2

Do ex-estranho, as cartas

2.1

O ex-estranho

*longo o caminho até o céu
essa minha alma vagabunda
com gosto de quarto de hotel*

Paulo Leminski

Em *La vie en close*, Leminski irá se auto-retratar por dois momentos como “ex-estranho”. Primeiro no poema “Ópera Fantasma”, onde se lê:

Nada tenho.
Nada me pode ser tirado.
Eu sou o ex-estranho,
o que veio sem ser chamado
e, gato se foi
sem fazer nenhum ruído.¹

E algumas páginas depois, no poema que tem como título, justamente a expressão “O ex-estranho”, registra:

passageiro solitário
o coração como alvo,
sempre o mesmo, ora vários,
aponta a seta, sagitário,
para o centro da galáxia²

Além desses dois poemas, a expressão, “o ex-estranho”, dará título ao um livro póstumo com poemas inéditos, organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski, publicado em 1996 pela Editora Iluminuras de São Paulo em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba. Alice Ruiz, uma das organizadoras do volume a quem também coube a tarefa de selecionar os poemas que nele iriam constar, diz, na apresentação, ter recebido os poemas de *O ex-estranho* “junto com o *La Vie en Close*, mas num envelope à parte.” Dentro do envelope encontrou “cópias ou versões de poemas já publicados, outros visivelmente inacabados e outros prontos.”³ Alice Ruiz declara ter entendido esse envelope à parte, como um outro volume que estava sendo preparado. Ou, quem sabe, a julgar pela epígrafe que

¹ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 66

² Ibidem, p. 79

³ RUIZ, Alice. Uma poesia ex-estranha. In LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996, p. 1

abre o livro, aqueles textos guardados faziam parte de um projeto abandonado e aguardavam outro destino. Afinal, para o poeta que escreveu estes dois versos: “certezas o vento leva / só dúvidas continuam de pé”⁴, qualquer afirmativa absoluta, sobre os seus planos, é um risco. Bom, mas vamos à epígrafe. Nela se lê:

Este livro de poemas, que ia se chamar O EX-ESTRANHO, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal –estar do fora-de-foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade.⁵

Musil, num texto póstumo, define o poeta “como o homem que tem mais consciência do que qualquer outro da irremediável solidão do eu no mundo e entre os homens.”⁶ Este pensamento já existe no Romantismo, mas sobreviveu a tal período e permaneceu como pensamento moderno. Saint-John Perse dá o título *Exil* (1942), a uma extensa poesia, nela chamando sua própria linguagem de “a linguagem pura do exílio” que convida ao desconhecido.⁷ A poesia moderna, de propósito, segundo Hugo Friedrich, “transforma o familiar em estranho, remove o próximo à distância.”⁸

Diante da palavra “ex-estranho”, detenho-me, primeiramente no significado do prefixo latino “ex-” que guarda o sentido fundamental de movimento para fora. Desse sentido fundamental decorrem as idéias de afastamento, separação, privação, estado anterior, excesso. A ironia leminskiana, no traço do auto-retrato, ecoa no prefixo latino, que acompanha a palavra “estranho”, originária do latim *extraneu* -- “externo”; “que é de fora”; “estrangeiro”. O prefixo “ex-”, assume, no contexto dos poemas, o sentido de “estado anterior”, o que nos permitiria concluir que ele não é mais “estranho”: “de fora”, “estrangeiro”. É aí que se configura o impasse, pois Leminski, em nenhum momento de sua vida, deixou de acalantar e reforçar a imagem de “estranho”. Nunca permitiu ser domesticado e, assim, tornar-se familiar. Define-se como “cachorro louco” em um poema de *Caprichos & relaxos*, seu livro de 1983. Mas, já em um depoimento sobre poesia e conto, publicado, em 1979, na revista

⁴ LEMINSKI, Paulo. Op. cit., p. 38

⁵ Ibidem, p. 19

⁶ MUSIL, apud FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 173

⁷ PERSE, apud FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 173

⁸ Ibidem, p. 174

Escrita, afirmaria que não tinha psique e era apenas uma “besta dos pinheirais”⁹, e, por isso detestava “poesia dita profunda” e estava “cagando e andando para a psicologia”¹⁰. Esse duplo, estranho e bestial, não revela um sentimento de mal-estar de viver com o outro. A construção dessa alteridade-estranheza faz parte de uma estratégia de ação no campo cultural. Se os Antropófagos serviram a Oswald para desrecalcar a face bárbara e nossa, a imagem da Besta invoca a idéia do adversário, por excelência. A fúria destruidora em ação. O símbolo da Besta, no *Apocalipse*, aparece como o princípio demoníaco de desviar do bom caminho as coletividades humanas.

Cheia de admiração, a terra inteira seguiu a Besta e adorou o Dragão por ter entregue a autoridade à Besta. E adorou a Besta, dizendo: ‘Quem é comparável à Besta, e quem pode lutar contra ela?’ Foi-lhe dada uma boca para proferir palavras insolentes e blasfêmias, e também poder para agir durante quarenta e dois meses. [...] E foi-lhe concedido que fizesse guerra aos santos, e que os vencesse. E foi-lhe dada autoridade sobre toda tribo, povo, língua, nação. (Apocalipse, 13, 1-7)¹¹

A Besta é uma figura guerreira. Guerreira e vence. Assume a autoridade e o comando. Ela representa tudo que deveria permanecer em segredo, na sombra, e que saiu dela. A Besta é o recalcado que está de volta.

Digamos que o aparelho psíquico recalca processos e conteúdos representativos que não são mais necessários ao prazer, à autopreservação e ao crescimento adaptativo do sujeito pensante e do organismo vivo. Entretanto, em certas condições, esse material recalcado, ‘que deveria ter permanecido escondido’, reaparece e provoca a sensação de sobrenatural.¹²

Leminski atribui ao *despauamento* o caráter de modernidade dos poemas que comporiam aquele (possível) livro. Mas, de que despauamento fala o poeta que não viveu a experiência do exílio político, nem mesmo se afastou por muito tempo de sua Curitiba natal? O desconforto do *not-belonging* está visceralmente ligado ao fato de considerar-se um “sofredor da língua, uma vítima da língua”¹³, lusa e periférica. que lhe coube como herança. Diante deste destino histórico e biográfico, perguntará ao público que o ouvia em 1987, no Auditório da

⁹ BONVICINO, Régis (org) *Envie meu dicionário*. Cartas e Alguma Crítica. São Paulo: Ed. 34, p. 194

¹⁰ Ibidem, p. 194

¹¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed. p. 65

¹² KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 193

¹³ LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987, p. 287

FUNARTE, por ocasião de um seminário sobre “Os Sentidos da Paixão”: “Vocês já imaginaram a desgraça que é escrever em português? *Sometimes, I wonder*. Quem é que sabe português nesse planeta, fora Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Macau?”¹⁴ É a esse acaso, impossível de ser abolido, a que Leminski também se reporta no poema “Invernáculo”:

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.
Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.
Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.
O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.¹⁵

O exílio na língua é uma fratura incurável. Se o idioma que fala, a língua lusa, não lhe é próprio e, portanto, não pode considerá-lo “vernáculo”, este “escravo nascido na casa do senhor” --- sentido etimológico do termo latino *vernaculu* --- cria um dialeto à margem, constrói um lugar intermediário, intersticial: meio / dentro / quase: o invernáculo.

Como pode o poeta sobreviver ao sentimento de não pertencimento a sua própria língua? Como destravar “a voz”, a “canção longínqua”? Para Leminski a saída está em uma atitude que ele chamou de “sádica”:

E essa atitude estaria, mais ou menos, ligada à idéia de experimental, de invenção ou de vanguarda, como se queira que seriam aqueles modos de ser artístico já codificados no século XX, o modo de ser específico do século XX. [...] Esses modos seriam modos subversores, modos nos quais o erro, por exemplo, passa a ser incluído e englobado como fator de criação. O erro é recuperado, em nível de língua, em nível de linguagem também. [...] Agora há lugar [...] com tudo aquilo que foi feito, não só pela poesia dita de vanguarda, concreta, subversão no espaço, a subversão na colocação na página, mas a subversão interna também. De repente, se tornam lícitas certas coisas como, por exemplo, a prosa de Guimarães Rosa. [...] Nesses momentos, o artista, o criador, passa a devolver aqueles golpes que tinha sofrido no início, no qual era uma vítima da língua.

¹⁴ Ibidem, p. 288

¹⁵ LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*, p. 21

Agora, passa a ser algoz, passa a torturá-la, a quebrá-la, passa prum outro momento de sua paixão.”¹⁶

Os modos subversores que tiram a língua do controle gramatical servem ao poeta para enfrentar o estranhamento, voltar ao foco, diminuir o mal-estar. Ajudam-no a despojar-se da fatal relação de alienação, a deslocar o fascismo da língua¹⁷ e assumir o jogo de máscaras linguageiras, exercitar o monolingüismo poético: “estar na língua de origem para o poeta é estar na *poesia*, neste estado de enfrentamento da língua natal, exercício de uma luta corporal com as palavras. Neste caso, o poeta é um monolíngüe dos mais renitentes e a lírica é a língua política por excelência [...]”¹⁸

A poesia é o aspecto “menor” da literatura. Nela, a língua é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.¹⁹ Nas palavras de Leminski: “ficção é literatura. Poesia, não. Um poeta, embora use palavras, está mais próximo de músicos e [artistas] plásticos do que ficcionistas que usam, aparentemente, as mesmas palavras. [...] O negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras.”²⁰ Só o poeta, ser de fronteiras, conhece os caminhos do signo e “pode entrar no fogo sem se queimar na água sem se molhar na redundância sem se banalizar “ (Carta 36) , dirá a Régis em 1978.

Ao assumir o valor de inscrição na língua, a poesia *romperia* o caminho para um outro modo de pensar o papel da linguagem. O texto poético é o próprio aflorar da língua. Por meio da palavra poética combate-se o “monstro” que dorme em cada signo: o “estereótipo.”²¹ A enunciação poética reconhece que

a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente

¹⁶ Ibidem, p. 289

¹⁷ Roland Barthes na sua magnífica Aula Inaugural do Colégio de França advertirá seus ouvistes de que a língua *obriga* a dizer: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 14

¹⁸ CHIARA, Ana Cristina de Rezende. De que me defendo? Ou com quantos *eus* Ferreira Gullar faz sua canção do exílio. In: Revista *Palavra*. Departamento de Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2003, p. 178

¹⁹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 25

²⁰ LEMINSKI, Paulo. Sobre Poesia e Conto -- Um depoimento. In: BONVICINO, Régis (org) *Envie meu dicionário*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 195

²¹ BARTHES, Roland. Op. cit., p. 15

como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores [...]”²²

A maquinaria das palavras, na escrita de Leminski, funciona segundo perversões, não segundo a Lei. Teima em afirmar uma posição *trivial*²³, vulgar, para o desejo do sujeito em relação à língua: “que uma língua, qualquer que seja, não reprima outra.”²⁴ Daí, o seu interesse pela tradução interlingual (Jakobson) e intersemiótica, como forma de devolver à língua seu efeito de pluralidade²⁵. Em carta de setembro de 1978, quando planejava uma antologia de poetas contemporâneos com o título de “sinais de vida”, comemorava o momento de abertura política e se concentrava na tarefa de que nunca se distraiu: mudar a língua., atravessando-a com novos modos de dizer, plasmando-a em novas formas. Pretendia com a antologia definir

um gesto de vanguarda sígnica politicamente explícito / parte dos festejos comemorativos pela volta da greve da crise da história a este nosso ameno desterro nesta desterra / a hora do plebeu / a vulgarda / ando com essas coisas em volta da cabeça acoessando / i must do what i must to do / eu nunca fui sutil / [...] nem santo / a dialética das surpresas me diz q agora é a hora de eu fazer o q vou fazer (Carta 36)

Fazer é deixar “marcas uns sinais na trilha da vida” (Carta 36). Sinais escritos vulgares: antologias, revistas, jornais. A hora é de “vulgarda”: intersecção de caminhos, ramificação do individual no imediato-político. Lugar híbrido, vanguardista e vulgar, em que Leminski sonha criar as condições revolucionárias para o agenciamento coletivo da enunciação de artistas (poetas, músicos, publicitários) no seio da literatura estabelecida, codificada e consagrada: a vanguarda *concreta*. Os traços do vulgar da língua, o *sermo humilis*, em disputa de forças com o erudito, o *sermo nobilis*. A *vulgarda* como saída para o polilingüismo em sua própria língua: “fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressor, encontrar os pontos de

²² Ibidem, p. 21

²³ “Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas (*trivialis* é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos)” Ibidem. p. 26

²⁴ Ibidem, p. 25

²⁵ “Resgatar na sua própria língua essa linguagem pura exilada na língua estrangeira, liberar transpondo essa linguagem pura cativa na obra, tal é a tarefa do tradutor” BENJAMIN, Walter. Apud: DERRIDA, Jacques. Torres de Babel. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 47

não-cultura e de subdesenvolvimento, as zonas lingüísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, [...], um agenciamento se ramifica.”²⁶

O trabalho de tradução²⁷ realizado por Leminski revela o seu avassalador desejo por objetos híbridos e estranhos. A incorporação da língua do outro, mantém o tradutor “em posição alheia e contígua ao objeto, pois assim se afasta de sua língua e se nutre daquela que lhe é estranha [...]”²⁸ Leminski também viveu a experiência de traduzir seus próprios poemas para o inglês, por ocasião de uma oportunidade de participar de uma antologia poética nos Estados Unidos que surgiu através do convite de um americano de Michigan chamado Hugh Fox (Cf. Carta 31). Aceita de imediato a aventura de “contrabandear uns signos para os usa” (Carta 31) e mergulha no trabalho de tradução.

O escritor-tradutor é associado por Julia Kristeva ao estrangeiro, por traduzir a sua experiência para uma outra língua que não lhe pertence.²⁹ Na outra via, ao traduzir para sua língua textos estrangeiros, incorpora a língua do outro e dela se nutre, num “diálogo contínuo com a alteridade.”³⁰

O gesto da tradução em Leminski faz-se acompanhar de ensaios críticos em que narra o seu método de trabalho, as dificuldades e a alegria das auto-descobertas no contato com imaginários “ex-estranhos” ao seu. O exercício da memória alheia, intermediado pela tradução “desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa.”³¹ Os ensaios sobre a tradução do *Satyricon*, de *Sol e Aço*, de *Um atropalho no trabalho*, de *O Supermacho*, criptografam a fala pessoal do próprio Leminski, dando forma a uma autobiografia esquiva do poeta-tradutor. Leminski performatiza através desses ensaios, a atividade crítica como uma das formas de autobiografia da modernidade. Considerando que o sujeito escreve a sua vida, quando narra as suas leituras, Ricardo Piglia, imaginou a crítica literária como uma vertente da autobiografia: “uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural”.³² A experiência de despaisamento na língua e na cultura é

²⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Op. cit., pp. 41-42.

