dois planos,
sempre possível.
Interessa-nos, aqui e agora, porém,
o plano do institucional. (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d).

É notável neste texto jamais publicado – o que é compreensível, uma vez que não se trata de um grande texto em termos literários – a percepção de um traço percebido como definidor ao longo dessas três fases: a necessidade obsessiva do poeta de propor reflexões a respeito de todo tipo de registro com o qual trabalha. Chama a atenção a concepção de Leminski a respeito da linguagem publicitária que, definitivamente, não tem como finalidade a “liberdade criativa” anunciada pelo poeta, muito pelo contrário, trata-se, ao contrário da linguagem poética, de um meio para induzir o receptor a consumir um determinado produto. Entretanto, na análise de Leminski, o que vale é a intenção de aproximar o discurso publicitário mais do discurso poético e menos do discurso jornalístico, sobretudo porque se trata de um campo em que há, segundo ele, uma “margem” para a criatividade, traço que não se aplica à linguagem informativa do jornalismo.

Há, nos datiloscritos dessa natureza, um misto de improviso – como se escrevesse tendo por premissa a certeza de que não será um texto publicado – e de teorizações a partir de uma série de especulações ensaiadas sem o compromisso com o rigor da academia. A composição de textos como esse, por assim dizer, resulta num amálgama entre a livre associação de ideias e a retomada frequente da obsessão pelas reflexões acerca da “função social da poesia” e de sua natureza, mesmo quando o assunto principal é a publicidade.

Vejamos como isso ocorre no tópico intitulado “Institucional: a Socialização da Poesia?” do datiloscrito:

Institucional: a Socialização da Poesia?

O discurso poético,
em nossa sociedade,
é maldito.
Produzido por um número muito restrito de criadores,
é consumido por alguns poucos,
num universo de grandes números,
consumo de massa
e lógica de milhões.

Maldito,

O discurso poético
 é um discurso infrator.
 Contrário às regras e às normas.
 Rebelde.
 Por isso, a poesia
 não consegue se transformar em mercadoria.
 Sociedade secreta,
 mistério noturno
 e rito clandestino,
 como disse um poeta,
 a poesia
 não é um valor, em nossa sociedade.
 É um anti-valor.
 Não é trabalho.
 Portanto, não tem preço.
 No bom e no mau sentido.
 Poesia edita mal.
 Divulga-se mal.
 Vende-se mal.
 Mal se consome.
 Importa, no entanto,
 notar que vozes da maldita poesia
 se fazem ouvir no interior da propaganda.
 Na “institucional”, principalmente.
 Poesia para milhares?
 Poesia para milhões?
 Quem sabe.
Basta perguntar o que é poesia.
Linguagem inovadora.
Design de mensagem.
Surpresa.
 A sociedade industrial
 resolveu parte do seu problema
 de consumo de poesia
 através da música popular,
 o ramo mais próspero da indústria de discos.
 Através dela,
 Um público virgem de livros e de literatura
 Consome versos,
 Poemas,
 Rimas ricas e pobres,
 Imagens e mitos.
 Ritmos verbais novos.
 Combinações insólitas de sentido.
 Olhando para a produção de discos,
 chegamos à espantosa conclusão
 que nunca se fez tanta poesia
 Na história da espécie.
 Tantos versos.
 Tantos poemas.
 Tantas letras de música.
 Quem está com a vida complicada,
 É a poesia letrada,
 Escrita no papel e publicada em livros.

Mas parece que ela não vai morrer tão cedo.
 Re-alimentada pela música popular,
 Ela permanece latente,
 teimosa,
 marginal,
 primo-pobre clandestino.
 E ressurgue,
 em surtos periódicos,
 em espasmos,
 em veículos inesperados.
 Seu valor e sua importância
 derivam de seu valor e desimportância,
 numa sociedade de mercado.
 Nela,
 estão se produzindo, constantemente,
 de modo irregular,
 as subversões de hoje
 que vão ser a norma de amanhã.
 Outra é a questão da poesia veiculada pela publicidade.
 Mercadoria,
o texto publicitário chega às multidões, via eletricidade.
 A poesia poesia/texto ou o texto/poesia também chega, através dele.
 Em péssimo estado.
 Mas chega. (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d).

No texto, o poeta, imbuído de uma faceta sociológica, parte de uma premissa geral: a de que a poesia é um “discurso maldito”, portanto de natureza diametralmente oposta à natureza do discurso publicitário que, conforme afirma o trecho, “chega às multidões, via eletricidade”. Ainda, veicula a crença na “publicidade institucional” como suporte possível para uma poesia também social, ou seja, aquela que em determinado contexto (o de esquerda, no caso de Leminski) tem por princípio a utopia revolucionária. Constata, em complemento, o fundamental papel da indústria cultural – e aqui há o tempo histórico dos finais da década de 1970 muito demarcado – para a difusão da poesia, especificamente a brasileira, através da profícua relação entre poetas e compositores populares, responsável por “resolver” parte do problema do consumo restrito de poemas – situação que se refere à aproximação entre poetas e músicos, à exemplo das gravações das canções de Waly Salomão e Torquato Neto por cantores como Gilberto Gil, Gal Costa e Jards Macalé.

Neste emaranhado de assuntos interconectados pela agilidade de um pensamento que, ao contrário de fragmentado, busca aproximar arestas (poesia, publicidade, música popular) distintas em busca de uma forma coesa, observa-se, sobretudo, a inquietação permanente do poeta pela resolução daquilo que constata como um problema

contemporâneo: a investigação a respeito dos caminhos possíveis para um tipo de projeto poético (o vanguardista, subversivo) que já mostra sinais de falência. Isto é, o poeta faz uso de uma prosa forjada como poema (recuo à esquerda e linhas cortadas) para manifestar, em forma e conteúdo, uma poesia que “permanece latente,/ teimosa,/ marginal” (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d), a qual “ressurge,/ em surtos periódicos,/ em espasmos,/ em veículos inesperados” (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d) e que, tal como a publicidade, alcança um público mais vasto “via eletricidade”, embora resulte desse processo uma realização “em péssimo estado” (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d).

O tópico seguinte, intitulado “Poesia: Necessidade da espécie”, aprofunda-se na abordagem do potencial comunicativo da poesia quando pensada pelo viés do discurso publicitário, tendo como exemplo Maiakóvski:

Poesia: Necessidade da Espécie

Constatação de etnólogo e antropólogo:
 não há povo sem poesia.
 Deixemos o porquê
 por conta dos especialistas.
 E constatemos que a existência de uma realidade “poesia”
 independe de regime político.
 Há poetas no mundo capitalista
 como há poetas no mundo comunista.
 Paradoxalmente,
 o poeta mais envolvido com publicidade
 não pertence ao time capitalista.
 E Maiakovski,
 o poeta soviético
 que fez propaganda para a Rosta,
 agência da Rússia leninista.
 Redator, diretor de criação
 e homem de arte,
 Maiakovski fez slogans,
 anúncios,
 títulos e cartazes
 obedecendo aos jobs mais pedestres:
 anti-alcoolismo,
 campanhas sanitárias,
 promoção de vendas dos armazéns do Estado.
 Perante a recriminação de colegas poetas,
 respondia que seus trabalhos publicitários
 eram poesia da mais alta ordem,
 comparáveis à sua poesia “artística”,
 paralela,
 minoritária,
 “inútil”.
 Foi um caso extremo.
 Nenhum caso comparável, no Ocidente.

Até recentemente,
 não há notícias de um grande poeta ocidental
 que tenha se empenhado tanto em publicidade.
 No Brasil, então,
 nem se fala.
 Excessão (sic), o fenômeno Décio Pignatari,
 um dos pais da Poesia Concreta,
 mensageiro entre a propaganda e a poesia de vanguarda,
 a poesia de vanguarda e a propaganda.
 Possível, a comunicação entre poesia e publicidade.
 Mas sob que condições? (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d).

Se no tópico anterior do datiloscrito o título parte do questionamento a respeito da possibilidade de a publicidade institucional ser o caminho para uma socialização da poesia (Institucional: a socialização da poesia?) e chega, ao fim do tópico, a uma resposta positiva, embora resulte em uma rarefação da qualidade poética, “A poesia poesia/texto ou o texto/poesia também chega, através dele./ Em péssimo estado./ Mas chega.”, (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d), no tópico seguinte aqui supracitado o processo é o inverso: o título parte de uma afirmação “Poesia: necessidade da espécie” para alcançar, em seu desfecho, um questionamento provocador: “Possível, a comunicação entre poesia e publicidade./ Mas sob que condições?” (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d). Isto é, embora o poeta veja no exemplo de Maiakovski e Décio Pignatari uma espécie de farol para a resolução da tensão entre poesia de vanguarda (restrita a um pequeno público) e a publicidade (alcance das massas), o que se mostra mais pertinente é, justamente, o questionamento reflexivo a respeito das condições necessárias para que isso seja possível.

Como quase toda especulação em Leminski, esta parece ser fundamentada também na divisão entre tese (a poesia vanguardista não atinge um grande público) e antítese (a publicidade chega a milhões), cuja síntese (a poesia via publicidade institucional) não se apresenta como dado concreto, mas como horizonte de possibilidade abarcado também por um “grande perigo”, o clichê, e por uma responsabilidade social com a mensagem, conforme demonstram os dois tópicos finais:

Clichê: o Grande Perigo

A redundância.
 O clichê.
 O médio ou baixo nível.
 A recorrência a fórmulas fáceis ou manjadas.
 Esses os perigos
 que rondam a poesia nos arraiais da publicidade.
 Poesia é extremos de linguagem.

Avanço.
 Ousadia.
 Atrevimento.
 Poesia
 é sinônimo aproximado de criatividade.
 Não é sempre que o redator de propaganda
 pode fazer uso da função poética de seu discurso.
Só nos momentos de “institucional”.
 Cartões de natal.
 Mensagens de “venda” de imagem.
 Slogans.
 Frases de out-door (sic).
 Nesses momentos,
 a poesia encontra um comprador.
 Chega a todos?
 Claro que não.
 Mas chega a um número maior.

Mensagem Coletiva: Responsabilidade Coletiva

*É responsabilidade de qualquer criador publicitário
 dar uma empostação e um alcance social
 à elaboração de suas mensagens.
 Sempre é possível
 ampliar o alcance social das mensagens.*
 Mesmo a mais isolada.
 Fazer com que o recado sirva a um número maior de gente.
 Usar o dinheiro do cliente,
 que financia a produção material da mensagem,
 para o benefício de todos.
 Essa deve ser preocupação de todo publicitário
 que queira ser também
 ser humano socialmente útil.
 O interesse do maior número.
 Um serviço para o semelhante.
Um serviço para a poesia.
 Ninguém faz poesia sozinho. (LEMINSKI, datiloscrito, s/d, grifo
 nosso).

O horizonte proposto nesse ensaio-poema perpassa, conforme indicam os dois tópicos acima, pelo alerta contra os “grandes perigos” que “rondam a poesia nos arraiais da publicidade”, como o clichê, por exemplo, que atua na contramão da natureza como “extremos de linguagem” da poesia. Do mesmo modo, acredita na possibilidade da função poética inserida no discurso publicitário quando esse é “institucional”. Aqui, portanto, misturam-se as reflexões sobre a função social do poeta com a função social do publicitário, dando a ver um Paulo Leminski que, invariavelmente, reflete sobre si mesmo e sobre suas próprias angústias e seu próprio campo de atuação. Como um poeta que reclama para si o projeto vanguardista, por um lado vê na publicidade um modo de

alcançar as massas, por outro vê os perigos inerentes a um discurso que possui uma função social distinta daquele da poesia. A perspectiva, portanto, é a de que o publicitário seja capaz de dar um “alcance social” a toda a mensagem preocupada em fazer desse discurso um meio para prestar “Um serviço para a poesia”, assumindo, portanto, ainda que utopicamente, a condição de um publicitário preocupado em se apresentar como um “ser humano socialmente útil” (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d).

Mais do que as reflexões apresentadas e a estrutura formal utilizada, esse datiloscrito mostra-se fundamental para compreender o percurso obsessivo do poeta pelo encontro de uma poética que seja também um sintetizador tanto do projeto vanguardista (sobretudo aquele concretista), quanto dos problemas e das demandas contemporâneas que envolvem a função social da poesia e do poeta frente ao advento irreversível da minimização da criação verbal frente ao apogeu da indústria cultural. Neste sentido, poemas de caráter ensaístico como esse não só sugerem uma poética de Paulo Leminski nesse momento, mas principalmente formulam questões que serão manifestas nas publicações que demarcam toda essa terceira fase, como a adoção de procedimentos do discurso publicitário no fazer poético e ensaístico tendo em vista a ideia de que a publicidade, quando operada por um poeta, pode significar a formulação de uma poesia ao alcance de todos.

Isso não significa uma adoção alienada da publicidade nos modos de produzir poesia ou uma rarefação do teor crítico tão característico do pensamento leminskiano. Pelo contrário, busca, ainda que em datiloscritos não difundidos, refletir sobre os perigos desse discurso e sobre os modos de fazê-lo de modo adequado aos princípios que são caros ao poeta. Por isso, num segundo datiloscrito datado de 1978, portanto ainda nos anos de transição da segunda para esta terceira fase, o assunto é tratado pelo viés da impoção da negatividade como antídoto para os males típicos sejam da publicidade (que tem por princípio o entretenimento), sejam da propaganda (que tem por princípio a informação). Seguindo uma estrutura que lhe é particular, Leminski compõe um texto de uma página datilografada em dois tópicos, de modo que o primeiro se mostra como uma introdução e o segundo como uma espécie de aprofundamento do assunto proposto com um desfecho composto por uma afirmação “O não é o único antídoto/ contra o otimismo-mentira”, seguido por um chamamento ao leitor ao qual se dirige, os publicitários: “Vamos usá-lo mais, pessoal?”. O datiloscrito é reproduzido a seguir:

Figura 26 - Datiloscrito 1978

PROPAGANDA.
TUDO VAI BEM NO MELHOR DOS MUNDOS POSSÍVEIS.
SERÁ QUE VAI MESMO ?

Crises econômicas.
Retrações do mercado.
Injustiças sociais.
Péssima distribuição de renda.
Nada parece sequer arranhar
o monolítico otimismo
do universo das mensagens publicitárias
que se reflete na própria linguagem.
A publicidade é discípula do dr. Pangloss,
o personagem do conto de Voltaire
que, perante as injustiças mais clamorosas
e os maiores absurdos,
confortava seu pupilo Candide
com o princípio de que
"tudo vai bem no melhor dos mundos possíveis".
O mal é apenas aparente.
No conjunto,
o bem está prevalecendo.
No final, tudo dará certo.
E iremos todos para a praia,
como no final do filme de Jules Dassin.
A classe-média, público-alvo básico da publicidade,
tem seu projeto geral de felicidade.
Uma felicidade feita de prazeres médios.
Alegrias médias.
Satisfação de desejos médios.
Coisas extremas não são bons produtos.
É mais do que um determinado produto
cada peça publicitária
vende todo um sistema de vida
e uma forma de pensamento.
A publicidade é, essencialmente, ideológica.

Não: o Grande Anti-Produto

Tem um tabu, em propaganda,
em relação ao não.
Ao nunca.
Ao negativo.
A publicidade é, fundamentalmente, positiva.
Um não pega mal em título.
Em slogan.
Nesse oceano de sim. De sorrisos. De qualidades indiscutíveis.
Ora, o discurso da verdade não pode passar sem o não.
Ele é o começo da crítica.
Crítica quer dizer pensamento.
E pensamento é o acesso da consciência à verdade.
A verdade - sabemos - é o mais importante
dos bens sociais,
no plano da consciência.
Uma publicidade socialmente consciente,
no seu sentido mais amplo e mais radical,
deveria poder chegar até ela.
Para isso,
temos que reivindicar o direito ao não.
Mesmo contra o cliente,
que paga a agência.
Mesmo contra a agência
que nos paga.
O não é o único antídoto
contra o otimismo-mentira.
Vamos usá-lo mais, pessoal ?

p. Leminski /78

colada da PAZ - da Pessoa de Mallo

Se “Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 2016, p. 16), conforme sugere o poeta do “inutensílio” Manoel de Barros, Leminski funda, por certo, um estilo próprio na composição de poemas-ensaios como os já apresentados anteriormente e reforçados por estes dois exemplos aqui tratados. Nestes, entretanto, o foco deixa de ser propriamente a formulação de um projeto poético – embora isto esteja sempre latente – e passa a ser uma inquietação a respeito dos usos possíveis da publicidade e da propaganda quando pensadas pelo viés da poesia. O estilo do datiloscrito supracitado repete a fórmula frequentemente usada por Leminski: traz no título uma questão, é composto por versos de caráter prosaico e apresenta, no primeiro tópico, afirmações gerais com um teor fortemente marcado pelo pensamento histórico e sociológico do poeta funcionando como meio para contextualizar o assunto específico sobre o qual irá apresentar suas próprias convicções. É curioso notar a temática ensaística inserida na forma de um poema dando a ver um poeta capaz de cultivar um terreno onde o jogo da forma e do conteúdo se dá no campo limítrofe de difícil definição.

O tópico introdutório do poema-ensaio situa a publicidade no interior do “projeto geral de felicidade” da classe-média em que “Nada parece sequer arranhar / o monolítico otimismo / do universo das mensagens publicitárias”, nem a crise econômica, a retração do mercado, as injustiças sociais e a péssima distribuição de renda. Apresenta, por assim dizer, uma inquietação que é também um desconforto sentido pelo poeta quando assume o ofício típico da sociedade contemporânea, o de publicitário – posição que não se faz sem o ímpeto sociológico quando afirma ser cada peça publicitária responsável por vender “todo um sistema de vida / e uma forma de pensamento”. A conclusão que encerra o tópico introdutório, aos moldes adornianos, afirma: “A publicidade é, essencialmente, ideológica” (LEMINSKI, *datiloscrito*, 1978, s/p).

Ao assumir a forma do poema para tratar desse assunto nada poético, Leminski manuseia uma estratégia bem-marcada: escusa-se de explicações e referências teóricas, como poderia ter sido a menção à própria teoria de Adorno sobre a indústria cultural, e permite a si mesmo produzir pensamentos a partir da garantia da autonomia dos argumentos sem espaço para contestações. Afinal, se a forma fosse a de um ensaio, tanto as referências quanto as oposições seriam pressupostas. Desse modo, se no tópico introdutório do poema há uma explanação sobre teorias já difundidas no campo da comunicação, no tópico seguinte o autor apresenta uma voz dissonante e muito particular como se contribuísse, dentro daquilo que é possível a um poeta, para a ampliação das

reflexões sobre a publicidade a partir da defesa da dimensão do “não” como grande tabu e, por isso, como saída utópica para a subversão ideológica capaz de possibilitar o acesso “da consciência à verdade” (LEMINSKI, *datiloscrito*, 1978, s/p) e, como consequência, a criação de um “anti-produto” da indústria cultural que possibilite uma “publicidade socialmente consciente/ no seu sentido mais amplo, mais radical” (LEMINSKI, *datiloscrito*, 1978, s/p). A saída proposta pelo eu-lírico contida no poema-ensaio para esse estado de coisas postas – inquietação que surge pela própria função exercida pelo poeta no interior de agências curitibanas – é dada pela via da crença no pensamento crítico inerente à dimensão do “não” como contraposição ao fundamento positivo da publicidade, isto é, aposta, tal qual faz em seu projeto poético, na radicalidade da negatividade, conforme indica a transcrição do trecho a seguir:

Não: o Grande Anti-produto

Tem um tabu, em propaganda,
em relação ao não.
Ao nunca.
Ao negativo.
A publicidade é, fundamentalmente, positiva.
Um não pega mal em título.
Em slogan.
Nesse oceano de sim. De sorrisos. De qualidades indiscutíveis.
Ora, o discurso da verdade não pode passar sem o não.
Ele é o começo da crítica.
Crítica quer dizer pensamento.
E pensamento é o acesso da consciência à verdade.
A verdade – sabemos – é o mais importante
dos bens sociais,
no plano da consciência.
Uma publicidade socialmente consciente,
no seu sentido mais amplo e mais radical,
deveria poder chegar até ela.
Para isso,
temos que reivindicar o direito ao não.
Mesmo contra o cliente,
que paga a agência.
Mesmo contra a agência
que nos paga.
O não é o único antídoto
contra o otimismo-mentira.
Vamos usá-lo mais, pessoal?

Se aqui a linguagem não é nada inventiva – ao contrário do que preveem os princípios de uma poesia vanguardista – e, portanto, assume-se logo como uma linguagem prosaica e corriqueira do ponto de vista formal, é, por sua vez, inventiva do ponto de vista

propositivo, uma vez que sugere uma desarticulação extrema das finalidades do discurso publicitário ao adotar o mote do “não” como fórmula para produzir um pensamento crítico que almeje a “verdade”. O poeta deixa ver, nesse caso, a sua faceta filosófica cujas fontes implícitas estão tanto na crítica à Indústria Cultural de Adorno quanto na dialética como meio para a tomada de consciência da verdade conforme o pensamento de Hegel.

O que resta perceber a partir desses dois datiloscritos nunca publicados é a verve de um pensamento subversor que ataca, com a mesma linha de raciocínio (sociológico e filosófico), distintos discursos que lhe são íntimos – como o poético, o prosaico e o publicitário. Isso para dizer que há na poética de Paulo Leminski um compromisso constante com os princípios vanguardistas cultivados no início da sua trajetória literária como se, a todo momento, buscasse a ruptura dos limites impostos pelo discurso vigente assimilando tais constatações ao seu próprio fazer poético. Não se trata, nesse sentido, de um poeta que, ao constatar os perigos do discurso publicitário refute-o completamente. Não há, como ele próprio diz, a pretensão de desprezar qualquer tipo de repertório. Pelo contrário, será notável a crença no alcance do discurso publicitário para a composição da sua poética cujo exemplo máximo está em *Caprichos & relaxos* (1983).

O que se nota como traço peculiar é a tentativa de tornar o seu pensamento crítico um vetor de atuação constante, perseguindo com tamanha obsessão não apenas a formulação de uma poética que seja síntese das forças que atuam na poesia contemporânea e responda criticamente e criativamente ao seu tempo, mas também a ideia fixa do valor social da poesia, mas não de qualquer poesia esvaziada de sentido histórico e filosófico. Insiste numa poética incansavelmente moderna, por isso interessada no enfrentamento estético ao seu próprio tempo. E o faz unicamente pela e no plano da linguagem, uma vez que, como demonstrado nos trechos supracitados, não são a crise econômica ou o estágio do capitalismo que ensaiam reflexões nesses tipos de textos (e em todos da lavra leminskiana, sem exceção). É o modo como os discursos e suas formas (poético, prosaico, ensaístico, publicitário) se configuram e se comportam diante desse estado de coisas.

Se o poeta nos informa: “Constatação de etnólogo e antropólogo: / não há povo sem poesia.” (LEMINSKI, *datiloscrito*, s/d), ele também nos adverte que as explicações para isso não serão seu assunto: “Deixemos o porquê/ por conta dos especialistas”. Seu assunto será, ainda quando tem em mira os perigos do discurso publicitário e as suas utopias sobre ele, “a existência de uma realidade ‘poesia’” (LEMINSKI, *datiloscrito*,

s/d). Como um sartreano enviesado pelo desbunde, Paulo Leminski tem como obsessão a investigação constante a respeito da existência, menos no sentido prático, e mais no sentido histórico e epistemológico.

De acordo com Fabrício Marques (2004), em um rápido estudo a respeito das convergências entre a poesia e a publicidade em Paulo Leminski, o caso do paranaense é o de uma apropriação das técnicas publicitárias concentrada, principalmente, na linguagem verbal tendo em vista a materialidade da palavra inserida no ambiente urbano-industrial constituído por letras, signos e siglas. Esse traço aparece com clareza e de modo definitivo em *Caprichos & relaxos* (1983), em que, segundo Vinícius Dantas (1986), o poeta tem como ponto de partida a “ideia de divertimento, não mais calcada em valores geométricos-abstratos, mas em valores semânticos puramente verbais” (DANTAS, 1986, p. 49). Trata-se, portanto, de “[...] uma espécie de pendor para o epigrama: tudo leva à conversão do poema em *slogan*, em haikai, em poesia de circunstância, em poesia de para-choque, todos, gêneros de concisão epigramática, como se ele estivesse visando criar a trova do Brasil Moderno” (DANTAS, 1986, p.49), ou, nos termos de Marques (2004), instaurando um “requiem para o capitalismo selvagem” (MARQUES, 2004, p. 190).

Isto é, se há de fato uma “trova do Brasil moderno”, assumindo Leminski a figura do trovador a falar diretamente ao coração do povo que, na ordem da indústria cultural assume o caráter de massa, ela é operada pela figura de um poeta-espião exercendo também um jogo duplo: quando infiltrado na engrenagem da publicidade, procura subvertê-la numa linguagem mais poética possível e quando infiltrado na poesia, tem por intenção descomprimi-la a fim de tornar sua linguagem mais acessível ao consumo, entendendo-o não como um adversário¹²¹, mas como um meio possível para a arte se apresentar às massas “[...] como aquilo que poderia ser, em vez de a elas se adaptar na sua forma degradada” (ADORNO, 1993, p. 268). Trata-se, portanto, de uma tentativa de colocar em prática a ideia de uma “vulgarda” e de uma poesia regida pela “divulgarização” que seja capaz de equacionar as utopias vanguardistas com uma desrepressão da linguagem poética e dos hermetismos típicos dos projetos de vanguarda.

Para além desse debate a respeito do procedimento publicitário aplicado ao discurso poético – sem que isso signifique a adoção de um raciocínio vulgar –, fica também claro que *Caprichos & Relaxos*, o primeiro livro de tiragem comercial de

¹²¹ Segundo Pignatari citado por Marques (2004, p. 190), “combater o consumo é uma forma de repressão; combater o consumismo é uma forma de saneamento sócio-econômico e cultural”.

Leminski publicado pelo selo Cantadas Literárias da Editora Brasiliense, não só reuniu poemas escritos desde 1963 até início da década de 1980, como inseriu o poeta de forma definitiva no mercado editorial nacional, tendo sido um dos maiores sucessos editoriais da época com três edições consecutivas entre 1983 e 1985 (NUERNBERGER, 2014) e, portanto, chegando o mais perto possível da realização do anseio pela comunicação. O tópico a seguir, portanto, buscará apresentar a relação entre o projeto poético fomentado nas fases anteriores e a medida de sua realização quando da inserção definitiva do poeta no mercado editorial com a publicação de livros de poesia, ensaios biográficos, traduções e outro romance.

3.2 UM KAMIQUASE NO MERCADO EDITORIAL

No tópico anterior, foi possível ter em vista um horizonte que demarca toda essa terceira fase da vida literária de Paulo Leminski: a guinada expansiva de inserção na indústria cultural e uma projeção nacional com a gravação de alguma de suas canções, entre 1981 e 1982, por artistas como Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira, MPB4, Ângela Maria, A Cor do Som. Projeção nacional apenas aparente até esse momento, pois se sabe que o compositor de uma canção, quando não coincide com o intérprete, geralmente passa despercebido pelo grande público. Entretanto, tais composições, com mais ou menos efeito, alcançam os dois meios mais populares da época: o rádio e a TV¹²². Para Leminski, em entrevista a Millarch (1982), esse foi um dos grandes momentos de sua trajetória, chegando a afirmar – com uma efusão exagerada – ser ele o poeta mais difundido da década de 1980 por ter suas canções tocadas diariamente nas rádios, o que parece tanto contradizer a ambição vanguardista mais radical da primeira fase, que crê nos repertórios sofisticados e difíceis, quanto corroborar a solução encontrada na fórmula da “vulgarda”, proposta já na segunda fase.

Disto, entende-se que há em Leminski uma dialética que jamais desaparece – embora por vezes um desses dois polos fique mais ou menos visível – entre o compromisso com a “invenção” e a “necessidade de comunicação”. A intensidade do primeiro polo perde forças à medida que, aos fins da segunda fase, ganha em potência o segundo polo, como se perseguindo intensivamente aquilo que ele próprio denuncia: “chega de falar de estrelas como metáfora do amor entre os homens. [...] q (sic) medo é

¹²² A canção intitulada “Promessas demais”, assinada por Leminski, Moraes Moreira e Zeca Barreto foi tema de abertura, em 1982, da novela Paraíso, da Rede Globo.

esse de dizer o nome das coisas, chamar sapato de sapato, caminhão d (sic) caminhão? Paz só virá com comunicação” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 42, p. 115).

Para além do rádio e no campo estritamente verbal, Leminski atingirá também o auge num dos meios em que mais atuou durante toda a vida: a imprensa. São fundamentais os anos de 1981 e 1982, aqueles de transição da segunda para a terceira fase, justamente porque se trata do período em que a trajetória junto da rede de sociabilidade cultivada pelo paranaense entre os poetas paulistanos durante todo o período anterior resulta na sua inserção como articulista em dois principais veículos da imprensa de alcance nacional: a *Folha de S. Paulo* e a revista *Veja*. Decorre também dessa projeção a publicação, em 1983, de *Caprichos e Relaxos*, o primeiro livro ligado a uma grande editora, a Brasiliense. Isto é, se há como marca definidora da segunda fase o ímpeto da radicalidade aliado à produção incessante em periódicos de circulação restrita – e por isso de pouquíssima projeção embora estratégica –, nesta terceira fase o salto é não só considerável como é também definidor do poeta que angariará uma das maiores popularidades dos fins do século XX.

É por meio de ambos os periódicos que Leminski atingirá um público vasto, diverso e menos especializado, dado inteligentemente identificado pelo poeta ao passo que define também as formas e os conteúdos dos textos que irá produzir: abandona definitivamente o ímpeto pelos “minifestos” e pelos “poemas-ensaios” mais “guerrilheiros” por assim dizer, e assume formas e tons mais didáticos, embora sem deixar de ser provocador, uma de suas marcas de caráter não só literário mas sobretudo existencial. Na *Folha de S. Paulo*, Leminski atuou de 1982 a 1987, publicando nos cadernos “Ilustrada” e “Folhetim”, período mais ou menos coincidente com a colaboração para a revista *Veja*, de 1982 a 1985. Dessas publicações periódicas, principalmente para a *Folha*, saíram muitos dos textos publicados posteriormente nas duas edições autônomas de ensaios organizadas pelo poeta (1986; 2001)¹²³.

Partindo do levantamento já realizado por Renata Moreira (2011), temos catalogados 14 textos publicados na revista *Veja*¹²⁴, a saber: “Poesia de raiz” (20/04/1983), “Fino desenho” (13/07/1983), “Roupa velha” (31/08/1983), “Serena loucura” (16/11/1983), “Visita a Rimbaud” (11/01/1984), “Oriente-se” (25/01/1984),

¹²³ Em tese de doutorado, Renata Moreira (2011) faz um extenso levantamento dos 105 textos publicados por Leminski na *Folha de S. Paulo* e de 14 textos publicados na revista *Veja*, analisando-os um a um em relação às suas temáticas e buscando traçar, a partir disso, um “perfil intelectual” do poeta.

¹²⁴ O Acervo Digital da revista *Veja* passa por reformulação e, até o fim dessa pesquisa, encontrava-se indisponível para consulta.

“Aventura mental” (04/04/1984), “Vida às avessas” (25/04/1984), “Saga do abismo” (22/08/1984), “Temas variados” (29/08/1984), “Poesia pensante” (10/10/1984) e “Prosa estelar” (31/10/1984) (MOREIRA, 2011, p.74). Destes, apenas “Prosa estelar” será compilado nos *Anseios e ensaios 2* (2001). De modo geral, todos se configuram como resenhas cuja temática liga-se, de um modo ou de outro, ao campo da literatura (pelo visto, fugir da literatura em Leminski mostra-se mais como um projeto idealizado do que propriamente um projeto aplicado). Há, ainda, segundo Moreira (2011), dois outros textos que não se configuram como resenhas, um intitulado “As oscilações de um mar mineiro” (08/12/1981), espécie de matéria sobre o lançamento de *Mar mineiro*, de Cacaso¹²⁵, e o seu último texto para o periódico intitulado “História mal contada” (20/11/1985).

