

## 6

### Considerações finais e perspectivas futuras

Esta tese começou questionando o porquê da popularidade de Paulo Leminski no ambiente virtual, vinte e cinco anos após a sua morte. Sabíamos que a linguagem concisa do poeta vinha ao encontro da linguagem da geração que hoje está na internet. Sabíamos que o sucesso de Leminski não se ateve à rede e sua obra poética lançada em 2013 atingiu o topo da lista dos livros mais vendidos no Brasil no ano passado. Mas foi necessário nos aprofundarmos em questões teóricas e vislumbrar na prática o que são essas representações de Leminski na rede mundial de computadores para que pudéssemos entender melhor este fenômeno onde poesia e internet se entrelaçam.

Começamos discutindo as imbricações entre arte e tecnologia no primeiro capítulo, a partir das premissas de teóricos como Edmond Couchot, Marshall McLuhan, Arlindo Machado, Vilém Flusser e Lev Manovich.

O francês Edmond Couchot coloca em pauta a interseção entre arte e tecnologia nos dias de hoje e, sem condená-la ou exaltá-la, ressalta o quão importante é discuti-la e não ignorá-la. Ele concebe as noções de sujeito-EU (subjetivo, individual – estaria mais ligado à expressão artística) e de sujeito-NÓS (coletivo, impessoal – estaria mais ligado à tecnologia) e analisa como esses dois sujeitos mudam de lugar em face das diferentes representações artísticas/tecnológicas. A grande questão para ele diz respeito ao modo como a técnica modela a percepção, impondo uma visão de mundo, ou seja, prioriza as relações entre automatismo e subjetividade.

Depois, retomamos a sempre influente discussão do canadense Marshall McLuhan, que via os meios de comunicação como uma extensão de nossos próprios membros físicos e defendia que as atenções deveriam voltar-se mais para o meio do que para a mensagem. Nos anos 1960, McLuhan vislumbrou a *aldeia global* – o mundo seria totalmente interligado pela televisão e voltaríamos à cultura oral (na visão dele, deixando de lado o elitismo da cultura letrada) e teríamos livre acesso

às informações. Ele foi um dos primeiros teóricos a vislumbrar uma rede de informações que interligaria o mundo todo – tal como acontece hoje com a internet. Entretanto, seu otimismo exagerado frente aos meios de comunicação de massa, deixou de levar em conta fatores que não deixariam que esse mundo, totalmente democratizado pela volta à cultura oral e pelo livre acesso de qualquer um a todas as informações, se desenvolvesse e prosperasse. Hoje temos, sim, a internet como uma rede que liga o mundo todo. Entretanto, não são todos que têm acesso a ela e a quantidade de informações leva a uma dispersão horizontal dos conteúdos, em vez de um aprofundamento vertical em cada um deles. Sabe-se pouco sobre muitas coisas. Mas certamente não poderíamos deixar de mencionar a importância da contribuição de McLuhan para esta discussão, cabendo lembrar que suas ideias fertilizaram o ambiente cultural de Leminski já que se difundiram no Brasil, na década de 70, com a publicação do livro *Os meios de Comunicação como extensões do homem*, traduzido pelo concretista Décio Pignatari.

Em seguida, pudemos nos aprofundar nas visões do filósofo tcheco naturalizado brasileiro, Vilém Flusser. Sua contribuição para os estudos de arte e tecnologia são inesgotáveis. No ensaio *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985), o autor chama a atenção para os perigos que existem em não saber o que há por trás da *caixa preta* que operamos todos os dias: o computador. Em outras palavras, Flusser não vê nada de mal em usar a tecnologia em favor da arte – o que ele teme é o desconhecimento da linguagem de programação por parte dos artistas que utilizam os programas para realizar sua arte. Destaca que a única maneira de não se submeter cegamente a esta *caixa preta* é criar programas de computador que fujam ao motivo pelo qual os computadores foram criados, subvertendo assim as suas regras.