²⁷ Paulo Leminski traduziu entre os anos de 1983 e 1986, as seguintes obras, todas publicadas pela Editora Brasiliense: *Folhas das folhas da relva*, de Walt Whitman, 1983; *Pergunte ao pó*, de John Fante, 1984; *Vida sem fim*, de Ferlinghetti, 1984; *Supermacho*, de Alfred Jarry, 1985; *Sol e aço*, de Yukio Mishima, 1985; *Um atropalho no trabalho*, de John Lennon, 1985; *Malone Morre*, de Samuel Beckett, 1986

²⁸ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 125

²⁹ KRISTEVA. Apud SOUZA, Eneida Maria de. Op. cit., p. 124

³⁰ Ibidem, p. 125

³¹ SOUZA, Eneida Maria de. Op. cit., p. 130

³² PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 71

reconstruída por Leminski no interior dos textos que traduz e lê. Ao distanciar-se da palavra própria por intermédio da aproximação de uma outra voz, Leminski cava para si o lugar de “ex-estranho”. No *Satyricon* de Petrónio, por exemplo, revive a experiência de um “latim vivo, direto, o raro do reles [...] expressões corriqueiras. Torneios familiares. Locuções proverbiais. Frases feitas. A língua viva, na boca de pessoas vivas.”³³ Ou ainda: “no *Satyricon*, entre outras coisas, uma sátira ao ensino retórico, a prosa é plana, vulgar, popular, coloquial. Os poemas são inflados de uma retórica beirando o burlesco e o ridículo.”³⁴

Em *Sol e Aço*, a tradução colocou-o basicamente perante “a reflexão de um poeta e atleta sobre as relações entre o corpo e a mente”.³⁵ Yukio Mishima (1925-1970),

cultor de artes marciais, [...] viveu entre o sol e o aço. Praticava Karatê e a esgrima kendô [...]. Na procura do máximo de seu limite físico, fazia halteres. Narcisista, aparece em suas fotografias mais conhecidas, quase nu, músculos à flor da pele, um super-homem pronto para a batalha final consigo mesmo. Que perdeu-ganhou.³⁶

Em 1970, Mishima comete *harakiri*, o suicídio ritual da classe samurai, nas dependências do quartel das Forças Armadas de Tóquio, em protesto contra a ocidentalização e, portanto, segundo ele, a decadência dos códigos de honra tradicionais do Japão. Oferece, assim, à morte ritual, um corpo atleticamente perfeito, no auge de sua forma e de sua força e uma mente lúcida, consciente do que fazia. O gesto de Mishima serve a Leminski para refletir sobre a relação do intelectual com a ação e apontar as diferenças entre ocidentais e orientais:

Quando o intelectual ocidental parte para a ação, sua sereia vai normalmente para a política, esse simulacro da ação, que substitui a verdadeira ação, que é a guerra, pelos vai-e-vens das conversações e negociações, próprias da classe dos comerciantes. Mishima era um ‘primitivo’. Um primitivo sofisticadíssimo, herdeiro de uma verdadeira civilização, alguma coisa pelo que vale a pena morrer.³⁷

Mais do que produzir obras de arte, segundo Leminski, Mishima quis se fazer todo, “corpo, história e vida, uma obra de arte, entidade além e acima da

³³ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 2001, pp. 15-16

³⁴ *Ibidem*, p. 17

³⁵ *Ibidem*, p. 31

³⁶ *Ibidem*, p. 27

³⁷ *Ibidem*, p. 27

mudança, da corrupção e da perda de sentido [...]”³⁸ Praticante de artes marciais e de halterofilismo, Mishima não corresponde ao modelo de *scholar* ocidental, todo dedicado a seus livros e seu trabalho literário, no silêncio de seu gabinete. A auto-imolação, para ele, era uma obra de arte. Para a morte, Mishima “se preparou, treinando halteres, desenvolvendo os músculos, treinando artes marciais, desenvolvendo ao máximo suas potencialidades, enquanto matéria.”³⁹ Os mestres, pensadores ocidentais, diferentemente dos orientais, enredam-se nas teias puramente lógicas e são incapazes de transformar, tal qual Mishima o fez, seus espíritos em matéria. Leminski, como tradutor de *Sol e Aço*, o último livro de Mishima, conclui sua leitura do gesto do samurai, estabelecendo uma ligação entre o corpo vigoroso do autor e as sinuosidades de seu estilo de escrita de onde extrai uma beleza específica, condizente com o percurso de busca de quem quis fazer do corpo e das palavras uma obra de arte e uma máquina de guerra:

O texto de Mishima é todo perfumado de *parece-me, tive a impressão de que poderia sentir, nada mais me restava a não ser entregar-me à necessidade de vir a pensar que*, formulações extremamente mediatizadas, cautelosas, especulares, refrações como que gasosas, muito mais complexas do que a brusquidão totalitária de um nome *é uma paixão inútil, a religião é o ópio do povo, o Estado sou eu*, de Sartre, Marx ou Luís XIV, o estilo ocidental de emitir o conceito, lapidar concisão herdada da *dura lex sed lex* do latim, idioma de legisladores e administradores, nossa mãe e superego.

A incidência constante de fórmulas mediatizadas na linguagem de Mishima remete-nos para a própria obra de Leminski cuja escrita é atravessada por termos como “talvez”, “quase”, “entre”, “quem sabe”. Ele também tateou no escuro entre “o doentio da razão pura e os esplendores da pele bronzeada e dos músculos conduzidos a seu máximo desenvolvimento”⁴⁰ pela prática do judô. Leminski preparou-se longamente para lutar com as palavras, lutar consigo mesmo e lutar contra o destino. Luta essa que, tal qual Mishima, perdeu-ganhou e transformou em rima. Se não ganhou a aposta da vida, ganhou a aposta do poema:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa; quando

³⁸ Ibidem, p. 27

³⁹ Ibidem, p. 29

⁴⁰ Ibidem, p. 35

menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece coisa tão simples que é quase um desafio.⁴¹

A aparência de simplicidade é apenas mais uma estratégia, um “desaforo”, de quem sabe que fazer poemas é uma “vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora-de-foco.”⁴² Se Mishima abriu o ventre com a lâmina de aço para defender a integridade de uma cultura e deixou o texto/testamento do samurai à altura do gesto, Leminski, ciente do lugar que cabe ao intelectual de uma cultura periférica como a brasileira, procurará desdobrar-se para atuar em muitas frentes, sem descuidar-se do seu ofício de poeta. Usará muitas máscaras, sem deixar de suspirar por aquela que lhe permitisse repousar seu rosto de “todo esse vão mudar.”⁴³ A mudança, o descentramento, a estranheza são convocados na escrita de Leminski ao embate com as forças do hábito, do centramento, do familiar. Ao viajar pelo imaginário grego em seu livro de 1987, *Metaformose*, Leminski traduz, como bom fabulador que é, essa tensão em uma espécie de auto-ficção mitológica, ao escrever

Eu, essa ilha, dói ser só isso. Quisera ser miríades. Narcisos numerosos como aqueus diante dos muros de Tróia. Eu, Ajax. Eu, Agamemnon. Eu, Odisseus. Eu, Heitor. Eu? Eu, Proteu. Proteu? Não há Proteu. Proteus. A palavra plural. [...] Fábulas ecoam fábulas, *per omnia saecula saeculorum*.⁴⁴

Proteu, o deus dotado do poder de tomar todas as aparências que desejar e faz uso desse poder quando quer se subtrair aos indagadores. Pois ele possui o dom de profeta, mas se recusa a aconselhar os mortais que o interrogam⁴⁵. Não há Proteu, mas Proteus. Não há mudança, mas mudanças. Não há civilização, mas civilizações, constatava outro poeta. A palavra é plural e há que ser miríades para acompanhá-la. É essa a *linha que nunca termina* e leva uma vida inteira para colocar a palavra à altura do gesto do “ex-estranho”:

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,

⁴¹ MOISÉS, Leyla Perrone. Apud. GÓES, Fred e MARINS, Álvaro (sel.) *Melhores Poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 1999, p. 25

⁴² LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. p. 19

⁴³ LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 35

⁴⁴ Ibidem, p. 38

⁴⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 747

mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha.⁴⁶

Paulo Leminski, o poeta-passageiro-solitário sob o céu de Curitiba, (Carta 50)⁴⁷, é o homem que se identifica com a flecha, à qual se assemelha o sagitário, na tradição dos upanixades. Nono signo do zodíaco é o símbolo do movimento e dos instintos nômades, da independência e dos reflexos rápidos. O signo de sagitário é representado por um centauro, com os quatro cascos fincados no chão, erguido diante do céu com um arco retesado na mão, orientando a sua flecha em direção às estrelas⁴⁸. A recorrência à imagem do centauro aparece na Carta 8, com data de 11 de julho de 1977, na qual reflete sobre o seu passado de poeta “concretista” (as aspas são do próprio Leminski), quando vivia de olhos voltados para São Paulo, para o grupo Noigrandes, escrevendo para Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, “preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR” (Carta 8). Apesar de seu envolvimento com poesia concreta, plano piloto⁴⁹ e quejandos, Leminski declara na carta que além de “concretista”, era “uma porção de outras coisas também” (Carta 8). Coisas essas que agiam forte no poeta e lhe permitiram escrever o *Catatau* (1975), que provocou nos “patriarcas”⁵⁰ uma reação curiosa, segundo Leminski, “isomórfica ao livro” (Carta 8). De Décio, apenas ouviu que *Catatau* era um “monolito”, “é uma boa”, coisas assim vagas, de Augusto nunca recebeu uma avaliação clara e de Haroldo não ouviu uma palavra sequer. Diante do amigo Régis, faz o desabafo e conclui sobre o seu livro de estréia:

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 / à luz
do planopiloto / somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá /
somos centauros / metade decadentes alexandrinos bizantinos / e metade

⁴⁶ GÓES, Fred e MARINS, Álvaro (sel) Op. cit., p. 8

⁴⁷ A cidade de Curitiba é tema constante para Leminski. A cidade está sempre no centro das atenções de sua obra. Na Carta 50, a referência ao céu de Curitiba surge por conta de um filme cujo um dos episódios é de autoria de Leminski. Cito na íntegra o parágrafo inicial da Carta 50: “happiness is a letter from you / gelado como a alma de drácula e cinza stálin, o céu de curitiba (o céu de curitiba, por sinal, é o nome-idéia do meu episódio no filme ‘tigre royal’ de sílvio back, que ele vai rodar depois de pronto ‘a república dos guaranis’, em fase de montagem: o tigre vai ter 4 partes, cada um sílvio vai entregar a um roteirista diverso: o meu, pelo nome se vê, vai ser uma coisa astral, metereológica, dum cara que quer ser aviador, partir, simbolista, somos todos neo-pitagóricos, you know...”

⁴⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op. cit, p. 796

⁴⁹ Leminski refere-se ao Manifesto da Poesia Concreta, publicado em *Noigrandes*, nº 4, São Paulo, 1958. O Manifesto é assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

⁵⁰ Nas cartas quando fala em “patriarcas”, Leminski se refere aos concretistas de São Paulo: os irmãos Campos e Décio Pignatari.

bandeirantes pioneiros Marcolpos / Sinbad / Livingstones / Davy Crockets / a música popular é a escola / o cartum é a escola / sem abdicar dos rigores da linguagem / precisamos meter paixão em nossas constelações / paixão / PAIXÃO / el dia que me quieras / voy por la vereda tropical / reloj / no marques las horas (Carta 8)

O lugar intermediário entre a poesia concreta e a poesia “não sei o que lá” precisa ser ultrapassado, e o curitibano passageiro poeta solitário aponta sua flecha de homem centauro para o centro da galáxia dos signos e propõe de imediato um manifesto híbrido de Pau-Brasil e Plano-Piloto: “a música popular é a escola / o cartum é a escola / sem abdicar dos rigores da linguagem / precisamos meter paixão em nossas constelações”. Entre a “alegria dos que não sabem e descobrem [...] / A invenção / A surpresa / Uma nova perspectiva / Uma nova escala”⁵¹ e “uma responsabilidade integral perante a linguagem [...] contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística [...] uma arte geral das palavras. o poema produto: objeto útil.”⁵², Leminski irá piratear para seu projeto de construção artística um pouco de cada um, guiado pela paixão do signo. Se o trabalho da geração dos modernistas foi ciclópico, no sentido de acertar o relógio império da literatura nacional, o Leminski, bárbaro, crédulo e meigo, segue pela “vereda tropical” com um relógio que não marca as horas, mas sim todos os minutos de uma poética sincrônica... lição aprendida com os “patriarcas”.

Se o poeta “ex-estranho” veio sem ser chamado, não tem o mesmo consentimento no caso de querer dar as costas. Não pode abdicar do ensinamento recolhido no livro chinês “A transmissão da lâmpada” cuja história dos 47 patriarcas zen trata do ato de transmissão de poderes de um patriarca a outro. É através dessa história que Leminski irá dizer a Régis, nessa mesma carta de 1977, do seu desejo de ir além do concretismo sem abrir mão da “forma revolucionária” produto da responsabilidade do escritor com a linguagem. As palavras de Décio Pignatari ditas na casa de Antonio Risério, no último encontro que Leminski teve com o patriarca paulista, não foram esquecidas e servem de “lâmpada” para a nova geração que se formou bebendo nas águas da poesia concreta. Recordar-se Leminski do diálogo, retransmite-o a Régis e tira suas conclusões do episódio:

⁵¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In *Obras Completas de Oswald de Andrade*. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, pp. 6 e 8

⁵² CAMPOS et alii. Plano-Piloto para a Poesia Concreta. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986, 9ª ed, p. 405

a última vez q estive com décio / aí no riso / nós todos na sala / quando o décio me disse: -- é preciso acabar com o concretismo, e quem pode fazer isso são vocês, e apontou para você para riso para mim para pedrinho / senti algo assim como A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA / nós já estamos chegando lá / isto é / em muitos momentos do nosso trabalho / às vezes mais às vezes menos / já consegui ver a fimbria de algo / q já não é mais concretismo / embora o pressuponha e o tenha deglutido / acho que não devemos mais nos preocupar com palavras / afinal nós vamos chegar lá fazendo / e não falando (Carta 8)

A operação de deglutir o concretismo exige compromisso por parte dos que acreditam que o trabalho com a palavra também é um fazer (*poien*) e dos mais árduos. É uma tarefa coletiva, mas Leminski assume em suas cartas a Régis o lugar do orientador nesse movimento de mudança cuja “fimbria de algo” já se faz visível para quem tem olhos de ver e ouvidos de ouvir.

