An abstract collage artwork featuring a central figure with a black, spiky head and a face composed of various colored shapes. The background is a complex arrangement of overlapping, irregular shapes in shades of red, pink, blue, yellow, and purple, all outlined in white. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

róbison benedito chagas

IDENTIDADE REMOTA
a poética mix de paulo leminski

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA BRASILEIRA

IDENTIDADE REMOTA
A POÉTICA MIX
DE
PAULO LEMINSKI

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras (Teoria Literária e Literatura Brasileira), área de concentração em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Lucia de Barros Camargo

RÓBISON BENEDITO CHAGAS

FLORIANÓPOLIS/1998

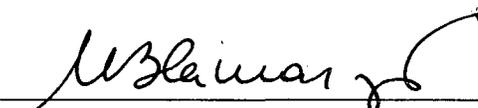
Identidade Remota: A Poética Mix de Paulo Leminski

RÓBISON BENEDITO CHAGAS

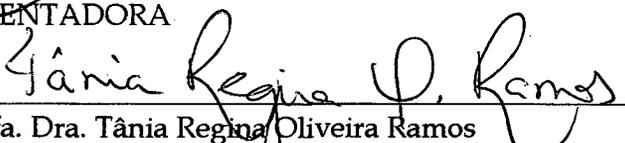
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.

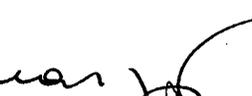


Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
ORIENTADORA



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG/PR)



Prof. Dr. Raúl Antelo (UFSC)

Profa. Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC)
SUPLENTE

Para a Maria, para a Almerinda, para a Negra que é
uma só múltipla mãe.

Para o Zica, que o coração não deixou esperar.

Para as Professoras Milda Gevert Brepohl e Therezinha Miranda.

Àqueles a quem uma pesada gravidade impede buscar o belo mesmo em suas mais minuciosas manifestações, autorizo de boa vontade a rirem de minhas reflexões e a assinalarem nelas a pueril solenidade; nada em seus julgamentos austeros me afeta; contento-me em me remeter aos verdadeiros artistas, assim como às mulheres que receberam ao nascer uma centelha desse fogo sagrado com que gostariam de iluminar-se por inteiro.

(Charles Baudelaire)

agradecimientos

Fazem parte do meu texto, de forma direta ou indireta, alguns amigos muito especiais que se envolveram na trajetória da escritura:

Aickmar Luiz dos Santos, Ana Luiza Andrade, André Eduardo Santos
Antonio João Teixeira, Antonio José dos Santos, Artur Alarcon Vaz,
Claudia Gomes Fonseca, Eliete Marochi, Fernanda Garcia,
Hermínia Regina B. Marinho, Jeane Silvane Eckert, Jonas Costa dos Reis
José Rodrigues dos Santos, Josineide Noleto Aguiar,
Leide Mara Schmidt, Leila Judite dos Santos Reis,
Liéger do Rocio Chagas, Lígia Savio, Luísa Cristina dos Santos,
Luiz Rodolfo Annes, Maria Salete Ruas, Mário Alex Rosa, Miguel Sanches Neto,
Nilcéia Valdati, Odete da Silva Annes, Pedro J. X. Mattoso,
Raúl Antelo, Roberii Chagas Gonçalves dos Santos,
Tânia Regina de Oliveira Ramos, Teresa Jussara Luporini
Theresa Cristina Pusch, Verônica A. Siqueira

Obrigado Amigos da UEPG,
Obrigado Amigos da UFSC,
Obrigado CAPES.

A Maria Lucia de Barros Camargo
um carinho muito especial.

Capa: Concepção de Róbison Benedito Chagas a partir da des-montagem de aquarela criada por Luiz Rodolfo Annes em 1997

sumário

Intro-dução.....	12
Isto e aquilo.....	22
Foto-grafia.....	35
Cores nomes.....	62
O eu no espelho.....	78
O eu-poético e Alice.....	111
Encontro de poéticas.....	125
Considerações não finais.....	147
Anexos.....	151
Bibliografia do autor.....	152
Participação em antologias.....	156
Livros traduzidos por Paulo Leminski.....	158
Escritos de Paulo Leminski para jornais, revistas e livros.....	160
O que críticos, repórteres e ensaístas escreveram sobre Paulo Leminski e sua obra.....	166
Entrevistas dadas por Paulo Leminski.....	175
Referência bibliográfica.....	217

resumo

Partindo da constatação de que a poética de Paulo Leminski é marcada por uma recorrente apropriação de outras maneiras de ser e de dizer, este trabalho aponta uma possibilidade de definição de um poeta brasileiro tido como o mais representativo dos anos 70/80. Recusando rotulações simplistas, busca-se, através da análise tanto de dados biográficos quanto de aspectos estéticos, caracterizá-lo como um autor que fica na fronteira entre vários territórios.

abstract

Taking into account that Paulo Leminski's poetics is marked by a recurrent appropriation of other ways of being and stating, this work indicates a possibility of definition of a Brazilian poet considered the most representative of the seventies and eighties. Through the analysis of both biographical data and aesthetic aspects, and avoiding the use of simplistic labeling, we try to characterize him as an author who lies on the borders of several territories.

intro-dução

QUERO BEBER! cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco...

Evoé Baco!

Manuel Bandeira

Tentar ler com esmero as diversas faces de **Caprichos e relaxos** (objetivo deste ensaio) é, para mim, uma atitude um tanto ou quanto ousada. Construir com as palavras parece ser a melhor forma de comunicação para Paulo Leminski. Mas, quando se fala em construção, não estamos querendo afirmar que ela remeta meramente ao movimento concreto por onde Leminski andou assentando seus tijolos. Experimentou e aproveitou-se da repercussão deste movimento (nascido nos anos 50) e da oportunidade de aproximação daqueles poetas tidos por ele como alguns de seus patriarcas – Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari – para mostrar sua produção e também tornar-se conhecido, pois podia ser caipira, mas acima de tudo dominava as malandragens (sem sentido depreciativo) de penetração no campo literário. Embora esta tenha sido uma passagem rápida, foi momento de grande importância para que, pelo menos, se possa situar o início da construção de um eu-póetico que, sem dúvida, viria a mexer com o pensamento literário brasileiro. Quanto à palavra construção, para Leminski, ela assume uma significação muito além do óbvio assentar tijolo sobre tijolo. Leminski aproveitou de toda sua bagagem de incansável leitor, de investigador da palavra desconhecida para erguer-se em construção, inacabada que fosse, mas bem alicerçada. Para o poeta, que não era apenas poeta, tijolos lisos,

perfeitos e limpos não eram os mais interessantes. Gostava da palavra vária, trocadilhesca, com sílabas invertidas, deformadas, priorizava aliterações, intertextualização. A palavra fácil e o difícil sentido, o par de contrários que se completam, sempre presentes, desde o título, **Caprichos e relaxos**, até suas atitudes que oscilavam entre a agitação e a sensatez, entre a polêmica, a provocação e o equilíbrio. A vida era a palavra e vice-versa, e numa torre, quase de babel, foi-se construindo a partir de suas escavações arqueológicas/palimpséssticas de uma História que ele não aprendeu, mas apreendida e colocada no papel, ora como poema, ora como romance, às vezes como ensaio, às vezes como uma espécie de crônica – embora ele não gostasse da palavra crônica, preferindo chamar seus textos, principalmente os que foram reunidos em **Anseios crípticos**, de textos ninja.

Ler as várias vertentes poéticas de **Caprichos e relaxos** será, sem dúvida, uma tarefa árdua, que só poderá ser levada adiante por muitos construtores. Construtores esses que deverão ter como meta a desconstrução através do re-ler, re-ler e re-ler, sem uma preocupação excessiva com a cronologia¹, com o capricho ou com o relaxo, nem mesmo com o poeta, buscando compreender apenas como se constrói esse eu-poético de extremos, às vezes tão simples, às vezes tão enigmático.

O livro em questão, editado pela Brasiliense em 1983, reúne alguns dos poemas publicados na revista **Invenção**² n^{os} 4 e 5 (1964 e 1966), poemas dos livros **não fosse isso e era menos/ não fosse**

¹ Cf. afirmação de Leminski para a **Folha de S.Paulo (Ilustrada)** de 27/10/83: “A cronologia é um fetiche que não interessa; quando a Brasiliense propôs inverter [a ordem dos poemas em **Caprichos e Relaxos**], eu achei ótimo.”

² A Revista **Invenção**, de arte e de vanguarda, era a porta-voz do Movimento Concretista, dirigida por Décio Pignatari.

tanto e era quase (1980) e **Polonaises** (1980), além de outros inéditos escritos até 1982.

Caprichos e relaxos é, por vários motivos, um livro bastante significativo na obra poética de Paulo Leminski: foi o primeiro editado por uma grande editora, teve boa receptividade de público³ e de crítica, o que não é muito comum em se tratando de um livro de poemas, e, especialmente, marcou o momento em que Leminski deixou de “ser uma causa polêmica a se defender, para transformar-se, ao seu modo, num autor consagrado”⁴.

Sem dúvida, **Caprichos e relaxos** se sobressai em meio à produção poética dos anos 70/80. É um livro que reúne diversas configurações formais: passa pela paródia, pelo experimentalismo da construção concretista, pelo hai-kai, pelo poema-piada e pela dicção coloquial, meio descuidada, dos anos 70. No entanto, não é só a pluralidade da forma que esta leitura vai perseguir, mas também a pluralidade de sentidos que constitui o texto, pois é tudo isso que firma **Caprichos e relaxos** como um livro proliferador de interesses.

Tal especificidade, o seu destaque e a sua singularidade se articulam configurando meu objeto de reflexão, que doravante descrevo.

Ao tentar me embrenhar nesse amontoado de tijolos, de ruínas, enigmas e palavras que constituem verdadeiras adivinhações, gostaria que meu mosaico se fosse montando caco a caco, espelho a espelho, palavra a palavra e que a voz-leminski refletisse e gritasse sobre o capricho e sobre o relaxo de um livro que, sem dúvida, é o que melhor

³ Cf. **Folha de S. Paulo** de 27/10/83, **Caprichos e relaxos** vendia quase cem livros por dia, uma grande marca para um livro de poemas.

⁴ ASCHER, Nelson. “Caprichos medidos de um poeta versátil”. In: **Folha de S. Paulo** de 24/09/84

o representa por abranger a fase de furor poético no Brasil, os anos 70/80. As diversas tendências do período (que ele tão bem incorporou) e a variada repercussão desta sua obra dão ao poeta um grande poder simbólico – sendo, desta sorte, tido, por muitos, como o grande representante de toda uma quadra histórica.

O meu desejo é que este “meu” mosaico (há muitos outros mosaicos a serem montados a partir da obra de Leminski) se faça retrato – retrato do Homem, retrato do Poeta, retrato do Construtor, retrato de um Sentido e de uma Época.

Leminski, às vezes, usava de suas próprias experiências da infância para expor seu comportamento diante da palavra, diante desse fascínio de construir, de misturar, de erguer edificações poéticas muitas vezes in-compreendidas e mal-faladas.

Era num mato perto da minha casa, atrás do velho internato dos irmãos maristas, onde eu estudava. No meio desse mato, havia um resto de um velho poço, coberto por uma torre de tijolos. Eu gostava de vir ali de tarde e ficar lendo “Deuses, Túmulos e Sábios”, o livro que mais me marcou na vida. E no meu desvario de arqueólogo aprendiz, eu gostava de fantasiar que aquele resto de poço pertencia a uma civilização desaparecida, e tentava imaginar como aquele povo vivia, que técnicas conhecia, que língua falava. Um dia, caí em mim e me rebelei contra aquela ficção. E resolvi construir a minha própria ruína. Fabriquei tijolos de barro no riacho mais próximo, que eu enchi de inscrições ilegíveis, mesmo para o lingüista mais hábil que eu já era aos onze anos. Com os tijolos, fui construindo dia após dia minha própria torre de Babel, fadada ao fracasso desde o nascimento. Abandonei a construção, quando ela já estava quase da

minha altura, pois descobri que aquele povo sacrificava aos seus deuses sanguinários os arquitetos com mais de onze anos.

(Paulo Leminski)⁵

Os primeiros poemas, feitos aos oito anos, foram guardados pela avó, onde estarão? Seria um primeiro enigma? O que haveria naquele poço, circundado por um torre de tijolos? Água. Seria o óbvio, mas é bem provável que pudesse conter palavras, toda a história de deuses, de túmulos, de sábios e das civilizações que tanto o fascinaram. De onde teria ele tirado inscrições, por ele mesmo denominadas de “ilegíveis” para ins-crever em seus tijolos? Seriam essas inscrições os primeiros poemas escritos na língua de um povo imaginado ou o início do que viria a ser a construção de sua própria Babel? Se a palavra era a base de sua sustentação, por que é que às vezes ela era tão incômoda?

TEXTOS TEXTOS TEXTOS

malditas placas fenícias

cobertas de riscos rabiscos

como me deixastes os olhos piscos

a mente torta de malícias

ciscos

(Paulo Leminski)⁶

Neste poema, em que a repetição do vocábulo “textos” dá uma idéia de multiplicidade, fica sugerido que o texto é um conjunto de ruínas, de rabiscos que não têm uma significação completa, fechada. A infinidade de leituras, os muitos idiomas que aprendeu e os outros que

⁵ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. p.121.

⁶ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. p. 52

não compreendia, a apreensão histórica, a literária, a filosófica e sobretudo a lingüística, contribuíram em muito para que sua mente se visse diante de placas fenícias a serem decifradas, os textos textos textos o deixavam sempre com a cabeça fervilhando e os olhos piscos, os ciscos palimpsésicos não poderiam ficar ali, rasurados em sua mente, era preciso des-construí-los e re-organizá-los, colocando-os diante de outros textos para que a leitura se pudesse estabelecer, maldita ou bendita, desvairada ou de forma suave, mas leitura; que riscos e rabiscos fossem, no mínimo, estímulo para uma outra leitura, pois no saquear o passado estamos movendo a História e, movendo-a, estamos re-movendo culturas, estamos parodiando, porque tudo já está dito. Apenas modulamos. Montamos um outro mosaico. A estas novas montagens podemos chamar de gestos de interpretação.

As hipóteses que podemos levantar e os questionamentos que podemos fazer convergem para o enigma. Se o enigma nos mobiliza, é pelo instigante ato de desvendar, de ver, de ler, de re-ler. Isso nos permite mudar, alterar, adaptar, manipular, inventar, criar, fundar, trair, tra-dizer, traduzir.

Re-leitura é o que buscarei fazer de **Caprichos e relaxos**, será lido de uma forma aberta, sempre, propiciando a outros leitores, a outros leitores-escritores, re-lerem esse novo objeto que compartilha com o mundo afinidades e dissonâncias, que viaja dentro da própria linguagem, dentro da própria literatura, sem nunca desmerecer a arte mais que poética de escrever versos e fazer da linguagem algo inovador, desautomatizador e causador de estranhamento.

A atitude do leitor-escritor de embrenhar-se, como parceiro, no texto do escritor-leitor é uma atitude de co-laboração, é atitude

verdadeiramente democrática no processo de proliferação, não só de sentidos mas também de significados, pois “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso.”⁷

Minha viagem pela obra de Leminski se dará da seguinte forma. Em “Isto e aquilo”, vou discutir a justaposição dos contrários, comportamento de uma época em que os poetas não se contentam em ser apenas um único eu. Na seqüência, em “Foto-grafia”, serão apresentadas algumas definições contraditórias que Paulo Leminski sofreu, mostrando a natureza cindida de um poeta que é feito de pedaços díspares. Em função desta circunstância, que se manifesta tanto biograficamente quanto esteticamente, passamos a pensar em “Cores nomes”, como ele se inscreve na proposta de sua geração (geração conhecida como marginal).

Somente depois destes preparativos, se dará a leitura dos poemas, não ordenadamente, conforme a sua disposição em **Caprichos** e **relaxos**, mas de uma forma particular, agrupando peças que se interliguem. O primeiro grupo será o de “O eu no espelho”. Achei pertinente começar por esse grupo de poemas porque ele espelha o eu⁸, o poeta, o homem, o retrato do outro no outro e isso talvez facilite, para mim, leitor, desvendar através dessas pedras soltas, a construção mosaical do eu-poético de Paulo Leminski.

Há, nesses poemas, uma forte presença de “eus-personagens”. Neles se lêem: “em mim”, “eu estou”, “eu mesmo”, “quando eu tiver”, “vou largar”, “vou fazer”, “até eu sou”, “já fui”, “eu queria”, “olha eu

⁷ JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1991, p. 119

⁸ A ambigüidade semântica do verbo “espelhar”, mostrar e ser mostrado, próprio do espelho, (de)codifica o caráter profundamente autobiográfico de seu discurso.

aqui”, “eu profundo medito”, “entro e saio”, “depois de mim” etc. Eis uma característica evidente nos poetas dos anos 70: privilegiar o “ego” através da palavra escrita. Flora Süssekind aponta as vivências cotidianas e os fatos mais corriqueiros como materiais que constituem a poesia desses poetas. Temos exemplos do próprio Leminski: “moinho de versos/ movido a vento/ em noites de boemia/ vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia”; no poema “take”, de Ledusha, temos um verso que é como se fosse uma receita para o fazer poético da época: “Dá um flagra no ego/dispara...”; ou o poema “Compondo”, de Chacal: “pego a palavra no ar/ no pulo paro/ vejo aparo burilo/ no papel reparo e sigo/compondo o verso.”

O eu centrado, o ego explícito. Esses poemas se fazem com o cotidiano dos poetas, mosaicos do dia-a-dia de cada um.

Todos os verbos devem apontar para uma primeira pessoa verbal que, no entanto, nem precisa estar explicitamente no texto. O leitor dos anos 70 já sabia: quem jogava assim com a palavra era o ‘ego malandro’ desses poetas que acreditavam transformar, no pulo, tudo que tocavam em poesia... sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, ‘sincera’ e coloquial, desse ego que escreve e que ‘se escreve’ todo o tempo.

(Flora Süssekind)⁹

Como fica sugerido pelo texto de Flora, este eu excessivamente presente nem sempre remete a um sujeito definido, sendo antes um personagem criado pelo poeta, que vai variar conforme a mudança de contexto.

⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985. p. 67-68.

Ao segundo grupo de poemas chamei “O eu poético e Alice”, ensaio sobre as relações de identidade entre a poesia e a mulher amada, ambas definidas por um discurso reflexo. O fim da viagem se dá com “Encontro de poéticas”, inventário de várias vozes que ficaram na boca do poeta. Não se pode perder de vista que este poeta foi antes de tudo um leitor, cuja vida literária, desde sua entrada para o Mosteiro de São Bento, fez incursões pelo latim e por outras línguas, ou seja, era um leitor que visitava outras poéticas, próximas e distantes. Como hoje percebemos, pela obra e pela inquietação do escritor, a palavra para ele não tinha limites, a literatura era a sua vida ou a sua vida era a literatura. Daí ter-se multiplicado em leituras, em conhecimento, não só literário como histórico, político e lingüístico, fazendo-o cada vez mais engajado com as questões da palavra, da leitura, do sentido, tal qual nos diz Alberto Manguel em **Uma História da leitura**: “aprendi rapidamente que ler é cumulativo e avança em progressão geométrica: cada leitura nova baseia-se no que o leitor leu antes.”¹⁰ Podemos acompanhar em toda trajetória do poeta, do escritor e do ensaísta Paulo Leminski, a consciência de que, ao citar outros poetas, ao se apropriar de trechos de poemas, re-escrevendo o já re-escrito, ele estava ultrapassando as suas próprias limitações históricas. O uso destas máscaras permite que ele experimente da alteridade.

Concluindo, em “Considerações não finais”, deixamos em aberto as possibilidades múltiplas de continuar esta viagem que, aqui, neste ensaio, fica apenas começada.

¹⁰ MANGUEL, Alberto. **Uma História da leitura**. Cia. das Letras, 1997. p. 33

isto e aquilo

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia
Manoel de Barros

Poemas falam sempre com um jeito muito especial e comum, real e mágico, singelo e duro, racional e lúdico. Muitas vezes, esse agrupamento de palavras “que nos leva a coisa nenhuma” remonta uma complexidade discursiva para o leitor (também escritor) que dialoga, se interroga, responde e analisa, tornando-o, assim, enigmático. Dessa forma, o leitor procede, como se sempre estivesse precisando desmontar o seu brinquedo para entender a sua estrutura, as dubiedades e duplicidades, o jeito singular e vários de querer dizer esta coisa, estas coisas, este objeto, estes objetos, aquela coisa e aquelas coisas. Pro-nomes que demonstram e desmontam, separam e unem e distanciam e aproximam escritor e leitor, como as palavras-cecília de “Ou isto ou aquilo”.

Ou se tem chuva e não se tem sol,
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,
quem fica no chão não sobe nos ares.
É uma grande pena que não se possa

estar ao mesmo tempo nos dois lugares!
Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,
ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranqüilo.

Mas não consegui entender ainda
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

(Cecília Meireles)¹¹

A palavra-poema de Cecília Meireles apresenta-se como um jogo, jogo de escolhas, interrogações, dúvidas. A conjunção “ou” com sua hesitação e com sua incerteza organiza-se no texto numa sucessão de oposições “ou...ou” que, entre-laçadas a outros vocábulos formam pares contrários, dando ao poema uma grande sensação de mistério, de enigmático, nos levando ao jogo, à busca, a decifrações. Esse jogo que também é visual mostra, nos versos, um efeito de quadros fotográficos; quadros simples, mas de excepcional sensibilidade. Sensibilidade e simplicidade que se misturam à indecisão pois o poema apresenta a variedade, abrindo a possibilidade de escolha na impossibilidade do paradoxo. Isto ou aquilo? “ou se calça a luva e não se põe o anel,/ ou se põe o anel e não se calça a luva!”

O poema nos faz voltar à vida infantil. O lúdico está presente

¹¹ MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 72

como uma cantiga de roda ou o jogo de amarelinha que demanda o salto, neste ou naquele quadro. O que é melhor: ser criança ou ser adulto? brincar ou estudar? Em meio a todas essas opções, o jogo de incertezas de uma criança hesitante entre isto e aquilo, que se projeta no múltiplo, num mundo marcado pelo mágico e solitário da poeta que, no território da infância, fazia da imaginação um elemento povoador.

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área de minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo de seu mecanismo, e as bonecas o jogo de seu olhar. Mais tarde, foi nessa área que os livros se abriram, e deixaram sair suas realidades e seus sonhos, em combinação tão harmoniosa que até hoje não compreendo como se possa estabelecer uma separação entre esses dois tempos de vida, unidos como os fios de um pano.

(Cecília Meireles)¹²

Solidão e silêncio, positivo e negativo, realidades e sonhos possibilitam pensar, sonhar, refletir, inventar e questionar, pois “quem sobe nos ares não fica no chão, quem fica no chão não sobe nos ares”. Nesta oposição de extremos, realidade e sonho misturam-se. As expressões metafóricas “sobe nos ares” e “fica no chão” (que são muito óbvias), traduzem incertezas e um certo deslocamento, pois, quem vive no mundo da lua, não tem os pés no chão.

É realmente uma “grande pena” que não se possa estar ao mesmo tempo nos dois lugares, seria pois, muito mais grandiosa a

¹²MEIRELES, Cecília. *Literatura comentada*. p. 3-4

vida se pudéssemos transitar pelos caminhos do mágico e do real, do lúdico e do prudente, com essa consciência cecilianiana de gangorra, entregues a uma sucessão de movimentos que se revezam, ora em cima ora em baixo. Isto e aquilo. Guardo o dinheiro e compro o doce, se tem chuva e se tem sol, calça a luva e põe o anel. Isto e aquilo. Escolher entre isto ou aquilo o dia inteiro, eis o problema. Problema? Mas não é um jogo? Uma brincadeira?

No poema, a poeta resolve a questão através do investimento em um conto de fadas, podendo assim transitar entre os dois universos, o mágico e o real, embora alcance apenas um de cada vez.

Podemos dizer que o poema “Ou isto ou aquilo”, espécie de jardim de sendas que se bifurcam, é uma metáfora para a vida como labirinto em que as opções aparecem numa estrutura binária, sucedendo-se infinitamente. Escolher uma entre as várias alternativas de caminhos é a única possibilidade de achar uma saída, a trilha que nos levará ao nosso destino. Como o sujeito lírico é um sujeito lúdico, a criança atemporal, as decisões não precisam ser tomadas – mais importante do que o fim é a viagem pelas alternativas: “não sei se brinco, não sei se estudo, se saio correndo ou fico tranqüilo”. Há, portanto, um rompimento com a unicidade do caminho, que se pluraliza em muitos – nenhum deles é melhor do que o feixe de contrários que se completam: chuva e sol, calçar a luva e pôr o anel, subir nos ares e ficar no chão, comprar e gastar, brincar e estudar, sair correndo e ficar tranqüilo, isto e aquilo. Essas expressões de significados quase sempre antônimos, entrelaçados pela aditiva “e”, possibilitam ao leitor-poeta a viagem e o naufrágio, tal qual nos coloca a própria Cecília. “Pus meu sonho num navio e o navio em cima do

mar; – depois, abri o mar com as mãos, para o meu sonho naufragar.”¹³

Se temos alternativas de escolhas entre navegar e naufragar, entre chuva e sol, também podemos escolher a que diz que a poesia não nos leva a coisa nenhuma, ou que “o poema é antes de tudo um inutensílio”¹⁴, muito embora para alguns a poesia seja *conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são*

¹³ MEIRELES, Cecília. In: *Pedra de toque da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.135.

¹⁴ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. p. 208

*apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!*¹⁵

Apropriei-me destas palavras introdutórias de *O arco e a lira* porque foi com elas que pude desnudar o sentido da palavra poema. Fiz as palavras de Octavio Paz minhas porque acredito nelas e na amplitude de sua proposta que também se recusa a escolher um único caminho, uma imagem privilegiada. Neste portal de um livro que discute a poesia como um todo, e não uma de suas versões, está o mapa de uma aceitação do plural, das diferenças. Foram elas que me alertaram e me fizeram refletir acerca do real valor de uma simples conjunção – e – aditiva. Única. Só. “Porque as sombras efêmeras afogam-se na conjunção das ondas”.¹⁶

E eu quero palavra como onda, que vai e que vem, “pura e impura”, “nua e vestida”. Apropriando-me novamente de palavras de Paz, é bom recordar que as palavras em estado de poesia não são seres unívocos, elas sempre dizem ‘isto e o outro’ e, ao mesmo tempo, ‘aquilo e o outro mais além’, comportando-se como entes caprichosos e autônomos que, por assim serem, têm uma valência singular e plural dentro dos textos, sejam poemas ou prosa. Octavio Paz nos apresenta a palavra como portadora potencializada de sentidos, privilegiando a conjunção aditiva como centro das relações, na medida em que ela

¹⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 15

¹⁶ MEIRELES, Cecília. In: *Pedra de toque da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 158.

possibilita a superação de antagonismos, unindo, face a face, os contrários. O poeta nos coloca de imediato diante dos cacos do todo, evitando que tomemos partido disto ou daquilo, consolidando o espaço poético como uma praça povoada de seres díspares, pois “o poema não é uma forma literária, mas o lugar do encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.”¹⁷ Nesse sentido, podemos ler “Ou isto ou aquilo” de Cecília como uma arte poética, proposta sob o signo da ludicidade, em que se dá o encontro, numa dimensão ao mesmo tempo mágica e real, entre o ritmo e o sentido, o simples e o complexo, o uno e a multiplicidade de formas construídas pela poeta, pois aquilo que parece banal – a escolha – adquire o estatuto de finalidade.

Mesmo parecendo pouco significativa, a escolha dos recursos rítmicos é fundamental para o clima de indecisão que o poema gera no leitor (saio correndo ou fico tranqüilo?). O que marca o eu lírico/lúdico é uma gritante intranqüilidade, que o coloca diante de um espelho partido. Em outro nível e sob outras pressões históricas, o poema “desmontando o frevo”, de Paulo Leminski, também trata desta dispersão na pluralidade, podendo ser lido como uma arte poética de uma geração que, embora longe das concepções estéticas de Cecília Meireles, também acreditava na amplidão das possibilidades e não em seu fechamento. Agora, a idéia de alternativa é totalmente incabível, ficando o poeta, decididamente, com o par e o ímpar, já que busca o lugar geométrico dos contrários, a mestiçagem poética, através de um ritmo afro:

¹⁷ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. p. 17

desmontando
o brinquedo
eu descobri
que o frevo
tem muito a ver
com certo
jeito mestiço de ser
um jeito misto
de querer
isto e aquilo
sem nunca estar tranqüilo
com aquilo
nem com isto

de ser meio
e meio ser
sem deixar
de ser inteiro
e nem por isso
desistir
de ser completo
mistério

eu quero
ser o janeiro
a chegar
em fevereiro
fazendo o frevo

que eu quero
chegar na frente
em primeiro

(Paulo Leminski)¹⁸

“Desmontando o frevo” nos conduz também para o campo lúdico, elegendo como centro a dança e a escolha (brinquedo, frevo, querer isto e aquilo). Aproxima-se de Cecília na utilização destas expressões axiais, revelando-se não um ser com dúvidas, inseguranças, assumindo integralmente a sua condição arlequinal.

Aqui é preciso abrir um parênteses para definir a acepção deste último termo. A figura do ariequim, nascida na antiga comédia italiana, tinha como objetivo divertir e ridicularizar os costumes, as esquisitices e as extravagâncias da sociedade. É uma espécie de espelho irônico, de bobo da corte burguesa. Segundo o dicionário de símbolos, *encarnava os papéis de jovem gaiato, de bufão malicioso, de um indivíduo matreiro embora meio pateta, e de leviano. Sua vestimenta multicolor sublinhava sobretudo esse último aspecto. O ariequim é a imagem do irresoluto e do incoerente, que não se prende às idéias, sem princípios e sem caráter. Seu sabre é apenas de madeira, seu rosto anda sempre mascarado, sua vestimenta é feita de remendos, de pedaços de pano. A disposição destes pedaços em xadrez evoca uma situação conflitiva – a de um ser que não conseguiu individualizar-se, personalizar-se e desvincular-se da confusão de desejos, projetos e sensibilidades.*¹⁹

Símbolo do fragmentário, do ser em conflito, em que várias

¹⁸ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 14

¹⁹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p.80

situações interagem, sem uma síntese dialética, o arlequim é metáfora deste poeta que não se prende a uma única idéia de arte, que busca se apropriar de todos os legados modernos. O arlequinal é um estágio prévio da individualização, representando com grande propriedade uma idade literária marcada pela descentralização do campo literário. Para Leminski, o frevo, marcado semanticamente pela idéia de conflito, frege e rolo, tem muito a ver com “certo jeito mestiço de ser”. Ora, ser mestiço é ter misturas deste ou daquele grupo étnico, no seu caso: polonês e negro. Era pois, meio a meio. Somando-se inteiro. Mestiço. O completo mistério. Os passos da dança exploram muito bem os pés, ora um ora outro, ora nos ares ora no chão, uma oscilação entre um lado e outro. O direito e o esquerdo. Temos aí traços da miscigenação que são caros tanto ao jeito meio polaco e meio negro de Leminski ser e agir.

Talvez isso não seja importante para tratar de outros poetas. No caso de Leminski, no entanto, ela é fundamental, pois o poeta tinha o maior orgulho desse ser mestiço, que dava conformação à sua própria poética. Logo, este dado biográfico não pode ser desvinculado de um poeta que enaltecia a sua condição de ser dúplex. Sua metade negra

girafas
 africanas
 como meus avós
 quem me dera
 ver o mundo
 tão do alto
 quanto vós
 (Paulo Leminski)²⁰

²⁰ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 16

convivia com a outra metade, polonesa

meu coração de polaco voltou
 coração que meu avô
 trouxe de longe pra mim
 um coração esmagado
 um coração pisoteado
 um coração de poeta

(Paulo Leminski)²¹

Os dois poemas servem perfeitamente como exemplo do culto do poeta às suas origens, o culto à mistura, à confusão, ao frege, ao frevo, ao ferver isto e aquilo para “ser” completo, inteiro e mistério. Não podemos, no entanto, pensar Leminski apenas dentro das fronteiras estaduais, uma vez que ele, apesar de visceralmente identificado à sua terra natal, ele é um poeta nacional. E esta sua amplitude está presente, por exemplo, na aproximação entre Paraná e Pernambuco que, através de Leminski, nasceu de uma apropriação de sentidos históricos latentes. A invasão holandesa no estado de Pernambuco – uma das histórias do Brasil – é a intuição básica de *Catatau*, que também é um frevo lingüístico, uma confusão, uma miscigenação. Em 1966, durante aula de História do Brasil, quando o poeta estava comentando, para os seus alunos de cursinho pré-vestibular, as Invasões Holandesas em Pernambuco, veio-lhe a idéia de um conto – Descartes com lentes²² – que, mais tarde, bem mais tarde, desaguardaria

²¹ LEMINSKI, Paulo. *Polonaises*. p. 5

²² Segundo Paulo Leminski, a hipótese-fantasia deu, a princípio uma noveleta/nuvoleta chamada “Descartes com Lentes”, que fora inscrita no 1º Concurso de Contos do Paraná (1968), onde tirou o primeiro lugar mas não levou o prêmio por acidentes fortuitos de concurso, de acordo com carta recebida do crítico Fausto Cunha, um dos juízes do certame. “Descartes com Lentes” foi publicado em 1993, e é o título nº 1 da coleção Buquinista da fundação Cultural de Curitiba.

no multimiscigenado *Catatau*.²³

O frevo, coincidentemente tem suas raízes na África. No Brasil foi difundido no estado de Pernambuco, tornando-se um ritmo brasileiro. Ou seja, estamos novamente diante do tema da mistura: África e Pernambuco, o frevo e dança lingüística de Catatau, o verso e a prosa, a História e o romance-ideia, a palavra e o sentido. O conhecimento e o poder de expressão. O homem e o poeta buscando “um jeito misto de querer isto e aquilo sem nunca estar tranqüilo com aquilo nem com isto.” Assim, talvez não seja precipitado pensar que a mestiçagem é muito mais do que um tema antropológico ou biográfico na poesia de Leminski, funcionando como um instrumental semântico básico para se abordar a sua poética, que na mestiçagem encontrou uma possibilidade de referenciar plenamente um tempo marcado pela abundância de caminhos. Ou seja, do poeta mestiço nasce uma poética mix.

²³ A primeira edição de *Catatau* só saiu em 1975.

foto-grafia

o velho tanque
 uma rã mergulha
 barulho de água
Matsuo Bashô

Apropriar-me do célebre hai-kai de Bashô, para preparar-me para a viagem nos caprichos e nos relaxos de Paulo Leminski, é uma atitude proposital, pois, dar o primeiro passo, carregar-se de bagagens, decidir por onde começar, é complicado; por isso é preciso, de ímpeto, impreciso que seja, saltar-voar-entrar-mergulhar, em busca de um caminho. Afogar-se, ou nadar de forma cadenciada como uma rã, é outra história. A ação é o que me interessa, o verbo é *tobu* [voar] + *komu* [entrar].

E é desse verbo de movimento que me valho para brincar com Bashô, com Leminski e com as palavras, fazendo uma paródia para expressar o salto ou o começo de uma viagem.

terra dos pinheirais
 salta o poeta piá
 para um belo horizonte
 (Róbison Chagas)²⁴

Salto de piá, digo assim, de forma breve, num quase-hai-kai, para esquecer ou talvez para re-lembrar que o cachorro-louco de Curitiba mergulhou na vida literária de forma bastante polêmica,

²⁴ Ao escrever este hai-kai quis referenciar/reverenciar o primeiro passo de Paulo Leminski à vida literária, quando decidiu participar da Primeira Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte.

fazendo crítica acirrada ao provincianismo de sua cidade, tornando-se conhecido via Primeira Semana Nacional de Poesia de Vanguarda (agosto de 1963), em Belo Horizonte. De lá ganhou as águas, saltou várias vezes, uns mergulhos caprichados outros relaxados, quedas livres, quedas medidas, pensadas. Viagens. O primeiro salto “fotografado” foi a publicação de alguns poemas na revista **Invenção** (1964) e, particularmente, em **Catatau** (1975). Leminski foi alvo de muita crítica, e essa crítica, nem sempre positiva, serviu para aumentar o prestígio do mestiço-polaco que, de auto-intitulado cachorro-louco passou a “Rimbaud-curitibano”, “caboclo-polaco-paranaense”, “Polilíngüe-paroquiano-cósmico”²⁵ e “capiau cósmico”²⁶ a “Caipira-cabotino”²⁷, a “Caipira de luxe”²⁸ e a “Samurai malandro”²⁹.

Percebe-se, com tais epítetos, a trajetória de reconhecimento do poeta que de cachorro-louco chega a samurai. Essa série de adjetivos, lida isoladamente, pode exercer papel depreciativo. A mistura do branco com o índio, a dubiedade do vocábulo polaco, ora como xingamento, ora como um chamamento carinhoso. O caipira é o rústico, o matuto, aquele indivíduo sem traquejo social ou o cabotino aludindo ao mau comediante, o que chama a atenção; e o malandro, dado a abusar da confiança alheia, esses adjetivos todos agrupados a outros, como polilíngüe, cósmico, “de luxe” e samurai, tornam-se expressões de conotação elogiosa. Nos tantos “apelidos”, dois parecem, na minha visão, bastante fortes, pois colocam Leminski no seu centro de origem – “Rimbaud-curitibano” e “caboclo-polaco-

²⁵ Por Haroldo de Campos

²⁶ Idem, in **Crisantempo**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 110.

²⁷ Por Julinho Bressane

²⁸ Por Liliane Heynemann

²⁹ Por Leila Perrone-Moisés

paranaense” – reforçando, talvez, o orgulho do poeta por ser paranaense e curitibano. Um outro, não foge de localizar Leminski como interiorano, é o polilíngüe-paroquiano-cósmico, registrando, entretanto, por intermédio da composição justaposta, as tensões e os dilemas do homem, num binarismo que acrescenta e não exclui.