Em *A Escrita: Há futuro para a escrita?* (2010), Flusser demonstra uma enorme preocupação com a cultura letrada frente à cultura numérica que emerge com os computadores e teme pelo futuro da literatura e da poesia. Ele destaca a poesia como uma subversão do código linguístico. E aí temos uma primeira questão levantada: a poesia como subversão da língua, e as redes sociais, *microblogs* e sites como subversão do computador – qual seria o significado desta dupla subversão (da língua e da tecnologia)?

Pudemos também contar com as colaborações teóricas de Arlindo Machado, pesquisador brasileiro que em seu livro *Arte e mídia* (2008) analisa as relações entre arte e tecnologia e endossa a opinião de Flusser em relação à subversão dos programas em relação ao computador, indo contra a sua “produtividade programada”. Machado ainda levanta pontos importantes para a discussão e defende a ideia de que “toda arte é feita com os meios de seu tempo” (2008, p. 10) e que não poderia ser diferente com a arte de hoje. A relação desta com a tecnologia é inevitável e suas imbricações devem ser discutidas e analisadas.

O teórico russo Lev Manovich vem trazer uma visão um tanto quanto otimista e um pouco exagerada ao tópico. Para ele, o artista de hoje é aquele que sabe manejar a *caixa preta* – ou seja, os programadores seriam os verdadeiros artistas contemporâneos e a verdadeira vanguarda seria o *software* (os programas). Ele defende a ideia de que foram os computadores que trouxeram a arte para o cotidiano das pessoas – sonho antigo das vanguardas históricas europeias dos anos 1920. Entretanto, como ressaltou Andreas Huyssen, sem o viés político. Recorremos também às ideias do teórico alemão Peter Bürger, explicitadas no livro *Teoria da vanguarda* (2008), para quem movimentos artísticos do início do século XX, como o Dadaísmo, teriam realizado a crítica da arte em sua totalidade, propondo outros critérios de beleza compatíveis com os instrumentos técnicos que a sociedade oferecia. Como Huyssen, Bürger chama a atenção para o fato de que as inovações formais inauguradas pelas chamadas vanguardas históricas continuam sendo usadas até hoje, mas esvaziadas de seu sentido político.

Para entender melhor a formação de Paulo Leminski e o contexto histórico cultural no qual ele viveu, passamos primeiro pelo Movimento Concretista dos anos 1950, fundado por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Os três poetas queriam fundar um novo tipo de poesia, menos romântico, com temas mais cotidianos e com uma linguagem menos rebuscada e mais próxima de seu público. Inspirados pelas ideias do Modernismo da década de 1920 (principalmente de Oswald de Andrade), os concretistas decretaram a crise do verso e afirmavam que o público leitor de jornal jamais conseguiria voltar a ler os versos de poesia tradicional. Por isso, baseavam-se muito em *slogans* publicitários e linguagem jornalística para tentar atingir o público acostumado com a linguagem dos meios de comunicação de massa. No lugar de rimas, métricas e sonetos, os concretistas

utilizam aliteraões, *portmanteaus* e do espaço gráfico da página do livro para fazer seus poemas.

Embora preocupados em atingir a grande massa, os concretistas eram profundamente influenciados por uma literatura mais próxima à elite. Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings e James Joyce funcionavam como quatro pontos cardeais que guiavam Pignatari e os irmãos Campos. Como vimos no quarto capítulo, o sonho de Oswald de Andrade de que a massa comesse do biscoito fino que ele fabricava foi retomado pelos concretistas e também por Leminski. O crítico e teórico literário Paulo Franchetti nos auxiliou a decifrar o que estava por trás do Movimento Concretista, cuja ascendência na poesia de Leminski é reconhecida.

