

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ROMULO LUCILIO VENTURINI

PAULO LEMINSKI: uma poética de múltiplas faces



ARARAQUARA – S.P.
2017

ROMULO LUCILIO VENTURINI

PAULO LEMINSKI: uma poética de múltiplas faces

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador:
Profa. Dra. Maria Lucia Outeiro Fernandes

ARARAQUARA – S.P.
2017

Venturini, Rômulo

Paulo Leminski: uma poética de múltiplas faces /
Rômulo Venturini — 2017
39 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras)
— Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Maria Lucia Outeiro Fernandes

1. Paulo Leminski. 2. Poesia Brasileira Contemporânea. 3.
Poesia Concreta. 4. Pós-Modernidade. I. Título.

ROMULO LUCILIO VENTURINI

PAULO LEMINSKI: uma poética de múltiplas faces

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador:
Profa. Dra. Maria Lucia Outeiro Fernandes

Data da defesa/entrega: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Prof. Mestre-doutorando Leonardo Vicente Vivaldo
Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Prof^a. Mestre-doutoranda Bruna Fernanda De Simoni
Universidade Estadual Paulista.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Laudenir Augusto Venturini e Nilce Teresa Lucilio Venturini, não apenas pelo apoio, mas pelo amor, pela amizade, pelo companheirismo, pelos sonhos compartilhados e pela vida.

Ao meu irmão, Danilo Lucilio Venturini, pela co-pilotagem de nossa jornada, acima dos laços de sangue.

À minha orientadora Maria Lucia Outeiro Fernandes pela dedicação, pela paciência, pelo dom, pela sabedoria e por permitir que tudo isso fosse acessível a mim da maneira mais plena possível;

“Don't be scared to walk alone, don't be scared to like it. There's no time that you must be home, so sleep where your darkness falls.”

John Mayer (2012)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a multiplicidade da obra de Paulo Leminski, poeta curitibano, utilizando-se, para investigar sua formação poética, da retomada de suas influências e vivências, em função da construção de uma poesia baseada em sua vida e suas emoções, por meio de perspectivas relacionadas ao movimento pós-modernista em que está incluso. Nessa análise, serão abordadas algumas concepções teóricas do próprio poeta acerca de si mesmo e da sociedade em que participa, com o intuito de exaltar a fidedignidade da pesquisa, que serão fundamentalmente interligadas às análises de suas poesias, ressaltando a essência da comutação desses dois elementos: experiência e processo de criação. Verifica-se, desse modo, como Leminski desfruta de suas influências poéticas de diversos modelos e épocas, como o modernismo e o concretismo, e desconstruindo-as ao mesmo tempo em que se assemelha a elas, impregna-as de pessoalidade e experiências próprias, adotando uma concepção pós-moderna, elaborando, assim, sua própria poética plural, mesclando várias linguagens e suportes, multifacetada, diversificada, rica, dinâmica e única.

Palavras – chave: Paulo Leminski. Poesia Brasileira Contemporânea. Poesia Concreta. Pós-Modernidade.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the multiplicity in Paulo Leminski's works, a Curitiba poet, by resuming his influences and experiences in order to investigate his poetic formation, resulting in the construction of a poetry based upon his life and his emotions, by post-modernist movement-related perspectives in which he is included. In this analysis, some theoretical conceptions on the poet will be addressed from the poet himself and the society he lives in, with the intent of exalting the research's trustworthiness, which will be fundamentally integrated to the analysis of his poems, highlighting the essence of these two elements' commutation: experience and creation process. Thus, it is verified how Leminski rejoices his poetical influences from several models and times, such as Modernism and Concretism, at the same time deconstructing and assimilating them, pervading them with personality and self experiences, adopting a post-modernist conception, elaborating, thus, his own plural poetics, mixing several languages and supports, multifaceted, diversified, rich, dynamic and unique.

Keywords: Paulo Leminski. Contemporary Brazilian Poetry. Concrete Poetry. Postmodernity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A SOCIEDADE PÓS-MODERNA	10
2.1 A poesia pós-moderna	13
2.1.1 Leminski e a pós-modernidade	19
3 PAULO LEMINSKI	20
3.1 Vida em obra	21
3.1.1 O poeta instante: o eu no outro	23
3.1.2 O haicai e o Zen-budismo: a cultura oriental	29
3.1.3 A poética do erro	31
3.1.4 Arte e ofício	33
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIA	38
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	39

1 INTRODUÇÃO

Nosso objetivo no presente trabalho é analisar não apenas a poética do poeta curitibano Paulo Leminski, seguindo uma visão pós-modernista, mas entrelaçá-la às suas vivências e experiências, justamente com a herança adquirida durante todo o processo de formação do poeta.

Por meio de uma interpretação biográfica e antológica, ressaltaremos que a poesia de Leminski não foi estabelecida de maneira convencional, ligada às formas clássicas e canonizadas da produção poética, onde a mesma teria sua funcionalidade em condições autônomas, revelando em si um novo universo ficcional e puro, mas sim de modo diretamente reflexivo, demonstrando fortes influências das vivências que o poeta experimentou, não apenas em sua temática, mas também em seu estilo e, principalmente, no modo de absorção dos valores que os movimentos culturais apresentavam ao poeta, concretizando seu estado multifacetado tanto humano quanto artístico.

Deve-se notar que, para uma maior aproximação entre teoria e prática, e, desse modo, não se dispersar da associação poética experimental que está sendo proposta, demonstrando ao mesmo tempo como se articula a teoria poética e a prática da criação no processo de criação de Leminski, grande parte do aporte teórico envolvido na pesquisa faz referência ao próprio poeta, em seu campo de ensaísta, elevando a fidedignidade das conclusões aqui tomadas.

O trabalho será desenvolvido em dois pontos fundamentais. No primeiro capítulo, será desenvolvido o aporte teórico, introduzindo as concepções do movimento que cerca o poeta e relatando as informações necessárias para o andamento da pesquisa. No segundo capítulo, serão abordados aspectos pessoais do poeta, iniciando uma pequena biografia fundamental para compreensão dos conceitos desenvolvidos em suas poesias. Logo após, uma seleção de dez poemas exaltar, progressivamente, como esses mesmos elementos estão dispostos e quais suas ligações com a então denominada poesia-vida, uma poética em função da experimentação vivacional.

Objetivamos nesse trabalho compreender a poética de Paulo Leminski por meio de uma análise comparativa entre seus textos teóricos-críticos, nos quais aborda questões acerca da sociedade pós-moderna e da criação e natureza da poesia, e os textos poéticos, selecionados como corpus.

Explicitaremos, finalmente, como o poeta se comporta em relação às suas influências e como ocorre sua absorção e reinterpretação das mesmas, como o modernismo, o concretismo

e a cultura de massa, no momento em que ele se banha e ao mesmo tempo contamina as concepções desses movimentos artísticos, adotando uma perspectiva pós-moderna.

2 A SOCIEDADE PÓS-MODERNA

Ao nos depararmos com o termo “pós-moderno” percebemos que, já de início, há determinada carência em delimitar de forma clara o que nos espera nesse futuro estudo. A repetição da sua forma anterior “modernismo” no lugar de um novo termo prevê não somente um déficit elucidativo em relação aos então modos de percepção, mas também, de forma proposital, sua retomada, não deixando às luzes, apenas, a tendência que essa reassunção pode assumir. O termo “desintegra-se no momento em que se tenta pega-lo”, segundo Eleanor Hartney (2002, p.7). Ao mesmo tempo em que o pós-modernismo assume uma face inovadora, incorporando em si as mudanças do mundo moderno que se diz já superado, poderia ele negá-lo, sendo a modernidade matéria prima da pós-modernidade, não passando assim de um fantasma em um eterno ciclo rotativo?

O período tem seu passado e seu futuro unificados nesse mesmo ciclo. Não há mais espaço para o novo ou para a originalidade em um mundo onde tudo já foi dito, feito ou criado inúmeras vezes, abrindo as portas para a recuperação do que já houve. A sociedade adota círculos fixos e, quando se quer algo, retoma-se o passado, resgata-se a informação e apropria-se da devida forma. Socialmente, para Leminski (2012, p.91), a pós-modernidade refuta o novo, abraçando apenas as microideias, ou seja, inovações que não podem por si próprias causar uma grande mudança na sociedade. Um novo plano autossustentável, por exemplo, afetaria de forma trágica toda a balança comercial, afundando grupos e empresas que sobrevivem na mata fechada do consumismo. Pode-se relacionar essa situação com o niilismo presente na pós-modernidade e na falta de crença em um futuro melhor, já que a ideia de continuidade sistêmica e da impossibilidade de mudança é bastante relevante. Até mesmo as inovações devem ser organizadas dentro de um plano de funções inalteráveis, para que, assim, não causem grandes mudanças no sistema econômico, mas sim apenas alterações pequenas que causem a impressão de novidade.

