

3 Moinho de versos¹⁴

Para situar Paulo Leminski no contexto histórico / literário será necessário retomar as propostas do Movimento Concretista dos anos 1950. Também precisaremos nos ater ao contexto literário das décadas de 1960, 1970 e 1980, analisando principalmente o chamado movimento da “poesia marginal”. Além disso – e atrelado a esses movimentos – também iremos analisar como o *haikai* foi apropriado pela literatura brasileira. Aí sim será possível entender a obra de Paulo Leminski e como esta obra está sendo resgatada no ambiente virtual.

3.1 Concretismo

O Movimento Concretista tem seu início na década de 1950 e seus principais representantes na poesia foram os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Juntos, eles fundaram a revista *Noigandres* (1952-1962) e produziram muitos artigos e manifestos sobre a teoria da Poesia Concreta (talvez a obra teórica sobre o assunto seja mais extensa do que a própria produção poética do trio)¹⁵. Os representantes da Poesia Concreta sempre se mostraram muito preocupados em expor seus projetos e ambições através de artigos teóricos, em vez de centrar sua atenção apenas no processo criativo da poesia. Daí a quantidade de artigos e manifestos, grande parte deles reunidos no livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (2006).

A Poesia Concreta surge como contraponto à chamada Geração de 45, que retomava um estilo mais convencional de poesia: reagindo ao que considerava

¹⁴ Expressão retirada do poema de Leminski “moinho de versos / movido a vento / em noites de boemia / vai vir o dia / quando tudo que eu diga / seja poesia” (2013a, p. 77).

¹⁵ O crítico Paulo Franchetti traz uma observação bastante válida sobre o assunto: “Tentando ser mais claro: tem-se dito aqui que a recepção dos poemas quase sempre foi informada pela existência de um discurso crítico que acompanhava a sua apresentação e que sempre foi mais fácil o acesso à teoria da poesia concreta do que aos poemas concretos, uma vez que aquela, ao contrário dos poemas, se publicou quase toda em jornais (*Jornal do Brasil, Correio Paulistano, Diário de São Paulo, Correio da Manhã*). Importa perceber, então, que não é difícil confundir a leitura dos poemas com a leitura da teorização que os explica ou justifica ou origina.” (2012, p. 17 e 18)

descuido formal provocado pelos excessos do experimentalismo modernista, a Geração de 45 propõe o retorno à métrica, à rima e a formas fixas, em harmonia com o clima restaurador do pós-guerra, menos afeito ao espírito contestador das primeiras décadas do século passado.

Como bem explica Paulo Franchetti, em seu livro *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (2012), sobre a Geração de 45:

(...) promove uma espécie de revival parnasiano, no tom do discurso e no renovado interesse pelas formas fixas da tradição poética de língua portuguesa. Mas já não há sombra do momento de esplendor do sistema cultural dos primeiros tempos republicanos, e a sensação geral, que será aprofundada dramaticamente nos anos 1950, é a de que a característica do novo tempo é o desaparecimento de um público amplo interessado na literatura. (FRANCHETTI, 2012, p. 179 e 180)

Assim, no momento em que a Poesia Concreta começa a surgir há um desinteresse geral do público pela literatura (e em especial pela poesia) e Décio Pignatari e os irmãos Campos, leitores de Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound e E. E. Cummings, começam a pensar o que seria essa nova poesia compatível com o momento presente, com o processo acelerado de modernização do país. Como as obras de concreto, erguidas pelos trabalhadores-possíveis-leitores com muito suor no dia-a-dia, a nova poesia teria a palavra como seu concreto, e o trabalho de construir essa nova poesia assemelhar-se-ia ao magnífico trabalho de se construir o novo Brasil, suas estradas e sua nova capital, nos brilhantes asfaltos do governo JK. A palavra é a matéria-prima da Poesia Concreta. O Concretismo se espelha e se inspira também no Modernismo, principalmente nas ideias de Oswald de Andrade, na tentativa de se construir uma nova arte (não necessariamente bela), inspirada no momento pelo qual o Brasil passava, como já destacamos.

O primeiro grande ídolo dos Concretistas é o poeta francês Mallarmé (1842-1898) e sua grande obra *Un Coup de Dés* (ou *Um lance de dados*), de 1897, na qual se vale do espaço tipográfico como campo de força do poema – algumas das bases da Poesia Concreta. O poeta americano Ezra Pound (1885-1972) aparece, da mesma maneira, como um dos pontos cardeais que guiavam os Concretistas, principalmente por causa de seu livro *Os Cantos* (1915-1962) e de sua aproximação com a escrita chinesa, ao editar o livro *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1918). Este livro foi escrito por Ernest Fenollosa, professor americano que passou grande parte de sua vida no Japão e se dedicou aos estudos da cultura

oriental. Após a morte de Fenollosa, Pound descobriu seus escritos e publicou este livro que muito dialogou com a Poesia Concreta no Brasil.

O irlandês James Joyce (1882-1941) com seu *Finnegans Wake* (1939) também inspirou o movimento, por conta da fusão de palavras em inglês e outras línguas e a busca de novos significados.

Por fim, o americano E.E. Cummings (1894-1962), pela utilização não usual de letras maiúsculas e minúsculas, bem como pelo uso diferente da pontuação, também integra a vertente literária a que se filiou o grupo Noigandres. Como Augusto de Campos explicou no artigo de 1956 intitulado *pontos-periferia-poesia concreta* (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 42):

A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da Ideia’ de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação ‘verbivocovisual’ joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmico da estrutura: POESIA CONCRETA.

A crise do verso era uma das principais alegações dos Concretistas. Diziam eles que o leitor atual, de manchetes de jornal (Ibid, p. 88 e 89), não iria conseguir acostumar-se mais ao verso da poesia tradicional. As palavras usadas nos poemas concretos mais se assemelham a cartazes e slogans de propagandas. O Concretismo pretendia atingir o maior número de pessoas possível (ao menos em sua primeira fase). Para isso, buscava a linguagem dos meios de comunicação de massa e os próprios meios de comunicação de massa para construir uma arte popular (próxima ao povo, ao seu linguajar, aos meios por ele utilizado).