O paradoxo de tais misturas dá a cada um dos “títulos” uma espécie de distintivo de nobreza àquele que dizia que “a linguagem é o único signo que sai da nossa boca com o calor do nosso hálito. É a coisa mais colada e mais casada com a vida. Os homens amam a palavra e amarão enquanto existir esse mundo e essa humanidade.”³⁰

Certamente, é por essa invasão babélica da palavra que os homens não deixam nunca de falar, de gritar, de expressar seu pensamento a partir daquilo por que são motivados. Um grande motivo para tal chama-se Paulo Leminski, ou chama-se **Catatau** ou **Caprichos e relaxos** ou **Agora é que são elas** ou **La vie en close** ou mesmo as tantas traduções que fez, pois ele mesmo afirmava: “a minha vida intelectual é a minha própria vida.” Assim sendo, foi e é um grande alvo para a crítica. Dele, todos falaram. Falaram bem e mal: do homem, do poeta, do jeito irreverente de ser, do poeta concreto que não era, do seu lirismo, da sua explosão e do seu silêncio. Do copo e de seus cacos, do seu jeito de ler o outro e re-escrever o outro, de olhar-se no espelho e enxergar a poesia no seu centro. Espelho refletido no espelho.

³⁰ Do Bate-papo com Marise Manoel realizado no Auditório Paul Garfunkel, da Biblioteca Pública do Paraná, no dia 24 de junho de 1985, editado como livro (Um escritor na Biblioteca) pela Biblioteca Pública do Paraná, co-edição com a Fundação Cultural de Curitiba.

Confiamos nos espelhos como confiamos nos óculos e nos binóculos, porque, assim, como os óculos e os binóculos, os espelhos são próteses. Uma prótese, no sentido exato, é um aparelho que substitui um órgão que falta (membro artificial, dentadura); mas, num sentido lato, é todo aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão...

(Eco)³¹

Assim os vejo. Leminski e Leminski buscavam intensamente no seu próprio espelho a extensão do “eu-outro”, do “eu-mim”, porque os espelhos estão por todos os lados e são narcísicos, amantes. Querem-se. É preciso olhar-se para enxergar o outro. E vice-versa, pois é na imagem do outro, visto como um diamante, ou seja, como um prisma que multiplica as possibilidades de ser, que o poeta encontra a sua pluralidade.

quando eu vi você
 tive uma idéia brilhante
 foi como se eu olhasse
 de dentro de um diamante
 e meu olho ganhasse
 mil faces num só instante...

(Paulo Leminski)³²

O fato é que Leminski exercia o dom de olhar e de olhar-se – muitos de seus poemas são verdadeiras provocações à crítica, sabia reconhecer olhares e não perdia tempo:

³¹ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos*. p. 17

³² LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*, p. 95

eu
 quando olho nos olhos
 sei quando uma pessoa
 está por dentro
 ou está por fora
 quem está por fora
 não segura
 um olhar que demora
 (Paulo Leminski)³³

e poetava num desejo de diálogo com sua própria imagem: “de dentro do meu centro/ este poema me olha”. O que poderia parecer uma busca do eu único e verdadeiro revela-se uma brincadeira, um jogo de imagens, uma miragem, pois os “raios olham para dentro,/ já que dentro não tem nada./ Apenas um peso imenso,/ a alma, esse conto de fada”: Assim, não há a segurança de um centro.

Tudo é um grande estranhamento, ver-se de dentro, virado do avesso, é ver-se de fora para dentro, espelhado em “mil faces num só instante”. Olhares se entre-cruzam, misturam-se as palavras, entrelaçam-se, verdadeiros kakekotobas³⁴. É o raio de ação de Eco ampliado, estabelece-se a confusão. Babel? Construção e desconstrução de valores, de opiniões, de conceitos. Miscigenações. Críticas. Criticar é uma forma de não querer ver? Poetar, relatar, escrever, enfim, é um ato que dá prazer, é instigante, mas incomoda porque nem sempre os espelhos refletem o que se quer ver.

³³ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*, p. 13

³⁴ Kakekotoba é uma técnica verbal japonesa que, segundo Antônio Risério, Leminski define maravilhosamente como “a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume”. In: *Breves toques para Leminski*. Revista *Exu*, nº 10, p. 34.

Embora o poeta não saiba muito bem quem ele é, o que verdadeiramente o distingue, já que não se conforma em ser apenas um, a crítica, como é de praxe, propõe algumas definições, cumprindo assim o seu papel. Há alguns extremos, porque Leminski era polêmico, exagerado e múltiplo no ato de pensar e fazer. Nunca esperava para fazer amanhã. Fazia no agora. Rabiscos tantos no papel. Todo tipo de palavra. Poema. Prosa. Romance. Ensaio. Música. Intro-dução. Tradução. Prefácio. Pos-fácio. Pois faço. É fácil: “se nem for terra/ se trans for mar”.³⁵

Sobre a obra de um Leminski vários não podia haver consenso. Cada um se apropria do que lhe interessa. Todos e mais um pouco falaram dele; alguns com precisão, outros, nem tanto. Professores, críticos, jornalistas, ensaístas, poetas... Após muitas leituras, foram selecionados alguns dos comentários mais apropriados para os caminhos deste ensaio, a começar pelos do poeta, e também amigo, Régis Bonvicino, que encontra nele um continuador ativo de certa tradição de modernidade.

Para Bonvicino, Leminski está entre os raros poetas jovens “que conseguem estabelecer, em seus trabalhos, vínculo não epigonal com o modernismo e com o concretismo”, sem dúvida, os dois movimentos de vanguarda que modificaram a cena cultural e literária brasileira. De fato, após “estrear”³⁶ no número quatro da revista *Invenção*, Leminski não parou. Isso mostra que tal publicação conferiu a ele bastante prestígio, pois foi uma forma de penetrar no campo do poder literário, participando de um movimento da metrópole marcado por uma

³⁵ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*, p.124

³⁶ Leminski já havia publicado alguns poemas e crônicas em jornais de Curitiba.

proposta radical de modernidade. Isso, para um poeta que mora na província, tem um grande poder simbólico: embora deslocado geograficamente, ele se coloca ao lado do que existe de mais ousado em termos de poética. Podemos dizer, portanto, que foi um “mergulho vitorioso”, pois o poeta conseguiu, com ele, sair das fronteiras da província, conquistando um reconhecimento que se transformou em “filiação” aos “patriarcas” do movimento concreto e, de certa forma, ao universo literário nacional. Esta filiação pôde patrocinar o seu primeiro livro de circulação nacional (**Caprichos e relaxos**), cuja apresentação foi feita por Haroldo de Campos. Mesmo depois da morte de Leminski, continua havendo um investimento simbólico na sua produção, como pode ser visto no livro **Crisantempo**, também de Haroldo, que traz dois poemas dedicados ao paranaense (“paideuma” e “paulo leminski”).

Tal filiação não quer dizer que Leminski tornou-se um deles; sugere, isto sim, uma espécie de apadrinhamento, do qual ele aproveitou para conquistar uma nova platéia legitimadora. Mostrou-se polaco. De Curitiba. Mostrou-se negro. Mestiço. Gralha do Paraná espalhando seu pinhão por toda terra brasilis como um “artista de gênio e coragem”, ousado e experimentador de todas as palavras.

No intervalo entre **Catatau** e os dois livros de poemas *underground*, editados em 1980 (**não fosse isso e era menos... e polonaises**), Leminski desenvolveu intensa atividade, polemizando, escrevendo resenhas e ensaios e participando de quase todas as revistas de vanguarda, de extração construtivista, surgidas na década de 70: Qorpo Estranho, Muda, Código, entre outras. Em seguida, Caetano Veloso – nosso maior compositor popular (*sorry*, Paulo Francis) – gravou, no LP

Outras Palavras, num gesto de sensibilidade e reconhecimento, a canção *Verdura* (“... de repente/ vendi meus filhos/ a uma família americana/ eles têm carro/ eles têm grana...”), pequena obra-prima (Delfim Neto que o diga!) que revelou seu autor a um público maior.

Bonvicino³⁷

Com uma poética fundada sobretudo na “idéia de engenharia da linguagem”, traço esse, segundo Bonvicino, herdado do concretismo, Leminski abrange, com sua produção, uma vasta gama de interesses: político, metalingüístico, humorístico, irônico...

Leminski indica – com poder invejável de síntese – a condição marginal do poeta em nossa sociedade pós-industrial: o que nada vale mas o que tudo nomeia; apontando também, para a desagregação do homem, enquanto indivíduo, nessa mesma sociedade que vive em função do lucro e da aparência.

Bonvicino³⁸

Com isso, Bonvicino destaca a importância do escritor como um questionador do sistema, que assim assume uma grande significação para a contemporaneidade. Participando de um tempo (os anos 70) em que o autor tinha uma presença muito forte entre os consumidores/produtores de arte, Leminski sempre foi consumido junto com seu produto literário. Esta é uma questão que vem sendo tratada, por exemplo, por José Saramago, quando afirma que “o leitor não lê o romance, lê o romancista”³⁹. Ou seja, ao se ler a poesia de Leminski, ele próprio (suas posturas, suas polêmicas) estava sendo lido. Isso

³⁷ Bonvicino, Régis. *Sem exagero, o melhor livro de poesia do ano*. *Jornal da Tarde*, 28/10/83.

³⁸ *Op. cit.*

³⁹ SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 234.

pode ser percebido na própria crítica, que percebe sua obra, via de regra, como uma extensão do Homem, ou vice-versa. Dadas estas peculiaridades, creio ser difícil des-associar Leminski-ser-humano de Leminski-poeta, uma vez que, naquilo que escreve, é possível sempre vislumbrar o autor. O próprio Régis Bonvicino, ao chamar seus dois livros (**não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase e polonaises**) de “underground”, confere a eles um epíteto de condenação talvez, por nunca terem saído do subterrâneo, do anonimato, como o próprio poeta até então. Embora essas duas publicações já tenham sido um grande passo, mesmo que limitadas aos admiradores paranaenses, elas só voltam à tona, somados a alguns poemas inéditos, em **Caprichos e relaxos**, de 1982. Aí, sim, há uma verdadeira explosão da poesia de Leminski, quando, poeta e poemas, saem então da clausura curitibana. Régis Bonvicino é feliz ao arriscar dizer que Leminski é o criador do poema instantâneo, associando-o ao que se diz de Oswald de Andrade: o criador do poema minuto. Parece-nos que, em Leminski, há mais rapidez, menos tempo. É o clic-zen da fotografia. Seu poema instantâneo funde-se na “infraestrutura concretista e a dicção coloquial e anárquica inventada por Caetano Veloso e Torquato Neto”. Régis afirma ainda que a estes dois elementos Leminski acrescentou o dado biográfico, não confessional, mas com escárnio ou reparação:

tudo
 sucede
 súbito
 eu não faço
 expludo.

(Paulo Leminski)⁴⁰

⁴⁰ LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**, p. 125

Logo, vida e obra são elementos indissociáveis quando se trata deste poeta. Nelson Ascher nos diz, em “Caprichos medidos de um poeta versátil”⁴¹, que Leminski atinge o grande público única e exclusivamente com **Caprichos e relaxos**, “depois de muito tempo de guerrilha artística, quando suas tiragens privadas contavam com leitores seletos e fiéis, mas poucos.” Ascher afirma categoricamente que o reconhecimento de Leminski se dá com a publicação deste livro e não pelo fato de ele aparecer como colaborador ou notícia nos principais jornais e revistas do país ou ter suas letras musicadas e gravadas por intérpretes reconhecidos. Para ele, Leminski produz uma obra diferenciada para vários públicos, sabendo assim escolher muito bem seus meios de expressão que vão desde a música popular (“*Verdura*”, “*Promessas Demais*”, “*Filho de Santa Maria*”), para as camadas mais jovens, até a ficção para seus leitores mais refinados. Não creio ser a camada mais jovem a melhor apreciadora de tais composições. “*Verdura*”, gravada por Caetano Veloso (**Outras Palavras**, 1981), teve uma certa repercussão, assim como “*Promessas Demais*” que, como tema de novela, cumpriu o seu papel. No entanto, “*Filho de Santa Maria*”, gravada inicialmente por Itamar Assunção, só em 1996, numa regravação de Zizi Possi, está podendo ser apreciada, muito embora eu ainda tenha dúvidas quanto a essa “camada mais jovem” — de qualquer forma, respeito a interpretação de Ascher. O melhor exemplo da produção de uma obra diferenciada é **Catatau** (1975), que “além de ser sua obra máxima, é também a melhor prosa ficcional produzida entre nós nos últimos quinze anos (considerando-se que **Galáxias** de Haroldo de Campos, é antes, poesia narrativa, e que

⁴¹ Folha de S.Paulo, 24/09/84

O Mez da Grippe, de Valêncio Xavier, é sobretudo, uma colagem intersemiótica).”⁴²

Penso que o conjunto de tudo isso (a polêmica instaurada ao redor do poeta, o jeito irreverente e a luta constante travada com a palavra, no bom sentido, é claro, buscando um enfrentamento com o significado das coisas) é que fizeram de “pauloleminski” Paulo Leminski.

Em resenha de 27/10/83, com o título de “Leminski mostra a alquimia de Caprichos e relaxos”, a Folha de S. Paulo faz breve comentário a respeito do lançamento do livro. Nela, destaca-se que a referida publicação “serviu para que o poeta visualizasse a própria trajetória nesses vinte anos (o primeiro poema foi publicado na revista *Invenção*, dos poetas concretos de São Paulo, quando ele tinha 19 anos).”⁴³

O que fica dito é que Leminski sente a evolução, o convívio com o trabalho poético durante duas décadas, como uma preparação, o que acaba confirmado pelo próprio poeta: “Eu não sou um amador. Fui sendo preparado para um campeonato. E agora é como se o túnel do Maracanã tivesse sido aberto”. Usando a metáfora do futebol, diz: “Gosto desses paralelos com o futebol, porque dessacralizam o mito do artista. E afinal, poeta é uma atividade como todas as outras.”⁴⁴

Para Jaques Brand, em “Sayonará, Leminski-san”, o poeta foi um desbravador, “abriu novos caminhos, inventou novos territórios, descobriu novas percepções, que sobrevivem inteiras nos seus textos. Para a experiência curitibana, Paulo foi um infante Henrique que de

⁴² Ascher, Nelson. *Caprichos medidos de um poeta versátil*. Folha de S.Paulo, 24/9/84.

⁴³ Cf. Folha de São Paulo. 27/10/83.

⁴⁴ Op. cit.

sua Sagres, no Pilarzinho, mapeava os lugares e tempos da melhor poesia e enviava naus em todas as direções”.⁴⁵

Essas naus estão, hoje, ancoradas nos mais diferentes portos. Inúmeras revistas brasileiras o publicaram, o que hoje podemos ter como fato de maior importância para o contexto literário nacional. Mais recentemente (1994), foi traduzido para o húngaro por Zoltán Egressy: **Szórakozott Gyözelünk** (Nossa vitória distraída), uma antologia de poemas, publicada pela Editora Kráter, de Budapeste.

Nos Estados Unidos, a recém lançada antologia de vinte poetas contemporâneos brasileiros (Sun & Moon Press) traz Leminski até no título: **Nothing the sun could not explain** (Nada que o sol não explique) é verso de um de seus doze poemas que figuram na antologia, juntamente com o conto “*O assassino era o escriba*”.

Por seus tantos mergulhos, na poesia, na prosa, na ensaística, na tradução, na lingüística e mesmo na MPB, podemos afirmar que Paulo Leminski é um nome que, pela variedade, merece todo o prestígio dentro da textualidade contemporânea. É preciso conhecê-lo mais, abortando os rótulos de: marginal, concretista, curitibano ou paranaense. Fiquemos com os outros pólos do sentido, com o cósmico, com o polilíngüe, com o malandro, afinal, Leminski é brasileiro. É capricho e é relaxo. É mix. É palavra, é poema que merece leitura. Porque “ler significa aproximar-se de algo que acaba de ganhar existência”.⁴⁶

Liliane Heynemann, em “Contemporâneo de si mesmo”⁴⁷, afirma que **Uma carta uma brasa através** (Iluminuras, 1992) é “uma seleção

⁴⁵ BRAND, Jaques. *Revista Panorama*, Curitiba, s/d.

⁴⁶ CALVINO, Ítalo.

⁴⁷ *Jornal do Brasil*, 1992

de autor, que procura mostrar o quanto Leminski se engajou no projeto literário, não dissociando-o nunca de sua vida pessoal, mesmo quando isto se traduzia em perdas, como nas alusões à doença que matou seu filho Miguel Ângelo⁴⁸. Em sua crítica, Heynemann comenta que as cartas a Régis Bonvicino exibem “o corrosivo humor desse ‘caipira de luxo’: a crítica indignada a Walter Franco⁴⁹ e a Affonso Romano de Sant’Anna, ao stalinismo e a ‘chinoiserie orientalóide’, e sua adesão ao que de melhor se produziu nas tradições recentes da cultura nacional atestam a precisão de seu ponto de vista crítico”⁵⁰.

As cartas explicitam a atualização de seu paideuma e o fato de “estar permanentemente assumindo escolhas”, deixando claro, dessa forma, o quanto a obra leminskiana é produto de um diálogo nunca finalizado. De início, o “filhodaputa” se declara como um “concreto freudiano”, por ter começado concreto, ao contrário dos “patriarcas”, como ele chamava Haroldo, Augusto e Décio; afirma, para complicar ainda mais o pseudo-título de concretista, que recebeu de muitos, que “o concretismo é uma consciência intersemiótica, a assimilação mesma da revolução industrial.”⁵¹ Ele se percebe como poeta de uma época em que não existe mais tempo para “grandes e claros gestos inaugurais”; cabendo-lhe a tarefa de tentar ser, a um só tempo, um pouco de tudo.

Dois anos mais tarde, Heynemann escreve “Um moderno entre os antigos gregos”, sobre *Metaformose* (1994). Ao criticar, diz que o

⁴⁸ Heynemann, Liliâne. *Contemporâneo de si mesmo*. Jornal do Brasil, 1992

⁴⁹ Podemos comprovar tal indignação com Walter Franco por intermédio das alterações feitas por Leminski em um poema, quando, por exemplo, troca “a loucura de walter franco” por “loucura de glauber”. O poema alterado está na página 57 de “Caprichos e relaxos”, o original está na carta de Leminski a Bonvicino de 28/09/78, publicado nas páginas 80-86 de “Uma carta uma brasa através”.

⁵⁰ HEYNEMANN, Liliâne. *Contemporâneo de si mesmo*. Jornal do Brasil, 1992.

⁵¹ Op. cit.

texto de Leminski tem dois referenciais à fabula de Narciso. O primeiro é que “fábulas são maiores que deuses”, explicitando que o que está em jogo aqui é o projeto de ler a si mesmo e de refletir, através do texto, sobre a linguagem, procedimento coerente com a origem concreta de Leminski.

Liliane insiste, já pela segunda vez, em afirmar que o poeta tem suas raízes fixas no concretismo. Em outros tempos, eu até concordaria com tal afirmação, não se pode negar influências e uma certa paixão explícita que o poeta sempre nutriu pelos seus “patriarcas”, mas o próprio Leminski refutava a idéia de pertencer ao movimento. Fez alguns poemas concretos, por que não?, mas ser um dos está um tanto ou quanto distante. Ele é muito mais consistente em seu lirismo apaixonado pela palavra nova, construída, sem argamassas que o façam ficar encoberto e protegido dentro de um bloco de cimento. Ele é muito mais leve, muito mais areia, ar, água, folhas, vendaval. Nada de endurecimentos.

O segundo referencial está na “relação permanente dita ou aludida, entre mito, obra de arte e sonho, pela via freudiana.” É com tal referencial que Heynemann se apóia para insistir no “auto-definido *concreto freudiano*”. Com essas duas referências, Liliane diz formar-se o ciclo que inicia e fecha com a imagem de Narciso percorrendo pelos passos do imaginário greco-latino através da produção de conhecimento ocidental.

A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor. Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros, ainda, se transformam em estrelas e constelações. *Nada com seu ser se*

conforma (grifo acrescentado). Toda transformação exige uma explicação. O ser, sim, é inexplicável. Uns se transformam em feras, outros são mudados em lobos, em aves, em pombos, em árvore, em fonte. Só a ninfa Eco se transformou em sua própria voz. Em que língua falar com um eco? Uma língua língua lembra lembra uma uma lenda lenda, Narciso, Narciso, Narciso. Que é um ciclope comparado com a história de um príncipe que matou o pai e casou com a própria mãe? Qual é o animal que de manhã, anda de quatro patas, à tarde anda com duas e à noite andá com três? Consultem a Sibila, ouçam a pitonisa, leiam sinais nos céus, no movimento das águas, Narciso.

(Paulo Leminski)⁵²

Estas palavras de Leminski são vibrantes, cheias de ecos e significação poética, abusa de recursos adivinhatórios, fazendo do texto ainda mais curioso e lúdico, sem perder a seriedade com que trata o assunto. Nos faz lembrar um pouco do “desassossego” de Bernardo Soares: “Cada qual tem seu álcool. Tenho álcool bastante em existir. Bêbado de me sentir, vagueio e ando certo. Se são horas, recolho ao escritório como qualquer outro. Se não são horas, vou até o rio fitar o rio, como qualquer outro. Sou igual. E por trás de isso, céu meu, constelo-me às escondidas e tenho o meu infinito.”⁵³ E já que falamos em um semi-heterônimo de Fernando Pessoa, é oportuno lembrar que em **Metaformose**, um texto em permanente variação lingüística, já expresso na deformação de seu título, Leminski está enaltecendo o que não se conforma com um única forma, o que se altera num processo permanente. É o poeta cambiante escrevendo um texto em progresso, nunca finalizado totalmente.

⁵² Leminski, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. p. 21

⁵³ Soares, Bernardo. *Livro do desassossego*. v. II, p. 183.

Em “Rumo ao sumo: livro com inéditos de Paulo Leminski mistura concisão e densidade”, Ney Reis festeja Leminski dizendo que o *ippon* (golpe perfeito) que derrubou o poeta, decorrente de cirrose hepática, o transformou no mais conhecido clássico da geração mimeógrafo, ladeado por Ana Cristina e Cacaso. “XX anos de xis,/ XX anos de xerox,/ XX anos de xadrez,/ não busquei o sucesso,/ não busquei o fracasso,/ busquei o acaso,/ esse deus que eu desfaço.”⁵⁴ O poeta do acaso⁵⁵ (formado na leitura de *Um lance de dados* de Mallarmé) é o poeta para o que der e vier, ou seja, sem a segurança de uma fórmula e de uma identidade estilística, que agrega, incorpora, se apropria.

Discordo de Ney Reis quando ele se refere aos três poetas símbolos da década de 70. Nem Leminski, nem Ana Cristina e nem Cacaso podem ser chamados de porta-vozes ou clássicos da geração mimeógrafo, pelo fato de tal interpretação aprisioná-los num período. É inegável, no entanto, que eles estão inseridos em uma época em que publicar numa editora era coisa muito difícil, o que os obrigava a recorrer a meios mais fáceis e imediatos de atingir o público. Em artigo da revista *Argumento*, de janeiro de 1974, Heloísa Buarque de Holianda e Cacaso explicam a estratégia da “edição independente”⁵⁶:

A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais

⁵⁴ Leminski, Paulo. *La vie en close*. p. 30

⁵⁵ Vale lembrar que o poema “Um lance de dados” está no livro *Mallarmé*. 3.ed. Traduzido pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1991

⁵⁶ Este mesmo artigo foi citado por Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária*, p. 71.

engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma ‘geração mimeógrafo’, de uma poesia pobre, que se vale de meios mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito.

(Heloísa Buarque de Holanda & Cacaso)⁵⁷

Será que o fato de não terem acesso às grandes editoras e de usarem de recursos mais viáveis no momento para poder aproximar-se do público constitui pecado tão grande a ponto de já receberem um rótulo? Embora eu não perceba nesse “rótulo” um sentido depreciativo, penso que se poderia olhar tais poetas com outros olhos, valorizando mais os seus textos e não se preocupando tanto com a forma que encontraram para poder publicar seus trabalhos. Ana Cristina, em 1977, afirmou que eles procuravam “recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção e recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição de cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escala da fama”.⁵⁸

Mais tarde, já na década de 80, os três poetas e outros tantos foram convidados pela Editora Brasiliense a reeditarem seus livros, anteriormente publicados de forma artesanal. As publicações pela Brasiliense tornaram-se um sucesso, o que fica exemplificado pelo próprio Leminski – tanto **Caprichos e relaxos** quanto os seus demais livros veiculados pela mesma editora tiveram grande aceitação no mercado.

La vie en close, que é um dos últimos volumes editados pela Brasiliense, numa edição de extremo bom gosto, traz como título um belíssimo trocadilho com *La vie en rose*, a canção popularizada por

⁵⁷ HOLANDA, Heloísa Buarque de. e BRITO, Antonio Carlos de. Novo verso de pé quebrado. In: **Argumento**. São Paulo: Paz e Terra. Ano I, nº 3, p. 81

⁵⁸ CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. p. 102

Edith Piaf. Na capa, ao invés do título, o poema inteiro: *L'ÊTRE AVANT LA LETTRE*, na língua de Mallarmé. Ney Reis comenta que aí temos Leminski com a sua “radicalmente pós-moderna preferência pela rima, utilizada em comunhão com as lições que aprendeu do concretismo.” No livro, também há hai-kais, que Leminski gostava de fazer (e ler), outras formas de concisão, coloquialismo misturado com erudição — tais características fazem com que Reis chame *La vie en close* de “puro sangue”, um legítimo Leminski (“saber é pouco/ como é que a água do mar/ entra dentro do coco”⁵⁹).

Se são vários os Leminski, também as leituras que sua obra suscita tomam caminhos diferentes. Para Leila Perrone-Moisés, Leminski é um “samurai malandro”. Só olhando “nos olhos dos poemas de Leminski [...] você verá que ele está por dentro, no centro. Tudo o que não interessa cai fora, sem demora. O olho do furacão é imóvel porque ele administra as fúrias gratuitas do movimento”⁶⁰.

Perrone-Moisés considera que “a forma breve não é um valor em si; o breve pode ser apenas pouco, [diz ainda, Leminski] ter ouvido a lição da poesia concreta não é garantia de concretizar poesia”. Ele é formalista como todo artista, porém não é um poeta de gabinete, observa Leila: “Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos. O amor, a amizade, a inquietação, a raiva, estão na raiz do seu trabalho, são sentimentos que se fazem muito presentes na sua poesia. “Amor, então, também, acaba?/ não, que eu saiba./ o que eu sei/ é que se transforma/ numa matéria prima/ que a vida se encarrega/ de transformar em raiva./ ou em rima.”⁶¹

⁵⁹ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. p. 115

⁶⁰ Perrone-Moisés, Leila. *Leminski, o samurai malandro*. O Estado de S.Paulo, 1983.

⁶¹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 87.

Mesmo sintético ou conciso, mesmo nas teses ou nas antíteses, Leminski parece mais Leminski no seu lirismo, na sua paixão: “teses/ sínteses/ antíteses/ vê bem onde pises/ pode ser meu coração”⁶². Nestas palavras encontramos o poeta com seu lado romântico e marginal em confronto com seu lado racional/apolíneo. Neste caso específico, há uma vitória do espontâneo/dionisíaco. Conforme Nietzsche, com a palavra “dionisíaco” expressa-se

um ímpeto à unidade, um remanejamento radical sobre pessoa, cotidiano, sociedade, realidade, sobre o abismo do parecer: O passionalmente doloroso transporte para estados mais escuros, mais plenos, mais oscilantes; o embevecido dizer sim ao caráter global da vida como que, em toda mudança, é igual, de igual potência; a grande participação panteísta em alegria e sofrimento, que aprova e santifica até mesmo as mais terríveis e problemáticas propriedades da vida; a eterna vontade de geração, de fecundidade, de retorno; o sentimento da unidade da necessidade do criar e do aniquilar. Com a palavra “apolíneo” é expresso: o ímpeto ao perfeito ser-para-si, ao típico “indivíduo”, a tudo o que simplifica, destaca, torna forte, claro, inequívoco, típico: a liberdade sob a lei. Ao antagonismo desses dois poderes artístico-naturais está vinculado o desenvolvimento da arte, com a mesma necessidade que o desenvolvimento da humanidade está vinculado ao antagonismo dos sexos. A plenitude de potência e o comedimento, a suprema forma de auto-afirmação em uma fria, nobre, arisca beleza: o apolinismo da vontade helênica.

(Nietzsche)⁶³

Se para Nietzsche a cultura se organiza a partir da alternância

⁶² Op. cit. p. 115

⁶³ NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores*. O eterno retorno, § 1050, p. 393.

dos pólos dionisíaco e apoíneo, em Leminski eles dividem o mesmo teto, como mostraremos ao longo deste ensaio. Neste poema, pode-se perceber tal bifurcamento, pois a proteção para que seu coração não seja pisado não é uma atitude concretista à moda de Haroldo e Augusto, mas uma atitude à sua maneira súbita de suceder. “eu não faço/expludo”.

Dos tantos mosaicos, dos quebra-cabeças, dos cacos de tantas ruínas, desses fragmentos críticos que recolhi pode-se ver espelhado e espalhado um ser vários. Há verdades, há propriedade no que disseram, há muito conhecimento, muito embora o próprio Leminski se colocasse numa postura de indefinição diante da vida múltipla que levava.

Como animal, era um “cachorro-louco” – por ter nascido em agosto? ou “besta dos pinheirais” – por ser polêmico, agressivo e viver no interior? Outras vezes se dizia objeto de mais de um lado: “eu tão isósceles” – por tantos afirmarem que ele era concreto? Talvez seja a partir de um símile com a natureza que se possa sentir melhor o poeta: “sou um rio de palavras” – por es-correr, dis-correr, re-dizer, re-criar em tantos idiomas. Também era um flâneur do texto literário: “pariso, novayorquizo, moscoviteio” – por viajar sem sair do bar. Poeta, porque sabia-se poeta: “parem/ eu confesso/ sou poeta” – por ser assumidamente um poeta e ter se apropriado um pouco de Cecília?

Era também ousado, muito ousado, julgando-se, enquanto artista predestinado, um Deus da palavra: “sou teu deus/ poema/ ajoelha e me adora” – por poder embrenhar-se, sempre com sabedoria, em diferentes instâncias culturais. Ao mesmo tempo, já no pólo oposto, assumia o seu provincianismo: “acabamos o pequeno poeta de

província/ que sempre fomos” – por ter consciência de que fala a partir de um deslocamento.

O fato é que Leminski era mutante. Era a metamorfose da metaformose. Vivia se transformando porque queria olhar-se sempre de modo diferente, queria que os questionamentos feitos a seu respeito não precisassem de respostas. Queria ser reconhecido pela palavra que escrevia.

Existem inúmeras críticas, umas mais outras menos positivas, olhares múltiplos, alguns cegos até, sobre a obra de Paulo Leminski. Curioso é poder ter constatado que, de seu livro mais vendido e tido como sua melhor coletânea de poemas, não haja muita coisa a respeito. Incrível, mas quem se atreve a falar de poesia? Talvez só mesmo outros poetas, ou será que é porque todos acreditam que não se deve falar de poesia. Ler apenas é o bastante para se tirar proveito dela? De **La vie en close** há muito mais do que de **Caprichos e relaxos**, terá sido premiado o poeta porque já havia partido, assim poderiam falar com uma sensibilidade voltada para a “poesia de um poeta ausente”? Ou porque talvez Leminski dispensasse a crítica? Seria ele tão bom a ponto de o terem esquecido? Fato é que o conjunto de sua obra significa muito no cenário literário brasileiro, percebe-se isso a partir de flashes daquilo que dizem dele. Glauber Rocha, já no final da vida, mandava-lhe recados de admiração pelo **Catatau** e pelos poemas de **não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase**, um dos primeiros livros, cujo título já é um poema. Dele não se conhece quase nada em relação a críticas, até mesmo o livro é desconhecido e esgotado, embora tenha bela edição feita em Curitiba e poemas provavelmente feitos também na

“cós mica/provinclana cidade” .

Outras pessoas se aproximaram dele, como Gilberto Gil e os novos baianos; Boris Schnaidermann, a quem Leminski dedicou o livro **Polonaises** (1980), também o admirava. Julinho Bressane que o chamou de “caipira-cabotino” flagrou carinhosamente seu lado histriônico em confronto com o lado erudito de sua personalidade.

Sobre *La vie en close*, Bonvicino acrescenta:

entre os textos ora editados, há por exemplo, *Limites ao céu*, poema com definições de poesia extraídas de vários poetas, escrito e publicado avulsamente nos anos 70. Neste rol de ‘definições’, algumas delas podem servir para explicar, ou tentar explicar, a poesia do próprio Leminski. ‘Fundação do ser mediante a palavra de Heidegger’ pode explicitar um dos aspectos principais da poética leminskiana: a vinculação estreita entre uma visão um tanto ou quanto romântica da vida com a poesia; a poesia como elaboração da experiência. O poema de título trocadilhesco, mas de figura e agudez exemplifica: “ L’ÊTRE AVANT LA L ÊTRE ” la vie en close/ c’est une autre chose/ c’est lui/ c’est moi/ c’est ça/ c’est la vie des choses/ qui n’ont pas/ un autre choix.

(Bonvicino)⁶⁴

E mais,

“a falta do infalável”, definição de Goethe, pode também revelar outros aspectos da poética do autor de “Catatau”. O toque conversacional e, em semântica, a busca da expressão de situações inéditas. Leia-se no jogo simbolista das metáforas em *suprassumos da quintessência*: “o papel é curto./ Viver é comprido./ Oculto ou ambíguo,/ tudo o que digo/ tem

⁶⁴ BONVICINO, Régis. “‘La vie en close’ revela todas as faces de Leminski.” *Folha de S.Paulo*, 13/4/91

ultrasentido/ Se rio de mim,/ me levem a sério./ Ironia estéril?/ Vai nesse ínterim,/ meu inframistério.”

(Bonvicino)⁶⁵

Segundo Régis, o poema citado acima remete ao tom sufocado dos textos de Jules Laforgue. “Poetry is to inspire” é a definição de poesia dada por Bob Dylan e explica muito do percurso e das escolhas de Leminski, que esteve quase sempre próximo à música popular e ao rock, numa época (anos 60 e 70) em que o rock representava, com Dylan, Lennon, Hendrix, Morisson etc, a rebeldia, a informação nova e criativa. O crítico ainda afirma que

vem da música popular o que há de melhor e o pior de Paulo Leminski, o melhor são as melodias escritas com harmonias sintáticas irreverentes como em: ‘condenado a ser exato/ quem dera poder ser vago/ fogo fátuo sobre um lago/ ludibriando igualmente/ quem voa/ quem nada, quem mente/ mosquito, sapo, serpente...’ Onde o sentido vai se dando pelo encantamento sincopado do som, que lembra, em ‘ludibriando igualmente’, um Noel Rosa. ‘Poesia é inspiração’: o pior Leminski é aquele que levou, às raias da facilidade, o lema do autor de ‘Like a Rolling Stones’, como a maioria dos hai-kais. Leia-se: ‘muito romântico/ meu ponto pacífico/ fica no atlântico.’ Uma pobreza.

Bonvicino⁶⁶

Muito embora Régis diga que é preciso notar que o pior Leminski, na sua opinião, ainda é melhor que a maioria dos ‘neomaçantes’ candidatos a poetas que por aqui gracejam, é fundamental ter em mente que a poética de Leminski assumia estes

⁶⁵ Op. cit.

⁶⁶ Op. cit.

desníveis, que não eram acidentais, mas buscados por um poeta que se propunha a incorporar os mais díspares elementos da vida moderna. Apesar de sua opinião, Bonvicino acha que vale a pena registrar hai-kais como: 'dia de senso/ acendo o cigarro/ no incenso.' Ele também tece comentários acerca das semelhança dos percursos

de Leminski e Vinicius de Moraes, com todas as diferenças evidentes: Vinicius era diplomata de carreira, Leminski vivia de bicos; Vinicius foi católico por um bom tempo, Leminski zen-anarquista. Mas os dois se cansaram do "intelectualismo" da poesia e buscavam, na música popular e num certo existencialismo sartreano, a vida. Os versos de Leminski, "quando chove/ eu chovo/ faz sol/ eu faço/ de noite/ anoiteço..." não deixam de ser uma resposta aos versos de Vinicius, "De manhã escureço/ de dia tardo/ de noite anoiteço/ de noite ardo..."

Bonvicino⁶⁷

Esta desintelectualização por que passam os dois poetas é mais uma prova do desvinculamento de Leminski da tradição mais apolínea da poesia concreta e de sua penetração no universo sensitivo do que ficou conhecido como poesia marginal. Isso não quer dizer que a partir de uma dada altura Leminski se dedicou apenas ao trabalho dionisíaco com a linguagem, mas sim que ambas as posturas conviveram em sua obra.

Uma das práticas típicas de uma literatura mais sofisticada é o diálogo com outros autores. Se penetrarmos mais fundo a obra de Leminski, em vários momentos vamos nos deparar com reflexos de outras obras, o que o liga a uma tradição mais intelectualizada de

⁶⁷ Op. cit.

poesia. Tal fato fica visível em várias tentativas de re-escritura ou releitura daquilo que já havia sido dito. Assim, um trecho de *Iracema*, de José de Alencar (“Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema...”), foi explicitamente re-escrito por ele. No mesmo poema, ele também presentifica um verso de “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu (“Oh! que saudades que tenho/ da aurora de minha vida...”). O poema em que Leminski retoma estas e outras fontes (que fazem parte do lugar comum do lirismo romântico) está originalmente publicado em **não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase**.

ascensão apogeu e queda da vida paixão e morte
do poeta enquanto ser que chora enquanto
chove lá fora e alguém canta
a última esperança de chegar
à estação da luz e pegar o primeiro trem
para muito além das serras que azulam no horizonte
e o separam da aurora da sua vida

(Leminski)⁶⁸

Vejo tais apropriações como uma forma irônica de alteridade, em que o Leminski mestiço que, além de polaco é negro, além de samurai é malandro é também Alencar e Casimiro de Abreu, dois autores emblematicamente românticos, entre muitos outros que se mestiçam na sua palavra; ou seja, o eu é um outro que não deixa de ser eu e nem mesmo de ser novo. Para Ítalo Moriconi essas apropriações estão muito mais explícitas na poesia de Ana Cristina que “vinha saturada de

⁶⁸ LEMINSKI, Paulo. *não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase*. p. 10

alusões literárias. A escrita aí se dava como gráfico e testemunho de uma incessante atividade de leitura, configurando uma estética de pastiche, no sentido de Fredric Jameson. Um corpo a corpo com os cânones literários⁶⁹. Em Leminski estas alusões não pesam tanto, porque o poeta não abre mão também de um corpo a corpo com a própria vida.