Leminski (2012, p. 88) afirma que a pós-modernidade foi instaurada no avanço tecnológico, sendo essa uma exteriorização do sistema nervoso do homem, nos espaços prevalentemente urbanos, onde há a predominância do setor de serviços e o setor empresarial deixa aos poucos seu espaço físico, assumindo novas possibilidades, marcando a inovação

tecnológica dentro da sociedade pós-moderna. Toda essa era, que, de certa forma teve seu avanço em um período muito curto de tempo, desafiou o modo de vida tradicional e os objetivos que o cercavam, no qual a tecnologia ainda não fazia papel primário e fundamental, muito menos causava a dependência dos meios tecnológicos que presenciamos hoje.

O homem pós-moderno é agora agente e paciente da sua própria produção, que não se limita apenas à cultura, mas também à religião, à teologia, à ética etc. Há a quebra da tradição e dos sentidos que pairavam até então, demonstrando que unidades simbólicas, como igrejas ou templos, ganharam novas significações na pós-modernidade, bem como conceitos de liberdade, felicidade e beleza.

Historicamente, o clima pós-moderno é de apreensão e dúvidas sobre o futuro, influenciando nas correntes perceptivas do homem envolto por essas ocasiões, como o desenvolvimento de armas nucleares. O medo de possíveis guerras nucleares entre os Estados Unidos da América e a União Soviética ilustra o momento que tem seu conflito marcado desde 1945, com o início dos embates indiretos entre os países. A guerra atômica torna-se emblema do mundo pós-moderno, afinal, vive-se um momento de dúvidas sobre a própria existência da humanidade, juntamente com o sentimento de fragilidade. Caso os conflitos tornassem diretos, ambos os países munidos de armas nucleares teriam a possibilidade de extinguir toda a população mundial e, com ela, toda a produção artística. A sociedade pós-moderna adquire assim determinado questionamento sobre a perenidade da arte e das virtudes, juntamente com o valor e a delicadeza da forma de vida dentro de nós mesmos. Nesse ponto, não se almeja mais deixar um legado de grandes feitos e realizações, pois até o que considerávamos insolúvel torna-se insignificante diante do poder químico. Não há mais razões para crer-se num futuro em que seríamos participantes com nossas marcas.

A arte, assim, torna-se instantânea, expressa, com pressa e impressa; assemelha-se, em uma comparação feita por Leminski (2012, p. 90), a uma ogiva nuclear, rápida, inesperada e fatal. Como surgem dúvidas sobre o futuro da humanidade, a arte em si assume o papel do presente: é a arte pré-apocalíptica que se preocupa apenas com o aqui e com o agora.

Para Leminski (2012, p. 91), a poluição torna-se o segundo emblema da sociedade pós-moderna, na qual vivenciamos o esgotamento de recursos naturais e a produção em massa de lixo, reflexos de uma industrialização desenfreada motivada pelo consumismo e pelo acúmulo de capital. Sobra apenas o passado em forma de lixo, dejetos particulares de cada um: a sobra, o resto e a saturação.

Leminski (2012, p. 91) nota ainda que o pós-moderno é regido por modas: mudanças ocasionadas por pequenas e rápidas ondas que não alteram em nada o estado central e que têm

seu prazo de validade altamente limitados. Não há mudanças, há círculos, há aparências, a reciclagem do lixo como recuperação do passado, o saque do que já foi e pretende ser outra vez, como uma nova cor, uma nova roupa. Cultura se forma com cultura. Os escritores não crêem mais na força da literatura. Tentam, assim, desvendar o processo e acabam se prendendo por não ter onde ir. O pós-modernismo é o pós tudo.

Enquanto a modernidade ativa a autenticidade, o sentido, a revolução e a produção, a pós-modernidade vivencia a desreferenciação, o simulacro, o niilismo e a saturação, rejeitando os ideais humanistas, expondo principalmente uma transição do mundo universal para o particular e desfocando a escrita em função das comunicações audiovisuais. Nesse jogo de cadências, nota-se que a proposta inicialmente tratada como superação e evolução, passa muitas vezes como uma retomada morna de atitudes e pensamentos herdados, requeitando o modernismo, ou seja, apesar da tentativa declarada de ultrapassagem da modernidade, a pós-modernidade se associa ao que se deseja sobrelevar, já que o mundo pós-moderno vive os triunfos do mundo moderno, como é o caso da industrialização e do automóvel. Artisticamente, é impossível pensar em inovação sem que haja um retorno à tradição, negando-a completamente na tentativa de superá-la: é mais viável, assim, pensar-se em reinterpretação.

A partir desses pontos, teria de forma real o pós-modernismo superado o modernismo, trazendo algo novo e original, ou todo o ideal de inovação é apenas uma mistificação? Considera-se que o mundo pós-moderno não superou a modernidade, mas foi, em si, apenas sua evolução natural. Há, ainda, a consideração que seu prefixo “pós”, clamado positivamente como benéfico, só faça sentido caso seja direcionado ao negativo. O pós-modernismo superou negativamente o modernismo e seríamos apenas pós-modernos se reconhecêssemos que as atrocidades modernas superaram as atrocidades pós-modernas: nessa regra, o pós-modernismo só seria instaurado, assim, em 1945, após a revelação dos campos de extermínio nazistas em Auschwitz e os conflitos nucleares em Hiroshima e Nagasaki, ocasiões que propuseram reais modificações acerca do pensamento social que havia sido desenvolvido até então.

A pós-modernidade, finalmente, para Leminski (2012, p. 95), é a aceitação das coisas como elas são, destituindo-se de questionamentos, moralismo ou visões pessoais.

2.1 A poesia pós-moderna

Ao iniciarmos um diálogo acerca da poesia pós-moderna, devemos antes frisar e retomar uma poética pós-moderna. A poética precedeu a arte. Anteriormente à poesia, houve uma reorientação, reorganizando e reconstruindo o texto e o estatuto que era vigente na modernidade. Nesse instante, a poesia já não se define exclusivamente apenas como um produto da mentalidade moderna. É necessário notar que a própria poesia moderna, quase sempre, já demarcava uma resistência contra a modernidade burguesa.

A poesia pós-moderna traz consigo o encargo da explicação. É necessário dizer-se o porquê de sua existência. Tal autoexplicação percorre antes mesmo os percursos suntuosos da poética e do “fiz porque”, ou seja, uma reflexão posterior à sua criação. Pensa-se na sua elucidação antes mesmo da sua produção. É necessário, antes de tudo, um discurso que explique a obra. Participante como tal, a poesia também traslada diversas áreas do conhecimento. Deve-se dizer, primeiramente, do seu apelo teórico prefacial, como dito acima. No segundo instante, nota-se claramente o fator participativo: as leituras, ou seja, um aporte teórico que concretizará a compreensão da poesia pós-moderna, já que a mesma se vincula com diversas áreas do conhecimento, como o multilinguismo, a metasemiótica, a multidisciplinariedade e a parasemiótica, e muitas vezes não pode ser tratada de maneira de maneira particular e separada desses graus. Em seu terceiro e último ponto, nota-se o pessoal, a criatividade preceptora que conduz o fio do (des)sentido, assim sendo, a criação e o processo criativo de cada poeta, direcionados pelo seu instinto.

Para se compreender a poesia pós-moderna, é preciso antes analisar as definições do movimento precedente: se o moderno afirma promover a ruptura, sendo necessária a criação de uma nova face cultural, já que as formas tradicionais de arte eram consideradas ultrapassadas, o pós-moderno afirma tal ruptura, promovendo momentos de quebra dentro da própria tradição e ao mesmo tempo nega a impossibilidade dessa mesma ruptura, concebendo, nessa negação, a construção da consciência crítica da modernidade, dada na poesia de modo refletivo, classificando-a como um espelho crítico. Tal crítica acerca dessa impossibilidade de ruptura tem sua demonstração, por exemplo, no uso da cultura de massa: enquanto o moderno refutava qualquer assimilação de sua produção com o que viríamos definir cultura de massa e apelo popular, o pós-moderno faz o caminho inverso: ele se associa a essa cultura, mais simplória, ou seja, de conteúdo mais acessível ao leitor, ao atingível, o que leva a ideia pré-concebida de que esse é o cerne pós-moderno e de ele é, em si, constituído dos mesmo elementos usufruídos pela cultura de massa. O que percebemos, porém, ao repousar o olhar

com mais delicadeza é que ligar-se a produção de massa abarca apenas mais uma tática para, produzindo-a, criticá-la de forma não explícita, brandamente e de maneira muito mais alicerçada. Não se trata, assim, de uma reprodução, mas de uma crítica embasada na utilização dos mesmos elementos que estão sendo criticados.

Ao arriscarmos análises literárias canonizadas, analisando os elementos utilizados de forma superficial e tomando em voga seu funcionamento como cerne da produção, corremos o risco de não notarmos grande parte das características ocultas das produções pós-modernistas e de não absorver sua totalidade elucidativa. Desse modo, a dissecação entre texto e contexto pode não ser, sempre, a melhor escolha crítica.

Para Octávio Paz (1978), poeta, tradutor, ensaísta e diplomata mexicano, o fenômeno da pós-modernidade, definida como “tradição da ruptura”, se edifica em um contínuo acúmulo de rupturas temporalizadas. Essas rupturas, por sua vez, formam em conjunto, um tecido maior: a tradição. A tradição, assim, faz papel de almagamar todas essas rupturas.