A rima, a métrica e as formas clássicas do poema (soneto, elegia, etc.) são também abandonadas pelos Concretistas e substituídas por aliteraões, *portmanteaus* (ou palavras-valise)¹⁶ e uma nova disposição das palavras na página, onde o elemento “em branco” tem grande importância. Augusto de Campos define em 1957, no manifesto *Poesia Concreta*, o que é essa nova poesia para eles (Ibid., p. 72):

(...) funções-relações gráfico-fonéticas (‘fatores de proximidade e semelhança’) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível

¹⁶ *Portmanteau* – termo linguístico utilizado para denominar uma palavra que se faz a partir da fusão de duas palavras, criando, frequentemente, um neologismo.

‘verbivocovisual’, de modo a justapor palavras e experiência num estreito fenomenológico, antes impossível.

Outro grande influenciador da Poesia Concreta foi João Cabral de Mello Neto, a quem os Concretistas sempre prestaram todo o respeito e admiração. Franchetti lembra que houve um Congresso de Escritores em São Paulo em 1954, no qual o discurso proferido por João Cabral chamava também a atenção para a relação da poesia com os novos meios de comunicação que estavam então em plena ascensão:

A tarefa urgente, afirma, é buscar para o poema uma função na vida do leitor moderno, seja pela adaptação aos novos meios de comunicação (o rádio, o cinema e a televisão), seja pelo retorno a formas que pudessem aumentar a comunicação com o leitor, como a poesia narrativa, as *aucas* catalãs (que ele considera as antepassadas das histórias em quadrinhos), a fábula, a poesia satírica e a letra de canção. Tendo em vista a urgência da tarefa, o seu texto termina por conclamar os poetas a combater ‘o abismo que separa hoje em dia o poeta do seu leitor’, por meio do abandono dos temas intimistas e individualistas e pela conquista de formas mais funcionais que permitam ‘levar a poesia à porta do homem moderno’. (FRANCHETTI, 2012. p. 184 e 185)

Essa era, como podemos perceber, uma das principais preocupações dos Concretistas: usar os meios de comunicação de massa a seu favor, para veicular seus poemas. Mais do que isso, utilizar a linguagem que estava se configurando especificamente para os meios de comunicação de massa como uma linguagem própria também de sua poesia. Assim, a Poesia Concreta estaria muito mais próxima de seus leitores e muito mais próxima de realizar o antigo sonho de se tornar parte integrante do cotidiano de seu público.

Importante observar que, apesar do desejo dos Concretistas de fazerem uma arte para o público em geral, suas referências para a literatura são elitistas, como se vê nos textos teóricos (como, por exemplo, o ideograma). Como observa Franchetti:

A poesia concreta parece ter estado sempre, segundo os textos teóricos, a buscar a consecução de uma obra inspirada na tradição erudita, de uma obra que atuasse no âmbito da cultura erudita, mas que utilizasse procedimentos ou recursos típicos dos *mass media*: não se trataria de uma tentativa de ‘massificar’ a produção erudita, mas sim de ‘eruditizar’ a comunicação de massas. (Ibid., p. 94 e 95)

Esse era o grande sonho do Concretismo: trazer para perto da grande massa a poesia, inspirada em elementos que até então estavam fora do alcance deste grande público, disponível em uma linguagem o mais próximo possível à linguagem a qual estas pessoas já estavam acostumadas (rádio, TV, publicidade, etc.). Quem vai realizar esse sonho, parcialmente, entretanto, não é o Concretismo. Conforme veremos mais adiante nesta tese, é a internet que vem trazer para perto da grande

massa uma quantidade de informações infinita e não hierarquizada. (A canção popular também tem importante papel neste processo que será desenvolvido posteriormente pela internet: ela traz para perto da grande massa temas, conteúdos e formas antes apenas disponíveis para a elite). Caberá, entretanto, a este público decidir quanto a se aprofundar ou não em temas da “alta cultura”.

Mas vamos nos ater, por enquanto, à Poesia Concreta, tão essencial para entendermos a obra de Leminski e como ela vai se encaixar perfeitamente nos tempos virtuais da nossa “Idade Mídia”¹⁷.

3.2

Haikai

Outro ponto que também nos interessa sobre a Poesia Concreta – e que vai nos levar à presença do *haikai* na obra de Leminski – diz respeito aos temas abordados. Fugindo do pós-parnasianismo da Geração de 45, que encontrava nos temas românticos e subjetivos os versos de seus poemas, a Poesia Concreta busca temas mais gerais, que representam os questionamentos da vida do homem moderno. Como explica Décio Pignatari no manifesto de 1957, *Nova poesia: concreta* (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006, p. 89): “contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva”. Este é um dos pontos que vai aproximar a Poesia Concreta da poesia japonesa e, principalmente, do *haikai*.