A leitura dos poemas de Régis Bonvicino com que Leminski inicia essa carta de 11 de julho de 1977 pelo rigor crítico demonstrado, coloca em destaque esse seu afã de sinalizar veredas no trabalho com o signo poético:

o poema que v. me mandou é ótimo / de uma finura de efeitos / de um lavor formal muito sofisticado / mas não consegui pegar uma idéia lá dentro / me parece descritivonarrativo / um cromo sei lá / como diria risério: gostei da forma mas não gostei do conteúdo / depois a disposição q v. deu parece coisa de praxista / v. tem uma imaginação estrutural hiper-desenvolvida / é isso que faz com que v. pareça mais ‘concretista’/ do que riso e eu / em matéria de régis-poesia / eu sou mais SILÊNCIO e POEMA PARA DUDA / os dois extremos mais altos que acho v. atingiu / um – um poema verbivocovisual desbundantíssimo / o outro – um laissez aller de letra de música / coloquial charmoso com swingue e bossa / entre esses dois extremos / v. certamente tem um espaço enorme para fazer tua dança / que considero maravilhosa / houve um momento / antes de eu conhecer você risério e pedrinho (e agora outros) / em que eu cheguei a me sentir / um fóssil vivo por ainda me preocupar com poesia concreta [...] (Carta 8)

No ano seguinte a essa carta, Paulo Leminski irá resenhar para a revista *Pólo Cultural* de Curitiba, o volume de poesias de Régis Bonvicino, lançado naquele ano, *Régis Hotel* (1978), e irá no traçado de um breve território/mapa da poesia daquele momento, destacar o aprendizado do jovem de apenas 23 anos, em relação a seu primeiro livro, *Bicho Papel*, publicado três anos antes:

[...] *Régis Hotel* já apresenta uma poesia mais pessoal, mais intransferível, *mais ela mesma*. Ainda há traços de Poesia Concreta, na poesia de Régis. Mas em adiantado estado de digestão. O concretismo, hoje, já é parte integrante da história da poesia brasileira. A influência exercida sobre tantos poetas, as diluições, tudo isso tirou – naturalmente – muito do caráter polêmico, problemático ou discutível da teoria e da prática concretista. Quem tem medo do concretismo hoje? Seus recursos só assustam aos muito atrasados. Já passamos do período de polarização do tipo ‘só o concretismo é poesia’, ou ‘concretismo não é poesia’.

É um repertório, um estoque de saques e piques, uma conquista definitiva: um momento que está lá, rico, forte, agindo, claro e radioativo.

Com o tempo, a poesia de invenção foi passando de “alta definição”(do concretismo, da fase dita “heróica”) para a de “baixa definição” (tropicalismo), que vemos, hoje, em trabalhos como o de Régis. De invenção, aqui, quer dizer produtora de matrizes e modelos.⁵³

Leminski procura apontar para Régis e para si mesmo um outro espaço para executarem a dança da poesia, sem o abandono do “lavor formal” e da “finura de efeitos” na configuração de idéias no poema. A poesia concreta ainda se colocava como escola para os poetas com quem Leminski mantinha relações em São Paulo. Ele próprio, atraído, na juventude, pela novidade do concretismo, reconhece o valor dos patriarcas paulistas na sua formação de poeta. Mas Leminski está vivo e não quer se sentir um fóssil repetindo fórmulas verbivocovisuais:

ou a gente incorpora as conquistas da p. concreta (o q já está conquistado mas tem que entrar na corrente sangüínea da cultura) ou está condenado a repetir como no inferno de dante sempre o mesmo passado de novo: não tem volta atrás irmão. Sobretudo para nós ... não podemos fingir que não sabemos q não vimos q não conhecemos ... não temos álibi. Estamos condenados a ir para a frente a prosseguir e dar prosseguimento... (Carta 21)

A passagem da poesia de “alta definição” para a de “baixa definição” envolve toda a vida da cultura que é uma série contínua de traduções, empréstimos, heranças e débitos. A originalidade criativa só se constrói às custas de elementos herdados, assimilados, traduzidos. A poesia de Régis é fecunda porque sabe equilibrar a influência das vanguardas dos anos 50/60 com a vertente inovadora da Tropicália, sem fazer “nenhuma concessão à literatura oficial”.⁵⁴ Nessa receita reside o frescor da poesia do jovem paulista que Leminski não vislumbrava nos poetas jovens daquele momento que apenas produziam, no plano da linguagem, “restos e refugos de jantares mais prósperos: uma salada de truques de Drummond com dicções de Neruda, saídas à la Cabral com as boas intenções do Violão de Rua, poesia beatnik e surrealismo.”⁵⁵ Nem mesmo vislumbrava tal frescor nos poetas consagrados: “poetas humanamente muito dignos como o Sr. Thiago de Melo, procuram o ‘humano’ e acabam caindo no academicismo

⁵³ LEMINSKI, Paulo. Régis Hotel: começando por cima. In: BONVICINO, Régis. *Primeiro tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Col. Signos), pp. 100-101

⁵⁴ *Ibidem*, p. 99

⁵⁵ *Ibidem*, p. 98

redundante e destituído de informação que, contrariando, o propósito do signatário, serve ao Sistema Literário, lado literário do Sistema, sócio-político econômico em que vivemos”⁵⁶

Leminski, como podemos acompanhar nas cartas que enviou para Régis de 1976 a 1981, e nas críticas, resenhas e manifestos, com que colaborou em periódicos, revistas e jornais, prosseguiu e deu prosseguimento a muitos projetos. Revitalizou a cultura brasileira dentro de uma estratégia de “liberar a coletividade erótica criativa”⁵⁷, por meio de uma logística de produção e comunicação que tem muito de guerrilha: poucas pessoas em pontos cruciais, revezando-se nas funções e formando uma rede que potencializa esforços isolados. O ex-estranho cultivou em sua vida o estranho hábito da prática dos sentidos visando a uma ação democrática. Expandiu seu campo de percepção dentro do postulado maiakovskiano de que “Política é saúde” (Carta 48) . Procurou tornar-se médico do corpo coletivo da cultura, e para dar conta de corpo tão gigantesco e heterogêneo, ampliou seu próprio corpo na forma de cartas, de slogans, letras de música, poemas, vídeos, biografias, ensaios, traduções. Queria o ex-estranho “importar”, ter importância no campo presente e futuro da produção de sentidos.

Do descartável, dos resíduos do material acumulado compõe novas formas, ensaia, anseia pela diferença. O ensaio, forma de conhecimento entre a literatura e o discurso científico-filosófico, teve lugar privilegiado na obra de Leminski. As cartas ensaiam formas e sentidos. As biografias, também.

Recorrendo a origem da palavra “ensaio”, nos surpreendemos com a afinidade que essa forma de escrita guarda com o estilo de Leminski:

Ensaio “vem do francês *essai* e *essayer*, tentar, experimentar, e antes, do latim, *exagium*, pesar – um objeto ou uma idéia, examiná-lo a partir de vários ângulos, mas nunca de forma exaustiva ou sistemática. Ponto de partida e referência obrigatória de qualquer discussão, os *Ensaio*s de Montaigne teriam inaugurado a tradição ensaística, que tem como principal característica a fluidez, a versatilidade, a indeterminação, o inacabamento, enfim, o privilégio do processo.”⁵⁸

O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida. Leminski, nesse sentido, é um grande estilista. Os signos de que se utiliza para compor

⁵⁶ Ibidem, pp. 99-100

⁵⁷ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997, p. 524

⁵⁸ SINDER, Valter. Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura. In: *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed PUC –Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p. 34

sua obra agregam valores plásticos de intensa vitalidade. Geram afetos. Afetam. A batalha travada com hegemônicas formas culturais vigentes, no período em que construiu sua obra, mantém curiosos e produtivos diálogos com a tradição onde vai buscar forças para rachar as coisas, rachar as palavras, obrigando-as a tomar orientações diversas e inesperadas para a formação de uma singular identidade ética e estética.

2.2

As cartas

Prefiro a vida, esse signo sempre incompleto

Paulo Leminski

...é em signos que se fica, o resto não passa de moldura...

Paulo Leminski

No final dos anos de 1970, colaborando na imprensa, Leminski se encontra, segundo revela em uma carta de 1979, a Régis Bonvicino, senhor de “vasta clientela de leitores que acompanham dia a dia as espirais desvairadas do [seu] catatauesco pensar e escrever.”⁵⁹ Percorrendo as páginas dessa correspondência, o leitor se surpreende com os focos distintos que atraem a atenção do poeta – a construção da obra num constante impulso auto-crítico dirigido simultaneamente ao aprimoramento de si mesmo, e o empenho em divulgá-la através de vários meios para o público mais amplo possível.

Munido de tesoura e cola, entrega-se, conforme revela ao amigo nessa carta, à alegria da bricolagem, ao prazer nostálgico do jogo infantil, anterior à linguagem⁶⁰, de tratar o texto como trabalho com o papel:

muito em paz com a criação/ pego toda minha papelada (poemas, esboços de ensaios, idéias, / rimas raras, palavras-montagem, projetos...), recorto e colo em / cadernos de cartografia (chamo de meus DADZIBAOS, v. sabe aqueles cartazões na China onde o nego diz o q quer,,,) ⁶¹

Já no ano anterior, Leminski finalizara uma carta ao amigo, confessando sua obsessão pela arrumação de seus papéis: “estou fanático pela ordem UM VERDADEIRO CONCRETISTA! / arrumo meus papéis ABAIXO BABEL! Acho coisas muito interessantes.”⁶² E entre parênteses acrescentava: “eu tive um passado, você sabe, meu amor. anos 60, andei perdidamente enamorado de 3

⁵⁹ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário*, p. 127

⁶⁰ Segundo Antoine Compagnon, “recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste a minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel.” In: *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p. 12

⁶¹ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário*, p. 127

⁶² *Ibidem*, p. 80

poetas das Perdizes.”⁶³. O tom confessional de Leminski, evidenciado pelo recurso ortográfico do uso dos parênteses, e a dedicação ao arquivamento de papéis, destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica por parte do poeta. Arquivar a própria vida é “uma prática de construção de si mesmo e de resistência.”⁶⁴ Leminski inscreve sua passagem pelo anos 60 dentro de uma linhagem concretista e, com isso, prova que tem raízes na tradição do processo literário brasileiro. O enamoramento pelos três poetas paulistas (Décio, Augusto e Haroldo) faz parte de um passado do qual só tem motivos para se orgulhar e do qual quer dar testemunhos, porque faz parte do seu próprio projeto de subjetivação. O arquivamento do eu, não uma prática neutra.

Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo.⁶⁵

Enquanto reúne e organiza seu arquivo pessoal, Leminski repensa seus parâmetros poéticos, empenhando, nessa atividade, toda sua energia vital de modo a construir uma linguagem acessível e instigante para um público cada vez mais amplo.

Desafiar o trabalho, o tempo e a ordem das coisas é uma tarefa plural e incessante. Pois não é possível arquivar nossas vidas de uma vez por todas. As intenções de quem arquiva mudam em função de fatores pessoais e históricos. No caso de Leminski, disposto a surpreender sempre, as mudanças são a regra. A carta seguinte a essa, também do ano de 1979, em que fala dos “dadzibaos”, mostra a fúria de Leminski diante dos “fazeres” e “aconteceres”. Assim começa a redação da carta ao mano Régis: “tá pra acontecer tanta coisa / no terreno dos signos / que não são mais coisas / é um processo.”⁶⁶ Em seguida enumera os projetos de edição de seus textos, a inscrição de uma canção em um Concurso de Música Caipira do Paraná, o convite para uma palestra em uma Universidade do interior do Rio Grande do Sul, as vendas de seu *Catatau*, a visita de Jorge Mautner, a escrita de poesia que “brota em terreno significamente fértil”⁶⁷ ... Régis

⁶³ Ibidem

⁶⁴ ARTIÈRE, Philippe. Arquivar a própria vida. In: Revista Estudos Históricos. *Arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: FGV, nº 21, 1998, p. 11

⁶⁵ Ibidem, p. 31

⁶⁶ LEMINSKI, P. Op. cit., p. 128

⁶⁷ Ibidem, p. 128

torna-se, por meio das cartas que não param de chegar as suas mãos, um leitor autorizado do arquivamento que Leminski vai produzindo da própria vida. O livro das cartas sobreviverá ao tempo e à morte do Leminski epistológrafo. Livro em fragmentos que, como outros, ele pôde ter imaginado, ou até mesmo, quem sabe, “planejado”, mas não pode ver concretizado. As cartas tornam-se, portanto, uma forma de construção para si mesmo, e para o(s) destinatário(s), de uma identidade aos pedaços a partir e em torno das representações escritas que gostaria de deixar de si. Ao narrar seus desejos e projetos de escrita, pois é disso que tratam basicamente as cartas de Leminski a Régis, o poeta também inventa uma vida, pois “o ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo.”⁶⁸

Leminski, por meio da correspondência que mantém com Régis, inventa maneiras de se dizer dentro de uma poética autobiográfica experimental. Nas cartas testemunhamos um duplo processo de construção: de sua linguagem e de si mesmo como produtor de novas formas de comunicação.

O empenho em radicalizar sua invenção poética, paralelo ao desejo de aprimorar sua trajetória de vida não o limitam a um círculo erudito, mas, ao contrário, servem de impulso para um trabalho amplo de divulgação da obra em todos os meios acessíveis. As cartas de Leminski e os anexos que as acompanham não carregam o compromisso do segredo e da intimidade. Pelo contrário, em várias delas encontra-se registrado o seu desejo de que elas circulem, sejam mostradas a outros amigos, em comum, de São Paulo. O remetente chegava até mesmo, em tom de brincadeira, a ameaçar Régis, caso ele não fosse fiel a essa recomendação. Lê-se no *post scriptum* de uma carta de 1977: “mostra esta carta a augusto e todo o pessoal senão...”⁶⁹ Ou ainda, em outra carta também desse mesmo ano, o tom é muito mais “aterrador” e as letras em caixa alta reforçam a disposição para cumprir a promessa de “vingança”: “por favor / MOSTRE O MATERIAL A TODO O PESSOAL patriarcas riso pedrinho plaza / SENÃO EU VOU DE NOITE / TRANSFORMAR TODOS OS TEUS SONHOS CONCRETISTAS / EM PESADELOS PARNASIANOS.”⁷⁰

A carta torna-se para Leminski um espaço de construção da escrita em que as palavras vão se reproduzindo por um movimento de “cissiparidade” e formando novos textos. A Carta 26, entre outras, é um bom exemplo desse movimento de

⁶⁸ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. In: Revista Arquivos Históricos, Rio de Janeiro: FGV Editora, vol. 11, nº 21, 1998, p. 49

⁶⁹ LEMINSKI, Op. cit., p. 45

⁷⁰ Ibidem, p. 51

reprodução espontânea dos signos em que o exercício de intertextualidade se dá no interior da escrita do próprio epistológrafo. No corpo de uma mesma carta, Leminski consegue produzir, sem desafinar, em meio a conversa com Régis, três poemas de estilos diferentes: um concreto, um haikai e uma cantiga com ecos populares. Ei-los:

acho que alguma cartabrasa tua se perdeu
 no entre
 no entrevero
 no entreverossim
 no entreverossímil
 no entreverossimilar
 com toda a entreverossimilhança

.....

vamos fazer um haikai com isto aqui

pegadas
 picadas

o fim das pegadas
 no fim
 as picadas

.....