⁶⁹ MORICONI, Ítalo. **Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira**. Texto apresentado no Seminário Poesia Hoje, realizado na Universidade Federal Fluminense nos dias 08 e 09 de outubro de 1997.

cores nomes

gosto de sentir a minha língua roçar
a língua de Luís de Camões
gosto de ser e de estar
e quero me dedicar
a criar confusões de prosódias
e uma profusão de paródias
que encurtem dores
e furtem cores como camaleões
gosto do Pessoa na pessoa
da rosa no Rosa...
Caetano Veloso

Para quem, como eu, que sempre viu Paulo Leminski com os olhos da adoração, soam estranhas, pelo que elas trazem de negativo, as rotulações sofridas pelo escritor, e auto-intitulado cachorro-louco e poeta mestiço. Do velho Paulo Leminski, descendente de poloneses, e de dona Áurea Pereira, descendente de negros, fez-se Paulo Leminski Filho, barro de duas cores. É desta matéria genética que nascerá Paulo Leminski – poeta, entre outras coisas – que se afirma na literatura a partir de uma concepção literária sintonizada com a sua origem. Podemos vê-lo como um Caetano, também roçando a sua língua em outras línguas, criando confusões de prosódias numa profusão de paródias e furtando cores como um camaleão. Leminski é o próprio camaleão porque assume cores e nomes do contexto literário que o cerca. O poeta experimenta-se no outro e experimenta o outro em si, porque o seu é um eu que é outro, polaco e negro; mestiço porque se inscreve em mais de um partido estético. Filiou-se ao poema

concreto, não como quem o tatua na pele, mas como quem veste uma roupa que lhe cai bem, uma roupa que trazia as cores básicas do concretismo.

Um bom exemplo desta roupagem é um poema publicado na revista *Invenção* nº 4 (1964), mais tarde incluído em *não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase* (1980) e depois no grupo de poemas intitulado “Invenções”, que configura as últimas páginas de *Caprichos e relaxos* (1983). O poema foi, portanto, veiculado inicialmente num momento crítico da história nacional, o golpe de 64, momento, inclusive, em que o próprio concretismo já tinha dado o salto participativo, engajando-se na discussão da realidade mais imediata. A diferença geracional entre o poeta paranaense e os patriarcas paulistas é visível nesta circunstância: Leminski começa a produzir sob uma pressão atmosférica muito maior, dentro de um contexto sem as utopias desenvolvimentistas dos anos 50. No espaço em branco da página se estabelece um conflito político.

PARKER
TEXACO

ESSO
FORD

ADAMS
FABER

MELHORAL
SONRISAL

RINSO
LEVER
GESSY

RGE
GE

MOBILOIL
KOLYNOS

ELECTRIC
COLGATE
MOTORS

GENERAL

casas pernambucanas

(Paulo Leminski)⁷⁰

⁷⁰ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*, p. 148.

Num primeiro momento, apenas o concreto. Cores. Nomes. Nomes que se en-caixam perfeitamente na proposta da poesia concreta. Palavras. Nomes. Palavras-nomes. Nomes-palavras. Marcas espalhadas pela página, não de maneira gratuita, mas de forma politicamente concreta. Existe, assim, um nítido embate entre as empresas do colonizador, que se destacam, tanto pelas maiúsculas quanto pela precedência, cabendo à nacional uma posição inferiorizada.

Se este é o sentido ideológico do poema, que respondia às questões de um circunstância muito bem definida, vejamos qual é a sua significação estética. Não se pode deixar de ver no texto os símbolos internacionais (do outro, portanto) que se mestiçam à cultura, aos costumes e à economia do país. Cores e Nomes. PARKER, FABER. Inscritos. MOBILIL, TEXACO, ESSO. Explosivos. ELECTRIC, GE. Faiscantes. GENERAL MOTORS, FORD. Moventes. KOLYNOS, GESSY LEVER, RINSO, MELHORAL, SONRISAL. Sorridentes, higiênicos, perfumados, sadios. Estrangeiros. Todos. Caixa alta. Estrategicamente colocados na página em branco. Esses hieroglifos aparecem de forma superior, pesados, esmagando a minúscula, mas sobrevivente, “casas pernambucanas”. Uma bem humorada crítica à concreta invasão “dos outros” no nosso país. Coincidência ou não, voltamos com a referência ao estado de Pernambuco. Com o adjetivo “pernambucanas” o poeta nos mostra, numa atitude de crítica, um dos nomes mais conhecidos do país em contraposição àqueles estrangeiros que chegaram e se miscigenaram entre nós. Nesse Leminski, que não é o mesmo de “desmontando o frevo”, por exemplo, temos um camaleão. Camaleão que passou pelos

módulos concretistas para chegar aos anos 70, onde se faz maior na sua multiplicidade de poéticas. Não é minha intenção estabelecer uma marca para o poeta, mesmo porque ele tem muitas cores – é o arco-íris que o caracteriza. Os rótulos de concreto ou marginal já não me perturbam, só funcionam quando usados com outros, o que mostra que nenhum deles, sozinho, basta. O que me interessa é o enigma, o eu dentro do eu, o espelho, o mosaico que ainda está sendo montado.

Na década de 70, muitas marcas foram deixadas, os ditos marginais estavam a postos, discutindo sobre si mesmos e espalhando pelas ruas, de mão em mão, os livrinhos artesanais que escreviam. Em **Impressões de Viagem**, Heloísa Buarque de Hollanda coloca muito bem a questão da rótulo marginal, afirmando que “a classificação ‘marginal’ é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais freqüentemente ‘ditos marginais’, ‘chamados marginais’, evitando-se uma postura afirmativa do termo”.⁷¹ Haja vista que o termo está diretamente ligado à condição alternativa, à produção feita à margem e não apenas pelos aspectos literários dos textos propriamente ditos.

No calor da hora, o poeta que melhor tratou deste período foi Cacaso, que teve seus textos reunida em **Não quero prosa**⁷². Este poeta e letrista, fiel ao espírito de seu tempo, transforma seus artigos em bate-papos sobre poesia. **Não quero prosa** é um livro essencial para se entender as tensões que estavam no ar durante os conturbados anos da ditadura, quando o poeta, pela pressão da atmosfera histórica, se via empurrado para a rua e os manifestantes

⁷¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**, p. 99

⁷² CACASO. **Não quero prosa**. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp / Editora da UFRJ, 1997.

políticos (que precisavam de uma válvula de comunicação) se viram empurrados para a poesia. Desta convergência de interesses nasceu uma postura poética interessada em questionar tanto o poder social quanto o literária, encarnado pelo concretismo.

Isso acaba gerando uma inflação de versejadores não absorvíveis pelo horizonte editorial. Tal inchaço vai definir não apenas um meio alternativo de produção poética, mas vai também produzir um relaxamento deste trabalho que, distinguindo-se do rigor experimental instalado no centro do campo literário, passa a investir no espontaneísmo, na emoção direta e na linguagem quotidiana. Assim, é o contexto da repressão que define os caminhos da poesia ao longo dos anos 70, colocando o produtor literário numa situação de marginalidade editorial, lingüística e social.

O conteúdo transgressor determina a criação de pequenos circuitos. Os livros são produzidos precariamente, numa forma que se adapta à aventura romântica destes novos poetas em busca de um contato direto com o público, seja vendendo de mão em mão os seus trabalhos, seja transformando a poesia num evento político. Nestes dois casos, a proximidade gera cumplicidade. O leitor passa a ser um aliado, um companheiro de idéias, e não um simples consumidor de produtos artísticos: “Fora do convencionalismo costumeiro que marca a relação entre obra e leitor, torna-se agora possível conversar sobre poesia, livre dos esquemas professorais e do obscuro palavreado técnico dos cursos de literatura: a poesia é assunto como o futebol e a vida alheia são assuntos”.⁷³

A precariedade dos livrinhos (manuscritos ou toscamente

⁷³ Op. cit. p. 25

datilografados e depois reproduzidos em mimeógrafo) lhes dá um aspecto panfletário, extremamente apropriado a este momento em que escrever/ler poesia também se confundia com fazer política. A tendência panfletária marca toda esta geração que, recusada pelos mecanismos de consumo, cria um campo paralelo, conquistando, através da soma de pequenas fatias, um público amplo. Como se tratava de uma produção homogeneizada pela repressão – o inimigo comum –, esta geração, mesmo contando com platéias pequenas, muitas vezes apenas dentro de um círculo, se espalhou por todo o país. Alguns dos poetas tinham um reconhecimento maior, mas a maioria ficava circunscrita a um grupo. A geração como um todo, entretanto, ampliou o consumo de poesia, embora cada poeta pudesse contar apenas com os leitores que se encontravam à sua volta.

Mas não só de subjetividade vivem poetas. A estreita relação com o aqui-e-agora vai possibilitar que ele dê voz ao universo daqueles que não têm discurso. A análise que Cacaso faz da poesia de Chico Alvim valoriza seu papel de repórter, de quem percorre as ruas atrás dos fatos da vida minúscula. A herança de Manuel Bandeira está presente neste ideal de desentranhar a poesia do cotidiano. Assim, o romantismo desta geração (sua subjetividade e seu lirismo) não está ligado à idéia do poeta que escreve num ambiente fechado. Ele escreve seus poemas percorrendo as ruas, ouvindo as vozes anônimas dos locais públicos. Não vai à rua, portanto, apenas para colocar os seus livros, mas torna-se o poeta da rua, explorando uma sorte de subjetividade coletiva.

Se o experimentalismo arrogava a si o papel de culminância de toda uma cultura moderna, os jovens deram precedência à vida, à

emoção, à coloquialidade e ao improviso. Desdenhando a pose vanguardista, o que pressupõe uma visão falsa de nossa identidade de subdesenvolvidos, os jovens exploraram um legado desprezado do modernismo - movimento que vinha sendo lido, principalmente pelos concretistas, a partir de uma ótica centralizadora, ou seja, enquanto sofisticação de nosso discurso literário. A geração moça vai substituir esta leitura por uma outra que privilegia o direito de errar e de pesquisar os fatos da vida quotidiana. Isso faz a diferença da nova poesia, que já não coloca no centro da atividade literária uma idéia elevada de cultura, um cânon de modernidade, mas a incorporação do sujeito poético ao presente vivido pela população.

Embora partindo de uma leitura de Oswald de Andrade, tal corrente vai eleger Bandeira, Drummond, Vinícius e os poetas japoneses produtores de *hai-kai* como alguns de seus mestres. O que está sendo valorizado nos dois primeiros é a idéia de lirismo. Vinícius, também um lírico, só que mais altissonante, era respeitado por ter feito a ligação entre a poesia e a música popular. Já o *hai-kai*, nascido de uma atitude antiliterária, de valorização do contato com a paisagem, sendo também uma postura filosófica diante do mundo, de recusa da civilização, acaba sendo praticado como arma extremamente eficaz no combate à retórica literária e social.

Cacaso — cuja análise estamos parafraseando — analisa sociologicamente este amplo movimento, do qual ele fez parte. Mas, como crítico, não se deixa levar pelas ilusões da grande maioria. Não fecha os olhos para o fato de que a crença na sinceridade da emoção e a recusa do aspecto cognitivo e crítico são extremamente prejudiciais para o resultado literário de todo este esforço. Ou seja, embora

necessário para resistir à situação opressora, o espontaneísmo gerava antes um culto da pose de poeta, identificando-o como herói da resistência. Toda a atuação de Cacaso como crítico é marcada pelo desejo de pensar e destacar esta nova idade poética, mas alertando os produtores para as limitações por ela impostas.

Ao longo de sua atuação crítica, ele não encontra nenhum poeta que tenha definido um estilo pessoal. É que a partir de 1945 “praticamente desaparece o ideal do poeta como afirmação de individualidade”⁷⁴, cabendo aos novos produtores apenas a condição de ser parte de um todo. Assim, Cacaso propõe que se faça um resgate dos bons poemas deste período que, reunidos numa criteriosa antologia, comporiam um épico coletivo. O que restou de todo o movimento da poesia marginal foi este grande poema fragmentário, uma espécie de *renga* - poema oriental do qual participam vários poetas.

Vista assim, a poesia dos anos 70 encontra uma transcendência. O trabalho coletivo em prol da desoficialização do discurso poético é o maior legado do período em que toda uma geração esteve engajada em uma lírica contestatória, que identificava no experimentalismo e no consumo vistoso de bens culturais as forças repressoras. Tal postura frutifica uma humanização da arte, visível tanto nas formas precárias de reprodução dos livros, que não valorizavam os requintes técnicos, quanto no conteúdo imediatista dos poemas e em sua presença na vida das pessoas.

Tendo em vista este diagnóstico que Cacaso faz do período, é facilmente perceptível que Leminski não pode ser visto como um poeta

⁷⁴ Op. cit. p. 73

marginal emblemático, inclusive porque ele continua em diálogo com os concretos. Sua obra não pode ser pensada dentro do que ficou conhecido como poesia marginal, mas sim dentro de um dos movimentos mais significativos da época, o Tropicalismo, que representa um modelo de cultura nacional fundado essencialmente na justaposição dos contrários. No livro **Alegria, Alegria** (*uma Caetanave organizado por Waly Salomão*), podemos ler depoimento de Caetano Veloso sobre questões de cultura no país.

Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo arauto guardião-mor da dominação da América Latina.

(Caetano Veloso)⁷⁵

Caetano Veloso faz parte de um grupo de artistas que se mostra inquieto e questiona os mitos nacionalistas e o discurso militante do populismo. É um grupo ativo que toma conhecimento dos

impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os *hippies*, o cinema de Godart, os Beatles, a canção de Bob Dylan –, [...] passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda produção cultural da época, com conseqüências que vêm até nossos dias.

(Heloísa Buarque de Hollanda)⁷⁶

⁷⁵ VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*, 2. ed. Rio de Janeiro: Pedra q/ronca. s/d. p. 2

Caetano explode então, em intensa polêmica com cores e nomes de sua "Alegria, Alegria":

Caminhando contra o vento
sem lenço, sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou.

O sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em Cardinales bonitas
eu vou.

Em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes, pernas, bandeiras
bomba e Brigitte Bardott.

O sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?

Eu vou
por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vão.

Eu vou
Por que não? Por que não?
Ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola.

Sem lenço, sem documento
eu vou.

(Caetano Veloso)⁷⁷

⁷⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. cit. p. 53-54

⁷⁷ VELOSO, Caetano. *Literatura comentada*. p. 44-45

Caetano nos mostra aqui , de forma bastante clara, o período de

grandes insatisfações políticas que acabaram gerando lutas arma das (“guerrilhas”), em compensação é um período de “cardinales bonitas”, reflexo do cinema nas telas brasileiras, através do sucesso da italiana Claudia Cardinale... Em “caras de presidentes”, o poeta retoma acontecimentos políticos ocorridos em 1964, mudando caras, fisionomias, expressões e conceitos. Apesar de toda a repressão, o Homem do Brasil, aquele que suporta toda e qualquer agressão, ainda tem disposição para pensar em “grandes beijos de amor”. Beijos estes, que refletem novamente o poder do cinema, distração efervescente na época e a paixão por telenovelas e fotonovelas... Do ponto de vista literário há uma expressão bastante popular que diz mais ou menos assim: “Cuidado para não dar com a língua nos dentes”; ou seja: Dar informações, segredar algo. Em 1968 não se podia falar livremente. Muitas pessoas, até mesmo Caetano Veloso, foram presas “pela boca”, porque “deram com a língua nos dentes”, não concordavam com o regime político vigente. A liberdade imperava para pessoas tais: Caetano Veloso, Chico, Gil, Torquato e muitos outros intelectuais se revoltaram e usaram da música, da poesia para expressar o seu grito de revolta...

(Chagas e Santos)⁷⁸

Música, poesia, cores, nomes, marginais, anos 70. Marcas de uma época de re-ações, de revoluções e críticas. Re-mexidos os escombros babélicos, bandeiras levantadas, prisões, palavras censuradas. Crítica . É, sem dúvida, em “Alegria, Alegria”, que temos os traços principais que marcam o Tropicalismo:

⁷⁸ CHAGAS, Róbison Benedito e SANTOS, Luísa Cristina dos. “Alegria, alegria, estilisticamente falando. Comunicação apresentada no VI Seminário do Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná, em Maringá, 1993.

a crítica à *intelligentzia* de esquerda (“por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil”) e o namoro com os canais de massa (“ela nem sabe, até pensei/ em cantar na televisão”). Cabelos longos, roupas coloridas, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial. “Quando estourou o tropicalismo os estudantes de esquerda reagiam contra a gente e o poder também. Eu rebojava e os pais de família chiavam”, lembra Caetano num Especial da Rádio Jornal do Brasil em novembro de 78. Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise.

(Heloísa Buarque de Hollanda)⁷⁹

Já, em “**Tropicália: história de uma revolução musical**”, Carlos Calado explicita alguns efeitos dessa “revolução” que mudou significativamente o comportamento cultural do país.

Trinta anos após a eclosão de *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, não há dúvida de que os efeitos da rebelde enchente tropicalista foram bem mais abrangentes e duradouros do que poderiam imaginar, na época, aqueles que a consideravam um simples modismo oportunista. Caetano, Gil e Gal foram rapidamente integrados ao veio principal da música popular brasileira. Alternando fases de maior ou menor popularidade, jamais saíram de cena. Além de continuarem produzindo discos e shows com regularidade, os três tropicalistas vêm servindo até hoje como modelos estéticos ou fontes de inspiração para compositores e intérpretes das gerações posteriores [...]. A partir dos anos 70, a crescente eletrificação da música popular brasileira – instalada pelos tropicalistas,

⁷⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. p. 55

depois de ser deflagrada pela Jovem Guarda de Roberto Carlos – espalhou-se pelo país junto com uma abertura maior do mercado musical frente aos sotaques regionais. Do paraibano Zé Ramalho ao pernambucano Alceu Valença, passando pela dupla gaúcha Kleiton e Kledir, o pop e o rock continuaram sendo *misturados*, (grifo acrescentado) em maiores ou menores doses, aos ritmos nativos. Inspirados nos “velhos baianos” da Tropicália e estimulados por ninguém menos que João Gilberto, os Novos Baianos investiram nas fusões plugadas como frevo, o choro e o samba. Assim, abriram caminho para a expansão dos trios elétricos, responsáveis diretos por uma verdadeira reciclagem do carnaval da Bahia.

(Calado)⁸⁰

Parece que temos aí, em outra escala, outra miscigenação, mais um frevo; usando de uma expressão mais popular e condizente com aquele momento revolucionário, mais um *frege*, o qual veio a culminar com prisões, exílios e censuras. Caetano Veloso nos mostra em sua **Verdade Tropical** que aquilo que

viria a se chamar tropicalismo pretendia situar-se além da esquerda e mostrar-se despididamente festivo, nós nos sentíamos imunes a julgamentos desse tipo. Parti para a aventura de “Alegria, Alegria” como para a conquista da liberdade. Depois do fato consumado, eu senti a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis. Gil, ao contrário, considerando que, se se dava tamanho peso ao que se passava em música popular, e se nós estávamos tomando atitudes drásticas em relação a ela, algo pesado deveria nos acontecer...

(Caetano Veloso)⁸¹

⁸⁰ CALADO, Carlos. **Tropicália: história de uma revolução musical**. p. 297-298

⁸¹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, p.179

Evidentemente que os acontecimentos foram muitos, mas não é meu intuito agora entrar em discussões mais profundas sobre a época. Quero, isso sim, ressaltar a importância do momento tropicalista que, sem dúvida, deixou muitas marcas na cultura nacional, marcas essas que se evidenciam na música e que trinta anos depois ainda são motivos para estudo. O próprio Paulo Leminski, num pequeno texto de título trocadilhesco e provocativo — “O que é que Caetano tem” —, publicado mais tarde em **Anseios Crípticos** (1986), arriscou escrever alguma coisa, não do movimento propriamente dito, mas da principal personagem do movimento.

Caetano é um signo. Cae é apenas um si. Não. [...] Alguns acham que ele é muito tímido. Eu, por mim, acho que Caetano é muito influenciado por João Gilberto. *Ser influenciado por certas pessoas é uma grandeza* (grifo acrescentado). Não sei o que é que esse pessoal todo vê em Caetano. Se eu soubesse, eu saberia muito sobre a psicologia de um povo constituído por três raças tristes. Os sambistas, os contistas e os concretistas. [...] o céu é apenas o limite. Não sei onde a prosa brasileira dos anos 70 vai parar se continuar a se deixar passivamente influenciar pelas descontinuidades elétricas da prosa de “Alegria Alegria”. Onde é que Caetano quer chegar? Perguntem a ele. É bem perto. É quase logo ali. Caetano nasceu em Santamargo, feito dizem. Caetano nasce em cada lugar onde canta. Dicen que la distancia es el olvido. Pero yo no consigo esa razón.

(Leminski)⁸²

Com sua forma particular de escrever, Leminski nos dá uma mostra, bem humorada, da sua contribuição crítica à polêmica

⁸² LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. p. 95-96

instaurada por Caetano Veloso na época. Embora não se tenha uma data precisa do texto (a única referência que se tem em **Anseios Crípticos** é que os textos foram escritos para jornais e revistas entre 1976 e 1986), sabemos que Leminski sempre esteve atento aos acontecimentos históricos e, portanto, inserido no contexto, embora um pouco distanciado daquele que viria a ser seu amigo e intérprete de um poema publicado em **não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase** (1980). Não há certeza na afirmação, mas, segundo soube, foi o próprio Caetano quem deu o título ao poema — Verdura — a canção que, com certeza, dá a marca de estréia de Leminski como compositor.

Assim, Leminski também “botou a persona/fantasia” de um compositor tropicalista, assumindo um ideário que definia com grande precisão suas possibilidades poéticas. É no Tropicalismo, nesta visão de um país cabloco e cosmopolita, em que aparecem, lado a lado, Carmem Miranda e Brigitte Bardot, o violão de João Gilberto e a guitarra elétrica, Roberto Carlos e Os Beatles, que o poeta curitibano/cosmopolita encontra uma redefinição da mestiçagem, vista como algo positivo e não pejorativo. Não se está querendo dizer que Leminski foi tropicalista, mas sim que neste movimento ele encontrou uma possibilidade de fazer afirmar a sua maneira particular de produzir poesia, que acaba sofrendo um impulso, ganhando inclusive novas platéias legitimadoras.

o eu no espelho

as duas figuras afrontadas se apossam uma da outra.
O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e,
talvez, será novamente envolvido por uma duplicação que tem
o poder de prosseguir ao infinito.
Os elos da emulação não formam uma cadeia como os elementos
da conveniência: mas, antes, círculos concêntricos, refletidos e rivais.

Foucault

Neste grupo de poemas selecionados e nominados de “o eu no espelho”, procurarei tirar os ciscos dos meus olhos e, através da palavra escrita, olhar como se constrói esse eu poético, como acontece a relação, (ou não há essa relação?) do “eu-escritor”, do “eu-ser-humano” com o “eu-lírico”, colocando aquele que escreve frente a espelhos que, multiplicados como mosaicos, nos mostram o poeta com suas máscaras, com suas inúmeras faces criadas a partir de outras em que se viu espelhado. Podemos relacionar a construção desse eu-poético com os escritos de Lacan sobre a fase do espelho, que, sendo um fenômeno-limiar, demarcador de fronteiras entre o imaginário e o simbólico, faz com que a criança se confunda diante de sua imagem no espelho; confunde, a princípio, imagem com realidade, depois reconhece como imagem o que vê e depois, numa terceira etapa, reconhece a imagem como sendo a sua. Assim, se constrói o eu-poético. De imagens, a princípio com incertezas mas, à medida em

que se reconhece refletido, percebe que “o espelho pode ser usado para aumentar o alcance dos olhos como se tivesse órgãos visuais no dedo indicador.”⁸³ No poema *contranarciso*

em mim
eu vejo o outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas

o outro
que há em mim
é você
você
e você

assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós

(Paulo Leminski)⁸⁴

o poeta mostra o outro ou os outros que viajam pelo in(trem)rior dele

⁸³ Cf. Umberto Eco em *Sobre os espelhos e outros ensaios*. p. 18

⁸⁴ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 10

mesmo. O título, *contranarciso*, espelha o eu-poético que questiona o que vê, pode ser até que não queira enxergar-se, por isso vê os “outros”.

Esses “outros” são a multiplicidade de “eus” que também é típica da geração de 70, que era granulada, sem uma produção individual bem delimitada, dispersa no conjunto de atores. Na esteira das propostas modernistas de Mário de Andrade, introdutor no Brasil da idéia do Ariequinal, Leminski busca as outras faces, as outras palavras, as outras literaturas presentes.

Leiam-se índices,
 mil olhos de lince,
 entre meus filmes,
 leonardos da vinci.
 Abri-vos, arcas, arquivos,
 sùmulas de equívocos,
 fechados,
 para que servem os livros?
 Livros de vidro,
 discos, issos, aquilos,
 coisas que eu vendo a metro,
 eles me compram aos quilos.
 Líquidas lâminas
 linhas paralelas,
 quanto me dão
 por minhas idéias?

(Paulo Leminski)⁸⁵

⁸⁵ _____. *Distraídos venceremos*. p. 37

Com tantos “arcas, arquivos e sùmulas”, “idéias” que podem ser vendidas aos quilos, o eu-poético apresenta-se cada vez mais vário, exibindo suas identidades paralelas, que não convergem para um único centro. Suas múltiplas faces são máscaras que, diante de um “mercado cultural”, assume posturas, imagens vendáveis. “entre meus filmes,/ leonardos da vinci/... livros de vidro,/discos, issos, aquilos,/ ... quanto me dão por minhas idéias?” Suas faces misturam-se a outras caras resgatadas das “arcas” artísticas e literárias, da História, ou seja: de um “amplo bazar de conhecimentos” onde se “vende” de tudo, é uma viagem através dos livros, filmes, discos, issos e aquilos. Viagem através da “confusão”, da mistura, mosaico cultural imenso que precisa de “mil olhos de lince” para a montagem, para a organização da viagem. A viagem se faz em longos índices, porque todas as “literaturas” são como estações de parada do poeta. Leonardos, mascaram-se em Da Vinci. Passageiros, muitos passageiros nos são desconhecidos, caras/faces que não se espelham a uma primeira leitura,: “em mim/ eu vejo o outro/ e outro/ e outro”.⁸⁶

Vimos tentando desvendar alguns processos de construção de eu-poético. Como é possível ser vário? Onde está Fernando Pessoa para não responder? Por que é que sempre temos necessidade de explicações? É o resultado de viagens feitas pelo mundo da literatura? É um mosaico construído com as pedras encontradas no meio do caminho ou com cacos de espelhos nos quais são vistos outros eus. Desta ou daquela forma, com esta ou aquela metáfora, o fato é que Paulo Leminski espelhou-se e espalhou-se. Construiu-se. Constituiu-se com o outro, os outros, o ou(trem). Em contranarciso podemos “ver” a

⁸⁶ ____ .Caprichos e relaxos. p. 10

inquietação, as certezas e as incertezas, as outras caras e um pouco de solidão, mesmo estando o trem repleto de pessoas porque “Narciso não pode reconhecer-se sem inquietude, nem amar-se sem perigo.”⁸⁷

Há um outro mundo, outros espelhos e esse mundo é semelhante aos outros porque está refletido, portanto “je est un autre!”, como diz Rimbaud a Georges Izambard em carta de 13 de maio de 1871:

... estou me tornando o maior dos crápulas. Por quê? Quero ser poeta e me tornar Vidente: o senhor não compreenderá nada e eu não saberei como lhe explicar. Trata-se de chegar ao infinito pela desorganização de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, nascer poeta, e eu me reconheci poeta. Não é culpa minha, absolutamente. É errado dizer: Eu penso: deveríamos dizer pensam-me. — Perdão pelo jogo de palavras. Eu é um outro. Pior para a madeira que se transforma em violino e desprezo aos inconscientes que argumentam sobre o que ignoram completamente!

(Rimbaud)⁸⁸

Leminski buscava sempre o sentido para as coisas, quisera ele ser também um visionário ou vidente como Rimbaud? Ou tal qual nos afirma Mário de Andrade

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh! pirineus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!...

(Mário de Andrade)⁸⁹

⁸⁷ GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 24

⁸⁸ RIMBAUD, Arthur. *Correspondência de Rimbaud*. p. 34

Espelhos, trezentos, deus. Outros. Outros. Outros. Diferente. Diverso. Diversos em um. Um em diversos. Vário. “Trens passando/ vagões cheios de gente/ centenas [...] assim como/ eu estou em você/ eu estou nele/ em nós”, neste trecho de “contranarciso” podemos ver um Leminski numa viagem bem brasileira, também provinciana, passa por Minas, por Itabira. Confronta-se com o poeta das sete faces, de muitas faces mas, ao mesmo tempo de cara única, singular. O outro poeta no eu. O reflexo de uma identidade, pois ao mesmo tempo que é roubada, é legítima por estar diante de sua própria imagem. O eu vai se construindo com pedaços de outros, nos quais se vê mas não se reconhece.

...O bonde passa cheio de pernas:

pernas brancas pretas amarelas.

Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração...

(Carlos Drummond de Andrade)⁸⁹

Com esse outro, com essas pernas, com um coração questionando, com tantos vagões, bondes, palavras, poemas, vai se construindo, em meio a cacos, a figuras e signos, um eu. Um eu que é outro, que é sócia, que é outro e outro e outro. Há tantas imagens que a incerteza se sobrepõe. “Je doute qui je suis, je me perds, je m’ignore,/ Moi-même je m’oublie et ne me connais plus.”⁹¹ Pois “o outro/ que há em mim/ é você/ você/ e você”. Vejo aqui um Leminski típico dos anos 70, aproximando-se ao máximo do leitor, uma

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. p.211

⁹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Belo Horizonte, Pindorama, 1930.

⁹¹ Apud. GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 25

característica da época que, inclusive define o sucesso do poeta, que esteve sempre colado ao seu público, assumindo-lhe as faces. Também poderemos ver “é você/ você/ e você” como uma sucessão de imagens aos olhos povoados de espelhos, podemos ouvir o lamento de dor que ecoa da ninfa “Echo” gritando para o poeta, incansavelmente, o seu amor, ou avisando-o que o refletido é nada mais do que a sua (dele) própria imagem espelhada no lago, com “sete faces”, com “trezentos-e-cincoenta” caras, que nem o salto de um sapo-bashô poderá desfazer, tão grande é o enigma de procurar-se.

Em Mário de Andrade podemos ler:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,

Mas um dia afinal eu toparei comigo...

(Mário de Andrade)⁹²

Ser trezentos é ver-se múltiplo, é descobrir, é construir a identidade, é des-mascarar. Fazer descobertas é uma constante para esse narcisocuritibaño que viaja por todos os lugares, por todas as culturas e enxerga-se/encontra-se em todos os lagos, em toda Babel, em toda Curitiba. “pariso/ novayorquizo/ moscoviteio/ sem sair do bar/ só não levanto e vou embora/ porque tem países/ que eu nem chego a madagascar.”⁹³ Destaque-se aqui que esta viagem não descarta a província, mas a incorpora como espaço de uma experiência de alteridade.

O eu poético de Leminski, portanto, é o Leminski-vário. “Je est un autre”. Poeta-mestiço-polaco. Eu, ser, outro, outros, vários. Trezentos

⁹² ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*, p. 211

⁹³ LEMINSKI, Paulo. *não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase*. Curitiba, Zap, 1980.

e cinquenta. Narciso. Flor, mas também “mil” faces estampadas na janela do trem. Máscara dele mesmo. Viagem dentro do seu próprio eu. Leminski é a não-flor. A não-imagem. Contra-narciso. O não-espelho. “A espécie humana já sabe usar os espelhos, exatamente porque sabe que não há um homem no espelho e que aquele a quem se deve atribuir esquerda e direita é o que olha, e não aquele (virtual) que parece olhar o observador.”⁹⁴

Penso que as opções de Leminski estão relacionadas com um projeto de identidade pelo coletivo. O poeta de caprichos e de relaxos, de não fosse isso e era menos, de não fosse tanto e era quase, de la vie en close, de um catatau de miscigenações, sabe como projetar no seu tempo o tempo alheio. Sabe porque é construtor e viajante. Não novayorquiza, não parisa, não moscoviteia apenas porque é poeta, conhece as línguas de Babel e suas confusas imagens e, “se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo o pronuncio quer dizer ‘mim’, e se outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro”.⁹⁵

Leminski, que pensou sua obra como um *work in progress*, é uma identidade em construção, que não se deixa cristalizar. Da sua experiência trotskiana⁹⁶, aliada às noções de arte experimental, ele trouxe o conceito da revolução permanente para a esfera estética. Conhecer-se, para ele, era movimentar-se, tal como afirma Genette: “o homem que se conhece realmente é o homem que se procura e não

⁹⁴ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 16

⁹⁵ ECO, Umberto. *op. cit.* p. 21

⁹⁶ Leminski revelou seu fascínio pela proposta de revolução de Trotski na biografia que escreveu para a Brasiliense: *Leon Trotski: a paixão segundo a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Posteriormente reeditada em *Vida* - Porto Alegre: Sulina, 1990 e 1998.

se encontra e que se esgota e se realiza nessa incessante busca.⁹⁷

Suas buscas continuam. Ora enxerga-se, ora as águas se turvam, ora volta a indecisão

mesmo
na idade
de virar
eu mesmo
ainda
confundo
felicidade
com este
nervosismo

(Paulo Leminski)⁹⁸

Este poema, também fundado no eu, nos mostra mais uma imagem, mais um Narciso; nervoso, confuso. Infeliz? Esta indecisão quanto à sua situação nos faz lembrar “Les sosies”, ato IV, cena 4: “duvido de quem eu seja, perco-me, ignoro-me/ Esqueço-me de mim mesmo e não me conheço mais”. Por não ter uma identidade definida, ele não consegue ter certezas, ficando sempre num território movediço.

Quebrou-se o espelho? Os cacos da idade não se completam? Faltam peças para formar o mosaico. Falhas. Confusão. Quebra-cabeças. Virar eu mesmo. O que é “virar eu mesmo”? É a metamorfose do eu em eu. Do Homem em Poeta. Do Poeta em Poetas. Do polaco em mestiço. De Narciso em Rimbaud. De Occam

⁹⁷ Cf. Genette. Complexo de Narciso. In. *Figuras*, p. 29

⁹⁸ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*, p.13

em cachorro-louco. É arrancar máscaras, há muitas caras. Rimbaud tem razão, “car je est un autre”. Narciso também é o Occam de Catatau e é o provinciano cachorro-louco que poderá fazer chover em nosso piquenique. A idade de virar eu mesmo é a coragem de arrancar máscaras e assumir outras, é ser o camaleão que se traveste de acordo com a “cor” do instante. Creio que, para Leminski, não haverá essa idade de “virar eu mesmo” justamente porque ele não está fadado aos convencionalismos. A sua condição de homem/poeta lhe dá todas as idades que imagina, através de máscaras que devem ser vestidas e incorporadas para “estrelar este teatro que se chama tempo”.

Todo homem está sujeito a experimentar sensações e emoções; estar nervoso ou feliz é um estado banal que atinge as pessoas nos seus mais diversos momentos, no entanto, o poema está enfatizado por “este nervosismo”. Nervosismo presente, muito próximo do eu. Felicidade, qual é o seu lugar? No outro? Quem é esse “eu mesmo”? É o pequeno poeta de província que busca uma consagração ou a metamorfose, a passagem do marginal ao consagrado. Mesmo afirmando, tenho dúvidas. Por que o espelho não revela o estado do eu, fazendo dele toda essa confusão? Talvez essas águas, que refletem, estejam paradas, como em Fernando Pessoa:

CONTEMPLA o lago mudo
 Que uma brisa estremece.
 Não sei se penso em tudo
 Ou se tudo me esquece.

O lago nada me diz,
 Não sinto a brisa mexê-lo.
 Não sei se sou feliz
 Nem se desejo sê-lo.

Trêmulos vincos risonhos
 Na água adormecida.
 Por que fiz eu dos meus sonhos
 A minha única vida?

(Fernando Pessoa)⁹⁹

O nosso poeta iguala-se aqui ao outro d'além mar, que não era só "ele mesmo", era tantos e assim se mostrava se escondendo. Assumia-se outros, com outros nomes, outras nacionalidades, outros sentidos. O nosso poeta questionava-se e sonhava o futuro:

quando eu tiver setenta anos
 então vai acabar esta adolescência

 vou largar da vida louca
 e terminar minha livre docência

 vou fazer o que meu pai quer
 começar a vida com passo perfeito

 vou fazer o que minha mãe deseja
 aproveitar as oportunidades

 de virar um pilar da sociedade
 e teminar meu curso de direito

 então ver tudo em sã consciência
 quando acabar esta adolescência

(Paulo Leminski)¹⁰⁰

Neste poema, podemos observar a ironia do poeta no que diz respeito à idade de "virar eu mesmo". A vida séria acaba sendo questionada pelo período em que ela se manifestar, o fim da vida do

⁹⁹ PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Cancioneiro, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 151-152

¹⁰⁰ LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**, p 33

poeta: “quando eu tiver setenta anos/ então vai acabar esta adolescência”. Assim, a adolescência dilatada é uma forma de garantir uma independência artística e crítica dentro do sistema. Irônico nas palavras, o poeta revela-se despreocupado com sua condição. Na ótica vigente, ele certamente é considerado um errante, pois não buscava posições sociais e financeiras, renunciando a tudo que servisse como caminho para isso. No âmbito da poesia, ele conquistou uma posição crítica.

O culto da adolescência também é um culto da língua em progresso, que não se cristaliza. A adolescência é a idade das máscaras, em que se está aberto para novas formas de ser. Nos poemas anteriores, há uma marca registrada, o centramento no eu: “quando eu tiver”, “vou largar”, “vou fazer” , “vou terminar”, “vou começar”, “vou provei-tar”, “vou virar”. Embora seja possível vincular este sujeito à biografia do poeta, é mais interessante tomá-los como vários personagens assumindo caras e mais caras na eterna busca de uma juventude literária.