A obsessão dos Concretistas com a obra de Pound e o estudo sobre o ideograma e a poesia japonesa sugere que eles buscavam uma nova forma para o poema tal qual a escrita japonesa. Mais do que abolir os versos, eles desejavam criar uma nova forma de se ler o poema, onde a leitura tradicional ocidental (da esquerda para a direita) seria substituída por leituras diversas (de cima pra baixo, de baixo pra cima, do centro para a borda, em espiral etc.) e assim o poema ganharia sentidos diversos, da mesma maneira que o próprio ideograma, que em si mesmo carrega significados distintos. O ideograma, entretanto, é um elemento pouco conhecido do

¹⁷ Termo utilizado pelo poeta Ademir Assunção – eis uma breve explicação dele em um artigo sobre Leminski publicado no livro *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski* (DICK; CALIXTO (org.), 2004, p.33): “Com a tecnologia avançada dos meios de comunicação de massa, o planeta foi se tornando cada vez menor e uma nova era se instaurou de maneira um tanto dramática. Bem-vindos à Idade Mídia.”

grande público. Como, então, dizer para aquele leitor mediano que um mesmo poema poderia ser lido de maneiras diferentes? Franchetti formula a questão:

*Trata-se então – e esse será um dos maiores problemas teóricos da poesia concreta – de apresentar a nova poesia como uma síntese de duas formas de produção simbólica basicamente distintas: a indústria cultural, os mass media, e a cultura erudita, a que pertencem os autores do paideuma concretista.*¹⁸(FRANCHETTI, 2012, p. 73 e 74)

A busca pela síntese, inerente ao próprio ideograma, também é uma das características da Poesia Concreta que encontra correlação com a poesia oriental. Como bem explicou Paulo Franchetti no livro *Haikai: Antologia e História* (FRANCHETTI; DOI, 2012, p. 53): “Haikai não é síntese, no sentido de dizer o máximo com o mínimo de palavras. É antes a arte de, com o mínimo, obter o suficiente.”. E este suficiente era também o que buscavam os poetas concretos. Para tanto, deixavam de lado os adjetivos e priorizavam, principalmente, os substantivos e os verbos, como explicou Décio Pignatari em artigo de 1959: “a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação (...).” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006, p. 217). Haroldo de Campos, no livro *A arte no horizonte do provável*, também discorre sobre o *haikai*, ressaltando sua complexidade:

A inspeção do texto original de alguns *haicais* – mesmo para um simples amador do idioma japonês, como é o meu caso – oferece não apenas um desmentido aos colecionadores de bijuterias, como também revela, na sua estrutura gráfico-semântica, a existência de processos de compor e técnicas de expressão (congeniais, aliás, à linguagem nipônica, mas levados no *haikai* a um ápice de rendimento), que só encontram paralelo em pesquisas das mais avançadas da literatura ocidental contemporânea. (CAMPOS, 2010, p. 56)

O *haikai* é um tipo de poesia japonesa tradicional que consiste em tercetos de 5/7/5 sílabas (todo poema japonês aliás é composto por versos de sete e cinco sílabas). A poesia japonesa não segue os conceitos de rimas e de métrica como no Ocidente. Sua base é feita na medida silábica e o uso de aliterações, onomatopeias e jogos de palavras são elementos que vão enriquecê-la. Originalmente, o *haikai* descende de um tipo de poema japonês chamado *tanka*, que consiste em trinta e uma sílabas divididas em duas estrofes (a primeira de três versos e a segunda de dois versos). Essa estrutura permitia que os poemas fossem compostos por dois poetas (o primeiro fazia a primeira estrofe de três versos e o segundo complementava com a segunda estrofe de dois versos), criando assim um jogo

¹⁸ Grifo do autor. Mas poderia ser nosso. Essa é uma problematização que vai prosseguir não apenas com o Concretismo, mas também com o próprio Leminski, poço de contradições, sempre entre o popular e o erudito, como veremos mais adiante.

poético. Desta maneira, os poetas acabavam por criar não apenas um *tanka*, mas séries inteiras de poemas que tinham, em comum, alguma referência à estação do ano (típico da cultura japonesa). A série de poemas (*tankas*) foi denominada *renga*. Podemos comparar, grosso modo, com os repentistas brasileiros (tradição folclórica presente, principalmente, no nordeste brasileiro), que se desafiam e cantam seus poemas improvisados segundo o tema proposto. Tanto o repente quanto o *renga*, têm em comum uma certa leveza e ar cômico. Este gênero de poesia japonesa leve recebeu o nome de *renga haikai* e o poema inicial foi denominado *hokku*. O que hoje chamamos *haikai*, portanto, é apenas a primeira estrofe do primeiro poema (*hokku*) do *renga haikai*.

Apesar de ser uma tradição de séculos, o *haikai* só se consolida definitivamente no Japão com Matsuo Bashô (1644-1694), samurai “aposentado” que se converte em poeta e monge zen e transforma o *haikai* de um simples gênero literário em um caminho e uma filosofia de vida: “A real dimensão de Bashô não se revela na análise de seus poemas, pois reside em grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia – ou, melhor dizendo, de vida de poesia.” (FRANCHETTI et DOI, 2012, p. 19)¹⁹. Octavio Paz nos dá uma explicação sobre a origem do *haikai* e como Bashô foi essencial para que este tipo de poesia japonesa chegasse a nós tal qual o conhecemos hoje:

O poema solto, desprendido do *renga haikai*, começou a chamar-se haiku, palavra composta de *haikai* e *hokku*. Um haiku é um poema de dezessete sílabas e três versos: cinco, sete e cinco sílabas. Bashô não inventou estas formas; tampouco alterou-as: simplesmente transformou seu sentido. Quando começou a escrever, a poesia tinha se convertido em passatempo: o poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jogo de salão. Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela procura o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku transforma-se e converte-se na anotação rápida – verdadeira recriação – de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto. O haiku de Bashô é exercício espiritual. Discípulo do monge Buccho – e ele mesmo meio ermitão, alternando a poesia com a meditação – não será talvez impertinente deter-se na significação do budismo Zen em sua obra e em sua vida. (PAZ, 2009, p. 158 e 159)

Assim percebemos a influência que o *haikai* vai ter nas décadas de 1960 e 1970, decorrente não apenas das consequências do Concretismo, mas também da busca pela paz, tão presente no movimento de contracultura (que foi buscar no Oriente práticas alternativas para serem incorporadas ao seu modo de vida).

¹⁹ É essa integração entre arte e vida que buscam também os Concretistas brasileiros. Bashô vai ter uma presença muito grande na vida de Leminski, como veremos mais adiante.