O *haikai* – tipo de poesia japonesa de 17 sílabas separadas em três versos de sete, cinco e sete sílabas, respectivamente – foi outra opção que marcou a obra do poeta curitibano. Além da forma concisa, os temas abordados pelo *haikai* são temas cotidianos e o momento é elemento essencial na construção deste tipo de poema. Mais do que apenas o *haikai*, a filosofia oriental e o zen budismo deixaram marcas inconfundíveis na vida e na obra de Leminski. Entender a origem antiga deste tipo de poesia japonesa e a importância de Matsuo Bashô para consolidá-lo como gênero popular foi essencial. A partir disso, pudemos identificar como e por que a cultura oriental teve grande influência no movimento de contracultura dos anos 1960 e 1970 e como ela penetrou no Brasil. Foi nesta época que Leminski conheceu e se aprofundou no *haikai*, assim como outros poetas brasileiros, como Millôr Fernandes.

Também foi necessário nos aprofundarmos no contexto cultural literário da década de 1970. Para isso, utilizamos muitas das informações trazidas por Heloisa Buarque de Hollanda no livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70* (2004). Pudemos entender as diferenças que opunham os Centros Populares de Cultura, o movimento da Tropicália e o movimento de Poesia Marginal e como Leminski transitava entre eles sem se aliar a nenhum especificamente.

Os CPC apareceram nos anos 1960 e tinham como principal objetivo passar, através da poesia, uma mensagem política contra a ditadura militar – e por isso não inovavam no formato da poesia, tornando-a bastante didática. Diferente do

Concretismo, não se opunham ao verso e à rima. Sua principal preocupação estava em transmitir o conteúdo de suas mensagens revolucionárias, de forma que este fosse compreendido pelo maior número de pessoas possível. Por isso não estavam atentos aos novos formatos de poesia sugeridos por outros movimentos.

A Tropicália surge no final dos anos 1960 e vem criticar a ideologia dos CPC, preocupando-se mais com o momento do que com os sonhos de um futuro revolucionário prometido pela esquerda. Para isso, utilizaram-se de ironias, deboches, importaram sons do exterior (as guitarras) e juntaram-nos com a música brasileira. Inovaram na forma e no conteúdo. Aproximaram-se do Concretismo e dele herdaram o gosto pelos meios de comunicação de massa e a linguagem por eles utilizada.

O movimento de Poesia Marginal aparece nos anos 1970 e traz uma leva de novos poetas que, à margem do mercado editorial, passam a tomar conta de todo o processo de publicação dos próprios livros, incluindo a criação dos poemas, impressão, distribuição e venda no circuito alternativo.

Embora tenha sempre mantido um diálogo intenso com o Concretismo e com a Tropicália, Leminski nunca se encaixou em nenhum deles. Vivia flertando com ambos, mas também criticava os movimentos quando achava necessário. Tampouco podemos rotulá-lo como poeta marginal, pois ele jamais fez parte deste processo de produção independente de livros. Suas publicações sempre aconteceram em revistas e em livros lançados por editoras médias ou grandes. O poeta curitibano também passou longe dos CPC, nunca utilizando a poesia para falar de ideais políticos. A poesia, para ele, era um inutensílio<sup>51</sup>. Assim, podemos concluir que Leminski trilhou um caminho próprio e individual, criando sua poesia nos anos 1960, 1970 e 1980.

No terceiro capítulo, pudemos mergulhar na vida e na obra de Leminski e tentar entender sua trajetória em seus 44 anos de vida. Tendo em mente as principais referências culturais do poeta e o contexto literário em que viveu, vimos que ele foi, acima de tudo e a frente de seu tempo, um homem multimídia. Além de poeta, foi professor de literatura e história, tradutor, jornalista, publicitário, faixa preta de

---

<sup>51</sup> Esta visão de Leminski da poesia como inutensílio pode ser encontrada no livro *Ensaios e anseios crípticos* (2012), principalmente nos artigos *Arte inútil, arte livre?* (p. 41) e *Inutensílio* (p. 85).

judô, redator e colunista de TV e idealizou alguns *clipoemas* a partir de sua própria obra. O curitibano andava sempre cheio de papéis com anotações e xérox de seus poemas para serem lidos por amigos ou até mesmo desconhecidos. Sua poesia concisa, herdeira do Concretismo e do *haikai* japonês, pode parecer fácil aos olhos de quem a lê rapidamente, mas era profundamente pensada e trabalhada, mesclando coloquialidade e rigor na construção formal: sua erudição não se contrapunha à agilidade com as palavras ou ao humor que pontua seus textos. Leminski até hoje é visto como um mito que abrigou qualidades quase sempre excludentes: erudito e popular, boêmio e zen. Ele sabia disso e utilizava essas ambiguidades a seu favor.