Envelhecer é, portanto, envilecer. Distender a juventude é uma estratégia de ação literária, de manter-se na vanguarda, de projetar-se no futuro. Ao localizar a aceitação do tempo da seriedade num período que ele, premonitoriamente, sabia que não viria (Leminski morreu aos 44 anos), exerce a recusa de qualquer tipo de contemporização. Setenta anos é uma idade impossível, fora de sua perspectiva de vida. Nove meses antes de morrer, ele escreve um bilhete poético em que a morte precoce aparece como um destino de quem cultuou a embriaguez de viver:

Este pode ser meu último texto.

Talvez eu repita o destino de Fernando Pessoa,
aos 44 anos e do mesmo mal.
Nunca estive muito interessando em envelhecer,
eu que sempre amei a juventude.
Quero repousar em Curitiba, ao som dos Beatles.
Com o meu quimono de faixa preta.
Saio da embriaguez de viver para o sonho
de outras esferas.

(Paulo Leminski)¹⁰¹

É relevante notar que ele se identifica com Fernando Pessoa neste momento extremo. A idéia da repetição de destino também é uma forma de experimentar uma experiência de alteridade. Morrer jovem, como os seus astros do rock (Bob Dylan, Hendrix e John Lennon), era mais do que uma fatalidade, fazia parte de seu papel de negação da idade sem revolta. Ele desejava tomar de assalto este tempo mítico da juventude, que também o tempo das revoluções, renunciando à sua identidade burguesa, de freguês conformista e consumista:

nunca quis ser
freguês distinto
pedindo isso e aquilo
vinho tinto
obrigado
hasta la vista

¹⁰¹ Publicado postumamente em *O carioca*, nº4, Rio de Janeiro: 1997, p.24.

queria entrar
 com os dois pés
 no peito dos porteiros
 dizendo pro espelho
 – cala a boca
 e pro relógio
 – abaixo os porteiros

(Paulo Leminski)¹⁰²

Esta condição burguesa, cobrada pela sociedade, se torna uma pilhéria. Largará a vida louca e terminará a livre docência apenas aos setenta anos, uma idade sabidamente impossível. Na verdade, o poeta continuará atualizando suas linguagens, vivendo tudo que sempre quis. Na introdução ao seu “bilhete de suicida”, Ademir Assunção lembra a necessidade de não se perder de vista, ao ler a obra de Leminski, este seu lado rebelde:

Leminski sabia que estava morrendo. E continuou pisando no acelerador. Tinha que ser assim. Com ele era tudo ou tudo. Nenhuma mitificação. É o que é. Bebeu a vida em largos goles e se mandou. (Agora querem separar o Leminski pirado do Leminski rigoroso – o mesmo saneamento que tentam fazer com Hélio Oiticica, quem sabe com Rimbaud. Rá-rá-rá. Leminski não escrevia poesia de olho no panteão medíocre das universidades. Vivia a poesia. Um cara corajoso, como poucos.)

(Ademir Assunção)¹⁰³

Lutar contra o sistema era reafirmar a sua independência com relação a todas as instituições. Inclusive a universitária. Embora tenha

¹⁰² LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*, p. 93.

¹⁰³ *O carioca*, p. 24.

iniciado dois cursos superiores, Letras e Direito, ele não concluiu nenhum, tornando-se faixa-preta de judô. Era com “as letras” (minúscula) que se sentia realizado ou tentava realizar-se. A poesia lhe fazia bem. Tornar-se um pilar da sociedade só para fazer vontades alheias? Não, pois julgava-se um deus da sua palavra

parem
 eu confesso
 sou poeta
 cada manhã que nasce
 me nasce
 uma rosa na face
 só meu amor é meu deus
 eu sou seu profeta

(Paulo Leminski)¹⁰⁴

Sem pagar tributo à vida padronizada do capitalismo, a um destino estabelecido, seja de mestre ou de advogado, ele se entrega ao culto da poesia, vista como possibilidade de ser tudo ao mesmo tempo, e não apenas um único sujeito. A sua preocupação, portanto, é com a palavra. Ela sim, o mobiliza. É na condição de escriba que ele pode inventar-se ao seu bel-prazer. Escrever é ser, e vice-versa. Atividade essencial: “Escrevo. E pronto. Escrevo porque preciso, (...) Eu escrevo apenas. Tem que ter por quê?”¹⁰⁵ Essa necessidade é a busca de sentido que ele mais prezava, a mercadoria difícil chamada poesia. Para ele, “o puro valor da palavra [assim como o seu destino] está na poesia”.

É num tom de irônico lamento que ele diz:

¹⁰⁴ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 89

¹⁰⁵ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. p.80

soubesse que era assim
 não tinha nascido
 e nunca teria sabido
 ninguém nasce sabendo
 até que eu sou meio esquecido
 mas disso eu sempre me lembro

(Paulo Leminski)¹⁰⁶

Novamente o “eu” em primeiro plano: “se eu soubesse”. Contra a angústia, ele se vale de jogos com os antônimos: saber e não saber, lembrar e esquecer, nunca e sempre. Contrapontos? Narciso de volta ao espelho. Calcado na incerteza, o poeta arrepende-se de ter nascido, assim não tomaria conhecimento de certas coisas que, pelo jeito, o afligem, mas também encontra um sentido no exercício da linguagem. No questionamento à lembrança encontramos um abrir-se para o futuro, para futuros “eus”, o que faz com que use um dito popular, “ninguém nasce sabendo”, o que mostra a sua crença na construção da identidade, e não em sua imanência.

Se incorpora o outro, ele também adquire um olhar externo sobre si. Olha-se com os olhos daqueles que o negam, que negam a sua maneira de ser. Este olhar alheio, conseguido através do uso da terceira pessoa do singular para se referir a si mesmo, é como a imagem vinda de um espelho, o outro:

o pauloleminski
 é um cachorro louco
 que deve ser morto
 a pau a pedra

¹⁰⁶ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 83

a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhodaputa
de fazer chover
em nosso piquenique
(Paulo Leminski)¹⁰⁷

A agressividade é desarmada através de um investimento no humor, em que o poeta aparece, neste discurso vampirizado de seus detratores, definido como o “pauloleminski”, “cachorro louco” e “filhodaputa”. Percebe-se claramente que “pauloleminski” é um personagem, uma imagem irônica, um narciso cego, aquele que atrapalha, o desmancha prazeres. A sua vocação para a contrariedade faz dele um “cachorro louco”, ou seja, alguém que não é dominado, que contamina e que, portanto, multiplica-se em dois, ou três, ou quatro, depende do tamanho de sua raiva. Suas explosões eram momentâneas porque ele é “isto e aquilo”, é miscigenação de comportamentos e atitudes. Louco. O “filhodaputa” (que não passa de uma expressão interjetiva, que, através da ironia de ser aplicada contra si próprio, sofre uma positivação). Note-se ainda o modo como foram grafados os nomes “pauloleminski” e “filhodaputa”, marcando o não-convencional, o diferente, a presença do “outro”. É o eu visto pelo ponto de vista alheio, que encara o nome próprio como comum. A imagem dos outros se sobrepõe ao eu-poético, dando-lhe uma outra significação, de crítico, de demolidor de miragens. “Fazer chover em nosso piquenique” é uma expressão popular bastante comum que caracteriza o “desmancha prazeres”, aquele que destrói, que impede, que atrapalha. Pois bem: uma paulada ou uma pedrada no espelho

¹⁰⁷ Op. cit. p. 85

seria a solução.

Este que é apenas um nome na boca dos seus detratores, que veste marotamente o discurso que o nega, se vê escrito no outro.

já fui coisa
 escrita na lousa
 hoje sem musa
 apenas meu nome
 escrito na blusa
 (Paulo Leminski)¹⁰⁸

Temos aqui o confronto do passado com o presente marcados pela lembrança: “já fui coisa/ escrita na lousa”, percebe-se desde o início uma vulgarização do nome próprio, questionamento de definições identitárias através do nome. A palavra *coisa* está investida de um caráter de generalização e de banalização. Apesar disso, ele ganhou uma existência escrita, foi registrado, lembrado, fixado em um espaço institucionalizado: a lousa. A própria palavra, sinônimo erudito de quadro-negro, dá este sentido mais nobre. Quanto à idéia de tempo passado, ela está também expressa na palavra “lousa”, que possui um outro sentido, o de pedra tumular, remetendo-nos assim ao passado, ao morto, àquilo que não mais existe. Estes dois sentidos ligam-se à idéia de transmissão de conhecimento e de cultura clássica. Esta é reforçada pela palavra musa, entidade que dá inspiração poética. No terceiro verso, acontece a ruptura: “hoje sem musa”. Percebe-se aqui a divisão entre dois tempos, o da cultura clássica e o da popular: “apenas meu nome/escrito na blusa”. Apenas nome, serigrafado numa camiseta. É a imagem da informalidade, o universo pop dos anos 70.

¹⁰⁸ Op. cit. p. 73

Ou seja: o erudito vai dando lugar a uma manifestação mais próxima do ambiente aberto das ruas, das movimentações culturais de massa. Clássico que se transforma em erudito. Nome próprio que passa a comum. Identidade que está estampada no outro. Uma outra máscara, novamente o “outro” eu presente com suas inúmeras faces. O poeta passa de coisa a nome, de ícone erudito a popular.

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

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

em vez
 olha eu aqui
 pondo sal
 nesta sopa rala
 que mal vai dar para dois
 (Paulo Leminski)¹⁰⁹

Novamente três máscaras, três olhares, três imagens diferentes. Dois desejos e uma conclusão: querer ser poeta maldito, querer ser poeta social e a triste constatação. O desejo de ser um poeta maldito nos remete a Mallarmé e Rimbaud, que assumiram posturas, estéticas e sociais, que contrariavam os valores da época. Mas ele quer-se também como um poeta social, lembrando Maiacóvski com seu comportamento político. Apesar destes desejos conflitantes, ele acaba tendo que se conformar em ser aquilo que sempre foi, um poeta de

¹⁰⁹ Op. cit. p. 70

província que, por estar deslocado, não pôde ser nenhuma das duas coisas, embora, enquanto ilusionista poético, pode ser as duas ao mesmo tempo. Em outro poema, Leminski revela sua máscara de maldito (“esta a gaveta do vício/ rimbaud tinha uma/ muitas hendrix/ mallarmé nenhuma/ esta a gaveta/ de um armário impossível”¹¹⁰). É desta gaveta que ele tira esta sua fantasia/persona. Num outro texto, o destino e a forma social de sua poeisa (escrita em espanhol - o que já revela a apropriação, no caso, de uma língua que não é sua) podem ser facilmente identificados: “en la lucha de clases/ todas las armas son buenas/ piedras/ noches/ poemas”¹¹¹. Mesmo depois destas formas de ser, ele não perde de vista a sua condição provinciana, ironizando o seu próprio fazer poético: “o soneto, a crônica o acróstico/ o medo do esquecimento/ o vício de achar tudo ótimo/ e esses dias/ longos dias feito anos/ sim pratico todos/ os gêneros provincianos”¹¹². O eu-poético propaga-se em muitos poemas numa luta constante em busca de uma atualização de identidade, o que, de certa forma, o leva a praticar e (experimentar) uma multiplicidade de poéticas que o transformam em poeta síntese de todo um período colocado diante de vários caminhos, sempre bifurcados. Ele está permanentemente oscilando entre isto e aquilo.

entro e saio

dentro

é só ensaio

(Paulo Leminski)¹¹³

¹¹⁰ *Caprichos e relaxos*, p. 66.

¹¹¹ *Idem*, p. 74.

¹¹² *Idem*, p. 21.

¹¹³ *Op. cit.* p. 68

Confirma-se aqui a inconstância de um eu, o não-afirmar-se num estilo próprio. Ele se constrói apagando camadas, numa espécie de identidade paiimpséstica: busca-se, vai e vem no isto e no aquilo, não aceitando a definição por viver sempre ensaiando. É através desta permanente experimentação que ele afirma uma identidade móvel, em que o eu é apenas faces possíveis do outro. É vário. É mix. Isso exige uma disposição para se auto-rasurar. O novo só pode surgir com o apagamento do que ficou para trás.

apagar-me
 diluir-me
 desmanchar-me
 até que depois
 de mim
 de nós
 de tudo
 não reste mais
 que o charme

(Paulo Leminski)¹¹⁴

Este poema é um dos bons momentos do escritor. Após uma série de lamentos, de sua própria des-construção explicitada por “apagar-me”, “diluir-me”, “desmanchar-me”, o poeta conforma-se e deixa aflorar algo, outro. Descarrilado o trem, palavras espalhar-se-ão em todas as direções possíveis para a poesia. Apaga-se, dilui-se, desmancha-se e surgem atualizações, que levam ao pós-concreto, ao pós-70, ao pós-marginal, ao pós-mimeógrafo, ao pós-tropicalismo, enfim, ao “pós-tudo”. Explode então em meio a caprichos e relaxos o

¹¹⁴ Op. cit. p. 64 e 134

“charme” dos anos 80. O poeta-camaleão, o polaco e o negro, o homem dado a polêmicas, o mix. Um comportamento pós-moderno ou pós-pós-moderno? Leminski, em **Anseios Crípticos**, já arriscava algumas palavras a respeito da pós-modernidade.

O mundo “pós-moderno” é um mundo *atomizado*, onde as pessoas (e a Pessoa) se tornam mônadas isoladas entre os milhões que habitam a Grande Cidade, em que este planeta está se transformando. Não é só Marx e Freud que explicam. Malthus também explica o “pós-moderno”. E quanto! Uma coisa era a cidade com 20.000 habitantes... O “homo post-modernus” é o resultado, agente e paciente desta nova realidade... A cultura “pós-moderna” adquire sua coloração (preto? roxo?) da muito presente perspectiva de uma hecatombe nuclear. Não se faz mais futuro como antes. De que é que adianta alguém fazer uma obra que só vai ser assimilada e compreendida daqui a cem anos, se não sabemos se o mundo e a humanidade vão durar até lá? O clima “pós-moderno” é apocalíptico.

(Leminski)¹¹⁵

O mundo atomizado é o das identidades igualmente atomizadas. Assim, o que definiria este novo tempo, para Leminski, seria a ausência de centros. Assim, o próprio rótulo de pós-moderno poderia ser questionado, pois o poeta está estilhaçado em seus poemas que passam de uma perspectiva a outra, sem se fixar em nenhuma delas.

Diante da hecatombe, o poeta afirma a sua vivência do instante, sem nenhuma postura contínua: “lembrem de mim / como de um / que ouvia a chuva / como quem assiste missa / como quem hesita,

¹¹⁵ Leminski, Paulo. Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl, in: **Anseios crípticos**. p. 61-62

mestiça, entre a pressa e a preguiça”¹¹⁶.

Talvez no mundo da pós-modernidade o Homem já não tenha tempo para ouvir a chuva, não haja mais tempo para as hesitações, tampouco para excitações, preguiça deixará de existir na sua realidade para constar apenas na etimologia dos dicionários. A pressa tomará conta de tudo e de todos? Haverá momentos para reflexões espirituais? Foram-se os tempos do Convento de São Bento. Restará sim, e tomara que fique, o “charme” da lembrança. A saudade de ter ouvido o canto da chuva e poetado o mero mergulho de um sapo na velha lagoa. E esse mero mergulho de sapo não pode ser um momento pós? Seria isso só uma questão histórica, cronológica, apenas para marcar um tempo? Tantos questionamentos não me levam a nada. O importante aqui, é o sentido das coisas, das palavras. O sentido da poesia é que interessa. Poesia para ele sai das entranhas da própria poesia, da história, de poetas. E, se vamos tirando poesia da História, estamos retirando máscaras ou colando-as em outras caras, segundo o próprio Leminski, “cultura sai de cultura”. A cara nova se refaz com outra, numa atitude de colagem, de re-modelagem ou mesmo uma camuflagem, para depois a re-construção. Cultura sobre cultura. Cara sobre cara, poetas sobre poeta. Máscara. Se tais atitudes podem ser chamadas de pós-modernas, vejo Leminski vestindo também esta pós-modernidade, embora, em outros momentos, ele busque a poesia da brutalidade da vida, do confronto com o real.

cansei da frase polida
 por anjos de cara pálida
 palmeiras batendo palmas

¹¹⁶ _____. *Caprichos e relaxos*, p. 58.

ao passarem paradas
 agora eu quero a pedrada
 chuva de pedras palavras
 distribuindo pauladas

(Paulo Leminski)¹¹⁷

O poeta que construiu parte de sua obra com as ruínas recolhidas da História, removendo escombros em busca da “frase polida” pelos “anjos de cara pálida”, dos sabiás canoros das palmeiras românticas, também se rebela contra esta potência da cultura. Neste poema, ele não quer saber do parnaso, do romântico, do nacionalista, e sim da pedra do meio do caminho, da chuva de pedras, das pauladas, pois, como nos mostra Manoel de Barros, tudo isso é também matéria de poesia.

As coisas que não se pretendem, como
 por exemplo: pedras que cheiram
 água, homens
 que atravessam períodos de árvore,
 se prestam para a poesia

[...]

Tudo aquilo que a nossa
 civilização rejeita, pisa e mija em cima,
 serve para poesia

(Manoel de Barros)¹¹⁸

É, portanto, com tais dejetos, com esses cacos que Leminski vai construir a sua imagem como um mosaico, uma obra de arte

¹¹⁷ Op. cit., p.72

¹¹⁸ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. p. 180

construída em meio à confusão da vida, ora com capricho ora com relaxo, mas pensada caco a caco. Gritada: “não sou o silêncio/ que quer dizer palavras/ ou bater palmas/ pras performances do acaso”. Aproveita tudo que foi rejeitado, tudo que foi pisado e mijado, aproveita o já dito. É nisso e naquilo que vai encontrar o sentido, a reflexão para a sua palavra, fortalecendo o seu tino de malandro.

em matéria
de tino
 menino
eu tenho dez

quiser
tenho até
um destino
 a meus pés

(Paulo Leminski)¹¹⁹

Com uma forma de raciocínio rápido e saques inteligentes para expressar-se na prosa ou na poesia, Leminski aproveitava dos toques trocadilhescos das palavras para também valorizar-se hiperbolicamente (“em matéria de tino/ eu tenho dez”), auto-ironizando-se (“quiser/ tenho/ até/ um destino/ a meus pés”). Ora, não era difícil para Leminski, com toda sua malandragem, o conhecimento lingüístico, as inúmeras leituras e a visão de mundo bastante aguçada, explorar e remexer a língua que tanto sabe, pois “é dela que é feita a substância da nossa alma.”¹²⁰

¹¹⁹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 112

¹²⁰ _____. *Anseios crípticos*. p. 112

Ele expressa-se das mais variadas formas, concebendo-se como um rio acrescido de muitas águas, que não se deixa tomar pelo silêncio.

não sou o silêncio
que quer dizer palavras
ou bater palmas
pras performances do acaso

sou um rio de palavras
peço um minuto de silêncios
pausas valsas calmas penadas
e um pouco de esquecimento

apenas um e eu posso deixar o espaço
e estrelar este teatro
que se chama tempo

(Paulo Leminski)¹²¹

O silêncio, mesmo sendo uma forma de expressão plurissignificativa, não basta ao poeta que quer deixar fluir suas palavras. Sua natureza múltipla fica sugerida nesta definição metafórica: “sou um rio de palavras” (um Amazonas, um Nilo?). Por estas águas várias, o leitor poderá viajar no “bateau-ivre” de imagens, signos, figuras, paranomásias (pausas, valsas, calmas, penadas), trocadilhos. A idéia de variedade fica também cifrada neste minuto de silêncios, que deverá ser seguido de um pouco de esquecimento. Nesta referência à sua natureza de água, ou seja, de matéria fluida

¹²¹ _____. *Caprichos e relaxos*. p. 17

que se move, o poeta se vê como palavras de passagem. A sua grandeza, portanto, não é apenas por sua individualidade, mas por estar inserido num fluxo maior, por fazer parte de uma caudalosa corrente. Depois de seu fim, quando ele fizer parte deste “teatro que se chama tempo”, este rio coletivo continuará correndo. O poeta, assim, tem consciência de ser um elo.

Este fluir no tempo é marca de um autor que fez da mobilidade a sua marca registrada. Da trajetória saltitante, numa sorte de borboletear, nasce uma poesia em que o poeta é antes conduzido pelo acaso das palavras do que um forjador de caminhos pré-definidos. O racional, aqui, cede lugar ao lúdico:

aves

de ramo

em ramo

meu pensamento

de rima

em rima

erra

até uma

que diz

te amo

(Paulo Leminski)¹²²

¹²² Op. cit. p. 15

Sempre jogando com palavras, Leminski estabelece, num jogo metafórico entre poeta e aves, o processo de buscar a rima como vôo da ave. Há uma equivalência entre *aves/ de ramo/ em ramo* e *meu pensamento/ de rima/ em rima*, as aves podem ser a metaforização do pensamento solto do poeta, que voa livre de ramo em ramo, de rima em rima, vagabundeando sem compromisso com isto ou com aquilo. A própria disposição dos versos nos dá uma visão de um lúdico desleixo – pular, saltar – . O poeta erra, sofre e se diverte na busca da rima, caindo ironicamente no convencional, no lugar comum do discurso amoroso. Assim, o seu vôo não leva ao novo, apesar da disposição experimental do texto na página (que representa o borboletear). No fim, há apenas o convencionalismo da rima mais comum: *te amo*, que se choca com a espacialidade moderna das palavras, aproximada do concretismo. É possível ler, neste poema, uma ponta de crítica também ao excesso de espontaneísmo dos anos 70. Através de uma forma experimental, ele brinca com aqueles que vêem a rima como ponto obrigatório dentro do poema (embora ele mesmo a use em vários de seus textos). Por outro lado, recai — e aqui eu vejo um forte traço de ironia do autor — em velhos conceitos românticos de expressar-se (*te amo*), talvez uma das expressões mais banais que se vê/lê em poemas. A relação entre forma poética e expectativa de leitura não passava despercebida para Leminski, que também tinha assumido, profissionalmente, o papel de publicitário. É esta tensão que fica presente num poema em que ele opõe visibilidade artística e invisibilidade:

das coisas
 que eu fiz a metro
 todos saberão
 quantos quilômetros
 são

aquelas
 em centímetro
 sentimentos mínimos
 ímpetos infinitos
 não?

(Paulo Leminski) ¹²³

Podemos dizer que este poema figura como uma provocação do poeta para com as formas tradicionais de fazer poemas, principalmente por haver uma possibilidade de equivalência semântica entre fazer a metro e fazer a métrica. Por dar seguença a quem está lendo, os poemas que são feitos dentro de uma fôrma acabam melhor aceitos. O novo sempre desestabiliza, gerando inseguranças, enquanto a tradição traz consigo uma certa pacificação.

Por outro lado, Leminski, que ao longo de seus 44 anos produziu aos quilos, aos metros, quilômetros, principalmente para a publicidade e para o jornalismo, tinha bem a consciência de que na era de mercado, a escrita era pensada pela quantidade, e não pela qualidade. O escritor tinha que escrever para a sobrevivência: “alvorada / alvoroço / troco minha alma / por um almoço”¹²⁴. A idéia, portanto, de produtor literário é que lhe dava uma visibilidade dentro de uma cultura de

¹²³ Op. cit. p. 15

¹²⁴ LEMINSKI, *Distraídos Venceremos*, p. 126.

massa em que ele transitava. Opondo-se a esta parte que atende a certas expectativas de leitura, ele cultiva o seu lado menor (e por isso maior), o seu lado milímetro, invertendo e inventando. Embora em muitos de seus poemas ele tenha pago tributo a recursos poéticos convencionais, desde o início de sua caminhada, incorporava o experimentalismo, tendo, por isso, recebido o equivocado rótulo de poeta concretista. É verdade que andou experimentando escrever de forma concreta, no entanto, a sua entrega total ao movimento foi bastante passageira. Depois, sem dúvida, o legado experimental permaneceu presente em sua obra, ao lado de outras tradições.

Leminski, no poema em questão, não abandona a rima, mas seu uso insinua uma provocação aos que cultuam as formas tradicionais. O poeta parece querer dizer que poesia sem rima e pequena, aquela que não está dentro das normas tradicionais, não tem valor. Mesmo depois de Oswald de Andrade e seus poemas mínimos, ainda há uma resistência quanto à síntese.

Leminski é um experimentador. Busca sentidos em novas montagens. Conhecedor da tradicional poesia japonesa - o hai-kai -, ele não hesitou em colocá-lo em prática, escrevendo-o e traduzindo os principais mestres dessa arte. Fica dito pelo poeta que, mesmo em centímetros, os sentimentos mínimos podem ser lidos como ímpetos infinitos. É esta passagem que dá identidade ao hai-kai, grandeza da poesia oriental. Podemos dizer que o hai-kai, com seu clic fotográfico, é muito mais difícil de ser lido, interpretado, analisado, mas para leitores com uma paciência-zen, é possível ver de imediato todo ímpeto e todo infinito do poeta expresso em poucas palavras, em centímetros. Note-se neste poema também o jogo, sempre o jogo de

palavras *centímetros/ sentimentos* e a *antítese mínimos/ infinitos* muito próprios da poética de Leminski. Embora tenha praticado o *hai-kai* dentro dos princípios da cultura japonesa, e há vários exemplos destes poemas sem rimas, ele também seguiu a tradição ocidental do *hai-kai* rimado, conciliando assim, neste pequeno espaço, dois universos distantes.

Hoje, 15 anos após o lançamento de **Caprichos e relaxos**, podemos afirmar sem medo de estar incorrendo em erros que, o *hai-kai* ou qualquer outra forma de poesia breve, mínima, é muito bem aceita no Brasil, ou pelo menos há bastante divulgação dessa modalidade poética que, em Leminski, se faz com pedaços de fotografias.

MALLARMÉ BASHÔ

um salto de sapo

jamais abolirá

o velho poço

(Paulo Leminski)¹²⁵

Este *hai-kai*, que glosa um poema famoso, olha para dois poetas importantes na viagem de Leminski, Mallarmé e Bashô, o oriental e o ocidental, encruzamentos de miscigenação, o lance de dados e o salto do sapo: “vigiando/ duvidando/ rolando/ brilhando e meditando/ antes de se deter/ em algum ponto último que o sagre/ Todo pensamento emite um Lance de Dados”¹²⁶. Neste espelho de água (o velho poço),

¹²⁵ _____. *La vie en close*. p. 108

¹²⁶ CAMPOS, Haroldo de et. al. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 173

ele se desdobra em duas metades. Da colagem destas faces várias, surge a sua identidade, cacos para um vitral multicolorido.

o eu-poético e alice

Finalmente encontrei um carrinho de mão e achei que ele podia me dar atenção, mas não consegui distinguir logo o que ia dentro dele. Primeiramente eu vi alguns traços, depois olhei por um telescópio e me pareceu ver uma expressão; então olhei por um microscópio e achei que era um rosto! Tive a impressão que se parecia comigo, e assim fui buscar um grande espelho para ter certeza, e então, para minha grande alegria, descobri que era eu-mesmo. Apertamos as mãos, e estávamos justamente começando a conversar quando me cheguei e juntei-me a nós, e começamos todos uma conversa das mais agradáveis...

Lewis Carroll e C. L. Dodgson

Para Foucault, “buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha.”¹²⁷ Leminski sempre buscou o sentido, trazendo-o à tona, às vezes, das formas mais inusitadas possíveis, como nestes quatro poemas que se seguem, núcleo de um novo grupo: “O eu-poético e alice”. Aqui podemos ver refletido um Leminski voltado para o experimentalismo, fundando o “seu” sentido na palavra que reflete sua própria imagem, alice.

Seria possível pensar que os poemas para Alice expressam um projeto poético fundado no conteúdo da forma, ou seja, no sentido que se manifesta na engenharia do poema. Leminski também é Lewis Carroll, pensa o ato da escritura, personificando-o em alice. Para tanto, ele retoma a idéia do camaleão, da metamorfose, do travesti. De camaleão a camaleoa. Cores. Nomes. De poeta a musa. De Leminski

¹²⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. p. 46

à Lindonéia de Caetano e Gil: “Na frente do espelho/ sem que ninguém a visse/ Miss/ Linda/ Feia/ Lindonéia/ desaparecida/ [...] no avesso do espelho/ mas desaparecida/ ela aparece na fotografia/ do outro lado da vida....”¹²⁸ Neste espelho-mulher, para sua alegria, o poeta se descobre ele mesmo.

ali

só

ali

se

se alice

ali se visse

quanto alice viu

e não disse

se ali

ali se dissesse

quanta palavra

veio e não desce

ali

bem ali

dentro da alice

só alice

com alice

ali se parece

(Paulo Leminski)¹²⁹

¹²⁸ VELOSO, Caetano & GIL, Gilberto. Lindonéia: In: *Tropicália ou panis et circencis*. São Paulo: Philips/PolyGram, 1 disco compacto (38'45'"): digital estéreo.512.089-2

¹²⁹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. p. 18

O advérbio *ali*, o condicional/pronome *se* e o adjetivo/advérbio *só* dão, a este momento trocadilhesco do eu-poético com o nome *alice*, um tom de brincadeira, e o lúdico se instaura nas variações de um nome sugestivo e sonoro. Este é o espaço onde o eu-póetico exercita seu jogo de imagens, imagens que, dispostas de acordo com a técnica *palavra-puxa-palavra*, se separam, parecem-se, espelham-se.

ali
só
ali
se

Como *ali só* há *alice*, está-se diante de uma obsessiva repetição do nome da mulher amada. Assim, o amor fica cifrado na presença recorrente de um vocábulo carregado de sentido. Mais ainda, no poema/espelho encontra-se a representação icônica da mulher, através do uso de um subentendido: “*ali*” é igual a vagina/útero. Assim, através desta referência erótica, a mulher se revela num poema em que sobressai o trabalho lúcido com a linguagem. Logo, erotismo e linguagem se encontram misturados em um único continente, dando o caráter altamente sensual de sua poesia. Logo, neste *ali* se espelha *alice*.

Embora não haja uma menção explícita à musa *Alice Ruiz*, podemos encontrá-la implícita na decomposição de seu nome que remete ao centro sensual: *ali*. Mesmo destituída de caracteres femininos, é possível identificá-la no texto, mas para isso é preciso arrancar-lhe as vestes, as máscaras, chegar á palavra âmago. Tal relação entre o vocábulo e a mulher deixa ver, com clareza, a mistura

da amada ao poema. Letras, palavras, nomes. Letras agrupadas que me remetem/refletem a Benjamin com o seu “Jogo das letras”, experiência erótica com a linguagem:

Nada desperta em mim mais saudades que o jogo das letras. Continha em pequenas plaquinhas as letras do alfabeto gótico, no qual pareciam mais joviais e femininas que os caracteres gráficos. Acomodavam-se elegantes no atril inclinado, cada qual perfeita, e ficavam ligadas umas às outras segundo a regra de sua ordem, ou seja, a palavra da qual faziam parte como irmãs.

(Walter Benjamin)¹³⁰

Se, para Benjamin, elas ficavam ligadas e pareciam irmãs, para Leminski, elas se misturam e se entre-oiham nesse atril que é a construção poética. Alice é um nome sonoro, melódico, possibilita-nos uma leitura mais lúdica a partir de como o poeta diz-põe suas palavras: “se alice/ ali se visse?/ quanto alice viu/ e não disse/...” Questiono-me. Como viu-se ali, Alice? Como viu-se ali, o poeta? Espelhados, com certeza, pois estes versos podem ser lidos como um palíndromo. Ao olharem-se umas às outras elas se refletem. Fazem seu papel de modelo. Prótese. O espelho que olha e é olhado? Ao analisarmos um dos versos fulcrais do poema, veremos que ele tem uma mão dupla, podendo ser lido em dois sentidos:

1 2 3 4 5 6 7

se alice ali se visse

7 6 5 4 3 2 1

se visse ali ce ali se

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. *O jogo das letras*. OE, v. II, p. 105

Isso é ver-se. É refletir-se. Mas por que Alice não disse o quanto viu? Porque alice não é Alice. É palavra apenas. É jogo. É reflexo. O nome na fôrma para produzir uma seqüência de imagens que não sejam esquecidas e sim reproduzidas, possibilitando multiplicações, mas multiplicações causam perigo e medo e nos remetem a Borges: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplicam el número de los hombres”¹³¹

1 2 3 4 5 6 7
se ali ali se dissesse

7 5 6 4 3 2 1
se dissesse ali ali se

Por que tanta palavra não desce? As palavras vêm, às vezes fáceis, às vezes não se sustentam, são jogos fônicos cheios de musicalidade. O poema está repleto de aliterações que sustentam sua musicalidade, mais o se, o só, o ali – um condicional, um pronome, um adjetivo, um advérbio, um nome (Alice) – misturam-se constantemente permitindo uma multiplicidade de leituras. Imagem-ação. Trabalho poético com um nome que lhe é significativo. Alice. O alicerce do poema e também do poeta.

Não se pode perder de vista, nessa leitura, um nome extremamente significativo para a poesia brasileira dos anos 80/90 e também para a vida de Paulo Leminski, Alice Ruiz¹³². Ela foi uma

¹³¹ BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**, vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 431

¹³² Livros de Alice Ruiz: *Navalhanaliga* (1980), *Dez hai-kais - tradução de poetas japonesas* (1982), *Paixão xama paixão* (1983), *Pelos Pelos* (1984), *Céu de outro lugar - tradução de poetas japonesas* (1986), *Nuvem feliz - história infantil* (1986), *Vice Versos* (1988), *Desorientais* (1996)

espécie de espelho que possibilitou ao poeta um certo prolongamento no ato de olhar da janela, a vida. Esta alice, nome comum, é também nome próprio. Nesta ambivalência da palavra encontramos a complexidade semântica da poesia de Leminski, que, sem fugir do compromisso com o vivido, não se deixa levar pelo meramente autobiográfico.

Alice é a palavra alice, campo de virtualidades trocadilhescas, é a mulher/musa Alice Ruiz, companheira na vida e na poesia, mas é também uma referência significativa a um tópico clássico da literatura universal: é a Alice no país das maravilhas, que busca sonhos num mundo invertido. Assim, a aventura da linguagem que se decompõe e se recompõe, que cresce e aumenta, que experimenta outras formas e que freqüenta o lado invertido está totalmente sintonizada com a história de Lewis Carroll e com a própria linguagem de que se valeu o autor inglês. O poema é, portanto, um nó em que a experiência vivida, a relação entre o homem Leminski e a mulher Alice, se potencializa com elementos da cultura, elementos que dão uma espessura literária ao poema que não deixa de ser também de amor. Amor pela mulher/linguagem.

Se alice ali só ali se alice. Este se (sê) transforma Alice em um verbo. É possível, portanto, aproximar sentidos através de uma parentesco sonoro. Temos uma paronomásia que fica implícita: Alice/aliciar. Ou seja, Alice é a mulher/palavra que seduz, que atrai, enfim, que alicia. Aliciar resulta em olhar. Olhos nos olhos. Adentrar o outro. Espelho diante do espelho. Ali se Alice. Ali sê Paulo. Com isso posso imaginar uma figura mágica da casa dos espelhos, onde uma só pessoa só ali dentro não se parece mais só. Imagem-eco.

ali 1 se 4

só 2 ali 3

ali 3 só 2

se 4 ali 1

1 2 3 4 5

se alice ali se

5 4 3 2 1

se alice ali se

Alice é espelho de Alice. É mais do que musa, é a personificação da palavra. Mais ainda, é a própria representação do poeta, é Leminski com máscara, o amante confundido com o objeto amado: “ali/ bem ali/ dentro da alice/ só alice/ com alice/ ali se parece”. Diante de si, Alice. Diante de si, a Poeta. Re-conhecimento. Ali sim, Alice ali se parece. Ali só. Espelhos.

Um outro poema foi olhado/lido por mim também como reflexo da própria identidade do poeta que se projeta na página ao construir o discurso/mulher. Aqui o verbo aliciar se revela, sugerindo a natureza erótica deste fazer poético:

você me alice

eu todo me aliciasse

asas

todas se alassem

sobre águas cor de alface

ali

sim

eu me aliviasses

(Paulo Leminski)¹³³

¹³³ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 33

Outro poema para Alice Ruiz. Leminski a verbaliza. Conjuga o nome daquela que o alicia. Novamente um jogo de palavras, que, em uma primeira leitura, não diz muito. Percebe-se o descompromisso com o “dizer alguma coisa” ou com a tão esperada “mensagem” que os fruidores esperam sempre de poemas. Aqui o que se destaca são os verbos: aliciar, alar e aliviar, verbos esses que trazem implícitas as letras de alice, produzindo uma cadeia sonora ao longo de todo poema. Alice é o sujeito destas ações, se fazendo presente inclusive no interior dos verbos: aliciar; alar; aliviar. Sentir o ar, poder respirar com tranqüilidade. “Você me alice”. Você me é Alice? Você me faz você. Você me seduz, como as palavras também me seduzem. Você é o nome. Você é o verbo, portanto você é fonte do poema. Você é a minha intenção/extensão, o meu sentido, é a imaginação que me possibilita asas para o meu voar. Um vôo sobre espelhos d’água. “Al face”. A imagem duplicada. Alice em Alice, Paulo em Alice. O poeta e a poeta. Poetas. Há uma progressão semântica nestes verbos que vão de aliciar, sedução, alar, desprendimento do chão cotidiano, e chegam a aliviar, último estágio desta epifania erótica. Numa linguagem corriqueira, aliviar significa copular, gozar, ter prazer. Em texto denominado “Os limites do mundo”, do livro **As palavras e as coisas**, Foucault valoriza a idéia do jogo, que faz com que a linguagem ganhe um estatuto de natureza. Brincar com as palavras, criando novas realidades. Em uma certa dimensão, as palavras e as coisas não estão divididas, compõem um único texto. Para ele,

entre as marcas e as palavras, não difere a observação da autoridade aceita ou o verificável da tradição. Por toda a parte há somente um mesmo jogo, o do signo e o do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único.

(Foucault)¹³⁴

Leminski buscava sempre esses entrecruzamentos, dominando-os com bastante propriedade e fazendo com que leitores, cada vez mais, o questionassem. Vemos explicitamente isso em **Catatau** que, a exemplo de tantos entrecruzamentos, foi chamado de “ilegível”.