Uma das teorias mais citadas e difundidas acerca do pós-modernismo foi elaborada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, que, ao perceber a dificuldade de metodizar o termo “pós-modernidade”, escolheu o caminho inverso da maioria dos pesquisadores, notando que o momento histórico privilegiava uma análise não totalizadora da sociedade, da economia etc: em vez da teorização totalitária desse momento, o filósofo se debruçou em uma análise qualificativa, onde se preocupava principalmente, visto que a evidenciação do termo já não era mais tão conveniente, em relatar, de forma comentada e exemplificada, a operação do sistema pós-moderno.

O que é então o pós-moderno? Que lugar ocupa ou não ocupa no trabalho vertiginoso das questões lançadas às regras da imagem e da narrativa? Faz certamente parte do moderno. De tudo que é recebido, mesmo da véspera (*modo, modo*, escrevia Petrólio), deve suspeitar-se. Qual é o espaço que confronta Cézanne? Com o dos impressionistas. E qual é o objeto, no caso de Picasso e de Braque? O de Cézanne. Com que pressuposto rompe Duchamp em 1912? Com o de que é preciso fazer um quadro, mesmo que seja cubista. E Buren interroga esse outro pressuposto que pensa ter saído intacto da obra de Duchamp: o lugar da apresentação da obra. Espantosa aceleração, as “gerações” precipitam-se. Uma obra só pode tornar-se moderna de primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. (LYOTARD, 1987, p. 24)

Enquanto a estética moderna estava focada no sublime – alegado somente como conteúdo –, proporcionado ao leitor mediante uma consistência narrativa familiar e conhecida, o pós-moderno era realizado justamente no modo como o moderno atingia tal sensação: o

impresentificável, com produções que não seguiam regras, concedendo ao texto a qualidade de acontecimento, segundo Lyotard (1987, p.26):

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza, não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que já foi feito. Daí que a obra e o texto tenham propriedades de acontecimento, daí também que cheguem demasiado tarde para seu autor, ou, e vem a dar no mesmo, que a sua preparação comece demasiado cedo. *Pós-moderno* devia ser entendido segundo o paradoxo do futuro (*pós*) anterior (*modo*).

O moderno, volta ao passado para explicá-lo, focalizando o objeto. A modernidade, por sua vez, é o ato de voltar-se ao passado, dessa vez apenas teorizando a atitude moderna com certo distanciamento. O moderno é um ato aceito por grande parte dos homens pós-iluministas, de maneira inconsciente. A modernidade é a consciência do olhar. O Homem moderno se refere ao homem antigo e se diferencia do mesmo ao defini-lo como passado, enquanto o homem antigo em nenhum momento produz sua autodenominação, muito menos a definição de seus antecessores.

Definir o pós-moderno torna-se, assim, uma atividade árdua. Uma visão multifacetada ainda teria dificuldades em abarcar todos os predicados do movimento. Todas as tentativas de analisá-lo e esclarecê-lo só demonstram ainda mais sua riqueza, sua pluralidade e sua infinitude. O pós-modernismo não tem a mesma visão objetiva que a maioria dos movimentos anteriores possuíam. Nossas definições não são fluidas de objetos, mas sim de linguagens, e é por meio delas que subtraímos nossas interpretações acerca do que vemos e do que somos. Ao nos depararmos com qualquer objeto, não é o concreto que afeta nossa interpretação sobre aquilo, mas sim a linguagem e o que consideramos acerca disso, ou seja, é no leitor que a poesia tem sua finalização, sua significação final, pois é a partir da sua interpretação que o texto se fecha, podendo variar de leitor para leitor. A partir dessas considerações, não podemos estabelecer uma relação estreita com o que se considera interpretativamente correto. Tudo torna-se variável, pois cada observador é influído por vários tipos de dogmas que influenciam sua visão.

Uma canoa, para quem vive na cidade, é uma canoa. Índios da tribo dos ianomâmis têm doze palavras diferentes para nomear doze tipos diferentes de canoa. [...] Nós, urbanoides, linguisticamente perdidos, passamos o tempo todo classificando coisas,

inventando neologismos e preenchendo vazios com significados também inventados. No entanto, o amor é só o amor. É de se pensar... se uma canoa pode ter doze acepções diferentes, doze significados e doze motivos para que se crie uma nova denominação, por que é que a gente chama amor de uma coisa só? [...] Se a gente não consegue nem definir satisfatoriamente o amor, é porque trata-se de um assunto complicado demais para que tenhamos a fantasia de discorrer acertadamente sobre. (SILVEIRA, 2016, p. 24)

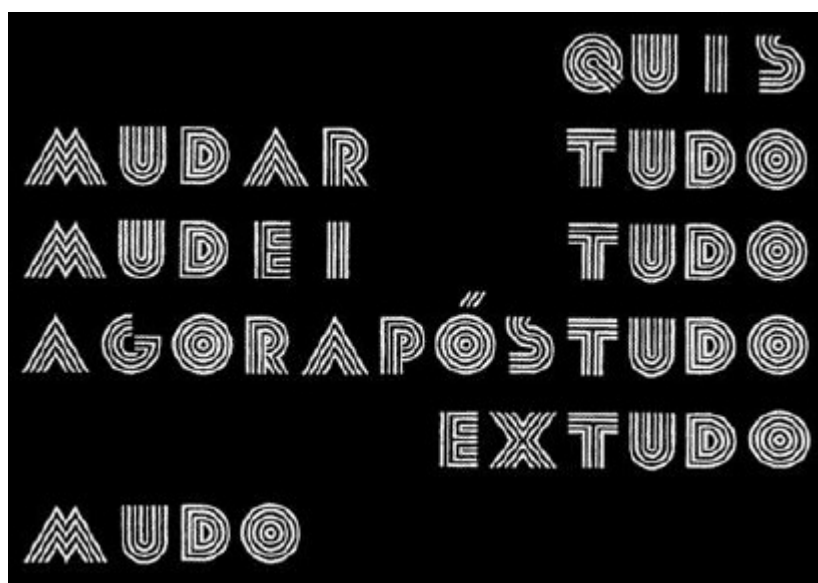
Criam-se, assim, relações entre as visões que a arte expõe e as visões que outras formas de linguagens presentes no cotidiano sugerem. Para Leminski (2012, p.107), “A primeira frase de um conto ou romance indica uma realidade exterior. Na segunda frase, começa a textualidade. Dali em diante, o texto será cada vez mais autorreferencial”. Nessa relação entre narração e exterioridade, surge o questionamento da própria realidade, sendo essa, nesse ponto, também tratada como parte da ficção. Tal ficção é assim considerada como criação e invenção por ser reorganizada em função dos interesses de alguns grupos majoritários que controlam as acepções, as transmissões, os comportamentos e o saber, e não de um todo social.

O homem que vive a modernidade produz consigo a crítica em relação ao homem moderno, sempre retomando-o, buscando-o e atualizando-o. A modernidade, assim, só se faz atingível no determinado momento em que seu participante se volta ao passado para analisá-lo.

Ao olharmos para o passado, percebe-se a contraposição ocorrida ao vivenciar o que, em fatos, ocorreu de maneira igualitária. Essa contraposição, no modernismo brasileiro, é perceptível na obra de Oswald de Andrade, em uma concepção irônica. O voltar-se para trás teoriza sobre o moderno e busca, na temporalidade, sua identidade análoga. Em sentido pós-moderno, a busca se volta para o analoairônico, ocorrente por meio das vanguardas – literalmente, um termo militar que indicava os primeiros batalhões do exército, ou seja, aqueles que tomavam a frente, enganando e atordoando o inimigo. A metáfora indica pioneirismo e uma consciência de embate e ruptura. Artisticamente, as vanguardas defendem a ruptura dos modelos tradicionais juntamente com a experimentação, com o ideal de que, para mudar o mundo era necessário mudar também a forma –. O movimento que apresentou essa concepção foi o concretismo, que não marca apenas uma concepção de vanguarda, afirmando a tradição da ruptura, mas reconhece movimentos circulares primariamente semelhantes ou análogos e, posteriormente diferentes ou irônicos, em uma sobreposição do analógico ao irônico – a visão analoairônica –, já que há a busca por uma identidade por meio das semelhanças de extratos temporais distintos. Com o surgimento do concretismo, podemos

afirmar que se delimita o fim da concentração apenas nas rupturas e abre-se espaço para os traços paradigmáticos, em si, que traria o pós-modernismo.

O concretismo, assim, acreditando que contrariar os princípios da modernidade canônica – última fase do modernismo, onde a arte era absoluta e se voltava somente a si mesma e no seu meio de expressão – era uma atitude mais moderna ainda, se posiciona com um anti-modernismo. O pós-modernismo, desse modo, não surge somente após o ideal do alto-modernismo, mas também da estética concretista, impregnando em seu estatuto afirmações e negações das duas estéticas anteriores.