Já na *Folha de S. Paulo* as publicações são bem mais extensas, somando 105 textos, de modo que saem daí pelo menos 10 dos 59 ensaios reunidos nos dois volumes ensaísticos previstos por Leminski e publicados em 1986 e 2001. São eles: “O veneno das revistas de invenção”, publicado em 15 de maio de 1982; “Forma é poder”, publicado em 04 de julho de 1982; “Tudo, de novo”, publicado em 20 de março de 1983; “Poesia: vende-se”, publicado em 03 de agosto de 1985; “A vanguarda do ficar”, publicado em 05 de outubro de 1985; “O autor, essa ficção”, publicado em 07 de dezembro de 1985; “E o vento levou a Divina Comédia”, publicado em 30 de outubro de 1985; “Grande ser, tão veredas”, publicado na *Folha* em 27 de novembro de 1985; “Poesia no receptor”, publicado em 11 de janeiro de 1986; “Sem sexo, neca de criação”, publicado em 20 de janeiro de 1986; e “Invernáculo/Sem budismo”, publicado em 07 de setembro de 1986.

Desse percurso nos dois periódicos¹²⁶, é notável a presença de “certa multiplicidade intelectual” (MOREIRA, 2011, p. 127), apresentando facetas diversas de um Leminski¹²⁷ disposto não apenas a interessar seu leitor mas, sobretudo, em divulgar a si mesmo como poeta e disseminar alguns de seus raciocínios relacionados à própria literatura. Resulta do alcance dos textos publicados em tais periódicos uma projeção nacional do paranaense, que se refletirá diretamente na edição e difusão de *Caprichos &*

¹²⁵ Em diversas oportunidades, Leminski apresenta críticas desfavoráveis a Cacaso, como em entrevista a Millarch (1982). Porém, é no texto citado por Moreira (2011) que irá parodiar o achado mallarmaico de “um lance de dados jamais abolirá o acaso” para “um lance de dados jamais abolirá Cacaso”.

¹²⁶ A última colaboração de Leminski para a *Folha* foi com o ensaio “A visão do Tao de Chuang Tzu e o humor zen”, publicado em 16 de agosto de 1987, finalizando, assim, a trajetória mais extensa do poeta em periódicos e aquela que rendeu, em termos quantitativos, o vasto material reunido nos dois livros de ensaios a serem publicados nessa mesma década.

¹²⁷ Domingos Pellegrini, em *Minhas lembranças de Leminski* (2014), apresenta-nos suas memórias a partir da divisão de Leminski em onze facetas: “poliedro”, “mestiço”, “noviço”, “anfitrião”, “estrategista”, o “cerebralétrico”, “polilinguista”, “polivivente”, “anarquista”, “estoico” e “mito”.

relaxos (1983), livro que, finalmente, coloca Leminski na rota visível dos poetas brasileiros contemporâneos. Vale também notar o espaço de tempo compreendido desde a estreia como poeta na revista *Invenção*, em 1963, até a edição do primeiro livro de poesia editado e distribuído nacionalmente que, não à toa, teve uma vendagem excepcional para a época resultando em três edições seguidas até 1985 – muito ao contrário de *Catatau* (1975), por exemplo, cuja distribuição foi extremamente restrita, embora estratégica.

Uma década após a estreia em *Invenção* e oito anos após *Catatau*, *Caprichos & relaxos* (1983) é publicado pela Brasilienses, uma das mais importantes e tradicionais casas editoriais brasileiras fundada por Monteiro Lobato e Caio Prado Júnior. Nessa que pode ser considerada a obra basilar de Leminski do ponto de vista editorial (mas não só), há uma amostra muito explícita do trabalho metódico do poeta. Isto porque a organicidade do livro, elemento esperado de toda boa obra poética, é dada por um interessante caso de composição que abarca sete “seções-livros” (CALIXTO, 200, p. 129) distintos e complementares, incluindo os dois primeiros livros publicados de maneira independente em 1980. Assim, *Caprichos & Relaxos* está organizado da seguinte maneira:

- poemas introduzidos por uma espécie de prólogo. Nele, aparece o seguinte: “de como / o polaco jan korneziowsky / botou a persona/fantasia / de joseph conrad / e virou lord jim / childe harold” (LEMINSKI, *Caprichos & Relaxos*, 1983/2016, p.13). O prólogo cita o caso do escritor polonês que, ao trocar seu próprio nome por outro inglês e escrever “Lord Jim”, remete-se frequentemente a um leitor imaginário.

- *polonaises*; livro publicado em 1980 de forma independente e reunido como uma das “seções-livros”. É composto por 28 poemas e introduzido por uma epígrafe do polonês Adam Mickiewicz, de 1839, trazida na língua original e em uma tradução do próprio autor.

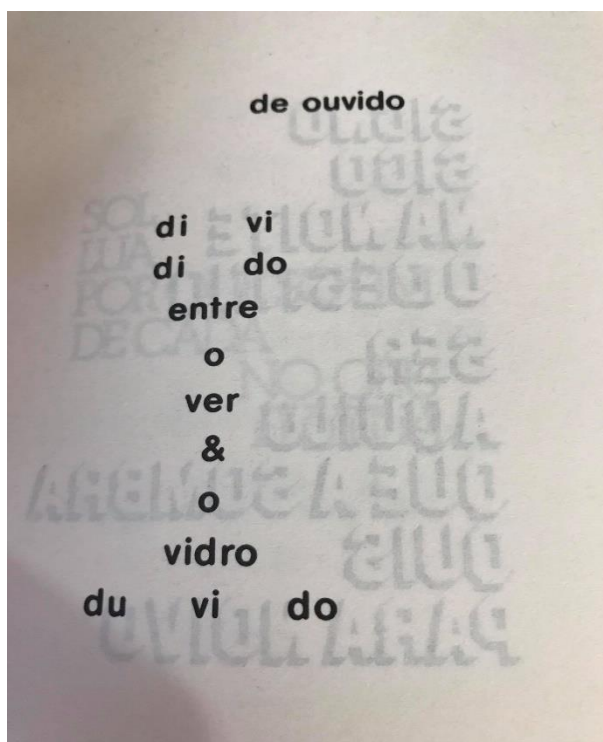
- *não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*; terceiro fragmento que reproduz os poemas contidos no livro de mesmo título, publicado também em 1980, e composto por 58 poemas – a mais extensa das seções. Em termos visuais é a inserção que mais se descaracteriza em relação à sua primeira publicação. Aqui, os poemas não ocupam uma página inteira, como na edição independente, por exemplo. Também a tipografia perde seu caráter mais artesanal e ganha o traço industrial.

- *ideolágrimas*; fragmento inédito composto por 39 poemas, todos remetendo, como o próprio título indica, ao conceito formal do ideograma com referências do *haiku*.

Os poemas (praticamente todos sem títulos) são compostos por três versos, semanticamente complementares que formam uma única ideia, sintetizada por vocábulos de aproximações sonoras nítidas como, por exemplo, “a água que me chama / em mim deságua / a chama que me mágua” (LEMINSKI; Caprichos & Relaxos, 1983/2016, p. 99), ou ainda “a palmeira estremece / palmas para ela / que ela merece” (LEMINSKI; Caprichos & Relaxos, 1983/2016, p. 100).

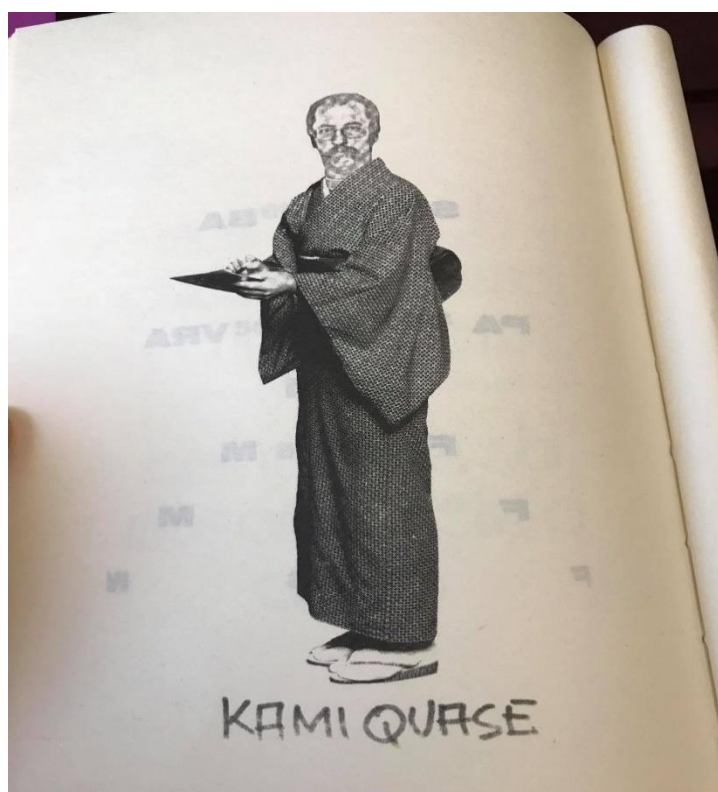
– *sol-te*; este quinto fragmento é composto por 26 poemas visuais que se distinguem dos outros pelo seu caráter de performance que lhes permite transitar entre a performance verbo-visual teorizada pelos concretistas e a performance de auto-representação de artistas experimentais como, por exemplo, Lenora de Barros. Dois respectivos exemplos dessas duas tendências são reproduzidos a seguir:

Figura 27 - Sol-te I (1983/2016)



Fonte: reprodução da autora.

Figura 28 - Sol-te III (1983/2016)



Fonte: reprodução da autora.

– *contos semióticos*; sexto fragmento, composto por apenas dois textos que, por meio de versos, apresentam dois pequenos contos (como sugere o título). O primeiro, intitulado “papajoyceatwork”, constrói uma espécie de cena noturna constituída pelo personagem Joyce (o escritor James Joyce, evidentemente) que exerce seu trabalho de criador experimental. Nesse primeiro conto, a aglutinação de palavras, a mistura de trechos em português e em inglês e o enfoque mais na experimentação sintática fazem ressoar a linguagem empregada em *Catatau* (1975). Já no segundo conto, intitulado “o assassino era o escriba”, também escrito em versos, a linguagem experimental deixa de ser o objetivo e é a língua, em sua forma mais estrita, que assume o lugar de contexto temático de onde parte a rápida narrativa a respeito de um “professor de análise sintática” tipificado pelo narrador como um “sujeito inexistente./ Um pleonismo” (LEMINSKI, *Caprichos & Relaxos*, 1983/2016, p. 14). É nesta representação da língua na figura do professor de análise sintática que se desenvolve o curtíssimo conto a respeito do desconforto e da complexidade da Língua Portuguesa, cujo desfecho se passa da seguinte forma: “Um dia, matei-o com um objeto direto na cabeça”. “Contos semióticos”, portanto,

é o fragmento mais curto e o único em que todos os textos possuem títulos, como pede a própria forma do conto.

– *invenções*; sétimo e último fragmento, é composto por seis poemas, dentre os quais cinco publicados na revista concretista *Invenção*, na década de 1960. Leminski reúne-os novamente aqui fechando a cronologia de suas publicações nesta ordem cronológica inversa.

As sete seções de *Caprichos & Relaxos* são introduzidas por essa espécie de nota do autor ao leitor: “Aqui, poemas para lerem, em silêncio,/ o olho, o coração e a inteligência./ Poemas para dizer, em voz alta./ Poemas, letras, lyrics, para cantar./ Quais, quais, é com você, parceiro” (LEMINSKI, 1983/2016, p. 9). Estruturalmente sucinta e composta em versos, esta nota pressupõe um leitor não apenas compreendido como o interlocutor imaginário a quem o poeta se dirige antes de apresentar-lhe seus poemas. O leitor, nomeado de “parceiro”, é chamado a participar de uma leitura ativa, como se de sua ação dependesse a efetividade de cada um dos poemas e da constituição dos sentidos possíveis. O jogo envolve também um pequeno paradoxo entre o “silêncio” e a “voz alta”, indicando serem os poemas como peças numa orquestra que, a depender do leitor-maestro, podem ou não ser cantadas, subvertendo o esquema tradicional da comunicação (emissor – meio/mensagem – receptor) pela inserção definidora do receptor como “parceiro” na construção da mensagem.

Há, por assim dizer, uma convocação à performance do receptor na construção da leitura do poema dando-lhe diversas opções de modo a criar uma fórmula composta por alternatividade, isto é, os poemas podem ser lidos em silêncio *ou* com os olhos *ou* com o coração *ou* com a inteligência *ou* em voz alta. Em todos esses casos, o leitor é provocado a se colocar corpo a corpo com o texto e a estabelecer uma relação sensorial com a leitura, como se, só assim, pudesse entrar verdadeiramente nos princípios que regem os poemas: o prazer pelo jogo da linguagem e a linguagem como uma modulação performática¹²⁸. O que Leminski propõe ao leitor, portanto, é que ele realize uma leitura anticonvencional, seguindo a linha de raciocínio de Ana Hatherly (1975, p. 171), para quem “saber ler é como saber criar.” (HATHERLY, 1975, p. 141).

¹²⁸ Para Ana Hatherly (1975, p. 141), “[...] os poemas visuais surgem a partir do princípio do século XX com os futuristas – com as suas “palavras em liberdade” e a sua “revolução tipográfica” – a que se seguem todas as experiências dos dadaístas, surrealistas e letristas, até chegarmos ao poema concreto [...]”. Na poesia brasileira, o aspecto visual e performático ficará mais claro nas experiências, por exemplo, de Paulo Bruscky e Lenora de Barros.

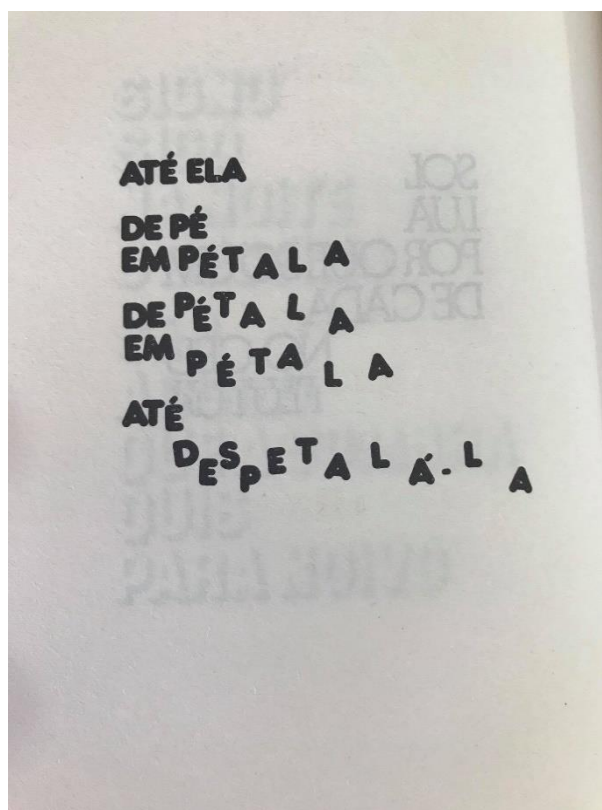
Ou, ainda, nas palavras do próprio Paulo Leminski: “Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor” (LEMINSKI, 1986, p. 92).

Tal como um caleidoscópio constituído de pequenos fragmentos que, a depender do reflexo externo (o leitor), mostra uma imagem diferente, *Caprichos & Relaxos* reúne, segundo Calixto (2004), lirismo, metalinguagem, metafísica, humor agudo, delicadeza, contemplação e lições estruturais concretas, formando, assim, um “livro-síntese”, “Um livro que é sempre novidade, pelo seu caráter originalíssimo” (CALIXTO, 2004, p. 139). Mas que caráter originalíssimo seria esse pouco explicitado por Calixto? Estruturalmente, a montagem das secções-livros e o caráter de síntese aguda dos versos podem satisfazer à afirmação, mas não basta.

É original, primeiro, porque coloca o leitor na função de “parceiro” da criação antes de qualquer coisa, já no poema-nota do autor. Em segundo lugar, é original porque possui um traço muito particular: tanto recusa a peremptória posição concretista de abolição do subjetivismo, conforme infere Hatlhey (1975), quanto desvia do confessionalismo marginal. Isto significa que, havendo o subjetivismo em *Caprichos & Relaxos* ele se manifesta numa modulação performática seja de auto-representação, como em “Kamiquase” ou em “o pauloleminski é um cachorro louco”, seja de auto-ironia como no poema de abertura: “um dia desses quero ser/ um grande poeta inglês/ do século passado/ dizer/ ó céu ó mar ó clã ó destino/ lutar na índia em 1866/ e sumir num naufrágio clandestino” (LEMINSKI, 2013, p. 31).

O aspecto da originalidade, portanto, está na capacidade de o poeta compreender que, para saciar a sua “necessidade de comunicar” para um público mais vasto, é necessário fazer também do leitor um criador. E, para que isso funcione, o repertório ali posto precisa ser suficientemente confortável para os diferentes tipos de leitores que o leem. Não é raro encontrar em *Caprichos & relaxos* (1983) poemas carentes de imagens ou com imagens banais, como o despetalar de uma flor – que não suscita, no plano do conteúdo, nenhum grande salto interpretativo, mas oferece uma espécie de prazer qual um brinquedo cujo significado deixa de ter sua grande relevância:

Figura 28 - Sol-te II (1983/201)



Fonte: reprodução da autora.

A empreitada foi bem-sucedida. Um recorte de jornal inserido nos arquivos do poeta da década de 1980 (não há data nem nome do periódico), indica ter *Caprichos & Relaxos* vendido cinco mil exemplares na 1.^a edição e dez mil na 2.^a. O livro recebeu, inclusive, uma resenha de George Monteiro, da Brown University, intitulada “World literature today”, publicada em 1984. Nesse sentido, pode-se afirmar que, se durante a primeira fase Leminski alcança reconhecimento e difusão apenas entre produtores de poesia com a publicação de *Catatau* (1975), é somente nesta terceira fase que sua poesia irá alcançar um público diverso e mais amplo.

Contribuíram para isso não apenas a divulgação obtida pelo poeta a partir da sua inserção como resenhista e articulista nos dois periódicos de maior circulação à época, a *Folha de S. Paulo* e a revista *Veja*, mas sobretudo aquilo que Miguel Sanches Neto (2003) verifica como a utilização com precisão, por parte do poeta, de determinadas táticas publicitárias para romper a sua divulgação apenas local, em Curitiba, e se “[...] transformar em ícone da poesia nos anos 80, fazendo com que passasse de influenciado (pelos concretistas) a “mestre” (de seus pares da nova geração) (SANCHES NETO, 2003,

p. 54). Para Sanches Neto, mostra-se fundamental compreender Leminski também como um “homem de marketing”, sendo ele “[...] o primeiro poeta brasileiro a usar de forma tão premeditada a publicidade, transformando a si próprio em um signo [...]” (SANCHES NETO, 2003, p. 60). Um signo capaz de despertar o interesse do leitor pelo que possui de traços característicos no comportamento que, embebido de contracultura, refuta o engessamento estereotipado dos escritores e poetas das gerações passadas e insere a irreverência, o desbunde e a polêmica como pedra de toque.

Em termos gerais, o processo é o de um Leminski interessado em assumir, definitivamente, um lugar no “centro do campo do poder literário” (SANCHES NETO, 2003, p. 49). E como parte da estratégia um golpe certeiro: na primeira edição, aparecem com textos de apresentação do livro nada menos do que Caetano Veloso e Haroldo de Campos, dois nomes que, juntos, reúnem o selo de popularidade e de erudição. De Caetano há um texto na contracapa do livro que, com seu tom típico, conclama o poeta atribuindo-lhe como aspectos positivos a “mistura do concretismo com *beatnik*”, os poemas “sintéticos, muito concisos, muito rápidos, muitos inspirados” e a ‘genialidade’ da composição de “Verdura”, canção gravada pelo baiano:

Este livro de poemas é uma maravilha, porque os poemas do Leminski são muito sintéticos, muito concisos, muito rápidos, muito inspirados. 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. Leminski é um dos mais incríveis que apareceram. (VELOSO *apud* LEMINSKI, 2013, p. 397).

Também Haroldo de Campos abusa da concisão no texto de apresentação de *Caprichos & relaxos* (1983) e a menção que faz o livro em si restringe-se a emprestar versos do livro, utilizando-o para conclamar o poeta:

[...] o Leminski vem chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoacadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhinha e braçadeira. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau a pique. Evoé Leminski! (CAMPOS, 2013, p. 394).

Vê-se, aqui, um Haroldo de Campos a evocar o poema “o pauloleminski é um cachorro louco/ que deve ser morto/ a pau a pedra/ a fogo e a pique/ senão é bem capaz /

o filhadaputa/ de fazer chover / em nosso piquenique” (LEMINSKI, 1980, s/p) finalizando-o com a saudação “Evoé!” performada no melhor tom Zé Celso Martinez, isto é, como se anunciasse e abençoasse o rebento rebelde. Muito diferente, a propósito, do Haroldo crítico que denuncia a ausência do barroco na *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido. Não deixa, entretanto, de situar historicamente a trajetória literária do jovem estreante na grande editora quando, já no primeiro parágrafo, recorda a gênese do poeta:

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove 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. (CAMPOS, 2013, p. 394).

A rigor, nem o texto de Caetano nem o de Haroldo apresenta muito a respeito do próprio livro, a não ser pistas genéricas de influências (poesia concreta e poesia *beatnik*) e a indicação de serem poemas sintéticos e inspirados. Por outro lado, há um foco maior na composição da imagem do próprio poeta:

Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou polilingue paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideogrâmica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas. (CAMPOS, 2013, p. 394).

O “caipira cabotino polilingue paroquiano cósmico” interessa mais, ao que indicam os textos, do que a poética de *Caprichos & relaxos*, sobre a qual não temos uma interpretação decisiva, a não ser a promessa de se tratar de uma poesia feita por um sujeito entre o “gozado” e o “genial”, entre o bom aluno capaz de “deglutir” uma faixa da Literatura Brasileira que reivindica para si o lugar de “pedra de fundação e de toque” – a poesia “pau Brasil” de Oswald de Andrade e a “pedra filosofal da poesia concreta” – e o incorrigível “cachorrolouco” capaz de funcionar como uma indesejada chuva em dia de piquenique ao sol.

Haroldo de Campos, ainda que deflagre o fôlego representado por uma poética como a de Paulo Leminski num momento em que está em curso a “neoacadêmica poesia brasileira” dividida entre “institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos”, não nos aponta dispositivos de leitura para os poemas que serão encontrados no livro, tampouco oferece uma linha crítica por onde se possa caminhar. Não interpreta, nesse ponto, a obra. Antes, dá um retrato da trajetória literária do “poeta-poeta” – espécie de mistura entre as categorias poundianas de “mestre” e “diluidor”.

Há, nos 53 poemas que compõem a primeira secção – precisamente a que se refere mesmo como *Caprichos & relaxos (saques, piques, toques & baques)* –, uma forte presença da voz em primeira pessoa. Da totalidade de poemas, apenas onze deles não recorrem a um “eu” ou a um “meu” ou a um “nosso” muito marcados. O primeiro poema, por exemplo, explicita a questão: “um dia desses *quero ser/* um grande poeta inglês/ do século passado/ [...]” (LEMINSKI, 2013, p. 31). Na sequência, o intitulado “Contranarciso”, aos moldes de um Mário de Andrade que afirma “eu sou trezentos”, traz o seguinte: “em *mim/ eu vejo* o outro/ e outro/ e outro/ enfim dezenas [...]” (LEMINSKI, 2013, p. 32). E os exemplos são muitos, mesmo naqueles poemas menos decisivos e mais banais como, por exemplo, este outro sem título: “mesmo/ na idade/ de virar/ *eu mesmo//* ainda/ confundo/ felicidade/ com este nervosismo”. É um traço forte, portanto, a presença explícita do “eu”, conforme os seguintes exemplos: “eu/quando olho nos olhos/ sei quando uma pessoa/ está por dentro/ ou está por fora” (LEMINSKI, 2013, p. 35); “não sou o silêncio/ que quer dizer palavras/ ou bater palmas/ pras performances do acaso” (LEMINSKI, 2013, p. 39); “parar de escrever/ bilhetes de felicitações/ como *se eu fosse* camões/ e as ilíadas dos meus dias/ fossem lusíadas,/ rosas, vieiras, sermões” (LEMINSKI, 2013, p. 41).

O eu-lírico confessional e insistente, ainda que se componha entre o fortuito e prosaico das imagens, é fundamentado por uma força motriz que é subjetiva, porém impessoal, isto é, o que vemos ali é um subjetivismo inteiramente voltado para a condição desconfortável do “poeta”, como no seguinte exemplo:

quatro dias sem te ver
e não mudaste nada

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, 2013, p. 51).

Nesta mesma tônica, um outro exemplo é capaz de demonstrar também a versatilidade verbal do poeta que, se no poema anterior, abusa da espontaneidade e do prosaico, chegando a afirmar ser um “poeta de bosta”, nesse outro altera a chave vocabular para um tom que, gramaticalmente, faz usos mais eruditos:

Bom dia, poetas velhos.
Me deixem na boca
o gosto de versos
mais fortes que não farei.

Dia vai vir que os saiba
tão bem que vos cite
como quem tê-los
um tanto feito também,
acredite. (LEMINSKI, 2003, p. 42).

Ainda quando deixa escapar, por solicitação do tema abordado, algum eruditismo na linguagem como nos versos “tão bem que vos cite / como quem tê-los/ um tanto feito também”, é absolutamente o mesmo poeta que publica, em 1963 antes de *Invenção*, o poema cuja última estrofe é a seguinte:

que borrarão de azul
teu rosto, flor de espanto –
enquanto teu pai
que se acredita sábio
luta na cama
para ter um sonho. (CORREIO DO PARANÁ, 15 nov., 1964, p. 8).

Do procedimento próprio da primeira fase, em que está localizado o poema supracitado, corta-se tudo o que imagem. Retirem-se a “flor de espanto” e o rosto formado por um “borrão de azul” e temos o Leminski de *Caprichos & relaxos* – que, vale ressaltar, é todo aquele imediatamente posterior a esse poema e simultâneo à sua participação na Semana Nacional de Poesia de 1963. Basta verificar os versos que sobram: “enquanto teu pai/ que se acredita sábio/ luta na cama/ para ter um sonho”. O ritmo tipicamente leminskiano está todo aí, com os paralelismos sonoros crescentes na tonalidade nos dois primeiros versos para decair um tom no terceiro e mais um no último. Um tom que, a

rigor, está também num poema de Antônio Risério para a *Revista Qorpo Estranho* citado por Omar Khouri (2017):

por mais que tente pôr menos / de mim há demais nesse talvez / e nem sei o que seja haver / demais de mim numa vez tal / que voz não tem ou então soa / alguém e além da lenda que sou. (QORPO ESTRANHO *apud* KHOURI, 2017, p. 41).

Não se trata, porém, de afirmar que temos em *Caprichos & relaxos* (1983) aquilo que Adalberto Müller identifica em Leminski como um movimento de “gradual ruptura com a poesia de vanguarda” (MÜLLER, 2010, p. 13). Há, nos termos de Perrone-Moisés, uma poética do “máximo no mínimo” (MOISÉS, 2000, p. 239), que se converte também na percepção de existir nela uma máxima concentração de influências vanguardistas com o mínimo de hermetismo possível. O movimento gradativo aqui é, portanto, o de um poeta interessado em compor uma poética que seja, no plano da linguagem, não só compatível com mas também consumível em seu próprio tempo, sem deixar de lado os princípios vanguardistas que a norteiam.

Conclui-se, portanto, ser *Caprichos & relaxos* (1983) o livro em que definitivamente esse movimento se realiza e abre espaço para um Leminski que se tornará cada mais vez interessado em *ensinar raciocínios* de compreensão da arte literária a um público mais abrangente. É um Leminski, entretanto, tornando-se cada vez mais fácil, o que não significa dócil ou menos inventivo. Fora do campo do poema, perpassam por esse momento os anseios e as inquietudes a respeito da função do poeta como crítico e como ensaísta, um prosador dos temas literários, assunto que será abordado no próximo tópico.

3.3 DO CRÍTICO E ESCRITOR LITERÁRIO AO PERFORMER AUDIOVISUAL

Se há, nesta terceira fase, um traço indiscutível é, sem dúvida, a guinada quantitativa de publicações que levam o nome de Paulo Leminski na autoria em meios mais abrangentes de circulação. Desde a publicação de *Caprichos & relaxos*, em 1983, até 1988, data do último livro publicado (em vida) pela Brasiliense, tem-se um período em que se constitui definitivamente perante o grande público a figura de Leminski como um escritor literário, designação refutada durante a década de 1970 e parcialmente assumida em 1989, em entrevista para o jornal *Nicolau*: “Eu sou um ser vivo primeiro, depois sou um escritor” (NICOLAU, 1989, p. 6).

Posição de teor paradoxal para um poeta que insistiu na necessidade de “fugir da literatura” e que não deixava passar a oportunidade de recusar o título de “escritor literário”, conforme revela carta que data da segunda fase:

[...]recebi três livros do rio: a merda do Álvaro de sá/ uma menina Ângela melim: “das tripas coração” /e armando freitas filho (uma merdalhada, uns bundões/ a Ângela mais legal pela violência pornô de uns papos. v. saca ela? não sei como descobriram meu endereço.../ casa onde chega carta do bonvicino não deviam pintar essas merdas...tá louco! *pode até dar a impressão q eu sou escritor literário...cruz credo...* (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 63, p. 167, *grifo nosso*).

Na mesma entrevista supracitada, tal contradição – que é também sintoma da diferença entre a segunda e a terceira fase – é colocada como questão pela entrevistadora Denise Guimarães: “Há alguns anos, você disse a um público universitário que era essencialmente poeta, sequer se considerava um escritor. Lembra-se disso? Você mudou?”, ao que Leminski responde: “Eu não mudei nada. A ilusão da mudança é uma ilusão que não cultivo. Nada muda.” (NICOLAU, 1989, p. 6). Ainda que seja uma ilusão a mudança de perspectiva de um poeta de ideias fixas como o paranaense, é inegável que, nessa fase, mais do que nunca, Paulo Leminski exerce com afinco o ofício de escritor literário, principalmente ligado às encomendas advindas do mercado editorial.

Ao todo, entre 1983 e 1987, a Brasiliense publicou 16 livros de Leminski, sendo nove traduções, quatro biografias, dois romances e um livro de poesia. As traduções são as seguintes: *Folhas das folhas da relva*, de Walt Whitman (1983); *Pergunte ao pó*, de John Fante (1984); *Vida sem fim*, de Lawrence Ferlinghetti (1984); *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon (1985); *Giacomo Joyce*, de James Joyce (1985); *O supermacho*, de Alfred Jarry (1985); *Sol e aço*, de Yukio Mishima (1985); *Satyricon*, de Petronio (1985); e *Malone morre*, de Samuel Beckett (1986). Fazem parte das biografias os seguintes títulos: *Cruz e Sousa: o negro branco* (1983); *Bashô: A lágrima do peixe* (1983); *Jesus a.C* (1984); *Trótski: a paixão segundo a revolução* (1986). Já os romances são: *Agora é que são elas* (1984), um meta-romance de narrativa *nonsense*; e o romance infanto-juvenil *Guerra dentro da gente* (1988). No campo da poesia apenas um título ao longo desse período: *Distraídos venceremos*, de 1987.