Quando o lemos “ali/ sim/ eu me aliviasse”, provoca-nos um certo êxtase-vocabular, uma leveza, que nos possibilita o vôo de uma palavra a outra, com um quê de poesia concreta, mas com maior ênfase no nonsense do jogo. O jogo da palavra que sugere múltipla leitura. “Asas/ todas se alassem” sobre alice/Alice, que é água e é espelho, possibilitaria o movimento, a conjugação. Conjugado em nome do prazer. Ali, via-se. Ali alivia-se. É o gozo erótico diante do texto.

Já, num terceiro poema, um outro nome vem, de certa forma, complicar, ou propiciar novas leituras. Um palíndromo – ANA – além de nome próprio é um prefixo an(a), do grego *aná* é igual a uma ação ou movimento contrário, movimento de baixo para cima, repetição. Vejamos o poema

ana vê alice
 como se nada visse
 como se nada ali estivesse
 como se ana não existisse

vendo ana
 alice descobre a análise

¹³⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. p. 50

ana vale-se
da análise de alice
faz-se Ana Alice
(Paulo Leminski)¹³⁵

Novamente estamos diante de um exercício palíndromo, em que a palavra ANA reforça o movimento de inversão que marca este conjunto de poemas sobre a musa Alice. Leminski é um exímio brincalhão de palavras. Agrupa-as, conjuga-as, analisa-as. Joga. Fazendo textos extremamente lúdicos que, de certa forma, perdem um pouco da seriedade e de sua imponência. Vejo aqui, palavras autônomas, dois nomes separados por um verbo (“ana vê alice”) – um é sujeito, o outro, objeto. Seguindo uma cadeia de mudanças de posições dentro do poema, estes dois nomes vão se contrapondo (o prefixo ana remete à idéia de movimento contrário) até chegarem ao último verso unificados em um único nome composto, no qual se dá o apaziguamento do conflito que os separa. O poema narra antes de mais nada a história desta oposição entre dois nomes, que se encontram, potencializados, no final: de nomes comuns passam a um nome próprio. Assim, Leminski dá à palavra um estatuto humano, o que mostra o peso que esta tem em sua poesia. Ela não é uma mera representação da realidade, e sim a própria realidade. “As palavras agrupam sílabas e as sílabas, letras, porque há, depositadas nestas, virtudes que as aproximam e as desassocia, exatamente como no mundo as marcas se opõem ou se atraem umas às outras”¹³⁶

Nos poemas de Leminski, as palavras atraem-se tanto quanto se fragmentam, há embates e conjugação, embora o que sobressaia sejam os cacos. Para juntá-los em mosaico, *Il faut* um leitor que saiba

¹³⁵ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 77

¹³⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. p. 51

re-construir, re-estruturar cada vocábulo no seu “novo atril”, abrindo a possibilidade para um outro jogo. Ou seja, o conjunto poético não vem pronto, fechado, pré-fabricado. É preciso buscá-lo, juntar partes. Ao fazer isso, estaremos nos valendo, assim como o poeta, do princípio da justaposição de partes soltas e antitéticas, que, reunidas, formarão um outro ser.

Em “espaçotemponave para alice” nos deparamos com a queda, os cacos, os fragmentos e a re-construção.

espaçotemponave para alice

frag
mentos
do naufrágio
da vida

jogados
na praia
de uma terra desconhecida

porisso
nos apertar
tanto
nos juntar
tanto

juntos enfrentar
a noite
dos espaços interestelares
(Paulo Leminski)¹³⁷

Este poema, originalmente publicado em **Polonaises** (1980), nos mostra, como sugere o título – “espaçotemponave para alice” – a cena

¹³⁷ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*, p. 51

enunciativa (contexto) de Paulo e Alice. O poema resgata tanto o movimento das ondas do mar quanto o flutuar com uma nave em espaços interestelares, quer por sua construção visual, quer pela fragmentação dos versos e pelo ritmo imposto. Assim, “espaçotemponave para alice” é bastante representativo da tendência do poeta para o experimentalismo, uma tradição oriunda do movimento concreto. Neste espaço podemos ver a constelação de Mallarmé diante do fragmentário de tudo, a união dos poetas expressa no vocábulo *espaçotemponave*. Tal opção pode ser captada desde a primeira palavra do título: palavra construída por três outras: a distância entre dois pontos; a sucessão dos anos, dos dias, das horas; o templo, a casa e a embarcação. Há, no poema, a assunção de um paradoxo com as palavras “espaçotemponave” e “frag-mentos”. Uma agrupa três palavras formando um verdadeiro “kakekotoba” – passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume –. O perfume podemos dizer que é a relação existente entre as três palavras: espaço, tempo e nave que, inter-relacionadas, nos dão uma única idéia, a de vida. Já a outra, “frag-mentos”, vem aos pedaços, esmigalhada, cortada, como o seu próprio significado, questionando o sentido de juntar e separar. Coexistem duas imagens no poema, a marítima e a celeste. Observa-se, que a movimentação sugerida pelos versos referencia as ondas do mar e também os ventos; ambos podem causar estragos, fragmentar vidas, causar insucesso, des-pedajar, des-estruturar. Por outro lado, a sucessão da separação é a conjunção. Aí se estabelece o paradoxo: uma não poderia existir onde existe a outra; são excludentes e, no entanto, coexistem.

São tantas alices e espelhos que acredito Leminski ter adentrado também no “país das maravilhas” em busca da fantasia, do jogo, do nome, da poesia, da identidade. As máscaras são muitas, tantas que ele se encontra refletido em seu inverso sexual, a mulher amada.

Como tentamos demonstrar aqui, os movimentos característicos destes poemas são a aproximação das partes e a fragmentação. Ou seja, duas energias contraditórias, uma centrípeta e outra centrífuga. Assim, em Alice o poeta encontra uma persona e uma metáfora da própria poesia. Alice é mulher e é texto (via Lewis Carroll), é o negativo do homem, sua imagem invertida. Através do ato erótico, Leminski se experimenta no outro. Assim como, através da comunhão com textos alheios, ele também consegue conquistar uma alteridade – este é o tema do capítulo seguinte.

encontro de poéticas

A natureza (e a vida) acabou. Só há cultura.
O homem está vivendo num mundo totalmente humano.
Quando precisa de alguma coisa nova, saqueia o passado.
No “pós-moderno”, cultura sai de cultura. Toda arte hoje é alexandrina,
bizantina, é neo-alguma-coisa. É “hommage”, é paródia:
tudo já está aqui, modulemos.

Paulo Leminski

Freqüentador do templo Neo-Pitagórico de Curitiba, antigo reduto dos simbolistas paranenses, Paulo Leminski exibiu uma cultura sem limites, nascida de uma leitura ampla. Vale citá-lo para tentar compreender um pouco a sua forma de escritura que, em alguns momentos, não foi de toda compreendida.

Em suas incursões pela palavra, refere-se constantemente, àqueles outros que o acompanharam. Se, em dadas circunstâncias, ele se referia aos concretistas como seus patriarcas, podemos dizer que os patriarcas eram em número muito maior e congregavam escritores de várias latitudes e de várias épocas. Pertencente a um tempo saturado de cultura, em que a própria natureza se confundia com a cultura, Leminski vai estabelecer diálogos com outros textos. Não se pode ignorar que além de poeta, ele foi um conhecedor de outras línguas, o que lhe permitia transitar por várias culturas. Assim, a sua atividade criativa limitava-se com a prática da tradução. E foram várias as obras que ele verteu para o vernáculo, numa espécie de intradução, em que o tradutor entrava como elemento ativo e não como simples intérprete. Nessa concepção tradutória já se estabelecia

um princípio de autoridade: isto é, através dela, o tradutor se arvorava autor, fazendo da tradução um diálogo e não um monólogo. Leminski verteu Yukio Mishima (**Sol e aço**) e Bashô, Petrónio (**Satyricon**) e James Joyce (**Giácómo Joyce**), Samuel Beckett (**Malone morre**) e John Lennon (**Um atrapalho no trabalho**). Estas são algumas obras e alguns autores com quem Leminski conversou em tradução sempre autorais. Percorria do clássico ao moderno, do sentimental ao experimental, da prosa ao hai-kai. Não há nenhum projeto bem definido de trabalhar com determinados temas, com grupos bem definidos. O poeta passa em revista obras e autores que não guardam parentescos. É, novamente, a idéia de mosaico que aparece forte.

A tradução tinha um peso tão grande na vida de Leminski que é praticamente impossível desvinculá-la da sua obra criativa. Não havia um tradutor Leminski e um poeta, ambas as funções estão amalgamadas. Ao traduzir, Leminski estava fazendo poesia e ao fazer poesia ele estava traduzindo. Como autor localizado dentro desta época de cruzamentos, ele podia assumir a sua natureza mais profunda.

Assim, muitos de seus poemas funcionam como contraponto de obras de outros autores. De módulos que vão se encaixando, surgem peças mosaicais que se ajustam à sua obra, obra essa que figura como cacos de um grande espelho de nomes e máscaras.

Neste último agrupamento de poemas, temos o encontro ou o confronto do eu-poético com outras poéticas, assinalando dessa forma uma espécie de confissão: O eu-poético e suas leituras/ o eu-poético e seu gosto literário/ o eu-poético e a divulgação da apropriação de outras poéticas com as quais estabeleceu pontes.

O grupo está bastante marcado pelo substantivo *dia* – tempo em que a terra está clara; a claridade que o sol envia à terra –. Mais do que alusão à claridade, digamos, cabralina, a palavra dia remete a uma idéia de temporalidade – é ocasião, é oportunidade. Dia, neste momento, nos parece ser uma palavra que estabelece uma relação com o passado, o presente e o futuro, cifrando uma ausência de tempo. O tempo é adiante, “adiante”, mediante. Dia é medida elástica de um tempo que não existe. Ora se apresenta breve, ora longo, ora inteiro, ora eterno, ora fragmentado. Dia pode ser um segundo mas também pode ser uma vida inteira. E é dessa forma, a partir de vários dias, que o poeta saúda os “outros” poetas, “os velhos” – sem ser pejorativo, diz “poetas velhos” e não superados. O adjetivo “velhos” funciona como um determinante de outras gerações, de outros dias, pois é incorporando os poetas velhos e seus dias passados que se constrói um outro eu.

O poema transcrito abaixo tem uma grande significação, por estar fundando uma conversa com uma grande gama de autores, revelando o fundo dialogai de sua poesia:

Bom dia, poetas velhos
me deixem na boca
o gosto de versos
mais fortes que não farei.

dia vai vir que os saiba
tão bem que vos cite
como quem tê-los

um tanto feito também,
acredite.

(Paulo Leminski)¹³⁸

O outro saúda e pede em tom quase implorador: “Bom dia, poetas velhos/ me deixem na boca/ o gosto de versos”, numa posição de quase humildade frente aos grandes escritores que reverencia. Sua afirmação continua: “versos/ mais fortes que não farei”. É bom notar que o autor está aqui tratando do peso da tradição, que o torna pequeno. Os grandes versos ficarão na memória e na boca, barrando a produção de outros originais. Ao invés de ver isso como algo paralisador, Leminski encontra nesta presença do alheio em sua voz uma possibilidade criativa. Escrever se torna não apenas expressar-se, mas expressar outras vozes, divulgá-las, apropriar-se delas e sentir prazer de sentir a sua língua roçar em outras línguas, outros nomes, outras poéticas.

Podemos até enumerar nomes, “outros eus” de quem furta cores como camaleão. “Ouçamos com atenção os deles e os delas da tv globo/ sejamos o lobo do lobo do homem/ adoro nomes”¹³⁹: Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Baudelaire, Dante, Gilberto Gil, Rimbaud, Alice Ruiz, Mallarmé, Bashô, Camões, James Joyce, José de Alencar, Casemiro de Abreu, Caetano Veloso, Glauber Rocha, Padre Vieira, Homero, Ginsberg, Fernando Pessoa, Ungaretti, Éluard e outros. Acredito que, ao iniciar com uma saudação de bom-dia a seus poetas velhos, queira explicar que, ao lê-los, tanto e tantos, ele pôde

¹³⁸ _____. *Caprichos e relaxos*. p. 20

¹³⁹ VELOSO, Caetano. “Língua”. *Literatura comentada*. 3.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990. p. 126-127

produzir sua obra provando que ler poemas, apropriar-se deles, re-criá-los, é uma forma de exercer a poesia, de construir um outro dia para ela. Dessa forma, para o poeta, ler é também escrever, citar é também criar, pois ao pronunciar os versos, o poeta se apropria deles: “como quem tê-los/ um tanto feito também,/ acredite”. Está aí uma arte poética, por muitos definida como pós-moderna, através da qual o poeta pode ver-se refletido, não com a sua face, mas com a face dos “outros” em que tanto se espelhou. Tal qual nos diz Bernardo Soares numa passagem de seu desassossego: “Gostava de ver a minha face refletida,/ Porque podia sonhar que era a face de outra criatura.”¹⁴⁰

E assim, o poeta brinca de sonhar que era a face de outra criatura. Ele se mira em poetas clássicos, estabelecendo comparações, buscando ajustar suas medidas aos escritores de grandes nomeadas. É o poeta da província conversando com os de fama internacional. Há, no entanto, uma ponta de ironia criada pela paronomásia Dante/dente, que dá precedência ao real imediato, equilibrando assim as duas pontas da gangorra. O poeta se vê no outros, mas vê também que sua realidade é outra.

não creio
que fosse maior
a dor de dante
que este dente
de agora em diante
sente

não creio
que joyce
visse mais numa palavra
mais do que fosse
que nesta pasárgada

¹⁴⁰ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 174

ora foi-se

tampouco creio
 que mallarmé
 visse mais
 que esse olho
 nesse espelho
 agora
 nunca
 me vê

(Paulo Leminski)¹⁴¹

Aqui Leminski diverte-se um pouco com os seus “poetas velhos” misturando-os/ incorporando-os ao seu cotidiano. Brinca com a palavra, com o poeta e sua dor, inoculando no poema o humor e se tornando, assim, solto, des-preocupado. Relaxado. Dor de dente/ dor de dante/ de agora em diante. A palavra dia. Presente. Agora. Aglutinada. Diante. Diante de dante, com minúscula, fazendo dela também uma contração de duas preposições: **de + ante**. Dante, ou **de +** o advérbio de tempo **antes**. Dantes. Anteriormente. Ante Dante, ante Joyce, ante Bandeira, ante Mallarmé, ante Pessoa. O poeta os localiza ou os desenterra do tempo de maneira diferente, atraindo-os para sua obra. “De agora em diante” – Dante; “que nesta pasárgada ora foi-se” – Bandeira; “a dor que deveras sente”, Pessoa. Todo este processo de corte das iniciais maiúsculas opera uma dessubiimação desses autores clássicos que se agregam à obra de Leminski quase que na condição de seres comuns. Com isso ele os retira do espaço de consagração criando uma aproximação entre tempos, entre estilos e entre latitudes.

Parece que o poeta nos diz: jamais serei um deles, embora saiba

¹⁴¹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p.26

locomover-me sem problemas em Pasárgada. Sei perfeitamente como é o Inferno de Dante, já visitei Joyce, já me vi frente a frente com o lance de dados de Mallarmé, também já senti bem a dor dos “outros” Pessoa, nunca chegarei a um deles porque apenas me desnudo e “o olho vivo com que vês/ Até o seu conteúdo/ Me aparta de minhas ves-/ Tes./ E como um deus vou desnudo.”¹⁴²

O poeta busca assim também o desnudamento, separando-se de suas fantasias: nu de máscaras por se reconhecer no espelho que não reflete, num espelho que é o seu agora e o seu nunca. Há aproximação de outros poetas, mas há também recuo, fluxo e refluxo, que o colocava ora distante das margem do imediato, ora perto dela. Num movimento indeciso de ser/não ser, ele ora é moderno, ora pós-moderno, ora um poeta simbolista, ora engajado. Não podemos, portanto, falar em estéticas ou em compromissos sociais puros, embora ele não deixe de reagir aos acontecimentos históricos-culturais de seu redor, como fica comprovado em afirmações como esta:

A palavra “poluição” parece ser o emblema-tótem do mundo “pos-moderno”. Todos sabem (no mundo “pós-modernos”, *todos sabem*) que o processo chamado civilizatório, a sociedade industrial, está depredando e destruindo inexoravelmente os recursos naturais do planeta. A fome de lucros e de bens é infinita. As riquezas do planeta, essa nave-Terra, não são. Acabados os recursos, só nos resta o lixo. O “pós-moderno” é a apoteose do lixo. Diante de nós, só temos a reciclagem do lixo. O passado, sob forma de “dejeto”, sobra, resto, o monturo, o sambaqui, o “sebo”, o ferro velho. No “pós-moderno”, passado e futuro se fundem num círculo reversível. Dançou todo o conceito romântico de “originalidade”. Tudo já foi

¹⁴² MALLARMÉ, Stéfane. “A vendedora de roupas”. In: CAMPOS, Haroldo et al. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 57

feito, tudo já foi dito. Entramos na era da citação e da tradução. A recuperação do já-havido.

(Paulo Leminski)¹⁴³

E é dessa forma, recriando, recuperando, traduzindo, tentando enxergar-se através de um espelho, sem moldura, que vai selecionando o seu “lixo”, incorporando-o à sua imagem de poeta travestido de outras modas. É, pois, nessa reciclagem que acontecem mudanças, metamorfoses. Metaformoses. Um poeta novo cheio de poetas velhos salvados do “ferro-velho”, re-cuperados numa poética de agoridade.

No poema que se segue, dá-se mais um encontro com os outros, revelando esta identidade agregativa, em que o alheio se soma ao próprio, criando um novo ariequim, ser feito de pedaços. Saliente-se, no entanto, que esta é apenas uma identidade desejada, que não se realizou – o verbo está no pretérito imperfeito, revelando um tempo que não se efetivou. É bom lembrar também que a atitude apropriadora está relacionada a um deslocamento no tempo e no espaço. São os poetas do agora e da província que sentem a nostalgia de obras que foram escritas em outras épocas e em outras latitudes.

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

depois
a barra pesando

¹⁴³ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.p. 62

dava pra ser aí um rimbaud
 um ungaretti um fernando pessoa qualquer
 um lorca um éluard um ginsberg
 por fim
 acabamos o pequeno poeta de província
 que sempre fomos
 por trás de tantas máscaras
 que o tempo tratou como a flores

(Paulo Leminski)¹⁴⁴

O poeta está saudosos de uma utopia perdida, não tendo podido participar de um tempo poético mítico, coube-lhe o destino do travestimento. A ordem de grandeza dos poetas referidos é decrescente (vai do clássico Homero a um poeta dos anos 50, o beatnik Ginsberg, chegando ao produtor do poema que está localizado, nos anos 70, num dos centros provincianos do Brasil). Parece-nos clara, aqui, a posição do poeta em relação a seus modelos. Ele assume uma posição de marginalidade diante do clássico Homero. Como que ironizando ou brincando com o seu próprio sonho. “A gente ia ser...”, não fomos. Depois, os outros: Rimbaud, Ungaretti, Fernando Pessoa, Lorca, Éluard, já canonizados. Descubra, por fim, que não atingiu a estatura de nenhum deles, restando-lhe apenas o recurso das máscaras, que são sempre provisórias. Não deu para ser Homero, nem tampouco Rimbaud, Pessoa, Lorca, Éluard. Vivendo um contexto histórico diferente, é bom lembrar que **Caprichos e relaxos** é um livro que traz os embates sociais dos anos 60 e 70, resta ser o poeta menor, de província, vivendo na barra pesada, marginal e vinculado à

¹⁴⁴ _____. **Caprichos e relaxos**. p. 49

provisoriamente das flores. Assim, mesmo bebendo da tradição, do cânone universal, do estoque poético de outras línguas, tidas como representantes por excelência da civilização, Leminski não perde de vista as suas coordenadas espaço-temporais. É um poeta que habita o coração do imediato. Assim, a referência à província e aos tempos difíceis serve para justificar as próprias opções poéticas de quem não pode deixar de lado as solicitações do agora.

Dessa forma, não é só de poetas velhos que ele se vale para estabelecer diálogos, busca também os seus contemporâneos, outros obreiros da arte no dia-a-dia. É numa espécie de oração que ele pede o parentesco com alguns nomes que estavam fazendo, dentro da cultura brasileira, uma arte extremamente ligada a conceitos de vanguarda.

dia
dai-me
a sabedoria de caetano
nunca ler jornais
a loucura de glauber
ter sempre uma cabeça cortada a mais
a fúria de décio
nunca fazer versinhos normais

(Paulo Leminski)¹⁴⁵

Este poema, conforme observação de Régis Bonvicino em **Uma carta uma brasa através**, sofreu algumas alterações ao ser publicado em **Caprichos e relaxos** (1983). O original é o que segue:

¹⁴⁵ Op. cit. p. 57

dia
 dai-me
 a sabedoria de caetano
 nunca ler jornais
 a loucura de walter franco
 ter sempre uma cabeça a mais
 a fúria de décio
 nunca fazer versinhos normais
 nunca me sentir insultado
 com os golpes do acaso e do destino
 dai-me
 ou eu consigo sozinho

(Paulo Leminski)¹⁴⁶

Numa observação à página 87 de **Uma carta uma brasa através**, fica dito que o poema foi escrito antes da carta de 28/set/78 – duas da madrugada. Na edição de **Caprichos e relaxos**, em vez de “loucura de walter franco” aparece “loucura de glauber”. Pois bem, observo ainda que quando da publicação de **Polonaises** (1980), o poema já estava modificado. A alteração foi feita para sair em **Polonaises**, em decorrência de ser **Caprichos e relaxos** uma reunião de outros livros. Neste poema, também aparece a recorrência da palavra dia: “dia dai-me”. Dai-me sabedoria, dai-me loucura, dai-me a fúria das pessoas nas quais acredito: Caetano, Glauber, Décio... Na carta de 28 de setembro de 1978, Leminski fala de sua insatisfação com o disco de Walter Franco, atualizando

¹⁴⁶ LEMINSKI, Paulo. **Uma carta uma brasa através**. São Paulo: Iluminuras, p. 78

assim o poema, com uma mudança que *corrige* o seu cânone jovem. Nesta mudança podemos flagrar o poeta extremamente preocupado com a permanência no presente. Ele quer que sua poesia seja uma contemporânea sua e não uma sobrevivente. Isso revela o projeto de uma poesia que só reconhece como temporalidade um agora elástico, em que o passado só encontra ressonância enquanto continua atual.

Na referida carta, há passagens que revelam o entusiasmo do poeta pelas mudanças que se processavam na cultura brasileira:

deus meu!

eu estou aqui c/o "muito" do caetano ouvindo o dia inteiro

só "terra" "sampa" e "cajá" são o maior show de beleza

poesia/som

q vi por esses tempos

uma coisa linda verdadeira alegre inventiva¹⁴⁷

as coisas estéticas de caetano são muito mais estéticas e muito bonitas

porque são verdadeiras

estão a serviço de uma mente cheia de idéias originais

e um coração faminto por coisas reais e verdadeiras¹⁴⁸

"eu quero a arte forte

como os poemas de décio do agosto dos teus

da música de caetano e de gil

john lennon

dylan"¹⁴⁹

¹⁴⁷ Op. cit. p. 81

¹⁴⁸ Op. cit. p. 82

É bom notar que ele pensa o momento como um amálgama da poesia e da música, do nacional e do internacional, colocando lado a lado Caetano, Gil, John Lennon e Bob Dylan. Se a sua admiração aos novos patriarcas, já dentro de um mecanismo de cultura de massa, é grande, também não é pequena a indignação com o disco de Walter Franco, que fez com que Leminski alterasse o poema homenagem na edição de **Polonaises** (1980). Tal indignação está explícita em alguns momentos da carta a Régis:

“trata-se do disco do walter franco
foi a mais desagradável surpresa artística dos últimos tempos
para mim”¹⁵⁰

“é que esse disco me fez pensar se walter franco está com alguma
coisa”¹⁵¹

“FALTA VERDADE!
tudo soa falso oco furado inútil ornamental
não há uma só linha melódica realmente inspirada
as melodias são de uma banalidade imaginativa desconcertante”¹⁵²

“são apenas palavras
belezocas sonoras tilintando ao sol de lugar nenhum”¹⁵³

¹⁴⁹ Op. cit., p. 83

¹⁵⁰ Op. cit., p. 80

¹⁵¹ Op. cit., p. 81

¹⁵² Op. cit., p. 81

¹⁵³ Op. cit., p. 82

“bashô disse: sem verdade, não há haikai
deve ser verdadeiro para outros tipos de poemas
essa de gravar versinhos de papai...! ora faça-me o favor!”¹⁵⁴

Toda essa revolta contra a falsidade (o que mostra que o poeta, para Leminski, tinha que fingir tão completamente para chegar a fingir que é dor a dor que deveras sente) fez com que alterasse o poema, substituindo “a loucura de walter franco” por a “loucura de glauber”. Além disso, ele também eliminou os quatro últimos versos: “nunca me sentir insultado/ com golpes do acaso e do destino/ dai-me/ ou eu consigo sozinho”. Podemos ver aí que houve uma mudança da utopia. O poeta já não se rebela contra o destino, transformando a revolta em uma prece, isto vai antecipar a *desengajamento* dos anos 80, quando o poeta vai trocar a postura política por um crença no acaso e no estético. O livro que representa esta mudança é **Distraídos venceremos**, que marca uma alteração de rota: já não é a união, a conscientização que leva à vitória, mas o trabalho distraído, descompromissado.

Aqui, o poeta não apenas atualiza escritores, como se atualiza, perseguindo uma poesia moderníssima. Um poeta que busca nova máscaras, que se enxerga em outros projetos. Assim, Leminski se sintoniza a Glauber Rocha pela grandeza do cineasta, pela irreverência, pela loucura e sobretudo pela sabedoria. Ser polêmico e diferente, chocar e ironizar eram, para Leminski, muito mais importantes do que ter uma identidade estática. Ele se entrega, sem rotas rígidas, ao prazer alucinógeno de misturar gírias, arcaísmos,

¹⁵⁴ Op. cit., p. 83

citações, palavras-montagem, distribuindo pauladas para todos os lados. Com isso, a sua emotividade imediata chega facilmente ao leitor. Leminski se vale destas normas, ele o faz de forma crítica, explorando as contradições entre o instrumental e a pressão do tempo. Na verdade, as formas poéticas tradicionais aparecem não como manifestações puras em um poeta que quer ser um sócia de escritores de outras épocas, como acontecia nos textos clássicos da geração de 45, mas como facetas de um *pout-pouri* poético. Mesmo os hai-kais de Leminski não são importações de originais japoneses, eles sofrem um processo de abasileiramento. São, segundo sua definição, hai-tropicais. Assim, tendo em vista que Leminski foi um leitor, o fato de ele conhecer estas outras formas serviu para potencializar a sua poética.

Neste poema, também figura o já citado substantivo *dia* (“esses dias”, “longos dias feito anos”), reforçando a significação da temporalidade. Tempo de aprender, de conhecer, de praticar como um ofício interiorano. “Sim pratico todos/ os gêneros provincianos.”

Provinciano e cosmopolita ao mesmo tempo. Ele busca os modelos tradicionais mas assume a província como mirante deformador deles, aceitando positivamente a defasagem temporal entre os espaços. Mesmo longos, “esses dias feito anos” — muitos anos — transformar-se-ão, ou melhor, farão parte de um passado. Passado não esquecido, mas registrado. Aprendido e apreendido. Feito lição, pois há moinhos nos quais se aprende, se trabalha.

moinho de versos

movido a vento

em noite de boemia

vai vir o dia

quando tudo que eu diga

seja poesia

(Paulo Leminski)¹⁵⁵

O moinho poético mói palavras, rimas, versos, gêneros provincianos, de uma forma antiga, processando a nova poesia, nascida desta moagem do múltiplo, do vário. Do desejo de ser Homero, Rimbaud, Mallarmé, restam os fragmentos poéticos que Leminski vai acrescentando à constelação da poesia moderna. A imagem do moinho sugere a idéia da granulação. É como se o poeta dissesse: sou nada. Nada sou. Sou o pó, pois “quem ao moinho vai, enfarinhado sai.”¹⁵⁶ É a volta à poeira, às ruínas, aos seus escombros. É o momento do re-começo a partir do processamento da tradição. As formas foram moídas, trituradas. Os “eus” foram granulados: personagens, versos, máscaras, fotografias, palavras, poetas, hieroglifos, anseios... um catatau de entulhos triturados. Os versos moídos resultam em pó, pó que pode ser novo alimento, um motivo para outras palavras, novos pensamentos, outros sentidos, é a passagem do grão à farinha, do outro ao eu. Assim, o pó não tem um sentido apocalíptico, estando mais ligado ao gênese. É através da granulação do modelo poético, do cânone, que Leminski vê a continuação da poesia. Assim, o moinho, no poema supracitado, está

¹⁵⁵ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 57

¹⁵⁶ GHITESCU, Micaela. *Novo dicionário de provérbios*. Lisboa: Fim de século. 1992. p. 126

mais próximo de Dom Quixote do que da máquina que tudo consome, sentido que ficou imortalizado em belíssima canção do velho Cartola: “Preste atenção, o mundo é um moinho/ vai triturar teus sonhos tão mesquinhos/ vai reduzir as ilusões a pó...”¹⁵⁷ O moinho é fim e começo, pois dele surgem novos caminhos, novas águas, novas moagens, novos destinos, outra miscigenação.

Desta feita de um polaco que virou inglês. O polonês Jan Korzeniowski, que botou a persona/fantasia de Joseph Conrad e virou Lord Jim. Veja-se que o próprio escritor é um ser dúplex, com duas nacionalidades, dois nomes, dois idiomas, duas fantasias. Trata-se portanto de um símbolo (inclusive pela questão étnica: ambos são poloneses) de Paulo Leminski:

de como
o polaco jan korzeniowsky
botou a persona/fantasia
de joseph conrad
e virou lord jim/childe harold

um dia quero ser
um poeta inglês
do século passado
dizer
ó céu ó mar ó clã ó destino
lutar na índia em 1866
e sumir num naufrágio clandestino

(Paulo Leminski)¹⁵⁸

¹⁵⁷ CARTOLA, MPB - compositores. O mundo é um moinho. São Paulo: RGE discos/Ed.Globo, 1 disco compacto (38'52"): digital estéreo. 342.9014

¹⁵⁸ LEMINSKI, Paulo. Caprichos e relaxos. p. 9

A dedicatória nos remete ao polonês Joseph Conrad ou a Józef Teodor Conrad Korzeniowsky¹⁵⁹, um dos mais importantes escritores de língua inglesa (naturalizado britânico em 1886), autor do célebre “Lord Jim”. Esta é sua obra mais importante e refinada, publicada em 1900; e narra a história de um marinheiro inglês acusado de haver permitido o naufrágio do seu próprio navio. Atormentado pelo remorso, serve-se de viagens como instrumento de fuga, vivendo o imenso drama de sua impotência face à adversidade. O eu-poético desse pequeno poema deseja, quer ser (o que é uma constante em outros poemas também) um poeta inglês do século passado. Leminski mencionou querer ser Homero, Rimbaud, Ungaretti, Pessoa. Agora o seu desejo é o de transformar-se, mascarar-se mais uma vez, criar a mitologia da máscara para si próprio, como o polonês Józef Teodor Conrad Korzeniowsky passou a ser o inglês Joseph Conrad, fantasiando-se em Lord Jim, o herói camuflado e fugitivo. Esse *eu* do poema quer ser poeta inglês, e do século passado. Quer ser Byron? Tal qual Nietzsche queria ser polonês? “Nietzsche, comme Kant et Schopenhauer, était polonais!”¹⁶⁰

Polonês, inglês do século passado, romântico, marginal ou de vanguarda, qualquer máscara cabia neste eu porque sabia lidar com moínhos que lhe processavam as influências, as fantasias. Posso ter todas as nacionalidades. Habitando poeticamente a província posso ser cosmopolita. Sou polaco-provinciano. “Meu coração de polaco

¹⁵⁹ Em *Caprichos e relaxos* há uma inversão de letras na grafia do nome, está grafado Korneziowsky

¹⁶⁰ Cf. Gombrowicz in *Cours de Philosophie en six heures un quart*. Paris: Payot & Rivages, 1995. p.138 La ville natale de Kant, Königsberg (aujourd’hui Kaliningrad, en Russie) était revendiquée par les Polonais qui l’apelaient Królewiec. Schopenhauer était de Danzig qui était, aussi, revendiquée par les Polonais sous le nom de Gdansk. Nietzsche, enfin, tout en étant né à Röcken en Saxe prussienne, était bercé par l’idée, qui semble sans fondement, selon laquelle ses ancêtres étaient des nobles polonais (“Je suis gentilhomme polonais pur sang”, *Ecce Hommo*, 1888).

voltou/ coração que meu avô/ trouxe de longe pra mim/ um coração esmagado/ um coração pisoteado/ um coração de poeta.”¹⁶¹ Posso cantar o mar, o céu, o vento, meu clã tem todas as descendências. Meu destino é a des-realização, é naufragar clandestinamente no vazio. Sou nada. Sou tudo. Sou o outro, Childe Harold, Lorde Byron, Joseph Conrad, Korzeniowsky. Quero. Nada sou. Como Pessoa:

NADA SOU, nada posso, nada sigo.
 Trago por ilusão, meu ser comigo.
 Não compreendo compreender, nem sei
 Se hei de ser, sendo nada, o que serei.

(Fernando Pessoa)¹⁶²

Se Pessoa não compreendia, nem sabia do seu destino, Leminski tinha uma certeza: “acabamos o pequeno poeta de província/que sempre fomos”. Daí concluir que precisa

parar de escrever
 bilhetes de felicitações
 como se eu fosse camões
 e as ilíadas dos meus dias
 fossem lusíadas,
 rosas, vieiras, sermões

(Paulo Leminski)¹⁶³

Neste poema podemos sentir um pouco da angústia do poeta

¹⁶¹ LEMINSKI, Paulo. *Polonaises*. Curitiba: Gravatex/Eskala, 1980

¹⁶² PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 145

¹⁶³ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. p. 19

com o seu sempre “querer ser”. Mas, há a conscientização do “não poder ser” um único destes gênios, o que o leva a apropriar-se parcelas desses “outros”. O poeta nos diz metaforicamente que seus poemas não passam de bilhetes de felicitações dos quais precisa esquecer: “parar de escrever bilhetes de felicitações/ como se fosse”. Não é, mas admite que em alguns momentos, explícitos também em outros poemas, queria ser. “ a gente ia ser homero/ a obra nada menos que uma íliada”. Além de querer ser um poeta épico, regionalista, sugere uma tendência para os jogos semânticos de Pe. Vieira. Seus feitos heróicos ou aventurecos não são mais possíveis, pois já não é o tempo de Camões e Vieira. Nem mais é tempo das rosas, pura marca do barroco, do floreio sobrecarregado de ornamentos. Sobrecarregado de neologismos como num jogo ambíguo: rosas e Rosa, Guimarães e a flor (do Lácio?), o regional e o barroco. O poeta sabe da necessidade de romper com o pré-estabelecido, o lugar comum não o interessa, mas sim o conflito entre os antípodas. Quer romper com o convencional, não dá mais para ser um escritor do classicismo nem viver ornamentado com as formas e os perfumes das rosas, a retórica de Vieira entra em sua perspectiva essencialmente pelo trabalho com a palavra, não pelo seu desejo catequisador. Sermões. Estão longe, assim como a religiosidade não tem mais a função de punir, de castigar. Por isso, quer algo que seja lúdico e ao mesmo tempo reflexivo. Se ele não pode ser quem viveu outra vida em outro tempo, consegue ao menos com que fique

no espelho

de relance

a cor do sonho

de ontem

(Paulo Leminski)¹⁶⁴

¹⁶⁴ Op. cit. p. 100

considerações não-finais

sossegue coração
ainda não é agora
a confusão prossegue
sonhos a fora...

Paulo Leminski

Quando pensei pela primeira vez mais seriamente num ensaio sobre a obra de Paulo Leminski, não imaginei, em nenhum momento que fosse dar no que deu. Bem, ainda não deu porque não creio que este ensaio possa ser considerado final, nem quero. Adentrar a obra de Leminski foi empreitada muito difícil; o trem descarrilou muitas vezes, a viagem sofreu muitas intempéries, o moinho não estava suficientemente composto para triturar todas as sementes. Babel, por sua vez, não tinha construção alta o bastante para que caísse e eu, em meio a muitas máscaras, como escolhê-las?

Enfim, saiu um trabalho, pequeno que seja, mas meu, com uma linguagem que talvez não seja a recomendada para um texto acadêmico, com as apropriações que eu assumo, pois também andei vestindo máscaras de um Leminski ingênuo e malandro.

Esta minha linguagem oscila e em muitos momentos eu não me reconheço porque sou outro e sou nada. Talvez essa minha existência revele-se logo após a última página do ensaio, numa página em branco, para quem sabe, um dia prosseguir esta viagem ou desfazer-me das bagagens e parar e pensar e questionar, olhar para trás e procurar o meu "eu" no meio da multidão, no meio de escombros de uma linha por onde os trens não mais passarão, mas deixaram suas marcas, as marcas dos patriarcas que também elegi.

Bem, estou aqui, entre os últimos cacos de meu texto para dizer que Leminski existe e não existe, a sua identidade está lá, registrada: Paulo Leminski Filho, embora muitos outros estejam nas páginas das dezenas de livros que re-escreveu. É mesmo um catatau de História desde muito antes de 24 de agosto de 1944 até muito além do dia 7 de junho de 1989. Uma só história não. Várias histórias dentro da História, muitas pessoas envolvidas, re-escrituras que se firmam até hoje. Nomes, cores, istos e aquilo. Muitos ciscos, muito olho gordo olhando de dentro de si, muita explosão de vozes, monstros. Occam. Leminski é o contranarciso, é o polaco negro, ele é o do século passado e é o do novo século que já está aqui, é um gregório de matos que ficou escondido dentro de mim, é um deus e é o demônio, é a água e o fogo, é a lua e o sol, é a perda do olfato e o gosto do abacaxi, é conseqüência e inseqüência. Leminski é Brasil e Japão, é Trótski e Cruz e Sousa, é Jesus antes de Cristo e samurai malandro. É ideograma e hieroglifo. É o rascunho e o passado a limpo. Leminski é falo e vagina. É musa e poeta de bosta. Leminski é adolescente e tem setenta anos. É o louco do bairro e o lúcido intelectual. Ele é Curitiba e do tamanho da China. Leminski é não fosse isso e era menos e não fosse isso e era quase. É charme e maldição. Leminski é Alice. É o país e é o bar. É dissabor e prazer. É tese e antítese. É kamiquase e metaformose. Ele está aqui, ali, nisto e naquilo, no capricho e no relaxo porque não é um, é vários e único. É o cachorro louco que aparece de repente para fazer chover em meio aos escombros do nosso piquenique, é o caminho por onde passa trem e passa boiada. Passam os de 45, os concretos, os tropicalistas, os marginais, de 70, passam os de 80 os de 90 e ele está lá, adiante, ultrapassando, mesmo tendo

ficado preso no vagão de 1989, pois como ele mesmo disse a confusão prossegue sonhos a fora.

anexos

bibliografia de paulo leminski
(em ordem cronológica)

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba: Edição do autor, 1975.