(CAMPOS, 1994, p.35)

Um novo ideal passou a ser prestigiado. Havia agora a preocupação com o estrato visual, em uma poesia que atingiria diversas linguagens, prezando por um rigor na forma dos arranjos das palavras, aproximando-as sempre do ritmo musical. A poesia se tornaria, assim, estruturalmente verbicovisual.

Em seu poema “Pós-tudo”, uma marcação linear deveras corpulenta entre a modernidade concretista e o “pós”, Augusto de Campos sugere que, segundo Moriconi (2002, p. 97), “nada mais de novo havia a fazer ou dizer, depois de um século inteiro de experimentações”. A cor preta, ao fundo, simbolizando a ausência de cores, demonstra o vazio do século XX, promovido pelo consumo excessivo de ideias. As palavras em branco, por sua vez, representam justamente no preto, o tudo que já havia sido dito. Resta a palavra por si só e seu vulto. Participante e suntuosa.

A Poesia Concreta acreditava que a inadaptação do poema moderno era exaltada justamente pela forma, que não seguia as tendências dos novos tempos – as transformações tecnológicas, sociais e urbanas –, juntamente com a perda de ligação e abrangência aos problemas sociais pertinentes à época – como a sociedade do consumo, das produções exageradas e dos dejetos industriais que começavam a tomar conta das paisagens, juntamente com o esgotamento dos recursos naturais – e, principalmente, ao rumo que as outras vertentes artísticas haviam tomado, como as artes plásticas – o dadaísmo –, a música e a própria literatura, como a poesia futurista. Perde-se, assim, na Poesia Concreta, a função lapidadora ligada ao artesanato, e por outro lado, busca-se entrecruzar os novos recursos tecnológicos – recursos multimídia, ou seja, imagens, gráficos, textos e animações – como meio de expansão.

Pode-se temporalizar o poema em três diferentes fases: “quis mudar”, ligando-se à semana de 22 e a intencionalidade da literatura brasileira em se distinguir e torna-se original; “mudei tudo” representa a consolidação dessa mesma literatura e a concretização do movimento, entre as décadas de 1930 e 1945. Suas últimas linhas se referem à mudez do poeta que tem dificuldades em se manifestar, submetido à crítica, ocasionada pelo enfraquecimento e pela languidez que toda a busca modernista causou no final do século XX. O novo desafio é proposto: não repetir, mas ao mesmo tempo, não voltar atrás. Apesar de toda a carência que a experimentação modernista causou, o papel do poeta no concretismo era de se redescobrir diante de tal situação, sempre buscando o novo, fato que o pós-modernismo viria criticar. Segundo Augusto de Campos (Apud GUINSBURG e BARBOSA, 2005, p.299),

O poema (que não deve ser lido apenas na sequência pregnante horizontal, mas admite leituras ópticas verticalizadas) tem ao menos dois níveis de significado, capsulados no “mudo” final (de “mudar” e de “ficar mudo”). O primeiro, pessoal, auto-irônico, que sinaliza para a saturação da linguagem poética e o questionamento permanente do artista; deve encarar um beco sem saída e ao mesmo tempo prosseguir sem jamais considerar terminada sua obra. No segundo nível, ao enfatizar indiscriminadamente a ideia do que vem depois (pós-tudo) o poema quer ironizar a ideia de pós-moderno. Ou pelo menos do pós-moderno entendido como um retorno ao passado ou um arquivamento das práticas de invenção e vanguarda em favor de uma atitude eclética e conformista. Do ponto de vista do autor, a invenção é o dever principal do poeta; a poesia, uma revolução permanente, sendo a modernidade o seu local irrenunciável, ainda que ao preço do silêncio. Dilema: não repetir, mas não voltar atrás. Assim, diante do “pós-tudo”, embora se veja a si próprio como um “ex-poeta” ou um “ex-tudo”, ele estuda. Em face de cada nova situação “sem saída” ele ao mesmo tempo muda e emudece.

Embora os ideias de concepção da Poesia Concreta sejam necessários para o entendimento da poesia pós-moderna, não se pode igualar uma à outra, até mesmo porque

essa foi herdada daquela. O concretismo ainda possuía uma razão de ser, visto que, no mundo pós-guerra em que surgira, apenas a falta de sentido possuía um sentido razoável para humanidade, acreditando em uma mudança de mundo pela mudança da forma e da busca pelo novo, mesmo com a consciência de esgotamento. A poesia pós-moderna é niilista e individualista, se prendendo às angústias da alma do poeta perante esse mesmo mundo já abatido e aos pedaços e à incapacidade de criar algo novo, já que tudo havia sido explorado até então.

Deve-se notar que utilizar o termo “pós” para definir o movimento ainda indica uma estética anterior dominante, mas agora sofrendo influências de estéticas contrárias.

2.1.1 Leminski e a pós-modernidade

Na sombra crepuscular desses dois movimentos e no lusco-fusco das tentativas analíticas e de aproximação está a poesia de Paulo Leminski: ainda que, tematicamente, sua obra se aproxime dos pontos pós-modernos supracitados, como o diálogo com áreas distintas do conhecimento, a assimilação com a forma para, assim, criticá-la, a identidade baseada no caos e na desordem dos elementos textuais e na desconstrução linguística, e que sua forma recorra ao refluxo-poesia do instante obscuro, ligado ao sentimento de instabilidade, à cultura de massa e suas produções, ao expresso, à instiga e à propaganda, o poeta invoca quase sempre recursos formais e prosódicos que remetem às formas visuais encontradas no decreto concretista, calcificando o ato da herança concretista na poesia pós-moderna, marcado pela poesia reduzida de Leminski.

o novo
 não me choca mais
 nada de novo
 sob o sol
 (LEMINSKI, 2013, p.56)

Ainda assim, critica grande parte dos dogmas expostos pelo concretismo, como a busca incessável pelo novo, em função de uma visão pós-modernista, que consistia em definir

a arte como cíclica, ou seja, nascida das próprias cinzas e herdeira de si mesma, colocando em cheque as definições de novidade e originalidade.

Originalidade, também, não há. Nem poderia haver, depois que os homens fazem literatura, há mais de 2 mil anos, em centenas de idiomas, em todos os quadrantes da terra. Imaginar que uma obra seja “original”, isto é, só deva virtudes a si mesma só pode ser fruto da ignorância. Os românticos que inventavam o culto da “originalidade” (origem das vanguardas) eram, com efeito, muito ignorantes. Literatura é telepatia com todo um passado. As obras são variantes de todas as obras anteriores. Não é o indivíduo quem faz literatura, é a Humanidade. A etimologia é o modelo de uma verdadeira ciência da literatura. E o plágio, o mais importante dos recursos literários. (LEMINSKI, 2012, p.110)

Não se chocar e não se impressionar: era a condição do poeta pós-moderno.

3 PAULO LEMINSKI

Sua descendência já provava os sabores e as cores do avesso: filho do militar polonês Paulo Leminski e da descendente de africanos Áurea Pereira Mendes, o “polaco loco paca” nasceu em Curitiba, estado do Paraná, em 1944. Teve formação clássica quando, em 1958, aos catorze anos, estudou por um ano no mosteiro de São Bento, em São Paulo, no início do extinto “ginásio”, onde teve acesso à literatura, teologia, filosofia e, inclusive, língua latina. Sua vida foi repleta de agitações e de atitudes, no mínimo, bastante curiosas. Casou-se logo aos 17 anos, mas a união não durou muito tempo. Casou-se outra vez e, ironicamente afetuoso, mudou-se para uma comunidade hippie justamente com sua mulher, sua ex-mulher e o marido dela. Paulo poderia ser um monumento. Grandioso, acessível e humanitário.

Sua vida poética teve início ao conhecer Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em meados de 1963, com 19 anos, quando foi apresentado para a poesia concreta e teve sua primeira publicação um ano depois, em 1964, na Revista Invenção, publicada de 1962 a 1967, contando com a contribuição de vários poetas e teóricos, inclusive estrangeiros. Dentre eles, destacavam-se José Paulo Paes, Pierre Garnier, Manuel Bandeira e, então, Paulo Leminski.

Foi um homem em ato. E era, assim sendo. Apenas era. Desenvolveu todas as suas faces. Foi professor, publicitário, judoca, crítico literário, tradutor, ensaísta, compositor etc. E em cada ofício que se debruçava, mergulhava profundamente. Passou pela poesia, caminhou

pela prosa, voou baixo pela literatura infanto-juvenil, ralou joelhos nos ensaios críticos e até mesmo suas cartas possuíam algo de generoso pra quem se propusesse a analisá-las.

E, de fato, sua obra não foi mais que um espelho de sua vivência. Seria uma afirmação desconstrutiva se estivéssemos aqui tratando de qualquer outra pessoa. Mas não estamos. Sua vidobra rompeu os mesmos limites que sua produção. Viveu sua obra e sua maior obra foi sua vida.