(v. já notou que está pintando um humor nacional o melhor dagora SEM PALAVRA!

cada vez mais só imagem
 a leitura do icônico aumentou / sua legibilidade / a legibilidade do icônico
 (foi só isso q wladimir sacou... era pouco... se acabou...
 vamos dar a meivolta
 volta e meia

(opa, pintou uma cantiga damigo folkpopkonkret

vamos dar a meivolta
 voltameia vamos dar
 o anel que tu me deste
 era vidro e se quebrou-se
 o anel que tu me tinhas
 voltameia vamos dar

No ventre, no entre, da linguagem epistolar, palavras geram palavras como anagramas, uma palavra dentro de outra palavra. Meia volta, volta e meia e pinta um texto novo. No entrevero brotam palavras que as sílabas de uma outra palavra esboçam, prenunciam, projetam. É assim que a máquina da escrita de Leminski funciona: desentranhando da forma de uma palavra, a forma de outra palavra. Anagramaticamente, as pegadas do poeta fixam-se nas picadas da

carta. Como se não houvesse tempo a perder, a simultaneidade de formas ocupa o mesmo espaço da carta. O missivista desfaz as fronteiras entre os gêneros literários e dá forma uma escrita “entreverossimilar”.

O discurso híbrido, onde carta e poema, confissão e manifesto se imbricam, torna-se emblemático da quebra de restrições e preconceitos, visando a circulação de uma arte tão rigorosa e requintada quanto possível de popularizar-se. O interesse de Leminski pela linguagem da propaganda, levou-o a produzir alguns trabalhos nessa área, que deram certo e facilitaram-lhe o ingresso em agências de publicidade em Curitiba. Segundo ele, essa experiência acabou por levá-lo a ter um grande horror dos escritores. Se os homens de arte das agências entendem um “trabalho concreto” na hora, os “literati” dizem: “—o que é isso? Que quer dizer? Isso não é poesia.” Por isso, só se entendia com “cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas tudo menos escritores” (Carta 1). Os escritores chamados caricaturalmente de “literati” seriam os representantes de uma estética conservadora ou reformista, incapaz de acompanhar a dinâmica posta em movimento nos anos sessenta. Leminski -- em consonância com Caetano, Glauber, Oiticica – contribuía para uma efervescência revolucionária, que buscava alternativas na mídia para democratizar a atividade artística. A agência de publicidade, na sua definição, é um “laboratório de mensagens”⁷¹ e torna-se o ambiente ideal para seus experimentos intersemióticos. Leminski queria fugir da literatura (Carta 42) e para isso, foi ao encontro de “dois neutralizadores” ou “2 anti-ambientes” (Carta 42) : a música popular e a arte da publicidade. Anti-ambientes capazes de veicular “mensagens q funcionam”, como dirá a Régis, nessa mesma longa carta de 1978:

lido o dia inteiro c/ mensagens verdadeiras, quer dizer, mensagens q funcionam. / funcionam porq são maximalizações de linguagens industriais, veiculadas certo. no lugar certo... / o capitalismo é detentor, hoje, na publicidade, de um potencial tremendo de possíveis de comunicação social. / Esse potencial pertence a todos, ao povo, um dia, será de todos. mas eu aprendo. como décio, aprendeu... (Carta 42)

Essa crença em uma mudança a ser promovida pelo potencial das linguagens industriais, geradas pelo capitalismo, foi sendo construída no seu cotidiano de publicitário e no seu embate com a “literatura” que assumia naquele momento, no seu entender, “o aspecto/facies do concretismo” (Carta 42).

⁷¹ Ibidem

Ainda no ano anterior, a criação publicitária e a produção de letras de rock para um grupo de música local levam-no a questionar-se diante de Régis, por carta, se não estaria “se atolando demais / na ‘mediocridade’ das massmídias” (Carta 9). É seu próprio “ego mandarínico de letrado e escriba” (Carta 9) quem continua se perguntando: “quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas / para uns roquinhos fuleiros / eu devia estar preparando ensaios / pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos”. Na cena do papel de carta surge a resposta em maiúsculas:

NÃO! Já fui um erudito / hoje como Waly me disse / só ataco de artilharia ligeira / morteiros na guerrilha / abastecer as tropas no próprio terreno inimigo / com os frutos do local / essa minha experiência com jornalismo cultural / ou contracultural / me libertou de um monte de vícios letrados / gosto de me sentir na corrente sangüínea / do mercado e dos meios de massa / talvez seja um prazer de escriba / não sei / que nem a propalada nostalgia do intelectual pela ação / trabalhar nos meios de massa / é a coisa mais parecida com a ação que já vi / gosto de ver aquelas que aplicam um grande repertório / nas coisas “pequenas” / é maciel se aplicando em contracultura e hippismo / ezequiel neves no rock / pignatari no futebol / caetano em MPB (Carta 9)

A opção de Leminski pelos meios de massa está vinculada ao seu desejo de “importar” para um público mais amplo, sem se conformar com a constatação de que poesia só agrada ao paladar de poucos. A prosa experimental de *Catatau* (1975) foi uma marco importante na trajetória de Leminski, mas precisava ser ultrapassado. No final da década de 1970, Leminski quer tornar-se um “útil operário do signo, falar de coisas que interessem às pessoas (importar é o que importa...) importar, no sentido de ‘ter importância para os outros’ [...] ser viável. real. não levar vida fantasmática tipo poeta experimental...” (Carta 50).

Dentro dessa proposta de afastamento do princípio vanguardista de “make it new” , aprendido com os concretos de São Paulo e perseguido pelo próprio poeta em suas investidas experimentais, Leminski quer se livrar da marca de “escritor literário” (Carta 63). Para ele, as preocupações com inventores e diluidores, história das formas, paideumas, experimentos puros etc, tinham que ser abandonadas em nome de “um projeto maior, grande, onde cabem muitas coisas” (Carta 50). Projeto esse, através do qual pudesse exercitar sua “écriture XAVANTE”: expressão criada por Leminski para definir o trabalho de Sebastião Uchoa Leite e referir-se a sua poesia e a de Régis em oposição à escrita SAVANTE dos patriarcas concretistas. A propósito de um livro que lhe fora enviado por esse poeta, tecerá o seguinte comentário em uma carta a Régis:

sebastião me mandou “antilogia”. muito bom. bem a cara do sebastião, troço metuculoso, limpo, cuidado, por um lado, é mais brothers campos, pelo alto repertório pressuposto, por outro, drácula, gibi, é mais nosso, enfim, isso é o sebastião. / disse pra ele, em carta, que eu apreciava os dois extremos, a Poe sia SAVANTE (sábua, erudita, écriture savante) e a poesia XAVANTE ... nós dois, p. ex., concorremos na categoria XAVANTE, écriture XAVANTE... (Carta 50)

A poesia *savante* abrigaria ainda, de certa forma, os conceitos de unidade e pureza, “pelo alto repertório pressuposto”. Do lado oposto, o repertório “drácula, gibi” contamina a noção de unidade e promove uma reviravolta nesse conceito, a favor do elemento híbrido. O hibridismo reivindicado ressoa no jogo lingüístico entre *écriture / poesia* e *savante / xavante*. O elemento importado e o autóctone cruzam-se, na expressão do poeta, numa tentativa de ultrapassar os “dois extremos”. Nesse trecho da carta, como em vários outros, Leminski rasura as fronteiras entre os papéis do intelectual e do escritor e performatiza o papel que Silviano reivindicava em 1971 para o escritor, no contexto latino-americano. Segundo o ensaísta, para além dos modelos literários, caberia ao escritor periférico operar o cruzamento destes com elementos de outras culturas e/ou de outras faixas do espectro cultural. O escritor latino-americano deveria usar a escrita para marcar a sua presença, falando “contra” e escrevendo “contra”.⁷² Ao instituir a categoria *xavante*, Leminski procura (re)marcar a diferença como valor. Os escritores-intelectuais ao optarem pela prática *xavante* de escrita estariam se mirando no exemplo dos etnólogos, que “ressuscitaram por seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador”, ao invés de se limitarem ao método “tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e influências”⁷³. Só assim, voltam à cena os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados, num espaço povoado por uma sociedade de mestiços.

O discurso crítico sustentado por Leminski assinala a sua postura guerreira de querer se livrar da “dívida” e da “imitação”. Em um depoimento de 1979 publicado pela revista *Escrita*, o poeta falará de fontes e influências que combinou subversivamente na busca por um lugar de diferença:

Minha poesia aventureira tem um passado de freira e de puta.
No ponto de origem, a empolgação pelo legado heleno-latino. Horácio, Ovídio, Catulo. Clareza e saúde mediterrânea.

⁷² SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 17

⁷³ *Ibidem*, p. 17

A descoberta do haiku. Síntese e vazio zen.
 O encontro com a poesia concreta, a vanguarda, o espaço, o ideograma, as linguagens industriais. O impacto de Maiakovski. Caetano, Gil, tropicália.
 A mutação para letra de música popular. O coloquial. O cantabile. Humor/cartum.
 Da poesia brasileira, menos.
 Drummond, só uma dose simples para saber que barato que dá.
 Cabral, por dever de ofício.
 Oswald, já muito tarde para alterar rumos.
 Com os demais, só contactos didáticos.
 Nunca fui muito fanático por Fernando Pessoa [...].
 Houve um tempo em que fiz uma poesia rica. Mas era um Brasil de tão endividada.
 Hoje, é mais pobre. Mas com menos dívida externa.
 Evito a literatura.
 É mitologia, ideologia, religião.
 Procuo enxergar o texto à luz dos signos, da linguagem, da semiótica.
 Poetas me interessam na medida da sua originalidade e coerência estrutural.
 Faço questão de não me repetir, nem em saques nem em soluções.⁷⁴

Ainda que fascinado pela aventura das palavras do outro, o imaginário do escritor está sempre no palco e faz questão de não se repetir. Os “saques” e “soluções” sobre o processo de escrever *sobre* outra escritura são sempre outros. Roubos e empréstimos de palavras obedecem à voz do antropófago Paul Valéry: “nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados.”⁷⁵ Nessa perspectiva, a experiência com o signo alheio comporta um ato de violência e de virulência. O jogo da transgressão obriga à perversão, ao sacrifício do texto original. Operação negativa que libera o artista de todo um jogo de noções que estão ligadas ao postulado da continuidade⁷⁶ e do acabamento. Alerta sobre essas circunstâncias, Leminski registrará nesse mesmo depoimento de 1979: “as coisas novas costumam pintar em estado inacabado, irregular, ‘errado’, discutível, problemático, perigoso, ‘experimental’”⁷⁷. Para Leminski, o que contava era a ação, o fazer e, por isso não cansava de se interrogar, como alguém que queria

⁷⁴ LEMINSKI, Paulo. Apud BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário*. p. 193

⁷⁵ VALÉRY, Paul. Apud SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*, p. 19

⁷⁶ “Se a história do pensamento pudesse permanecer como o lugar das continuidades ininterruptas, se ela unisse, continuamente, encadeamentos que nenhuma análise poderia se fazer sem abstração, se ela tramasse, em torno do que os homens dizem e fazem, obscuras sínteses que a isso se antecipam o preparam e o conduzem, indefinidamente, para seu futuro, ela seria, para a soberania da consciência, um abrigo privilegiado. A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito [...] mais recentemente, quando as pesquisas da psicanálise, da lingüística, da etnologia, descentram o sujeito em relação às leis de seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de sua ação ou aos jogos de seus discursos míticos ou fabulosos [...] novamente o tema de uma continuidade da história foi reativado: uma história que não seria escansão, mas devir; que não seria jogo de relações, mas dinamismo interno; que não seria sistema, mas árduo trabalho de liberdade; que não seria forma, mas esforço incessante de uma consciência em se recompor e em tentar readquirir o domínio de si própria.” [...] FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*, pp. 14-15

“falar coisas que interessassem às pessoas”, sobre as relações entre arte e vida. A carta de maio de 1980 a Régis inicia-se tratando dessa aliança: “relação poesia / vida, realmente, muito complexa...” (Carta 64) e continua:

mas sempre – na reasonable doubt – prefiro continuar agitando minha bandeira (mesmo sabendo-a com furos graves e sujeita a furacões), onde talvez a ênfase (o spotlight) não esteja na poesia, mas na vida, o desregramento contracultural, dos meus 20 anos... o que eu gostaria, no fundo, talvez, é que as pessoas vivessem mais escolhanbadamente, reinventando essas bobagens todas do viver cotidiano, um novo sexo, um novo ver, uma nova moral, so on... (Carta 64)

Reinventar na vida. Reinventar no signo. O “diamante do signo” é burilado no “carvão da vida” (Carta 50), registrará em uma carta de 1979, a propósito de um livro no qual estava trabalhando, mas não chegou a vingar (“Minha classe gosta”). Leminski listou sua dificuldade em relação a esse livro em 3 itens:

- 1) não quero fazer uma novela “fixional”, com verismos psicológicos, sacações de tipos e coerências de ação
- 2) quero fazer um livro onde a realidade ganhe (no catatau, ela perde)
- 3) não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante

Pretendia com essa forma impura “trazer (ou levar) um nível de linguagem mais alto à discussão política” e “sair dos circuitos abafados udigrudi-kamikase-samizdat para platéias mais amplas [...]” (Carta 49). Em carta anterior, ele também se referia a um livro que estaria escrevendo: “O doidão de pedra”. Segundo suas palavras: “um spaghettwestern contracultural”, ou seja, “um texto inclassificável meio ensaio meio prosa de vanguarda (sem fricotes vanguardeiristas) meio memórias meio noveleta” (Carta 49). Com essas tentativas de escrita inclassificável, meio isso, meio aquilo, Leminski admitia para o amigo estar realizando um “balanço das posições contraculturais à luz de critérios marxistas, pra salvar e recuperar a contracultura neste Brasil – 1980” que, segundo suas previsões, “vai ser político PACAS”, pois acreditava que “o relógio da História voltou a funcionar neste país [...]” (Carta 49).