Trocando em miúdos, temos em Paulo Leminski uma terceira fase muito bem demarcada e atípica se comparada às duas anteriores. De 1963 até 1983, ele havia publicado três livros. De 1983 a 1989, publicou 19 livros, contando ainda com a tradução

Fogo e água na terra dos desses, poesia egípcia antiga (Expressão, 1987) e o livro de ensaios *Anseios crípticos (ensaio teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelhinho das ideias* (Criar, 1986).

Do vasto material publicado, o que parece fundamental perceber é a seleção curiosa tanto dos títulos traduzidos quanto das personalidades que compõem os ensaios biográficos, indicando ter o poeta um papel importante na escolha editorial. Dos biografados para a coleção “Encanto Radical”, figuram dois grandes eixos: um sobre poesia, com as biografias do poeta catarinense e simbolista Cruz e Sousa¹²⁹, e do poeta japonês Bashô; outro ligado à história com os ensaios sobre o político russo Trotski e sobre Jesus¹³⁰. Em todas elas, um traço parece também comum: a liberdade criativa com que compõe as trajetórias biográficas, cuja função é a de focar e ampliar alguns aspectos entendidos pelo poeta como constitutivos da faceta mais radical de cada uma das personagens.

Isto é, o procedimento utilizado pelo ensaísta permite compor uma simbiose entre estudo e criação deixando entrever mais o traço estilístico do autor e do biografado do que a fidelidade estritamente histórica. Esse traço, no entanto, não é impresso sem que haja um argumento coerente para isso e sem que o leitor seja avisado. Em *Trótski: a paixão segundo a revolução* (1986), por exemplo, nos três primeiros breves parágrafos do primeiro capítulo intitulado “Enquanto os mongóis não vêm”, aparece o seguinte argumento:

Os artistas, dizem, vão mais fundo que os colecionadores de dados e datas.
Se você quer entender a Rússia, não perca tempo lendo manuais de História.
Comece logo lendo *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski.
(LEMINSKI, 1986, p. 9).

Nesse argumento, portanto, verifica-se não exatamente a recusa ao método histórico, entendido pelo rigor de Leminski como impossível de ser abarcado numa biografia que se pretende, antes de tudo, uma obra de criatividade e não uma investigação científica. Mas principalmente a adoção de uma perspectiva que entende a obra literária

¹²⁹ Sobre a relação entre Leminski e o Simbolismo, consultar: SCRAMIM, Susana. Paulo Leminski e o Simbolismo. In: SANDMANN, Marcelo et al. [Orgs.]. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.

¹³⁰ A reunião das quatro biografias sob o título de “Vida”, como lançado pela Companhia das Letras em 2013, era uma ambição do próprio Leminski à época das publicações e nunca realizada pela Brasiliense.

como meio profícuo de acesso à história. Para “entender a Rússia” (e não a “história da Rússia” – termo cuja ausência é extremamente relevante), portanto, o poeta convida o leitor a conhecer a literatura de Dostoiévski, amplamente categorizado como um clássico não apenas da Literatura Russa, mas da Literatura Ocidental. E não só convida à leitura do romance como, nos parágrafos seguintes, realiza uma espécie de resumo da narrativa tal como um autor que, muito sabiamente, identifica como receptor dessa mensagem um leitor médio não especializado no assunto literatura. Por isso, como um professor a mediar caminhos, lança ao leitor algumas chaves fundamentais de compreensão a fim de direcioná-lo ao raciocínio pretendido. Ora, se não é um procedimento muito semelhante àquele utilizado na introdução aos *Caprichos & relaxos* na forma de nota do autor ao leitor!

Outro traço relevante é a constatação de se tratar de um trabalho ensaístico que, mesmo tendo por natureza uma encomenda comercial da Editora Brasiliense, possui ligação direta com a própria trajetória do poeta. Um exemplo disso está nas anotações das cadernetas estudantis do ainda jovem Leminski, em que é possível verificar a escrita, à mão, de diversas pequenas biografias em sequência de mais de vinte personalidades, dentre elas Petrarca, Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Miguel de Montaigner, François Rabelais, Gil Vicente (ACERVO DIGITAL, 2014, arquivo 166/436). É também mencionada por Toninho Vaz (2001) a existência do primeiro esboço de livro do oblato Leminski ainda aos 10 anos, o qual traça uma linha biográfica dos santos da Ordem dos Beneditinos. Também nas cartas a Régis Bonvicino reaparece a menção à paixão pelas biografias quando, na década de 1970, afirma ter feito um cartão para empréstimo de livros na Biblioteca Pública de Curitiba para ler “apenas biografias de poetas”, chegando a afirmar o seguinte: “[...] Quero ler VIDA” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, carta 62, p. 165).

Para Flora Süssekind, (2008) há, nas biografias compostas, uma espécie de “exercício hagiográfico leminskiano” (SÜSSEKIND, 2008, p. 43), como se o poeta estivesse sempre em busca de um monge, um santo, mesmo onde não havia um, como, por exemplo, em Trótski. Em todo esse ciclo de biografias, portanto, figuram modos de vida cujo caráter ora ressaltado, ora forjado por Leminski é o da santidade, “funcionando, na verdade, como uma espécie de teoria da santidade, de investigação sobre a autoria, sobre a criação artística, entendida aí como radicalidade e extravagância, como devotamento e iluminação” (SÜSSEKIND, 2008, p. 49) ou, como na biografia de Trótski,

uma santidade ligada ao ideal revolucionário. A inquietação a respeito dessa temática é sugerida em uma antiga e desprezada anotação de Paulo Leminski recolhida em acervo digital e, possivelmente, datada do início da década de 1960, em que o poeta afirma, em versos, o seguinte: “Ser santo/ não é/ minha / especificidade” (ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI, Parte 1, arquivo 103).

Se, por um lado, Sússekkind relaciona as biografias com a canonização imediata e hagiográfica do próprio Leminski após sua morte prematura e mais ou menos intencional (o uso excessivo de álcool pelo poeta mesmo consciente de sua cirrose hepática)¹³¹, por outro, Maurício Mendonça Cardozo (2010) afirma que “A obra biográfica de Leminski é obra de tradutor, num sentido mais abrangente” (CARDOZO, 2010, p. 155). Assim, o ensaísmo biográfico, em Leminski, se dá a partir da dimensão de uma prática cultural “[...] de natureza icônica e que se manifesta, de modo ora mais ora menos abrangente, como um instrumento de recuperação (criativa) da informação” (CARDOZO, 2010, p. 144).

Partindo de uma equação das perspectivas citadas e buscando identificar o fio tão invisível quanto axial do procedimento crítico leminskiano norteador tanto da sua prática em poesia e daquela outrora verificada nos “minifestos” e nos “ensaios-poemas”, quanto do trabalho biográfico, pode-se afirmar a existência de um método criativo-pedagógico interessado na recuperação e explicação da informação e consciente do suporte com o qual trabalha e do leitor para o qual se dirige. Nisto existe, portanto, não um mero poeta imbuído em atender à demanda editorial, mas sobretudo um poeta cujo anseio é o de se consolidar como essencialmente moderno, isto é, um poeta que, segundo Haroldo de Campos (1996), é formado pela tríade poeta-crítico-tradutor.

Se as faces de tradutor e biógrafo foram, nessa fase, resultados da inserção do paranaense no mercado editorial via Editora Brasiliense, a face crítica – embora perpassasse todas essas outras vertentes de modo mais ou menos direto – está atrelada ao trabalho do

¹³¹Sússekkind realiza uma excelente análise daquilo que chama de “Santíssima Trindade” da poesia contemporânea formada por Ana Cristina César, Paulo Leminski e Cacaso. Para a autora, há uma tendência clara de canonização hagiográfica desses três poetas que, embora da mesma geração, se constituem como “internamente conflitantes” (SÜSSEKIND, 2008, p. 32). Tal caráter se dá pela simbiose entre a vida levada por eles e suas mortes prematuras mais ou menos intencional, sendo o caso mais radical o do suicídio de Ana Cristina. De acordo com Sússekkind (2008), esse elemento em comum dos três poetas “costuma ser fator preponderante nesses processos de canonização” (Idem, p. 30) sendo frequente não apenas uma “dominância biográfica na bibliografia referente a esses autores” (Idem, *ibidem*), mas também a “construção frequente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudos” (Idem, *ibidem*).

poeta como resenhista e articulista na revista *Veja* e no jornal *Folha de S. Paulo*, mas não de maneira restrita. Isto porque, nessa constante simultaneidade de ofícios, o autor de *Caprichos* não deixa de colaborar com os periódicos literários de média e pequena circulação reforçando, com seus ensaios, a fixação pelo assunto poesia.

É o caso da colaboração para o jornal *Correio de Notícias* – em que continua publicando ainda alguns ensaios-poemas semelhantes aos “minifestos” – e para *Nicolau*¹³², periódico literário editado em Curitiba por Wilson Bueno de 1987 a 1996, tendo Leminski participado de oito números entre 1987 e 1988 (n. 1; n. 2; n. 4; n. 5; n. 7; n. 10; n. 12; n. 18), além de ter dado uma longa e última entrevista no número 19, de janeiro de 1989, seis meses antes de sua morte.

No número 1¹³³ (1987), por exemplo, Leminski colabora com o artigo intitulado “Curitiba, poesia: três antologias”, onde afirma ser Curitiba uma das capitais que, em termos de quantidade de publicações de livros de poesia, apresenta um “nível médio alto” em relação às outras capitais brasileiras com a curiosa perspectiva de que é possível extrair “alguma qualidade” em “decorrência da quantidade” (NICOLAU, 1989, p. 17). O interessante desse artigo, entretanto, é menos a avaliação que faz das três antologias das quais parte seu raciocínio – “Feiticeiro Inventor” (da Criar), “OSS” e “Encontrovérsia”, edição dos autores – e mais do que a reflexão a respeito do que chama de “boom, nacional, do verbo lírico” (NICOLAU, 1989, p. 17). Sobre isso, lança a seguinte hipótese:

A sociedade brasileira, por exemplo, se urbanizou violentamente. Ora, cidade significa alfabetização, leitura de códigos complexos, contacto com novas linguagens. A cidade não é apenas o lugar de muitos edifícios altos, avenidas asfaltadas e semáforos. É um lugar cheio de letras. Sem saber ler o nome de uma rua numa placa de esquina, o analfabeto está perdido na cidade. A cidade exige, e pressupõe, a alfabetização. De cada mil que leem, cem escrevem. De cada cem que escrevem, dez se expressam, escrevendo. Um desses dez vai querer

¹³² Uma década após a criação de *Polo Cultural*, *Nicolau* figura como um periódico mensal publicado pela Secretaria de Estado da Cultura e pela Imprensa Oficial do Paraná (Curitiba), retomando alguns dos preceitos básicos do seu antecessor, sobretudo no que se refere aos conteúdos contemplados: literatura, criação literária (principalmente poesia), ensaios, reportagens, entrevistas e fotografia. A distinção mais clara de *Polo Cultural* está no campo visual. Se no periódico de 1978 a experimentação era a pedra de toque e incluía uma programação visual arrojada, em *Nicolau* a diagramação é bem mais clássica e pouco inventiva.

¹³³ Colaboram neste número Manoel Carlos Karam, Adolpho Mariano da Costa, Valêncio Xavier, Jamil Snege, Josely Biscaia Vianna Baptista, Geraldo Teixeira, Sérgio Rubens Sossélla, Júlio Covello (fotografia), Joel Silveira, Paulo Leminski, Domingos Pellegrino, Solda, Paulo Motta, Leila Pignalon, René Dotti, Rogério Dias, Celso Piratta, Alice Ruiz, Covello, Nilson Monteiro, Rosana Bond, Zeca Leite, Alvaro Dias, Aramis Millarch, entre outros.

fazer poesia. Essa a explicação mais simples, quer me parecer. (NICOLAU, 1987, n. 1, p. 17).

Numa espécie de hipótese sociológica sobre o crescimento das publicações literárias, Leminski busca naquilo que afirma ser “a explicação mais simples” a relação entre a urbanização, a alfabetização e, não menos, o fim dos “21 anos de ditadura” que, segundo ele, “[...] não apenas sufocaram os ímpetos criativos de toda uma geração”, mas “[...] lançaram também o descrédito sobre todo um discurso mentiroso e corrupto, o discurso (em prosa) que, nos anos do arbítrio, serviu de suporte para a corrupção e o desmando” (NICOLAU, 1987, n. 1, 1987, p. 17). Para o poeta, então, “É natural que nesta tentativa de recuperação de alguma democracia os jovens, ainda não comprados nem vendidos, se voltem para a poesia como uma espécie de oásis de verdade, sinceridade e saúde” (NICOLAU, 1987, n. 1, 1987, p. 17).

Nisto vemos o poeta voltar-se para afirmações que tendem a validar a quantidade de publicações poéticas como uma possibilidade de surgimento de alguma qualidade, distanciando-se, por exemplo, da perspectiva radical típica da década de 1970, quando defende, peremptório, a necessidade dos repertórios sofisticados. Aqui, Leminski parece compreender se tratar de um momento em que, se não apresenta um “grande fenômeno literário”, ao menos revela um “[...] grande fenômeno sociológico. E é com a vida (e as palavras) das pessoas que se faz poesia” (NICOLAU, 1987, n. 1, 1987, p. 17).

As ideias fixas de Leminski parecem ganhar mobilidade ao serem exigidas reflexões sobre um novo contexto literário, o das “pós-utopias” e “pós-vanguardas” (SANT’ANNA, 2014a), ao passo que constata a “[...] perda da ingenuidade e o descobrimento de outras realidades, estéticas e sociais.” (SANT’ANNA, 2014a, p. 23). O mesmo procedimento reflexivo é percebido no texto intitulado “Disparates do Duarte”, publicado no número 4 de *Nicolau*¹³⁴, em que refuta o texto do jornalista Otávio Duarte publicado no número anterior, do mesmo periódico, o qual atesta o estado atual e crítico da literatura paranaense, afirmando ser quantitativamente muito inferior em relação às

¹³⁴Colaboram neste número Reynaldo Jardim, Valêncio Xavier, Juan Manuel Marcos, Márcio Geenen Bellenda, Sérgio Rubens Sossella, Rodrigo Garcia Lopes, Jair Mendes, Ivo Pugnaroni, João Perci Schiavon, Suman Geenen, Luiz Augusto Moraes, Dimas Floriani, Reinoldo Atem, Marilú Silveira, Josely Baptista, Poty, Paulo Leminski, Wilson Bueno, Raul Lopes, Paulo Roberto Marins, Alberto Irineu Puppi, Luiz Marcelo, Victor Gouvêa, Roberto Requião, Géca, Arnaldo Alves de Camargo, Jaime Lechinski, Márcio Marques, Paulo Roberto Motta, Rogério Dias, Oswaldo Jansen, Geraldo Mattos, Alice Varajão, Apolo Theodoro, Milton Dória, Ivens Fontoura, Marcos Pereira, Celina Alvetti, Ventilino Teodorovi, Regina Rocha, Nilson Monteiro, Jaques Brand.

publicações dos outros estados brasileiros e qualitativamente ínfima, por não produzir nenhum escritor capaz de se equiparar a um Guimarães Rosa.

Para Leminski, porém, as duas hipóteses de Duarte são dois grandes disparates. Primeiro, porque a relação entre a capital paranaense e outras capitais muito maiores não se mostra, segundo ele, como um critério válido e, ainda que o fosse, uma série de escritores paranaenses publicando intensamente (e Leminski faz questão de frisar que Curitiba não é o Paraná) pode contrariar aquilo que pretende afirmar o jornalista. Leminski cita, além de Sérgio Rubens Sossélla, citado por Duarte, uma série de escritores paranaenses que, em maior ou menor grau, são também seus amigos. São eles: Jaques Brand, Puppi, Solda, “Eduardinho”, “os Prado”, Beto Carminatti, Alice Ruiz, Carlos Karam, Rio Appa, Padrella, Paulo Vítola, Roberto Gomes, Jamil Snege, Wilson Bueno, Sílvio Back, e a tradutora Josely Vianna Baptista.

Assim, o poeta faz questão de apresentar uma espécie de quadro geral dos estados brasileiros e suas literaturas para uma comparação mais aprofundada, afirmando como o mais profícuo Minas Gerais, seguido da Bahia (com Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e os compositores Caymmi, Caetano e Gil) e do Rio Grande do Sul (Érico Veríssimo e Caio Fernando Abreu). Já sobre São Paulo e Rio de Janeiro afirma serem megalópoles que também “não andam lá grande coisa ultimamente” (NICOLAU, 1987, n. 4, p. 17). O mais interessante desse embate é a dimensão histórica utilizada como critério nesse “campeonato nacional das letras” (NICOLAU, 1987, n. 4, p. 17) afirmando ser o Paraná um Estado recente e, por isso, ainda em vias de fundação de “uma tradição, um passado, um repertório coletivo”, não sem menosprezar o que chama de “passado literário rico, o Simbolismo do início do século” (NICOLAU, 1987, n. 4, p. 17). Por isso, para ele, “É injusto um balanço que não leve em conta esses dados, injusto, maldoso e desonesto” (NICOLAU, 1987, n. 4, p. 17). Para atestar o que afirma, em termos qualitativos, Leminski cita Dalton Trevisan como aquele que produz “a melhor prosa da ficção do Brasil, a mais ágil, a mais malandra, mais louca” após a morte de Guimarães Rosa e Clarice Lispector (NICOLAU, 1987, n. 4, p. 17). Não deixa de ser curiosa a aclamação de Dalton Trevisan, sobre quem sempre apresentou severas ressalvas durante a década de 1970.

Uma visão superficial pode indicar se tratar de um movimento de contradição da opinião literária de Leminski, o que não se confirma quando realizamos uma análise mais aprofundada do pensamento do poeta. Isto porque suas ressalvas em relação à prosa de

Dalton Trevisan sempre estiveram atreladas à crítica ao gênero típico do escritor paranaense, o conto, não exatamente ao caráter qualitativo de sua produção. Por isso, quando Duarte critica a ausência de produção literária de qualidade no Paraná, Leminski não vê problemas em mencionar, com louvor, a prosa de Trevisan.

Já o segundo disparate, o de não haver nenhum escritor paranaense equivalente a um Guimarães Rosa, parece ser o ponto fundamental da perspectiva leminskiana a respeito da atualidade e dos critérios de valores da Literatura Brasileira. Para ele, “Nunca mais vai haver outro Drummond. Um outro Caetano. Um outro João Gilberto. [...] Cultura, literatura, não é futebol em que, a cada ano, os times se revezam num campeonato. Ninguém pode ter a glória do outro. Principalmente se *as gerações são diferentes*” (NICOLAU, 1987, n. 4, p. 17, *grifo nosso*). Por isso, “Nunca mais ninguém vai escrever Grande Serão: Veredas. [...] Que bom. Escreverão outras coisas. Com *outras modernidades, outros valores*” (NICOLAU, 1987, n. 4, p. 17, *grifo nosso*). Aí está, portanto, a dimensão de um poeta-crítico que, embora tenha nos apresentado uma série de “minifestos” e de “ensaios-poemas” em que é possível verificar ideias fixas a respeito da poesia de vanguarda, não permite que tal fixidade se torne um apanhado de valores sólidos, irrefutáveis e impossíveis de serem redimensionados.

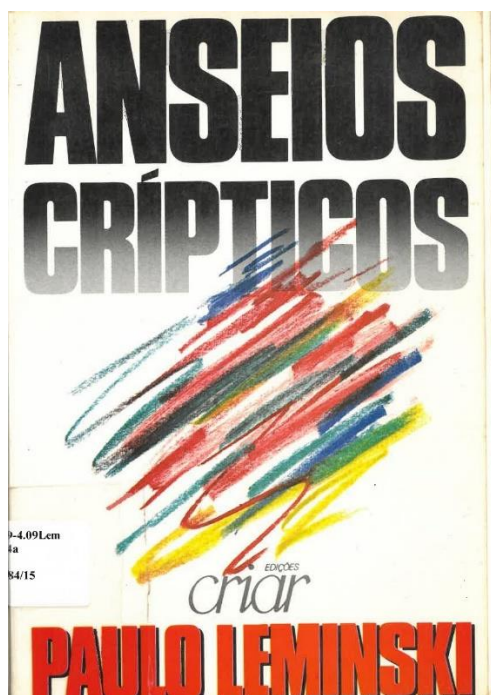
Isto quer dizer que a radicalidade e a modernidade de seus valores formados na vanguarda, principalmente a concreta, não são encaradas como definitivas, principalmente quando entende ser o Paraná um estado recente, ainda em vias de fundar não só uma tradição, mas um “repertório coletivo”, que só poderá ser realizado pela atuação de gerações diferentes e, portanto, de valores e modernidades distintas. Se tal tradição está em construção, cabe ao próprio Leminski um papel fundamental naquilo que Ricardo Pedrosa Alves, a partir do paradigma candidiano, chama de “instituição do sistema literário paranaense completo”, formado por continuidade de influências, aparato institucional, coletivos, crítica, tradutores, pesquisa acadêmica, revistas, jornais e por novos “bandidos que sabem latim” (ALVES, 2015, p. 10).

Fica claro que nessa terceira fase o autor de *Catatau* assume, definitivamente, uma posição das mais relevantes, tendo sido “institucionalizado” e “erigido em símbolo cultural da cidade” de Curitiba, uma pretensa “ilha da cultura civilizada” (SANCHES NETO *apud* MARTINS, 1996, s/p). Tanto isso confirma que, numa fase póstuma, a poética de Paulo Leminski será objeto também de um entrave: por um lado, a existência de um “culto delirante” que “coroa metonimicamente em Leminski a modernidade a que

ele aspira” (MARTINS, 1996, s/p); por outro a constatação da necessidade de superar a estética leminskiana “visivelmente impregnada nos chamados poetas emergentes” (ALVES, 2015, p. 11).

Uma última aresta, entretanto, figura de maneira intrigante nessa fase final. Se, por um lado, Leminski ganha um vasto território editorial, sobretudo com a publicação das traduções e dos ensaios biográficos, por outro, seus ensaios críticos receberão uma dimensão editorial diametralmente oposta. Aparece como último vetor na terceira fase a sistematização e organização que o próprio poeta realiza do vasto material ensaístico resultante dos anos de colaborações em periódicos de grande, médio e pequeno porte. A publicação desse material, no entanto, não se dá pela editora Brasiliense, mas por uma pequenina editora, a já extinta Criar, de Curitiba. A sistematização desses ensaios pelo próprio Leminski se materializa com a publicação, em 1986, de *Anseios crípticos (ensaios teóricos): peripécias de um investigador do sentido torvelinho das formas e das idéias*, livro de tiragem pequena e com repercussão e recepção nula à época. Organizado inteiramente por Leminski, o livro teve, inclusive, a capa escolhida pelo próprio poeta: uma criação encomendada a um amigo cartunista e curitibano, o Solda, conforme vemos a seguir:

Figura 29 - Capa de Anseios Crípticos (1986)



Fonte: reprodução da autora.

O livro reúne textos voltados sobretudo para a investigação a respeito de algumas questões fundamentais sobre Literatura – tratando-as, em alguns momentos, com um tom e uma linguagem simples, beirando o banal, como se aplicasse, de fato, a estratégia de banalizar o assunto a fim de torná-lo mais apto à difusão. Nesse mesmo movimento, Leminski organiza os ensaios que comporiam os *Anseios crípticos 2*, reunindo os ensaios oriundos de seus estudos críticos sobre outros livros – muitos deles coincidentes com as biografias e traduções realizadas. O livro, porém, por motivos internos da própria editora, será publicado pela mesma Criar apenas quinze anos depois, em 2001, com uma distribuição ainda mais precária que a primeira. O título, *Ensaaios crípticos 2*, e a capa, uma imagem do rosto de Leminski, são escolhas da própria editora.

Compreendendo as duas publicações, bem como a reedição e a ampliação delas pela editora da Unicamp com o título *Ensaaios crípticos* (2011; 2012)¹³⁵ como um depositário por excelência do método crítico de Paulo Leminski, o capítulo a seguir será dedicado à investigação a respeito da estrutura e dos conteúdos desses ensaios e o sentido geral que eles assumem nas coletâneas em que figuram.

Antes disso, porém, convém ainda apresentar alguns gestos finais dessa vida literária que perpassam pelo cinematográfico, pela investida televisiva e pela escrita dos últimos ensaios confinados a um periódico paranaense.

O primeiro desses gestos se dá em 1984, com a produção pela Cinemateca Brasileira do curta metragem em 35mm realizado em Curitiba, no qual estrela Paulo Leminski com a participação de moradores de rua da capital paranaense. Com roteiro e direção de Pedro Anísio, o curta, finalizado em 1985, é um caso muito significativo do desbunde do poeta que, interessado no *nonsense* e na fuga do caráter sério de escritor literário, aceita performar e improvisar a si mesmo. Intitulado “Cine Hai Kai”¹³⁶, o filme de pouco mais de cinco minutos traz um Paulo Leminski que não diz uma só palavra, embora alguns de seus poemas sejam reproduzidos por uma voz em *off*.

Leminski aparece, então, correndo pelas ruas de Curitiba vestido de terno e calças brancas, camisa azul e gravata amarela. Na cabeça, um chapéu e, nas mãos, uma pasta empresarial. As vozes em *off* pronunciam algumas chamadas, entre elas as seguintes: “Você nunca viu nada igual”, “Cenas de uma incrível realidade”, “Fotogramas

¹³⁵ A organização dos textos ficou a cargo exclusivo de Alice Ruiz, convidada para tal função por Paulo Franchetti, diretor da Editora da Unicamp à época. De acordo com Franchetti, o ímpeto por essa publicação advém da percepção de estar o ensaísmo de Leminski não apenas esquecido e abandonado como, sobretudo, mal editado – seja no sentido de ter uma edição cuidada, seja no de ser bem distribuído.

¹³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kfge674zh7A&t=120s>.

cheias de contradições: esse é o Cine Hai Kai”. Após os anúncios, a mesma voz em *off* anuncia: “Paulo poeta Leminski: leminskaia, leminskuieto. Essa vida é uma viagem, pena eu estar só de passagem”. Na imagem, vemos o poeta correr pelas ruas perseguido por um pequeno grupo de moradores de rua, conforme as sequências a seguir:

Figura 30 - Leminski em Cine Hai Kai (1984)



Fonte: reprodução da autora.

Figura 31 - Leminski em Cine Hai Kai (1984)



Fonte: reprodução da autora.

Enquanto o poeta é perseguido e tem sua pasta roubada pelos moradores de rua, as vozes em *off* se alternam e recitam alguns de seus poemas, entre eles aquele publicado pela primeira vez em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980): “parem eu confesso/ sou poeta / e a cada manhã que nasce / me nasce / uma rosa na face [...]”. O poeta, então, tem sua pasta tomada pelos moradores e consegue se desvencilhar da pequena multidão que, afoita, abre a pasta e encontra, lá, um exemplar da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e outro da Constituição da República Federativa do Brasil, conforme imagem abaixo:

Figura 32 - Leminski em Cine Hai Kai (1984)



Fonte: reprodução da autora.

Na sequência, ouve-se o seguinte texto: “O Primeiro Mundo não existe: África, Polônia, Brasil: cantamos para vocês, vocês não dançaram. Choramos, choramos, vocês não choraram” (CINE HAI KAI, 1984, 3’16’’). Depois, um trecho de Cruz e Sousa: “Tu és um poeta: o grande assinalado” (CINE HAI KAI, 1984, 3’20’’). Sob as palavras de “Lá vem ele: lampiro mais que vampiro, Rimbaud curitibano” (CINE HAI KAI, 1984, 3’45’’), Leminski tira o terno e a imagem corta para os moradores de rua que, juntos, começam a rasgar as folhas dos livros e a comê-las. Nesse grande final, Leminski volta a aparecer caminhando como um fugitivo pelas ruas de Curitiba.

Sem alcançar repercussão alguma, o curta metragem sinaliza as vertentes de completa familiaridade para o poeta: a fixação sociológica da presença de um poeta numa cidade à margem do Terceiro Mundo; o *nonsense* e a produção autônoma e *undergroud* como meio de romper a estética do bem-feito; e a poesia verbal – aqui utilizada a partir das referências bibliográficas de Alice Ruiz, Haroldo de Campos, Jesus Cristo, Bashô e do próprio Leminski.

É também de 1985 o documentário para TV intitulado “Ervilha da maravilha”, feito de maneira independente por Werner Shumann, em que Leminski novamente performa a si mesmo, desta vez numa perspectiva muito mais íntima, embora com todos os traços cênicos típicos do próprio poeta. Vemos, nos quase 30 minutos do documentário, Leminski em sua casa entre o caos de papéis, livros e cigarros, ora recitando seus poemas, ora falando sobre o que pensa a respeito de poesia de uma maneira prosaica, embora reproduza aquilo que já havia escrito em ensaios como “Inutensílio”. Temos, aqui, o exemplo maior do intenso, despreocupado e verborrágico Paulo Leminski:

Figura 33 - Leminski em Ervilha da Fantasia (1985)



Fonte: reprodução da autora.

Vemos, nesse documentário, cuja exibição na televisão é desconhecida (possivelmente deve ter sido transmitido em algum canal paranaense), um Leminski a fim de transmitir, ele próprio em corpo, voz e movimento, as principais ideias fixas que vinha desenvolvendo ao longo dos últimos anos em ensaios e poemas. Do verbal ao audiovisual, Leminski deixa, ainda em vida, sua verve performativa gravada no tempo.

O passo seguinte no campo do audiovisual, sem receio dos riscos tampouco do desprestígio desse meio de comunicação e que demarca muito bem a terceira fase, alcança a televisão aberta brasileira.

Entre 1988 e 1989, Paulo Leminski atuará como um guerrilheiro da linguagem, uma vez que, consciente da proximidade de sua queda (a morte em meados de 1989), faz da linguagem um último aceno e não perde a pontaria. Deixará Curitiba em 1988 por um curto período para assumir a redação do *Jornal de Vanguarda*¹³⁷ na Rede Bandeirantes, em São Paulo, onde, já muito doente, residirá na casa de amigos. Já inovador desde o seu início, em 1963, o *Jornal de Vanguarda*, ao ser reeditado, mantém as tônicas do formato original, criado por Fernando Barbosa Lima, flertando diretamente com a crítica política, a encenação, a invenção e o humor. Em 1988, na bancada de apresentação estão dois atores como âncoras: Doris Giesse e Fernando Garcia. Entre os comentaristas políticos, os jornalistas Fernando Gabeira, Ricardo Boechat, e Fausto Wolf. E entre os redatores-inventores, Paulo Leminski.

O gesto final, aqui, funciona também como uma espécie de realização para além do alegado desconfortável lugar fixo de “escritor literário”. Leminski migra para mais um suporte diferente, a televisão, e passa a improvisar em mais um registro: um híbrido entre o discurso poético e o jornalístico. Entre os arquivos recuperados, em 2009, para a Ocupação Paulo Leminski organizada pelo Itaú Cultural, estão as participações do poeta em quadros do jornal que dão a ver o seu caráter extremamente performático¹³⁸.