3.1 Vida em obra

Vida transmutada em poesia, não seria conveniente sua poética partir de outro ponto inicial diferente de “poeta é quem se considera”. A forma poética proposta por Paulo Leminski faz uma reflexão deveras pessoal acerca do produtor textual. Assim sendo, poeta é todo indivíduo que se pensa, que ministra reflexões sobre ele mesmo, sobre suas atitudes, funções, relações e experiências. Experiências estas que constituem a poesia tratada, juntamente com a vivência pessoal do autor, regadas, sempre, de pura e rica simplicidade.

Embora trabalhar a definição da poesia de Leminski seja caminhar em terrenos pantanosos, pode-se com algum sucesso e várias ambiguidades, classificá-la. Sabe-se que se iniciou e carrega consigo faces do concretismo e, ao mesmo tempo, trabalha poemas curtos e debruça-se sobre a cultura japonesa por meio dos haicais. Abraça também o marginalismo, que rejeitava o eixo intelectual, e, ao mesmo tempo, não deixa de regar sua produção de intelectualismo, em consequência de sua alta cultura literária e o domínio de várias línguas. Como, então, ao mesmo tempo, ser concreto, marginal e erudito? Caprichos e relaxos de uma vida toda.

Toda essa indeterminação segue a mesma regra até aqui tratada: reflexos da sua vivência. Paulo experimentou todas as fantasias e viveu todos os sonhos. Ao mesmo tempo em que se mudou para um colônia hippie, o poeta foi também publicitário. Foi erudito, mas utilizou recursos populares e trabalhou a cultura de massa dentro da sua poesia, ao tempo em que simpatizava com o comunismo, mas acabou nunca sendo um poeta social. Foi concreto e pós-moderno. Foi prosa e foi poesia.

Na música, participou do tropicalismo e da mpb, ficando ao lado de grandes artistas, como Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Moraes Moreira, Itamar Assumpção e Arnaldo Antunes.

Sua poética teve grande parte da linguagem utilizada herdada do concretismo, bem como os temas tratados, aliados à metalinguagem, ao humor e à política. É decididamente

icônica, ou seja, as imagens tratadas no poema representam seu sentido. Herdou da canção popular o “chicletismo”, com repetições e recursos que facilitam a identificação e a memorização da sua obra em primeira vista, bem como as produções musicais.

Da publicidade teve a influência mais forte, desenvolvendo uma “proesia”, uma poesia-propaganda, desejando, assim, impor suas marcas, suas sensações e seus desejos. Criou, por meio dessa concepção, um bordão imagético, bem como deveria funcionar o discurso publicitário, tornando sua poesia absolutamente reconhecível, mesmo desvinculada de seu nome, utilizando, principalmente provérbios e trocadilhos.

A busca por novas estéticas teve início pela segunda metade dos anos 70, quando desenvolveu sua poesia de comunicação, influenciado pela cultura de massa, onde visava sempre a leveza e a rapidez das leituras. Não obstante, a busca sonora em função da canção popular era sempre demarcada pelo uso da pontuação, quase nula graficamente, denominando uma face de caráter pós-modernista do poeta.

Da poesia *beat*, que aparecia no mesmo momento dos movimentos hippies, dos festivais de música, das passeatas estudantis, dos movimentos libertários e da contracultura, levou consigo a ideologia da liberdade, do prazer e da ausência de normas, tanto no texto quanto em vida, que deveriam sempre aparecer concomitantemente, demonstrando na poética leminskiana a união entre vida e poesia.

Mesclou suportes – música, livros – e códigos, linguagens. Como a grande massa talvez nunca tivesse acesso íntegro às produções de vanguarda em que se envolvia, buscou de outra forma atingir o grande público sem que, de forma alguma, rebaixasse o nível das produções. Dessa forma surgiram os horizontes da música popular e da publicidade.

Leminski, porém, como sempre, decidiu tomar um caminho avulso. A maioria dos poetas introduziam a poesia na publicidade, ao passo que, para ele, um público muito maior seria atingido se ele transportasse a linguagem e a organização da publicidade e a da canção para a poesia. E foi o que fez. Foi experimental e foi ele mesmo: poetizou experiências, fez sua poesia-vida, não se apegando a nenhum movimento, mas mesclando tudo aquilo que, para ele, foi vital como formação poética e humana. É nesse ponto que referimos a poesia de Paulo Leminski como reflexo de sua própria vida. Ao lermos o poeta, é como se vivêssemos ao seu lado, com seus olhos e ouvidos atentos a tudo que o mundo pôde oferecer.

3.1.1 O poeta instante: o eu no outro

Ao iniciarmos a análise de sua obra, é de suma importância unir aqui não somente os aspectos formais e teóricos que compõem sua poética, mas também embasarmos-nos naquilo que definimos como “poesia-vida”, ou seja, suas experiências transmutadas em obra. É a partir desse ponto que escolhemos, em início, a expressão de um desejo de Leminski e, logo após, a descrição de sua condição atual de poeta:

eu queria tanto
ser um poeta maldito
a massa sofrendo
enquanto eu profundo medito

eu queria tanto
ser um poeta social
rosto queimado
pelo hálito das multidões

em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar pra dois
(LEMINSKI, 2013, p.90)

Pode-se notar, inicialmente, o desejo do poeta em participar do esoterismo estético presente no Simbolismo, movimento que surgiu na França no final do século XIX, opondo-se ao então vigente realismo em conjuntura com o positivismo e o naturalismo, e do grupo de poetas que Paul Verlaine, poeta francês, havia definido como *les poètes maudits*.

No segundo parágrafo, há o retorno de um, então, tema melódico “eu queria tanto”. O desejo, porém, nesse caso, é outro: apesar de sempre haver uma simpatia significativa com o comunismo, sua poesia nunca se tornou social. O recorte demonstra o interesse do poeta pela poesia social do francês Victor Hugo, que nunca foram concretizados pelo curitibano, já que Leminski nunca fez tal obra.

Até então, temos a pontuação rítmica marcada por um intenso paralelismo construído pelo tema melódico “eu queria tanto” disposto justamente com a frase “ser um poeta”, complementados por uma resposta, já que o poema não apresenta pontuações gráficas.

Na terceira estrofe, podemos destacar a quebra do padrão estabelecido até então. Há agora, por sua vez, não mais uma adição de desejos, mas o resultado dessas relações expostas nas estrofes anteriores, que se contrapõem. Acima dessa quebra, há aqui o deslocamento discursivo do poeta, que utiliza, agora, uma linguagem mais informal, prevendo determinada intimidade entre ele e seu leitor. Não somente do padrão, a quebra aqui trata também do devaneio, do sonho do poeta que volta agora para sua própria realidade e condições cotidianas, utilizando termos que qualificariam a precariedade, a fragilidade e as condições materiais em que a poesia se insere, destacando sua situação mediante a sociedade: “pondo sal/ nesta sopa rala/ que mal vai dar pra dois”.

Há a presença de poucas rimas durante a execução do poema, classificadas como distanciadas. Na primeira estrofe, localiza-se rimas entre o primeiro e o terceiro verso: “maldito” e “medito”. A segunda recorrência só estará presente na vinculação do quinto verso e do décimo verso: “social” e “sal”. O ritmo do poema, entretanto, como discutido acima, depende menos das pontuações e das presenças de rimas do que da estrutura textual empregada pelo poeta.

Ao focarmos nessa mesma estrutura textual, podemos localizar dois momentos presentes no poema, segundo Luiz Tatit (1997, p. 32): uma continuidade textual, presente nas duas primeiras estrofes, munidas, principalmente, da repetição, chamada de intenso, e a parada e quebra dessa mesma continuidade, exposta quase sempre por conjunções adversativas, no caso o uso de “em vez” localizado no início da terceira estrofe, chamada de extenso, contribuindo com o andamento do poema e com sua transferência de sentidos.

Graficamente, o poema segue os parâmetros que demonstram a influência da poesia marginal – onde pode-se notar os traços da coloquialidade e da língua falada, da espontaneidade, do humor e da ironia, já que a poesia marginal representava as minorias e era produzida fora do sistema, sempre de maneira independente, tanto na sua produção quanto na sua distribuição – dentro da poesia de Leminski, demonstrando sempre um deboche com as normas estabelecidas: há a ausência de pontuação, sendo que a melodia se liga mais ao cortes presentes na leitura e menos no verso; a ausência de maiúsculas, fato que também colabora pra tentativa de unificar o ritmo das estrofes e, por fim, a igual ausência de título, não apenas nessa obra, mas em quase todo seu trabalho.

A idealização da forma poética proposta e do seu ser aparece ainda em algumas outras construções, seguindo padrões estéticos semelhantes:

Quem dera eu achasse um jeito
de fazer tudo perfeito,
feito a coisa fosse o projeto
e tudo já nascesse satisfeito.
Quem dera eu visse o outro lado,
o lado de lá, lado do meio,
onde o triângulo é quadrado
e o torto parece direito.
Quem dera um ângulo reto.
Já começo a ficar cheio
de não saber quando eu falto,
de ser, mim, indireto sujeito.
(LEMINSKI, 2013, p.205)

Novamente, podemos observar a repetição do tom melódico “Quem dera”, justamente com a colocação do pretérito do imperfeito do subjuntivo “achasse”, “nascesse”, “visse” e, de forma sugerida, “fosse”, no 9º verso, concretizando a terceira repetição do tom melódico que rompe com as primárias.