A crise de otimismo de Leminski devia-se às alterações político-institucionais promovidas pelo projeto de abertura. A partir de 1978, com a animação sugerida pela queda da censura prévia, redefinem-se espaço e papéis no interior da produção cultural. Torna-se visível

⁷⁷ LEMINSKI, P. Apud BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário*, p. 194.

a retomada do discurso político direto na imprensa, a reorganização das entidades sindicais e estudantis, os movimentos de massa, a novidade das associações de bairro mobilizam os debates e retiram da literatura e da produção cultural em geral o privilégio de ter sido, por um bom tempo, o espaço por excelência da discussão sobre a realidade e o momento brasileiro. Em toda parte, a necessidade de formas mais explícitas de politização dos temas que há pouco eram, a muito custo, captados em entrelinhas.⁷⁸

Redefinem-se, enfim, o papel e a função do intelectual, que procurava resgatar com seu trabalho partes de uma história perdida ou silenciada. Tanto os exilados que voltavam, quanto os que viveram a experiência do exílio sem sair do país, punham-se a fazer o inventário das cicatrizes da década de 1970 e preparavam-se para viver a promessa de renovação da abertura política. Foi comum a tentativa por parte dos escritores de conciliar o político com o pessoal. Aliás, a geração dos anos de 1970, sofreu na pele a contradição de viver a sujeição a uma “maneira falida de ver a vida” e o desejo de devotar-se a uma militância política ou artística.⁷⁹

O texto híbrido “O doidão de pedra”, conforme o esboço manuscrito enviado a Régis junto com a Carta 49, terá um personagem hippie contracultural, o Privada Joke que encontrará seu opositor em outro personagem chamado Slogan, o bolshevique. De acordo com o esquema de Leminski: “Joke escreve 1 texto no livro ‘Gavita Cruz & Sousa enlouqueceu’ / sº/ a mulher de Cruz & Sousa q enlouqueceu / c/ o texto vai se desenrolando 1 poema / de Cruz... O Assinalado...” (Carta 49). Sobre a forma do livro, Leminski diz que o mesmo será composto em “takes”, com “blocos autônomos” e em cada bloco: “1 ideograma, uma discussão, um flash, uma cena, um take.” Essa montagem espetacular persegue Leminski, naquele momento, de tal forma que os personagens Privada Joke e Slogan “brigam dentro de [sua] cabeça” e o que ele mais quer é “SOCIALIZAR essa briga, tornando-a pública”, porque “afinal, essa briga é o tema da nossa geração, vai ser, nos anos 80, salvar o que der dos valores

⁷⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Depois do Poemão. In: GASPARI, Elio et alii. *70/80 Cultura em trânsito: da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 188

⁷⁹ Diz Alex Polari, o poeta, que desde *Inventário de cicatrizes*, seu livro de estréia, colocara com lucidez esse tipo de preocupação: “Há uma contradição que esteve presente em toda a minha geração: a da prática da criação (seja ela militância ou arte) e a da vida. O discurso com o qual transamos política foi o da submissão. Ou seja, um grande discurso de transformação social junto com a pior moral, a pior sexualidade, com uma maneira falida de ver a vida. Acho que a arte, a fantasia, pode criar um tipo de discurso r de relação com as pessoas que abale a sujeição a enunciados como *ditadura do proletariado*, *feminismo*, *socialismo* etc.” Apud: GASPARI, Elio et alii. Op. cit., pp. 193 e 194

contraculturais num Brasil q vai ficar cada vez mais político, ativo, ativista” (Carta 49). Com esse texto que já tinha 25 páginas, quando escreve a carta, Leminski quer discutir “participação e poética, hippies, drogas, Brasil, 3º Mundo, TUDO!” (Carta 49). Não admira, portanto que projeto tão ambicioso tenha ficado inacabado e viesse a ser reaproveitado, posteriormente, em outras produções.

Nesse quadro de expectativas promissoras, Leminski planeja e executa sua intervenção no campo da cultura. Além de “O doidão de pedra” e “Minha classe gosta”, prepara “uma fita com canções mais falas e coisas [que] vai se chamar ‘cancioneiro primitivo’” e, entre parênteses confidencia: “vou começar a fazer cassetes, preparar cassetes, como obras, pequenas obras, operetas...” (Carta 49)

Leminski vivia intensamente com esses projetos alucinados, seu destino de “médico & monstro” (Carta 1). Afinal, queria comunicar, manter-se na corrente sangüínea do mercado, mas não aceitava compactuar nem com o banal nem com o óbvio: “banal – NUNCA! óbvio – JAMAIS!”, gritará em uma carta a Régis (Carta 51). O que fazer? No olho do furacão das mudanças, Leminski se dedica, apaixonadamente, a debater esse conflito, por carta, com o amigo de São Paulo. Ora questionando o lugar ocupado pelo possível público consumidor de seus livros, ora questionando o lugar do intelectual do Terceiro Mundo:

certas coisas estão óbvias, mentalizei um público mais numeroso. o nível caiu. este público “numeroso” não é o povo (q lê jornal, poster, quando lê, ouve música popular, vê tv) é apenas o “povo” das editoras de esquerda, os proprietários da esquerda (tipo Civ Brasileira, alfa ômega, etc), isto é intelectuais, universitários e escritores já aculturados num repertório médio e – por definição -- medíocre (gente que fala em formalismo, acha Oswald um punheteiro, essas coisas...)

nós – intelectuais do 3º mundo -- vivemos desesperados por comunicação. O abismo entre as classes nos repugna e revolta, temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade. à old and good literature, essa velha puta alcoviteira da classe dominante, Proteu q toma inclusive formas “populares”(populistas, pseudo-democráticas).
(Carta 51)

A reflexão de Leminski sobre o “público mais numeroso” que seria o povo, no sentido de público consumidor de artefatos da indústria cultural, teria acabado, na prática da redação de “Minha classe gosta” reduzido ao público com um “repertório médio”. Sua referência ao “abismo entre as classes” e à literatura como aliada e cúmplice da classe dominante, evidencia que, para ele, o “mal-estar na cultura” era geral. Desesperado por comunicar-se com públicos mais

amplios, conhece os riscos que o ameaçam, como, por exemplo, a sedução por formas “populares”⁸⁰, ou até “populistas”. Diferente de Ulisses, no duodécimo canto da *Odisséia*, não se deixa imobilizar com medo do canto das sereias, ao contrário, ciente de seu lugar de intelectual de uma nação periférica, busca conquistar um público, com o qual possa contar como receptor de suas produções “anfíbias”: aquelas capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. Leminski acredita que é possível fundir as heranças culturais, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça.

Leminski acalentava a confiança, como vários outros artistas de seu tempo, de que era possível ser um profissional do campo da cultura, habilitado a circular em diferentes estratos: do culto ao popular-massivo. Procurou manter a lucidez no sentido de conjugar sua “VONTADE de dizer” com as “NECESSIDADES da cultura”, conforme revela na carta em que discute com Régis sobre a viabilidade de seu provável livro “Minha Classe Gosta”. Não cede a caprichos pessoais e sabe, quando é hora de transformar todo o material pesquisado e armazenado em outra coisa. De fragmentos, rupturas e descontinuidades vai compondo seu repertório de experimentos no vasto campo da escrita. A quantidade não pode sufocar a qualidade:

talvez o q 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 idéias 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. (Carta 51)

⁸⁰ Segundo Stuart Hall, “o termo ‘popular’ guarda relações muito complexas com o termo ‘classe’. Sabemos disso, mas sempre fazemos o possível para nos esquecermos. Falamos de formas específicas de cultura das classes trabalhadoras, mas utilizamos o termo mais inclusivo, ‘cultura popular’ para nos referirmos ao campo geral de investigação. [...] não existe uma relação direta entre uma classe e uma forma ou prática cultural particular. Os termos ‘classe’ e ‘popular’ estão profundamente relacionados entre si, mas não são absolutamente intercambiáveis. A razão disso é evidente. Não existem ‘culturas’ inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes ‘inteiras’ – embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis. As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo ‘popular’ indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as ‘classes populares’. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo ‘popular’ nos remete. E o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe ‘inteira’, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é ‘o povo’ ou as ‘classes populares’: a cultura do bloco do poder.” HALL, Stuart. *Da Diáspora*, p. 262

Leminski transita da literatura para os meios midiáticos, sem dilemas ou angústias relativas à fixação de um lugar para a arte ou para o intelectual, tão ao gosto de criadores nostálgicos de um tempo, em que havia o conforto de definições do objeto artístico, segundo critérios absolutos; um tempo em que “a crítica estética e a arte seriam por excelência campos de exercício de valores capazes de atravessar e sobrepor-se à fragmentação indiscriminada da oferta disseminada de sentidos”.⁸¹ No entanto, ainda que não se recuse à oferta de trabalhos para TV, rádio, publicidade, vídeo, grafite de parede, Leminski não acredita na *ausência* de valores. Apenas, *relativiza-os*. Transforma as pulsões vitais, *íntimas, eróticas, emocionais*, do seu imaginário em três ou quatro palavras, faz seu jogo e coloca-o para jogar com outros imaginários no campo de forças público do sentido. “Sem abdicar dos rigores da linguagem”, dirá a Régis, “precisamos meter paixão em nossas constelações” (Carta 8). Leminski não produzia, exclusivamente, de olho nas vantagens lucrativas do mercado. Pelo contrário, sabia apontar as distorções do mercado, quando este estava a serviço do consumismo a qualquer custo. Sobre a reação do público a uma palestra / debate que promoveu em Curitiba para arquitetos sobre o tema “O Belo versus o Novo”, comentará por carta a Régis:

[...] desenvolvi a idéia seguinte / isso que se chama arte moderna / deslocou o centro da idéia de BELO / para a idéia de NOVO / q eu disse ser própria de sociedades industriais / em adiantado estado de consumismo / capitalistas ou socialistas / o pau que quebrou vou te contar. (Carta 1)

Como se vê, Leminski não evita a polêmica e não tem medo de desagradar. Seu maior interesse é divulgar idéias, transformá-las em produtos e colocá-los ao alcance do público. Em carta de 1979, dá contas a Régis da publicação de um livro que vinha anunciando na correspondência, e mostra o quanto sentia-se recompensado ao tornar possível uma publicação sua em grande escala, ainda que o retorno financeiro não fosse o desejável:

“herrar” não vai sair pela beijaflor, vai sair pela grafipar. / é uma edição de 20 mil exemplares (isso mesmo!) para ser vendida / em bancas de revista do brasil todo / o negócio é: eu levo 15 mil. e pt cordiais saudações. / tudo bem. / o importante é sair. (Carta 53)

⁸¹ MORICONI, Italo. Op. cit., p. 65

Não se pense com isso, no entanto, que Leminski não tinha jeito para tratar de negócios relativos à venda de sua obra. Pelo contrário, queria que seus textos circulassem e fossem lidos. O caminho para isso era a reprodução industrial, por um sistema, ao qual só tinha acesso, via editor, pois, afinal “o texto também se produz no mercado.”⁸² Além disso, não rejeitava propostas de participação em projetos culturais que lhe permitissem criar, difundir idéias, *socializá-las*, como gostava de dizer. É assim que aceita a encomenda do novo Secretário de Cultura, do governo Ney Braga, de uma revista “que sirva de amostra / represente a secretaria etc essas coisas” (Carta 46). Aceita de imediato essa aproximação com o poder local, via temas culturais, pelo fato de “poder! (poder fazer, that’s the name of the game) / penso / artigo / junto material (mil idéias! tem dinheiro!)” (Carta 46)

A perspectiva legítima de ganhos financeiros não diminuiu o rigor e o vigor na avaliação do que produzia e também na crítica àqueles que procuravam sua orientação. Como é caso do próprio Régis Bonvicino que encontrou em Leminski um verdadeiro mestre e tem sabido reconhecê-lo ao longo do tempo de sua produção crítica e poética. Em 1997, convidado a falar sobre a “nova poesia brasileira”, no Congresso da ABRALIC, Régis terminará seu texto, citando o poeta Paulo Leminski como exemplo de inovação na paisagem cultural brasileira das últimas décadas. Cita um poema de Leminski, publicado em *Polonaises* (1980), como síntese das tensões entre inovação e contemporaneidade, “numa perspectiva brasileira, de independência e diálogo”:

um dia / a gente ia ser homero / a obra nada mais nada menos que uma iliada / 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 flores.

⁸² CESAR, Ana Cristina. O poeta fora da República / O escritor e o mercado. In: *Crítica e tradução*, p. 196. O texto foi escrito em colaboração com Italo Moriconi e publicado no Jornal *Opinião* de 25 de março de 1977. A partir de meados da década de setenta, ainda segundo os autores do artigo, “os escritores começaram a se mexer: Se deram conta de que são produtores, vendem seu produto e são explorados nessa dança. Não fazem apenas colocar narrativas e poemas no papel: produzem produtos que são incluídos num esquema de comercialização em que a lei imperante é a do lucro. Mudaram as relações entre a própria atividade literária e a sociedade: se escrever é *produzir* naquele duplo sentido, o escritor agora é personagem de uma cena em que o leitor atua como consumidor e o editor como espécie de empresário, que se apossa do produto para dele retirar lucro. Deste apenas, uma parcela volta, como remuneração, ao produtor-escritor. Resulta daí uma tensão política entre o produtor literário e o detentor dos meios de produção do texto (quando visto do ângulo do mercado). A sobrevivência do escritor enquanto profissional depende em grande parte de suas relações com o editor, pois é ente quem, mediante jogadas de mercado, pode assegurar uma boa vendagem ao livro. Sem deixar de ser criador solitário, o escritor, na feira da literatura, não vive sem o editor mas a ele também se contrapõem.” lb, p. 198

A peça é uma das mais densas, tematizando questões de imitação, provincianismo e outras, presentes em toda a poesia brasileira do século XX. (Continuamos, ao cabo, “depois de tudo”, uma poesia forte porém com irradiação mundial.) [...]

Movimentos literários, isto é, novas “normas” de percepção [...] são repensados (ironizados) por meio de seus autores [...], para, no verso final, protegidos pela voz do poeta (por várias razões, na primeira pessoa do plural), serem desconsiderados à condição de “máscaras” -- que, castigo de profeta, foram tratadas como flores (vida breve). A consciência da provisoriedade de todos os cânones, anticânones, revisões, é a pedra-de-toque desta peça, que, constituindo um novo estado de coisas, desloca o “escolástico” e enfatiza a necessidade de invenção de um OUTRO – qualquer um, ninguém – que, entretanto, pouco visível, está escrito.⁸³

O deslocamento do “escolástico” em Leminski é constante. Não se furtava à experiências com “vários códigos / suportes / em investidas kamikaze no campo pragmático” (Carta 9). Só assim, segundo ele, conseguia se livrar de um “monte de vícios letrados” (Carta 9) e aplicar um grande repertório em coisas “pequenas”(Cf. Carta 9). Reconhece-se participante de um tempo em que “talvez não haja mais tempo / para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS / como a poesia concreta foi / a antropofagia foi / a tropicália foi / agora é tudo assim / ninguém sabe / as certezas evaporaram” (Carta 9). E suplica, irônico: “que a estátua da liberdade / e a estátua do rigor / velem por nós” (Carta 9). Liberdade e rigor são as pedras inaugurais e fundadoras do discurso de Leminski. Dois caminhos difíceis para esse poeta que não gostava de coisas fáceis:

penso a informação q seja libertação mas não sou existencialista / sou zenmarxistaconcretista para mim liberdade absoluta não faz senso/ Liberdade para que? liberdade é um instrumento uma ferramenta / não um lazer do espírito uma disponibilidade gideana um em-si (Carta 36)

Mais uma vez, Leminski utiliza-se da estratégia de dessublimação de um conceito, desta vez, caro à Filosofia. Cria e afirma para si um lugar deslocado, *zenmarxistaconcretista*, através do qual conteste o valor existencialista da liberdade e afirme um valor diferencial, materialista, para essa categoria: “instrumento”, “ferramenta”. Objetos disponíveis para a ação. Leminski defende a postura livre do espírito para o aperfeiçoamento de critérios de criação e julgamento, mas desconfia dela enquanto um “lazer do espírito”. O rigor a serviço da liberdade é o que faz sentido.