_____. & Pires, Jack. **Quarenta clics em Curitiba**. 1ª. fornada. Curitiba: Etecetera, 1976.

_____. **não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase**. Curitiba: Zap, 1980.

_____. **Polonaises**. Curitiba: Gravatex/Eskala, 1980.

_____. **Caprichos e relaxos**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cruz e Sousa: o negro branco**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical)

_____. **Bashô: a lágrima do peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983.(Coleção Encanto Radical)

_____. **Agora é que são elas**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Jesus: a.C.** São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Encanto Radical)

_____. **Um escritor na biblioteca**. Curitiba: Biblioteca Pública Municipal/Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte/ Fundação Cultural de Curitiba, 1985.

LEMINSKI, Paulo & RUIZ, Alice. **Hai-tropicai** (poemas) Ouro Preto: Fundo de Ouro Preto, 1985.

LEMINSKI, Paulo. **Trótski: a paixão segundo a revolução.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

____. **Anseios crípticos.** Curitiba: Criar, 1986.

____. **Distraídos venceremos.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

____. **Caprichos e relaxos.** São Paulo: Brasiliense/Círculo do Livro, 1988.

____. **Guerra dentro da gente.** São Paulo: Scipione, 1988.

____. **Paulo Leminski: série paranaense nº 2.** Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

____. **A lua no cinema.** São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1989.

____. **Catatau.** 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1989.

____. **Vida:** Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1990.

____. **La vie en close.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

____. **Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino - 1976-1981.**
Seleção, introdução e notas de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992.

____. **Descartes com lentes.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba/Feira do Poeta, 1993.

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego.** São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. & SUPLICY NETO, João Virmond (ilust.) **Winterverno**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

_____. **Szórakozott Gyözelműnk**. (Nossa vitória distraída) Tradução de Zoltán Egressy. Budapeste: Kráter, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **O ex-estranho**. Org. e seleção de Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba/São Paulo: Fundação Cultural de Curitiba/Illuminuras, 1996.

_____. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Global, 1996.

_____. **Ensaio e anseios crípticos**. Introdução e organização de Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: D.E.L. International Publishers Ltd/Pólo Editorial do Paraná, 1997.

_____. **Vida**: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1998.

participação em antologias

Antografia do III Concurso de Poesia do Centro de Letras do Paraná.

Curitiba: O Formigueiro/ Instituto Assistencial de Autores do Paraná, 1976-1977.

Desencontrários = Unencontraires: 6 poetas brasileiros. Nelson Ascher... [et al.]; Curitiba: Lei Municipal de incentivo à cultura de Curitiba/Fundação Cultural de Curitiba/Associação Cultural Avelino Vieira/Bamerindus, 1995.

Feiticeiro inventor: antologia. Seleção e organização de Hamilton Faria. Curitiba: Criar, 1985.

KAC, Eduardo e TRINDADE, Carlos Assis. **Antoiorgia:** arte pornô. Rio de Janeiro: Codecri, 1984

Nothing the sun could not explain: 20 Contemporary Brazilian Poets. Edited by Michael Palmer, Régis Bonvicino and Nelson Ascher. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1997.

**livros traduzidos
por paulo leminski**

BECKETT, Samuel. **Malone morre.** Tradução e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FANTE, John. **Pergunte ao pó.** Tradução e apresentação de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Vida sem fim:** as minhas melhores poesias. Tradução de Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Fogo e água na terra dos deuses: Salmo ao Sol/ Hino ao Nilo (poesia egípcia antiga). Tradução e organização de Paulo Leminski. São Paulo: Expressão. 1987.

JARRY, Alfred. **O supermacho.** Tradução e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JOYCE, James. **Giácómo Joyce.** Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LENNON, John. **Um atropalho no trabalho.** Transcrição e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MISHIMA, Yukio. **Sol e aço.** Tradução e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PETRÔNIO. **Satyricon.** Tradução e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo: 2.ed. Brasiliense, 1987.

**escritos de paulo leminski
para jornais, revistas e livros**

LEMINSKI, Paulo. A cultura letrada está morrendo. **Escrita**: revista mensal de literatura. Rio de Janeiro: Vertente, ano II, nº 14, 1976. p. 35-36.

_____. "A máquina..."; Serpentário. **Código**. Salvador: Bahia. Bureau Gráfica e Editora. nº 3, agosto/78, s/p

_____. "Andar e pensar um pouco,..." (poema) **Nicolau**. Secretaria de Estado da Cultura. Ano I, nº 10, abril de 1988. p. 15.

_____. Arte= reflexo? **Polímica**. Cortez & Moraes, nº 1, novembro/1979, p. 15-19

_____. "Aviso aos naufragos", "Marginal" e "O que quer dizer". (três poemas) **Folhetim** (Folha de São Paulo), São Paulo. nº 467, 19/01/86. p, 12

_____. Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira. **Ímã**. Vitória, ES: ano II, nº 3, 1986. p. 37-38.

_____. Botão: o último graal. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano II, nº 25, julho/1989, p. 20-21

_____. Brilho. **Ímã**. Vitória, ES: ano II, nº 2, 1986. p. 32-34.

_____. Comportem-se, meninos. **Escrita**: revista mensal de literatura. Rio de Janeiro: Vertente. Ano I, nº 8, 1976. p.32

_____. Crítica a Transblanco. In: CAMPOS, Haroldo de e PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994. (texto originalmente publicado na revista *Isto é*, São Paulo, 16.7.86

- _____. Curitiba, poesia: três antologias. **Nicolau**. Secretaria de Estado da Cultura/ Imprensa Oficial do Estado do Paraná. ano 1, nº 1, julho/1987. p. 17 e 29
- _____. Dentro de todo poeta ulula uma bicha louca. **Jornal de poesia**. São Paulo: Edições JP. Ano I, nº 1, abril/maio. 1983. p. 11 e 15.
- _____. Dois poemas de Paulo Leminski. **Através**. São Paulo: Duas Cidades, nº 3, 1979. p. 97-98
- _____. Dois poemas/ Grande pedra angular para a Zap. **Escrita**. Rio de Janeiro: Vertente. nº 28, 1979. p. 51
- _____. Disparates do Duarte. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano I, nº 4, outubro de 1988. p. 10
- _____. Erótica. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano I, nº 7, janeiro de 1988. p. 10-11.
- _____. Forma é poder. **Folhetim** (Folha de S. Paulo), São Paulo: nº 285, 4/07/1982, p. 5
- _____. Gracias Graciano. (poema) **Memória: Nhô Belarmino & Nhá Gabriela**. Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1985
- _____. Grafittis. **Polímica**. Moraes. nº 2, 1980. p. 90
- _____. Hai cai. **Código**. Salvador, Bahia: Bureau Gráfica e Editora nº 12, 1989. p. 24.

- _____. Haikais e outros poemas. **Escrita**: revista mensal de literatura. Rio de Janeiro: ano VII, nº 32, 1982. p. 45-47.
- _____. Helena Kolody: o dom. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano VI, nº 46, novembro e dezembro de 1992. p. 11
- _____. "Invernáculo" e "sem budismo" (dois poemas). **Folhetim** (Folha de S.Paulo) nº500, 07/09/1986., p. 12
- _____. Joyce Finnegans Wake. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano I, nº 12, junho de 1988. p. 20-21
- _____. Kitasono, Kobayashi: poesia de vanguarda no Japão. **Ímã**. Vitória, ES: ano II, nº 3, 1986. p. 14-15.
- _____. Lápide I, Lápide II (poemas) **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano IV, nº 35, outubro e novembro de 1990. p. 21
- _____. Mais que apenas um. **Código**. Salvador: Bahia. nº 4, ago/80, s/p
- _____. "Minha amiga indecisa..." e "nem toda hora é obra..." (dois poemas) **Folhetim**. (Folha de S.Paulo) São Paulo: nº 334, 12/06/83.
- _____. Olhar paralisador nº 91/ Dia sem saída. **José**: Literatura, crítica e arte. Rio de Janeiro: Fontana, nº 10, julho/1978, p. 42
- _____. Om/ zaúm p/ roman óssipovitch jakobson. **Código**. Salvador: Bahia. Bureau Gráfica e Editora, nº 10, dez/95 s/p
- _____. O poder é o sexo dos velhos. **Folhetim** (Folha de S. Paulo) São Paulo. nº 272, 4/04/1982, p. 12

_____. O veneno das revistas da invenção. **Folhetim** (Folha de S. Paulo) São Paulo. nº 278, 16/05/1982, p.3

_____. Poema. **Folhetim** (Folha de S. Paulo), São Paulo: nº 293, 29/08/1982, p.12

_____. Poema visual e Trans/Paralelas. **Através**. São Paulo: Martins Fontes. nº 1, jan./83, p. 44 e 179-180

_____. Nô. **Ímã**. Vitória, ES: ano II, nº 3, 1986.

_____. "O que passou, passou?" (poema) **Nicolau**. Curitiba: Secretariade Estado da Cultura.ano IV, nº 33. maio/junho/julho de 1990. p. 32.

_____. Os últimos dias de um romântico: Tímido Nosferatu na calçada de Copacabana, Torquato Neto perfez o fadário de todo vampiro que se preza, percorrendo a sina dos "não-mortos". **Folhetim** (Folha de S.Paulo), São Paulo, nº 303, 7/11/1982. p. 6-7

_____. Ouro para um tigre. (poema) **Código**. Salvador, Bahia: nº 8. p. 26.

_____. Parole in libertà, ostinato rigore. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano II, nº 18, dezembro de 1988. p. 3

_____. Poemas. **Ímã**. Vitória, ES: ano II, nº 3, 1986. p. 7-10.

_____. Poemas. **Íma**. Vitória/Rio de Janeiro: ano VI, nº 4, 1989 - 1990. p. 6-14.

_____. Poesia: a paixão da linguagem. **Os sentidos da paixão**. Sérgio Cardoso... [et al.]. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 283-306.

- _____. Quando fomos Holanda. 1630-1654. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano III, nº 24, junho de 1989. p. 10-11.
- _____. Sem título. **Folhetim** (Folha de S. Paulo) São Paulo: nº 312, 9/01/83, p. 2
- _____. Sobre poesia e conto: um depoimento. **Escrita**: revista mensal de literatura. Rio de Janeiro: ano IV, nº 28, s/d. p. 55-58.
- _____. Tudo de novo. **Folhetim** (Folha de S. Paulo). São Paulo. nº 322, 20/03/1983. p. 6-7
- _____. um "western" furado. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano IV, nº 34, agosto e setembro de 1990. p. 20-21 (fonte O Estado do Paraná - 28/08/1966)
- _____. "Un chien andalou" sem plumas". **Folhetim** (Folha de S. Paulo) São Paulo, nº 497, 17/08/86. p.5
- _____. Ventos ao vento: rabiscos em direção de uma estética. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano I, nº 5, novembro de 1987. p. 22-23.
- _____. Vertigo. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano I, nº 2, agosto/1987, p. 28
- _____. Wanka: o dia em que as pedras pensaram. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano III, nº 25, julho de 1989. p. 17-19
- _____. Winterverno. (poemas). **34 Letras**. Rio de Janeiro: nº 5/6, setembro, 1989. p. 56-59.

**o que críticos, repórteres
e ensaístas
escreveram sobre
paulo leminski e sua obra**

ARCO E FLECHA. Jairo. O pensamento vive. **IstoÉ**. São Paulo: s/d. p.78

ASCHER, Nelson. Caprichos medidos de um poeta versátil. **Folha de S.Paulo**.
Ilustrada, 24/9/84

____. Leminski combinava excentricidade e exuberância. **Folha de S.Paulo**.
04/5/91 (sobre La vie en close)

BAPTISTA, Josely Vianna. Reta: o pior dos labirintos (*coup d'oeil à oficina do
Catatau*). **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano III, nº 25. p.
14-15.

____. Leminski. **A Notícia**. Joinville. 26 de maio de 1996.

____ & FARIA, Francisco. Leminski: cloud nine em Curitiba. **Gazeta do Povo -
Caderno G**. Curitiba, 20 de maio de 1996. p. 8.

BARBOSA, Frederico. Vida. **Folha de S.Paulo**. 24/11/90

BENATI, Luiz Roberto. Atribuições de um poeta. **IstoÉ**. São Paulo, 18/01/84.
(sobre Bashô: a lágrima do peixe)

BONAS, Ariovaldo. As revelações de Paulo. **IstoÉ**. São Paulo. 11/4/84 (sobre
Jesus a.C.)

BONVICINO, Régis. Morre Leminski, poeta-síntese dos anos 70. **Folha de
S.Paulo**, 9/6/89

____. "La vie en close" revela todas as faces de Leminski. **Folha de S.Paulo**.
13/4/91

_____. A antilírica concisa do poeta Paulo Leminski. **Folha de S. Paulo: MAIS**, 21/8/94.

BRAND, Jaques. Sayonará, Leminski-san. Curitiba. **Revista Panorama**. s/d. p.46-51.

CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskiáda barrocodélica. **Folha de S. Paulo**, Letras. 02/9/89

CANÇADO. José Maria. Perhappiness: Paulo Leminski: o vertiginoso dia-a-dia dessa "talvez felicidade que é a criação literária". **Leia**. São Paulo: 1986 (ref. completa não encontrada)

CASTELO, José. Coletânea traz poesia inédita de Leminski. **O Estado de S. Paulo - Cultura**. São Paulo. 20 de abril e 1996. p. 9.

CHAGAS, Róbison Benedito. Tobikômu num ensaio de anseios. **UNILETRAS**. Ponta Grossa, PR: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa. nº 19, dezembro de 1997.

CHAGAS, Róbison Benedito & SANTOS, Luísa Cristina dos. Página para um poeta plural. **Ponta a Ponta: informação e cultura**. Ponta Grossa, Paraná. ano IX, n ° 105, agosto de 1997.

CONTI, Mário Sérgio. Em voz alta. **VEJA**. São Paulo, s/d. (sobre Caprichos & relaxos)

CORREIO DE NOTÍCIAS. Paulo Poeta Leminski. Curitiba: 21/08/1989.

_____. Paulo Poeta Leminski: e o poeta vira poesia. Curitiba: ano VI. 23/08/1989, nº 84.

_____. Catatau. Curitiba: 24/08/89

DOLHNIKOFF, Luís. O cachorro louco. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano III, nº 25, julho de 1989. p. 3.

O ESTADO DO PARANÁ. "Catatau" será relançado hoje. Curitiba: 24/08/89

O ESTADO DO PARANÁ - Almanaque. O poeta merece uma festa. Sempre. Curitiba: 20 de agosto de 1989. p. 19

_____. Almanaque. Um ano sem Leminski. Curitiba: 7 de junho de 1990.

_____. Literatura leminskiana em debate. Curitiba: 23/09/89

_____. Paulo Leminski, frente e verso. Curitiba: 03/03/91

FERNANDES, José Carlos. Paulo Poeta Leminski de Curitiba. **Gazeta do Povo** - Cultura G, Curitiba: 24/08/1994. p. 37

FIORILLO, Marília Pacheco. Entre três Normas e um doutor. **Folha de S.Paulo**. Ilustrada, São Paulo: 10/11/84

Folha de Londrina. Folha Viva Curitiba - Paulo Leminski. Curitiba: 26 de agosto de 1989. nº 16. 20 p. (suplemento especial da Folha de Londrina para Curitiba)

FOLHA DE S. PAULO. Revista carioca "Ímã" apresenta poema inédito de Paulo Leminski. Letras. São Paulo: 24/11/90

____. Cartas de Leminski vêm à luz. Letras. São Paulo: 7/06/92

**Fundação Cultural de Curitiba/ Secretaria Municipal de Cultura/
Departamento do Patrimônio Cultural/ Casa da Memória. Memória de vida:
Paulo Poeta Leminski. Curitiba: 23/08/89.32 p.**

FURIA, Malu M. O olho ouvinte. **Leia**. São Paulo: ano VI, nº 58, jun/83, p. 19

GARCIA, Marco Aurélio. Nem Deus nem demônio: Na inusitada biografia de
Trotsky pelo poeta Paulo Leminski, um oásis estilístico. **IstoÉ!** 5/11/86

GAZETA DO POVO. Leminski e José Maria Santos, lacunas na cultura
paranaense. Curitiba: 05/08/90

____. A poesia está de luto sem Leminski. Curitiba: 9/06/89

____. Cinco mil pessoas participam da homenagem a P. Leminski. Curitiba:
26/08/89

____. Ex-estranho - poemas inéditos de Paulo Leminski incluídos no livro *Ex-estranho*, coletânea póstuma a ser lançada na semana do Perhappiness.
Gazeta do Povo. Caderno G. Curitiba. 10 de maio de 1996. p. 10.

____. Perhappiness faz reflexão sobre o novo. **CulturaG**. Curitiba: 16/08/92

____. Perhappiness: Evento "AgostoDoPoeta" comemora nascimento do poeta
Paulo Leminski com palestra, exposição e performance. **Gazeta do Povo** -
Caderno G. Curitiba, 24 de agosto de 1995.

____. Uma amostra do amor de Leminski pela poesia. Curitiba: 5/06/92

GRAIEB, Carlos. Inédito de Paulo Leminski sal na semana que vem. **O Estado de S. Paulo**: caderno 3, 1994. s/d

GUIMARÃES, Denise. Paulo Leminski (entrevista). **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano III, nº 19, janeiro de 1989. p. 6-10.

GUIMARÃES, Mariângela. Enchente poética. **Gazeta do Povo - Cultura G**. Curitiba, 10 de maio de 1996. p. 5

GUTFREIND, Celso. mais do que um livro. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano VI, nº 36, dezembro de 1990/ janeiro de 1991. p. 22

HEYNEMANN, Liliane. Contemporâneo de si mesmo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1992.

_____. Um moderno entre os antigos gregos: texto inédito de Paulo Leminski revisita fábulas e mitos que marcaram a cultura ocidental. **Jornal do Brasil**, 14/05/94

KAISER, Jakzam. Leminski, poesia na veia para esculpir palavras. **Diário Catarinense - Diário de Cultura**. 7/08/1993. p. 6-7.

LOPES, Rodrigo Garcia. Nada que o sol não explique. **Gazeta do Povo**. Caderno G. Curitiba: maio/1997. p. 6

_____. Leminski: uma poesia entre o lema, o mim e o apocalipse. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura. Ano III, nº 25, julho de 1989. p. 9-11.

MARQUES, Fabrício. Paulo Leminski: aço em flor. **Suplemento**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, nº 27, julho de 1997.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Catatau: um gabinete de raridades. **Occam** - Curitiba: Jornal da Fundação Cultural de Curitiba. ano I, nº 1, maio/1996. p. 3

MENEZES, Philadelpho. A vanguarda abolida. **Leia**. São Paulo; junho, 1987.

MILARCH, Aramis. A cantora e o poeta. **O Estado do Paraná**. Curitiba; 09/06/89

_____. La vie en close (e dois anos sem Paulo). **O Estado do Paraná**. Almanaque, Curitiba, 7/06/91

MOHYLOVSKI, Paulo. 'Não sou poeta de fim de semana'. **Folha de S. Paulo**, Letras: São Paulo, 7/6/92

O Estado do Paraná - Almanaque. O poeta merece uma festa. Sempre. Curitiba: 20 de agosto de 1989. p. 19

ORSINI, Elizabeth. Cartas poéticas de Leminski. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 01/06/92

PILATI, Raul. Curitiba enterrou ontem seu maior poeta. **O Estado do Paraná**. Curitiba: 09/06/89

PRECIOSA, Rosane. Cartas e poesias de Paulo Leminski. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21/06/92

PUGLIELLI, Hélio de Freitas. A filosofia de Paulo Leminski. **O Estado do Paraná**, Almanaque. Curitiba: 20 de agosto de 1989

QUIRINO, Eduardo Ramos. Quando a linguagem perde para a narrativa. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 10/11/84

RÉGIS, Sônia. Gesta do signo verbal. **O Estado de S. Paulo**. 10/11/90.

REIS, Ney. Rumo ao sumo: livro com inéditos de Paulo Leminski mistura concisão e densidade. **Jornal do Brasil**, Idéia/livros, 20/04/91.

RESENDE, Tereza Hatue de. Zen-Rider. **O Estado do Paraná** - Almanaque. Curitiba. 10 de junho de 1990. p. 8

RIBEIRO, Leo Gilson. Leitura no plural: cultura, lingüística, política e estética segundo Leminski. **IstoÉ**. São Paulo, 11/10/89

RISÉRIO, Antonio. Catatau: Cartesanato. **JOSÉ: Literatura/Crítica e Arte**. Rio de Janeiro: Fontana. nº 5/6, nov./dez. 76. p.43-46.

_____. Leminski e as vanguardas. **O Estado do Paraná**, Almanaque, 27/08/89.

RUIZ, Alice. Paulo Leminski: o ex-estranho. **A Notícia**. Joinville. 19 de maio de 1996.

_____. Uma brasa através. **Nicolau**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. Ano VI, nº 44, julho/agosto de 1992. p. 29

SANCHES NETO, Miguel. Leminski depois de Leminski. **Gazeta do Povo: Cultura G**. Curitiba, 9/06/94

SCHAITZA, Renato. Na oca de Tupã. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 9/06/89.

SERVA, Leão. Encontro de dois guerreiros da poesia. **Folha de S.Paulo**. Ilustrada. São Paulo, 24/09/83

SOUZA, Okky. Um brilhante maldito. **Veja**. São Paulo, 13/01/82. p. 92-93.

VEJA. (livros) John Lennon, escritor. São Paulo: 27/2/85. p. 101. (texto incompleto)

VILLARES, Lucia. Ao vencedor as ameixas: 80 poemas - não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase. **Leia.** São Paulo, set./1980.

VISÃO. Versos na canção. 13/12/82. p. 78. (referência incompleta)

entrevistas

DIÁLOGO

ALMIR FEIJÓ - REVISTA QUEM CURITIBA - 1978

Uma ficha sua:

Paulo Leminski, signo de Virgem, 24 de agosto de 44. Nascido em Curitiba. Minha família do lado de papai, é de origem polonesa e do de minha mãe, brasileira, com a composição original tipo Gilberto Freire. Português, negro e índio. De maneira que eu sou, digamos assim, um mestiço curitibano. Não tenho nenhum curso universitário completo.

Tentou quantos?

Eu larguei Direito no segundo ano e Letras no primeiro ano várias vezes.

Por que este fastio quanto a Universidade?

Eu lecionei em cursinho durante muitos anos, aqui em Curitiba. Lecionei redação, Literatura e História. Mas me desencantei por completo do Magistério quando entrou o vestibular feito com "x". É o vestibular tecnocrático, né? O vestibular para ser corrigido por computador. O vestibular anti-humanista. O Vestibular sem redação. Então, quando entrou esse vestibular e todo o ensino brasileiro foi reformulado em torno desse Vestibular de testes de múltipla escolha, eu me desencantei por completo de quaisquer ilusões de uma carreira no magistério. Mas, seria época, eu já pensei, de ensinar Literatura na Universidade. Atualmente sou redator de publicidade. Fiz redação de propaganda durante todos os anos setenta, quando diz uma mudança de interesse profissional da área do ensino para a área de publicidade.

Gostaria que você fizesse um resumo, sob o teu ponto de vista, da cultura curitibana, vamos dizer assim, no último século. Um pequeno histórico da nossa cultura, desde os primeiros anos do Século Vinte. O que aconteceu em Curitiba nos vários ramos da expressão cultural?

Acho que, no que me diz respeito, no terreno de texto, Curitiba só produziu um momento interessante, que foi o Simbolismo, período que vai de 1890 a 1910. Curitiba foi, talvez intelectualmente, a cidade mais importante do país. De quinze revistas simbolistas editadas no Brasil, nove o foram em Curitiba, no início do

século. Nessa época produzimos uma concentração de repertório. Uma concentração de pessoas. Houve uma troca de informações da mais alta sofisticação. Essas pessoas produziram algo que pode ser chamado o milagre curitibano". Esse milagre. Que foi o simbolismo, produziu o maior poeta, na minha opinião, o Dario Veloso. Esse Dario Veloso é, talvez a figura intelectualmente mais curiosa que Curitiba já produziu, figura bem característica do início do século. É o homem que tentou ressuscitar a filosofia de Pitágoras , aqui na Curitiba do início do século. Como não bastasse, não deixou apenas poemas: construiu um templo de pedras no bairro de Vila Isabel, onde funciona até hoje. É o instituto Neo-Pitagórico. Nessa Curitiba que para nós parece assim sair das brumas pré-históricas. Essa Curitiba não derivou, não deixou descendentes. Essa coisa do simbolismo foi patrocinada, agitada por pessoas com sobrenome de origem portuguesa. Depois, nos anos vinte, com a chegada das correntes imigratórias, houve, digamos, uma mudança na composição social da cidade. Houve uma alteração tal que aquela Curitiba velha acabou afogada por uma nova. O único nome que Curitiba produziu até hoje, em termos de destaque literário nacional, foi o Dalton Trevisan é um nome de origem italiana. Depois do Simbolismo, Curitiba não produziu mais nenhum momento interessante. Perdeu a importância, nos anos vinte, com o Modernismo. Não tivemos nenhum modernismo. Não temos figura de importância nacional nenhuma. Outros momentos da cultura e da literatura brasileira não são propriamente acompanhados em Curitiba.

Quais são esse momentos?

Digamos, o romance dos anos trinta. O romance regionalista dos anos trinta. O caso da poesia, da geração de quarenta e cinco. As coisas que vieram depois já encontraram uma resposta no meio curitibano. Curitiba é uma cidade consumidora. É uma cidade de classe média. Não é uma cidade produtora e parece desmentir o determinismo econômico mais rasteiro que imagina que onde há dinheiro, quer dizer, onde estão resolvidos alguns problemas de primeira ordem, a cultura aparece como um precipitado. Uma resultante, meramente, dessa prosperidade material, mas Curitiba desmente esse tipo de determinismo econômico. Aqui em Curitiba temos uma vasta classe média que almoçou, jantou. Que pode freqüentar faculdades, que pode ir a shows, que tem dinheiro para comprar discos, para comprar livros. E, no entanto, se nós olharmos Curitiba do ponto de vista de literatura, artes plásticas, cinema, não encontramos em Curitiba uma vida intelectual e criativa que corresponda , digamos á prosperidade de base que você encontra em Curitiba. Curitiba é o tipo de cidade que consome cultura, mas não é uma cidade produtora.

Por quê?

A cultura é uma planta frágil e difícil. Quer dizer, é necessário muito mais do que uma infra-estrutura material para se produzir cultura num determinado lugar. Cultura vem de cultura. E o que aconteceu aqui no Paraná? Em Curitiba também, mas no Paraná em geral, houve uma descapitalização cultural dos imigrantes. O

imigrante deixa de ser alemão, italiano ou polonês, mas ele ainda não é brasileiro. Ele não é mais estrangeiro e ainda não é brasileiro. Então cria-se um vácuo, uma terra de ninguém. E essa terra de ninguém somos nós do Sul. Então, no Sul, somos descapitalizados culturalmente. Isso gera, digamos, no Sul, uma disponibilidade para a cultura do mundo todo. Isso aí torna o Sul a presa fácil, por exemplo, das multinacionais da cultura. Porque aqui no Paraná, em Curitiba em particular, nós não temos formas de uma rica cultura popular que servissem como barreira que impedisse a penetração dessas mensagens vindas de fora, como você vê acontecer, por exemplo, no Brasil do Rio de Janeiro pra cima. Um Brasil que tem uma outra composição. Outro motivo que eu acho que explica a falta de criatividade em Curitiba é a falta de uma criatividade popular de base. Falta aquele *humus* popular, embaixo, que fornecesse formas para uma cultura mais elaborada, uma cultura de classe média. Então nós temos a descapitalização cultural, a inexistência de uma cultura popular de base e, depois, a repressão sexual. A repressão sexual em Curitiba é a principal responsável pela pouca criatividade na cidade. Quem reprime Eros está reprimindo a criatividade. Isso aqui é freudianamente líquido, não é? Eros que é a continuação erótica, sexual coincide com a própria criatividade. Coincide com a tua expressividade. Se você reprime sexualidade, você está reprimindo a criatividade. Ou de uma pessoa ou de uma comunidade. E Curitiba é uma cidade tremendamente repressiva. Curitiba é uma cidade terrível para os homossexuais, por exemplo. Ela destrói, até. Sabemos de casos assim. Talentos homossexuais importantes da cidade foram destruídos pela cidade. É uma cidade onde as coisas todas que constituem a repressão sexual, a virgindade o preconceito contra o homossexualismo, enfim, todas as modalidades de repressão estão articuladas, eu acho, com a mística imigrante do trabalho, é uma mística contra o prazer. É uma mística de tipo puritano e calvinista, que sai reprimir o prazer para liberar as energias do indivíduo pro trabalho produtivo, o trabalho material. Então, a mística do trabalho castra o Sul em geral e Paraná e Curitiba, em particular. Essa mística de que só o trabalho dignifica. Só o trabalho faz o homem e pelo trabalho nós nos realizaremos. Uma merda que pelo trabalho nós nos realizaremos! O trabalho, todo mundo sabe, é um horror. O trabalho é o horror. Nós sabemos disso desde a contracultura, nos anos setenta. É uma mentira dizer que este ou aquele trabalho realizam. Esse trabalho alienado, esse trabalho massificado, esse trabalho que vai jogando cimento em cima das tuas coisas mais criativas, dos teus impulsos mais naturais, vai se tornando um sujeito mais rotinizado, mecanizado. Alguém querer me atribuir dignidade a esse trabalho. Porra! É impossível. E essa é a mística do trabalho, que é a mística do imigrante. Do cara que veio pra cá para poder construir alguma coisa. Porque o imigrante é uma barra pesada. O imigrante não é apenas o estrangeiro que viajou. Ele é um tipo de gente especial. Você já imaginou quem é que imigra. Sabe, o conjunto dos dotes psíquicos, e tal pra você dizer assim: "Eu vou me mandar da minha terra, vou para o outro lado do oceano". Porra, não é qualquer pessoa que é um imigrante, né? Ele vinha pra construir. Então, para isso, ele reprimiu. Sem falar que o europeu já é reprimido. A civilização européia cristã é conhecida por sua extrema repressividade sexual. Então, o encontro dessas coisas todas em Curitiba é que explica essa coisa incômoda que nós temos em Curitiba: uma vasta classe média, com acesso a

bens de cultura, discos livros, edições espetáculos e tal , e que não devolve, na mesma proporção, criativamente. Quero que você me cite, por exemplo, no terreno da música popular, um terreno vital da cultura brasileira. É talvez o setor mais vital atualmente. Acho que é o mais vigoroso, digamos. Nossa música popular é mais importante que nosso cinema, que nossa literatura, só não é mais importante que nosso futebol e, talvez, que nossa arquitetura. Mas, enfim, a música popular é a linha de frente da cultura brasileira. Nós temos nomes: Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, nomes de posição internacional, Jorge Ben. São nomes importantes planetariamente. Nós, em Curitiba, produzimos em termos de música popular, o quê? Produzimos a figura isolada do Lápis, que não chegou propriamente a se realizar. É um valor, mas um valor que não chegou a sair do perímetro urbano. Não chegou a se afirmar como valor nacional. E nós temos músicos agora, da nossa geração atuando aqui em Curitiba. Tem atuações importantes, como a do Paulo Vítola, nesse terreno, mas também não chegou a hora da projeção do trabalho dele a nível nacional. Então, como no terreno da música popular, a gente teria espaço num outro terreno, o terreno plástico. Existe um setor em que Curitiba está bem servida, em termos de criação, que é o setor de *cartum* Curitiba tem pelo menos umas cinco, seis figuras de nível nacional. Alguns nacionalmente e até um internacionalmente lançado.

Quem são?

Tem o Mirandinha que é internacional e de valor nacional, seguramente. Solda, Retamozzo, Belenda. Que são figuras que não perdem nada para aqueles que estão batalhando lá fora no *fronte do cartum* no eixo Rio-São Paulo e a qualquer hora podem ir para lá. No terreno das artes plásticas, também em Curitiba não tem um nome para afirmar nacional ou internacionalmente. No terreno da literatura só temos uma super-estrela, que é o Dalton Trevisan. Mas é uma figura, assim, absolutamente isolada, porque ele escreve mas ele não tem existência cultural. A presença dele não é uma atuação. Ele não atua. Não agita. Não organiza. Não polemiza. Nada.

E ele teria que fazer isso?

Não. As pessoas não são obrigadas a fazer as mesmas coisas. Mas apenas constato que o sucesso da pessoa dele começa e se esgota na própria pessoa dele, porque ele não milita no *front* intelectual e cultural da cidade. O que acontece é que Dalton talvez tenha influenciado muita gente, no sentido de fazer a escolha que ele fez, que é a do conto. Então, o Dalton fazia contos antes do conto entrar na moda. Ele fez conto desde 1940. Em 42, 45, ele estava fazendo conto. O conto se tornou moda a partir de uma jogada editorial. Uma facilidade de vender, de colocar o produto, articulado com o lance de concursos, e tal. O conto favorece premiações. Então, o conto, nos anos sessenta, recebeu um prestígio de tudo que é lado. Financiamento. Facilidade editorial, que produziu o que eu chamo de contismo nacional, essa praga que avassala o país. O Brasil é uma ação de contistas. Há milhares de contistas no Brasil. Além de

influenciar e produzir contistas, eu não vejo em que a figura do Dalton possa alterar esse contexto curitibano, porque, conforme eu disse, ele não atua. No terreno do cinema temos o caso isolado do Silvio Back, um valor já afirmado nacional e internacionalmente, mas que pouco pode fazer em Curitiba. Quer dizer, ele, para fazer um filme, vai ter que agitar as coisas no eixo Rio-São Paulo. A vida intelectual na província é uma espécie de esforço para você pensar com o joelho ou com o calcanhar. A gente pode, dialeticamente, transformar essa desvantagem em vantagem. Por exemplo, no eixo Rio-São Paulo, que é hegemônico com relação ao resto do país, exatamente porque eles são o centro dos acontecimentos, o grau de alienação pode ser maior. E, na periferia, você tem a desvantagem da distância das informações, etc., mas você tem o célebre distanciamento crítico para você apreciar o centro. O centro também é objeto. Ele não é apenas sujeito.

Me parece, segundo uma constatação consensual, que tua definição sobre o Dalton Trevisan não condiz exatamente com a média de opinião da massa crítica. Por quê? Porque o Dalton Trevisan, embora seja um sujeito que tenha exercido uma função de gancho na divulgação do conto, hoje considerado uma arte menor na produção do texto, também é considerado um cara que elevou o gênero a um status da arte. Então, você não estará cometendo uma injustiça com o Dalton produtor de texto, de conto?

Eu coloco as coisas da forma seguinte: em 1945, quando o Dalton surgiu no cenário curitibano, ele se afirmou atacando Emiliano Pernetá. A primeira coisa que Dalton fez, quando surgiu no cenário literário curitibano, foi atacar a marca líder, como se diz em propaganda, que era Emiliano Pernetá, num artigo chamado: "Emiliano, um poeta pernetá". E, assim como Dalton começou atacando Emiliano Pernetá, eu acredito que, sem saber na época dessas coisas, comecei de certa forma atacando Dalton Trevisan. Agora, Dalton estava errado. Emiliano é um grande poeta. Pode ser que eu esteja errado.

Qual é a bronca do conto?

Quando à facilidade que ele gera. O conto representou, no Brasil, a mesma coisa que o Volkswagen representou, em termos, digamos, vários. O Volkswagen colocou a classe média sobre rodas e o conto deu a todos a ilusão da possibilidade de uma carreira literária, que é uma coisa bem mais complicada. E o conto tomou conta. Foi amarrado por concursos patrocinados por estados da Federação. Por entidades oficiais. Por revistas particulares. Foi cercado por todo o poder de tal forma que hoje é o gênero hegemônico, o gênero do poder no Brasil. É aquele que conta com o maior número de facilidades editoriais. É aquele que encontra abertas as portas das editoras. É aquele que é contemplado com as mais polpudas premiações estaduais, premiações já milionárias. É uma verdadeira loteria literária que o conto proporcionou no Brasil. Sou contra isso que se faz em torno do conto e com o conto. Obviamente, não sou contra uma forma, apenas. Aí se trata mais do que uma forma. Se trata de todo um negócio.

Um grande negócio que se faz em torno do conto. Para mim, em detrimento, digamos, da produção propriamente literária. Da produção textual.

Em detrimento de quê, especificamente?

Eu tenho uma visão de linha evolutiva da literatura. Acho que, assim como a técnica, assim como a ciência evolui, acho que o texto, o fazer literário, o escrever, ele também evolui. Eu estou comprometido com essa evolução. Acho que o conto é acadêmico, que ele retarda essa evolução. Retarda porque principalmente do jeito que ele vem sendo encarado no Brasil, é uma espécie de última defesa do sistema literário que está completamente pelos grandes meios de massa em volta dele e que tendem a dissolvê-lo. Então, o sistema literário se defende numa célula. Na célula do conto. Sou contra isso. Se trata de todo um lance de estratégica. De estratégica textual, digamos. O conto é um fator da invocação textual, digamos. O conto é um fator da involução textual. Tem funcionado como uma força conservadora e retrógrada. A existência dele impede que o texto ganhe a dinamização que vem dos grandes meios de massa e que tenderiam a transformá-lo numa outra coisa., já, inclusive, para além da própria categoria de literatura, que não me interessa mais. Para mim, a literatura não passa de um fetiche universitário. Não estou interessado mais na idéia de uma literatura, nem mesmo de uma comunidade literária. Não tenho nenhuma intenção que as minhas coisas, por exemplo, não tenham um padrão de continuidade com isso que se chama literatura. Quero, pretendo estar atuando sobre a coisa mais complexa que se chama cultura.