Neste mesmo capítulo, vimos também um pouco do que Leminski pensava sobre a arte, a poesia e a tecnologia em ensaios escritos por ele durante os anos 1980 e reunidos no livro *Ensaaios e anseios crípticos*, relançado pela editora Unicamp em 2012. Nesses ensaios, percebemos que Leminski aproximava o *haikai* da fotografia, pois ambos captavam o momento. Ele já percebia que a concisão do *haikai* vinha se encaixando perfeitamente na sociedade contemporânea povoada pelas imagens técnicas. Provavelmente ele só não imaginava a dimensão que sua própria poesia fosse ganhar quando caísse na internet.

Tendo discutido a relação entre arte e tecnologia e visitado o contexto cultural e literário dos anos 1960 e 1970 para situar a vida e obra de Leminski, examinamos, no quarto capítulo, as representações de seus poemas na internet, com o objetivo de tentar compreender melhor este fenômeno.

Diante da imensidão da internet, focalizamos três pontos do ambiente virtual onde Leminski estava sendo representado: a rede social Facebook, o *microblog* Twitter e o site Kamiquase. Em todos eles, pudemos notar a ausência de referência bibliográfica para as citações dos textos, assim como uma total despreocupação com a contextualização da obra no cenário cultural brasileiro da época em que foi produzida. Poemas são cortados sem ao menos se mencionar que o texto exibido se trata de um fragmento, que aquilo que está sendo mostrado é apenas a parte de um todo. Consideramos, entretanto, um tanto ingênuo e purista pensar que esta apresentação da obra do poeta seria inadequada e irrelevante por estar destacada de seu conjunto. Vale mais a pena refletirmos acerca da importância que a circulação

dos poemas, frases e haikais de Leminski adquire ao contribuir para que a poesia faça parte do cotidiano das pessoas.

A linguagem concisa de Leminski acabou permitindo que seus poemas curtos fossem lidos, re-lidos, compartilhados e popularizados no ambiente virtual. É claro que essa leitura rápida e fragmentada permitida pela velocidade da internet não corresponde a uma leitura aprofundada da obra de Leminski como um todo. Mas é uma leitura possível e quiçá até mesmo desejada pelo poeta, que nunca viu a poesia como algo que tinha a obrigação de mudar o mundo. Poesia, para Paulo Leminski, era sinônimo de prazer. Ele adorava a ideia de ter suas frases e poemas estampados em camisetas – como podemos hoje encontrar. Esta poesia invadiu o espaço cotidiano das pessoas e o nome do poeta é conhecido – e reconhecido – na nossa sociedade, refletindo no sucesso de vendas de *Toda poesia* (2013a). O êxito deste livro coincidiu com a eclosão de citações e imagens com poemas de Leminski circulando pelo Facebook e pelo Twitter com bastante frequência e atingindo leitores que antes desconheciam a sua obra. Assim, a circulação de Leminski pelo ambiente virtual teve influência no sucesso de vendas de *Toda poesia*, que, por sua vez, também influenciou ainda mais o sucesso do poeta na internet.