No primeiro deles, datado de 1988, a voz em *off* de Leminski anuncia, sobre imagens do trânsito noturno paulista, o seguinte discurso: “Na noite de São Paulo, há muitos bandidos à solta com armas as mais diversas. Mas é um tipo de bandido muito especial, que é o grafiteiro. O grafiteiro não produz feridas, ele produz letras” (*JORNAL DE VANGUARDA*, 1988). Nesse momento, as imagens retratam diversos grafites capturados das paredes paulistanas ao som da recriação sonora de Arrigo Barnabé para o “Poema em Linha reta”, de Fernando Pessoa. Aparece, então, o próprio Leminski com

¹³⁷ O *Jornal de Vanguarda* foi criado em 1963 pelo então diretor de jornalismo da TV Excelsior do Rio de Janeiro, Fernando Barbosa Lima. A proposta era um formato que se distinguisse dos telejornais tradicionais da época e era inteiramente escrito por Fernando Lima e composto por jornalistas buscados da imprensa escrita, como Villas Bôas, Millôr Fernandes, entre outros. O jornal passou por várias redes de televisões, até 1968, quando encerra sua programação pelas impossibilidades impostas pela censura estabelecida com o Ato Institucional nº5. Em 1988, o jornal é reeditado na TV Bandeirantes por Renato Barbieri e passa a ser apresentado por Doris Giesse.

¹³⁸ Ao todo, são quatro partes com compilados de todas as participações de Paulo Leminski no *Jornal de Vanguarda*.

uma lata de tinta *spray* em mãos terminando de compor, ele próprio, um grafite ao mesmo passo em que diz o seguinte: “O grafite é uma das modalidades mais importantes da Literatura dos anos 70 e 80 nos meios urbanos do Brasil. E esse aqui é o grafite que eu quero deixar em homenagem a todos os grafiteiros” (JORNAL DE VANGUARDA, 1988). A câmera, nesse momento, enquadra o grafite acabado de ser composto pelo poeta com a seguinte mensagem: “QUEM TEM Q.I VAI”¹³⁹.

Em outro quadro, de junho de 1988, antes da aparição de Leminski, a apresentadora Doris Giesse narra um texto que, sem dúvida, é redigido pelo próprio Leminski: “Cuidado: tem jagunço mineiro de tocaia. Olho na mira, dedo no gatilho, ele espera com toda paciência do mundo. É Leminski, o homem de confiança de Seu João: João Guimarães Rosa” (JORNAL DE VANGUARDA, 1988). Leminski aparece, então, num quadro fechado que focaliza apenas um olho parcialmente encoberto por uma das mãos simulando a postura de preparação de um artilheiro: o olho está na mira e o dedo no gatilho. O quadro abre e temos um Leminski deitado de barriga ao chão sustentando, com os braços armados como se segurasse uma arma, o tronco erguido. Na posição de artilheiro pronto para o disparo, Leminski diz o texto cujos trechos iniciais são impossíveis de identificar devido à má qualidade do arquivo audiovisual disponível. O poeta permanece nessa posição e, sob o som de disparos de arma de fogo, é possível ouvir o seguinte:

[...] eu sou o homem do Seu João, cê sabe, Seu João Guimarães Rosa. Homem de fala difícil tá aí. É fala de homem macho, mais macho desse sertãozinho de Deus. Prosa daquela ali ninguém viu. Tô aqui de tocaia a serviço dele: o primeiro cristão que passar eu atiro. Seja o que Deus quiser. (JORNAL DE VANGUARDA, 1988).

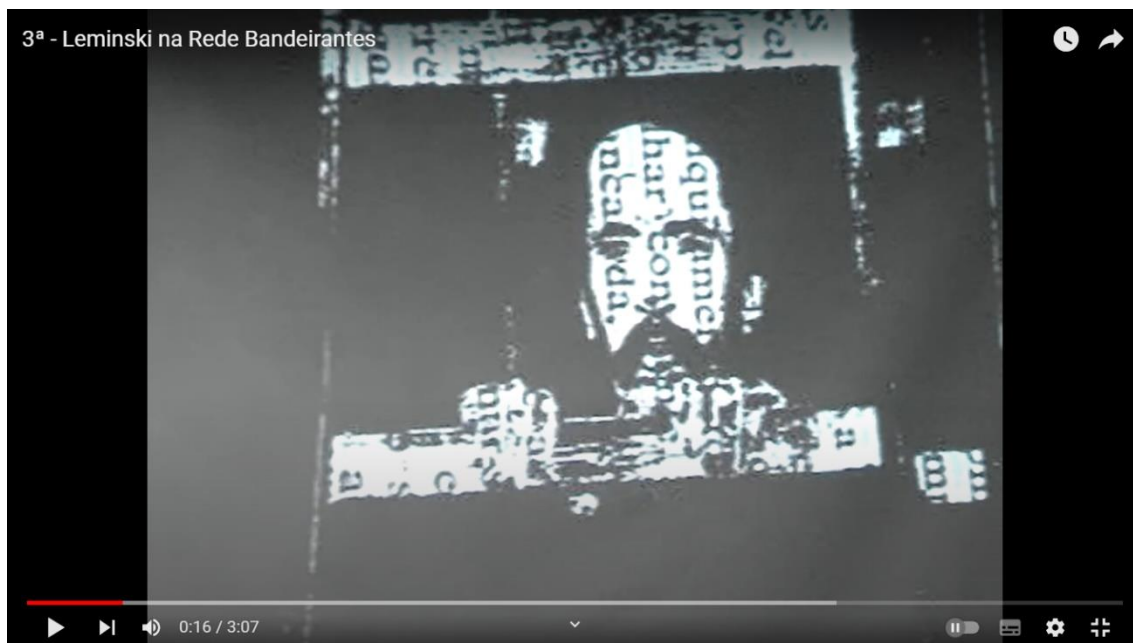
A vídeo performance, de quase 40 segundos, termina aí, com a entrada da imagem de um sertanejo desfocado pela forte luz do sol e um brevíssimo trecho de canção.

Em julho de 1988, a vídeo performance mais longa (são cerca de três minutos) tem como título anunciado o seguinte: Leminski vive Kafka. Na primeira sequência, há alguns segundos do filme brasileiro *O processo*, feito a partir do livro homônimo de Kafka. Na cena seguinte, aparece o rosto de Leminski postado no vão de uma escada de

¹³⁹ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkS3LzXGIk0>. Acesso em 10 de abril de 2023.

madeira colocada de pé, como se fosse um busto fantasmagórico num esquadro. Todo o plano é escuro, a não ser pelo contraste do rosto do poeta e da escada, em que também estão projetadas letras, conforme se vê na imagem a seguir:

Figura 34 - Leminski vive Kafka no Jornal de Vanguarda (1988)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0pPBxqTjx4U&t=20s>.

O texto performado é o seguinte:

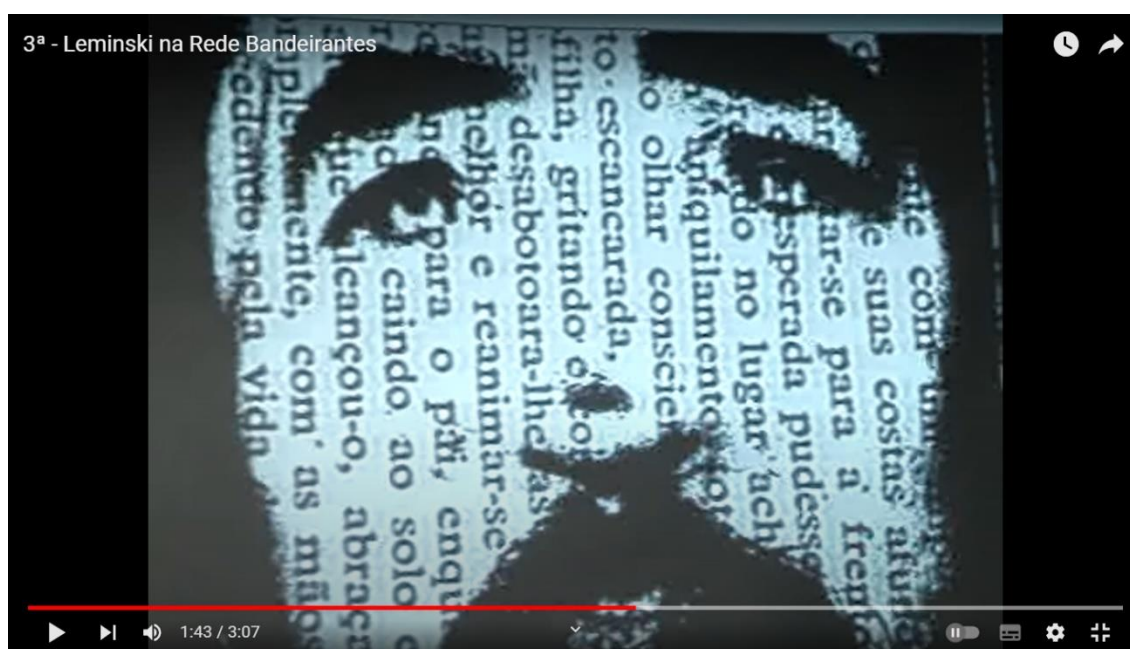
Meu nome é Franz. Franz Kafka. Eu sou um judeu nascido em Praga, na Tchecoslováquia, e sou advogado e trabalho numa empresa de seguros. Eu sou um homem perfeitamente normal. A única coisa de anormal que eu fiz foi escrever uns livros. Num deles, um homem se transforma numa barata. No outro, um jardineiro procura emprego num castelo e morre sem conseguir um emprego. E no outro, um homem é julgado por um crime que ele não cometeu. (JORNAL DE VANGUARDA, 1988).

No plano posterior, aparecem novas cenas do filme *O processo*, seguidas de mais um plano de Leminski com o seguinte texto: “Eu não cometi nenhum crime. O único crime que eu cometi foi ser eu: Franz Kafka”. O plano então se fecha ainda mais sobre o rosto de Paulo Leminski/Kafka transformando completamente a imagem, de modo que se tornam maiores as letras, antes muito pequenas, deixando ver que se trata de um texto. Forma-se, então, uma outra imagem a partir do rosto do poeta. O que vemos é um rosto se transformar numa página em branco por onde corre o texto de Kafka (sem dúvida é um

texto de Kafka). Essa página branca formada pela face de Leminski alude também a um espectro, um botão japonês com a face toda branca, as sobrancelhas e os bigodes grossos e os olhos puxados.

Há, indiscutivelmente, um traço também de tristeza melancólica encarnada por um Leminski que, à rigor, não é um ator, mas um performer de si mesmo. A reprodução do *frame* a seguir explicita melhor a percepção:

Figura 35 - Leminski vive Kafka (II) em Jornal de Vanguarda (1988)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0pPBxqTjx4U&t=20s>.

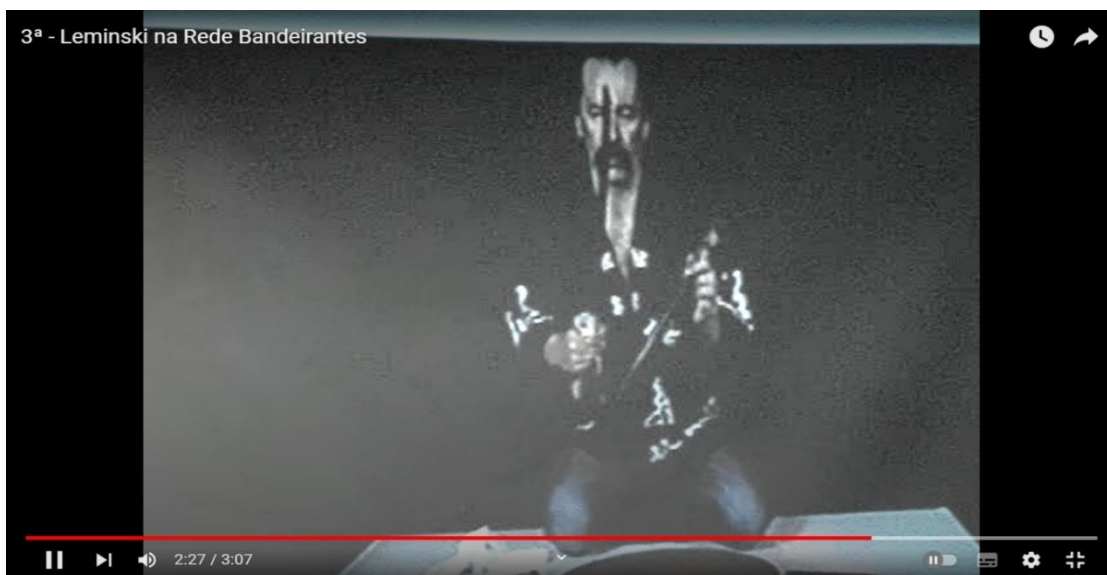
A sequência desse vídeo performance é ainda mais impactante no sentido da beleza intrínseca à melancolia. Ao plano fechado sobre a face do mestre japonês Leminski/Kafka segue-se imediatamente um excerto de um concerto de tambores japoneses, o *taiko*. No plano seguinte, Leminski aparece com os trajes japoneses, ajoelhado sobre uma bandeira do Japão onde estão dispostos cinco livros do escritor Yukio Mishima, entre eles há *Sol e aço*, traduzido pelo próprio Leminski. Após uma reverência típica japonesa, apresenta o seguinte o texto:

Num dia de novembro de 1970, Yukio Mishima, o maior escritor japonês do século, praticou o *harakiri*, o suicídio ritual japonês. Nesse gesto, Mishima protestava contra a ocidentalização do seu povo e a degradação de sua cultura. Mas esse não foi o gesto mais importante de Mishima. Suas obras, gesto mais importante começam agora a ser traduzidas no Brasil: *Sol e aço*; *O marinheiro que perdeu*

as graças do mar; Neve de primavera; Cavalo Selvagem. (JORNAL DE VANGUARDA, 1988).

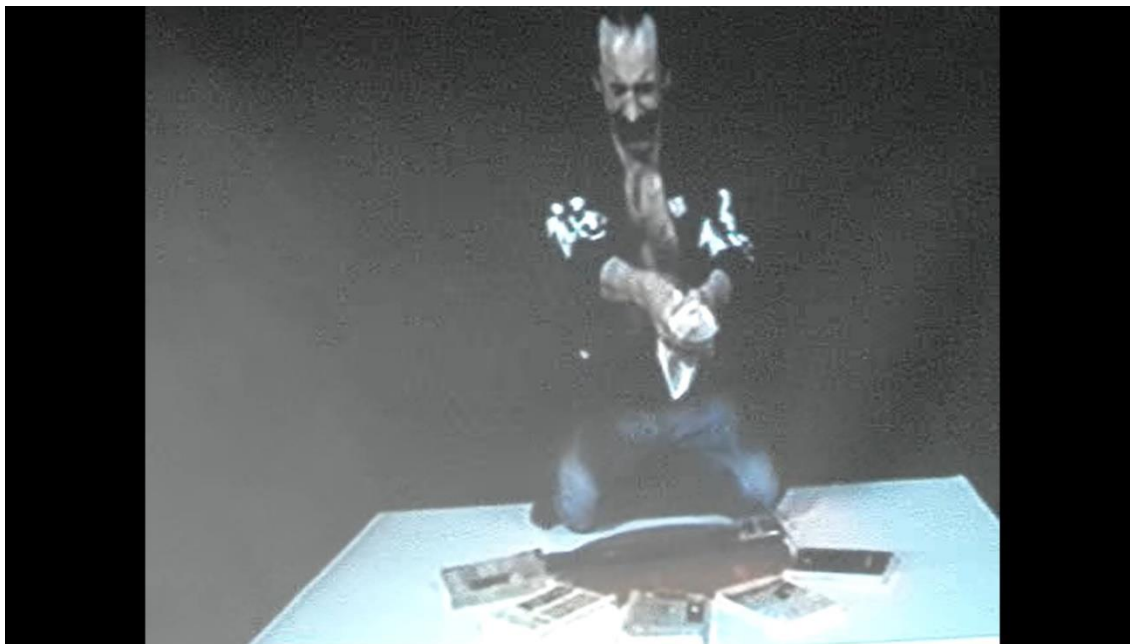
O texto cessa e o que vemos é um Leminski em traje japonês aberto deixando à vista sua barriga – a propósito, já bastante inchada caracterizando o estágio avançado da cirrose que o mataria muito em breve. De joelhos e empunhando uma espada, Leminski simula o gesto do *harakiri* ao transpassar a espada por seu corpo como se ele próprio se suicidasse em plena televisão aberta. A sequência pode ser percebida pela reprodução das imagens a seguir:

Figura 36 - Leminski performa o harakiri no Jornal de Vanguarda (1988)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0pPBxqTjx4U&t=20s>

Figura 37 - Leminski performa o harakiri no Jornal de Vanguarda (1988)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0pPBxqTjx4U&t=20s>

Num segundo quadro do mesmo julho de 1988, a apresentadora Doris Giesse anuncia: “Paulo Leminski veste a camisa e mostra que poesia se leva no peito”. Na imagem, temos um Paulo Leminski em meio corpo frente a um fundo preto. Na ação, o poeta passa a vestir diversas camisetas, uma sobre a outra, enquanto diz o seguinte texto:

Meu corpo é uma página. Eu visto palavras, frases, poemas. Poemas meus, teus, nossos, eu, homem parede, homem grafite, tatuagem provisória, o corpo como suporte do texto. Eu onde passo deixo sentidos, sílabas vibrando, sinais da minha, da nossa passagem pelas ruas, pelo mundo. Minha camisa é uma bandeira, minhas ideias gritando como num *outdoor*. (LEMINSKI in JORNAL DE VANGUARDA, 1988).

Em agosto de 1988, há outro quadro cujo texto de abertura – também de Paulo Leminski, não há dúvida – é apresentado por Doris Giesse: “Tinha uma pedra no meio do caminho. O maior poeta brasileiro do século desviou da pedra e virou estrela. Essa estrela bilha hoje sobre um país, um mundo cheio de pedras” (JORNAL DE VANGUARDA, 1988). O que vemos em 45 segundos de duração do vídeo não é a imagem de Leminski, é apenas a sua voz ressoando sobre a imagem fechada que foca nas teclas de uma máquina de escrever. A câmera faz um ligeiro movimento até chegar à retirada de uma folha da máquina, a qual estampa o busto de Carlos Drummond de Andrade. A essa imagem do

poeta mineiro, seguem-se outras até o fim do quadro. No fundo sonoro, apenas vocalizações de Milton Nascimento e, em primeiro plano, a voz em *off* de Leminski:

Faz um ano hoje que o trono da poesia brasileira está vazio. Um ano atrás, o mineiro Carlos Drummond de Andrade foi fazer poesia no céu. Esse vazio está cheio de vozes, vozes que dizem alguns dos melhores poemas brasileiros deste século: ‘José’, ‘Tinha uma pedra no meio do caminho’, ‘Áporo’. Obrigado mestre, pela profundidade de sentimentos e pela música das palavras. Pode ficar tranquilo, ninguém vai sentar nesse trono que um dia foi teu. (LEMINSKI in JORNAL DE VANGUARDA, 1988).

Já em setembro de 1988, Paulo Leminski aparece no quadro intitulado “A independência do hino”, em que passa a analisar o Hino da Independência, deflagrando os lusitanismos da língua presentes na peça em questão. Com um semblante sério e testa franzida, o poeta performa o seguinte texto:

A história da maior parte dos países é trágica. O singular da história do Brasil é que nossa história é frequentemente cômica. O Brasil é uma piada de português. Nós fomos descobertos por acaso e a nossa Independência veio de um grito, grito dado por um príncipe que representava o próprio poder que nos oprimia. Assim que deu o célebre “Independência ou morte”, o príncipe D. Pedro galopou até São Paulo [nesse momento aparece um homem vestido à caráter e encenando um galope] à procura de quê? De uma Assembleia Popular, do povo nas ruas? Não, ele estava à procura de um piano [o homem vestido a caráter senta-se ao piano e toca algumas notas]. Dom Pedro estava inspirado para compor o Hino da Independência. (LEMINSKI in JORNAL DE VANGUARDA, 1988/2009)

Nesse momento, ressoa a versão original do Hino. Depois, Leminski continua:

Passamos a contar algumas singularidades do nosso Hino da Independência: “Já podeis da Pátria, ó filhos”. Por esse primeiro verso a gente já percebe como nosso hino é tão estrangeiro e tão duvidoso quanto a nossa própria independência. Para começo de conversa, no Brasil não se usa nunca a segunda pessoa do plural, “podeis”, porque nós não usamos o “vós”, nós dizemos “vocês”. “Já podeis da Pátria, ó filhos, ver contente a mãe gentil”. Outra incongruência: Pátria vem de pai e de repente o pai vira mãe, uma mãe gentil. Uma terceira incongruência do nosso hino é o “longe vá, temor servil”. “Longe vá, temor servil” dá a impressão que é para o temor prosseguir. Deveria ser “para longe vá o temor servil”. Por fim, “ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil”? Não seria melhor “ficar a pátria livre e viver pelo Brasil?”. (LEMINSKI in JORNAL DE VANGUARDA, 1988/2009).

A história do Brasil volta a ser tema no quadro datado de 21 de abril de 1989, cujo mote temático volta-se para o “Descobrimento do Brasil”. Na imagem, aparece Paulo Leminski – após uma vinheta com Elis Regina cantando um único verso da canção “O bêbado e o equilibrista” – que diz o seguinte texto: “Hoje é dia de descobrir o Brasil. Finalmente. Vamos ver: será que o Brasil está aqui?” (LEMINSKI in JORNAL DE VANGUARDA, 1989). Ao dizer a última frase, Leminski procura nos bolsos da camisa o tal “Brasil”, sendo imediatamente seguido de um depoimento de Oscar Niemeyer: “O que parece que não foi descoberto no Brasil é que democracia com miséria não existe”. O vídeo volta para Paulo Leminski que proclama: “Isso que se chama pomposamente de Descobrimento do Brasil não passa da invasão portuguesa no Brasil. Perguntem aos índios todos, desde os carijós, os tupinambás aos atuais yanomami, yawalapitis para ver se o Brasil estava perdido” (LEMINSKI IN JORNAL DE VANGUARDA, 1988).

Por fim, naquela que parece ser a última participação de Paulo Leminski no *Jornal de Vanguarda*, temos momentos marcantes. Num deles, Leminski aparece numa expressão minimamente performática e apenas lê o seu próprio poema intitulado “O que passou, passou?”, tematizando a morte. Depois disso, passa a surgir na tela o poema “Metaformose”, um dos primeiros compostos para a revista concretista *Invenção*, acompanhado pela voz de Leminski que recita cada um dos neologismos criados no interior do poema. O quadro retorna para o apresentador, Fernando Garcia, que também recita um poema de Leminski sem título, aquele que diz: “Apagar-me/ diluir-me/desmanchar-me/ até que depois de mim/ de tudo/ de nós/ não reste mais/ que o charme”.

Leminski volta a aparecer na imagem, em silêncio, vestido com o mesmo traje japonês utilizado anteriormente. A única ação é a de virar-se de costas para a câmera, como se performasse a sua própria despedida. Ao fim do quadro, na subida dos créditos, aparecem como colaboradoras Alice Ruiz, Aurea Leminski (a filha mais velha do poeta) e Fortuna, a cantora e amiga de Leminski que o acolheu em sua residência em São Paulo. Entre os apoiadores aparecem a Prefeitura de Curitiba, a Fundação Cultural de Curitiba e a TV Paraná. Após os créditos, aparece no quadro a figura do cantor e compositor Itamar Assunção que, empunhando um violão, toca e canta a canção “Custa nada sonhar”, cuja letra é de Leminski e a música, de Assunção.

A partir da análise da participação ativa do poeta no *Jornal de Vanguarda*, é possível apontar algumas percepções fundamentais. A primeira delas está ligada à

completa compatibilidade entre a poética de Paulo Leminski e essas criações experimentais num novo suporte, a televisão, de modo que, mesmo nesse contexto, o poeta se mantém extremamente fiel às suas obsessões literárias. O audiovisual, nesse caso, não significou uma modificação nem na linguagem nem no conteúdo costumeiramente tratados pelo paranaense. Pelo contrário, esses recursos foram apenas transpostos para o suporte em vídeo incluindo, junto deles, a própria figura do poeta como performer.

Na televisão, a linguagem leminskiana, tão direta e provocadora quanto interessada em informar, corporifica-se na performance do poeta como se ele realizasse, afinal, sua maior pretensão: a de superar a opacidade da página em branco e ganhar voz, textura e movimento. A linguagem não só ganha dimensão, como ganham corpo também as próprias obsessões do poeta, que se amalgamam entre o literário e o existencial, aparecendo como tópicos, por exemplo, o apreço por Carlos Drummond de Andrade, Franz Kafka, a louvação aos grandes gestos de Yukio Mishima e o posicionamento provocativo em relação à Língua Portuguesa e à História do Brasil.

A segunda percepção está ligada a uma espécie de paradoxo. Por um lado, Leminski alcança o apogeu em relação àquilo que vem buscando pelo menos desde o início da segunda fase: a comunicação, que se realiza no suporte por excelência no tocante ao alcance das massas. Não há nenhum outro caso, nessa época, de um poeta que tenha feito performances literárias na televisão aberta, sobretudo essa forma muito peculiar de performance, em que não há nenhum tipo de concessão por parte do poeta, ou seja, ele trata dos assuntos que acha pertinentes e do modo como pensa ser o mais inventivo possível. Por outro lado, esse apogeu se dá já quando Leminski caminha para o fim e não só: quando já deixa soar mais alto uma melancólica racionalidade que coincide com o declínio do seu próprio corpo.

A performance audiovisual supracitada em que Leminski simula o *harakiri* de Mishima é o exemplo máximo da correspondência entre o conteúdo literário que ele propaga e a própria vida do poeta. Vida e obra, aqui, confundem-se de uma maneira muito peculiar. Isto porque não há subjetivismo, mas um deixar-se ver de viés através das lentes dos conteúdos os quais aborda, como se o estado de adoecimento avançado do corpo do poeta ressoasse nas performances supracitadas. Compreendendo a morte como apenas mais uma das coisas que podem acontecer a qualquer um, Leminski não se submeteu a

qualquer tipo de tratamento. Pelo contrário, aumentou a intensidade do seu modo de vida, que envolvia grandes quantidades diárias de álcool.

Em 1989, portanto no ano de sua morte, já não mais participando do *Jornal de Vanguarda*, Leminski é convidado a escrever para a coluna semanal da *Folha de Londrina*. O que se vê nesses ensaios, reunidos na edição artesanal intitulada *A hora da lâmina* (2017)¹⁴⁰, é a clara capacidade de um poeta disposto a compartilhar os últimos fios de um pensamento que circula por um corpo ainda vivo. Assim, diante dessa situação limite, Leminski lança como último gesto a radicalidade da compreensão nipônica da sua própria morte que, não por acaso, aparece como tema não só nas performances para o audiovisual, como demonstrado acima, mas também nos últimos ensaios publicados, considerados por Felipe Melhado (2017) como “textos-ninjas”. Na integralidade dos oito ensaios publicados na *Folha de Londrina*, temos três eixos fundamentais quanto aos assuntos abordados: a filosofia zen, a guerra (entendida como arte) e a contracultura (vista já como finda utopia).

No ensaio intitulado “Corpo não mente”, publicado em abril de 1989, Leminski afirma o seguinte:

Quem pratica artes marciais, aprende logo que o corpo não é uma máquina governada por um comandante genial chamado mente. Na hora de aplicar um golpe, sente-se claramente que o corpo pensa. Impossível não ver os paralelos entre essa experiência e a vivência do sexo que, para ser realizado plenamente, exige um momento de fusão total entre um corpo que sente e uma mente que dirige. (LEMINSKI, 2017, p. 41).

É curiosa, nesse momento, a fixação de Leminski nos assuntos que tematizam o corpo, a sua autêntica capacidade de pensar e o seu inevitável fim pelas vias da morte. Vê-se bem como o poeta é capaz de poetizar e raciocinar sobre a sua própria condição sem que faça uso do subjetivismo. Vai ele buscar no tema transversal entre a arte zen e o mundo do trabalho a elaboração de um pensamento que evidencia a falência da fusão entre corpo e mente, afirmando o seguinte: “o ponto de fusão corpo/mente, aquele lugar alfa onde essa distinção (vista como erro e ilusão) não seja mais possível” (LEMINSKI, 2017, p. 41), uma busca que ele próprio resume como “uma espiritualização do corpo e uma corporificação da mente e do espírito” (LEMINSKI, 2017, p. 41).

¹⁴⁰ Felipe Melhado, no texto de apresentação de “A hora da lâmina” (2017), informa que, quando convidado para escrever uma coluna semanal na *Folha de Londrina*, Leminski já convivia com um diagnóstico de grave cirrose hepática, vivendo entre desmaios, dores abdominais e vômitos hepáticos.

Trata-se, nesse sentido, de um texto que, juntamente com os outros três primeiros escritos para a *Folha de Londrina*, demonstram, segundo Melhado (2017), uma “serenidade intelectual” mesmo quando já sabia estar próximo da morte. O que os ensaios mostram, portanto, é um poeta dedicado a manifestar, com a maior intensidade possível, a faceta que ele deu a si próprio: a de guerrilheiro cultural. O vigor mantido nos “textos-ninjas” denota, paradoxalmente, o declínio do corpo físico desse guerrilheiro e, ao mesmo tempo, uma espécie de elevação do pensamento estratégico de um homem prestes a perder a guerra.

No ensaio que dá nome ao livro, “A hora da lâmina”, publicado em maio de 1989, vemos a mesma obsessão do poeta em refletir e informar sobre aquilo que pensa ser fundamental, inserindo ainda uma compreensão que parece definitiva: a de que a sabedoria, como pensada pela arte zen, “não é alguma coisa depois da prática. Ela só existe enquanto estado de prático, durante ela” (LEMINSKI, 2017, p. 61). Nesse penúltimo ensaio escrito em vida, tem-se novamente a retomada da obsessão filosófica pela recusa à materialidade da literatura na figura do livro e pela afirmação, ainda que indireta, do corpo, da oralidade e da prática como depositários por excelência do pensamento de um poeta, conforme o trecho a seguir:

Um livro sobre zen (ou artes marciais, o que é a mesma coisa) é um contrassenso. O zen, uma experiência, não é transmissível através de palavras. Só de práticas.

Nos primitivos mosteiros zen do Japão, não havia livros. E considerou-se uma decadência a lenta penetração de pessoas letradas, escritores e outros facínoras nos estabelecimentos zen, aí por volta do século 14. Foi só então que os mosteiros zen começaram a abrigar esse absurdo que se chama biblioteca. Até então, o ensinamento zen era não só totalmente oral, passando de mestre para mestre, de mestre para discípulo. O caminho do zen era praticado. Não teorizado. A sabedoria não é alguma coisa depois da prática. Ela só existe enquanto estado de prática, durante ela. (LEMINSKI, 2017, p. 61).

No sugestivo título já estão dados os sentidos que podem se referir tanto ao *harakiri* de Mishima performado no *Jornal de Vanguarda* (o momento ápice da lâmina de uma espada a atravessar um corpo), quanto ao próprio gesto do poeta de cortar tudo o que pode ser entendido como supérfluo como, no caso supracitado, o contrassenso de um livro sobre a arte zen. O propósito, no entanto, desdobra-se e o autor passa a lâmina sobre livros que tratam das várias práticas e dos distintos rituais inseridos na filosofia zen que

não trazem ao leitor mais do que meras informações sobre o assunto. Já no último texto, intitulado “O espelho retrovisor” e publicado cinco dias antes da morte do poeta, o tema da “guerra” volta a falar mais alto e, curiosamente, é o tema derradeiro do seu último gesto de escrita. Nele, lemos a seguinte introdução:

Todo Estado-Maior está esplendidamente preparado para ganhar a guerra que passou. Não há ciência certa para a próxima guerra. Aí está um dos mais sólidos princípios da sutil Arte da Guerra, a que venho acrescentando tímidas contribuições numa série de artigos que, um dia, espero poder colocar aos pés dos meus mestres, o teórico chinês Sun Tzu, o espadachim Miyamoto Musashi e o general prussiano Carl von Clausewitz, mestre máximo, autor do Da Guerra, grosso tratado que está para a guerra assim como Darwin está para a biologia, Marx para a economia política e Freud para os mistérios abissais da alma humana. Nós todos que consideramos a vida cotidiana como um ramo pedestre da nobre Arte da Guerra precisamos meditar profundamente sobre esse princípio. “Esplendidamente preparados para ganhar a guerra que passou” (LEMINSKI, 2017, p. 65).