⁸³ BONVICINO, Régis. Tantas máscaras (Reconhecimento de uma nova poesia brasileira). In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Santa Catarina; ABRALIC; Letras contemporâneas, 1998, p. 122-123

Nas cartas enviadas entre 1976 e 1981, ao poeta Régis Bonvicino, onze anos mais moço do que Leminski, o poeta de Curitiba não abre mão do rigor crítico na avaliação dos textos e das idéias que lhe são enviados de São Paulo, sem descuidar-se de um tom de polidez bem-humorada. É nesse tom que se dirige a Régis em uma carta de setembro de 1978:

quanto à paisagem oral / achei jóia a idéia geral paisagem oral / mas o texto mesmo / me parece um pouco sabor cereja e amor fera meu amor é um tigre / não me leve a mal / se eu não for rigoroso com o amigo de quem mais gosto / e o poeta q me faz a cabeça quando voa / vou ser com o que? / todos cometem erros / tomara que os meus sejam ricos fecundos didáticos. (Carta 36)

Leminski não temia o erro. Do contrário, vislumbrava no erro os (des)caminhos do processo criativo, em especial daqueles que, como ele, viviam continuamente em busca da invenção e da surpresa. Os movimentos de vanguarda do século XX passam a considerar o erro como fator de criação. O erro é um instrumento, uma ferramenta. O erro, tal qual entendido por Leminski, é assim “fixado” por ele em um texto de *La vie en close*, onde apresenta uma pedagogia do erro como prática da liberdade do poeta:

nunca cometo o mesmo erro
duas vezes
já cometo duas três
quatro cinco seis
até esse erro aprender
que só o erro tem vez⁸⁴

A liberdade de errar já vem, segundo ele, inscrita no código genético do poeta. Em palestra pronunciada em 1987, dirá para o público que, às vezes, suspeitava que os poetas, os verdadeiros poetas, são uma espécie de “erro na programação genética”⁸⁵. O poeta é “aquele produto que saiu com falha”, assim,

entre dez mil sapatos, um sapato saiu meio torto. É aquele sapato que tem consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é o direito. Então, o poeta seria, mais ou menos, um ser dotado de erro, e daí essa tradição de marginalidade [...]”⁸⁶

⁸⁴ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*, p. 46

⁸⁵ LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In NOVAES, Aduino (org). *Os sentidos da paixão*, p. 284

⁸⁶ Ibidem, pp. 284 e 285

O ensinamento de Matsuó Bashô, haikaisista japonês, “não siga as pegadas dos antigos / procure o que eles procuraram”, torna-se uma espécie de lema da marginalidade de Leminski. Ávido experimentador, quando o assunto era linguagem, procurava no passado e no futuro aquilo que pudesse contra-assinar.

Seguir as pegadas da tradição, ao mesmo tempo que trilha as picadas da própria (re)criação comportava riscos assumidos por ele sem covardia ou ressentimento. A alegria motivada pelos acertos é incomparavelmente superior a qualquer derrota momentânea e, por isso, não hesita em exibir-se como exemplo para o correspondente:

produzo muito (meu projeto é de desrepressão), desovo, quero atingir algo, / ergo, erro muito... mas sei q quando acerto é de foder... eu já sei q várias vezes eu disse coisas nunca ditas, vitais, carne gorda e forte... para cada dez poemas, um mais ou menos... para cada 50, um definitivo... não dá para parar e ficar esperando o carnaval / a revolução chegar... ou a musa... jogador q não treina todo dia atrofia... agosto, por ex, produz pouco e erra muito... (Carta 42)

Não dá mesmo para parar e ficar esperando, porque “as regras antigas não funcionam mais” (Carta 56). E naquele final dos anos de 1970, na avaliação de Leminski,

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 q 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 a teia / como toda aranha tece / sem perguntar porque tece / tece apenas / e vai tecendo / não dá para parar de tecer. (Carta 56)

De olho na história de seu tempo, o poeta não se descuida da urgência com que persegue a incógnita do sistema literário em tempos de solo movediço no julgamento “de bom [e] de ruim”. Entrega-se inteiramente à decifração e à devoração de regras e esquemas e aconselha o jovem Régis:

PARA SER POETA / TEM QUE SER MAIS QUE POETA / v. tem que ser um monte de outras coisas mais senão daonde? / v. vai acabar fazendo literatura de literatura / v. tem que esculhambar mais / pintar mais por fora das molduras / EXISTENCIALMENTE / esculhambe-se vire-se altere dê alteração / considere a possibilidade de ir pro Japão / rejeite o projeto de felicidade / q a sociedade te propõe / eu sei / v. é paulista / mas ser paulista não é tudo / rompa / fique mais irregular / seja mais inconveniente / é a linguagem que está a serviço da vida / não a vida a serviço da linguagem (Carta 10)

Torna-se possível acompanhar, nesses textos epistolares, as idéias de Leminski sobre o sistema literário brasileiro entre os anos 50 e a virada dos anos 80, bem como sua participação nesse diferentes contextos criativos. Nas cartas, o poeta da provinciana Curitiba, segundo palavras dele próprio a Régis, faz um balanço de sua formação intelectual junto aos concretistas de São Paulo e revela seu espírito inquieto e curioso sempre em busca de mudanças que tenham ressonância junto ao público. Diz ele em carta sem data:

Criativamente / só posso me sentir muito só / há anos / 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 inconseqüente / a queda do rigor / o eruditismo livresco / talvez o catatau seja um tanto isso daí (Carta 1)

O isolamento e o provincianismo são estrategicamente referidos por Leminski como fatores que acentuam o seu esforço sem limites para criar uma “ecologia sígnica” um “macrogesto” (Carta 2) agregador e disseminador de efeitos literários comunicantes. É senhor dessa estratégia que terminará a carta para Régis de janeiro de 1977:

aí vão os artigos sobre poesia, didáticos, / polêmicos, etc / dá um toque sobre tudo aí: “através” saiu? E qorpo III? E a DZI-ANTOLOGIA? Oh glória! Logo mando poemas para risério. Mostre esse material para o augusto e se puder para o décio, seja bonzinho. Tenha pena deste pobre poeta provinciano que quase só escreve para você. (Carta 6)

Ou ainda, mandará, em carta posterior, em caixa alta, também ao final da carta, o lembrete: “ATENÇÃO: MOSTRE A TODO MUNDO (MEU MUNDO: RISO, MÓNICA, AUGUSTO, DÉCIO, HAROLDO, CID, OMAR, PLAZA, MAURÍCIO.....) ESSE MATERIAL QUE AÍ VAI SENÃO...” (Carta 17)

A referência ao isolamento completa essa imagem do artista da província, afastado dos grandes centros, onde as novidades circulam com mais desembaraço e rapidez: “tudo de vento em popa / nesta cidade simbolista / quieta / caipira / metrópole tímida / terra de bares e longas encucações / fria / com poentes longos como agonias / não brasileira / de gente que não é pobre nem rica / média / mediana / medíocre”(Carta 56). Ao mesmo tempo, reforça o empenho de um Leminski gregário, em busca de diálogo com vozes de outras cidades, atento ao que se fazia fora de Curitiba, preocupado em aprofundar o

“macrogesto”. O trajeto Curitiba / São Paulo, tantas vezes por ele percorrido e os trajetos Curitiba / Rio e São Paulo / Bahia confirmam esse desejo de estreitar laços culturais. As cartas ampliam essas trocas e economizam tempo e dinheiro, porque não obrigam ao deslocamento físico e dão a liberdade de manter uma política da amizade⁸⁷ sem os inconvenientes de uma proximidade excessiva:

não se pode fazer uma coisa nova toda 2ª feira / dixit décio / além do mais / tem o fator isolamento / tirando a alice (que é comprometida) / não tenho interlocutores poéticos / à altura aqui / tenho mais é fãs / admiradores / o q é péssimo / fico sem critério / minha sina / meu fado / v. sofre de excesso de policiamento aí / décio pra cá / haroldo pra lá / risério acha / waly disse / eu sofro do mal contrário / ainda bem que tenho um amigo como você / meu irmão mais moço (Carta 56)

Vale a pena salientar que as cartas de Leminski são extremamente afetivas, mas não carregam cenas de intimidade explícitas. As notícias e os desabafos que faz ao irmão mais novo e restringem-se ao âmbito do circuito literário e cultural. Os artifícios da distância, da impessoalidade, da polidez facilitam a teatralidade do gesto epistolar, através do qual se valorizam o jogo e a imaginação. A carta, como exercício da diferença e da pluralidade subjetiva, é um espaço de afirmação da capacidade política do ser humano. Ela institui a liberdade de ultrapassar limites, de inaugurar e experimentar um novo dizer e, assim, permite ao sujeito inventar-se.

Leminski, em meio a luta sem tréguas pela causa do signo, se arma lendo Carl von Clausewitz, o teórico da guerra⁸⁸. Ele não apenas conhecia a obra como “tinha assimilado os postulados do grande estrategista”, segundo depoimento do

⁸⁷ Francisco Ortega ao avaliar a “tirania da intimidade” (Sennett) que atinge e caracteriza a sociedade contemporânea, esclarece: “Na atualidade estamos dominados pela crença de que a proximidade constitui um valor moral, o que nos leva a desenvolver nossa individualidade na proximidade dos outros. A ideologia da intimidade transforma todas as categorias políticas em psicológicas e mede a autenticidade de uma relação social em virtude de sua capacidade de reproduzir as necessidades íntimas e psicológicas dos indivíduos envolvidos. Com isso, esquecemos que a procura de autenticidade individual e a tirania política são, com frequência, dois lados da mesma moeda. É necessária uma distância entre os indivíduos para poder haver sociabilidade. O contato íntimo e a sociabilidade são inversamente proporcionais, como Foucault, Arendt, Sennett e Derrida têm mostrado.” In: *Para uma política da amizade*: Arendt, Derrida, Foucault. RJ: Relume-Dumará, 2000, pp. 109-110

⁸⁸ Em trecho da gravação feita por Cesar Bond, com Leminski falando *de estratégias*, ficou registrado: “A lógica dos militares é a pré-lógica. O macaco-homem se fez pela guerra, se construiu pela guerra e pode morrer pela guerra. Por que nós nos matamos? Para mim ainda é um mistério. Perseguir o mistério da guerra é tentar desvendar todos os mistérios onde a morte está envolvida. E a estratégia da guerra só está absolutamente correta quando a vida humana é reduzida apenas às leis físicas. É a ação mais simples para obter o máximo de efeito: como um haikai. Não quero dizer com isso que sou a favor da guerra. Sou totalmente contra. Mas a exatidão do raciocínio me fascina”. LEMINSKI, Paulo Apud. VAZ, Toninho. Op. cit., p. 361

amigo, poeta e compositor Waly Salomão.⁸⁹ Leminski era filho e neto de militares. Essa circunstância biográfica familiar, juntamente com o período de ditadura política vivido pelo país, durante sua juventude e maturidade, talvez ajudem a explicar a metáfora da “guerra” e da “guerrilha” presentes em suas cartas. Na guerrilha cultural, a estratégia é a seguinte: “abastecer as tropas no próprio terreno inimigo / com os frutos do local” (Carta 9). Muitas vezes se questionava se as “melhores inteligências [...]([régis] riso caetano gil alice waly duda pedrinho sebastião etc etc etc[...] não deviam se ocupar de arte / literatura / SIGNO / deviam partir para a militância / aplicar-se numa militância” (Carta 9). Isso porque reconhecia que uma difusão cultural mais democrática dependia de mudanças no plano político:

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA / alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas / os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação / este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele / meramente
 nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia / ou como v. disse de uma ESPERANÇA / é isso que quero dizer quando falo / que um poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta / é preciso deixar que a História chegue em você / dê choque em você / te chame te eleja te corteje / te envolva e te engaje (Carta 9)

É tentando dar conta desse grandioso projeto de mudar a vida, alterando os equilíbrios de poder, que Leminski buscará atingir cada vez mais pessoas com a sua mensagem, mesmo que para isso tenha que “desestetizar o poema: desestetizar os veículos (livros, revistas, jornais) e ambientes (sala, galeria, show)” (Carta 42). Nas cartas a Régis acompanhamos o constante interrogar-se de Leminski sobre o lugar do poema (da arte) na cultura capitalista dos anos setenta e começo dos oitenta. Em carta de 1978, constata:

uma coisa é certa: a poesia (como tudo o mais) não tem solução dentro do capitalismo. Quanto mais capitalismo, menos poesia. É só ver o q acontece no brasil de hoje, das multinacionais, “milagres” monetaristas, consumo feroz / de bobagens num quadro onde os problemas fundamentais (alfabetização, alimentação, escolarização, uma política cultural voltada para nossos interesses nacionais e populares, democracia, enfim)...
 quer dizer: a gente fica naquela de intelectual pequeno-burguês querendo/ resolver as coisas dentro da nossa cabeça...
 só uma poesia q estenda a mão e o coração para um contexto mais justo vai ser / nova porq dialoga com um futuro geral, uma coisa maior do q essa jãngal/ implosiva em q vivemos... (Carta 42)

⁸⁹ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001, p. 331

Diante desse quadro de *desencantamento* do contexto sócio-político-cultural brasileiro, a poesia precisa dar corpo a outras manifestações com poderes maiores de resistência e difusão na “jângal implosiva”. A investida de Leminski na guerrilha dá-se no sentido de transladação de sua poesia para outros códigos além do verbal. O engajamento de Leminski opera-se pela consciência das linguagens. Em entrevista de 1976, ao poeta Régis Bonvicino, publicada no jornal *GAM*, Leminski já adverte:

Não dá mais tempo para ser ingênuo. Puro. Inocente. Perante a investida multinacional da tecnocracia, tem que responder com uma plena consciência dos meios, códigos e linguagens. Ou perder. O romantismo é bonito. Mas ele mata o poeta.⁹⁰

Como ativo participante de manifestações contraculturais, nos anos sessenta, Leminski já havia se aproximado do rock, e durante as décadas posteriores irá se interessar cada vez mais pela música popular brasileira. Segundo ele, em mensagem de 1979 para Régis: “minha passagem para a MPB está para se completar: operação mass-mídia” (Carta 55)