Neste momento, precisamos contextualizar o movimento de contracultura e como ele se deu no Brasil e no mundo, durante as décadas de 1960 e 1970. Como bem descreve Theodore Roszak, em 1972:

Parece-me incontestavelmente óbvio que o interesse de nossos universitários e adolescentes pela psicologia da alienação, pelo misticismo oriental, pelas drogas psicodélicas e pelas experiências comunitárias compreende uma constelação cultural que diverge radicalmente dos valores e pressupostos que têm constituído os pilares de nossa sociedade pelo menos desde a Revolução Científica do século XVII. (ROSZAK, 1972, p. 7 e 8)

Da mesma maneira que, durante as décadas de 1960 e 1970, o mundo presenciou o crescimento deste movimento de contracultura, que se definia contra o sistema, contra os valores apresentados e praticados, a favor de novas formas de se viver, também o Brasil viu esse movimento crescer, declarando-se contra a Ditadura Militar, que se iniciou em nosso país em 1964 e se manteve no poder por vinte anos. Além da luta pela democracia, foi possível observar uma luta pelo direito de se poder acreditar e aderir a novas práticas de vida diferentes do que se via até então. Não é à toa que o Tropicalismo, o movimento de Poesia Marginal e comunidades *hippies* (como formaram os integrantes do grupo Novos Baianos), vão ser parte dessas duas décadas no Brasil. Na verdade, o movimento de contracultura das décadas de 1960 e 1970 foi um fenômeno observado quase que universalmente. Como explicado por Antonio Risério no texto *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*, publicado na coletânea *Anos 70: Trajetórias* (2005, p.26), “a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura”²⁰.

O elemento da contracultura que nos interessa aqui neste momento é a busca do orientalismo e as práticas zen. Frente a tanta violência, alguns jovens agiam com violência também. Outros, buscavam o silêncio do zen para se abrigar e expandir a mente, como se costumava dizer. Com isso, somado às influências do Concretismo, esses jovens chegaram ao *haikai* de Bashô e sua busca pelo *satori*, o aqui e agora, o instante poético. Mais do que apenas um gênero literário, o *haikai* se converte em modo de vida e o poeta deve buscar captar os pequenos momentos do cotidiano. Como explica Franchetti (FRANCHETTI; DOI, 2012, p. 28): “(...) o haikai quase nunca tematiza o amor sexual, o transporte amoroso, o desejo carnal. O haikai tem uma preferência temática marcada pelo rural, pelo rústico e pela vida pobre e solitária.”

²⁰ Grifo do autor.

Importante ressaltar aqui a relação entre o *haikai* e a própria escrita oriental: o ideograma. Este possibilita um método de composição eficaz (no sentido de dizer o suficiente) pela própria natureza do desenho do ideograma, impossível de ser reproduzida na escrita ocidental. A forma de se traduzir e de se compor *haikais* pelo e no ocidente encontra aí sua principal dificuldade e busca a composição por justaposição como forma de melhor se aproximar à temática do *haikai*. É o próprio Leminski (2013b, p. 102) quem vem clarear um pouco o tema:

Para traduzir adequadamente um haiku japonês, indispensável lançar mão dos recursos da poesia dita ‘de vanguarda’: especializações, cores, típias, grafias, ‘maneirismos’, tais como a tradução literária do Ocidente os concebe.

Só assim se vai dar conta da riqueza, da virtude semântica, da polivalência de significados que lateja nos interstícios das dezessete sílabas que Matsuo Bashô e seus discípulos elevam à categoria de grande arte.

No Brasil, o *haikai* passa a ter uma presença significativa a partir dos anos 1950, no movimento de Poesia Concreta. Nos anos 1960, também ganha força com a orientalização típica do movimento de contracultura, como vimos acima. Seus principais representantes são Millôr Fernandes e Paulo Leminski.

É importante nos atermos aqui um pouco sobre a crítica de Franchetti a Leminski e Millôr. Ele alega que ambos os poetas fizeram *haikais* brasileiros, mas que pouco têm do autêntico *haikai* japonês, no que diz respeito a introdução de rimas, temas cômicos, irônicos e nada próximos do tema principal da poesia japonesa (estações do ano).

Vamos nos deter um pouco sobre os diferentes tipos de *haikai* dos quais estamos falando. Tomemos como exemplo um dos mais famosos *haikais* de Matsuo Bashô. Eis como ele foi escrito em ideogramas:

水 蛙 古
 の 飛 池
 を こ や
 と む

Agora, eis a forma dele escrita em japonês:

Furu-ike ya
Kawazu tobikomu
Mizu no oto

Agora, a tradução dele feita por Paulo Franchetti e Elza Doi (2012, p. 81):

O velho tanque –
Uma rã mergulha
Barulho de água

Este seria um *haikai* autêntico. Nem todos os *haikais* de Leminski, entretanto, seguiam a receita ao pé da letra. Franchetti diz que:

A importância de Leminski na história da apropriação do *haikai* pela cultura brasileira é grande, porque nele se vai juntar a abordagem tecnicista da Poesia Concreta, com o orientalismo zenista que marcou a contracultura da segunda metade do século XX. (Ibid., p. 208)

Mas ele também diz que a escolha pelas rimas fáceis, pelos temas cômicos e irônicos o afastam do autêntico *haikai* e da busca pelo zen, tão difundida por Leminski em seus textos teóricos, cartas e mesmo na biografia de Bashô escrita por ele. Aqui está um exemplo de *haikai* de Leminski considerado mais próximo do autêntico por Franchetti (Ibid., p. 230):

Lua de outono
Por ti
Quantos s/ sono

E aqui, um *haikai*, que, segundo Franchetti, não passa de um terceto e não chega perto da arte de Bashô (Ibid., p. 231):

essa vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem

Para esta tese, consideraremos que os *haikais* de Leminski continuam sendo *haikais*, ainda que, para Franchetti, grande parte deles seja apenas tercetos com “sabor de *haikai*” (Ibid., p. 208). A importância de Leminski para a difusão do gênero japonês no Brasil é tão grande que preferimos aqui supor que ele tenha apenas adaptado o gênero à realidade brasileira das décadas de 1960, 1970 e 1980. Afinal, como o próprio Franchetti defende:

De modo que, no que diz respeito à tradição brasileira, o seu *haikai* representa um momento de espetacular adaptação da forma e do gênero ao português, combinando a ênfase na técnica

da montagem ideogramática – a que era muito atento – com o apelo tradicional japonês de radicar o haikai numa prática, isto é, de vê-lo como um caminho de vida, uma forma de trazer a poesia para dentro do cotidiano, identificando-a à exteriorização elegante e bem-humorada da experiência sensorial mais elementar. (Ibid., p. 209)

O movimento de contracultura se encontra assim com o Concretismo no Brasil e acaba por se tornar um grande ícone que vai influenciar as gerações seguintes de Tropicalistas e poetas marginais.