Tal colocação verbal exprime que, apesar do desejo, o ideal exposto pelo poeta de, inicialmente, ter controle absoluto das suas produções, tornando-se sujeito indireto de sua própria poesia e, em determinado ponto mais denso, fragmentar sua visão em função das óticas diversificadas propostas pelo outro, partindo dessa construção para formar-se e construir-se dentro de si mesmo de forma retalhada e multicolor, é completamente inatingível.

Em última estância, do mesmo modo, critica-se a forma de concepção poética una, adotando a visão pós-modernista de que o leitor, em sua singularidade, por meio da sua visão, qualifica o conceito final do poema, onde “triângulos” podem ser “quadrados” e onde o “torto parece direito”. Ao contrário de uma poesia síntese, puramente formada pela linguagem pura, que cria outro universo, ou seja, uma realidade ficcional, Leminski, com concepção pós-moderna, deixa sua linguagem se contaminar e suja sua poesia de emoções, criando uma poética baseada em sua própria vida. O poeta deseja apenas descobrir-se empaticamente, e, seguindo o termo em grego empatheia, descobrir-se pela paixão.

Em todo caso, o eu poético nem sempre é elucidado de forma inteiramente explícita:

Apagar-me
 diluir-me
 desmanchar-me
 até que depois
 de mim
 de tudo
 não reste mais
 que o charme
 (LEMINSKI, 2013, p. 84)

Durante o desenvolvimento da poesia nos anos 70, a poesia marginal debatia com as frentes concretas e com a inflexibilidade formal presentes até então. A solução encontrada foi a transposição da língua falada e corrida para a poesia, revelando assim determinada personalidade e, acima de tudo, a velocidade elevada da comunicação, a brevidade e a efemeridade das exposições.

Apesar da contestação da Poesia Concreta e, conseqüentemente, da poética mallarmaica, até aqui tratadas pela poesia marginal, ao nos depararmos com os primeiros verbos-versos, é impossível não notar a influência do poeta francês e do concretismo. Paulo Leminski vestia duas ou mais camisas: nesse caso, ao mesmo tempo em que era marginal, era também concreto, e é dessa forma que se funda a complexidade do poeta.

O legado deixado por Stéphane Mallarmé aos concretistas foi, de forma geral, o apagamento elocutório. No poema acima, o poeta deseja apagar-se, diluir-se e desmanchar-se em função de algo sublime: o charme. Deve-se notar, aqui, que charme, etimologicamente, do latim *carmen*, incita em outra significação e toma aqui a função de poesia, verso, encanto e feitiço. De todo o trabalho poético, sobrevive apenas sua obra e o ocorre a superação do pessoal em função da arte. Ao contrário do poeta moderno, que deseja elidir-se do poema para fazer ressaltar a linguagem, Leminski deseja ressaltar algo que também é inerente a si mesmo – o charme. Notamos aqui, uma atitude pós-moderna, retomando práticas modernas para, assim, desestabilizá-las. É assim que ocorre com o Concretismo, sendo que Leminski adota as formas e os recursos propostos pela neo vanguarda, desestruturando-os em favor de uma visão pós-modernista: não há, por exemplo, ao contrário do poeta concreto, a esperança em mudar o mundo, mas sim um sentimento niilista.

Entram aqui algumas das questões propostas pelo pós-modernismo: não há mais motivos para acreditar-se num futuro próspero. Ao mesmo tempo, ressalta-se o

condicionamento que o poeta, mediante a sociedade cultural, é submetido, afetando, inclusive, seu destino.

Tal apagamento elocutório, porém, segue algumas determinadas funções. Nota-se que, mesmo com tentativa de suprimir o eu, há a presença constante dos pronomes em suas formas oblíquas nos três primeiros versos “me” e nos 5º e 6º versos “mim” e “nós” respectivamente, o que determina, em fatos, um falso apagamento do eu, presente nos próprios recursos linguísticos empregados por Leminski. Pode-se assimilar, dessa forma, que o principal agente de sua aniquilação é o próprio poeta, que mesmo se anulando, continua presente na obra. O auto apagamento acontece apenas por opção do próprio poeta e a marca presencial na poesia torna-se justamente sua ausência.

É interessante notar que, mesmo estabelecendo relações com a poética mallarmaica, há ainda, em sua produção, um viés de contrariedade: a tentativa de subtração do eu não passa de sua própria reafirmação. Estabelece-se, assim, além de uma poesia multifacetada que contrasta dentro de si mesma experiências movimentadas que se despolarizam, contrariedades e críticas em segundas instâncias, se desprendendo de quase todas as funções propostas para a formação do poema.

Leminski realiza a então denominada poesia transitória, embasada na vulnerabilidade da sua estada, marcada principalmente pela sua fragilidade, exposta nos dois últimos versos.

A mesma visão pós-modernista da concepção do poeta ainda pode ser analisada em alguns outros aspectos.

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

depois
a barra vai pesando
dava aí pra ser 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 flores

(LEMSKI, 2013, p.71)

O poema segue aqui a mesma temática tratada nos dois primeiros expostos. A colocação verbal, nesse caso com o pretérito imperfeito em “a gente ia”, na primeira estrofe e “dava pra ser”, na segunda estrofe, seguidos pela quebra da padronização com a utilização do pretérito perfeito “acabamos”, na última estrofe, marca o sentido não de um sonho primário do poeta ou seu árduo desejo de ser, mas apenas um plano em longo prazo, constituído de maneira eventual, que pode ou não ser direcionado para sua completude.

Em estágios, separa-se nas três estrofes presentes, marcadas temporalmente por “um dia”, “depois” e “por fim”, períodos de vivências de um poeta: sua fase inicial, marcada pela assimilação ao poeta épico grego Homero, na qual o eu poético ainda era tomado pela credulidade dos grandes feitos, seu direto e único objetivo; no ponto mediano, onde o conteúdo começaria a dar espaço à forma e à vivência, Lemski assimila-se ao simbolismo dramático e ao espírito errante de Arthur Rimbaud, poeta francês; às experiências de guerra e a retratação da dor cotidiana de Giuseppe Ungaretti, poeta italiano; às várias faces de Fernando Pessoa, poeta português, ainda com o jogo de palavras “pessoa qualquer”, demonstrando a capacidade do poeta ali descrito de intensificar-se em função do outro; aos ideais socialistas e à crítica à cultura americana, principalmente da mecanização da civilização de Gabriel García Lorca, poeta espanhol; à luta contra o nazismo, ao surrealismo engajado e ao lirismo de Paul Éluard, poeta francês e, finalmente, à poesia beat, à poesia anarquista, à revolução de valores e linguagens e à rebeldia romântica do poeta americano Irwin Allen Ginsberg. Nesse segundo estágio, as portas da poesia são abertas por meio das experiências adquiridas somente pela vivências do poeta. No terceiro e último ponto, tem-se a quebra da locução e a volta à realidade, marcadas pela final classificação provinciana do poeta, aquele já sem visão, estagnado, acomodado dentro das condições do poeta no momento pós-moderno já tratado nos pontos acima. É nesse ponto que entra-se também no mimetismo poético, definido pelas “máscaras”, pela encenação do poeta dentro de outro alguém, que, durante um tempo, o satisfaz e que, agora, só demonstra novamente o esgotamento criado pelo período moderno, no qual, para o poeta pós-moderno, apenas restaria a simples imitação, em vistas de que não haveria mais nada de novo a se criar, apenas imitar.

No processo gráfico, pode-se notar a ausência de pontuação, como as vírgulas nas separações dos poetas citados, exprimindo a unificação e a supressão das maiúsculas, mesmo nos nomes próprios, o que incita na humanização e no condicionamento despretensioso que se pretende atingir ao citar diversos artistas, seguindo os modos da poesia marginal.

3.1.2 O haikai e o Zen-Budismo: a cultura oriental

É impossível desvincular a poética leminskiana da cultura oriental, mais definidamente da japonesa. É de fato previsível que, como vimos até o momento, observando a construção poética do autor como vida-poesia, sua dedicação às artes marciais não ocuparia apenas o plano físico, mas também o intelectual.

A comunicação com a cultura japonesa não foi, para Leminski, apenas um fator de influência estética-estrutural, já que grande parte dos seus poemas abrigam as formas e temas propostos pelo haikai, além da proposta de leveza e da rapidez dessa poética, mas também, justamente com a imersão na cultura Zen, uma forma de resistência contracultural do poeta deslocado frente à uma sociedade pós-industrial.

acordei bemol
tudo estava sustenido

sol fazia
só não fazia sentido
(LEMINSKI, 2013, p.104)

Inicialmente, pode-se observar, que, como seguem as fundições do haikai, há uma observação objetiva da natureza, onde, de forma clara, ocorre o entrelaçamento entre sujeito e objeto, entre o eu poético e o meio externo, que se assemelham em função da forma.