Vimos, especificamente ao analisarmos o site Kamiquase, de Elson Fróes, que a pesquisa sobre a obra de Leminski ainda precisa ser muito desenvolvida. O esforço de Fróes de manter viva e ativa a memória do poeta é infinito, mas muitas coisas ainda poderiam ser feitas. Um bom começo seria buscar os programas que ele apresentou no final da vida na TV Bandeirantes (o *Jornal de Vanguarda*). Uma pesquisa no Youtube sobre isso revela pouquíssimos resultados e a qualidade da imagem é sempre muito pobre (muitas vezes, é alguém filmando um VHS sendo exibido em uma televisão). Esse era o tipo de memória que não podia ser esquecida e deve ser catalogada.

Também poderiam ser feitas pesquisas acerca do que anda sendo produzido a partir da obra de Leminski hoje em dia: curtas, *clipoemas*, animações. Em levantamento realizado durante a produção desta tese, encontramos, por exemplo, um vídeo onde o poema *Lua no cinema* foi musicado por Cid Campos. A filha do poeta, Estrela Leminski, publicou em seu canal no Youtube um vídeo desta

música<sup>52</sup>, mostrando imagens de Alonso Alvarez, em livro publicado pela editora Arte Pau-Brasil em 1989. Nos comentários deste vídeo, há um link para ouvir uma outra versão para o mesmo poema, feita por Markim Garcia<sup>53</sup>. A imensidão de possibilidades da internet torna difícil listar tudo que está sendo feito a partir da obra de Leminski, mas certamente este fato não pode ser ignorado.

No âmbito deste trabalho, procuramos refletir sobre os efeitos da tecnologia digital sobre a poesia de Leminski selecionando como corpus de análise o Facebook e o Twitter. Percebemos, então, que, nestes casos, a tecnologia não traz nada de novo à já consagrada arte poética do curitibano, mas ajuda imensamente na propagação da poesia de Leminski. Já no site Kamiquase, a tecnologia alia-se à poesia para criar novos produtos que podem então ser incorporados ao dia-a-dia. As animações e os vídeos citados, por exemplo, são fruto deste casamento da poesia já existente com a tecnologia, que vem modificar e (de)codificar a poesia numa nova linguagem, mais próxima à linguagem do público que compartilha e gosta dos poemas como os publicados no Facebook e no Twitter.

Se tomarmos o exemplo mostrado aqui do poema *Lua na água* (LEMINSKI, 2013a, p. 154), vemos que Leminski já o idealizou como uma possível animação, visto que o poema foi escrito de forma que as letras parecessem reflexos da Lua na água. O que o site Kamiquase mostra em seguida são três interpretações tecnológicas distintas para o mesmo poema: uma é apenas a imagem de um poema que foi transformado em *clipoema*, com a participação do próprio Leminski, para o programa apresentado por ele na TV Vanguarda, no final dos anos 1980; as outras duas são animações feitas por Julio Plaza em 1983 e por Elson Fróes em 1997.

Neste caso, uma das animações foi feita com a autorização de Leminski; a outra foi feita após sua morte. Configura-se aí uma questão já levantada por Couchot acerca da produção da obra de arte: esta seria sempre uma obra feita em dupla, no caso das obras de arte contemporâneas, e, quando se jogam essas obras na rede, as possibilidades tornam-se infinitas:

---

<sup>52</sup> Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=3gE6XNP\\_uGg](https://www.youtube.com/watch?v=3gE6XNP_uGg)>. Acesso em 30 jun 14.

<sup>53</sup> Disponível em < <https://soundcloud.com/markimgarcia/a-lua-no-cinema>>. Acesso em 30 jun 14.