Podemos agora nos ater ao contexto literário dos anos 1970, focalizando principalmente nos três principais movimentos da época: CPC, Tropicalismo e Poesia Marginal.

3.3 Centros Populares de Cultura

Os Centros Populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes) – ou CPC – tinham uma proposta bastante didática de poesia e foram criados em 1961. Seu intuito era conscientizar os leitores, tematizando os problemas sociais do país, além de denunciarem os abusos do poder e o cerceamento da liberdade decorrentes da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. Para isso, utilizavam-se de formas bastante tradicionais de poesia e não se opunham ao verso e à rima. Seu foco estava mais no conteúdo do que iriam transmitir do que na forma que estava sendo transmitida, ainda que essa forma fosse, de alguma maneira, clássica como os tradicionalistas que comandavam o país até então. Ao contrário do que pregavam os Concretistas, que acreditavam que a forma era importante para transmitir a mensagem de crítica e reformulação do mundo. Assim, o que opunha o CPC ao Concretismo, na verdade eram convicções que iriam revelar uma das tensões mais importantes do período: seria necessário revolucionar a forma para transmitir um conteúdo revolucionário?

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, havia já, no Movimento Concretista, uma preocupação muito grande em ser didático. Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, explica que a “intenção didática do concretismo passa a ser mais evidente a partir do início da década de 1960, quando a preocupação da vanguarda com o engajamento político passa a ser explicitada e de certa forma ‘exigida’ pelo compromisso com a militância no momento.” (HOLLANDA, 2004, p. 45 e 46).

Nesse sentido, o CPC e o Concretismo professavam ideais bastante parecidos: ambos acreditavam no aspecto revolucionário da poesia e achavam que a arte deveria estar ligada à revolução política que vinha sendo proposta. A diferença é que o CPC começa expondo suas ideias diretamente ao povo. O Concretismo começa falando *pele povo*. As ideias Concretistas do poema como máquina, do poema como produto, do poema como realidade do operário, da técnica infiltrando-se no poema, entre outras, sugerem um movimento preocupado em levantar bandeiras próximas das que eram pregadas também pelo CPC. Entretanto, ao se preocuparem em explicar sobre o que tratava o Concretismo, através de manifestos, planos, entre outros textos, este movimento acabou não sendo muito bem compreendido pelas massas na época, sendo atrelado a uma cultura muito mais elitista do que próxima ao povo que eles tanto defendiam.

Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro sobre o período artístico literário nos anos 1960/1970, faz uma análise crítica do Concretismo e afirma que seu grande erro foi “a crença no subdesenvolvimento como etapa (que estaria sendo superada) para o desenvolvimento” (Ibid., p. 46). Acreditando ter formulado um produto de exportação, segundo ela, os Concretistas acreditavam estar prontos para exportar este produto, quando ele deveria, na verdade, refletir uma realidade tipicamente brasileira e não internacional. Entretanto, não iremos aqui nos deter em críticas sobre o Concretismo, uma vez que nos interessa saber como ele dialogou com as décadas de 1960, 1970 e 1980, quando Paulo Leminski estava escrevendo sua obra poética, e de que forma o Concretismo pode ter levado o poeta a produzir uma linguagem sintética e tão adequada ao ambiente virtual que hoje nos é contemporâneo. A própria Heloísa Buarque de Hollanda reconhece, ainda que criticando suas contradições, “a importância do papel que as vanguardas desempenharam no sentido da colocação de questões fundamentais para a produção cultural e, em contrapartida, a atualização da crise de uma linguagem” (Ibid., p. 58).

3.4 Tropicalismo

Na contramão do CPC, surge, no final dos anos 1960, o Tropicalismo, que se preocupava com o *aqui e o agora* e não com os planos futuros e sonhos prometidos pela esquerda. A ironia e o deboche eram aliados deste movimento que acaba por

configurar uma “linguagem crítica, especialmente no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento” (Ibid., p. 70). Longe de se enraizar nos valores culturais tipicamente brasileiros, o Tropicalismo vem trazendo as cores vibrantes e diversas do país aliadas às guitarras estridentes, em músicas que falavam de “trios elétricos”, em sair andando pelo mundo “sem lenço e sem documento” e nas “pessoas da sala de jantar”, tão “preocupadas em nascer e morrer”²¹. Os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, os dois principais expoentes do Tropicalismo, trazem à tona aliterações, sonoridades; abusam dos elementos brasileiros e estrangeiros; se vestem de Oswald de Andrade, buscando entender, mais uma vez, o movimento da antropofagia cultural; juntam a vanguarda do Concretismo com a cultura pop/rock do período. A aproximação entre Concretismo e Tropicalismo começa em 1968, quando Haroldo e Augusto de Campos entram em contato com os compositores baianos e poetas do Tropicalismo. Alguns consideraram na época uma espécie de oportunismo por parte dos irmãos Campos, uma tentativa de se promover em cima do movimento que estava na moda. Mas esse contato mostra-se extremamente proveitoso para ambas as partes, já que os Concretistas vão dar aos Tropicalistas as bases teóricas (apoio pedagógico, como assinalou Hollanda), oferecendo os aportes necessários para que os Tropicalistas pudessem se enxergar teoricamente dentro do contexto cultural brasileiro:

Reconhecendo-se em diversos temas e diversos princípios da produção tropicalista e pós-tropicalista, tentaram os concretistas, com seu aval, testar um outro circuito e legitimar um debate que tendia a ser isolado ou não levado a sério pela produção oficial e por setores da crítica universitária. Em relação a esse isolamento, alguns dos produtores de cultura do pós-Tropicalismo identificam-se aos concretistas através de uma certa situação de transgressão e, portanto, de marginalidade, estabelecendo-se nesse nível, entre os dois movimentos, uma cumplicidade. (Ibid., p. 75 e 76)

Essa atribuição não deixava de ser contraditória, na medida em que a vanguarda, ainda que minoritária e criticada, já havia há muito conquistado uma posição de poder no campo intelectual, tendo boa parte de seus integrantes próximos às instâncias de legitimação cultural do sistema. Diz Heloisa Buarque de Hollanda:

A cumplicidade concretismo-Tropicalismo fazia-se sobretudo através da opção ‘moderna’, da palavra como ferramenta industrial e da forte oposição à ‘geleia geral’. Assim, o contato com os concretistas era visto pelos mais novos como uma espécie de serviço militar

²¹ Os trechos destacados foram retirados das músicas *Atrás do trio elétrico*, de Caetano Veloso (álbum *Barra*, 1969; *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso (álbum *Caetano Veloso*, 1967); e *Panis et Circenses*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (álbum *Tropicália* ou *Panis et Circenses*, 1968).

obrigatório, ou seja, uma coisa árdua e talvez mesmo desagradável, mas extremamente proveitosa como formação, exercício ou adestramento. (Ibid., p. 76)

Assim, o Tropicalismo vai dialogar com elementos da cultura erudita – a qual já pertencia o Concretismo; com elementos da cultura de massa (mercado fonográfico, TV, rádio, imprensa etc.); e também com elementos da cultura popular “por meio da incorporação das tradições baianas e de outras expressões de variados regionalismos” (BORELLI, 2005, p. 57). O Tropicalismo se configura como um movimento denso, que entrecruza tendências diversas que, de alguma forma, passam a dialogar entre si, mesmo que isso não fosse comum no contexto cultural dos anos 1970. Holanda já chamava atenção para o fato de Caetano Veloso querer “cantar na televisão”, como ele mesmo explicita na música “Sem lenço, sem documento”, enquanto a maioria dos artistas mais ligados à esquerda tradicional achavam que a TV fazia parte do Sistema e não deveria ser utilizada como meio de difusão de ideias (HOLLANDA, 2004, p. 80). O Tropicalismo carrega como herança do Concretismo a visão mais ampla e clara sobre a força dos meios de comunicação de massa e como eles poderiam ser utilizados para atingir um número maior de pessoas.

Paulo Leminski dialogou bastante com os Concretistas, assim como também com Tropicalistas, embora não possamos situá-lo como parte integrante e participante de nenhuma das duas vertentes. Voltaremos a este tópico mais a frente, mas é importante aqui ressaltar que a admiração que Leminski cultivava pelos Concretistas era proporcional a admiração que ele cultivava pelos Tropicalistas (e vice-versa, como também veremos mais adiante).

3.5 Poesia Marginal

Outro movimento que nos interessa bastante analisar é a chamada Poesia Marginal. Holanda descreve o cenário da indústria cultural do início dos anos 1970 como um grande salto em termos técnicos, passando a cativar um público de classe média, ávido por consumir os produtos oferecidos. Em contrapartida, a maioria das produções da época para TV, teatro e cinema eram pasteurizadas:

Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural. Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de ‘vazio cultural’ que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são

redinamizadas ou criadas a partir desse período. E aqui mais uma novidade: o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamento às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado. (Ibid., p. 101 e 102)

Assim, criou-se um aparente “vazio cultural”, pois os artistas ou estavam sendo cooptados pelas produções patrocinadas pelo Estado (produções estas que não podiam fazer críticas ao momento político) ou não tinham como expor seus trabalhos, por causa da ditadura. Vale lembrar que até por volta de 1974, o país vivia o chamado *milagre brasileiro* – época em que se vivenciou um crescimento econômico, que vinha, de certo modo, valorizar o governo militar. Ao mesmo tempo, a censura estava cada vez mais rígida. Não havia mais espaço nas ruas para manifestações; artistas, intelectuais e políticos que tinham ido contra o governo estavam, em grande parte, exilados do país. A solução encontrada foi migrar a crítica política para o cenário cultural.

Estava então criada uma nova divisão no âmbito cultural: ou o artista era engajado e procurava novos meios de burlar a censura (sendo muito valorizados por este feito); ou o artista não deixava que suas composições / apresentações fossem dominadas por ideologias políticas e eram então chamados de *desbundados* (Ibid., p. 103), alienados e até traidores de uma geração.

Nesse momento, o *milagre brasileiro* continuava sendo anunciado nos meios de comunicação de massa. E surge uma geração que chega completamente descrente deste cenário. Uma geração que cria uma alternativa marginal para expor seus próprios anseios e opiniões. Fugindo do crivo empresarial e do mercado cultural, essa geração vai se expressar de forma não profissional e quase mambembe, e cria seu próprio circuito, escapando do Estado e das empresas privadas e passando a controlar todo o seu modo de produção.