No ensaio derradeiro, portanto, temos um Leminski não apenas fiel à linguagem e ao conteúdo que veio cultivando ao longo de todas as suas fases literárias (história, filosofia e espírito contracultural), mas sobretudo um poeta que, interessado na transmissão do conhecimento tal qual um bom mestre zen, avisa os navegantes:

Acontece que parece acontecer que o ser humano dirige o automóvel mais pelo espelho retrovisor do que olhando para a estrada em sua frente. Os mortos pesam sobre nós como um fardo, teria dito Marx, que tinha um entendimento da Arte da Guerra digno de um sargento.

[...]

Quem quiser praticar a Arte da Guerra com eficácia máxima precisa antes de mais nada, de parar de dirigir pelo espelho retrovisor. E concentrar-se nas venturas e desventuras, acasos e descasos, caprichos e relaxos da batalha seguinte. Quem é o próximo? O próximo, meu amigo, é o seguinte. (LEMINSKI, 2017, p. 66).

Embora não tenha havido a batalha seguinte para Leminski, há, sem dúvida, uma guerra cuja dialética da vitória e da derrota se fez presente nessa terceira fase: a vitória do alcance do seu trabalho como “escritor literário” tendo produzido duas dezenas de livros significativos num curto espaço de tempo; a vitória de ultrapassar a materialidade opaca e passiva do livro, alcançando a performance do corpo e da palavra nas invenções que promoveu no *Jornal de Vanguarda* e nos independentes *Cine Hai Kai* (1985) e

Ervilha da maravilha (1984); e a derrota desse mesmo corpo, aos 44 anos, sem que isso tenha significado um declínio do pensamento ou um arrefecimento das suas obsessões. Como exímio guerrilheiro, Leminski cai, mas cai atirando.

Se a vida do escritor é ceifada de maneira rápida e abrupta pelos excessos que lhe foram típicos, a obra que fica não cessa de apresentar perspectivas e interpretações que, certamente, não se encerrarão nesta tese. Desse caleidoscópio leminskiano apresentado até aqui a partir da divisão metodológica em três fases distintas, particulares e complementares, ainda resta a interpretação dos ensaios teóricos reunidos em três livros: *Anseios crípticos* (*Anseios teóricos*): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias (1986); *Anseios crípticos 2* (2001); e *Ensaio e anseios crípticos* (2ª edição ampliada, 2012).

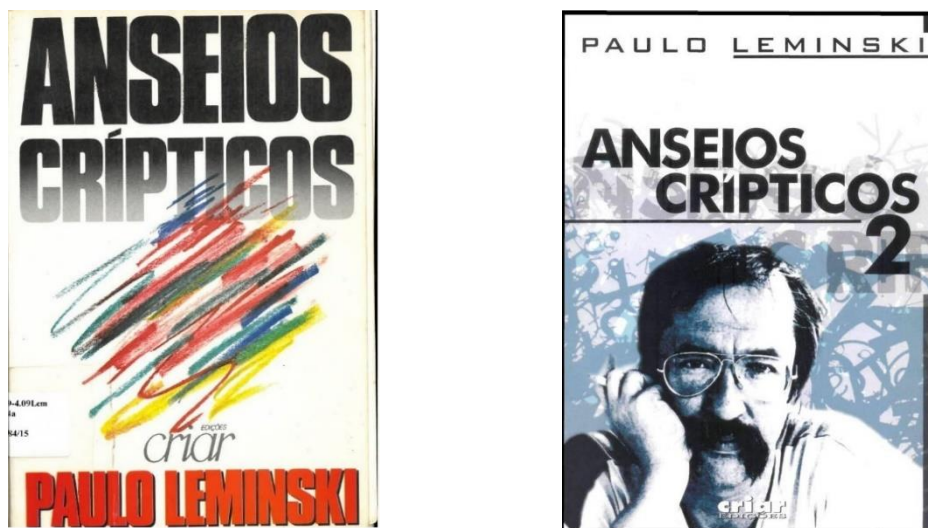
Assim, no capítulo a seguir nos debruçaremos sobre tais obras, considerando o ponto de vista do método crítico e dos procedimentos utilizados. Para isso, serão analisadas as escolhas do poeta em relação à forma e ao conteúdo que corroboram a hipótese de não apenas haver um método crítico constituído a partir do ambiente cultural em que se formou ao longo das três fases e das influências que sofreu, mas sobretudo de haver eixos fixos de investigação a partir dos quais emerge com mais força e obsessão um deles: o da função social da poesia e do poeta no pós-68.

4 ANSEIOS CRÍPTICOS: GENEALOGIA, MÉTODO E INTERPRETAÇÃO

A genealogia do ensaísmo organizado de Paulo Leminski está inserida na terceira fase (e a ultrapassa), mais precisamente em 1986, quando, a convite da pouco expressiva Editora Criar, o poeta organiza, em dois volumes, uma gama de ensaios publicados entre 1976 e 1986 de maneira dispersa em jornais e revistas, sobretudo de Curitiba e de São Paulo. Com 37 ensaios, um poema e uma nota introdutória, é publicado, então, o livro intitulado *Anseios e ensaios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias*¹⁴¹ (Criar, 1986). O segundo volume, designado pelo autor de *anseios práticos*, deveria ser publicado no ano subsequente. Entretanto, a interrupção das atividades da editora, dentre outros entraves¹⁴², alterou a publicação prevista, de modo que *Anseios crípticos 2* – já com o título e a capa escolhidos pela própria editora – foi publicado postumamente, em 2001.

Seguem-se as imagens de ambas as capas dos livros para uma melhor visualização das diferenças das escolhas editorais entre o primeiro e o segundo livro:

FIGURA 38 – CAPAS DE *ANSEIOS CRÍPTICOS* (1986) E *ANSEIOS CRÍPTICOS 2* (2001)



Fonte: reprodução da autora (2023).

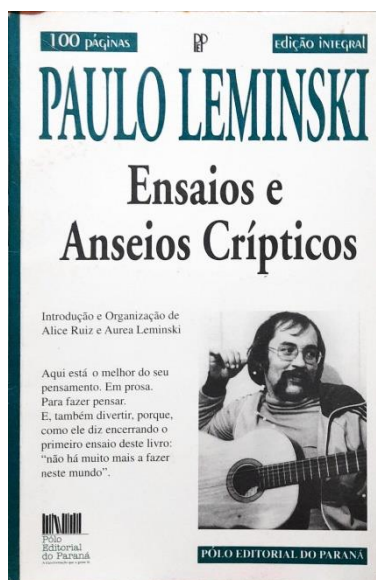
¹⁴¹ Essa é a única edição com a participação de Paulo Leminski em todas as etapas, inclusive na escolha do cartunista Solda para a criação da capa. Na ilustração, observa-se uma espécie de “ensaio” de um desenho: alguns rabiscos de cores distintas sobrepondo em partes o termo “crípticos” do título.

¹⁴² Na orelha do livro *Anseios crípticos 2*, o editor enfatiza os problemas econômicos pelos quais passou a Editora Criar a partir de 1987, o que impediu a sequência de publicação dos ensaios. Outro complicador foi a morte, em 1989, de Paulo Leminski, aliada ao sumiço temporário da segunda pasta com os textos que comporiam o segundo volume. Os arquivos foram encontrados quinze anos depois e, em 2001, finalmente publicados.

Com uma distribuição ínfima e repercussão praticamente nula, ambas as edições não obtiveram qualquer êxito significativo, de modo que os ensaios de Paulo Leminski passaram longas décadas sem qualquer resultado editorial e, por esse motivo, sem grande alcance do público leitor, mesmo aquele especializado.

Em 1997, uma outra empreitada, desta vez encomendada pelo Polo Editorial do Paraná e organizada por Alice Ruiz e Áurea Leminski, resultou na publicação de *Ensaaios e anseios crípticos* (1997), uma edição com a reunião de alguns ensaios já publicados em 1986, outros que viriam a ser publicados apenas em 2001 em *Anseios 2*, e outros oito textos inéditos em livro que foram recuperados de publicações diversas. Por se tratar de uma edição de baixíssimo custo, financiada com recursos governamentais destinados a difundir escritores distintos em todo o território paranaense, foi a reunião de ensaios que mais circulou entre os leitores durante muito tempo – ao menos dentro do perímetro do Paraná¹⁴³. Na capa, a propósito, além da primeira aparição do termo “ensaaios” no título, há novamente estampada a figura de Leminski estampada, desta vez empunhando um violão, como é possível verificar na imagem abaixo:

FIGURA 39 - CAPA DE *ENSAIOS E ANSEIOS*



Fonte: reprodução da autora (2023).

¹⁴³ A propósito, foi através dessa edição encontrada num Sebo da cidade de Guarapuava/PR por R\$5 que a autora da presente tese tomou contato, pela primeira vez, com os ensaios de Paulo Leminski. Foi esse livro, inclusive, o material que motivou a escrita do projeto para mestrado em Letras quando a autora ainda terminava a graduação em Comunicação Social – Jornalismo na já referida cidade.

Isso significa que os ensaios de Paulo Leminski só terão uma organização de fato eficaz em 2011, quando a Editora da Unicamp – num esforço particular do presidente do Conselho Editorial, Paulo Franchetti – publica *Ensaaios e Anseios Crípticos*, reunindo, na íntegra, os textos do primeiro e do segundo volume numa edição que, pela primeira vez, tem um *layout*, uma tiragem e uma distribuição verdadeiramente significativas. Em 2012, a Unicamp organiza, ainda, uma segunda edição ampliada do volume, incluindo, além dos textos já publicados na primeira edição como primeira e segunda partes, oito outros textos designados como terceira parte, textos esses até então publicados apenas na pequena edição de 1997. As capas das duas edições, respectivamente as de 2011 e 2012, aparecem a seguir:

FIGURA 40 - ENSAIOS E ANSEIOS CRÍPTICOS



Fonte: reprodução da autora (2023).

Nessa genealogia, portanto, temos um percurso curioso, de mudança significativa no título previsto por Leminski para a reunião dos ensaios nesse suporte, divididos, inicialmente, em dois livros distintos. Da predominância do termo “Anseios” no título do primeiro livro, de 1986, passa-se à predominância de “Ensaaios” na edição orientada por Alice Ruiz e Áurea Leminski, em 1997, e confirmada na publicação realizada pela Editora da Unicamp, que também contou com a organização e orientação completa de Alice Ruiz. Vale ressaltar que o termo “ensaio” esteve totalmente ausente nas escolhas de Leminski, a não ser na nota introdutória do livro de 1986, em que, a certa

altura, lê-se o seguinte: “Estes anseios/ensaios são incursões conceituais em busca do sentido” (LEMINSKI, 1986, p. 9).

Além disso, observa-se que, ao selecionar a partir de uma extensa gama de ensaios originalmente difundidos pela imprensa aqueles a serem reunidos em dois volumes no suporte livro, Paulo Leminski busca atribuir um sentido geral, que pode ser mais bem avaliado quando considerada a obra organizada pela Editora da Unicamp, uma vez que os coloca lado a lado. Além do suporte, a forma ensaística também indica um sentido e uma finalidade próprios, seja porque leva a cabo o movimento híbrido entre crítica e criação, seja porque considera o ensaio um meio possível para “ensinar uns raciocínios, uns conceitos, para um público maior e não sofisticado” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 144), o que também justifica a afirmação do próprio poeta de que existe, nesses ensaios, uma espécie de “didatismo pedagógico inevitável” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 144).

Assim, nos 67 ensaios reunidos como primeira, segunda e terceira partes em *Ensaaios e anseios crípticos* (2012), é possível perceber, dentre o corpus eleito por Leminski, cinco vértices principais, tendo por princípio a frequência com que aparecem, a saber: a) reflexões sobre a cultura (música, fotografia, drogas, formação cultural da cidade de Curitiba, experiências artísticas da pós-modernidade etc.); b) reflexões sobre a literatura e suas categorias, tais como autor, leitor, poesia, forma, conteúdo, belo, novo, vanguarda, língua/linguagem, poeta; c) estudos sobre autores traduzidos ou biografados; d) formulações a respeito da tradução; e) proposições do tipo manifesto a respeito de uma poesia possível (e necessária) à geração pós-68 e, portanto, a respeito de sua própria poesia.

A divisão está bem clara nos dois volumes previstos inicialmente por Leminski. Isto é, em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, de 1986, temos predominantemente ensaios que tratam dos dois primeiros vértices, já em *Anseios crípticos 2*, de 2001, considerados pelo próprio poeta como “anseios práticos”, há predominância dos assuntos relacionados ao terceiro e ao quarto vértice supracitados e que partem, majoritariamente, dos estudos relacionados às traduções e às biografias realizadas pelo autor – por isso “práticos”. O último vértice pode ser observado com maior ênfase nos textos inéditos inseridos como terceira parte em *Ensaaios e anseios crípticos*, de 2012.

Desses cinco vértices, é possível extrair três grandes eixos principais de formulações: a) reflexão sobre a história da literatura moderna, bem como sobre a

natureza e as categorias literárias; b) meditação – no sentido ocidental do termo – sobre o assunto da língua/linguagem poética e do leitor; c) interpretação da função social da poesia e do poeta do pós-68. Em relação à linguagem e ao estilo dos ensaios, os eixos são determinantes no tocante aos procedimentos utilizados pelo “samurai malandro” (ALBUQUERQUE FILHO, 2018, p. 4), aparecendo de dois modos: um didático e historicista, outro programático. Quando se trata do primeiro e do segundo eixos, o procedimento mobilizado aproxima-se do didático, em que se adota o método sincrônico de Haroldo de Campos (1976), para quem a radicalização do pensar literário e histórico é capaz de produzir um efeito imediato de desobstrução e dessacralização do objeto literário. O exemplo imediato está em “Arte inútil, arte livre?”, em que traça um panorama extremamente conciso das transformações artísticas a partir do romantismo europeu do século XIX, chegando até o ponto máximo da literatura moderna, o advento da teoria de Adorno da “arte pela arte de esquerda”.

Quando se trata do terceiro eixo – o mais intensamente tocado pela preocupação teórica e programática –, o procedimento adotado aproxima-se dos manifestos vanguardistas típicos da primeira metade do século XX, configurando, portanto, definitivamente uma simbiose entre o elemento crítico e o criador. Nesse sentido, a questão que parece fundamental é a de redimensionar, mais do que apresentar e historicizar, as formulações a respeito da natureza e da função social da poesia e do poeta. Por isso, não deixa de responder ao que pede o contexto histórico e literário do pós-68 ao retificar uma função específica da poesia: a de ser uma “antítese social da sociedade” (LEMINSKI, 1986, p. 34), cuja natureza “só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio” (LEMINSKI, 1986, p. 34) – constatação também ratificada em artigo escrito, em 1977, pela poeta Ana Cristina César com a colaboração de Ítalo Moriconi Jr. intitulado “O poeta fora da República. O escritor e o mercado” (CÉSAR, 1999).

Portanto, se até aqui o esforço se deu no sentido de tornar mais sistemática a vida literária de Paulo Leminski com sua divisão metodológica em três fases, a partir da qual foi possível observar algumas das obsessões formais e literárias do poeta, dentre as quais a latência da formulação a respeito da função social da poesia e do poeta no pós-68, nesse capítulo, mostra-se imprescindível uma análise do conjunto das ensaísticas supracitadas (aquelas publicadas em 1986, 2001 e 2012), tendo em vista o sentido geral que assumem quando analisadas como um todo orgânico e complementar, conforme o previsto pelo

próprio Leminski. A perspectiva, portanto, prevê apresentar a rara independência intelectual de um poeta que, simultaneamente, assume o desbunde e ainda assim não deixa de prestar o seu tributo à tradição literária que lhe é cara.

Outro ponto a ser analisado nos três tópicos que formam esse capítulo é, justamente, a escolha do poeta pela forma do ensaio, gênero que, segundo Alcir Pécora (2020), funciona muito mais como demonstração da conquista do lugar e das particularidades do intérprete do que como força de mapeamento do objeto sobre o qual o ensaísta se debruça. Desse modo, tendo em vista que o “ensaio literário – enquanto ensaio e enquanto literário – é uma península estética de maré muito variável” (EULALIO, 2018, p. 145), mostra-se possível delinear, a partir da extração de uma unidade estrutural dos ensaios e do modo como eles foram organizados pelo próprio poeta, a constituição do perfil interpretativo de Paulo Leminski, de suas angústias e obsessões, bem como compreender a finalidade de seus procedimentos e anseios.

No primeiro tópico, portanto, abordaremos os poemas, os ensaios e as notas introdutórias que funcionam como chaves de leitura dadas pelo autor ao leitor. Busca-se, com isso, tanto salientar a preocupação latente do poeta em guiar o leitor pelas veredas do seu ensaísmo, quanto identificar o modo como o faz, tendo em vista a presença de poemas-ensaios que funcionam como textos de abertura em ambos os volumes de 1986 e 2001. Nesse sentido, o objetivo será o de compreender tais chaves de leitura como um mecanismo que tende não apenas a guiar o percurso interpretativo do leitor, mas sobretudo justificar alguns pontos percebidos pelo autor como problemáticos como, por exemplo, o conflito da perspectiva do poeta entre uma visão utilitária da poesia e a defesa da inutilidade da poesia.

No segundo tópico, o intuito será o de analisar os três principais eixos de investigação presentes na organização dos ensaios – o que poderá ser mais bem visto na edição de 2012, da Editora da Unicamp, uma vez que essa reúne os dois primeiros livros e uma terceira parte, composta por oito textos não publicados anteriormente em livros, os quais, em sua totalidade, abordam direta ou indiretamente aquele que é percebido como o principal eixo investigativo de Leminski: o da reflexão acerca da função social da poesia e do poeta, sobretudo tendo em vista o contexto do pós-1968.

Por fim, no terceiro tópico, analisaremos o sentido geral da organização realizada por Alice Ruiz a pedido da Editora da Unicamp, o que resultou na primeira edição significativa do ensaísmo leminskiano intitulada *Ensaaios e anseios crípticos* (2012). O

intuito, aqui, será reconhecer tanto a unidade estrutural dos ensaios quando vistos como um corpo só, quanto a unidade do pensamento crítico do poeta, ratificada pela análise dos oito ensaios inéditos em livro publicados como terceira parte dessa edição, os quais confirmam a existência de reflexões que, acima de tudo, têm por interesse ensinar, informar e propor caminhos possíveis a uma forma e a um campo já gasto e desvalorizado pelo tempo: o ensaio literário. Forma e conteúdo, nesse caso, reafirmam, sintetizam e dão sentido amplo a uma proposta formulada com bastante ímpeto durante a segunda fase: a da criação de uma “vulgarda”, pensada por um crítico que, sem deixar o desbunde de lado, insiste na transmissão de conceitos fundamentais de uma guerrilha vanguardista porque crê fortemente na necessidade de formar um leitor poética, histórica e socialmente interessado.

Há, nesse sentido, uma contradição imprescindível: do mesmo modo que Paulo Leminski afirma a “inutilidade” do poeta e da poesia no contexto do pós-1968, ele próprio assume uma função muito determinada: a de transmitir conceitos e interpretações fundamentais que, se não lhe são inteiramente particulares, são resultados e sínteses das reflexões sobre poesia produzida e pensada no Brasil a partir da metade do século XX. Tudo isso para dizer que, se por um lado Leminski, como grande parte da geração de poeta do pós-68, afirma peremptoriamente a inutilidade do poeta e da poesia, por outro, é ele próprio, como poeta, quem assume uma das funções mais úteis possível: a de ensinar e transmitir raciocínios sobre literatura e cultura. Buscaremos, portanto, demonstrar nos tópicos a seguir como se manifesta essa contradição indispensável.

4.1 ENSAIOS E O ANSEIO FORMAL: AS CHAVES DE LEITURA

Organizado pelo próprio poeta e editado em 1986, *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias* traz já na escolha do título um traço típico do Leminski: a irreverência bem-informada e intelectualmente provocadora. É já curioso o jogo criado entre a expressão em destaque “anseios crípticos” e a expressão acessória que a segue, “anseios teóricos”, isolada pelo uso dos parênteses, de modo que se mostram notáveis não só a repetição dos termos “anseios” e a combinação do par “crípticos” e “teóricos”, mas também a ausência proposital do termo “ensaios”, gênero principal da obra em questão.

Outro fio condutor e proposital do título merece destaque: junto dos “anseios”, que colocam a teoria sob o estado do devir e do querer vir a ser, o termo “peripécias” dá a tônica da irreverência estratégica que se propõe o autor. Isto é, temos já anunciado no título um poeta que se abstém, com alguma graça, do rigor acadêmico dos ensaios que versam sobre Literatura, sobretudo após 1950, quando o gênero se desloca do livre comentário estético como o foi desde 1750, segundo Alexandre Eulalio (2018), e passa a se institucionalizar, a partir de 1960, com o advento dos cursos de pós-graduação na área, como “gênero que está no núcleo da escrita nas várias áreas das Humanidades” (PÉCORA, 2020, p. 190).

Para além das “peripécias” instauradas, também se mostra repleta de significados a expressão final do título: “um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias”, a qual, em vez de sedimentar a irreverência da escolha do termo “peripécias”, dá-lhes um sentido contrário, isto é, assume a seriedade da categoria de “investigador” empenhado no “sentido”, termo que, junto de “significado” e “significação”, é essencial para os estudos linguísticos dentro dos campos da semântica e da pragmática. Tal investigação do sentido, no entanto, do modo como é dado no título, está situada num espaço específico: “no torvelinho das formas e das ideias”, o que nos leva a perceber já a existência de uma interpretação: aquela que entende as formas e as ideias como categorias formadas por movimentos espiralados, de rotação contínua, sem ponto fixo e, portanto, sem a ideia de progresso – o que por si só expressa uma interpretação dissonante em relação à tradicional escrita da História da Literatura Brasileira e ao modo como ela é ensinada e tipicamente compreendida, como um contínuo progresso justamente das formas e das ideias.

Nessa perspectiva, o que o extenso título informa é já uma interpretação – que poderá se confirmar ou não – a respeito do assunto sobre o qual versará o livro. Com isso, o autor assume-se como um mero portador de um “anseio” – o que o coloca de partida numa posição mais confortável, uma vez que o dispensa ter qualquer finalidade e rigor científico – interessado na atribuição de sentidos às formas e às ideias literárias, entendidas como categorias movediças, por isso em constante transformação e sem regularidade progressiva.

Esse jogo interpretativo possibilitado pelo título perde-se nas organizações posteriores dos ensaios não orientadas pelo poeta, cujos títulos tornam-se mais objetivos e comerciais, como em *Anseios crípticos 2* (2001) e *Ensaaios e Anseios* (2012). No último

título, orientado pela Editora da Unicamp e por Alice Ruiz, nota-se a inserção do anagrama entre os termos “Ensaaios” e “Anseios”, em que a transferência das letras “e” e “a” é responsável por tornar os “ensaaios” em “anseios”, o que certamente contribui tanto para instaurar um sentido mais prático aos textos reunidos, sobretudo porque os nomeia, definitivamente, como “ensaaios”, sem que com isso se perca a dimensão lúdica de “anseios”, quanto para compor uma dupla face de angústia e aspiração, de crítica e criação, expressando a tônica geral dos textos.

No último livro também se acresce uma nota explicativa a respeito da genealogia dos textos, como segue:

A maior parte dos ensaios deste livro foi publicada em dois volumes pela Criar Edições, em 1986 e 2001. São os que compõem agora as partes 1 e 2 destes Ensaaios e Anseios crípticos. [...] Nesta segunda edição, acrescentamos a esses dois conjuntos oito textos publicados originalmente em *Ensaaios e anseios crípticos*, volume organizado por Alice Ruiz e Aurea Leminski em 1997 para a Polo Editorial do Paraná. Esses oito textos constituem a Parte 3 deste volume. (LEMINSKI, 2012, s/p).

Todavia, o que se perde nesta organização da Unicamp em relação àquela de 1986 é uma breve sinopse escrita certamente pelo próprio Leminski e disposta na contracapa do primeiro livro de ensaios, conforme transcrição a seguir:

Estes ensaios/anseios como que representam dez anos (1976-1986) de algum percurso reflexivo, meio *ninja*, meio guerrilha [...]. Reunidos pela primeira vez, meteoros passageiros, espelham algum pensar possível dos anos que correm. Política, comportamento, arte, literatura: tudo, mais ou menos, sob o signo radioativo do espanto de estar vivo. (LEMINSKI, 1986, s/p).

É notável o esforço constante do poeta em guiar o leitor a partir de chaves de leitura dadas por ele próprio, como demonstra a sinopse transcrita. Já vimos o mesmo procedimento sendo usado, por exemplo, em *Caprichos e relaxos* (1983) e mesmo em *Catatau* (1975), embora nesse caso a chave de leitura tenha sido dada apenas na segunda edição do livro. É o próprio poeta, portanto, quem define o seu fazer atribuindo aos seus ensaios a função de representarem “algum percurso reflexivo”, “algum pensar possível dos anos que correm” e de serem os textos algo entre o “ninja” e a “guerrilha”, classificando-os como “meteoros passageiros”.

A definição, no entanto, não acontece sem a indefinição dada pelo pronome indefinido “algum” e pela expressão “mais ou menos”, em um uso estratégico de certa modéstia intelectual, como se, com isso, Leminski quisesse driblar qualquer tipo de alta expectativa ou de algum tipo de crítica que reconheça a possível falta de profundidade dos assuntos abordados. Tal estratégia também pode ser percebida como um reconhecimento da sua falta de autoridade acadêmica no assunto “literatura”, ou da fragilidade do lugar periférico de onde fala, como se reconhecesse a sua marginalidade quando se trata da atividade crítica, sobretudo tendo como figuras de comparação a crítica de um Haroldo de Campos e de um Décio Pignatari, por exemplo, faróis indiscutíveis para Leminski¹⁴⁴.

Para além da sinopse supracitada, outras três chaves de leitura são dadas no livro de 1986. A primeira delas consiste na inserção do poema “Invernáculo” na abertura do livro, conforme transcrito a seguir:

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.

Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.

Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver só minto verdades.

Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.

Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.

O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me luza,
eu, meio, eu dentro, eu, quase. (LEMINSKI, 1986, p. 8).

Não sendo o nosso objetivo analisar todas as camadas de sentidos desse poema, selecionamos, além do título, a primeira, a penúltima e a última estrofe por serem condensadoras das questões entendidas aqui como fundamentais. A começar pelo título, o neologismo *invernáculo* traz consigo não somente a negação do termo original

¹⁴⁴ Ou mesmo de um Antonio Candido, de quem não há sequer uma menção em toda a obra de Leminski, embora exista no poeta paranaense uma verve sociológica e um estilo de clareza, de organização e de objetividade da linguagem que, a todo momento, faz ressoar a crítica candidiana.

“vernáculo” pela inserção do prefixo *in*. Nega duplamente o conceito que o explica: nega o vernáculo como idioma próprio de um país; e nega o “purismo da língua”, aquele no sentido de Manuel Bandeira a faltar-se do lirismo que averigua no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.

O prefixo *in*, entretanto, também pode sugerir o sentido do advérbio *dentro*, pensando evidentemente na Língua Inglesa, língua presente na vida literária de Leminski, seja pelo uso corriqueiro em alguns de seus poemas seja pelo trabalho de tradução do livro *Pergunte ao pó*, de John Fante, ou de *Atrapalho no trabalho*, de John Lennon, apenas para citar um exemplo imediato. Portanto, há no título formado pelo neologismo “invernáculo” dois sentidos não antagônicos¹⁴⁵ e sim complementares: o de negar a sua própria língua e o de fazê-lo dentro do próprio campo de atuação do poeta¹⁴⁶.

Tal sentido é reforçado nos primeiros versos: “Esta língua não é minha,/ qualquer um percebe”. Ao negar o pertencimento linguístico e forçar a evidência e o desconforto ao constatar que se trata de fato percebido por qualquer um, o poeta causa, no mínimo, um estranhamento diante de uma tradição literária que, historicamente, atuou no sentido de exaltar a Língua Portuguesa como lugar de pertencimento e de exaltação, como nos casos de Fernando Pessoa e de Olavo Bilac, por exemplo.

Ao colocar em discussão tal assunto pelo mecanismo da recusa ao pertencimento linguístico e, portanto, ao postar-se contra o império da língua¹⁴⁷, a primeira estrofe de “Invernáculo” dá-nos pista de uma concepção que irá ser reforçada também na última estrofe: a de que o vernáculo tem por natureza senão a estagnação ao menos um processo muito lento de mudança, enquanto o sentido (elemento que se constitui sobretudo pela pragmática) é fluido e portador de um incessante movimento.

Assim, a estrofe “Essa língua não é minha/ qualquer um percebe/ quando o sentido caminha/ a palavra permanece” pode ser interpretada como uma negação cujo princípio é afirmar o não pertencimento do poeta ao vernáculo – assumido quase como

¹⁴⁵ Ainda uma terceira relação entre os termos “inverno” e “invernáculo” parece viável, sobretudo em se tratando do vocabulário poético leminskiano, em que a palavra “inverno” tem uma recorrência considerável.

¹⁴⁶ A propósito, segundo T.S Eliot (1972), o vernáculo – a língua dos povos – só tomou o lugar no uso literário pelo impulso da poesia, uma vez que o Latim por muito tempo foi a língua usada na Filosofia, Teologia e na Ciência.

¹⁴⁷ Em artigo publicado em janeiro de 2023 no *Jornal Rascunho* sobre o volume *Patrimónios de Influência Portuguesa: modos de olhar*, organizado por Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro, Alcir Pécora verifica a atribuição à língua do caráter de “instrumento do imperialismo nacionalista da matriz” (PÉCORA, 2023, s/p).

uma confissão – e a sua filiação ao campo expandido dos sentidos. Sentido esse que aparece já declarado no subtítulo do livro: “Peripécias de um investigador do sentido”.

Um segundo par de negação e afirmação pode ser visto na penúltima estrofe, com os seguintes versos:

Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra. (LEMINSKI, 1986, p. 8).

Lidos somente o primeiro e o segundo verso, inferimos o sentido de uma língua que – por inúmeros problemas, inclusive o de origem – tem seu percurso interrompido, justamente por não lhe ser língua íntima. Por isso “trava”, emperra e não se movimenta. Entretanto, a sequência nos indica outro sentido para o termo “travar”, como sinônimo da expressão “lançar mão” e “valer-se de”, sugerindo o sentido fundamental desses versos. Isto é, a afirmação de que enquanto a língua – utilizada historicamente como critério objetivo, embora ambíguo, para a existência de uma nacionalidade (HOBSBAWN, 1990) – tem seu conceito ligado à pátria e à constituição de uma Nação, a “voz” da qual o poeta lança mão para se comunicar remonta a uma tradição muito mais remota que o conceito de vernáculo. A voz, aqui, portanto, está além da palavra e da pátria e é entendida pela sua universalidade como língua dos poetas.

Na última estrofe, a tônica altera-se de modo a diminuir o recurso da recusa e da negação e intensificar a exaltação ao dialeto:

O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me luza,
eu, meio, eu dentro, eu, quase. (LEMINSKI, 1986, p. 8).