O próprio poeta, ao analisar a estrutura do haikai, propõe a seguinte forma: no primeiro verso do poema, ocorre a “circunstância cósmica”, “a ordem imutável” (LEMINSKI, 1988, p.72), onde o poeta desperta seu tom “bemol”; no segundo verso, há a “ocorrência do evento” (LEMINSKI, 1988, p.78), que classifica uma mudança, no caso o mundo exterior revelar sua forma tonal distinta e “sustenida” e no terceiro verso, o resultado de então interação desses dois fatores, a “ordem imutável” e “o evento” (LEMINSKI, 1988, p.78), presente no segundo verso da segunda estrofe, na (des)significação existencial do poeta, juntamente com a mudança, precedida da “ordem imutável” exposta no segundo verso da segunda estrofe “sol fazia”.

É de fácil assimilação, também, nesse caso, a influência musical do poeta. Definindo dois estados tonais iniciais, um interno “bemol” e um externo “sustenido”, nota-se que Leminski utiliza de diferentes nomenclaturas para os mesmo intervalos de notas, o que difere

as duas é apenas o ponto de vista da escala musical em que se faz a referência: de uma maneira simples, se a escala é solfejada de frente para trás ou de trás para frente, salvo alguns casos harmônicos específicos. O ponto de vista é o principal fator. É ele que determina o “tom” do poeta e o “tom” do meio em que ele se funde, explicitando que a seu deslocamento e que seu modo de vida não é correto ou incorreto, mas apenas um dos mais variados pontos de vista possíveis, delimitando outra visão pós-modernista.

Tem-se, ainda, no campo sintático, alguns jogos semânticos com as palavras “acordei”, pretérito perfeito do verbo acordar, despertar e da palavra “acorde”, com córdias, harmonia entre notas de determinada escala musical. No primeiro verso da segunda estrofe “sol fazia”, havendo a troca posicional entre sujeito e verbo, faz-se a assimilação prosódica com o verbo “solfejar”, ou seja, marcar o compasso musical com as mãos: o solfejo, de certa forma, possibilitando a demonstração de que havia a ordem (compasso), mesmo assim, não havia sentido.

A cultura japonesa, porém, não teve apenas papel de influência literária dentro da poesia de Leminski. O poeta vivia condições inerentes ao ser humano, tais como as dificuldades econômicas e, à época, a repressão política. A associação ao Zen-Budismo contribui de forma preponderante para a formação do existencialismo no poeta. O ramo da tradição budista visava o desprendimento para se chegar à iluminação, ou seja, à uma qualidade de vida superior, denominada como sartôri. A busca pelo sartôri, porém, não era nada simples, sendo que sua funcionalidade era exercida por meio da aprendizagem pela dor, e o caminho bastante penoso.

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegasse atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisa que os valha

ópios édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra

sofrer vai ser minha última obra
(LEMINSKI, 2013, p. 284)

Foi por meio da dor e da instrução que o caminho escolhido trouxera um método longo, extenso e árduo: “caminha assim de lado/ como se chegasse mais atrasado”. O sujeito estava condicionado à novas possibilidades e novas conquistas: chegar mais adiante, disponibilizando um novo enfrentamento existencial, “um homem com uma dor/ é muito mais elegante”.

Para Italo Calvino, escritor italiano, a poesia, em si, tinha dois lados distintos: o impulso, despertando a linguagem, utilizando elementos sem peso, e as sensações, que, de maneira substancial, trazem peso à linguagem. (CALVINO, 2002, p.27)

Leminski, porém, apesar e a partir de todo seu sofrimento, acaba por criar uma obra de extrema leveza, contrariando as concepções e criando paradoxos essenciais à sua poética, associando elementos contrários: ao mesmo tempo em que era leve, nunca perdeu o peso e ao mesmo tempo que era expresso, nunca perdeu a complexidade.

3.1.3 A poética do erro

É notável que o enquadramento poético de Leminski até o ponto atual não se uniu perfeitamente em nenhum estilo, de certa forma pelo seu caminho inverso. Ao contrário do que a maioria dos poetas constrói, buscando significações completas e formas fatais, o curitibano busca o caminho inverso: a desconstrução da poesia, sendo ela a expressão do erro no todo da programação genética.

Erra uma vez

nunca cometo o mesmo erro
duas vezes
já cometo duas, três
quatro cinco seis
até esse erro aprender
que só o erro tem vez
(LEMINSKI, 2013, p. 265)

O aspecto primário fica por conta do título “erra uma vez”, já delimitando o primeiro embaraço do poema na letra r: era uma vez. O erro que incita a significação. Dado aspecto

fica irremediavelmente interligado ao tom de contos de fadas do texto poético, inerente ao tempo presente dos versos expostos, criando a própria subversão da sua poesia, reafirmando as controvérsias do poeta, que, justamente, inflamam o deleite da escrita e a riqueza das possibilidades elucidativas da língua e do uso errôneo da palavra.

Entra-se, então, na questão pós-moderna de adequação, onde não há, de fato, uma poesia canônica, e sim uma gigantesca superfície destinada ao campo das possibilidades. No poema, o jogo sonoro, sintático, rítmico e semântico propõem significados que vão contra os valores linguísticos, outra atitude pós-moderna.

Com o uso expressivo do erro, nota-se que, ao final do poema, o sujeito perde as qualidades de si mesmo, tornando-se quase impotente no ato de errar. O agente, agora, é o próprio erro, “até esse erro aprender/ que só o erro tem vez”, que, além de tornar-se dono de suas próprias ações também nota seu espaço e função dentro da poesia, cada vez mais expressivos.

O erro, porém, não ocupa apenas o campo da linguagem, seja ele sintático ou semântico, produzindo diversos jogos de palavras e sentidos, mas na poesia como um todo, ocasionando o inexplorável e o oculto até então.

um poema
que não se entenda
é digno de nota

a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota
(LEMINSKI, 2013, p. 71)

A partir do momento em que decidimos tomar nota do que vemos, revelamos a expressividade do que estamos presenciando por meio da necessidade de guardá-la de determinados modos. Um bom poema, assim, apresenta o novo, o inatingível e o desconhecido em detrimento do previsível e do raso.

O ato de perder-se da rota implica em uma ação meticulosa e determinada do leitor de investigação, promovendo o teor da descoberta, podendo incitar, assim, com a participação ativa do mesmo e dependendo dele para sua concretização final, uma rama de novas possibilidades que, em todo o caso, nunca serão suprimidas de maneira completa, classificando novamente uma visão pós-modernista. Faz-se a metáfora de um navio que

estimula os movimentos da água nas localidades oceânicas por onde faz seu trajeto e, perdendo sua rota, ocasiona infinitas eventualidades em diversos locais diferentes daqueles já antes programados, abrindo as portas das alternativas poéticas, onde cada uma dessas pequenas ondas são responsáveis por outras menores e assim sucessivamente.

3.1.4 Arte e ofício

É natural dizer que todo poeta abriga em algum momento uma obra mimética, que escreveu muito do que não se foi em função da forma, do que quis e não atingiu, do que desistiu e do que não se viu.

Posso fingir que este eu que surge como sujeito dos verbos da minha mensagem seja outra pessoa, outro eu que não eu, outro eu que não o meu? A imaginação é o limite. 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. O poeta-pitonista, médium, “cavalo”. No poema “150.000.000” Maiakovski faz de conta que o autor do poema são os 150 milhões de habitantes da Rússia. (...) O eu do poema é susceptível de todos os disfarces, de todas as fantasias, de todas as máscaras. (...) 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. 127-128-129)

A mimese destacada na poesia de Leminski, porém, como tudo que cerca o poeta, extravia os padrões. Há um quê de sinceridade mesmo em suas simulações e talvez seja uma ação mimética apenas no momento da sua escrita, mas não em seu campo imaginativo, sendo ele o limite da sua poética. Talvez ele crie situações, mas nunca emule os sentimentos, que, por sua pluralidade e pela sua imaginação, provavelmente já foram sentidos. Esses, por sua vez, estão vigorosamente interligados ao seu espírito e a sua vivência. Para Leminski (2012, p. 106),

O primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo. Só os imbecis procuram um eu atrás do texto literário. Em literatura, a própria “sinceridade” é, apenas, uma jogada de estilo. Um escritor medíocre não consegue ser “sincero”. Técnica, coração. Para ser sincero é preciso dispor das técnicas que indiquem, signem, sinceridade. Sem isso, a mais pura das explosões verbais, a mais direta, a mais “espontânea”, será apenas mais uma manifestação de imperícia literária.