A *historia*<sup>54</sup> se compõe em dupla: ela é, parcialmente, mas efetivamente, obra do observador, a projeção de suas reações, de seus pensamentos, de sua subjetividade; ela é o produto de dois sujeitos que hibridam sua singularidade respectiva através de uma interface. E quando esta obra coloca em relação, via rede numérica, uma multidão de outros atores navegando no mesmo espaço dialógico, esta responsabilidade se partilha, se fractaliza em milhares de co-autores. A *historia* se compõe então por muitos. A imagem (o texto, o som, ...) torna-se produto de uma imensa reunião de autores transpassados pela interface, através do espaço. É no decorrer da gênese dessa *historia*, jamais escrita com antecedência, mas sempre eventual, que se organizam trocas intersubjetivas. Não poderíamos então falar, se a elaboração coletiva dessa historia se inscreve num projeto estético, de um desaparecimento da pessoa e da assinatura. Mais do que qualquer outro meio de comunicação as redes exigem uma assinatura. Ninguém entra numa rede sem uma identidade devidamente declarada, mesmo se esta identidade de empréstimo dissimula a verdadeira identidade (alguns gostam de brincar de esconde-esconde). Só que a noção de assinatura também se deslocou. Ela não remete mais à pessoa única de um autor que só existe por seu nome único, mas a um co-autor que participa do projeto com sua própria *historia*. (COUCHOT, 2003, p. 279)

A obra de Leminski, ao cair no ambiente virtual e ser modificada pelos aparatos tecnológicos que não existiam quando o poeta era vivo – ou eram ainda pouco utilizados, passa a ser uma obra não só de Leminski, mas dos que também interferem nela e fazem dela animações, filmes, *clipoemas*, etc. Cada um traz para a obra-poema um pouco de sua própria *historia*, tal qual definida por Couchot, para fazer dela um novo produto: meio-poesia, meio-tecnologia.

Daí podemos também tentar responder a uma das indagações de Flusser em seu *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010). Em determinado momento, como vimos também no primeiro capítulo, o autor diz temer pelo futuro da literatura e da poesia frente ao avanço da tecnologia e a substituição de uma cultura letrada por uma cultura oral e, pior ainda na visão dele, por uma cultura numérica, cuja linguagem a maioria não domina:

Com os novos códigos dos computadores, tornamo-nos iletrados de novo. Surgiu uma nova casta de Letrados. As novas obras escritas (os programas de computadores) estão mergulhadas, para a maior parte de nós, num mar de segredo, como o que envolveu os escritos alfabéticos antes da invenção da tipografia. (...) Naturalmente, nada é mais fácil do que desvendar o segredo. Necessita-se apenas de aprender o código secreto (no caso dos romanos e dos judeus, o alfabeto; em nosso caso, o código do computador). Mas nosso horror diante do novo faz com que isso seja impossível. Só nossas crianças, sem receio algum, aprendem brincando. Nós temos de tentar de outra forma, nós temos de tentar com nosso modo de pensar tipográfico, descobrir o segredo do ‘escrever’ pós-tipográfico. (FLUSSER, 2010, p. 69 e 70)

Entretanto, o que vimos ao analisar a presença de Leminski na internet, foi uma reatualização e uma revigoração da poesia através do casamento desta com produtos de ordem numérica-tecnológica. Ou seja, a poesia revive e penetra no

---

<sup>54</sup> Grifo do autor. Couchot define a palavra *historia*, assim, em itálico, tal qual o pintor Leon Battista Alberti definiu no texto *De Pictura* (1435) – é mais do que a mensagem da obra. É o que emociona e é também a função mais importante do artista (COUCHOT, 2003, p. 29).

cotidiano das pessoas quando esta é aliada à tecnologia (seja uma imagem para veiculação no Facebook e Twitter, ou como animação, *clipoema*, etc.). Longe de atuar como a assassina da literatura, como muitos apocalípticos já temeram, a tecnologia vem trazê-la de volta à vida e mostrar novas possibilidades de interpretação e mesmo de produção<sup>55</sup>.

O temor que Flusser (2010) expressa de que estaríamos inseridos em uma casta de novos analfabetos, por dominarmos o código escrito mas desconhecermos a linguagem binária do computador e dos meios de programação, pode ser relativizado se pensarmos que tal desconhecimento assemelha-se ao que nos acompanha desde o surgimento das primeiras imagens técnicas. Aliás, como assinala o próprio Flusser em livro anterior dedicado à fotografia. Entretanto, se julgarmos que o espaço encontrado para a poesia na internet carrega uma junção – um *mix* – da linguagem letrada com a linguagem binária e que este *mix* estaria sendo usado exatamente para ampliar o espaço da literatura no ambiente virtual, o cenário não nos parece mais tão devastador assim.