Existem países, cidades ou regiões não dissolvidas pela atuação do conto, onde a cultura, sem a influência de um gênero de produção literária como o conto, tenha se desenvolvido melhor e o texto tenha atingido um nível de qualidade superior àquela que se vive no Brasil?

Eu não sei se existe esse lugar, mas sei que vale a pena lutar por isso. Sou daqueles que se colocam dentro de uma perspectiva histórica. Isso é, para mim, no século vinte, há um divisor de águas, em termos de prosa, que é a figura de Joyce. À figura de Joyce corresponde no Brasil a figura de Guimarães Rosa. Para mim, então, em termos planetares, existe uma prosa de arte antes de Joyce e outra depois de Joyce. As prosas depois de Joyce e que não são tocadas pela experiência joyciana a mim não interessam. Elas são pré-joycianas. Quer dizer, eu vejo as coisas de um modo histórico. É porque eu traço, eu vejo assim constituída a história da coisa e eu me situo no interior desse quadro. Então, quando saiu o **Catatau**, entre outras coisas, eu fiz questão de dizer que **Catatau** eu tinha pretendido levar alguns palmas, alguns passos além, a experiência de Guimarães Rosa. No sentido da radicalidade de Rosa. Porque Rosa trouxe a experiência da linguagem até as portas da ininteligibilidade. E eu entrei na ininteligibilidade. Guimarães Rosa continuou ainda mantendo a prosa dele dentro de limites, digamos, realista-naturalista da prosa regionalista brasileira. Aquela prosa regionalista que começa com José de Alencar e que tem no Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, sua culminância cósmica e máxima.

Grande Sertão é a maior obra, em palavras, que já surgiu no Brasil. Sobre isso não pode haver a menor dúvida. Então, eu vejo, aqui no Brasil, as coisas como pré-Rosa e pós-Rosa. E da mesma forma a prosa depois de Rosa, que não se apresente tocada pela visão de linguagem que Rosa trouxe, para mim, é prosa antiga, acadêmica. É algo que, no interior da minha experiência, não pode me interessar.

Quem, no Brasil, exercita ou exercitou esse tipo de prosa?

Uma prosa pós-Rosa, bem, tem **O Livro das Galáxias**, de Haroldo de Campos. Tem o **Me segura que eu vou dar um troço**, do Waly. Existem alguns tipos de prosa brasileira, é a prosa de Torquato, uma prosa elétrica, mas é uma prosa opaca como a poesia, uma prosa densa de informação como a poesia. Uma prosa que transcenda assim a mera denotação e atinja o *status* de objeto de arte. Para mim, só podem interessar as manifestações dessa prosa opaca, dessa prosa densa, disso que, na prática moderna, no meio universitário, se chama de texto. A dimensão da textualidade. A textualidade como uma substância, como uma coisa. Quer dizer, o texto, antes de ser signo de alguma coisa, ser um objeto. Então ele é opaco. A primeira mensagem que ele emite é sobre ele mesmo. Quer dizer, é o texto no qual o meio é a mensagem. Esse é realmente o texto moderno. Esse é que é texto contemporâneo da era da televisão.

Em que espaço, nesse contexto de renovação da linguagem do texto proposto a partir do Joyce, antes, e do Guimarães Rosa, aqui no Brasil, você incluiria o **Catatau**?

Catatau é um momento pós-rosiano. Pós-rosiano assumido e pós-joyciano. Quer dizer, essas duas filiações são transparentes no **Catatau**. O **Catatau** é uma experiência pós-joyciana, pós-rosiana. É uma experiência que coloca a obra se Joyce e coloca a obra de Rosa. Quer dizer, está incluído nela como uma proposta da coisa no nível polêmico da prosa que ela propõe.

Eu gostaria que, hoje, com o distanciamento de cinco anos, você fizesse uma revisão crítica do **Catatau**. O que é o **Catatau**, o que foi o **Catatau**.

O que ele significou realmente? O que ele perturbou, realmente, na ordem geral das coisas?

Acho que o **Catatau** perturbou, porque ele apareceu numa dimensão elevadíssima de ininteligibilidade. A dimensão do ininteligível no **Catatau** foi levada a um grau que não tinha sido praticado anteriormente na prosa em português. Nem Rosa, nem Haroldo de Campos. Ao mesmo tempo, isso foi feito com método. Isso aí *sa va de soir*. Se não fosse feito com método poderiam dizer que é um amontoado qualquer de palavras. Porque há uma estrutura absolutamente precisa. O **Catatau** é um livro de uma exatidão absoluta. Ele é exato.

Exato em quê?

Em tudo. A estrutura dele é absolutamente perfeita. É como um cristal, um diamante. A idéia dele é a idéia de uma tocaia. Então, um personagem está à espera de. É uma tocaia. Essa tocaia é feita por René Descartes, oficial de Maurício de Nassau, teria vindo pro Brasil na época das invasões holandesas. Eu faço que ele esteja efetivamente no Brasil e ele é essa consciência. Ele está no parque, no horto botânico, no zoológico construído por Nassau no Recife, no Brasil do Século XVII. Ele está tentando pensar aquela natureza tropical, aquele mundo novo nas categorias antigas dele. Claro que ele vai fracassar. Ele espera durante o texto inteiro a chegada de um personagem, que só chega na última linha. Esse personagem não vem como ele está esperando. O texto é a estória de uma frustração. O texto é um texto difícil.

Isso, simbolicamente, significa o quê?

Esse texto é difícilíssimo. Então o leitor está à espera, também, de um explicador ao logo do texto todo, assim como o personagem principal está à espera da chegada de um personagem que é o explicador e que explicará para ele o Brasil. Mas esse personagem que é Cristo Fartichevsky, o primeiro polonês que participou da História do Brasil e que eu resolvi, eu, neto de polonês, homenagear. Esse era um oficial de Maurício de Nassau realmente aqui no Brasil. E eu o transformo em personagem no **Catatau**. Mas é um personagem ausente. É o esperado. Ele vem só no final, mas ele vem bêbado. Então, ele vem inepto para esclarecer as dúvidas de Descartes. Então, Descartes termina com a frustração e aquele mundo continua de leitura impossível para ele. Ora, aquele mundo de leitura impossível que é o Brasil, é o próprio texto do **Catatau**. Então, em lugar de dizer isso, eu fiz isso. O **Catatau**, como tal, é a própria imagem da impossibilidade da compreensão do Brasil novo por parte de uma mente antiga que é a mente do filósofo europeu que tenta pensar o Brasil, pensar a América, pensar Terceiro Mundo com categoria aristotélicas, com categorias brancas. Com categorias excludentes em que uma coisa pode ser e não ser ao mesmo tempo. Quando para os orientais, para os africanos, para as crianças e para os poetas essas coisas podem ser muitas coisas ao mesmo tempo.

Você disse que uma série de obras derivam do Catatau. Explique isso.

Não. Não é questão de derivar. Eu acho que a presença "catataulizadora", catalizadora, fazendo brincadeira. Isso é, a mera presença daquela prosa, digamos, com tanta dimensão de risco, de compreensão, provocou, digamos, uma soltura maior na prosa no ambiente onde ela surgiu.

Que se processou como?

De um modo natural. Deixando nossos prosadores mais experimentais.

E o que é que aconteceu, especificamente, em Curitiba?

Ah, eu poderia enumerar vários casos. Poderia até dizer que os elementos mais válidos, aqueles que, digamos, sustentam a dinâmica de uma obra, reagiram positivamente à presença do **Catatau**. Quer dizer, a presença do **Catatau** pintou como uma coisa boa pra todo mundo. Quer dizer que quem tinha realmente um mínimo de antena e fez texto ou transa nessa área se flagrou e realmente reagiu num nível ou noutro nível.

E fora do contexto de Curitiba, qual foi a resposta?

A resposta crítica, você diz?

De um modo geral.

A resposta crítica foi a mais entusiástica possível. O livro, editado em Curitiba, por uma edição de autor, absolutamente precária, distribuída do modo mais artesanal. Na semana em que ele saiu, deu página inteira na *Veja*. Página inteira no *Estadão*, página inteira no *Opinião*. Deu um ensaio na revista *José*. O Décio Pignatari deu um curso na Faculdade de São Paulo sobre "Rarefação do Enredo na Ficção Brasileira", pegando dois livros: o **Catatau** e os *Ratos*, do Dionélio Machado. Isso assim pra dar o aspecto palpável da repercussão que ele teve. Mas é claro que os signos da cultura têm um tempo que se conta por décadas. Não é por ano. O comportamento deles não coincide com o comportamento das mercadorias. A irradiação de um poema. A irradiação de um conto. A irradiação de um texto é algo que tem um *timing* mais longo, as transformações são mais paulatinas. O *timing* do mundo das mercadorias é um e o *timing* do mundo da cultura é outro. Agora, me agradou muito um grupo de alunos da universidade Católica que se organizaram e vão lançar uma revista de nome **Tatotal**. E esse grupo "Tatotal", que é uma homenagem ao **Catatau**, ganhou primeiro prêmio naquela Poigrafia, que foi um concurso de poesia promovido pela Cinemateca do Museu Guido Viaro. Para mim, uma repercussão desse tipo me faz muito mais á alma e ao coração que qualquer daquelas de página inteira. Isso me deixou realizado. O meu texto foi assim levantado como uma bandeira de inconformismo. Enfim, um grupo extremamente jovem e toda aquela iconoclastia juvenil hasteia o nome do **Catatau** como uma bandeira de alguma coisa.

Como é que os velhos senhores receberam o **Catatau**?

Leo Gilson Ribeiro, crítico do **Jornal da Tarde** e do **Estadão**, disse que, para ele, o **Catatau** era o livro do ano e chamou de obra prima. Outro entusiasta do **Catatau**, na área crítica, é o João Alexandre Barbosa, que deu aulas na PUC sobre o **Catatau**, inclusive usando trechos do livro.

Os irmãos Campos, a quem você, entre outros, dedicou o livro, como receberam a obra?

À medida em que eu ia fazendo, ia mostrando para eles. Enviando, inclusive, trechos e pedaços, de maneira que eles, no final, já praticamente conheciam o livro todo em pedaços. Não tem manifestação de nenhum dos dois, mas eu sei do apreço que eles têm pelo livro, através do testemunho oral de amigos.

Faz-se poesia concreta hoje no Brasil?

A poesia concreta foi um momento. Esse momento passou. Mas a poesia concreta firmou uma série de valores com uma nitidez tal que até hoje ela permanece no horizonte da criação textual brasileira com momento de luz total. Um momento de lazer. E não adianta disfarçar. A poesia concreta foi e é barra pesadíssima. É a barra mais pesada que já pintou em termos de literatura brasileira, não tenhamos dúvida alguma. Nós vivemos e ainda vamos viver dentro da irradiação da poesia concreta. Ela não é algo que acabou ali, é algo que começou ali. Dentro da cultura as coisas existem de um modo muito peculiar. Levam décadas para as coisas interagirem, para as obras se interinfluenciarem, as obras se superarem, inclusive. Para que o lance de uma geração seja superado, no outro lance e assim por diante. Então pode-se dizer que ninguém esteja hoje fazendo poesia concreta no Brasil. Pode-se dizer, por exemplo, que a poesia hoje no Brasil, não se mostra tocada por nenhuma das vibrações concreta. Você pode dizer que ela não é contemporânea. Esse papo de vanguarda tem que ser corrigido. A palavra vanguarda é ruim porque dá a impressão que alguém está na frente. E a idéia não é essa. A idéia é que a vanguarda, e a poesia concreta que apregoa a idéia de vanguarda no Brasil, é a contemporaneidade absoluta. Quer dizer, o arsenal da vanguarda é aquele que está fazendo a obra de arte agora. Quem não for de vanguarda é que está fazendo a obra de ontem. Tem gente que está fazendo um trabalho antigo. O artista de vanguarda é aquele que é nosso contemporâneo.

Dentro desse quadro, como é que você situa o romance brasileiro?

Pois, conforme te falei, o romance brasileiro, a ficção brasileira, pra mim tem dois momentos. É antes de Rosa e depois de Rosa. Estou falando dentro de uma perspectiva de linha evolutiva criativa. Não estou falando de negócio das editoras. Não me preocupo com o lado comercial, mas sim com a linha evolutiva. De um modo geral, ando muito desinteressado da literatura. Chego mesmo a dizer que a literatura é o principal inimigo da poesia. O papel da poesia é se desvencilhar da literatura, e procurar a companhia de outras artes, como o desenho, a fotografia ou a música.

A poesia concreta influenciou outros códigos?

Influenciou. No caso brasileiro influenciou até a música popular. Influenciou

desde Chico Buarque, que diz "pedro pedreiro". Esse "pedro pedreiro" é o Chico Buarque concreto. O Caetano é um dos melhores poetas concretos do país. Um poeta que diz: "Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui. Eu não tenho nada, nada. Quero ver Irene rir. Quero ver Irene dar sua risada. Irene rir. Irene rir. Irene". A sensibilidade do Caetano é uma sensibilidade naturalmente concreta. Quer dizer, afinada já na própria materialidade da linguagem. A grande mensagem da poesia concreta foi a materialidade da linguagem. Todo resto é folclore. Todo o resto é meramente circunstancial. O coração da coisa da poesia concreta é essa. A poesia concreta revelou a materialidade da linguagem. Com uma nitidez, com uma clareza como nunca tinha sido demonstrado antes. Com isso se percebeu que a poesia, como já dizia Pound, era mais aparentada com as artes plásticas e com a música do que com outras formas de literatura. Ela está mais para o lado dos códigos ditos icônicos do que para o lado, por exemplo, da prosa narrativa. Então, na nossa época houve, curiosamente, a consciência disso e também no terreno da prática, porque na nossa geração o centro da poesia se deslocou do livro pra música popular. Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o pólo da poesia, do suporte do livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros. São músicos que fazem letras e estão gravando discos. Realmente, não existe nenhum poeta escrito que você possa contrapor a Caetano e Chico na música popular. Com Caetano e Chico aconteceu uma coisa na música brasileira. Uma coisa muito grande, uma mudança de códigos. E isso prosseguiu. A associação entre poesia e música tende a se tornar cada vez maior em termos de Brasil. Os poetas mais bem dotados, mais talentosos vêm, pelo menos, prestando muita atenção na poesia dos letristas da música popular. E do outro lado é a coisa do *cartun*, quer dizer, a área plástica, a área visual onde também há uma visão curiosa. A poesia também está se manifestando sob a forma do *cartun*. Nós podíamos dizer que em termos de cultura brasileira, num determinado momento, os melhores poetas, de repente, não são escritores escrevendo livros, são cartunistas e músicos da música popular. Para colocar as coisas em termos brutais, eu acho que a minha poesia que começa tomando consciência disso, desse fato, dessas duas viradas. A poesia de um lado estava ligada aos códigos visuais do *cartun*, desenho, ilustração, fotografia e tal. Por outro lado, ligada à música popular. Quer dizer, a dois códigos não verbais. E assim, a poesia volta às suas origens porque a poesia no início era canção. Tanto que a palavra soneto quer dizer em italiano, sonzinho. Agora, de novo, a poesia canção. O ser da poesia só se explica, geneticamente, pela sua origem como letra de música porque ela estava ligada com a esfera musical. De qualquer forma me parece que o Drummond, por exemplo, acaba uma coisa, não começa uma coisa em termos de poesia brasileira. O Drummond é o Deus da poesia para os escribas no Brasil porque ele é o poeta por excelência para os escritores. Os escritores acham Drummond unanimemente o maior poeta brasileiro porque ele é o menos plástico e o menos musical. Ele é o poeta conceptual. É o poeta prosaico, entre aspas. A poesia de Drummond é uma poesia prosaica e pra mim ele representa o último grande grande momento dessa poesia literária. Depois de Drummond, da poesia concreta, tropicalismo, a poesia agora invadiu outros espaços além dos espaços literários.

O Estado brasileiro contribuiu de alguma forma para a criação de um ambiente propiciatório para que o desenvolvimento do texto caminhasse a passos mais lentos no Brasil?

Eu acho o seguinte: para mim, a forma é política. Então, para mim o sistema está inscrito em determinadas formas...

Então, se o Estado é forte, a forma é dura de cintura.

O poder se manifesta no poder do conto, por exemplo. No poder desta forma. Então, esta forma é patrocinada, ela é mimada. Ela é patrocinada de todas as maneiras. Ela é investida de poder. Essa forma é hegemônica. Ela é uma manifestação do sistema. Uma manifestação do poder. Pra mim, meu ser de vanguarda é um modo de ser essencialmente subversivo. Naquela subversividade que é mais profunda de todas, que é a subversividade de linguagem. Que é a subversão levada em nível material de infra-estrutura, no próprio alicerce, na base do próprio trabalho poético. Contestando as formas que estão no poder você está contestando o poder da única maneira realmente eficaz. E não no terreno apenas do conteúdo que deve ser subversivo e se opor ao sistema. É sobretudo no terreno das formas que esse trabalho deve ser feito. Quer dizer que a forma é que é realmente revolucionária. É no terreno da forma, isto é do *design* da linguagem. É aí que deve ser praticada a subversão. Essa é que é a subversão eficaz. É isso que é política poética. Vanguarda é uma atitude essencialmente política. É uma atitude contra um *status quo* de formas. Contra um parque de formas estanque e aceito, que são imediatamente reconhecidos pelo sistema e premiados com cheques, com favores de toda sorte. E para mim há uma luta de guerrilha cultural que é lutar contra essas formas, dissolvê-las. Denunciar a impostura delas e não praticá-las. Procurar superá-las, arrebentá-las por baixo, por cima, pelo lado.

Agora, o Estado brasileiro, o poder constituído brasileiro, não tem sido muito complacente com aquelas pessoas que propuseram uma revolução na linguagem brasileira. Por exemplo, o florescimento do tropicalismo, entre 67 e 70, causou ao Caetano Veloso e ao Gilberto Gil nada menos que um exílio. Por que há essa resistência do Estado às experiências revolucionárias da linguagem?

Porque eu acho que isso é da natureza humana. Todos os sistemas no poder temem idéias novas. Essa era uma prática refinada pelos imperadores chineses que mandavam executar os mensageiros que traziam más notícias. O cara que traz um negócio novo, está anunciando que você já morreu, cara. Que os valores que você está protegendo já eram. A subversão de linguagem é sempre a mais óbvia, inclusive. No Brasil, há todo um lance de poder que vai desde o Conselho Editorial das revistas, da distribuição das edições na área do Rio de Janeiro. Das colunas, das influências. Enfim, do poder. Esse poder, em termos de poesia brasileira, fez um expurgo da vanguarda concreta paulista, por exemplo, como sendo formalismo alienado e consagrou um determinado tipo de discurso na

realidade drummondiano e na realidade nada revolucionário, pelo contrário, o sistema. Esse movimento, então que é encarnado pelos CPCs, pela figura de Ferreira Gullar, pela figura de Thiago de Mello, eles canonizam um tipo de poesia que é uma poesia discursiva, uma poesia retórica, uma poesia demagógica e no fundo, cristã. Apelativa, sentimentalóide, quando se pretende contundente e politicamente e enquanto denunciando as mazelas sociais aqui e ali. Essa poesia vai conservando o bom velho discurso no qual estão encarnados os princípios todos do sistema, isto é, o *front* na forma, é ali que deveria ser exercido realmente. No Brasil, infelizmente foi feita essa dissociação que é promovida e patrocinada por muita gente e eu desconfio que por trás dela há, inclusive, os interesses editoriais de muitas casas, entre elas a Editora Civilização Brasileira. Acho muito suspeito quando vejo que os poetas ditos políticos defendem as mesmas coisas que os comerciantes. Isto é, de repente, um determinado tipo de poeta brasileiro passa a defender ou falar com certas pessoas. Então, de repente, o interesse aparentemente ideológico coincide, estranhamente, com o interesse das casas editoras e das livrarias que como são mercado deveriam supostamente encarnar o mal. E os interesses do mercado na iniciativa privada não deveriam encarnar o interesse das multidões para uma pessoa que tivesse uma consciência política equipada em categorias de esquerda. As formas tradicionais vendem. Há uma associação em conservadorismo artístico, conservadorismo literário e interesse comercial. Então, a hostilidade ao experimento vem de vários pontos de origem. Vem das academias de um lado. Vem das editoras do outro. Quando na realidade a história só avança através dos textos que ninguém entende, isto é, que a ilegibilidade é que é afundante. Que num determinado momento, de repente, é necessário o ilegível. E é no ilegível que o sistema avança. Que o signo se torna mais complexo, que a cultura progride. É no complexo, é no difícil, é no problemático. É no discutível que a cultura avança e no terreno do seguro. Não no terreno do vai vender como pão.

Está, muito em moda, hoje, no Brasil, a discussão, altamente sacana, sobre a função social do artista. O que você acha?

Essa discussão é sempre oportuna, eu acho. Sacana, porém.

Mas a gente vive no Brasil e o sistema de correlação de forças, aqui, da parte do Estado para o indivíduo, cidadão está bem definida. Eu acho que a coisa se processa de uma forma mais militaresca, estatal, ideológica, do que, na verdade, especulativa ou filosófica. Eu queria saber qual teu ponto de vista sobre o assunto.

Bom, meu ponto de vista é o seguinte: no Terceiro Mundo, essa questão da utilidade social da arte e da justificativa da existência do próprio artista é uma questão vital, fundamental. E se trata de uma região onde as desigualdades, os desníveis e as injustiças são tão gritantes, tão berrantes que você tem vergonha de ter almoçado, de ter jantado e se envergonha de poder ler uma língua estrangeira, de poder comprar um livro. Então isso tudo faz uma tremenda pressão sobre o intelectual, o homem dos signos, e o obriga a descobrir qual a

razão da sua existência dentro da sua comunidade. Justificar o seu estar... esse é o tipo de terreno em que qualquer verdade pra mais de um é tirania. Eu só posso falar pela minha posição. A posição que eu escolhi é para ser uma espécie de oposição na linguagem, permanente. Essa é a minha postura e é uma postura que se confunde um pouco com aquela idéia do intelectual como consciência. Idéia que Sartre encarnou, e eu sou um sartriano de formação. Essa é uma idéia que nos persegue, essa idéia de representar sempre uma posição permanente em nível de linguagem, isso eu coloco independentemente de regimes políticos. Acho que esse é o papel do intelectual em qualquer regime, qualquer modalidade de constituição política, sócio-econômica.

UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: PAULO LEMINSKI

Bate-papo realizado no Auditório
Paul Garfunkel, da Biblioteca
Pública do Paraná,
no dia 24 de junho de 1985.

MARISE MANOEL — Paulo Leminski está aqui hoje para contar um pouco do seu trabalho, das últimas atividades que vem exercendo, e nós pediríamos que vocês ficassem à vontade para fazer qualquer intervenção, a qualquer momento. Passo a palavra ao Paulo.

PAULO LEMINSKI — Não vou dizer nada. Vim na categoria de respondedor de perguntas. Alguém tem alguma dúvida sobre o destino da humanidade nos próximos 300 anos? Estou aqui para esclarecer.

P — O que vai ser a poesia daqui a 300 anos?

PL — A gente não sabe nem o que vai ser do planeta daqui a 300 anos. O agora entrou na moda em 1945, quando os Estados Unidos jogaram uma bomba em Hiroshima e Nagasáki. De lá para cá, agora é a cor da moda, não é?

P — E como está a poesia agora?

PL — No Brasil, por exemplo?

P — No Brasil.

PL — Acho que a poesia hoje no Brasil está muito atomizada. Nos anos 50 e 60, por exemplo, havia movimentos organizados, equipes trabalhando juntas. Começou com os concretos: Gullar, irmãos Campos, Décio Pignatari, Reynaldo Jardim, Mário Faustino. Existia uma união de esforços em torno de um objetivo comum, e isso foi se dissolvendo. Hoje, acabou de vez. Hoje, cada poeta sozinho é uma escola ambulante. Você pega de onde quiser. Se quiser sair de um poema de Camões, você sai. Se quiser sair de um poema concreto com letraset, com letra de cor, você sai. Se quiser fazer um poema em videotexto, você faz. Se quiser fazer em latim, você faz. As coisas são muito mais rarefeitas hoje. Acho que isto está articulado com a história da sociedade brasileira atual, com a atomização brutal da nossa sociedade durante a ditadura. Hoje, 70% da população brasileira é urbana. Esse papo de que o Brasil é essencialmente rural acabou. O rural agora, para nós, é memória, ficou no passado. A maior parte da

população brasileira atualmente vive em cidades, em núcleos urbanos ou semi-urbanos, manipulando e usando coisas urbanas, como o telefone, o orelhão, a televisão, a eletricidade. O Brasil se urbanizou brutalmente. Para o bem ou para o mal, não sei. Para mim, é para o mal. Mas quem tiver outra teoria... Eu acho que essa urbanização implica uma destribalização. De repente, você vivia feliz numa cidade do interior de Minas Gerais, os relacionamentos eram próximos, extremamente pessoais: primos, um sujeito que havia sido amigo do seu pai, aquele que é dono da farmácia havia namorado sua mãe há 35 anos atrás. Tudo estava articulado dentro de uma tribalidade, e essa urbanização total destribalizou todo o mundo. Isso fez com que os indivíduos ficassem muito indivíduos. E a literatura, a poesia, a prática do texto brasileiro, refletem isso. Hoje, não tem mais movimentos. É impossível organizar o que quer que seja. Cada escritor, cada poeta, é um movimento sozinho.

P — No final do ano, a TV lhe perguntou sobre suas aspirações. Você disse que queria dormir mais para sonhar mais.

PL — A frase não é essa, mas ela é bonita. Eu deveria ter dito isso. O que eu queria para esse ano era trabalhar menos e ganhar mais, e quem fosse brasileiro que me seguisse. Mas você disse: “Eu quero dormir mais para sonhar mais...” para o próximo ano, pode cobrar direitos autorais, porque a frase vai ser essa, a sua.

P — Sua poesia tem relação com o sonho?

PL — O sonho é o melhor da vida. A gente passa metade da vida dormindo... e às vezes está sonhando acordado, não é? O sonho, dentro do processo da vida, não é o contrário da vida. Nem o avesso da vida, nem o outro mundo das coisas. Na verdade, o sonho sofre as mesmas injustiças que a poesia. É considerado um mundo de menor importância, ligeiramente patológico, um objeto da psicanálise e tal, simplesmente por um motivo: sonhar não dá lucro. Ora, nós estamos vivendo um mundo que é “lucrocêntrico” e “lucromaniaco”, tudo tem que dar lucro. Ora, o sonho não dá lucro. O sonho é como o prazer que a gente sente, por exemplo, num gol do Sócrates. Isso não tem porquê, as melhores coisas da vida não têm porquê, e não tem que ter. A burguesia no século XVIII inventou um mundo no qual tudo tem que ter um porquê, tudo tem que dar lucro. A empresa no final do ano tem que fechar em alta. Isso se reflete no terreno da poesia; por exemplo, na tal da poesia engajada, diretamente engajada, propositadamente envolvida com problemas sociais e políticos de extrema atualidade. Estão apenas querendo que a poesia dê lucro. Eles acham que estão sendo antiburgueses, acham que estão se contrapondo ao capitalismo, mas, na realidade, eles estão fazendo o jogo capitalista. Eles acham que a poesia, que é o território da liberdade, da beleza pura, está a serviço de alguma coisa. Essa idéia é burguesa de raiz. A chamada poesia participante é uma poesia burguesa, uma poesia que quer que a poesia dê lucro. É a mesma coisa que querer que o gol do Zico tenha uma finalidade que não seja a do puro prazer, o júbilo, a explosão vital do carnaval de um gol da Seleção. A poesia é como o gol da Seleção. Não precisa ter porquê. Ela é muito

maior do que qualquer porquê. Ela faz parte dos prazeres da vida, como o prazer erótico, o orgasmo, o prazer da amizade, as coisas gratuitas do viver. Temos que defender o lado gratuito das coisas, porque estamos vivendo dentro de um mundo onde tudo tem que dar lucro.

P — Como é seu processo de criação? Lance de inspiração?

PL - Disciplina profissional. Eu não sou poeta de fim de semana, nem faço por hobby, como quem faz poesia quando vai para a praia. Faço poesia 24 horas por dia. Montei a minha vida de tal forma que a produção textual, seja qual for, é que me permite pagar o aluguel no fim do mês, a escola das minhas filhas, o meu cigarro, o vinho. Para mim, não há hora, de preferência as 24 horas do dia, isto é, a qualquer hora. Inclusive existem versos que me vieram em sonho. Quando acordei de manhã disse: 'Puxa, me veio uma frase.' Isso me acontece, não com frequência, mas acontece. Antigamente, eu trabalhava mais no sentido de adquirir aquela perícia artesanal que todo mundo tem de ter. Agora, acho que as coisas estão mais automatizadas em mim. A distância entre expressão e realização está menor. Quer dizer, com dois toques eu estou chutando em gol. Antigamente, eu passava mais tempo para passar da defesa para o meio de campo, agora é mais rápido. Mas isso não tem nada a ver de miraculoso, é um processo de concentração no seu fazer. Como um ofício.

P — E o início de seu trabalho, como foi?

PL — Você está perguntando a nível de feitura literária, do próprio fazer ou das circunstâncias, como foi publicado, como é? Você está perguntando em que direção?

P — Das circunstâncias em que ocorreu. Todo mundo já tentou escrever alguma coisa. O problema é a continuação, não é?

PL — Aí entra uma força maior do que a poesia, que se chama vida. Você tem que montar sua vida para continuar poeta. Conheço inúmeras pessoas, no meu círculo de amizades, que há 10 anos atrás estavam fazendo boa poesia, ou pelo menos um bom verso, e prometiam. Hoje, eles são empresários, lidam com dinheiro, taxa de juros, etc. Se você não cuidar da sua vida, a sua poesia dança. Se quer ser poeta, tem que mostrar sua vida a favor do vento. É difícil você ser poeta, e, ao mesmo tempo, subgerente do Bamerindus, por exemplo. Há coisas que, se forem feitas erradas, dançam. Posso contar aqui a grande experiência que tive com a minha aproximação aos músicos da MPB. Eles, sim, são petas, vivem o tempo todo voltados para isso. Um Milton Nascimento, um Gilberto Gil, um Caetano Veloso, um Chico Buarque de Hollanda, um Gonzaguinha, um Moraes Moreira. A gente sabe que eles têm o tempo todo dedicado a isso. O poeta escrito, no papel, tem que encarar uma disciplina desse tipo. Você tem que mostrar sua vida direito para que a poesia continue acontecendo. A poesia não é maior que a vida, a poesia está dentro da vida, e não a vida dentro da poesia. Se você cometer um erro a nível existencial, a poesia dança, ela é uma planta muito

frágil.

P — Os livros que você está publicando na coleção Encanto Radical, da Brasiliense, representam um projeto?

PL — Com os três que publiquei, o Cruz e Sousa, o Bashô, o Jesus, e que agora estou escrevendo sobre o Trotsky, quero fazer um ciclo de biografias que, um dia, pretendo publicar num só volume chamado Vida. São quatro modos de como a vida pode se manifestar: a vida de um grande poeta negro de Santa Catarina, simbolista, que se chamou Cruz e Sousa; Bashô, um japonês que era samurai, abandonou a classe samurai para se dedicar apenas a poesia, e é considerado o pai do haikai; Jesus, profeta Judeu que propôs uma mensagem que está viva 2000 anos depois; Trotsky, o político, o militar, o ideólogo, que ao lado de Lênin realizou a grande revolução russa, a maior de todas as revoluções, porque revolucionou profundamente a sociedade dos homens. Revolucionou de tal maneira que a sociedade hoje está dividida em dois blocos: o Ocidental e o Oriental. A vida se manifesta, de repente, sob a forma de Trotsky, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos.

P — O fato de você viver da poesia não implica em ter que aceitar formas de poesia imposta, como o caso de Affonso Romano de Sant'Anna, que fez um poema encomendado para a morte de Tancredo?

PL — É um problema de comunicação, de se fazer entender. Existe uma poesia que eu chamo de informação, uma poesia de poeta para poeta. É a poesia experimental, a poesia concreta, de vanguarda, que em boa parte é isso, uma conversa de poeta para poeta, de técnico para técnico. Como alguém que é técnico em computador conversando com outro que é técnico em computador. Ou um especialista em física teórica nuclear conversando com alguém de física teórica nuclear. Se você não está entendendo a conversa é porque você não entende de física teórica nuclear. Desculpe, mas esse é um problema que existe, o da poesia de informação. Ela é vital, é fundamental. Cada vez que ela aparece numa cultura, dinamiza o momento seguinte. Mas aí aparece o aspecto da comunicação, quer dizer, uma poesia não de informação, mas de irradiação. Uma poesia que tem compromisso com um repertório maior. Quem trabalha em jornal, quem trabalha em grandes mídias, em televisão, é limitado pelo público com que conversa e que tem que agradar. Então há dois verbos: agredir e agradar. Às vezes o negócio é agredir, às vezes agradar.

P — Mas assim está dando a impressão de que você só vive de poesia.

PL — Não fazer poesia no sentido de poemas, mas mais no sentido de criatividade de texto. Tudo o que faço atualmente, por exemplo, de qualquer forma está ligado à criatividade de texto. Seja tradução de livros, seja a criação dos meus livros, como o **Caprichos e relaxos** (que já está na 3.^a edição), ou as minhas letras de música. É a somatória disso tudo, e mais a minha última

atividade, de colunista de jornal (**Folha de São Paulo** e **Correio de Notícias**), que é mais recente. É uma coisa em que coloco toda a minha voltagem, digamos assim, de criação textual. Não sou um colunista que colhendo fatos na Boca Maldita, não é assim.

P — Quais os autores que influenciaram você e marcaram a sua carreira?

PL — A literatura ocidental inteira e parte da oriental. É difícil dizer quem influenciou mais. Começa num determinado momento por algum tipo de admiração. A arte é a coisa mais social que existe, tanto que as formas são o social da arte. Você herda as formas. Mexer com as formas é um ato anti-social. O artista que fizer isso está correndo o risco de não ser entendido. Esse é o risco das vanguardas, da experimentação, que mexe nas formas. Hoje, nós temos uma tradição de vanguarda: a vanguarda começou no início do século. As formas são sociais como tudo o mais. A gente começa com a admiração por alguém e com vontade de imitar esse alguém. Mas não deve se pensar apenas em ser essa ou aquela pessoa. Sou um cara que cuida muito bem das minhas leituras. Em matéria de poesia brasileira, seria difícil dizer quem mais me influenciou. Li todo mundo: li Drummond inteiro, Cabral inteiro, Manuel Bandeira inteiro, os concretos todos, Gullar inteiro, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário de Andrade, Castro Alves, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos. Então, não sei dizer quem me influenciou mais fundo.

P — Você como poeta e escritor, o que acha de um Poeta na Presidência da República?

PL — Eu não notei. Fiz um texto ontem à noite e vou dar um “trailer” para vocês. Vai sair na **Folha de São Paulo** de sábado, quase véspera do jogo do Brasil, se chama “Onze”, e nele eu coloco uma discussão, meio na gozação, da magia do futebol. Por que as pessoas deliram, se matam, se estraçalham por causa de onze marmanjos peludos e cabeludos correndo atrás de uma bola, de um lado e de outro? Esse mistério jamais será esclarecido, e para mim isso é poesia, é como o mistério da poesia. Por que um trocadilho nos dá tanto prazer? Isso não precisa porquê, a mensalidade da escola precisa porquê, o fim do mês precisa porquê, mas, por favor, vamos deixar uma reserva ecológica sem porquê. Poesia é essa reserva ecológica.

P — Seu trabalho como letrista modificou sua poesia?

PL — Em matéria de poesia eu estava muito ligado ao espaço. Escrevia no espaço. Hoje, estou escrevendo no tempo. Então minha poesia pesava a página, as palavras procuravam o espaço da página. Era o valor espaço que me dirigia. Depois, com o meu contrato cada vez maior com a música popular, com o fato de ter me transformado em músico, letrista, comecei a escrever no tempo, e não mais no espaço. Quer dizer, comecei a escrever na cadência da fala, nos números da fala. A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa. Eu fazia poesia com menos palavras na época em que era espacial, mas hoje sou

temporal. O próprio compromisso de massas que assumi, com a coluna de um jornal que circula em mais de 300 cidades no interior do Paraná, como é o **Correio de Notícias**, na qual ocasionalmente publico também poesia, fez com que eu tenha mudado de página, vamos dizer assim. Agora escrevo mais para o gravador do que para a página. A minha poesia está sendo escrita no tempo, e não mais no espaço.

P — O que foi para você, em termos de experiência, a publicação da Raposa?

PL — Olha, foi um momento importante. Foi um “boom” cultural em Curitiba, que vai mais ou menos de 75 até o começo dos anos 80, quando tudo estava mais barato. Saiu um série de publicações que marcaram; um dia essa história deverá ser escrita, e pelo visto sou eu que vou ter que escrever. É uma história da qual participei, que inclui o Reynaldo Jardim e o *Anexo d’O Diário do Paraná*, depois o **Pólo Cultural**, que tinha um número chamado **Inventiva**, também dirigido pelo Jardim. É a época em que saiu a **Raposa**, o **Zé-Blue**, que hoje seriam impossíveis de sair. Hoje, fazer uma revista meio artesanal não é mais possível. Você pede um orçamento para 3000 exemplares, dá Cr\$ 18.000.000 de cruzeiros. Marx explica, e não Freud. A **Raposa**, para mim, é o cume do humor classificado que Curitiba produziu. Eu mostrei números da **Raposa** para pessoas de fora, para o Zivaldo, para o Millôr, por exemplo, e eles ficaram deslumbrados: “Puxa, como foi possível isso, aqui em Curitiba!” (sic)

P — Só está faltando em sua produção o teatro, não é?