Ao afirmar fazer uso do dialeto, definido aqui como a voz dos poetas, Leminski opera o grau máximo do seu jogo de provocações, negações e afirmações, assumindo-o como única língua possível. O menos evidente, entretanto, é a composição gramatical do complemento “que me luza”. O nó gramatical, no entanto, amplia as camadas de sentido. As mais óbvias são relativas à associação dos termos “luza/lusa”, cuja identidade sonora permite afirmar ser a língua portuguesa o assunto do poema. Nessa grafia, porém, trata-

se do verbo luzir, iluminar, indicando que é o dialeto o responsável por iluminar a comunicação do poeta.

Entendido o poema, portanto, como um prólogo formado pelo movimento dialético de negação e exaltação da língua – e por isso como um mecanismo que dá ao intérprete uma das chaves de leituras possíveis dos ensaios que se seguem – tem-se instaurado um poderoso jogo polissêmico exercendo duas funções fundamentais: a primeira delas é anunciar a “língua” como um problema crítico inerente à Literatura Brasileira, e que deve, mesmo aos finais da década de 1970, ser assumido como ponto de reflexão pelos poetas contemporâneos; a segunda função é assumir, já de partida, que o “dialeto” utilizado “à margem esquerda da frase” é o modo próprio do poeta de se inserir no campo crítico, cuja finalidade não é a de se fixar como um crítico literário de teor e tom acadêmico, mas de se manifestar, tal como anuncia o título, como um investigador fragmentado por vírgulas e advérbios como expresso no último verso: “eu, meio, eu dentro, eu, quase” (LEMINSKI, 1986, p. 8).

Assim, ao abrir o livro de ensaios com um poema, tem-se logo um princípio norteador de um autor que faz questão de mostrar a sua faceta principal: a de poeta. Essa é, portanto, a voz do crítico que se anuncia: uma voz de poeta, fragmentada, em constante conflito pela consciência do seu não pertencimento estrito ao campo da crítica, e, ainda assim, buscando atribuir sentidos aos assuntos que lhe são caros.

Um outro pequeno texto, intitulado “Buscando o sentido”, assinado e datado, aparece na sequência do poema como uma nota do autor ao leitor:

O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo.
 Relação, não coisa, entre a consciência, a vivência e as coisas e os eventos.
 O sentido dos gestos. O sentido dos produtos. O sentido do ato de existir.
 Me recuso a viver num mundo sem sentido.
 Estes anseios/ensaios são incursões conceptuais em busca do sentido.
 Pois isso é próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação.
 Só buscar o sentido faz, realmente, sentido.
 Tirando isso, não tem sentido. (LEMINSKI, 1986, p. 9).

Esse texto, evidentemente, afirma-se como guia de leitura ao livro. Mas não só: reafirma o lugar do “sentido” aferido pela existência do intérprete na sua relação com a “consciência, a vivência e as coisas e os eventos” (LEMINSKI, 1986, p. 9), perspectiva que endossa a concepção de Pécora (2020, p. 193), para quem o ensaio é um “gesto de

interpretação” cuja chave reside “numa personalidade peculiar” e que “postula uma hipótese estritamente individual da obra [...]”. Isto significa afirmar o mesmo ressaltado pela nota introdutória de Leminski: o ensaio, sobretudo o literário, tem por objetivo a busca constante de sentidos, categoria que jamais será fixa, de modo que cabe ao ensaísta muito mais o movimento contínuo do seu raciocínio do que uma leitura finalista do que quer que seja. Essa chave é estratégica e sabiamente dada por Leminski como se, ao recusar “viver num mundo sem sentido”, validasse o próprio “movimento do ensaio”, que, numa acepção de Alcir Pécora (2020) derivada da proposta de Abel Barros Baptista, “vai no sentido não de um mapeamento exterior do objeto, mas de um movimento autoral do intérprete” (PÉCORA, 2020, p. 194).

Por fim, para além do poema e dessa nota introdutória funcionando ambos como textos guias do livro em questão, há ainda uma outra tentativa de mediação. Trata-se do primeiro ensaio, intitulado “Teses, tesões”, o único texto inédito dessa lavra escrito a propósito da própria organização do livro, que aparece assinado e datado na edição de 1986. Antes de qualquer análise do ensaio em si, é notável, novamente, a escolha do título pelo autor, sempre navegando entre o rigor e o humor num jogo divertido (e até muito infantil) de adicionar ao termo “teses” o termo “tesões”, o que funciona como um aumentativo gramaticalmente equivocado, embora proposital e semanticamente coeso, já que para o poeta uma “tese” pode bem ser uma grande excitação.

O brevíssimo ensaio composto em três páginas traz como “tese” uma ideia muito fixa e recorrente no curso da história da Literatura Brasileira: a de que há um percurso histórico do poeta brasileiro rumo ao exercício da reflexão crítica, cujo ponto de partida, segundo o autor, se dá com os poetas ligados ao Modernismo de 1922, como demonstra o longo trecho a seguir:

Com o modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele “bom selvagem”, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos “críticos”.

No século passado, o poeta brasileiro poetava, o crítico criticava e teorizava.

Nenhum poeta significativo do século XIX acumulava, com o uso da lira, o exercício da reflexão teórica sobre o fazer poético. Vigorava a mais rigorosa divisão do trabalho: poesia quem faz é Castro Alves, Sousândrade, Bilac, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa. Pensar, isso é com os Silvio Romero, os José Veríssimo, os Araripe Júnior.

O Modernismo, e isso mudou. Lógico. Toda tentativa de mudança exige reflexão. É preciso repensar a rota. Pesar e medir o passado. Formular planos. Até 22, os poetas brasileiros seguiam, sonâmbulos, os automatismos da tradição herdada, das escolas, dos modismos.

Oswald de Andrade. Bandeira. Murilo. Esses marcos da modernidade já são poetas críticos, capazes do verbo lírico, e muito capazes de falar de sua prática. Em Mário de Andrade, forte poeta, o peso da reflexão e da teoria quase chega a esmagar a importância do contributo poemático. Oswald e Mário de Andrade não se limitam ao pensar sobre a poesia. São pensadores da cultura, em geral. Com eles, a linguagem só não basta. Eles têm uma meta. É preciso *meta*-linguagem. Em 22, a melhor poesia brasileira acorda do seu sonho, e começa a raciocinar. (LEMINSKI, 1986, p. 11-12).

Caminhando pelos trilhos conhecidos da História da Literatura Brasileira, Paulo Leminski aponta o modernismo de 1922 como marco fundamental para a “evolução” da poesia brasileira por representar um salto significativo no que diz respeito à tomada de posição crítica por parte dos poetas, categorias que, segundo o autor, eram distintas e dissociadas até meados do século XX. O trajeto apresentado pelo poeta numa síntese ágil e direta não caminha fora dos trilhos já consagrados de um tipo de interpretação histórica da Literatura Brasileira, isto é, atribui ao Modernismo o ponto de viragem para a crítica operada por poetas, lançando mão de uma constelação já muito sedimentada. É de se notar, igualmente, o apagamento em relação à existência de uma crítica literária operada por poetas no Romantismo, sobretudo por figuras como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, por exemplo. O último, segundo Guilhermino César (1978), foi “a primeira figura a ocupar a história do romantismo, não somente como poeta, senão também como teorizador das transformações em curso.” (CÉSAR, 1978, p. 3).

O traço inovador desse ensaio – que funciona como uma chave de leitura para os ensaios que o seguirão – se dá por dois ângulos. O primeiro deles, e que pode pesar negativamente, é justamente a ausência de compromisso com o rigor científico de apontar a existência de poetas que exerceram também a crítica em períodos anteriores ao Modernismo. O segundo ângulo soa tanto como traço inovador como justifica a ausência notada no primeiro ângulo. Isto porque, nesse ensaio ligeiro que abre os *Anseios críticos (anseios teóricos)* (1986) fica clara a tomada de posição a partir de um recorte histórico e de uma acepção muito específica: a do poeta-crítico moderno, isto é, a do poeta

interessado em refletir sobre o próprio fazer poético e se debruçar sobre a questão “que é poesia?”¹⁴⁸

Portanto, a chave de leitura possível a partir desse ensaio guia-nos para a compreensão de uma interpretação que se delineia a partir de um momento decisivo muito específico, o Modernismo de 1922, e, não à toa, é justificada em diversos momentos por particularidades e critérios que, antes de tudo, seguem tanto a lógica da revisão histórica concretista, que elenca Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto como pedra de toque (e apaga Mário de Andrade), quanto responde aos anseios do próprio poeta, como no exemplo que se segue:

A poesia era uma resposta, 22 a devolveu a seu estado original de pergunta: que é poesia? Em que consiste esse anômalo ato de palavra, regido por tantas lógicas musicais, lógicas não lógicas, essa área de discurso onde toda a loucura e desvario se permite? Onde o sentido?
[...]

Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 60, senti, braba, a necessidade da reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas re-flexivos, *re-poetas*, digamos. (LEMINSKI, 1986, p. 12).

Os trechos citados apresentam um ensaísta que procura demonstrar a sua própria necessidade e aparar todas as possíveis pontas soltas dos seus próprios ensaios, justificando, à luz de uma das interpretações vitoriosas da propalada história da moderna poesia brasileira, o próprio percurso que se fará nos mais de trinta ensaios reunidos. Coloca-se, assim, como um bom aluno, um continuador de uma “moderna tradição, um modo de ser” (ORTIZ, 2006, p. 207) e assume, definitivamente, o “moderno” como “tradição”, nos termos de Octavio Paz (1984, p. 17).

Essa continuidade de uma tradição instaurada sobretudo por Mário de Andrade é reforçada já ao fim do ensaio, quando afirma ter o mesmo tipo de conflito tão difundido pelo modernista: a necessidade de invenção e a angústia pela comunicação, conforme indica o seguinte trecho: “Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis.” (LEMINSKI, 1986, p. 12).

¹⁴⁸ Um exemplo máximo desse traço de modernidade do poeta-crítico está no ensaio *A escrava que não é Isaura* (1925), de Mário de Andrade, em que há uma longa reflexão sobre o assunto no texto que abre a primeira parte intitulado “Conceito de belas-artes e de poesia”.

Por fim, num último gesto de exímio estrategista, Leminski lança mão de justificativas finais:

Ao leitor arguto, também não se deve passar despercebido o conflito entre uma visão utilitária e uma visão inutilitária da arte e do fazer poético. Melhor dizendo: o conflito na *passagem* de uma visão utilitária para uma visão inutilitária. Repeli, desde o início, a hipótese de “atualizar” teorizações e posturas de textos de cinco anos atrás. Não me interessou mostrar apenas um estágio determinado de homogeneidade teórica. Preferi apresentar, no espaçotempo de um só livro, o panorama de um pensamento mudando.

Me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo. (LEMINSKI, 1986, p. 12-13).

Com tais parágrafos derradeiros, Leminski não dá apenas a chave de entendimento de um método crítico que, na ausência de homogeneidade teórica e de unicidade de pensamento, reforça a validade do “panorama de um pensamento mudando”. Ele também insere a “diversão” como categoria válida e de importância notável, uma vez que faz questão de se deixar ver como um poeta-crítico que está em constante conflito consigo mesmo e, em vez de buscar disfarçar esse traço, ressalta-o, anunciando-o já de partida.

Na frase final instaura uma espécie de “despropósito”, uma informalidade incomum às pretensões típicas de um ensaio que se quer crítico e literário: “Espero que todos se divirtam. Não há muito mais a fazer neste mundo.” (LEMINSKI, 1986, p. 13). Abstém-se, assim, de um pretenso rigor e de uma possível crítica às lacunas e às instabilidades que ele próprio percebe nos seus ensaios. A fragilidade, desse modo, é escancarada e revertida em força, em caráter de um método próprio, que instaura uma tônica própria de delícia e lição.

O mesmo procedimento de inserção de chaves de leituras iniciais é utilizado em *Ensaaios crípticos 2* (2001), embora nesse volume isso seja feito de uma forma bem menos incisiva. Tudo o que há, nesse caso, é a utilização também de um poema como uma espécie de “nota do autor”. O poema em questão é “M, de memória” estrategicamente escolhido pelo que contém de conexão entre o seu conteúdo e a natureza dos ensaios que o seguem. A seguir, transcreve-se o poema:

Os livros sabem de cor
milhares de poemas.
Que memória!
Lembrar, assim, vale a pena.

Vale a pena o desperdício,
 Ulisses voltou de Troia,
 assim como Dante disse,
 o céu não vale uma história.

Um dia, o diabo veio
 seduzir um doutor Fausto,
 Byron era verdadeiro,
 Fernando, pessoa, era falso.

Mallarmé era tão pálido,
 mais parecia uma página.
 Rimbaud se mandou pra África,
 Hemingway de miragens.

Os livros sabem de tudo.
 Já sabem deste dilema.
 Só não sabem que, no fundo,
 ler não passa de uma lenda. (LEMINSKI, 2001, p. 4).

No poema, tudo o que o autor pretende é anunciar que os ensaios a seguir partem de reflexões não mais voltadas às categorias literárias e às angústias particulares, como no livro de 1986. São resultados de estudos de outros livros e autores como, por exemplo, de Lawrence Ferlinghetti, de Guimarães Rosa, do livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de Alfred Jerry, entre outros. Nesse sentido, a pretensão do poema introdutório é a de deixar claro que, nos textos que se seguirão, está um ensaísta que se posiciona, acima de tudo, como um leitor, um estudioso de obras ora por ocasião das traduções que realizou por encomenda, como de Alfred Jerry, ora por apreço particular, como no caso do ensaio intitulado “Aventuras do ser no nada”, a respeito do romance filosófico *O ser e o nada*, de Jean Paul Sartre.

Disso tudo, portanto, fica a evidência de um traço particular do poeta quando assume o lugar de ensaísta e sobretudo de organizador do seu próprio ensaio: a incessante busca pela explicação não apenas do seu próprio método, mas igualmente da aparente ausência dele ou mesmo das contradições passíveis de serem encontradas quando lidos os ensaios em conjunto. Nesse caso, para além do ensaísta, temos um crítico que opera uma análise, antes de tudo, de si mesmo, seja pela necessidade que se impõe por causa da possível falta de recursos editoriais para a eleição de algum escritor de renome que escreva as notas introdutórias, seja pelo próprio ímpeto centralizador do poeta quando se trata de falar sobre si mesmo e de explicar os seus processos criativos.

Desse modo, é possível concluir que os poemas, as notas e o ensaio introdutório analisados podem tanto funcionar como chaves de leitura capazes de esclarecer e guiar o leitor pelas veredas do ensaísmo de Paulo Leminski, quanto agir pelo seu avesso, isto é, criar armadilhas de leituras já guiadas tornando-se mais difícil escapar delas para outras leituras possíveis.

4.2 DELÍCIA E LIÇÃO: A FUNÇÃO DO INTÉRPRETE

Embora seja notável o esforço de Paulo Leminski em produzir poemas e textos introdutórios capazes de orientar e dar chaves de leituras fundamentais para a compreensão do percurso interpretativo dos ensaios – principalmente em *Anseios crípticos (anseios teóricos)*, de 1986, em que há três textos dessa natureza –, tal procedimento permite o acesso apenas a uma camada de leitura, não contemplando uma visão sistêmica daquilo que pode ser identificado como o método crítico do ensaísmo realizado pelo poeta.

Isto significa que o poeta, sabiamente, resguarda ao analista o papel de investigar e formular a hipótese de existência não apenas de um método, mas sobretudo de procedimentos adotados (como o didático, o programático e o historicista) que dialogam diretamente com os próprios eixos interpretativos verificados como latentes ao longo da vida literária do poeta e manifestos em plenitude nos ensaios. Um exemplo imediato e que se desdobrará em análise posterior é a presença, em muitos ensaios, de um tom didático que instaura uma função social específica do poeta, a de ensinar, mesmo diante da frequente afirmação via ensaio da “inutilidade” da poesia.

Igualmente, é válido ressaltar a inexatidão de alguns aspectos das chaves de leitura dadas. Na sinopse do livro de 1986, por exemplo, o autor afirma haver, ali, ensaios que tratam dos seguintes assuntos: “*Política*, comportamento, arte, literatura: tudo, mais ou menos, sob o signo radioativo do espanto de estar vivo” (LEMINSKI, 1986, s/p, *grifo nosso*). A rigor, “política” não é, de modo algum, um assunto cuja presença seja notável, a não ser que se trate de uma espécie de “política literária”, ou de uma “poética” assumida como “política”, como no ensaio “Estado, mercado. Quem manda na arte?”. De todo modo, não deixa de ser curiosa a aparição desse termo em destaque e da sua ausência de correspondência com o que se verifica ao longo do livro.

O que se vê, entretanto, é um conjunto de 67 ensaios regidos por um movimento de sístole e diástole¹⁴⁹. Nesse movimento característico do sistema muscular muito simples do coração, o trabalho e o repouso simultâneo dão a ilusão de não haver paradas. É esse o movimento que parece operar no ensaísmo de Leminski, em que a contração máxima do músculo, a sístole, corresponde aos ensaios em que são tema central os assuntos mais rígidos e conceituais ligados à história e à natureza da poesia, bem como da formulação de uma poesia que seja invenção e comunicação, que se assume ora útil, ora inútil. Já o movimento de relaxamento e de expansão, a diástole, se manifesta nos ensaios em que a poesia e a literatura ou desaparecem ou figuram apenas periféricamente. Um exemplo imediato de ensaios que correspondem à sístole são “O *boom* da poesia fácil”, “Arte-reflexo” e “Poesia: vende-se”, por exemplo. Já os ensaios que correspondem à diástole podem ser exemplificados com “Variações para silêncio e iluminação”, “O sonho acabou. Vamos bater mais uma”, “Sem sexo, neca de criação” e “O que é que Caetano tem”.

Percebido esse movimento e tendo em vista o aprofundamento de questões axiais que se manifestam no ensaísmo de Leminski, o propósito, neste momento, é o de focalizar a sístole, isto é, os ensaios em que há uma contração máxima do assunto literatura e poesia a fim de impulsionar o sangue, como no movimento cardíaco, fazendo o coração bater. Com esta metáfora, partimos do pressuposto de que a pulsação cardíaca do poeta ganha maior intensidade e assume funções específicas quando é possível a ele se debruçar sobre conceitos literários, ainda que de maneira superficial e breve – e Leminski sempre encontra um modo de tocar nesse assunto, ainda quando trate de outro, o que deixa evidente a faceta de um poeta que, mesmo quando assume o lugar do ensaísta, não deixa de ser guiado por ideias obsessivas e assuntos em relação aos quais, insistentemente, procura formular, interpretar e, sobretudo, difundir.

A partir desse movimento, portanto, o que fica evidente é uma sistematização muito clara na organização dos ensaios em que é possível extrair, como já dito anteriormente, cinco vértices principais de assuntos, dos quais podem ser verificados os três grandes eixos interpretativos contemplados nos 67 ensaios reunidos como primeira, segunda e terceira parte em *Ensaaios e anseios crípticos* (2012). São eles: a) reflexão sobre a história da literatura moderna, bem como sobre a natureza e as categorias literárias; b)

¹⁴⁹ Utilizamos aqui essa imagem por se tratar também de uma obsessão de Leminski e que tem duas origens: aparece em ensaio de Décio Pignatari e logo nas páginas iniciais de *O Supermacho*, livro de Alfred Jerry traduzido pelo próprio Leminski.

interpretação a respeito da função social da poesia e do poeta do pós-68; c) meditação – no sentido ocidental do termo – sobre o assunto da língua/linguagem poética.

Tais eixos não funcionam de maneira independente. Isto significa que todos eles, de um modo ou de outro, atuam como se fizessem operar uma engrenagem incessante de formulações a respeito da função social da poesia e do poeta. Ainda que seja possível verificar a distinção de três eixos investigativos, as interpretações de Paulo Leminski invariavelmente tocam a sua obsessão primordial a partir de um procedimento que se assemelha ao de um filósofo da história literária, isto é, busca um sentido no passado, histórico portanto, como meio para se localizar no presente. Neste sentido, os três eixos, sobretudo os dois primeiros, estarão presentes de uma maneira fluida nas análises apresentadas a seguir, sem que seja possível delimitar exatamente onde termina um e começa o outro.

Com esse procedimento analítico do ensaísmo de Paulo Leminski, especificamente aquele que se consolida como objeto coeso e orientado pelos princípios traçados pelo próprio poeta na organização de *Ensaaios e anseios crípticos* (2012), busca-se ter um panorama claro, ainda que não definitivo, não apenas do pensamento do poeta-crítico, mas sobretudo do modo como ele articula uma trajetória de raciocínio orientada pelo alcance do “mínimo indispensável”¹⁵⁰ daquilo que ele próprio intui ser fundamental no campo híbrido entre a criação e a comunicação, entre a delícia e a lição.

Esse mecanismo se dá na articulação de ensaios que tocam os três eixos mencionados, como se, conforme Candido (1985) ensina, ao reler exaustivamente a mesma coisa ou ao pensar infatigavelmente sobre ela de diversos modos, fosse possível ampliar as intuições sobre o assunto.

Tomando os ensaios “Estado, mercado. Quem manda na arte?”, “O boom da poesia fácil” e “Arte-reflexo” e tomando por base, a partir de agora, o livro *Ensaaios e anseios crípticos* (2012), editado pela Editora da Unicamp, temos uma amostra de textos que, associados, demonstram tanto a fixação por algumas ideias e o método de pensar incansavelmente sobre elas como meio de criar leituras as mais vastas possíveis sobre um mesmo assunto, quanto os caminhos estruturais de que Leminski faz uso para realizar aquilo a que se propõe.

¹⁵⁰ É notável como esse conceito está impresso em toda a produção de Paulo Leminski e tem origem nas suas mais remotas anotações. No arquivo referente às anotações de cadernetas do poeta pelos idos da década de 1960, há um recorte de papel colado com a seguinte indicação: “Ascese é o estilo de vida do monge: viver com o mínimo indispensável” (ACERVO DIGITAL, 2014, arquivo 46/457).

No primeiro ensaio, “Estado, mercado. Quem manda na arte?”, tem-se, em um texto dividido em três curtos tópicos, um mecanismo recorrente em Paulo Leminski: trata-se de explorar um assunto partindo da tríade dialética de expor uma tese, apresentar sua antítese e, por fim, esboçar uma síntese.

No caso desse ensaio, a tese é expressa já nas duas primeiras sentenças: “Toda postura política ‘de esquerda’ tende a uma certa aversão à ideia de ‘liberdade’ da arte. De autonomia da arte em face das solicitações políticas e morais que a História coloca” (LEMINSKI, 2012, p. 51). Diante disso, apresenta duas máximas: “A ilusão da ‘liberdade’ da arte é burguesa e capitalista. / É sua transformação em mercadoria que dá à obra de arte a ilusão de ser ‘livre’. De não ser determinada *de fora*” (LEMINSKI, 2012, p. 51).

A tese e as máximas partem da delimitação de um problema expresso já no título: afinal, quem manda na arte, o Estado ou o Mercado? Questão que, metaforicamente, pode se dar também na forma de outra questão: “A quem deve se submeter o artista, ao Estado ou ao Mercado?”. O problema não é sacado arbitrariamente, advém da tônica contemporânea das discussões literárias de seu tempo, as quais foram iluminadas por distintas óticas. A perspectiva histórico-filosófica é a mais frequente em Paulo Leminski.

Nesse ensaio, após quatro brevíssimos parágrafos compostos por apenas sete linhas, em que constata haver um problema na postura política de esquerda em relação à arte, e de que essa postura é natural uma vez que a ideia de liberdade da arte está ligada à arte burguesa e capitalista, o ensaísta passa a argumentar a respeito do processo que envolve as disputas pela autonomia da arte ao longo da História. O recorte feito não é outro senão aquele ligado à história das vanguardas, pensando-as na primeira e na segunda metade do século XX. No primeiro momento, segundo Leminski,

[...] chegou a haver espaço histórico para uma arte, mais ou menos, livre [...]. Era um momento de passagem: o mundo burguês da “Belle Époque” desabava diante da catástrofe da Primeira Grande Guerra, sobre cujas ruínas cresceu a Revolução Russa. A Europa perdia a hegemonia política para os Estados Unidos e URSS. As vanguardas artísticas, antenas da raça, prenunciaram a catástrofe que se avizinhava. Num momento assim, de tempestade, sobram espaços nulos, ambíguos, indecisos, onde a vocação libertária da arte pode se realizar, em plenitude. A arte de vanguarda quis agredir. E como agressão foi recebida pela ordem artística vigente, reflexo dos céus na ordem sociopolítica que vai na terra. (LEMINSKI, 2012, p. 51, grifo nosso).

É notável a narrativa instaurada por Leminski no interior do ensaio, como se, ao flertar com abstrações do tipo “As vanguardas artísticas, antenas da raça, renunciaram a catástrofe que se avizinhava. [...] A arte de vanguarda quis agredir”, acentuasse a distância do seu estilo de ensaio em relação ao ensaio literário de teor acadêmico. O procedimento utilizado para abarcar todo o arco histórico pretendido – todo o século XX até a década de 1970 – é o de cortes radicais e da ausência de demonstrações com exemplos pontuais. O aprofundamento se dá ao seu modo, isto é, pelo próprio recorte do assunto e pelo gesto interpretativo com viés filosófico e histórico.

Da constatação do prenúncio das vanguardas nas primeiras décadas do século XX, o ensaísta passa diretamente à explicação do avanço do capitalismo na segunda metade do mesmo século e do modo como isso se relaciona com a arte:

Na segunda metade do século XX, o capitalismo avançou em direção a formas superiores, mais complexas, da sua dinâmica interna. Não desabou simplesmente, como previam os utopistas de esquerda. A Europa podia estar liquidada como centro do mundo. [...] A partir da segunda metade do século XX, a arte do Ocidente, toda, é (ou será) mercadoria. Ou nem será percebida como arte, reconhecida como tal, coisa transparente, invisível, neutralizável por sua própria imponderabilidade... (LEMINSKI, 2012, p. 52).

Ainda explorando a sua tese, a de que, salvaguardando as “verdadeiras vanguardas”, as quais puderam “agredir” e contemplar a utopia da existência de uma arte verdadeiramente livre e política, toda a arte da segunda metade do século XX tornou-se ou se tornará mercadoria, passa às afirmações finais desse primeiro tópico do ensaio: “Só o “happening” ou performance, sem registro, escapam desse círculo de ferro da mercadoria. Mas o “happening” vem de Dadá...” (LEMINSKI, 2012, p. 52). E termina: “A arte da segunda metade do século XX é integralmente mercadoria. O cinema e a canção gravada são as artes de hoje. Ambos mercadorias no mais supremo grau.” (LEMINSKI, 2012, p. 53).

É claro que, tomando aqui o termo geral “artes” e “vanguardas”, Leminski tem em vista a arte literária, embora não a mencione em momento algum, nem tampouco mencione outra expressão artística. É sempre em termos gerais e em alguns momentos genéricos que busca abarcar as grandes inquietações do pensamento do poeta que se manifestam como problema passível de ser tratado via ensaio.

Primeiro, constata a tese de que toda a arte do século XX é mercadoria, inclusive aquela que se quer engajada. Depois, no segundo tópico, apresenta a ideia de uma antítese, a de que “Não são os conteúdos que importam: são os modos, os processos, *as formas que são sociais*. E políticas, portanto.” (LEMINSKI, 2012, p. 53, *grifo nosso*). Por fim, no terceiro tópico mais, o ensaísta apresenta a interpretação de uma síntese possível “Entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado” (LEMINSKI, 2012, p. 53).

Trata-se, assim, da sua convicção de só haver lugar em que a arte possa ser livre nos “pequenos gestos *kamikazes*, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras” (LEMINSKI, 2012, p. 54). Isto significa que todo o percurso interpretativo traçado no ensaio não nos leva para longe do próprio ensaísta: é ele, enquanto poeta, um daqueles em cujo percurso literário buscou sempre realizar “gestos *kamikazes*”. Atua, portanto, em causa própria, mas não permite que o leitor saia apaziguado do problema crítico instaurado. Ao contrário, finaliza o ensaio com o seguinte alerta:

A liberdade é ouro. Tem que ser garimpada.
É substância radioativa de ínfima duração.
Vamos nos apressar.
O mercado ou o Estado têm poderes para transformá-la logo em seu
contrário. (LEMINSKI, 2012, p. 54).

Neste primeiro desfecho do primeiro ensaio, transcrito rigorosamente tal como publicado, já se tem um dos procedimentos muito típicos do ensaísmo leminskiano. Se na segunda e na terceira fase observamos a predominância de uma forma de escrita que busca instaurar o poema-ensaio, aqui temos um ensaio construído na medida da distorção dos limites da prosa até o ponto máximo em que passa a tocar as arestas da forma do poema. Vê-se como isso se dá para além do procedimento comum de cortar, em versos, um texto em prosa. No trecho supracitado, por exemplo, em que há claramente uma intenção de torná-lo formalmente um poema, não há conjunções, não há orações subordinadas. Há máximas, metáforas: “A liberdade é ouro”.

Ligado a esse mesmo assunto, há um segundo ensaio um pouco mais longo, embora jamais exaustivo, característica que deixa claro também não ser o seu objetivo exaurir um assunto, mas ao contrário, apresentá-lo sob uma perspectiva bem-informada historicamente, além de provocadora. Trata-se de “O *boom* da poesia fácil”, cujo enfoque

indica um movimento de continuidade do ensaio anterior como se tivesse extraído dele um assunto específico no exato ponto em que termina o outro: a poesia marginal da década de 1970.

O texto tem início da seguinte forma:

Nos anos 1970, esteve muito em voga um certo tipo de prática poética, poemas curtos, ‘flashes’ instantâneos, registros-relâmpagos de miniexperiências, estalos líricos, de breve duração e efeito imediato. Boa parte da assim chamada poesia “marginal” ou “alternativa”, característica daquela década, foi assim. E assim foi distribuída, em miniedições mimeografadas, panfletos, folhas soltas, em filas de ônibus ou de cinema, em estádios de futebol ou *shows de rock*.

A precariedade da distribuição influenciando na própria substância do fazer poético, feito, agora, com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial (coca-cola, chicletes, durex, xerox etc.), e com completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetos do “saque”.

Uma poesia da cidade, afim ao *graffiti* de muros e paredes. Para haver *graffitis*, precisa haver muros e paredes. Não há *graffitis* rurais. Quem vai grafar uma vaca, uma árvore à beira do riacho?

Historicamente, esse tipo de poetar foi a expressão legítima da brutal urbanização da sociedade brasileira, ocorrida durante os anos da ditadura, que privilegiou a cidade e deixou o campo entregue às latifundiárias moscas que Portugal nos legou.

É um poetar diretamente influenciado pela publicidade e pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, TV, pôster, cartaz, letra de música, palavra na camiseta, o impacto da sociedade de consumo.

Foi, sobretudo, uma poesia de “baixa definição”, televisiva, descartável, de pronto impacto e mínimo eco. Literariamente, parece representar uma reação à “alta definição” das duas vertentes importantes da poesia dos anos 1960: as vanguardas (concretismo, práxis, processo) e a poesia dita “engajada” ou “participante” (CPC etc.). (LEMINSKI, 2012, p. 59-60).

Sempre preocupado em pautar historicamente o assunto, Leminski trata nesse ensaio de expor sua interpretação a respeito da manifestação literária brasileira da década de 1970. Atribui a ela o caráter de ser uma poesia de “baixa definição” quando comparada às outras duas tendências da época, as vanguardas (concretismo, práxis e processo) e a poesia participante, sem que isso signifique a atribuição de um valor negativo.