O mesmo Flusser defende a poesia como forma subversora da língua e enxerga no poeta uma figura que vai saber trabalhar com os novos meios para fazer um novo tipo de poesia:

Será que as pessoas antigamente também não devem ter falado de uma dessacralização e tecnicização da poesia, quando elas compararam o inspirador canto dos bardos com a manipulação de letras, empreendida pelo poeta escritor? Segundo, deve-se colocar em dúvida a frieza da poesia calculada. O novo poeta, que se senta diante de seu terminal e espera curioso por saber quais formações morfológicas e sintáticas inesperadas surgirão na tela, é capturado por um delírio criador, que em nada se opõe ao calor da luta do poeta escritor contra a língua. Todas as vezes em que um umbral técnico é transposto, os observadores têm o sentimento de que a técnica se sobrepõe, e comprova-se, todas as vezes, que a nova técnica inaugura novas fontes criadoras. (Ibid., p. 89)

Paulo Leminski soube como ninguém ser um desses “manipuladores de letras”. Talvez por causa de suas raízes concretistas e sua inspiração nos ideogramas orientais. Bastava às vezes a alteração de uma letra ou a junção de duas palavras para se criar uma poesia: *Perhappiness* (2013a, p. 141) – exemplo de *portmanteau* de Leminski que junta as palavras inglesas *perhaps* (talvez) e *happiness*

<sup>55</sup> Uma das novas possibilidades que a tecnologia traz para a literatura em geral são as *fanfics* (*fan fictions* ou ficção de fãs), quando os fãs de determinado livro ou série escrevem suas próprias continuações, paródias e/ou versões da história de que gostam. Mais informações podem ser encontradas neste artigo sobre literatura e leitura na era da internet <<https://www.grupoa.com.br/revista-patio/artigo/8080/leitura-e-literatura-na-era-da-internet.aspx>>. Acesso em 30 jun 14.

(felicidade), criando uma nova palavra que aproximar-se-ia de algo como *possifelicidade*. Esse é apenas um exemplo de como subverter as regras da língua (alheia) para criar um poema. Outro exemplo é o poema sem título transcrito abaixo (Ibid., p. 105):

pariso  
 novayorquizo  
 moscoviteio  
 sem sair do bar

só não levanto e vou embora  
 porque tem países  
 que eu nem chego a madagascar

Transformar nomes próprios em verbos é também uma forma de se subverter a língua e inventar, assim, novos sentidos e novas possibilidades. Para um poeta que não gostava de andar de avião e jamais deixou o Brasil, como Leminski, a volta ao mundo se dá em alguns caracteres, criando novas possibilidades com a língua já estabelecida e regrada pela sociedade.

Outro exemplo é o poema: “se / nem / for / terra / se / trans / for / mar” (Ibid., p. 142), que desmembra as palavras para criar o duplo sentido de *transformar* e de *se tornar mar*. Quando este poema, que representa também uma subversão de nossa língua, é posto no Facebook, na página *Múltiplo Leminski*, vemos:



Figura 1 - "Se nem for terra" na página *Múltiplo Leminski* do Facebook

Com a aprovação de 127 pessoas e compartilhado por 23 delas, a imagem criada por computador casada à poesia de Leminski, atinge centenas de pessoas em menos de um mês (a data da publicação desta imagem foi 22 de junho de 2014).