Nessa operação, manterá estreitas ligações na área da música com os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Itamar Assunção, que chegaram a gravar canções de sua autoria:

Gil esteve aqui. Cae está. / cantei a maior parte das músicas pra ele (estive com ele os 3 dias) / ele desbundou! Leva duas fitas com 13 músicas / disse q vai cantar TUDO, vai gravar, seu próx LP vai ser ½ com música de amigos. / gamou em “mudança de estação”/ “cante que a geral garante”/ “eu sou a dor” / disse q se eu fazia música para amigos, / agora, estou pronto para estourar (palavras textuais dele), / dei uma letra também / q ele disse na hora que vai musicar. / aguardo. / qdo dei as fitas a ele, ele disse: até q enfim! (gil convidou alice e eu p/ passar este dezembro na casa dele na bahia. / vamos) (Carta 53)

Desde que Caetano Veloso gravou uma composição sus, “Verdura”⁹¹, Leminski se entusiasmou com a possibilidade de escrever letras para a MPB. Em carta a Carlos Ávila dirá:

Estou vivendo (minha poesia está) uma aventura de massas, via MPB. A gravação de Caetano e de Paulinho Boca de Cantor (‘valeu’, já ouviu?), súbitas,

⁹⁰ BONVICINO, Régis (org). *Envie meu dicionário*. Cartas e alguma crítica, p. 210

⁹¹ A composição está incluída no disco *Outras Palavras* de Caetano Veloso, Philips, 1981

me atiraram de repente no meio da rua, eu e minha poesia fomos despejados do palácio das letras, for good, or for bad.⁹²

Ao longo dos anos oitenta, Leminski manterá parcerias com as bandas curitibanas “A Chave” e “Blindagem”, com Jorge Mautner, Ivo Rodrigues, Guilherme Arantes, Moraes Moreira, José Miguel Wisnik, Arnaldo Antunes, entre outros.⁹³

A incursão no território da música e da publicidade permitirão a Leminski manter-se na corrente sangüínea dos meios de comunicação e manter o diálogo com um público mais amplo. Em carta de 1981, confiante, comunica a Régis:

músicas (again) fluindo. Duas canzoni, este mês. / não falemos dos contactos com a terra (sim, tenho levitado), com a / publicidade, na múltipla, agora, trabalho de dupla com o solda, com um / humor / cartunista / poeta, de modos que é uma loucura. / já quanto ao ivo, tenho certeza que gravou um LP com a “blindagem”, uma / banda de gatos brabos de terreno baldio daqui, que o acompanha, fielmente, / como um cão sem dono, gente guitarreira, zoenta, punk, jóia de repertório / qualquer coisa. 8 letras minhas com ivo, inclusive “que eu sou legal eu sei”, que a censura só liberou agora (“que loucura”, nossa, já gravada, tá retida em Brasília, por causa do verso “e traga os bandidos”)

[...]

estou VIVENDO a tangência entre poesia e música popular. / e como a poesia é imensa meu Deus do Céu! (Carta 66)

Sob a protetora túnica da poesia cabem muitos projetos, inclusive, o de unir “música popular e poesia impressa”⁹⁴. Essa foi a proposta de uma publicação enviada por Leminski à gravadora CBS em 1979. Além do próprio projeto, Leminski e Bonvicino expuseram tal idéia no texto “MÃOS AO ALTO (isto é um assalto, grito de carnaval)”:

MÃOS AO ALTO tira aspas para falar da POESIA das letras de música popular. A plenitude poética das letras de música já foi reconhecida. [...] aproximar a experiência da poesia papel com a da poesia cantada (e gravada em disco) para enriquecimento mútuo. [...] Andróginos, anfíbios, objetos fronteirços entre Deus e o Diabo na Terra do Dó-Ré-Mi-Fá-Sol, as letras de música são, para esta geração, A poesia. [...] Nas letras de música o poeta papel pode aprender muita coisa, em termos de linguagem: síntese, ordem direta, sensualidade, humor, a simplicidade complexa e a complexidade simples de uma poesia que, ao contrário da literatura, convive com muitas pessoas.⁹⁵

⁹² LEMINSKI, Paulo. Apud: ÁVILA, Carlos. “Flashes” de uma trajetória. In: BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário*. p. 244

⁹³ VAZ, Toninho. Op. cit., pp. 367-368

⁹⁴ Cf. BONVICINO, Régis. Op. cit, p. 199

⁹⁵ Ibidem, p. 200

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos de 1950 e início de 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores de grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles.

Torquato Neto, que participou do Tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos de 1970, como Waly Salomão, Antonio Risério, Jorge Mautner e o próprio Leminski. O fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se matéria de uma experiência de profundas conseqüências na vida cultural brasileira das últimas décadas. Graças a ela, Gilberto Gil pôde fazer uma canção como “Metáfora”, onde reflete diretamente sobre a natureza da linguagem poética com precisão e levezas raras, sem falar de Caetano Veloso, Rita Lee, Aldir Blanc, Itamar Assunção, Djavan, Luís Melodia e Chico Buarque.

Segundo José Miguel Wisnik, a relação entre canção popular e literatura, no Brasil,

não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas e letradas”, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer e o que ela pode.⁹⁶

As potências da língua em suas manifestações fronteiriças, anfíbias, andróginas, convivendo com “muitas pessoas” é o que deseja Leminski no campo da música popular. Na vertente da literatura não vislumbra essa possibilidade. A plenitude poética mais requintada da literatura não combina com aqueles tempos em que se acentua a distância entre poesia (ao lado da produção de objetos artísticos) e a realidade social e econômica de um país subdesenvolvido do terceiro Mundo, invadido pelas linguagens industriais que chegam (para ficar) com todo o seu aparato técnico de dominação.

⁹⁶ WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência – literatura e música popular no Brasil. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 190

O crítico e escritor Silviano Santiago, em ensaio de 1997, irá discorrer sobre a rivalidade entre Cultura e Arte entre os anos de 1979 e 1981, quando o Brasil se abria a um processo de democratização. Considera, em sua análise, que se delineava uma tendência, naquele momento, de a arte se pautar por critérios mais culturais e antropológicos do que literários e sociológicos. Assim, diagnostica ele, a reflexão crítica inclina-se a questionar as separações, promovidas na modernidade, entre o erudito, o popular e o *pop*. Cria-se um “debate amplo e aberto”, no campo da arte, em que esta já não é mais considerada como uma “manifestação exclusiva das *belles lettres*, mas como fenômeno multicultural que estava servindo para criar novas e plurais identidades sociais [...]. A arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida.”⁹⁷

Ainda, segundo Silviano Santiago, é através da intervenção de um professor de Letras da USP, José Miguel Wisnik, que a “crítica cultural brasileira começa a ser despertada para a complexidade espantosa do fenômeno da música popular.”⁹⁸ O valor da música popular se assentaria no fato de que

em lugar de separar e isolar vivências e experiências, em lugar de introjetar o rebaixamento cultural que lhe é imposto para se afirmar pelo ressentimento dos excluídos, [...] passa a ser o espaço “nobre”, onde se articulam [...] as contradições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos portanto o seu mais fiel retrato.⁹⁹

Leminski acredita que, nesse espaço “nobre”, encontrar-se-iam estratégias de busca e afirmação de identidades para a *maioria* da população, que vinha sendo há muito excluída do processo de formação cultural do Brasil. Além, é claro, de abrigar e acolher as gerações mais jovens que já nasceram distanciadas dessa tal literatura.

⁹⁷ SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte) In: *Declínio da Arte / Ascensão da Cultura*. Santa Catarina: ABRALIC, 1998, pp. 11-13

⁹⁸ *Ibidem*, p. 19. José Miguel Wisnik, no trânsito entre as forças opostas e contraditórias. Aposta em três oposições que, por não o serem, acabam por integrar os elementos díspares da realidade brasileira no caldeirão social em que se cozinha a música popular comercial: “a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora deixe-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandarização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles.” *Ib.* p. 19

⁹⁹ *Ibidem*, p. 19

Em *Balanço da Bossa*¹⁰⁰, obra de 1968, organizada por Augusto de Campos, deu-se pela primeira vez um tratamento semelhante para as músicas eruditas e popular, convencionalmente separadas nas colunas críticas dos jornais pelos antigos critérios de “elevado” e “baixo”. A crítica de *Balanço da Bossa* pautou-se pelo critério básico da *inovação*, tomando como balizas dois marcos da MPB: 1958, a Bossa Nova, e 1968, a Tropicália. Na introdução do livro ao referir-se aos estudos que compõem o *Balanço*, o organizados do volume registrará sobre os autores, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia e ele próprio, Augusto, que nele publicaram suas reflexões:

Embora escritos em épocas diversas e por autores diversos, esses estudos --- de um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta “eruditos” mas entusiastas da música popular --- têm uma perspectiva comum, que os solidariza. Estão, todos, predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção¹⁰¹

De acordo com esse critério da *invenção*, as músicas, eruditas ou populares, eram apreciadas e resultavam de um processo criativo, experimental que provocava uma atitude de estranhamento no público, ao invés de oferecer o já familiar a uma recepção passiva. Também vale lembrar que Augusto de Campos assume, neste livro, uma postura coerente com as propostas da poesia concreta, esboçadas em vários manifestos da década de 1950. No entanto, apesar de valorizarem a cultura de massas, os poetas concretos não fogem à experiência de lidar com um público mais selecionado, mais intelectualizado, pelo fato de adotarem uma proposta estética experimental (*make it new*) de invenção¹⁰². É importante, portanto, considerar que se Augusto aceita a cultura de

¹⁰⁰ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978

¹⁰¹ Ibidem, p. 14

¹⁰² Sobre a proposta estética de Augusto, podemos acompanhá-la, por exemplo, na avaliação que faz da obra de Tom Zé, no posfácio “Balanço do balanço” que escreve para o *balanço* de 1968: “Os primeiros discos de Tomzé não dizem tudo. Mas *Namorinho de Portão* [...] me disse, desde o início que esse não era um compositor comum. *Made in Brazil* (no histórico LP ‘Tropicália’), *Catecismo*, *Creme dental e eu*, 2001 o confirmaram. Em outras coisas menos notórias, *sabor de Burrice*, por exemplo, precisava ser recantada e meditada. Flaubert não se preocupava com outra coisa, ao empreender a coleta de materiais para o 2º volume do *Bouvard e Pécuchet*: os manuscritos conhecidos como *Sottisier* (como traduzir? ‘Tolicionário?’). ‘Nous ne souffrons que d’une chose: la Bêtise. Mais elle est formidable et universelle’, escrevia ele a George Sand em 1871. O *Sottisier* era, na verdade, um livro de citações, uma “Enciclopédia da Imbecilidade, que poderia ostentar como epígrafe os versos agrídoces de *Sabor de Burrice*: veja que beleza / em diversas cores / veja que beleza / em vários sabores / a burrice está na mesa // ensinada nas escolas / universidade / e principalmente / nas academias / de louros e letras / ela está presente // e já foi com muita honra / doutorada ‘honoris causa’ / não tem preconceito / ou ideologia / anda na esquerda / anda na direita / não escolhe causa / e nada rejeita / [...] / conferindo rimas / com fiel constância / tu trazeis em guarda / toda concordância / gramaticadora / da língua portuguesa / eterna defensora.” CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p. 336

massas, ele se preocupa, por outro lado, com o apuro formal das canções da bossa nova e da tropicália. Não se trata de fazer concessões ao grande público, promovendo um nivelamento estético “por baixo”, mas pelo contrário, de alargar a percepção deste público através de práticas inusitadas, que nele provoquem continuamente sensações de estranhamento.

A inquietação e perquirição de Augusto de Campos sobre esse momento em que a poesia foi jogada na rua, extrapolando o espaço das academias de “louros e letras” (Tom Zé), são divididas com Caetano Veloso, durante uma conversa, que publicou no *Balanço*. Augusto pergunta a Caetano se ele achava possível conciliar a necessidade de comunicação imediata (tendo em vista as grandes massas) com as inovações musicais. E ouve a seguinte resposta do cantor baiano, menos angustiado e mais confiante nos novos meios, ainda que atento aos impasses que se colocam, naquele momento, para a MPB:

Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se com novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram / possibilitaram novas expressões. Esse novo processo de comunicação é presa de um esquema maior (as leis estéticas que comandam a produção musical em rádio, disco e TV nascem de necessidades comerciais, respeitos oficiais-estatais, compromissos morais etc etc) que representa, muitas vezes, um entrave à inovação (innovar, no sentido de ampliar o campo do conhecimento através de uma forma de arte). Livre do patrocinador, do censor, do compromisso com a mediocridade das massas, o “pesquisador puro” é que irá dar saltos ousados; não sem risco, entretanto de cair no vazio. Ou seja: de um lado, a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava: de outro, a Música, resguardada. Assim, se poderia pensar que o rádio, a TV, o disco, como meios de comunicação, teriam transformado a própria forma das artes por eles divulgadas, mas que esses meios, com toda força que eles tinham, trariam em si mesmos o freio às inovações. Creio, porém que a possibilidade do meio novo exigir a forma nova não está esgotada. Que o processo não parou. Que o conflito permaneça vivo porque novos meios de comunicação continuam a funcionar como freio e como novo.¹⁰³

¹⁰³ Ibidem, p. 200. Os interesses musicais, literários e artísticos de Caetano Veloso são fundamentais para se compor um retrato dessa época de *desterritorialização* cultural, em que novos agentes chegam para ficar. Sobre suas fontes e influências dirá Caetano, nessa mesma conversa com Augusto: “nunca ouço música erudita, a não ser casualmente. Mas a música de rádio sempre me apaixonou. As canções. A bossa-nova (João Gilberto) levou-se a compor e cantar, a me interessar pela modernização da música brasileira. Mas esse interesse estava incluído no fascínio que exercia sobre mim a descoberta de um Brasil culturalmente novo: eu lia a revista *Senhor* encantado; acompanhava o nascimento do ‘cinema novo’ (lia todos os arquivos do Glauber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sobre cinema), descobri, assombrado, Clarice Lispector. Depois, Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto, cujos poemas li quase tantas vezes quanto ouvi os discos de João Gilberto; redescobri Caymmi e persegui a ‘plasticidade’sonora que encontrava em suas canções; ouvi *jazz*, principalmente cantores (Billie Holiday e os *blues* tradicionais me encantaram mais do que o Modern Jazz Quartet e David Brubeck me enfasiava); enfim, eu queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores, eu gostava das maquetes de Brasília, de escrever a palavra *estória* com o e de ver textos