Escrito na metade da década de 1980, o ensaio demonstra, acima de tudo, ser Leminski um filósofo da história literária, uma vez que busca um sentido no passado e tenta se localizar no presente a partir de uma interpretação que se realiza a partir da convicção de ter a poesia de 1970 realizado duas recusas fundamentais:

Das vanguardas, o poeitar alternativo recusou a meticulosa engenharia do poema como artefato, a arquitetura presidindo o uso dos materiais verbais.

Da poesia “engajada”, descartou o engajamento, o comprometimento ético e político do poeta com os problemas da sociedade e sua vontade de ajudar a resolvê-los, através de uma visão crítica, racional e utópica. (LEMINSKI, 2012, p. 60).

Convencido de serem tais recusas necessárias e fundantes de um outro fazer poético indispensável à contemporaneidade, Leminski não se deixa levar, entretanto, pela valoração gratuita a um tipo de “poetar” a que ele próprio apresenta ressalvas conceituais. Assim, a certa altura da primeira parte do ensaio afirma: “Um velhote mal-humorado poderia dizer que foi uma poesia mal feita e alienada (esta palavra esteve muito na moda nos anos 1960; hoje, não há mais alienação, já que tudo é alienação, a alienação tomou conta de tudo)” (LEMINSKI, 2012, p. 60). Não estaria ele próprio assumindo-se como esse “velhote mal-humorado”?

Em todo caso, o ensaísta explora todas os vértices de valores positivados que são atribuídos a essa tendência poética, sobretudo quando se trata de compreender, nela, uma espécie de ausência de compromisso com qualquer coisa que seja e, portanto, exercendo o máximo possível da liberdade artística, aquela mesma de que ele tratou no ensaio “Estado, mercado. Quem manda na arte?”. Pode-se afirmar, neste ponto, que Leminski quer como ninguém compreender o estado contemporâneo da arte, sobretudo a poética na sua expressão verbal, mas é demasiado influenciado pelas chaves modernas do pensamento, vendo sempre como horizonte aquele da realização das vanguardas num tempo em que, ele próprio constata, já não são possíveis grandes gestos inaugurais e cada poeta sozinho é um movimento inteiro.

Com isso, afirma a existência de uma “pequena grande contribuição da poesia dos anos 1970” (LEMINSKI, 2012, p. 60), uma vez que “O alternativo poeitar dos anos 1970 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era “curtição”, a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões.” (LEMINSKI, 2012, p. 61). O caráter lúdico, tão cultivado por Leminski, é aqui exaltado como traço fundamental da poesia marginal:

Contra a séria carece dos anos 1960, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para

pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, a poesia vira um departamento da semiologia, da linguística ou uma dependência das ciências sociais. A poesia dos anos 1970, inconsequente, irresponsável, despreziosa, recuperou a dimensão lúdica. (LEMINSKI, 2012, p. 61).

É, portanto, com a literatura marginal em mãos, que Leminski, armado, passa a situar historicamente os problemas percebidos nas duas outras tendências utilizadas como objetos de análise comparativa, a poesia de vanguarda e a engajada. Atribui à primeira o caráter ser constituída por prática “verticais” e à segunda o feito indiscutível de ter sido democrática, horizontal, seja na produção seja na difusão. Assim, o ensaio tanto informa sobre um período histórico da poesia brasileira quanto busca extrair dele uma interpretação a respeito da função específica da poesia, qual seja, a de recuperar a dimensão lúdica e de expressar a “pura alegria de existir”. A reflexão também atribui uma função muito clara ao poeta dessa geração que, com a poesia dos anos 1970 “resgatou a imagem do poeta como bardo, como rapsodo, como cantor da tribo. [...]” (LEMINSKI, 2012, p. 64).

A interpretação do ensaísta, todavia, não se realiza sem os contrapontos e sem a própria angústia do poeta, sobretudo porque interpreta sempre à guisa da poesia moderna, evidência clara quando menciona o conceito eliotiano de “cantor da tribo”. Nesse sentido, Leminski aciona um duplo movimento de atuação simultânea. No primeiro movimento, há a exaltação das contribuições da poesia da década de 1970, sobretudo no que diz respeito ao redimensionamento da função social da poesia, tornando-a democrática, horizontal e sendo ela a expressão do seu próprio tempo que, nos termos de Adorno, funciona como “a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (ADORNO, 2003, p. 74). No segundo movimento, Leminski atribui a essa poesia e, portanto, à função por ela desempenhada, um limite, um ponto de esgotamento estético. Assim, o rumo final do ensaio se dá da seguinte maneira:

Já há muitos sinais de um retorno a uma poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra.
A poesia que se está fazendo, atualmente, no Brasil parece estar voltando, devagarinho, a ser o que a poesia sempre foi, a constituição de objetos claramente estruturados, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal.
A improvisação, o facilitário e o desleixo já desempenharam, quem sabe, seu papel histórico.
Negar a tradição, começamos a perceber, é tão fácil quanto é difícil achar alguma coisa para colocar em seu lugar.

Não há substituto para a história. Ela é o Lugar Absoluto.
 Liberdade à parte, parece que, intuitivamente, começamos a perceber aquela verdade, formulada pelo linguista Noam Chomsky: “A condição preliminar para *uma verdadeira criatividade* é a existência de um sistema de regras, de princípios, de restrições”.
 Ou talvez, como diria Freud: “O preço da civilização é a eterna repressão”. (LEMINSKI, 2012, p. 65, *grifo nosso*).

Se são praticamente nulas as inserções de citações diretas nos ensaios leminskianos, neste, especificamente, o poeta convoca Chomsky e Freud para corroborarem a angústia que se mostra também como sintoma de uma crise do próprio conceito e da função de poesia, que já não mostra ser tão evidente o propósito de ser lugar de memória e depositária da tradição (MOISÉS, 2000). Por isso, embora Leminski ressalte a destituição das funções tipicamente atribuídas à poesia – especificamente aquelas que formam o par de oposição funcional tendo em vista, por um lado, a poesia de vanguarda e, por outro, a poesia engajada –, apresenta a antítese calcada na interpretação de haver já sinais de esgotamento e de retomada de uma poesia “de mais construção, arquitetural”, intuição e perspectiva que não se confirmarão, como demonstra Yépez (2015) quando afirma ser a tendência contemporânea da poesia aquela que transforma o poeta/autor em um “ego-empREENDEDOR”, muito longe do construtor e do rigor almejado por Leminski.

E está aí também um outro traço leminskiano passível de ser verificado nesse ensaio: a dimensão da utopia, da crença no retorno de um modo de fazer poesia que, como fez a Poesia Concreta, nos termos de Paulo Franchetti (2007), se dá como “uma prática poética e crítica orientada por alguns princípios e negações que é possível reconhecer na variedade dos textos e que são reafirmados por um discurso teórico-crítico contínuo, aguerrido e persuasivo.” (FRANCHETTI, 2007, p. 266). Portanto, se há uma falha na intuição de Leminski enquanto crítico, há também, por outro lado, a expressão de um poeta portador da dimensão utópica, traço essencialmente moderno.

Os traços de um intérprete que se apresenta como um filósofo da história literária são também expressos em dois outros ensaios cujo assunto toca uma categoria literária tipicamente moderna: o novo. Trata-se dos ensaios “Tudo, de novo” e “A vanguarda do ficar”¹⁵¹, cujas obsessões também giram em torno da explicação a respeito “de uma tal ‘poesia marginal’” (LEMINSKI, 2012, p. 68). Em “Tudo, de novo”, um dos ensaios mais longos de todo o livro, novamente a estrutura com que apresenta o assunto diz muito sobre

¹⁵¹ Publicados na *Folha de S. Paulo*, respectivamente em 20 de março de 1983 e 5 de outubro de 1985.

a finalidade do intérprete: informar e provocar, apresentar um caminho histórico e, ao cabo do ensaio, vislumbrar um outro rumo.

Uma única grande questão compõe todo o primeiro parágrafo e tópico:

Que é que há de novo na poesia brasileira, de uns anos para cá, de 1970 para cá, digamos? Por trás de pergunta tão simples, escondem-se questões que envolvem o próprio destino da criação artística [...] e porquês que extrapolam a poesia e atingem a arte como um todo. Entre elas: tem que ser novo? Novidade é tudo? Ou há outros valores a considerar na produção desses indispensáveis bens supérfluos, que chamamos “obras de arte”? (LEMINSKI, 2012, p. 66).

A grande questão que parece guiar o ensaio abre-se a outras questões que a colocam em causa. A partir da pergunta “o que há de novo na poesia brasileira na contemporaneidade?”, Leminski guia-nos para uma questão mais filosófica: a novidade tem de ser mesmo o critério para a apreciação dos “indispensáveis bens supérfluos, que chamamos ‘obra de arte’”? (LEMINSKI, 2012, p. 66). O ensaio, desdobra-se, então, em quatro outros tópicos: “O novo é o belo de hoje”; “1970: o incrível poema que encolheu”; “1970: o esgotamento dos materiais”; “1970: uma década revista”. Vê-se, pelos títulos, um caminho histórico traçado aos moldes leminskianos, isto é, parte de um tempo histórico amplo e quase genérico em que situa o objeto sobre o qual quer falar, como se vê neste trecho:

Durante milênios, o último e mais abstrato objetivo da arte parece ter sido essa qualidade, imprecisamente designada como “beleza”. A arte, de um modo geral, sempre foi a geração de objetos “belos”. Objetos necessariamente mais belos do que os demais. Nesse sentido, as obras de arte representaram uma espécie de aristocracia no universo das coisas. Com as vanguardas do início do século (expressionismo, futurismo, cubismo, Dadá, surrealismo), (a gente tem a impressão) o objetivo-beleza mudou. Outro norte, agora mais alto se levante. O valor da novidade. Toda a arte moderna foi recebida, primeiramente, como feia. (LEMINSKI, 2012, p. 67).

O movimento dos saltos históricos sincrônicos é dado como meio de comparação a partir da contradição. Isto é, sem que se demore em explicações e exemplificações, situa no passado contínuo, “durante milênios”, o valor da categoria “belo” no campo das artes para, depois, afirmar com um alto grau de imprecisão (“a gente tem a impressão”) uma alteração desse valor “para um outro norte”. O que Leminski faz, de um modo mais sintético e com um compromisso mais ligado a um improviso do pensamento e menos ao

rigor científico das demonstrações, é assumir a posição de um pensador selvagem e antropofágico que deglute reflexões sobre a história e a estética da arte moderna. Transforma-as não exatamente em um outro objeto, mas a partir das reflexões apresenta a singularidade de um intérprete que reflete a respeito de objetos particulares, nesse caso a poesia brasileira da década de 1970 – um assunto sobre o qual Leminski se debruça constantemente como ensaísta, dando a ver uma espécie de responsabilidade assumida por ele mesmo (seja por um ímpeto particular seja pelas exigências dos meios de comunicação para os quais escrevia) com as reflexões sobre o seu próprio tempo.

A singularidade do intérprete, aqui, não se faz sem o traço particular em relação a uma espécie de jogo de referências. Não cita, por exemplo, Eliot, Marcuse, Adorno e Octavio Paz, embora eles estejam presentes em afirmações como estas: “Poesia, num certo sentido, é o torto do discurso. O discurso torto” (LEMINSKI, 2012, p. 72); “A única razão de ser da poesia é ela ser um antidiscurso”; “Só há belo dentro de um quadro tradicional e estável de valores: a da modernidade é uma arte de ruptura e rompimento” (LEMINSKI, 2012, p. 67). Esse jogo funciona como se o próprio ensaísta tivesse passado pelo procedimento sobre o qual fala: “A poesia dos anos 1970 é uma antropofagia. Uma devoração de todos os materiais imediatamente disponíveis.” (LEMINSKI, 2012, p. 72).

Leminski, entretanto, afasta-se continuamente da seriedade das imagens. Isto significa que o seu “desbunde” não deixa de se manifestar na forma do ensaio, porque é esse o comportamento que também o constitui como poeta e, vale ressaltar, estamos aqui a perceber a existência de um poeta-crítico, de um “pensador selvagem”, como ele próprio se define. Esse desbunde pode ser visto, por exemplo, na imagem utilizada pelo ensaísta ao fim do tópico “1970: o esgotamento dos materiais”, conforme demonstra o trecho a seguir:

Novidades: processos de produção ou distribuição (mimeógrafo, venda direta, consumo “mano a mano”, “mail art” etc): diriam os especialistas, inovações no plano pragmático (consumo de mensagem) mais do que invenções no plano sintático (dentro do produto).

Pode ser que essas coisas todas se confundam numa suruba geral.

Mas o orgasmo a poucos pertence.

De repente, as partes pudendas viraram musas.

Isso que se chama, imprecisamente, de poesia “marginal” inclui um ramo pornô, tradução infantojuvenil de uma civilização informada por Freud. Palavras nunca ditas passam a ser senhas, talismãs, totens. (LEMINSKI, 2012, p. 72).

É com um desbunde de tonalidade ácida que Leminski define as características da poesia de 1970 como uma “suruba geral” em que poucos atingem o orgasmo e “as partes pudendas viraram musas”. A interpretação de Leminski a respeito da poesia marginal não caminha pelos trilhos do sentido histórico à toa, faz isso pela angústia de perceber o esvaziamento desse sentido na poesia praticada na contemporaneidade. É uma espécie de angústia e constatação filosófica que, apesar do desbunde e da acidez, evolui para uma sofisticação e elegância ímpar por um simples motivo, que pode também atuar contra o próprio ensaísta: não há demonstrações de poemas ou menção de poetas que atestem o que Leminski apresenta. Não aponta, portanto, o dedo para um nem para outro, ou melhor, aponta o dedo para todos, inclusive para si mesmo, justamente porque entende o objeto sobre o qual fala como um resultado de e uma resposta ao seu próprio tempo, que é, por sua vez, constituído por outros tempos históricos e outras estéticas.

Com uma profunda dor da perda de alguns valores que o formaram como poeta (o novo e a invenção, por exemplo), o ensaísta afirma:

O poeta-compositor (ou sua metade, o letrista) não vai violar uma vírgula do gosto geral. Da média aquisidora. Do distinto público. Nos anos 1970, bons poetas saíram no bloco da música popular. Mas não é deles que se vai esperar o novo, que nos resgate do marasmo carlos que encanta o país. (LEMINSKI, 2012, p. 71-72).

Por isso, nos ensaios, as conclusões sempre soam ora bem-humoradas ao determinar como única possibilidade a constatação da inconclusão – o que coincide também com a própria forma do ensaio –, ora mais filosóficas, ao constatar a ambiguidade e o mistério da arte literária, como na conclusão desse ensaio no breve tópico intitulado “1970: uma década revista”:

Não que o bom e velho belo não tenha mais serventia: ao que tudo indica, a civilização é processo inclusivo, não excludente. Na nave-terra, não se joga fora o que, um dia, deu barato. Certas coisas parecem brigar, quando estão apenas se somando: a soma, talvez, seja uma operação aritmética marcada pela violência e pela ferocidade. Pode ser que, na surdina das coisas em gestação, estejamos vivendo a soma de tempos fortes e tempos fracos, para falar musicalmente, na sinfonia da História e da cultura. Quem sabe outra e nova categoria esteja para nascer. Talvez, o sentido. Em todos os sentidos. Naturalmente. (LEMINSKI, 2012, p. 75).

A saída final à pergunta inicial do ensaio “Novidade é tudo?” assemelha-se à saída dada já no ensaio introdutório, “Teses, tesões”: a apropriação do “sentido” como categoria literária válida e considerada tanto quanto foram o “belo” e o “novo”. Uma aposta, portanto, na semiótica não como ferramenta da Linguística aplicada à Literatura, mas como perspectiva extraída *da* Literatura, como categoria teórica surgida do próprio objeto literário.

Em “A vanguarda do ficar”, o mesmo assunto a respeito da categoria do “novo”, ou de sua ausência na poesia praticada a partir da década de 1970, aparece como uma espécie de ensaio sequencial ao anterior, embora publicado com dois anos de distância. Nele, percebe-se um pensamento leminskiano que certamente bebeu da fonte candidiana de onde emerge a perspectiva de que “os significados são complexos e oscilantes” (CANDIDO, 1989, p. 5) e de que a leitura fatigante de um texto, ou em outros termos, a leitura exaustiva de uma geração é não só “a regra de ouro do analista” (CANDIDO, 1989, p. 6), mas um caminho profícuo para suscitar “intuições que são o combustível nesse ofício” (CANDIDO, 1989, p. 6).

Pela própria ação do tempo tem-se um pensamento em um estágio já de movimento e sem o ressentimento da diluição do “novo” como critério de valor literário, sem deixar de atestá-lo, entretanto. No ensaio, sem divisão por tópicos, há esta introdução mais explosiva que as anteriores:

Esse mundinho explosivo em que vivemos parece favorecer certa “mudançolatria”, um culto fervoroso a tudo que seja novo, ou, pelo menos, pareça novo.

Nem vamos insistir no uso abusivo que a publicidade faz da palavra “novo” para qualificar positivamente um produto ou um processo que se quer vender ao respeitável público.

Sabemos que, na maior parte dos casos, é um “novo” só de fachada, de aparência, uma apropriação inédita do conceito de “novidade”, já que nosso mundo parece produzir cada vez mais o mesmo tipo de coisas, para obter o mesmo tipo de resultados, de Washington a Moscou, de São Paulo a Pequim, de Havana a Pretória. (LEMINSKI, 2012, p. 119).

Ao contrário do ensaio anterior, em que atesta ao mesmo passo em que contesta e deflagra a crise do “novo” como critério de valor literário, neste, ele radicaliza o assunto, puxando-o pelo fio filosófico e histórico e verificando de que modo essa categoria literária foi esvaziada de sentido ao assumir sentidos outros que não aqueles da vanguarda – toda ideia fixa de Leminski está, sem dúvida, ligada aos princípios da vanguarda, ao espírito

bélico, ainda que o contradiga em sua essência ao recusar o “novo” (não as rupturas, digase de passagem) em favor de uma “vanguarda do ficar”.

Verifica-se como a “busca pelo sentido”, sobretudo o histórico e o filosófico, ressoa em todos os assuntos sobre os quais Leminski se debruça. Como intérprete, por essa perspectiva, assume para si aquilo que Carlos Felipe Moisés (2019) afirma ser função fundamental da poesia: a de ensinar

a subverter permanentemente o já visto, no enalço da renovação e do aperfeiçoamento ilimitado, em eterno confronto com o simulacro da “perfeição” imposto pela ideia sectária e utilitarista de uma sociedade esvaziada de memória, consagrada ao consumo e à descartabilidade de todas as coisas. (MOISÉS, 2019, p. 42).

O intérprete se propõe buscar infatigavelmente sentidos históricos e filosóficos para categorias que provocam desconforto para o próprio intérprete. Vejamos o tom que se desenrola no ensaio em questão, no qual afirma haver uma “Mudançolatria”, uma espécie de esvaziamento total do sentido de “novo” ou de “novidade”, tão difundido pelo próprio ensaísta quando imbuído do espírito vanguardista:

O rito supremo, a missa de Mudançolatria, é esse gesto coletivo chamado “moda”, consagração do efêmero, coroação do passageiro, *vitória do tempo sobre o ser*.
[...]

As modas, com sua velocidade paranoica, estão aí para *nos consolar da impossibilidade de uma mudança realmente radical das coisas*.

Mas existe um território onde a avidez pelo novo pode se exercer sem convulsões sociais extremas. É a chamada “arte”, território, aliás, que nem os mais hábeis cartógrafos culturais conseguem mais delimitar em fronteiras reconhecíveis.

Na arte, os conceitos de velho e de novo ganham a arena perfeita para os jogos de gladiadores que a Mudançolatria exige.

A luta entre os estilos, a guerra entre as tendências, os conflitos entre as escolas, a arte, toda a arte, é uma das artes marciais.

Mas não nos iludamos com tanta belicosidade.

É na arte que se restabelece o equilíbrio. Num mundo de tantas mudanças, na arte, por exemplo, vencem sempre os artistas que não mudam. Que prosseguem fiéis a um projeto original. Sonâmbulos de uma miragem primordial. Cegos e surdos a todos os apelos, como Ulisses, de ouvidos tapados, passando diante da ilha das Sereias. É nas horas em que eu penso essas coisas que me lembro de João Cabral de Mello Neto, um poeta que nunca mudou. Cabral descobriu o Brasil, João Cabral descobriu o cristal. E cristais João Cabral vem concretando há mais de trinta anos. Igual. Idêntico. *Impecavelmente idêntico a si mesmo*.

O próximo nome que ocorre é, claro, o outro João, o Gilberto, igualmente a si mesmo, ao longo de décadas, perseguindo sempre o mesmo som, o mesmo som dentro do som, o mesmo som dentro do mesmo som.

Cansei de ouvir, “João não muda”.

Que bom!

Não muda, João!

[...]

Bobagem. Que importa que sejam sempre a mesma coisa, se são inimitáveis, como Jorge Ben ou Dalton Trevisan, dois outros imutáveis?

Enfim, este abraço vai para todos vocês que não mudam, que teimam numa nota só, que batem sempre na mesma tecla, que usam sempre a mesma palavra, que pensam sempre a mesma coisa.

Ninguém consegue aprimorar a forma do ovo.

Ninguém consegue melhorar o gosto da água.

(LEMINSKI, 2012, p. 119-122, *grifo nosso*).

A tônica vai desvelando um pensamento que, primeiro, encontra uma definição muito rara para esclarecer as tensões estabelecidas pelas diferenças de finalidades entre as tendências artísticas brasileiras – porque é esse o pano de fundo histórico-literário de grande parte das questões abordadas por Leminski. A “luta de estilos” como a designação de “artes marciais”, achado expressivo que, ainda que não seja tão grandioso assim, tem o mérito de não poder ter sido feito por outro poeta senão por Leminski. Depois disso, a tônica passa a definir a arte como o campo em que essas tensões se equilibram a partir do argumento de que apenas os artistas que não mudam permanecem. E então elenca os artistas que elucidam o seu pensamento, curiosamente citando de poeta apenas João Cabral de Melo Neto, construtor cuja estrutura é base sólida do projeto da poesia concreta, e músicos, como João Gilberto e Jorge Ben, com um bonito apelo narrativo no meio do ensaio: “Não muda, João!”.

O que parece ressoar após o fim do ensaio é a própria imagem de Leminski como que dizendo a si próprio: “Não muda, Paulo!”. Isto porque, ainda que Leminski afirme em “Teses, tesões” existir nesses ensaios o panorama de um pensamento mudando, o que se verifica frequentemente é um ensaísta “Impecavelmente idêntico a si mesmo”, o tempo todo, como se o intérprete reafirmasse constantemente o seu próprio “ser” sobre qualquer que seja o objeto, numa equação em que ocorre a vitória do ser sobre o tópico, numa espécie de resistência ao que ele próprio define como um dos problemas contemporâneos: “A vitória do tempo sobre o ser”.

Vai também por esse caminho a conclusão do ensaio ao constatar a impossibilidade de “aprimorar a forma do ovo”, mas não sem antes adicionar um breve parágrafo entre o tom bem-humorado e o pensamento que range e busca no interlocutor um par confiável e idêntico: “Enfim, este abraço vai para todos vocês que não mudam, que teimam numa nota só, que batem sempre na mesma tecla, que usam sempre a mesma palavra, que pensam sempre a mesma coisa” (LEMINSKI, 2012, p. 122).

É nesse bater sempre na mesma tecla que Leminski tece a sua pequena teia de conceitos numa ânsia de explicar a poesia contemporânea (explicá-la sobretudo para si mesmo, regra de ouro do analista) à luz histórica da poesia moderna. E isso revela não exatamente um poeta anacrônico, mas um poeta situado filosoficamente no mundo moderno, cujos preceitos já não podem explicar, senão historicamente, o mundo contemporâneo. Por isso também o estado frequente de provocação.

Os ensaios, de um modo geral ou em particular, estão sempre girando em torno da questão central quanto ao papel social da poesia e do poeta em um tempo e lugar específicos: no mundo contemporâneo, na minúscula faixa ocupada por aqueles que se ocupam do assunto poesia. Para fazer isso, aciona o gesto que Heidegger indica ser o movimento fundamental: “penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na sua fala e não na nossa” (HEIDEGGER, 2003, p. 9). O movimento de Leminski, entretanto, invariavelmente leva-nos ao mundo de sua própria linguagem, movimento mais de poeta menos de ensaísta. Qual o papel social que Leminski pensa ser o seu como poeta? E qual o papel social pensa ser o de sua obra literária?

Entre a delícia do pensamento ágil, das máximas agudas, e do bom humor com requintes de acidez, o ensaio de Leminski também ensina, dando as lições que servem tanto para compreender, ainda que de modo geral e mais filosófico, conceitos que fundamentam a escrita da moderna literatura brasileira quanto para iluminar também os princípios que regem o próprio fazer literário do ensaísta. Um intérprete que, ao explicar o seu tempo, aos moldes como o faz, busca compreender e explicar também a si mesmo. Forja, assim, seu próprio papel social: o de ensinar a pensar (a literatura/linguagem) e a criar. Isto é, faz questão de assumir o lugar de ensinar sobre um tempo a partir de outro tempo. É didático sem deixar de ser mais poético.

Um ensaísta, portanto, que ativa uma antiga função da poesia: a de ser delícia e lição, subvertendo, entretanto, o princípio clássico civilizatório para o princípio contracultural do desbunde. A subversão, nesse sentido, se faz pela natureza da lição.

Não se trata, portanto, de traçar o mesmo percurso de verificar em Leminski a transformação de uma crença na utilidade da poesia para a defesa de uma “inutilidade indispensável”. Caminho esse deflagrado por ele mesmo na nota ao leitor dos ensaios e muito bem percorrido já por Ferraz (2018). E, de algum modo, ele crê desesperadamente no papel social do poeta e da poesia. Ao propalar a “inutilidade” como um programa no ensaio “Inutensílio” não defende a ausência de uma função, mas a presença de uma outra função da poesia: “é a função do prazer na vida humana” (LEMINSKI, 2012, p. 86).

Leminski aplica nos ensaios, como por transposição, os preceitos da filosofia do Taoísmo Zen, por exemplo, a respeito da síntese, da simplificação das complexidades, da síntese dos elementos como se entendesse, tal um taoísta, que “Quanto menos elementos você tem dentro de si, mais próximo está da unidade, da síntese” (CHERNING, 2000, p. 16). Por isso, na organização dos ensaios, por qualquer ordem que o leitor os percorra, estará lá como um fio condutor a questão do lugar da poesia e do poeta, seja como inquietação seja como princípio que rege o próprio ensaio.

Nessa condensação de elementos, um outro se manifesta como preocupação do ensaísta: as reflexões sobre o leitor, o receptor da mensagem, nos termos de MCLUHAN (2005). O par de ensaios que corresponde a esse anseio está colocado em sequência no livro. Trata-se de “O tu na literatura” e “Poesia no receptor”, textos breves, mas que fatalmente assim organizados em livro, não deixam outra saída senão a de serem pensados como complementos que, além de reforçarem o sentido do assunto comum entre ambos, reforça novamente o que pensa Leminski sobre a função social da poesia: objeto feito para satisfazer a necessidade de poesia de poetas (LEMINSKI, 2012).

Em “O tu na literatura”, há a repetição da estrutura em três tópicos, em que o primeiro introduz o assunto de maneira extremamente sintética:

O processo de inovação, no texto de imaginação, não afeta apenas a mensagem em si, o texto como tal.
 Pode afetar qualquer um dos fatores do processo de comunicação.
 O emissor.
 O receptor.
 O suporte físico da mensagem.
 Qualquer um dos momentos do circuito de circulação das mensagens pode ser criado, “artistificado”, SIMULADO.
 Essa simulação é parte constitutiva do processo gerativo do texto mesmo (LEMINSKI, 2012, p. 127).

Trata-se, logo se vê, de um ensaio que afirma a existência da ficcionalização, “no processo de inovação”, tanto do autor quanto do leitor. Depois, no segundo tópico intitulado “Ficções no polo emissor” parte da seguinte questão: “Posso fingir que este eu que surge como subjetivo dos verbos da minha mensagem seja outra pessoa, outro eu que não eu, outro eu que não o meu?” (LEMINSKI, 2012, p. 127). A resposta vem na máxima seguinte: “A imaginação é o limite” (LEMINSKI, 2012, p. 128). Passa, então, à exemplificação de como o poeta/escritor se manifesta quando ficcionalizado:

Caso extremo, o da simulação da “inspiração” divina.
 O polo emissor do texto sagrado (o hagiógrafo) faz de conta que é.
 Deus quem, na realidade, fala. Ele não passa de um mero “receptor”...
 O emissor como mediador: quem fala é a Musa, o nume tutelar, Apolo.
 [...]
 No poema “150.000” Maiakovski faz de conta que o autor do poema
 são os 150 milhões de habitantes da Rússia.
 Trotski, na *Literatura e Revolução*, denuncia o artifício como sendo
 aquilo que é: apenas um faz de conta. A poesia tem razões que os
 estadistas, mesmo os mais brilhantes, desconhecem...
 O eu do poema é suscetível de todos os disfarces, de todas as fantasias,
 de todas as máscaras.
 As “personae” de Ezra Pound: máscaras.
 Máscaras, os heterônimos de Fernando Pessoa
 [...]
 O poeta pode fingir que é o que bem entender.
 Este fingir é um dos fundamentos da literatura, da “literatureidade”
 (saturação imaginativa do texto) de um texto.
 (LEMINSKI, 2012, p. 128).

Se o trecho indica claramente um Paulo Leminski que não se propõe como inventor da roda, isto é, não dá saltos mirabolantes a respeito de algo já bem conhecido (o poeta é um fingidor), indica igualmente residir aí um ensaísta interessado em desmontar a roda, ou melhor, em simplificar a roda para que se entenda o mecanismo e as possibilidades infinitas de pensá-los.

Por isso, da constatação óbvia passa à convicção de que também o receptor passa pelo processo de ficcionalização – percepção nada nova, não fosse o propósito pelo qual Leminski faz esse tipo de movimento do pensamento: o de verificar que um poema escrito “para o povo” não faz muito além do que ficcionalizar esse próprio povo, não real, não deliberadamente social. Vejamos como ele resolve a questão no último tópico, intitulado “Ficções no polo receptor”:

Quem é o invisível alvo do texto de criação?

Tem um de verdade. E um simulado.

De verdade, o público real que entra em contato efetivo com a mensagem e a consome: leitores compradores, ouvintes, espectadores.

Mas o destinatário também pode ser simulado, fingido, imaginado.

Esta simulação nada tem de real e faz parte do processo artístico da obra.

[...]

Agora, qual a função do texto de imaginação?

Neste terreno, teóricos e artistas perdem-se em nebulosidades de difícil aferição: transformar o mundo e a vida, dar prazer à inteligência, desenvolver a sensibilidade, despertar consciências, denunciar a injustiça e a opressão etc. etc.

Essas nebulosidades são tão mais nebulosas quanto a literatura ainda não resolveu os problemas de seu consumo eletivo.

Quem lê, no Brasil? Quantos leem?

Os condicionantes sociais do consumo da literatura escapam da alçada artística. Analfabetismo, alto custo do livro, falta de bibliotecas. Falta de tempo ocioso para o cultivo não rentável dos produtos do espírito, censura, concorrência dos meios eletrônicos de massa, falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura: todas essas realidades da vida do País são extraliterárias. São carências que a literatura não poderá jamais resolver sozinha.

[...]

[...] Toda ideia (toda mensagem) aspira ao estado de massa, ao seu ponto de irradiação máximo. Mas, claro: é como a corrida dos espermatozoides.

A maior parte fica no meio do caminho...

Impossibilitado, na prática, de ler e atingir o público que deseja, *ao escritor resta uma solução, a melancólica solução de simular seu público.*

Assim, vemos milhares de poemas dirigidos ao povo que o povo não lerá nem deles tomará conhecimento: cartas que não chegam, tomam rumo ignorado, e acabam como curiosidades nos etéreos museus da literatura... (LEMINSKI, 2012, p. 130).