Retomemos, então, um dos tópicos do primeiro capítulo: seria a obra de Paulo Leminski na internet uma forma de dupla subversão? A primeira seria a subversão através da poesia, tal qual descrita por Flusser e a segunda seria a subversão do uso do computador através das imagens técnicas, ideia também defendida por Flusser, Arlindo Machado e Edmond Couchot. Estes autores mencionam que o computador foi feito para uso técnico específico e que a subversão dele se faz quando se muda o objetivo para o qual ele foi criado. A poesia de Leminski veiculada dessa maneira no ambiente virtual seria uma forma de driblar a prevista morte da literatura e de se reinventar a maneira pela qual a poesia é consumida pelos leitores em nossa sociedade contemporânea. Não mais confinadas às páginas de livros, a poesia concisa de Leminski encontra no ambiente virtual seu cenário ideal.

Voltamos, entretanto, por esse viés, ao questionamento da autoria: quem seria o verdadeiro artista? Leminski, que escreveu os poemas veiculados na internet? A pessoa que resolve associar o poema à outra imagem e o transforma em imagem digital? O programador que inventou o programa que permitiu que alguém juntasse o poema de Leminski à uma imagem digital? Cabe lembrar que sequer temos os créditos de quem fez o desenho do poeta curitibano na última imagem mostrada, por exemplo. No caso das animações que encontramos no site Kamiquase, quem seria o artista principal? Aquele que escreveu o poema? Quem o roteirizou? Ou quem o animou? A diluição da autoria é, sem dúvida, uma das consequências da transposição da obra para outros meios.

Nesse sentido, retomando Manovich, pelo que vimos no primeiro capítulo desta tese, podemos dizer que, por um lado, o software codifica e naturaliza as técnicas da velha vanguarda, mas, por outro, as novas técnicas que o software oferece para trabalhar com os meios poderiam ser vistas como a nova vanguarda da sociedade dos metamídias. Se considerarmos que, a partir dos anos 90, a promessa de uma renovação cultural parece associada à revolução tecnológica, tenderíamos a concordar com o autor, mas não se pode esquecer que essas novas técnicas, pelo menos até agora, têm funcionado como um potencializador das poéticas

vanguardistas, isto é, o que para as vanguardas era uma revolução estética se converteu, nos anos de 1990, em tecnologia informática.

No caso de Leminski, o computador tornou-se um aliado para o desenvolvimento da arte que, na década de 60, propunha uma renovação radical. Aliás, o próprio poeta já demonstrava ter indagações sobre a relação arte/tecnologia ao escrever nos anos 1980 o artigo *Click: zen e a arte da fotografia*, presente no livro *Ensaio e anseios crípticos* (2012). Ao comparar a fotografia ao haikai, ele aproxima as duas através da capacidade de se captar momentos e indaga:

Nesse quadro de parentescos, alguém poderia objetar: mas há uma diferença, uma foto é feita com uma máquina, um haikai não.

Ledo engano. O haikai também é feito através de uma máquina, sua estrutura formal.

O que é um esquema formal senão uma máquina mental? (LEMINSKI, 2012, p. 143)

O *haikai* de Leminski, por sua concisão, acaba sendo também uma espécie de “máquina mental”, como ele mesmo mencionou. Em linguagem de hoje, pode-se afirmar que, antecipando-se às mudanças ocorridas na era digital, o poeta considerava a forma fixa, na poesia, uma interface, estando consciente de que a escolha da interface vem sempre motivada pelo conteúdo. Assim, ao evitar o poema mais longo, ao abrir mão dos recursos convencionais de composição do verso, desprende-se do modelo linear da leitura da página impressa, apontando para outros tipos de vínculos, como, por exemplo, o hipertextual.

A poesia de Leminski, que já era reconhecida academicamente por intelectuais quando ficava confinada às páginas impressas de livros, ganhou um público ampliado ao circular pelo ambiente virtual de forma descontextualizada e solta como os conselhos dos biscoitos da sorte. Tal diferença no modo de circulação dos textos e os novos protocolos de leitura gerados a partir daí nos impedem, entretanto, de concluir euforicamente que o sonho de Oswald de Andrade se realizou, isto é, não se trata de afirmar que, graças aos avanços tecnológicos, a massa, finalmente, está apta “a comer do biscoito fino” que Leminski fabricou durante a sua vida.