É aí que nasce o movimento de Poesia Marginal – onde os jovens poetas passam a fazer parte de todo o processo de criação dos próprios livros: desde a concepção e elaboração dos poemas, passando pela impressão (geralmente em mimeógrafos) e pela distribuição/venda no circuito alternativo das artes que se criou nesta época. Como explica Hollanda:

Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentavam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem

personalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia. (Ibid., p. 108 e 109)

A Poesia Marginal foi frequentemente associada a poetas boêmios por causa do adjetivo que a caracteriza, mas a denominação *marginal* tem mais a ver com os meios de produção do que com o conteúdo da poesia em si. No geral, os conteúdos são relativos ao cotidiano ou são uma forma de neoconcretismo, como bem explica Carlos Alberto Messeder Pereira no artigo *A hora e a vez dos anos 70 – Literatura e cultura no Brasil*, publicado no livro *Anos 70: Trajetórias* (2005, p. 89 a 96).

A Poesia Marginal no Brasil, portanto, vigorou durante a década de 1970, e deixou de herança uma geração de poetas, como Chacal, Cacaso, Torquato Neto e Ana Cristina Cesar, cuja obra hoje é reconhecida pelos cânones literários. Muitos nomes desta época continuam em atividade até hoje. Chacal, por exemplo, além de poeta, também atua como diretor do CEP 20.000²² desde 1990.

3.6 Multifacetado

O cenário cultural das décadas de 1960 e 1970 foi portanto apresentado e poderemos, então, compreender como Leminski se insere neste contexto. Paulo Leminski começou a escrever na década de 1960, profundamente impactado pelo Concretismo. Ele aproxima-se de fato da Poesia Concreta e dos Concretistas em 1963, antes mesmo de completar 19 anos de idade, quando comparece à Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte. Lá conhece Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Na volta para Curitiba, Augusto de Campos o convida a pernoitar em São Paulo, em seu apartamento, onde Leminski fica absolutamente extasiado em poder consultar o *Cantos* de Pound no original, em inglês. A partir daí, inicia-se uma amizade que iria durar até o fim da vida de Leminski e a presença do Concretismo passa a ser cada vez maior em sua poesia²³.

²² O CEP 20.000 – ou Centro de Experimentação Poética – está em atividade desde 1990 e foi criado pelos poetas Chacal e Guilherme Zarvos. É importante referência no cenário da poesia carioca, tendo revelado poetas como Michel Melamed, Viviane Mosé, entre outros.

²³ Na biografia intitulada *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, escrita por Toninho Vaz (2001), podemos nos assegurar dessa amizade e admiração entre Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e Paulo Leminski. Ao final do livro, pequenos depoimentos são publicados sobre o poeta curitibano. Para exemplificar esse apreço que os *Noigandres* tinham por Leminski, seguem aqui alguns pequenos trechos: “(...) o maior poeta brasileiro da sua geração.” (Augusto de Campos, p. 323); “A partir de certo momento, Leminski deixou de ser um escritor experimental e começou a

Depois desse encontro, ele definitivamente entra para o seletto grupo, como explica Toninho Vaz (2001, p. 69 e 70):

Para quem já tinha predisposição para adotar uma postura de vanguarda diante das artes e da literatura, esse encontro consolidou esta tendência. Foi convidado por Augusto de Campos a participar da revista *Invenção*, o bólido da vanguarda dos anos 60, na qual apresentou quatro poemas ligeiros, com a marca da surpresa e com grande aproveitamento espacial.

Leminski era estudioso – dedicava-se às matérias que gostava com afinco, como línguas, história, literatura, geografia – e a leitura era uma de suas paixões. Essa era, aliás, uma de suas características mais marcantes: dedicava-se muito às coisas que gostava e desprezava totalmente as coisas que não gostava. Ainda muito novo, Leminski se interessa pela cultura oriental. Dedicava-se a aprender judô (tornou-se faixa preta no esporte) e a estudar a poesia japonesa, mais especificamente o *haikai*. Ele mergulha na cultura japonesa e torna-se quase um discípulo de Matsuo Bashô, publicando uma biografia sobre este famoso poeta em 1983. Como relata Vaz:

Do ponto de vista intelectual, a cultura oriental se configurou para Leminski num único movimento: conhecendo os princípios filosóficos das lutas marciais, que lhe foram apresentados através da ‘grande aventura dos samurais’, e decodificando a linguagem totêmica, os ideogramas do idioma japonês. Ficou fascinado pelo poder de síntese dos ícones. Costumava dizer que o judô foi importante para a sua poesia na medida em que lhe ensinou a confiar na intuição. (Ibid., p. 81)

Ao mesmo tempo, Leminski também aproxima-se muito do Tropicalismo e nutre profunda admiração pelos artistas deste movimento. Sobre seu primeiro encontro com Caetano Veloso e Gal Costa, em 1974, Leminski declarou: “Foi um traumatismo na minha vida. O Caetano era meu ídolo e chegou sem avisar, de surpresa. E, para não deixar barato, veio com a Gal, divina-maravilhosa, simplesmente fatal” (Ibid., p. 163). Mais tarde, a amizade entre Leminski e os Tropicalistas cresceu. Caetano gravou uma música de Leminski, “Verdura”, pela primeira vez em 1981, no álbum *Outras Palavras*.

Entretanto, embora muito associado ao Concretismo e ao Tropicalismo, Leminski não pode ser definido como integrante de nenhum dos dois movimentos especificamente. Muito menos podemos considerá-lo parte do movimento de Poesia Marginal, embora esta seja uma associação frequente. Como nos explica

fazer poemas breves, que lhe garantiriam a fama.” (Décio Pignatari, p. 323); “Considero o Paulo Leminski o mais criativo poeta de sua geração e um intelectual completo, armado de erudição e argúcia crítica: além de poeta, era tradutor, ensaísta, prosador, a culminar no *Catatau*, pleno de invenção e ousadia experimental, onde prosa e poesia confluem.” (Haroldo de Campos, p. 324).