Profissão de Febre

quando chove, eu chovo.

faz sol, eu faço,
 de noite, anoiteço,
 tem deus, eu rezo,
 não tem, esqueço,
 chove de novo, de novo, chovo,
 assobio no vento, daqui me vejo,
 lá vou eu, gesto no movimento
 (LEMINSKI, 2013, p.279)

Apesar do tom de emulação dos versos iniciais, demonstrando a adaptação do poeta como parte de seu ofício em função do destinatário e do meio de produção, os dois versos finais indicam a imaterialidade do autor mediante tamanhos deslocamentos físico-psicológicos. De tanto ser, acabou não sendo mais nada. E ao não ser mais nada, acabou sendo tudo, partícula íntima, átomo essencial, que em sua função, constrói e participa do que desejar. Resta o gesto, o charme, sujeito indireto de si mesmo, seja ele poeta maldito ou social, seja na tonalidade que quiser, maior, menor, sustentado ou bemol, de lado ou de frente, certo ou errado, seja ele Rimbaud ou Ginsberg, seja ele polaco ou africano. O que resta, para nós, é a sua alma, em seu silêncio, em sua condição plena de não querer dizer nada, acima do preceito pós-moderno de não ter mais nada a dizer.

Lápide 1
 Epitáfio para o corpo

aqui jaz um grande poeta
 nada deixou escrito
 este silêncio, acredito,
 são suas obras completas
 (LEMINSKI, 2013, p.289)

Foi poeta. Mas foi poeta apenas pelo prazer carnal e pelo pecado. Mordeu a maçã das palavras. Errou e não se arrependeu. Acima de tudo, teve alma de artista.

Lápide 2
 Epitáfio para a alma

aqui jaz um artista
 mestre em desastres

viver
com a intensidade da arte
levou-o ao infarte

deus tenha pena
dos seus disfarces
(LEMINSKI, 2013, p.289)

“Lápide 1” e “Lápide 2” demonstram exatamente a sua busca poética: a negação do corpo em função do desenvolvimento da alma e do espírito, remetendo novamente, ao Zen-Budismo. E esse foi seu projeto, vida transformada em arte, arte alimentada pela sua vida. Seu silêncio harmonioso de cada gesto foi sua principal obra. Gesto no movimento. Viveu a intensidade de sua poesia-vida, e não apenas levou a poesia consigo, mas trouxe sua vida para a poesia. Viver a arte levou-o ao inf(arte), em uma overdose de informação e arte. De si mesmo. Dos seus disfarces. Seu coração não suportou, mais uma vez, vida refletiva em poesia, poesia em vida, e transbordou, não coube em si mesmo, assim como Leminski não coube nas palavras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título é insuficiente. Uma breve conclusão delimitaria o espaço do poeta. Mais que isso, temos aqui um lance de predicados que ressaltam apenas sua plenitude como ser humano transbordando afecções dentro e fora da linguagem, mas nada que o calcifique como determinado artesão. Aspectos tais são reflexos diretos do seu modo de fazer poesia e de toda sua concepção poética. Paulo Leminski não escreveu pela forma, pelo ato, ou até mesmo pela ideologia. “Escrevo por que preciso/ preciso porque estou tonto/ Ninguém tem nada com isso./ Escrevo porque amanhece./ E as estrelas lá no céu lembram letras no papel.” (LEMINSKI, 2013, p. 218) Escreveu porque tinha que ser.

Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um lucro ideológico. (LEMINSKI, 2012, p. 86-87).

Não se apegou nem mesmo à vida. Resolveu ser tudo aquilo que tinha condições e, para o que não tinha, despejou seus desejos no papel. Apesar disso, não deixou de ser tudo o que quis. Foi, mas de uma forma diferente. E sua poética, reflexo das vivências e querências, seguiu o mesmo destino: uma poética de experimentações, ordenada por um indivíduo que guardava todas as 18 horas do seu dia para contemplar o lusco fusco do pôr do sol.

Nenhum dos pressupostos de uma “literatura” existe. Não há autor. Não há conteúdo. Não há estilo. Não há originalidade. Público não existe. Literatura não está no livro. Não está na letra. Assim mesmo, a literatura existe. Literatura é um efeito mental. “Literatura é umas das coisas mais frágeis desse planeta. Por isso, nas bibliotecas, existe, sempre, uma placa, exigindo: SILÊNCIO, como nos hospitais. (LEMINSKI, 2012, p. 110)

A dinâmica dos poemas selecionados para análise demonstram a movimentação de uma poesia baseada em heranças e retalhos recolhidos durante uma caminhada nem tão longa assim, mas abundantemente sensível e apreendida. Ao contrário do que a maioria dos artistas costuma realizar, sua obra não foi categorizada, ou seja, tais heranças não constituíram fases determinadas dentro das proeminências estilísticas presentes, elas coexistem de maneira plenamente mútua, dividindo espaços e significâncias, propondo uma poesia cada vez mais rica e dinâmica. É nesse ponto que se expõe a “poesia-vida”, uma poética vida que se

assemelha quase que momentaneamente ao indivíduo. É raro também, para nós, realizar essa distinção do que absorvemos durante toda a vida. Vivemos sempre em uma unicidade, mesclando diferentes experiências, e não as separando temporalmente e categoricamente, ou seja, nossas vivências nos constroem e nos complementam cada vez mais, formando sempre um todo.

Nota-se, primeiramente, principalmente na forma, aspectos da poesia marginal. Entre eles, a ausência de pontuação, de maiúsculas e de títulos em quase toda sua obra. A noção rítmica, assim, se dá de diferentes formas. Ou pelo paralelismo criado dentro do poema ou por repetições de temas melódicos criando ambientes dentro das criações. As influências determinadas são expressas quase sempre no campo do conteúdo, retomando movimentos admirados pelo poeta: o simbolismo, a poesia social, o modernismo, o surrealismo e a poesia beat.

Do ofício de jornalista, herdou a descrição, a observação, e o método, refletindo um mundo não apenas observado, mas repensado e retratado de maneira plena. Da cultura de massa, herdou o fácil, o acessível, o refrão pegajoso e a palavra na boca do povo. Da cultura oriental herdou a percepção, a alta expressividade com o mínimo de recursos possíveis, o contato com as próprias formas e as da natureza e o olhar para dentro de si. Da poesia *beat*, a difusão de massa para a massa, a pauta oral e o ideal de liberdade e prazer. Do concretismo, o experimentalismo, a superação do verso e do ritmo, e o suporte, juntamente com a poesia jornalística. Criou, a partir desses elementos, sua própria razão, que o faz hoje reconhecível ao primeiro instante.

Toda essa concepção que levou Leminski a construir sua própria poética é de cunho pós-moderno, adotando modelos e recursos de diversos movimentos e épocas, desconstruindo-os e os desestruturando, muitas vezes tomando rumos opostos ao que se tentava assimilar. Com o Concretismo, utilizou-se das formas, mas as derrubou ao adotar uma visão niilista: não havia, assim, a credibilidade no futuro, ao contrário dos poetas concretos que traziam mudanças com o intuito de mudar o mundo. Com o Moderno, que protegia seu texto de contaminações externas em resistência à sociedade capitalista, com a visão de que o consumo da própria arte afetaria sua singularidade e, em função disso, tornava a poesia fechada, ou seja, de difícil acesso, justamente para glorificar o incompreensível, Leminski adota uma postura diferente: utiliza recursos modernos, mas contamina sua poesia justamente com a cultura de massa, com a canção popular, com a propaganda, e facilita seu acesso, buscando atingir sempre um maior número de leitores, tornando-a fluída, rápida e cotidiana.

Elabora uma poética com linguagem suja de emoções, em detrimento da concepção de poesia como linguagem pura, baseando-se em suas vivências e experiências, ao contrário da ideia de poesia apenas como criação ficcional.

Alimentado, hoje nos alimenta. E não se faz poesia apenas com retalhos, mas com mudança. Leminski não foi poesia, foi gesto, unindo-os de maneira quase inerente. Floresceu a palavra e mudou os sentidos. O transporte fundamental se sustenta na transição de uma simples questão: o que antes talvez nos intrigasse em definir o que é poesia, hoje nos questiona em descobrir em que coisas, lugares, pessoas, momentos, sentimentos e gestos essa poesia está.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana M.; GUINSBURG, J. (org.) **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das letras, 2002.

CAMPOS, A. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

HABERMAS, J. **El discurso filosófico de la modernidad**. Madrid: Taurus, 1989.

HEARTNEY, E. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LEMINSKI, P. **Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski**. Porto Alegre: Sulina, 1988.

LEMINSKI, P. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

LEMINSKI, P. **Toda poesia**. 1º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, 421p.

LYOTARD, Jean F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

MAYER, John. Age of worry. In **Born and raised**. Nova York: Columbia Records. 1 CD. Faixa 2. (2 min 41)

MORICONI, I. **Como e por que ler a poesia brasileira do séc XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PAZ, O. **Los hijos del Lima. Del romantiscismo a la vanguardia**. Barcelona: Seix Barral, 1978.

SILVEIRA, L. **Amores impossíveis e outras perturbações quânticas**. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

TATIT, L. **Musitando a semiótica**. Ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, A. M.; GUINSBURG, J. (org.) **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HEARTNEY, E. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LEMINSKI, P. **Ensaios e anseios cripticos**. 2.ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

LYOTARD, Jean F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

FERNANDES, M. L. O. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. In **Olho d'água**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 42-55, 2010.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Entre percurso e vanguarda**; alguma poesia de Paulo Leminski. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.