Leminski irá se ocupar em suas cartas e em seus depoimentos de aprofundar as questões sobre inovações e necessidade de comunicação com as grandes massas desafiadas por Caetano. Investe sua produção de análises críticas que permitam trazer para a cena da cultura o “osso” da questão. Problematisa a postura de Augusto de Campos em *Balanço da Bossa*, por não se deixar mais dominar pela obsessão da novidade estética a qualquer custo. Pensa diferente, como Caetano, as relações entre tradição e inovação, sem hierarquizar esses termos, no sentido de desmerecer o primeiro e conferir grande valor ao segundo. Num quadro de escassez de valores, diante das investidas multinacionais da tecnocracia, Leminski não faz o elogio da banalidade dos produtos musicais populares, nem prega a ausência de valores, dentro de uma perspectiva de relativização total de qualquer julgamento. Leminski apenas alimenta-se de uma utopia nostálgica de crença na recuperação dos valores contraculturais naqueles anos finais da década de setenta e nos anos oitenta:

faço balanço das posições contraculturais à luz de critérios marxistas / para salvar e recuperar a contracultura neste Brasil – 1980, que vai ser político PACAS, tenho certeza (a História! O relógio da História voltou a funcionar neste país [...])
Viver é duro, mas é bom. (quando fraquejo, me lembro de trotsky, meu exu, e / viro hulk de novo. (Carta 49)

Se viver é duro, a lucidez bem-humorada de Leminski, torna o viver mais suportável. Cruzam-se imaginariamente em seu corpo realidades díspares: “exu” e “hulk”. A entidade do candomblé assume a identidade do líder revolucionário marxista, enquanto Leminski toma a forma do personagem super-herói do cinema americano. As posições intercambiam-se em seu corpo que se fortalece de entidades híbridas. Não abre mão de nenhuma força capaz de sustentá-lo na guerrilha cultural. O exu de Leminski,. Trotski, atravessou a vida como um ser de fronteira: judeu, russo, comunista, escritor, político, revolucionário. Passou de grande líder da Revolução para proscrito e renegado, expulso do país que, com Lênin, tinha ajudado a criar a custa de muito sonho e trabalho. Na biografia que

impressos em letras minúsculas. De minha parte, tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas de roda de Santo Amaro, tratando-os à maneira de Caymmi, revisto por João Gilberto. Não descuidava, entretanto, de continuar ouvindo tudo que asia no rádio: sei até hoje muitos boleros de Orlando Dias, Anísio Silva, sambas-canções de Adelino Moreira e *rocks* americanos cantados em português por Celly Campelo... Me interessava a linha de esquerda universitária. Mas sou muito desorganizado e não sou estudioso. Li Sartre, *Questão de Método*, sem nunca ter lido um só texto de Marx ou mesmo da literatura de divulgação que foi feita sobre o marxismo, exceto alguns artigos de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder publicados na Revista Civilização. Me interessava ‘em geral’ pelo clima de criatividade que eu sentia em torno de mim [...]” *Ib.*, p. 201

escreve de Trótski, Leminski deixará registrado o valor desse líder que também teve o seu momento de crença no movimento do relógio da História e deixou uma mensagem utópica a ser recriada por outros homens:

A bandeira trotskista ficou como uma espécie de horizonte utópico de um comunismo sem as deformações soviéticas, um comunismo com mais liberdade individual, aberto à inovações no plano artístico, contrário aos privilégios da Nova Classe burocrática, os *aparátchik da Nomenklatura*. Assim, Trótski sobreviveu como mito, como idéia.¹⁰⁴

As posições contraculturais também serviram de horizonte para toda uma geração que acreditou poder mudar o mundo com o *make love, not war*. Se nos Estados Unidos a batalha era contra a guerra do Vietnã, longínqua e inútil, aqui, no Brasil, tínhamos uma ditadura feroz sobre as nossas cabeças. Motivo mais do que suficiente para sonhos alternativos de cooperação e pacifismo acima da competição e da violência. Outros, no entanto, preferiram entrar na guerrilha urbana, num confronto direto com a ditadura.

“Ocupar espaço, amigo, eu digo: brechas: é por elas. Acredito firme que sem malandragem não há salvação”¹⁰⁵, dizia Torquato Neto. E a resposta da contracultura não tardou.

A intuição fundamental do movimento contracultural *hippie* estava na convicção de que a sociedade vivia conformada a um jogo político sujo e desprezível, construído sobre o horror e funcionando graças a ele. “Por isso era indispensável uma transformação radical das pessoas, dos seus modos de sentir, pensar, agir”.¹⁰⁶ A festa de *eros*, impulsionando a vida: “paz, amor e flor”.

Não, não é uma estrada, é uma viagem
Tão, tão viva quanto a morte
Não tem sul nem norte
Nem passagem ...¹⁰⁷

Em 1972, a editora Vozes publicou um valioso guia para aqueles que pretendiam sem passagem fazer a viagem: o livro de Theodore Roszak, *A contracultura*. O autor americano não só dava o rumo do movimento como fazia

¹⁰⁴ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 309

¹⁰⁵ NETO, Torquato. Apud: DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2003, p. 48

¹⁰⁶ MACIEL, Luiz Carlos. Apud: DIAS, Lucy. Op. cit., p. 106

¹⁰⁷ *Ferro na boneca*, Novos Baianos, composição de Paulinho Boca de Cantor e Moraes Moreira. Apud: DIAS, Lucy. Op. cit., p. 108

uma inquietante análise sobre a sociedade tecnocrática e o confronto com a juventude americana da época.

Em linhas breves, esse foi o clima utópico que animou os anos sessenta e uma boa parte dos anos setenta. Para Leminski adepto dos valores contraculturais, esse tempo foi insuperável e fundador de valores cortantes e definitivos. Em carta de 1979, ao comentar a composição da introdução de um livro (“Minha classe gosta”) que não chegou a concluir, fala dos anos vitais da contracultura em contraste com a anêmica década de setenta: “todo dia me pinta uma coisa nova pra ela, algum bagulho dos incríveis anos 60 (os anos 70 foram uma convalescença das intervenções cirúrgicas dos anos 60), ouço muito lennon, cada verso dele é uma bandeira da geração, incrível!” (Carta 50)

Leminski sonha restaurar a rota bandeira contracultural nos já regrados anos oitenta. Se pode se entregar ao desregramento do corpo, precisa concentrar-se sobriamente para a guerra da sobrevivência do trabalho criativo num mundo que vai se tornando cada vez mais tecnoburocratizado:

reinoldo foi libertado sábado / fizemos uma festa / conclave viking, conforme Ivo, onde até tomamos banho de cachaça / churrascada com duas guitarras / fumaças / loucura / a liberdade é uma festa / a guerra prossegue: preparo duas teses / anúncio para um congresso nacional de clubes de criação de propaganda q te mando / o papo com augusto foi (once more) uma ducha gelada no meu cio poético perpétuo: arquipélagos de idéias-constelações. apenas, só e felizmente (Carta 63)

Da loucura do bárbaro “conclave viking” à preparação de “teses”, Leminski circula, no início dos anos oitenta, com seu pensamento assistemático e selvagem¹⁰⁸. O sentimento de “ducha gelada” em relação às propostas dos patriarcas do concretismo, revelado nessa carta de 1980, já vinha se configurando em cartas anteriores, nas quais coloca em questão o lugar dos arquipélagos-idéias-constelações dos concretos poetas paulistas. Em uma longa carta de novembro de 1978, faz um balanço das posições do “konkretismus”

¹⁰⁸ Na palestra no auditório da FUNARTE, em 1987, Leminski se definirá como um “pensador selvagem”: “Não sou professor, não sou nenhum teórico, sou um artista, um poeta que procura refletir sobre o que fez, mas nunca deixei que esse tesão por refletir sobre o que faço prevalecesse. Não sou teórico no sentido como a universidade entende. 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. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser um pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas., por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão. Daí essa coisa assim maluca de fazer poesia que é uma coisa que não dá

(Carta 42) e do lugar que estaria reservado para os que, como ele continuam querendo, ainda que por outros caminhos, “importar”. Dessa carta ressoam vigorosas as palavras de Leminski a Régis:

não buscamos a mesma coisa que eles buscaram. / não programamos nossa coisa para produzir o mesmo tipo de efeito. é outra coisa, mudou o papo. A novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura na arte. Essa é a / miragem dos concretistas. eu posso estar buscando outros valores, através de outras categorias de pensamento e apreciação... a revolução concretista – nossa reforma agrária poética – é uma revolução já deflagrada ... com essa coisa de novo, novo, de qualquer jeito, os concretos não tiveram nenhuma repugnância de invocar um fascista como pound: um homem pra quem o passado é um absoluto, o novo é apenas uma reatualização (“make it new”) do antigo, quem faz a história são os grandes heróis, homero, ulisses, malatesta, confúcio, jefferson, mussolini, ezra pound... o povo é aquela massa de fundo que na idade média produziu uma grande poesia, grande porque influenciou arnaut daniel...

colocar pound, como vanguarda, ao lado de Maiakóvski, é uma gracinha esteticista, como se existisse (ilusão intelectual burguesa) um museu imaginário, onde as “grandes obras do espírito” ficariam esperando por toda a eternidade que “a Espécie humana” delas precisasse... pouco importando os pressupostos políticos, de classe, de luta, de que a obra fosse portadora... essa neutralidade não existe.

[...]

quero fazer poesia que as pessoas entendam. / q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos... (Carta 42)

Leminski apontava com rigor o que ele considerava “vícios letrados” do intelectual erudito, afastado da “massa de fundo”, que aposta em “museu imaginário”, “tratado” e “tese”, distraíndo-se, assim, do engajamento defendido por Leminski naquela ocasião. Leminski pleiteava novas abordagens para a poesia. Queria misturá-la à “massa de fundo” para produzir um novo “biscoito” que nem precisava ser “fino”, apenas comestível, nutritivo e saboroso. Leminski não pensava em levar cultura para o povo¹⁰⁹, conforme uma orientação muito

nada pra ninguém. Se você for medir à luz da lógica desse mundo, como dizia Jesus, é loucura.” LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: *Os sentidos da paixão*, p. 284

¹⁰⁹ Em entrevista publicada na revista *Visão* em 5 de agosto de 1974, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho fará uma reavaliação do Centro Popular de Cultura, elaborando uma espécie de inventário intelectual dessa experiência da qual participou ativamente. Sustentou que o CPC fora muito mais enriquecedor para seus integrantes do que para o público ao qual destinava seus trabalhos. Isto se deveu, segundo ele, à descontinuidade do projeto artístico e à tardia (em função da ruptura forçada pelo golpe militar) compreensão de que não se podia abdicar do valioso capital que a elite intelectual do CPC tinha a oferecer : um enfoque aprofundado dos problemas culturais brasileiros. Cito Vianinha: “Descobrimos que na horizontalização da cultura há necessidade, em primeiro lugar, de um trabalho de continuidade, que para nós praticamente não existia. Eu acho que realizei espetáculos teatrais em todas as favelas do Rio de Janeiro. Mas eu devo ter realizado um ou dois em cada uma. Isso significa uma total descontinuidade. Realmente não tinha nenhum significado. Nós trabalhávamos em sindicatos, com condições de trabalho que eram realmente utópicas. [...] Era, vamos dizer a paixão por uma atmosfera. A paixão pelo encontro do intelectual

cara aos militantes dos CPCs, pois confiava na riqueza da cultura do povo. Queria sim, compartilhar a prática de mensagens “para baixo” e “para cima” e não apenas para uma das direções. Utilizando-se do exemplo do aguerrido defensor dos Centros Populares de Cultura, o poeta Ferreira Gullar, que, por querer o “salto participante”, rompeu com o Concretismo, nos anos sessenta, afim de engajar-se numa nova proposta, o Neoconcretismo, Leminski continuará seu raciocínio:

décio disse: ferreira gular está certo, mas pelo avesso errado. / a gente só via o “avesso errado”. q tal ver o “está certo”?

[...]

o q quero dizer é a coisa CPC, q como GESTO é genial, é certa, é correta... os concretos noigandres não fizeram nem um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: é, poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto, ora o plano pragmático – tenho pensado – não é uma questão apenas de montar esquemas de divulgação, uma coisa neutra, exterior, meramente mecânica e física, uma questão de montar ou não uma exposição de poemas no anhangabaú. uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. Afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses... silogismo nazi: o povo não entende a poesia nova / logo / o povo é uma merda... estou interessado agora em estruturar conteúdos, só me interessa dizer o q tenho a dizer, e só me interessa dizer o q interesse a vários, a muitos. / quero sentidos. / meus 5 e mais os de todo mundo. Os sentidos não dá pra contar nos dedos / de uma mão nem, na palma de um lano piloto... / adquiri a prática (saudável, a meu ver) de submeter as coisas q faço a / maior número de pessoas possível. Repertórios vários. Feed-backs, respostas das bases. / não produzir arbitrios de forma e cor, porq eu gosto e octávio paz / aprecia... / a prática de mensagens é uma coisa compartilhada, aberta PARA BAIXO, não só para cima... (Carta 42)

Leminski quer ir além da literatura, velha alcoviteira da classe burguesa, que dela se utiliza para cultivo de um lazer e de um dizer restrito, nobre, elevado e... fechado. O poeta de Curitiba quer a poesia dentro da vida, não o contrário, pois “viver de e para a poesia é o mesmo que viver para a caça a raposa, o cultivo de orquídeas, o xadrez, etc” (Carta 42) Para meter a poesia na vida tem que ser

com o povo, que para nós era incandescente e, ao mesmo tempo, muito romântico. Informou muito mais a nós que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. Eles continuavam com seus problemas salariais, de organização, de sindicato, de luta. E nós estávamos lá, dávamos uma pequena contribuição através de um espetáculo, mas aprendíamos muito mais com eles. E fomos aprendendo e ao mesmo tempo fazendo um processo autocrítico (...) e descobrimos, em determinado momento, que estávamos reduzindo esse trabalho e essas conquistas de cultura ao ir para o sindicato e fazer uma peça chamada ‘Auto do tutu que acabou, de dez minutos: defendendo uma pessoa a ganhar o aumento de salário, e não sobre os problemas culturais muito mais profundos da sociedade brasileira. Quer dizer, nós abdicávamos (...) daquilo que nós tínhamos de mais importante. Que era aprofundar culturalmente. A profundidade cultural está imediatamente ligada a atingir as grandes massas. Atingir o grande povo realmente era uma visão utópica em relação ao processo real da sociedade brasileira.” VIANNA FILHO, Oduvaldo. Apud: MORAES, Dênis de. *Vianinha*, cúmplice da paixão. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000, p. 353

mais que poeta: “um fudido ou um guerreiro” (Carta 42) e, não apenas o obediente filho de uma determinada classe social.

A aguda lucidez de Leminski não deixa de perceber essa “fase de transição” cultural em face das mudanças infra-estruturais do país. As leis de mercado não podem ser ignoradas, mas podem ser dribladas e negociadas. Chega ao fim a época dos “salons, viva o saloon”, diz o matreiro Leminski em carta de outubro de 1978.