André Dick, no artigo *Paulo Leminski: depois do acaso*, publicado no livro *A linha que nunca termina* (2004, p. 57), organizado por ele e Fabiano Calixto:

Deve-se lembrar que ele não seguiu o movimento característico da década de 1970 – o da poesia marginal, com seus livros feitos em mimeógrafos ou xerox –, apesar de ter começado a lançar suas obras nessa época. (...) Leminski foi modelado como um marginal chique depois de se ‘formar’, na adolescência, pela poesia concreta. Em meio a esse choque de gerações, Leminski saiu-se bem. Sem pertencer a nenhum desses movimentos, embora tivesse grande admiração pelo Concretismo, considerá-lo um poeta datado, justamente por representar esse choque entre o rigor e o descompromisso, pelo qual passou buscando seu próprio caminho, não passa de um engano.

O próprio Leminski fez diversas críticas ao Concretismo nas cartas enviadas a Regis Bonvicino, poeta e amigo pessoal, publicadas no livro *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (1999). A melhor definição de Leminski quanto à sua inserção no Concretismo, é dada por ele mesmo, em carta escrita em 1978: “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. Para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. acho que estou chegando.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 65).

O Concretismo era para Leminski uma grande inspiração. Ele próprio reconhecia que o movimento tinha aberto sua mente para um novo tipo de poesia. A amizade com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos foi certamente essencial para sua obra e a admiração que Leminski nutria por eles era imensa. Mas ele mesmo disse em carta de 1977 para Bonvicino: “nessa época eu era ‘concretista’ / mas eu era uma porção de outras coisas também” (Ibid., p. 44).

Quanto ao Tropicalismo, embora nutrisse grande admiração pelo movimento e gostasse muito das obras e dos artistas, Leminski estava trilhando um caminho diferente. Muitas vezes próximo, mas diferente. Sua fascinação pelo orientalismo zen e pelo *haikai* e seus temas muitas vezes melancólicos o afastavam da temática tropicalista. Entretanto, partilhavam da mesma visão sobre meios de comunicação de massa como possíveis meios para suas mensagens, apropriando-se deles de forma muitas vezes debochada e irônica. Ao contrário de grande parte da geração esquerdista que achava que os meios de comunicação e a indústria cultural eram elementos alienantes, Leminski e os Tropicalistas souberam apropriar-se deles para transmitir suas mensagens.

Sobre esta visão particular de Leminski, Toninho Vaz conta na biografia do poeta (VAZ, 2001, p.171 a 176) que na ocasião do lançamento de *Catatau*, em

1976, Leminski trabalhava em uma agência publicitária em Curitiba, chamada P.A.Z., e, junto com alguns amigos/colegas de trabalho, bolou a ideia de um cartaz promocional para o lançamento do livro. Tal qual John Lennon e Caetano Veloso, Leminski pousou nu, num fundo infinito, com as pernas cruzadas em posição de lótus (foto de Dico Kremer):



Figura 1 - Cartaz de *Catatau* - foto: Dico Kremer

Uma das críticas feitas ao livro *Catatau* foi a do poeta e escritor Jaques Brand, em artigo intitulado *Do Bigorriho para o Mundo*, publicada em jornal local, evidenciando o ego de Leminski e sua “jogada publicitária” para o lançamento do livro. Leminski publica um artigo-resposta no mesmo jornal, intitulado *Do Mundo para Bigorriho*, onde diz: “O que irrita Brand é que eu usei técnicas de propaganda para lançar um livro de literatura. Como se a literatura – numa sociedade de mercado e consumo – fosse algo de santo ou pátrio.” (LEMINSKI, apud VAZ, 2001, p. 176). Essa passagem ilustra bem o que Leminski – poeta, mas também professor de literatura e história, publicitário, jornalista, tradutor, crítico e, no fim da vida, apresentador de televisão – pensava dos meios de comunicação e como eles poderiam trabalhar a seu favor.

Em relação a Poesia Marginal, acreditamos que Leminski está mais distante deste movimento do que do Concretismo ou do Tropicalismo. Primeiro, porque ele nunca se enquadrou dentro da geração de poetas que mimeografava os próprios livros de poemas para distribuir no cenário boêmio dos anos 1970. O próprio Leminski fala sobre o movimento no artigo *Tudo, de novo*, publicado no livro *Ensaaios e anseios crípticos* (2012, p.68):

Parece que a única coisa de ‘marginal’ que essa poesia tinha era uma dificuldade inicial de edição e uma certa repugnância nos meios universitários, coisas que, aliás, sempre caracterizaram a poesia, enquanto antidiscurso, contrafala e descomunicação. Nem precisa dizer que a ‘poesia marginal’ (seja lá o que isso signifique) está dentro de uma estética urbana e industrial. Uma estética da novidade.

O primeiro livro de poemas que Leminski publica é no ano de 1976, embora estivesse escrevendo poesias há quase vinte anos. *Quarenta clics em Curitiba* foi feito em parceria com o fotógrafo Jack Pires – eram quarenta fotos de Pires combinadas com quarenta poemas de Leminski (VAZ, 2001, p. 191 a 193). Embora o livro tenha sido publicado em 1976 pela Editora Etecetera – que era uma editora pequena – estava longe de se parecer com o trabalho feito na época pelos poetas marginais e teve lançamento na Livraria Ghignone, uma livraria bastante representativa em Curitiba nos anos 1970. Neste ponto, Leminski não estava à margem da produção cultural – ele estava dentro do mercado e sabia utilizar-se dele para promover seu trabalho.

Assim, podemos concluir que, embora tenha dialogado com muitos movimentos da época, a obra de Paulo Leminski não pode ser enquadrada em nenhum dos movimentos que analisamos. Ele buscava a própria poesia e desenvolveu, ao longo da vida, uma linguagem própria – que virá ao encontro da linguagem utilizada pela geração internet que vemos florescer hoje no Brasil e no mundo. Embora a linguagem de Leminski e a linguagem dessa geração não tenham nenhuma ligação de causa e consequência, a existência da segunda nos dias de hoje vai fazer com que a obra de Leminski seja resgatada – e bastante reverenciada – na atualidade. Veremos no próximo capítulo a relação de Leminski com a arte e com essa linguagem concisa tão própria de sua poesia.