Numa tônica muito próxima à de Silviano Santiago (1982) quando este atesta, a respeito da ficção modernista, que “[...] o luxo não é a componente técnica ou formal, inerente ao romance-século-XX, mas o luxo é o livro” (SANTIAGO, 1982, p. 162), Leminski não só reafirma a impossibilidade de o escritor brasileiro chegar, de fato, ao povo, mas provoca a reflexão a respeito de ser ficção a própria ideia de público para o qual se destinam poemas, sobretudo aqueles produzidos pela tendência engajada, cujo princípio norteador é, justamente, produzir uma poesia para as massas.

Como complemento ao pensamento permeado neste ensaio, outro parece esclarecer melhor aonde é que Leminski pretende chegar em suas reflexões sobre o leitor. Em “Poesia no receptor”, a provocação principal está na afirmação de que a poesia é uma atividade intransitiva, feita para poetas, conforme trecho abaixo:

[...] quase nada do que eu digo em palestras e colóquios sobre poesia causa tanto impacto quanto a afirmação de que poesia é feita para poetas.

[...]

Neste mundo sordidamente mercantil que nos foi dado viver, temos um pavor instintivo de todas as coisas intransitivas.

Do amor, por exemplo, tudo o que sabemos é que ele existe.

Claro. Num mundo assim, todas as coisas têm que ter um porquê. Exatamente porque, no universo da mercadoria, tudo tem que ter um preço. Tudo tem que dar lucro. O porquê é o lucro, no plano intelectual das coisas.

Aí é que a poesia pinta. E dança, no mau sentido.

Que fazer com alguma coisa que não serve para nada, a não ser para continuar vivendo, como um peixe-boi, um cactus, um tucano, um bicho-preguiça?

E que dizer de uma frase assim: a poesia existe para satisfazer a necessidade de poesia dos poetas?

Escândalo, loucura e anátema!

Quando, em minhas palestras, chego nesse ponto, instala-se o tumulto, que deixo desenvolver-se um pouco para valorizar a frase que vem a seguir.

- Um momento. Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia.

Mesmo que nunca tenha arriscado um verso. Quem não tem senso de humor, nunca vai entender a piada.

E concludo:

- Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor.

Neste auge, a multidão prorrompe em aplausos e me carrega em triunfo até o bar mais próximo, onde beberemos à saúde de todos os poetas-produtores e todos os poetas-receptores do mundo.

Saúde a vocês que fazem, saúde a vocês que curtem, polos magnéticos por onde passa a faísca da poesia (LEMINSKI, 2012, p. 132-133, grifo nosso).

Fazendo uso de um tom coloquial, Leminski aproxima-se do leitor como quem quer travar com ele uma amizade para confiar-lhe uma particularidade, uma anedota. Primeiro, denuncia um fato percebido entre o público que participa das palestras e dos colóquios que realiza: há um “pavor instintivo de todas as coisas intransitivas”, entre elas a poesia. O tom da conversa vai por caminhos conceituais: afirma ser a poesia feita para poetas. Acrescenta, porém, uma leitura muito particular ao fazer coincidir poeta e leitor, ao passo que afirma a necessidade de existir poesia tanto no emissor quanto no receptor. Isto é, Leminski adiciona, junto da categoria já tradicional de Ezra Pound de poeta-produtor, a categoria de “poeta-receptor”, o que permite pensar novamente sobre a função social da poesia.

Para o ensaísta, tal função só pode se realizar quando há corrente elétrica (poesia) transitando livremente e intensamente entre emissor e receptor da mensagem. Esse receptor, por sua vez, como indica o ensaio “O tu na literatura”, é ficcionalizado pelo próprio poeta que, no caso de Leminski, perpassa por um processo de invenção que é também instrução. Isto significa que, sabendo-se simulador do seu próprio público, Leminski dá um passo mais ao fundo buscando criar nesse receptor um estado mínimo de poesia para que seja possível que sua mensagem exerça seu papel: o de suscitar o prazer. E o meio que encontra para isso é formular lições, via ensaio, a respeito dos elementos mínimos e essenciais para a compreensão do campo literário, ou pelo menos daquilo que o próprio poeta entende como poesia.

Tais lições pressupõem um ensaísta que se assume não exatamente como professor, mas antes como um mediador entre mundos distintos e distantes, o do público/leitor e o do poeta brasileiro, sempre tendo em vista o contexto sociocultural que os circundam. Um mediador, portanto, que, como a própria poesia, “não ensina a ver nada; ou então, o que daria no mesmo, ensina a ver tudo” (MOISÉS, 2019, p. 18). Em outras palavras, um mediador que ensina um modo de ver (MOISÉS, 2019).

Mostra-se, assim, menos como um crítico no sentido de Eagleton (1984), como aquele que permite ao leitor formar sua própria opinião, e mais como um poeta (ainda que mediando assuntos críticos) no sentido de Eliot, como aquele que proporciona, para além do prazer, a comunicação de um entendimento, senão necessariamente novo, ao menos provocador o suficiente para colocar em causa o pensamento estabelecido.

Neste sentido, se há nesses ensaios a intencionalidade de mediar uma série de lições e delícias, há também, nos termos de Heidegger (2003, p. 28), um diálogo entre o poeta com a própria poesia, “numa relação privilegiada, não obstante distinta, com a linguagem”. Não há, entretanto, monólogo. A conversa do poeta com a própria poesia convoca constantemente a presença ativa de um leitor não exatamente ficcionalizado, mas sobretudo compreendido social e historicamente. E reside aí o grande triunfo de Paulo Leminski: assumindo-se como um poeta mais experiente, cultiva um público ainda emergente como se intencionasse despertar em cada um o ímpeto de ser também poeta. Afinal, é necessário que haja poesia tanto no emissor quanto no receptor. E, nisso, não se pode perder de vista também o suporte originário para o qual escreve tais ensaios: jornais impressos e suplementos literários.

Leminski sabe para que público se dirige, um público já moldado por certo arcabouço literário, mas toma-o em uma medida mais abrangente simplificando a linguagem ao passo que complexifica o raciocínio e insistindo em repertórios sofisticados, tendo em vista que a própria reflexão sobre a natureza da poesia já é, por si só, sofisticação ou, pelo menos, assunto que, por norma ou tradição, deveria ficar resguardado aos poetas. O propósito, entretanto, é outro: é o de difundir da maneira mais sintética possível o ponto mais profundo da discussão a respeito da poesia, a sua natureza e função.

Uma obsessão crítica de um poeta que, no ensaísmo, faz questão de usar metáforas e versos num movimento constante entre criação, preocupação social e uma profunda crença na necessidade de uma “Itaipu poética”, como expresso em “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, inserido na terceira parte de *Ensaio e anseios crípticos* (2012). É deste ensaio programático, publicado pela primeira vez aos finais da década de 1970 no suplemento literário *Polo cultural/Inventiva* n. 1, que se podem extrair todos os traços da obsessão de Paulo Leminski que interligam todos os eixos reflexivos pelos quais passa ao longo de sua trajetória literária.

Constata, inicialmente, o recorrente problema da ausência de público leitor no Brasil: “Restrita a tênues faixas da elite urbana em nível universitário, a literatura, para um povo como o brasileiro, que ainda não resolveu seus problemas mais elementares, é um luxo. Ou seria um lixo?” (LEMINSKI, 2012, p. 335). E coloca, ainda, na exaustão da repetição, “a questão da responsabilidade social do escritor, produtor de mensagens verbais, um bem coletivo” (LEMINSKI, 2012, p. 337), uma vez que “A cultura letrada já tem um destino, no Brasil. Uma história, uma direção, um sentido” (LEMINSKI, 2012, p. 337).

O brado do poeta, aqui, fecha-se junto àquele projetado nos “minifestos”:

Num país como o nosso, é necessária uma Itaipu poética. Uma vanguarda/central elétrica que produza matrizes novas. Protótipos, e não apenas (mais) tipos. Os processos normais da vida das mensagens (divulgação, diluição, imitação, influência, explicação etc.) levarão a números maiores a alta tensão dos produtos inovadores. (LEMINSKI, 2012, p. 341, grifo nosso).

E é com o ímpeto de construir uma central elétrica, com potência de gerar energia poética como a Itaipu¹⁵² gera energia elétrica, que o paranaense pensa ser a função social primordial da sua e da poesia brasileira de um modo geral. Para isso, Leminski faz dos ensaios – como nos ensinamentos de Ezra Pound (1973) – um meio de divulgar, diluir, imitar e explicar insistentemente aquelas que, além de serem suas obsessões, são também as categorias literárias fundamentais para adentrar a origem do assunto poesia. E, dotado da capacidade de aplicar a filosofia *zen* à sua própria filosofia literária, compreende que “estar com a consciência na origem das coisas é ter síntese” (CHERNING, 2000, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¹⁵² Inaugurada em 1984, a Barragem de Itaipu é uma hidroelétrica construída no rio Paraná e situada em Foz do Iguaçu (PR), entre o Brasil e o Paraguai.

Em Leminski, como buscamos demonstrar nas três fases apresentadas, há três peças fundamentais agindo de maneira articulada e simultânea: a) a formação concretista, portanto a formação na última estética vanguardista do século XX; b) o ímpeto por uma poesia como linguagem radical divulgada via meios de comunicação alternativos como, por exemplo, as revistas nanicas, a distribuição independente de livros, a “divulgarização” via todos os impressos e não impressos possíveis (cartas, guardanapos de bares¹⁵³, grafite, música, anúncio publicitário); c) e, por fim, a experiência como “escritor literário” ligado às demandas de uma editora¹⁵⁴.

A partir da profundidade e do desbunde com os quais Leminski desempenhou essa multiplicidade de tarefas, de línguas, de gêneros, de suportes e de meios empreendidos, é possível afirmar a existência, segundo Perrone-Moisés (2000), de “uma inteireza: a integridade de uma vocação de poeta que ele [Leminski], obstinadamente, cumpriu” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 240). Nesse sentido, se por um lado há uma Por isso, sua poética não é a de uma pop-poesia, embora tenha traços dela, tampouco a da comunicação no sentido estrito, como quem compactua com a função informacional e conotativa da linguagem e compartilha de sua natureza mercadológica.

O difícil, em Leminski, não é fácil de encontrar, embora esteja sempre presente nas diversas formas de sua prática literária. O difícil, em Leminski, pressupõe a existência de um modo essencialista de pensar a própria natureza e função da poesia e do poeta: a poesia existe para suprir a necessidade de poetar dos poetas. Para o poeta de *Catatau*, a natureza e a função da poesia estão ligadas à perspectiva moderna de “exercício da liberdade”, “crítica do real”, “utopia”, “projeto” e, por isso, é indispensável um método crítico correlato funcionando como “ampliação da leitura, extensão do saber e da ação da obra” (PERRONE-MOISÉS, 2000). Assim, se a investigação refratária sobre a poética de Leminski tende a observá-la apenas pelo traço “pós-moderno”¹⁵⁵, a investigação realizada nessa tese comprova que há um pensamento leminskiano, observado sobretudo no seu ensaísmo, que foi tomado como objeto de estudo a partir do livro *Ensaaios e anseios*

¹⁵³ Sobre isso, consultar “O colecionador de guardanapos”, de Toninho Vaz publicado em *A linha que nunca termina* (DICK; CALIXTO, 2004).

¹⁵⁴ Paulo Leminski participa decisivamente, como poeta-crítico, da seleção dos materiais a serem editados (traduções, biografias) e na formatação estética e estilística dos conteúdos e da linguagem a ser empregada para a criação destes livros.

¹⁵⁵ Adalberto Müller, por exemplo, afirma: “De um lado, a fusão de horizontes culturais eruditos e populares, de outro, um certo cansaço da vanguarda, onde – é uma hipótese – se delineia o anúncio formal do fim da modernidade em nossa poesia, o que o coloca numa posição de poeta pós-moderno” (MÜLLER, 2010, p.19).

crípticos (2012), cuja dimensão crítica não se limita em apenas anunciar o fim da modernidade, mas provoca-a, esgarça-a e a coloca em causa.

Nesse ponto, a dimensão crítica dos ensaios analisados indica a existência de funções fundamentais: a da criação/experimentação; a da metalinguagem e a do ensino dos raciocínios filosóficos e históricos ligados à natureza e à função social da poesia. Se tais dimensões estão pulverizadas como moléculas no vasto material publicado e criado por Paulo Leminski, também estão concentradas em um dos gêneros mais praticados ao longo das três fases de Paulo Leminski: o dos ensaios, ensaios-poemas e “minifestos”.

É com o ensaio que Leminski, para usar os termos de Berardinelli (2007, p. 25), cria e inventa “literariamente sem construir um mundo alternativo ao mundo real, antes dialogando com o contexto comunicativo e social do seu tempo”. Neste sentido, Leminski realiza o procedimento teórico que, segundo Max Bense (2014), é típico do ensaísmo: ser espaço de criação e, sobretudo, de reflexão sobre a criação. Formalmente, o poeta procura explorar e retomar a função de centralidade estratégica que o próprio ensaio, segundo Berardinelli (2014), ocupou durante grande parte do século XX. É, portanto, por meio do “mais crítico e instável dos gêneros” (BERARDINELLI, 2014, p. 27) que Leminski realiza a tríade indispensável: reflexão, interpretação e autoconsciência.

A tese, portanto, é a de que a poética leminskiana só pode ser compreendida quando combinada ao seu ensaísmo, uma vez que está nele a síntese de um método que perpassa toda a produção literária do poeta – e por isso é fundamental para revelar um poeta cuja simultaneidade da tradição, do desbunde, do improvisado, da melancólica constatação do fim da modernidade e da utopia constitui não só um estilo e uma voz própria, mas um mecanismo formado por engrenagens que funcionam num movimento de sístole e diástole, “sistema de músculo muito simples” (JERRY, 1985, p. 11). Na sístole, a contração ao ponto abissal do assunto poesia, na diástole o relaxamento por meio de uma linguagem metafórica, bem-humorada, simples, provocativa e direta.

Em *Supermacho*, obra de Alfred Jerry traduzida por Leminski, na altura de um diálogo entre doutores e químicos, Marcueil, personagem principal, afirma: “O número das diástoles e sístoles duma vida humana, ou mesmo de um só dia, ultrapassa todas as cifras imagináveis” (JERRY, 1985, p. 11). Em Leminski, a incessante energia vital produzida por esse movimento contínuo faz coincidir aquilo que pensa sobre a função social da poesia e do poeta com o seu próprio papel desempenhado com ímpeto e consciência no interior da construção dos ensaios.

Conclui-se, portanto, que o método crítico desse pensador selvagem, empenhado na repetição, na síntese, no antidiscurso, na provocação, no bom humor, na acidez e na função criativa e didática faz ressoar a reflexão máxima – que é também a obsessão latente em Leminski – contida no ensaio poético *Metaformose*: “Se tudo pode ser metáfora de qualquer coisa e qualquer coisa pode ser traduzida numa coisa qualquer, não há centro, o centro pode estar em qualquer parte, ao mesmo tempo, ou nunca estar em lugar algum” (LEMINSKI, 1984, p. 26). Afinal, é exatamente essa a substância essencial do pensamento de Paulo Leminski: a ideia de que tudo se traduz, tudo se explica, e de que, essencialmente, ainda que o centro exista, ele está em constante movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade (p.65-90). In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2003.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ALVES, Ricardo Pedrosa. Sistema literário. *Revista Subtrópicos*, n. 16, Florianópolis-SC: Editora da UFSC, 2015. p. 10-11.

ANAIS do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária: Assis, 24-30 de julho de 1961. São Paulo: Difel, 1963.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)*. São Paulo: Tipografia Paulista, 1925.

AUDEN, Wystan Hugh. H. O poeta e a cidade. In: AUDEN, Wystan Hugh. *A mão do artista*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 65-76.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BENSE, Max. *O ensaio e sua prosa*. Tradução Samuel Titan Jr. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1952. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. *Remate de males*, Campinas-SP, v. 32, n. 1-2, jan./dez. 2011, p. 25-33. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636220/3929>. Acesso em: fev. 2023.

BONVICINO, Régis. Notas sobre Metaformose de Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 9-12.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2003.

BOSI, Viviana. Sobre voo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan [Org.]. *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018.

CALIXTO, Fabiano. Caprichos & Relaxos: um livro de poeta. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano [Orgs.]. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. p. 129-140.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga. *Escolhas abstradas: arte e política no Paraná (1950-1962)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2022.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAMPOS, Haroldo. Poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 205-13.

CAMPOS, Haroldo. Texto e história. In: CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 13-23.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo. Uma leminskiáda barrocodélica. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 213-220.

CAMPOS, Haroldo. *Entrevista ao programa Roda Viva*, TV Cultura, 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag>>. Último acesso em: 16 out. 2019.

CAMPOS, Haroldo. Paulo Leminski (prefácio publicado na primeira edição de *Caprichos & relaxos*) (1983). In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 394-395.

CAMPOS, Haroldo. Musa de todas as musas. *Exposição Templo das Musas*, Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2019.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernandez [Org.]. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva; Unesco, 1972, p. 343-362.

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em revista*, n. 1, v. 1, 1981, p. 20-26. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3206/3388>. Acesso em: 09 ago. 2020.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvia Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

CARDOZO, Maurício Mendonça. Ler pelo não: a tradução nos vãos do dito. In: SANDMANN, Marcelo et al. [Orgs.]. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba-PR: Imprensa Oficial, 2010. p. 140-171.

CARVELLI, Keissy. *(Des)Limites e contradições: a linguagem em liberdade de Paulo Leminski*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava-PR, 2015.

CÉSAR, Ana Cristina. O poeta fora da República. O escritor e o mercado. CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 196-201.

CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo – 1: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

COSTA, Ivan da. *A literatura destronada (a literatura reconstruída)*. Publicado originalmente em *O Globo*, Rio de Janeiro, 10/9/1978. In: LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 233-234.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

DAMAZIO, Reynaldo. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. [Orgs.]. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 313-21.

DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira. *Novos estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 16, dez. 1986.

DIAS, Megi Monique Maria. *O boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense e a escrita da história entre 1918-1925*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual do Centro-Oeste. Guarapuava-PR, 2016.

DOLHNIKOFF, Luis. Louise Glück, o Nobel e a banalidade do bem. *Revista eletrônica Sibila*. São Paulo, 23 out. 2020. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/louise-gluck-o-nobel-e-a-banalidade-do-bem/13898>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. 8.ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

ELIOT, T. S. Função social da poesia. In ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. (25-37).

ELIOT, T. S. *O uso da poesia e o uso da crítica: estudos sobre a relação da crítica com a poesia na Inglaterra*. Tradução Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Antologia serrote*. São Paulo: IMS, 2018.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- FERRAZ, Paulo. O caminho dos meios: a poética de Paulo Leminski e suas reflexões sobre a natureza comercial do poema. In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan [Org.]. *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2018. p. 279-318.
- FRANCHETTI, Paulo. *Crise em crise: notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2021.
- FRANCHETTI, Paulo. *Notas sobre poesia e crítica da poesia*. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra [Orgs.]. *50 anos depois: Estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p.67-80.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da. Unicamp, 2012.
- HIEDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis-RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Poesia-jovem anos 70*. São Paulo: Abril educação, 1982.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, 1974.
- IPARDES. *O Paraná Reinventado: Política e governo*. Curitiba: IPARDES/SEPL/FUEM, 1989, p. 25.
- KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. *FACOM*, n. 16, 2º semestre de 2006. Disponível em: <<https://elmcip.net/critical-writing/noigandres-e-invencao-revistas-porta-vozes-da-poesia-concreta>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- KHOURI, Omar. *Revistas na era Pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas*. Cotia, SP: Ateliê Editoria, 2003.

KOSICKI, João Victor Chaves Serpa. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase: Paulo Leminski, o poeta de Curitiba*. Sociol. Antropol., Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/asnt/a/ghxcLs7FDtTTt4yZfxn9D8m/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20/09/2021.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012.

LEMINSKI FILHO, Paulo. Anti-projeto à poesia no Brasil (1965). In: NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Dissertação, USP, 2014. p. 169-178

LOPES, Rodrigo Garcia. *Roteiro literário RI*. Curitiba-PR: Biblioteca Pública do Paraná, 2018.

LUKÁCS, George. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Tradução Mario Luiz Frungillo. *Revista da Universidade Federal de Goiás*, ano IX, n. 4, jun. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186>. Acesso em: 13 ago. 2018.

MARQUES, Fabrício. Leminski, poesia e publicidade: convergências. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano [Orgs.]. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora. p. 183-191.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul./dez., 2007. p.13-23. Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a01.pdf>. Último acesso em: 10 out. 2020.

MARTINS, Wilson. *Literatura paranaense: mitos e realidades*. Florianópolis-SC: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, 1999.

MARTINS, Wilson. O culto delirante em torno de Leminski. Rio de Janeiro, *O Globo*, 30 nov. 1996. (*Prosa & Verso*). Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=o+culto+delirante+em+torno+de+paulo+leminski>. Último acesso em: 10 ago. 2020.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação com extensão do homem (understanding media)*. Ed. 14. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2005.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia poética*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

MELO, Tarso M. de. Notas às cartas. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p.174-202.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. Tese (doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8GYNYL>. Último acesso em: 10 set. 2020.

MÜLLER, Adalberto. Make it News: Leminski, Cultura e Mídia. In: SANDMANN, Marcelo et al. [Orgs.]. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba-Pr: Imprensa Oficial, 2010. p.12-30.

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

PÉCORA, Alcir. O ensaio na época da morte do ensaio. *Miscelânea*, Assis, v. 27, p. 181-195, jan.-jun., 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelnea/article/view/1904>. Acesso em: 12 abr. 2023.

PEDROSA, Célia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. *ALEA*, Volume 8, n. 1, jan./ jun., 2006. p.55-74. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2006000100005&script=sci_abstract&tlng=pt. Último acesso em 10 set. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A inútil poesia de Mallarmé. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 29-34.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.234-40.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-344.

PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística. In: *Correio da Manhã*, 4 jun. 1967.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

RISÉRIO, Antonio. Leminski e as vanguardas. *Bric a Brac*. Brasília, n. IV, 1990. p. 11-3.

SABÓIA, América da Costa; FERNANDES, Hellê Vellozo. *Antologia didática de escritores paranaenses* [I Tomo]. Curitiba-PR: Vicentina, 1970.

SALOMÃO, Wally. Gigolô de bibelô. In: SALOMÃO, Wally. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANCHES NETO, MIGUEL. A ascensão de Paulo Leminski. *Revista Uniletras*, v. 25, n. 1, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2003. p. 49-61. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/131>. Último acesso em: 09 out. 2020.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O desemprego do poeta*. Belo Horizonte: Estante Universitária, 1962.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Por um novo conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. 50 anos de poesia e/ou as ilusões perdidas. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra [Orgs.] *50 anos depois: Estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014a. p. 3-42.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Porre verbal. In: ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI. Curitiba, 2014b. [Cd-Rom].

SANT'ANNA, Affonso Romano. Porre verbal. *Revista Veja*, São Paulo, n. 386, 28 jan. 1976. p. 94. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/acervo/#/edition/34166?page=94§ion=1>. Último acesso em: 14 out. 2020.

SANTIAGO, Silviano. *Vale o quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCRAMIM, Susana. Paulo Leminski e o simbolismo. In: SANDMANN, Marcelo et al. (Orgs.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba-Pr: Imprensa Oficial, 2010. p. 216-243.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 12, p. 48-61, junho, 1985.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. [Org.]. *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha, 2. ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 231-270.

SOUZA, Fabrício Leal de. *Nação e herói: a trajetória dos intelectuais paranistas*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2002.

SOUZA, Roberto Acízelo. Poética. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/poetica/>. Último acesso em: 10 out. 2020.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Inimigo rumor*, n. 20, São Paulo: 7 Letras; Cosac Naify, 2008. p. 28-65.

VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VILLEY, Pierre. Os ensaios de Montaigne. In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução, prefácio e notas linguísticas de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Editora Globo, 1962.

WILLER, Cláudio. Allen Ginsberg, poeta contemporâneo. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas* (1953-1960). Prefácio, seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984. p. 13-38.

WISNIK, José Miguel. Nota sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.385-392.

YÉPEZ, Heriberto. Liberalismo: o grande ismo das literaturas do século XXI. *Revista de poesia e crítica literária Sibila*. São Paulo, 17 maio 2015. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/neoliberalismo-o-grande-ismo-das-literaturas-do-seculo-21/11626>>. Último acesso em: 20 set. 2020.

FONTES

ACERVO DIGITAL PAULO LEMINSKI. Curitiba, 2014. [Cd-Rom].

BERNARDINI, Aurora. (Org.). *Polímica*. n. 1, 1979. São Paulo: Editora Moraes.

BERNARDINI, Aurora. *Polímica*. n. 1, 1980. São Paulo: Editora Moraes.

BUENO, Wilson. [Ed.]. *Nicolau*. Ano I, n. 2, ago. 1987. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

BUENO, Wilson. *Nicolau*. Ano I, n. 4, out., 1987. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

BUENO, Wilson. *Nicolau*. Ano I, n. 5, nov. 1987. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

BUENO, Wilson. *Nicolau*. Ano I, n. 7, jan. 1988. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

BUENO, Wilson. *Nicolau*. Ano II, n. 18, dez., 1988. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

BUENO, Wilson. *Nicolau*. Ano I, n. 10, abr., 1988. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

BUENO, Wilson. *Nicolau*. Ano I, n. 12, jun. 1988. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

DIÁRIO DO PARANÁ. Paulo Leminski [entrevista], 28 de setembro de 1975. In: Arquivo Casa da Memória, Curitiba.

GOMES, Rubinho [Ed.]. *Raposa Magazine*, n. 1, dez., 1980. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

GOMES, Rubinho. *Raposa Magazine*, n. 2, jul., 1981. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

GOMES, Rubinho. *Raposa Magazine*, n. 3, set. 1981. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

GOMES, Rubinho. *Raposa Magazine*, n. 4, nov. 1981. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

GOMES, Rubinho. *Raposa Magazine*, n. 5, jan./fev. 1982. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

GOMES, Rubinho. *Raposa Magazine*, n. 6, mar./abr. 1982. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

GOMES, Rubinho. *Raposa Magazine*, n. 7, mai./jun. 1982. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

JARDIM, Reynaldo; MIRANDA, Marlui. Editorial. *Suplemento Literário Anexo do Diário do Paraná*, 6 de fevereiro de 1977. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario-do-parana/761672>. Último acesso em: 03 ago. 2020.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I, n. 1, 15 de março, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I, n. 2, 30 de março, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I, n. 3, 06 de abril, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I, n. 7, 04 de maio, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 8, 11 de maio, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 9, 18 de maio, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 10, 25 de maio, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 11, 01 de junho, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 13, 15 de junho, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 14 22 de junho, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 17, 13 de julho, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 21, 10 de julho, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 22, 17 de agosto, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 26, 21 de setembro, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 28, 12 de outubro, 1978. Curitiba: Pólo Cultural.

JARDIM, Reynaldo. [Ed.]. *Polo Cultural*, ano I n. 32, 14 de dezembro, 1978. Curitiba: Pólo Cultural LTDA.

LEMINSKI, Paulo. *Datiloscrito sobre Catatau*. Sem ano. Arquivo pessoal de Dico Kremer. Curitiba, 2021.

LEMINSKI, Paulo. Minifesto. *Revista Qorpo Estranho*, n. 2, set. out. nov., 1976.

LEMINSKI, Paulo. Minifesto 2. *Muda* n. 1, São Paulo, 1977.

LEMINSKI, Paulo. Minifesto III. *Revista da Academia Paranaense de Letras*, n. 23, anos XIV e XV, de 1976/1977. p. 159-161. Disponível em: Centro de Documentação Casa da Memória, Curitiba-PR, Arquivo Paulo Leminski.

LEMINSKI, Paulo. *Suplemento Literário Anexo do Diário do Paraná*, 16 de dezembro de 1976. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario-do-parana/761672>. Último acesso em: 09 ago. 2020.

LEMINSKI, Paulo. Minifesto. *Maldoror*, n. 13. Montevideu, 1977.

LEMINSKI, Paulo. Entrevista realizada no dia 11 de out. 1982. 241:18 min. In: MILLARCH, Aramis (Acervo digital). Disponível em: <https://www.millarch.org/acervo-audio>. Último acesso em: 10 de abr. 2020.

LEMINSKI, Paulo. Curitiba, poesia: três antologias. *Nicolau*, n. 1, ano I. Curitiba/PR: Imprensa Oficial do Paraná, 1987. p. 17. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar> . Último acesso em: 10 out. 2020.

LEMINSKI, Paulo. Disparates do Duarte. *Nicolau*, n. 4, ano I. Curitiba/PR: Imprensa Oficial do Paraná, 1987. p. 10. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar> . Último acesso em: 10 out. 2020.

LEMINSKI, Paulo. Entrevista a Denise Guimarães. *Nicolau*, n. 19, ano III. Curitiba/PR: Imprensa Oficial do Paraná, 1987. p. 6-10. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar> . Último acesso em: 10 out. 2020.

LEMINSKI, Paulo. O milagre da consciência. *Qorpo extranho*, n. 3, 1982 *Nicolau*. Ano I, n. 1, jul. 1987. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura Imprensa Oficial do Paraná.

PLAZA, Julio; BONVICINO, Regis Rodrigues [Ed.]. *Qorpo Estranho*. Ano I, n. 2, ago./set./ out./ nov./ dez., 1976. São Paulo.

PLAZA, Julio. *Qorpo Estranho*. Ano I, n. 3, 1982. São Paulo.

PLAZA, Julio. *Qorpo Estranho*. Ano I, n.1, mai./jun./jul./ago. 1976. São Paulo.

SILVEIRA, Walter S. [Ed.]. *Caspa*. n. 1. São Paulo, 1979.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 1, Salvador/BA, 1973.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 2, Salvador/BA, 1975.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 3. Salvador/BA, 1978.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 4. Salvador/BA, 1980.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 5. Salvador/BA, 1981.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 6 (número especial). Salvador/BA, 1981.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 7. Salvador/BA, 1982.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 8. Salvador/BA, 1983.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 9. Salvador/BA, 1984.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 10. Salvador/BA, 1985.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 11. Salvador/BA, 1986.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. *Revista Código*, n. 12. Salvador/BA, 1989/90.

SOUZA, Erthos Albino [Ed.]. Revista Extracódigo, s/n. Salvador/BA, s/d.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

LEMINSKI, Paulo. *40 clicks em Curitiba*. Curitiba: Etcetera, 1976.

LEMINSKI, Paulo. *Polonaises*. Curitiba/PR: Eskala, 1980.

LEMINSKI, Paulo. Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase. *Curitiba: Zap*, 1980.

LEMINSKI, Paulo. Não fosse isso e era e era menos não fosse tanto e era quase. *Curitiba: Zap*, 1980.

LEMINSKI, Paulo. *Um leitor na biblioteca*. Bate papo realizado no Auditório Paul Garfunkel, da Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, BPP/SECE, 1985.

LEMINSKI, Paulo. *Trótski: a paixão segundo a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos (Anseios teóricos): peripécias de um investigador dos sentidos no torvelinho das formas e das ideias*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

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

LEMINSKI, Paulo. Poesia paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. Companhia das Letras: São Paulo, 2009. p. 322-49.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. 2.ed. ampl. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEMINSKI, Paulo. *A hora da lâmina*. Londrina: Grafatório, 2017.

LEMINSKI, Paulo. O templo de Dario: um poema de pé um poema de pedra. *Exposição Templo das Musas*, Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2019.