PL — Até aqui, nenhuma incursão pelo teatro. A minha incursão em roteiro é para meu amigo Zé “Lá” Maria, que pediu um texto para um espetáculo que está montando, e para o qual convidou o Paulo Vítola, o Karam, o Solda. O texto foi até publicado na **Folha de São Paulo**. Um coronel do DOI-CODI começa a interrogar um preso sobre o *que ele estava fazendo no dia 31 de março de 1964*; não adianta vir com conversa de que não tinha nascido porque não cola. É uma peça de teatro em que o Zé Maria vai fazer um personagem Pinochet/Stroessner/Médici/Khomeini, perguntado para alguém o que estava fazendo há vinte anos. Essa vai ser a minha primeira incursão teatral.

Teatro precisa de toda uma carpintaria, precisa domínio técnico. Não é só a palavra no papel. Os grandes teatrólogos eram todos frente de teatro. Shakespeare tinha um teatro. Molière tinha um teatro, era ator, morreu no palco, e Brecht tinha um teatro. Quer dizer, as pessoas que realmente contribuíram para teatro eram do meio, não eram escritores de fora que escreviam em seus gabinetes. E é um pouco por respeito ao ofício que eu nunca incursionei pelo teatro. Não entendo, e acho um desrespeito se meter na área dos outros sem entender direito daquela área.

P — Seus poemas já foram levados no teatro?

PL — Já, várias vezes. E daqui a pouco vai ter de novo. O Cardoso, da Casa do Poeta, está preparando um espetáculo com poemas de um livro meu, o

Polonaises, e vai ser levado pelo mesmo pessoal que levou a peça do Reinoldo Atem, o **Urbe, urge**. O espetáculo vai ter músicas do Marinho Galera e minhas, e projeção simultânea de "slides". Mas vocês vão ouvir falar disso daqui a uns dez ou quinze dias.

P — *Tinha também um espetáculo chamado Fita Crepe, que foi levado no Teatro de Bolso.*

PL — Sim, o **Fita Crepe**, do Marcos Prado. Mas não foi nada que eu tenha feito para o teatro, ou seja, pensando naquela comunicação quente que é a comunicação teatral. Em outras coisas, eu já *bati bola*: poesia, conto (aliás, vai sair um livro meu de contos pela Brasiliense no final deste ano), romance (o **Catatau**, ou o **Agora é que são elas**). Teatro é a única área ficcional por onde não incursionei.

P — Quando você começou a fazer poesia, como era a recepção do público aos poetas jovens?

PL — Minha visão pode estar viciada, porque as coisas, para mim, vão indo bem agora, mas tenho a impressão que era mais difícil. Ninguém editava poesia, a não ser Drummond, Cabral. Os concretos, por exemplo, poetas da dimensão dos irmãos Campos, levaram mais de 20 anos editando poesia por conta própria, até ter, já com 50 anos, uma editora para publicar suas obras. A Duas Cidades editou a poesia completa do Augusto de Campos e do Décio Pignatari, e a Pesppectiva a do Haroldo.

P — Há muita falta de apoio nesse sentido?

PL — Poesia dificilmente se transforma em mercadoria, e por isso é indesejável. Não vende, e por isso é difícil de ser editada. Mas os livros do Gullar, do Thiago de Mello, têm inúmeras edições. O meu **Caprichos e relaxos** está em 3.^a edição, em menos de dois anos. Quer dizer, poesia pode vender. Os editores é que são preguiçosos. Eles não mexem em time que está ganhando. Ninguém quer tirar Cr\$ 20.000.000 do bolso por uma obra que vai ficar nas prateleiras. Eles não são maldosos, apenas cuidam do dinheiro deles.

P — E esse projeto da Brasiliense, o Cantadas Literárias, que editou Chacal, Alice, Ledusha, etc. e tal. Porque isso agora?

PL — Tem editoras editando poesia de gente que nunca foi editado. O Chacal, por exemplo, um nome da poesia dos anos 70, alternativa, foi editado pela Brasiliense com todas as honras. Wally Salomão, grande poeta foi editado pela Brasiliense. Isso há 20 anos atrás não existia. Só o cara que tinha 40 anos de carreira nas costas é que tinha viabilidade. E era uma viabilidade de de edição de 2000 exemplares. Hoje, as edições são de 5000 exemplares. Drummond hoje, com **O Corpo** e **Amar só se aprende amando**, está na lista dos mais vendidos da **Veja** há 3 semanas. Isso não existia: livro de poesia na lista dos mais

vendidos.

P — Recentemente, surgiu o poeta-músico. Acha que isso contribui para o seu trabalho de poeta?

PL — Há, em primeiro lugar, um crescimento quantitativo da população ledora no Brasil. Os índices de alfabetização aumentam, e não diminuem. Cada novo leitor é um escritor em potencial. Como falei no princípio, a população brasileira se urbanizou violentamente. A cidade é uma cartilha. Você não sobrevive numa cidade se não souber ler os nomes das ruas, por exemplo. A cidade é uma espécie de livro aberto. O viver na cidade leva a uma alfabetização. E o mero crescimento vegetativo de uma população mais alfabetizada aumenta a venda de livros. Atualmente, um dos poucos ramos que está próspero no Brasil, no meio dessa crise toda, é o mercado editorial. Todo dia está nascendo uma nova editora no eixo Rio-São Paulo. E as vendas estão crescendo. As pessoas, por incrível que pareça, estão lendo mais, apesar do alerta dos mais velhos de que ninguém mais lê hoje em dia. Nunca se leu tanto.

P — E essa nova geração é de poetas-músicos ou de poetas de papel?

PL — Apesar de tudo, livro. Acredite se quiser, mas dá para provar com números.

P — O que eu digo é o seguinte: não está havendo uma volta ao poema de papel? Até mesmo porque o pessoal está lendo mais?

PL — Cada compasso que você tenha com outra área já é enriquecedor. A poesia já é uma área que reúne dois códigos: o da linguagem e o plástico (quando se faz poesia no espaço), ou o musical (quando se faz poesia no tempo). O que é a métrica? A métrica é um valor não lógico, um valor puramente musical. E no Brasil isso já aconteceu nos anos 60. Os três grandes poetas que a minha geração (tenho 40 anos agora) produziu são para mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque de Hollanda. Quer dizer, eles não publicam livros, mas gravam discos. Eu não conheço ninguém dessa época que tenha na poesia escrita uma qualidade que consiga competir com a desses três.

A música apresenta várias tentações, inclusive a tentação de dar dinheiro. Existem letristas, como o Fausto Nilo, que vive há uns três anos de direitos autorais de música. A música popular torna possível viver só como letrista. Um letrista do Milton Nascimento, o Fernando Brandt, por exemplo, vive só dos direitos autorais das letras que desovou. Se você tiver sorte de ter sua música gravada por um Roberto Carlos, garanto que nos próximos 3 anos você não vai ter problema de dinheiro. Esse é um dado que não existia há dez anos atrás.

P — (pergunta não registrada)

PL — É mais moderna essa jogada. As mulheres mudaram e, como elas mudaram, mudou o amor.

P — (pergunta não registrada)

PL — Para tudo há um lugar, para tudo. Não é preciso matar. Biológica, filosófica e poeticamente. É essa coisa de que todas as plantas coexistem. Você tem o cacto ao lado do carvalho, ao lado da alface, da língua-de-vaca, da rosa. Todas as plantas tem essa consciência ecológica, que é profundamente democrática. Isso começa lá no nível vegetal: o direito de coexistir com a borboleta, o tubarão, tudo enfim...

P — Quais os procedimentos formais constantes em seu trabalho?

PL — Em matéria de poesia, a forma curta, aquela que nós identificamos como haikai. Mas de uns tempos para cá as coisas que tenho para dizer estão exigindo formas mais extensas. Tenho feito, muito mais do que em outras épocas, narrativas, contos, e coisas que escrevo em duas ou três páginas. Não dá mais para expressar certas coisas em apenas doze palavras. O que não significa que eu deixe de fazer haikais, poesias curtas, mas de repente, a minha criatividade está exigindo formas mais longas de expressão. Antigamente, eu vivia uma espécie de racionamento verbal, queria dizer tudo em 4 ou 5 palavras. Mas nem sempre isso é possível. Existem coisas que exigem mais palavras.

P — O que você acha da polêmica que o Roberto Schwarz criou a partir das críticas ao poema “Pós-tudo”, de Augusto de Campos?

PL — Em primeiro lugar, o Roberto Schwarz não é poeta. Eu acho que quem nunca bolou um bom verso, ou uma boas história, não tem nada que ficar opinando sobre literatura. Nesse sentido, sou muito profissional. Um verso de um bom poeta diz muito mais sobre poesia do que três tratados estruturais semióticos editados pela USP ou pela PUC. Então, para mim, o Roberto Schwarz já entra perdendo, porque ele é estranho ao ramo, e o Augusto de Campos para mim é um grande poeta. Aliás, tirando o Drummond e o Cabral, é o maior de uma geração que produziu grandes poetas como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Mário Faustino, Reynaldo Jardim. Uma grande geração. Geração que deu Gláuber Rocha, Paulo Francis, Millôr. Uma geração que tem seu lugar assegurado na história da cultura brasileira. É uma faixa etária brilhante: Darci Ribeiro, Celso Furtado, etc. Então, acho que o Roberto Schwarz, e uma outra que não me lembro o nome, foram (como se diz em futebol) para cima de alguns para fazer nome. Como na época em que o Pelé era o rei indiscutível dos estádios, e um jogador meio obscuro do Goiânia resolvia ir para cima dele para tentar, através de algum lance de sorte, conseguir nome. É a mesma coisa. Foram para cima do Augusto fazer nome. O que eles acham não tem a menor importância.

P — Entre os grandes poetas brasileiros, você não incluiria o Carlos Nejar?

PL — O Carlos Nejar, para mim, é um filho do Ferreira Gullar. O auge do Nejar eu já encontro no Gullar, e um nível de voltagem muito superior. O grande Poeta do

Rio Grande do Sul é o Mário Quintana. Esse sim, é poeta em estado puro. Justifica 50 anos de literatura riograndense.

P — Quantos anos tem a literatura paranaense?

PL — Não existe literatura paranaense. Essa palavra o Paraná não comporta. O que existe são manifestações paranaenses. A palavra literatura pressupõe uma originalidade, uma tradição, uma troca de influências, onde os mestres mais antigos passaram informações para os mais novos, houve um amadurecimento, uma verticalidade. A palavra cultura é uma palavra vegetal. Agricultura tem que ser cultivada. O Rio Grande está mais próximo de ter uma literatura do que nós. O Paraná é um estado recente, formado por corrente migratórias de fora e de dentro. Primeiro chegaram os polacos, alemães, italianos, japoneses, ucranianos, e depois, os mineiros, goianos, gaúchos, catarinenses, etc. O Paraná é um estado em alta ebulição. Está tudo em fase de começar. Qualquer coisa que você fizer aqui é inaugural. Nesse sentido, eu não vejo uma literatura paranaense. O que se faz em Londrina não tem nada a ver com o que se faz em Curitiba. Não sei o que se faz em Guarapuava. Ou em Paranaguá. A coisa é toda desconhecida, mas não é um defeito nosso, não. É como querer uma literatura no Oeste norte-americano, na época da guerra contra os índios. Está tudo muito cru. É preciso assentar a poeira.

P — Falando em correntes migratórias, você tem escrito sobre Tomás Coelho, não?

PL — Por via indireta. Tem gente que está fazendo um trabalho por lá. Uma amiga minha, a Lina, está fazendo toda a documentação.

P — E a poesia em Curitiba?

PL — Há poetas cuja produção merece atenção. Entre eles eu lembraria o Sérgio Rubens Sossélia, que é curitibano mas mora em Assis Chateaubriand, e que edita 100 exemplares mimeografados de seus livros há anos. Mais para cá, você tem o Marcos Prado, que tem uma produção de letras de música, umas experimentações verbais muito interessantes, temos o Tadeu, o Hoffmann, o Yamagami, o Ricardo Correia, o Solda, o Zé Buffo, a Alice, a Marise Manoel, o Vítola, o Magela... Eu nunca vi tantos poetas bons em Curitiba quanto nos ultimamente, e numa faixa de idade que vai dos 25 aos 40 anos. Estou reunindo uma antologia da produção atual. Num primeiro momento, é uma antologia dos meus amigos, mas procuro ser rigoroso com eles porque amor é uma forma de rigor, não é? Não gosto de todo mundo, gosto dos meus amigos. Como o Cardoso, grande poeta que está aqui, e que vai publicar agora o seu primeiro livro de poesias, o **Poenau**, depois de muitos anos de militância lírica, e de acreditar nessa coisa tão difícil de se acreditar que é poesia. Além disso, existem vários poetas aqui dentro agora. E eu digo para vocês que 50% dos poetas jovens dentro de dez anos vai estar preocupado com outras coisas que não a poesia. É muito difícil segurar o tesão do fazer poesia ao longo dos anos, porque

vem a família, vêm os filhos, vem o correr atrás do dinheiro, e tudo o mais. A poesia vai ocupando um lugar cada vez menor em sua vida. Aos 17 anos, todo mundo é poeta. Eu quero ver depois.

Há dois anos zelam pela poesia local: um homem e uma mulher. O homem é o Cardoso, e a mulher a professora Helena Kolody, que acaba de editar um livro maravilhoso de poemas o **Sempre Palavra**, sobre o qual vou publicar matéria na **Folha de São Paulo** da próxima quarta-feira, chamada "Santa Helena Kolody", e na qual proponho o seu nome como padroeira da poesia de Curitiba. O Cardoso é o nosso patriarca. Além disso, ele tem outro mérito. É das pouquíssimas pessoas que ainda sabem dizer poesia. Não digo declamar, porque declamar tem uma tonalidade muito ridícula, empostada. Eu me refiro ao dizer, dizer com vontade, com voz que vem lá das tripas, dos testículos, do útero. Isso o Cardoso sabe fazer. Ele tem o dom do oral. Tanto que a poesia do Cardoso só agora vai ser publicada em livro; e a gente vai abrir o livro e vai gostar daquele poema, mas é preciso *ouvir* o Cardoso *dizer* aquele poema porque ele já o escreve para voz.

P — E para os próximos 300 anos, você teria uma fórmula para convívio com os índios?

PL — (...) É, eles já foram filmados pela Rede Globo e pela Manchete. Um machado, que você dá para um índio já desestrutura toda a sua organização social, altera o equilíbrio de poder: um índio tem um machado e o outro não tem. Ora, a sociedade indígena é matriarcal, é ingualitária. A partir do momento em que entra o branco, uma diferença de bens, de propriedade (eu tenho um machado e você não), dançou a estrutura indígena. É uma questão de uma ou duas gerações. O índio brasileiro vai virar caboclo dentro de 20 ou 30 anos. Essa maravilha da série "Xingu", que nós vimos recentemente pela Manchete, o cacique Raoni, txukarramãe, o próprio Juruna. É uma coisa admirável, o fato de se ter um cacique xavante no Congresso Nacional metendo bronca. É muito bonito, são pessoas lúcidas, que têm um equilíbrio muito grande. Mas não vai durar muito, vai ficar como um folclore: umas danças, umas lendas, credices, e até a própria língua deve rapidamente entrar em processo de extinção. É um conflito muito violento. A vida tribal, matriarcal, é muito frágil, a civilização é muito forte. A vida indígena, encostou ali se dissolve. A começar pelo social, da relação de propriedade: um índio que tenha rifle já bagunça a relação tribal, porque há duzentos anos atrás todo mundo tinha as mesmas coisas. Tudo era comum, e isso acabou. A partir do momento que o índio tem a *sua* lancha, o *seu* rifle, dançou a sociedade do tipo tribal, matriarcal.

MM — Eu perguntaria ao Paulo, hoje à sombra de tantos títulos, se ele abandonaria a sua teoria estética, ou seja, a poesia como utensílio.

PL — Não, ao contrário, eu comecei por uma profissão de fé no utensílio. Quer dizer, a poesia não tem que estar a serviço de nenhuma causa, de nenhuma

coisa anterior a ela. A poesia é um exercício de liberdade. É a mesma coisa que dizer que a liberdade tem que estar a serviço de alguma coisa. Isso é absurdo. A poesia é o exercício da linguagem de cada um. Ela se manifesta na linguagem de todas as pessoas, e hoje nós sabemos que a nível científico existe uma função poética na linguagem, detectada, pelo lingüista russo Roman Jakobson. A função poética está presente na linguagem o tempo todo, e não só a poesia dos poetas. Ela se manifesta cada vez que a linguagem se solta sobre si mesma. É quando você usa a linguagem em nível lúdico, em nível de prazer, de brincadeira. O homem não usa a palavra para dizer apenas: "Por favor, me passe esse copo d'água", ou "Quando é que você vai me pagar no final do mês?" Ele usa a linguagem também para se divertir, para dar prazer. O ser humano tem na língua sua grande criação. A linguagem é o único signo que sai da nossa boca com o calor do nosso hálito. É a coisa mais colada e casada com a vida. Os homens amam a palavra e amarão enquanto existir esse mundo e a humanidade. Então, a poesia é o lugar em que o ser humano expressa esse seu amor pela linguagem pela beleza das palavras de sua língua, pela beleza de um jogo de palavras, pela beleza de uma rima, de uma linguagem feliz. Para mim, a poesia será sempre inutensílio. O problema é que hoje está havendo muita procura do utensílio. O mundo todo começa a entrar numa "sociedade do lazer". Na Europa, os operários não entram em greve para pedir melhores salários, eles pedem menos horas de trabalho. Já ganharam o sábado e o domingo e agora pedem a sexta-feira. Então, nas sociedades mais industrializadas, as pessoas querem ganhar mais tempo para fazer o que bem entendem. Porque esse mundo em que nós vivemos hoje, de trabalhar das 8 horas da manhã às 7 horas da noite, é um mundo obsoleto, do século XVIII, da Primeira Revolução Industrial, quando a burguesia transformou o mundo num campo de concentração? Você entra às 8 horas da manhã, e até a hora de fazer xixi, de cuspir está marcada no relógio. Não precisa um patrão para dar broncas em você, porque existe um relógio-ponto. Se você entrar depois da hora, você vai trabalhar um dia inteiro de graça porque um relógio-ponto manda na nossa vida. E isso é desumano. Começa então a aparecer o projeto de uma sociedade que começa a se libertar do trabalho. Pelo menos em certos lugares isso já começa a aparecer um projeto humano provável. Não vou entrar aqui na discussão do Terceiro Mundo, isso é outro papo. Terceiro Mundo está fodido mesmo, tem que resolver primeiro problemas de primeira ordem. Quero dizer que esse é um movimento que irá tomar lugar em uma sociedade que trabalha das 8 da manhã às 7 da noite. E no começo era pior. O operário trabalhava 16 horas por dia. Você já imaginou trabalhar 16 horas por dia? Quando é que o sujeito come, dorme, bebe, festeja, quando? Então, essa libertação tende a aumentar e está presente nos países socialistas que levam isso à risca. A organização do trabalho, da exploração do trabalho na União Soviética, é igualzinha à do capitalismo, não resta dúvida alguma. O chamado socialismo, socialismo real, não propôs uma sociedade distinta da sociedade burguesa. Propôs apenas uma mudança de quadros dirigentes e de certas políticas para conduzir a industrialização, mas o estilo de vida é o mesmo. Em Cuba, na União Soviética, na Austria, na Suécia, nos Estados Unidos, no Brasil ou na Argentina, todo mundo entra às 8 da manhã e larga às 7 da noite, e é o relógio-ponto que manda em você. Então, nós precisamos do utensílio. Nós precisamos de coisas inúteis

como namorar, viajar, passear, e não fazer nada. Ficar olhando as paredes e se dar um lugar cada vez maior. E daí a poesia vai ter talvez o seu maior momento, dentro dessa sociedade de lazer, porque a poesia, no momento está exilada dentro da sociedade industrial. É um oásis, uma espécie de reserva ecológica, como eu falei. Uma exceção.

MM — Paulo, continuando esse papo, eu gostaria de perguntar o seguinte: esse lazer é promovido hoje na sociedade, mas pelos meios de comunicação. Esses meios não estariam clichêizando, catalisando essa linguagem poética?

PL — A linguagem poética, como todas as linguagens, é uma linguagem social. Nós temos que trabalhar com clichês, temos que trabalhar em cima dos lugares-comuns, criar coisas boas sobre fórmulas manjadíssimas. O projeto de uma originalidade absolutas é uma utopia. Ela existe enquanto horizonte para criar o absolutamente novo, aquilo que não deva nada a ninguém. Mas a gente sabe que na prática histórica isso não se verifica. Porque são formas sociais, e se nós não as adotamos, não somos reconhecidos.

A própria poesia é um conceito social, um conceito da civilização ocidental. Os tupis, na época do descobrimento do Brasil, não tinham uma palavra para designar poesia, nem para designar atividade poética. A poesia é um conceito histórico, e a gente tem que se expressar dentro daquilo que a tradição colocou na nossa frente. A gente mexe aqui, olha ali, bagunça lá, mas a linguagem é social. Nós não podemos inventar uma linguagem só para nós.

Uma linguagem só para você não é uma linguagem. Ou você se faz entender ou você não está dizendo nada.

P — A linguagem clichêizada é igual ao signo social?

PL — A poesia tem até um certo compromisso de ser um ruído. Essa é uma justificativa da existência dela. Mas veja bem, ruído no interior de uma música. Quer dizer, não existe um ruído em estado puro, o ruído será sempre contra um "back-ground" qualquer, contra um telão de fundo que é irremediavelmente social, um lugar com clichês, e a gente luta contra isso o tempo todo. O poeta é aquele que procura escapar disso, não é? A idéia da linguagem revolucionária. O tipo da coisa com a qual a poesia quer lidar. Uma revolução na linguagem.

MM — Como é que você vê o trabalho do Caetano Veloso, por exemplo, que em "Outras palavras" propõe uma nova organização vocabular, propondo até um novo mundo?

PL — Você está falando da própria música? Veja bem que o Caetano faz tanto isso como faz "A gata comeu", que o Magazine está gravando agora. Ele vai do lixo ao lixo, do reles ao ralo, em segundos. E isso é próprio dele, assim como do Gil. Mas, de repente, você faz uma canção que só meia dúzia de pessoas vai entender. Dificilmente, alguém teria um projeto de se manter durante muito tempo na marginalidade, na qual você estaria produzindo no limite do incompreensível. Estaria correndo graves riscos, entre outros o de ninguém entender. É preciso

trabalhar num pano de fundo, não é?

P — Teria acontecido isso com o Catatau?

PL — É, esse momento meu foi o Catatau. Vivi um momento de incompreensibilidade, mas não pretendo repeti-lo. Não vou passar a vida inteira a fazer outros catataus.

Bom, gente, foi um grande barato. Muito mais do que eu estava pensando.

Leminski - entrevista concedida a Denise Guimarães Nicolau, nº 19 - janeiro de 1989

Nicolau - A política está no ar?

Leminski - estou vivndo cada vez mais intensamente a experiência política como a experiência de viver o coletivo. Em grego existe o adjetivo idiotas, que significa o contrário de politikos. Na Grécia Antiga ou você era politikos ou idiotas. O nosso insulto "idiota" tem essa origem. O idiota para o heleno, era aquela pessoa que não tinha a mínima consciência coletiva e que, portanto, se deixava administrar.

Redescubro hoje, por exemplo, a relação homem/mulher, que já vi de modo muito maniqueísta, na época daquele feminismo em que havia um machismo implícito no modo como era conduzido. Agora percebo que umas sutilezas me escapavam. Sem recair no machismo convencional, a mulher tem um modo de conduzir o poder que não se confunde com o do homem. Por direito, as mulheres têm que ter acesso a todos os cargos públicos. Elas já provaram que são capazes de fazer qualquer coisa que o homem faz. Só tem uma coisa que o homem faz melhor que a mulher: assassinar. A mulher é péssima assassina. Querer que elas exerçam o poder do modo como os homens exercem é uma imposição. Historicamente não é o estilo delas. O homem está fazendo isto há 800 anos, e agora chama a mulher para o lugar dele. A mulher tem um outro modo de conduzir o poder sobre o homem, sobre as pessoas, sobre o mundo. As relações interpessoais de namoro, de casamento e outras, revelam isso claramente. Ela consegue coisas através de meios incompreensíveis para a cabeça do homem, mas que para elas são lógicos.

Eu me considero feminista no sentido em que sinto que o ser humano só vai atingir a sua plenitude a partir do momento em que as duas "metades do céu" (o homem e a mulher, para os chineses) atingirem a harmonia. Já num feminismo agressivo, de quebrar o pau, sair às ruas — até compreensível naquele momento de Betty Friedan —, essa harmonia me parece mais complicada, porque as mulheres estariam negando seu próprio jeito de jogar o jogo. Seria besteira se elas fizessem isso, desprezando todo um repertório multissecular, até mesmo inscrito no código genético, uma coisa até biológica, pré-histórica, quase uterina. Milhões de mulheres caíram nessa, num determinado momento. Não é assim. Ela é a metade da vida. Eu quero a plenitude da mulher.

Nicolau — Você não acha que, nesta nova fase da revolução dita feminista,

algumas mulheres já estão conseguindo conciliar o chamado feminismo com a feminilidade?

Leminski – Para mim são palavras, mas seria mais ou menos isso. Você observou que eu coloquei a palavra poder. O poder é como a vitória, não tem substituto.

Nicolau – De certo modo, não foi imposto à mulher ter que se negar como mulher para conseguir, numa cultura machista, algum poder, até mesmo uma realização profissional?

Leminski – Uma coisa é certa: o poder é absoluto. Você abdica de qualquer coisa, menos do poder. Você, enquanto mulher e intelectual, nunca espera que um homem vá lhe dar poder. Poder se conquista. Seria uma ingenuidade histórica e antropológica você imaginar que alguém vai conceder 0,01 por cento de uma coisa chamada poder para outra pessoa. O macaco é um ser extremamente egoísta.

Nicolau – Falando em macaco, como fica a mulher no planeta?

Leminski – Parece que, dos macacos superiores, as instituições humanas seriam mais parecidas com a dos babuínos. O orangotango, o chimpanzé e o gorila apresentam um nível de performance intelectual altíssimo, porém não são sociáveis. São monógamos, e o gorila morre de dor se perder a fêmea. Junta-se o caszinho, dão a primeira trepada e não se largam mais. Isso não é do ser humano. A monogamia não lhe é inata. Os homens são poligâmicos, as mulheres poliândricas. É a sociedade que nos especializa como monógamos. Desejo não tem endereço.

No caso dos babuínos, a coisa é mais parecida com a organização humana: existe organização social. Eles, que hoje vivem em bandos de 70 a 80 vagando pelos desertos da Etiópia, Abissínia e sul do Egito, têm umas coisas parecidas como o ser humano. Por exemplo, o babuíno é aristocrático como o homem. O homem não é monógamo, não é monárquico, nem democrático. A democracia ou monarquia não são naturais. O ser humano é aristocrático no sentido grego de aristos, o melhor, o superlativo de agathos, o bom. Isso quer dizer, o governo dos melhores.

Um bando de babuínos apresenta a seguinte estrutura: no meio ficam as fêmeas, carregando os filhotes nas costas; em volta ficam uns dez ou doze machos, que são os macacos-alfa, fisicamente superiores, mais fortes, mais agressivos do que os outros macacos, que, por sua vez, circundam os macacos-alfa e caminham juntos. Eles são mais fracos, mais jovens, mais velhos e forma a plebe periférica. Para alguns antropólogos é assim a estrutura da sociedade humana: um bando de babuínos. O inimigo deles é o leopardo, que adora sua carne doce. Eles são articulados, em nível ecológico, contra o ataque deste predador, que o persegue sempre. Então, o bando vive em estado de pânico constante, porque a morte caminha junto dele. Qualquer descuido, o leopardo devora um babuíno da plebe periférica, que é mais fraco e está mais exposto.

O relacionamento dos macacos-alfa com as fêmeas é especialíssimo: no cio,

cerca de um mês por ano, eles cruzam com elas e ficam ferocíssimos. Ai de um macaco da plebe chegar perto das fêmeas! Depois que elas engravidam, eles se desinteressam. Aí elas transam qualquer outro macaco, sem conseqüências. – Dessa forma é garantida a descendência dos macacos-alfa. É afirmada a sua supremacia. Está aí – em embrião – a idéia da herança, do castelo, da propriedade. É o germe da aristocracia.

Os macacos-alfa são pais. São particularmente carinhosos com os macaquinhos, que andam pendurados em seu pescoço. Os pesquisadores constataram que isto é um estimulante sexual para as fêmeas. Os melhores pais são os mais tesão para as fêmeas. Transpondo isso para o mundo moderno, teremos um casai tipo classe média. Em casa, a mulher que não trabalha fora (não tem que enfrentar o leopardo) tem seus filhinhos, faz sua comidinha, se preserva ao máximo. Ao se deparar com qualquer problema tem que chamar um homem para resolver. O homem sai à rua, briga com os outros. Nessa transposição, o básico é igual. A razão é que complica.

Uma revolução feminina seria, talvez, a primeira revolução verdadeira em toda a história, diante da qual a Revolução Francesa, a Russa, a Cubana, são uma brincadeirinha, uma mera questão de mudança de governantes. O dia em que realmente se alterarem essas estruturas haverá mudanças reais. As mulheres estão mudando, mas nada de substancial; elas não se tornaram outra coisa. Se a gente, com todo aparato cultural, ideológico, etc., se distrai um pouco está virando macaquinho de novo.

Nicolau – Você é um dos raros escritores que tem aquele carisma que cativa, uma postura de “mestre”, de um ex-professor de cursinho mesmo. Você é um *double* de professor ou um professor frustrado?

Leminski – Eu sou um professor frustrado. Acho que sou um professor no sentido em que consigo transmitir clareza, porque procuro clareza para mim, para as coisas que me interessam. Mas acontece que na mecânica de transmissão do saber há uma coisa muito incompatível com o meu lado contracultural, meio hippie, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda uma bandidice meio boêmia, dos anos 70, que é um lado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim.

Nicolau – Como você consegue conciliar seu lado icônico, o raciocínio analógico, a bandidice do artista, com sua atividade jornalística, mais ligada ao raciocínio lógico?

Leminski – Não conheço muitos universos, mais este aqui é o mais louco. À medida em que eu estiver lendo, interpretando, vendo, olhando, a realidade que está aí, estou dentro da loucura pura. O real é surreal. Há um sistema interessado em vender a idéia de que o real é correto, lógico, porque ele quer que esse real corresponda à sua caretece. Isso manda você aos analistas. Eles vão dizer que você está maluco, que na realidade você é bissexual e que está reprimindo toda uma parte sua e tal. Uma sociedade inteira, a mídia impressa, escrita e televisiva, diz o que você pode ou não fazer. Nisto há a venda

de toda uma lógica.

Viver não é lógico. Viver é loucura suprema. O que eu escrevo, a poesia que faço, e a tentativa, pura e simplesmente, em nível de palavras, de ser essa loucura.

Nicolau – Tudo bem quanto à poesia, mas com relação à atividade jornalística, por exemplo, sua recente experiência no “Jornal de Vanguarda” da TV Bandeirantes, em São Paulo. Aí, como é que fica essa loucura?

Leminski – TV é loucura pura. Há coisa mais louca que a televisão. É uma imagem que sai de dentro de um tubo. As pessoas ficam mexendo as boquinhas, dizendo frases, daí cortam aquelas frases. Então todo mundo que estava de amarelo e azul agora entra de verde com o fundo branco e a música dos Titãs. É loucura. A loucura é nosso estado normal. Não há nenhuma incompatibilidade, nesse sentido, entre uma atividade e outra, porque tanto o jornalismo quanto a literatura têm como referente o real. E o real é louco. O modo como você chega que é organizado. No jornalismo, por exemplo, você é pago por um jornal que tem uma visão de mundo, de política, disso e daquilo e que força você a dizer certas coisas sobre a realidade. A realidade continua louca, apesar de todos os esforços das pessoas, das empresas, seja no capitalismo, seja no socialismo, todos querendo que a realidade renda, que ela corresponda a uma lógica que não tem.

Nicolau – Como você colocou, você é pago, tem um patrão que, evidentemente, lhe cobra determinadas coisas. Como é que fica a sua liberdade criadora?

Leminski – Eu sei praticar alguns ofícios, mas minha profissão mesmo é o desemprego. Em todos os lugares que começo a trabalhar em me empenho durante uns quatro ou cinco meses, apenas. Eu preciso desses poderes e, em determinada medida, eles precisam de mim. Eu os uso, eles me usam, e boa noite. Chega um ponto em que vem, muito rápido aliás, a incompatibilidade. Daí os conflitos são inevitáveis. Eu já chego com esta predisposição.

Entra aí também o lance existencial, porque ninguém é substancialmente poeta. Eu sou primeiro uma pessoa, um bicho do planeta Terra, um macaco como qualquer outro. De repente, uma das coisas que sei fazer é sentar numa máquina e escrever umas coisas que chamam de poemas e a Brasiliense edita. No meio disto tem umas coisinhas chamadas filmes, roteiros de vídeo, aulas, palestras, depoimentos e tal, que são detalhes. Eu sou um ser vivo primeiro, depois eu sou um escritor.

Nicolau – Há alguns anos, você disse a um público universitário que era essencialmente poeta, sequer se considerava um escritor. Lembra-se disso? Você mudou?

Leminski – Eu não mudei anda. A ilusão da mudança é uma ilusão que não cultivo. Nada muda. Há o TAO, o equilíbrio entre o yin e o yang. A mudança é uma ilusão de ótica inventada pelos anos 70, pela contracultura.

O caso é o seguinte: há anos pratico uma coisa que gosto de fazer, que socialmente é admitida. “Ah! O Leminski é poeta!” Poeta é o quê? A aranha faz teias. Eu sou um bicho que excreta poemas. A sociedade espera que eu faça isso, e isso me dá determinadas compensações, aqui ou ali, me dá prazer, está articulado com muitas coisas da minha vida. Mas não consigo ser poeta 24 horas por dia.

Nicolau – A Josely Vianna Baptista (editora assistente de Nicolau) mencionou o primeiro livro que você escreveu, no mosteiro de São Bento, e que poucas pessoas conhecem. Que história é essa?

Leminski – É a história do mosteiro, com seus santos. Eu tinha uns 10 anos e ia ser monge. O primeiro livro que escrevi foi um caderno. Eu me interessei pela Ordem, multissecular, 2000 anos quase, pela Idade Média, aqueles monges que copiavam manuscritos, toda aquela história beneditina... Serei beneditino até o final. Aliás, tem dois poemas do meu novo livro dedicados á Ordem de São Bento. Um deles é até em latim, “In honore Ordinis Sancti Benedicti”. Até hoje não consigo passar diante de um mosteiro beneditino sem um pouco de emoção...

Naquele caderno eu escrevi a biografia dos principais santos da Ordem. Lá no mosteiro a gente estudava canto gregoriano, que é toda a formação musical que tenho. A minha coisa de compositor, de música (Caetano gravou uma música minha, não só letra), todo esse lado musical tem a ver com o canto gregoriano.

Toda sexta-feira a gente ia a um mosteiro próximo para as aulas de canto e passava por umas bancas de revistas. Tinha fotos da Brigitte Bardot, da Cláudia Cardinale, sabe como é... em trajes menores... Depois percebi que realmente ser monge não era um negócio tão incrível como pensava quando tinha 11 anos.

Nicolau – Você deixou de “fazer chover em nosso piquenique”?

Leminski – Não, vou fazer chover na hora que você menos esperar. Talvez nem seja chover, seja algo pior. na realidade não estou mais preocupado em “fazer chover” nem em nada. Viver é uma aventura guerreira. Quem conseguir viver mais em termos de prazer, lucro, vantagem, proveito, etc., melhor. Importa a elegância com que você conduz o seu percurso. A elegância é que é fundamental.

Nicolau – Você acha que o chute do poeta continua não levando perigo à meta ou “todas las armas son buenas”?

Leminski – Estes dois poeminhas, bem anos 70, tipo pára-choque de caminhão, grafite, tinham finalidades precisas. O do chute do poeta era uma negação, uma contestação ao contexto que nós estávamos vivendo, aos peotas ditos sociais, que achavam que podiam mudar a realidade com poesia como “arma”. aqui no Brasil, uma poética articulada aos CPCs. Meu poema era uma resposta àquela postura poética, àqueles que achavam que se podia mudar o real histórico substituindo a metralhadora pela máquina de escrever. Na realidade as coisa são

bem diferentes. o cidadão é contemporâneo, o escritor não em tempo. Eu escrevo apra ser lido pelo Faraó Ramsés II ou por algum biônico que vai nascer daqui a 1200 anos. Quando escrevo não sou brasileiro, nem contemporâneo. O que me parecia sufocante e castrador naquela época era essa preocupação de circunscrever o seu fazer poético a um momento histórico, a problemas imediatos. Eu sabia que na hora em que a sociedade resolvesse aqueles problemas, o que se tinha escrito não teria mais a menor importância. O que sobrou de toda a abundantíssima literatura abolicionista no Brasil? Apenas Castro Alves, por suas virtudes.

Eu, como escritor, não estou vivendo no Brasil, nem em Curitiba. Até o fato de ser meio polaco e meio preto, com muitos amigos de origem estrangeira, me dá uma soltura em relação a essa coisa patriota. Eu quero que o Brasil se foda, que vá à merda. se não temos um governo melhor é porque o povo brasileiro não sonha melhor. Em outros países as pessoas saem quebrando o pau. Aqui, se sobe o preço da gasolina, todo mundo fica quietinho, lamentando: "Acho que não vai dar pra comprar três maços de cigarro, vou comprar só dois". É uma merda. Em outros países as pessoas saem queimando automóveis, enfrentando a polícia. O brasileiro é um bunda-mole. Eu não tenho nenhum patriotismo em relação a esse Brasil. O Brasil, para mim, é uma abstração jurídica com a qual nada tenho a ver. outro dia me perguntaram do que eu gostaria. Gostaria de pertencer a uma nação onde ue pudesse ser patriota.

Nicolau – Dentro desse quadro, qual o principal problema do escritor brasileiro?

Leminski – O Brasil, nossa cultura, nossa literatura, é tudo uma merda. Civicamente. Politicamente, culturalmente, os nossos valores são de médio para baixo. Existe um que outro nome, um que outro lugar. De resto, nós herdamos a mediocridade lusitano-medieval, a "incompetência católica" de que fala Caetano em "Podres poderes". O que nós contribuimos para a humanidade, sob o ponto de vista científico ou filosófico? Não existe um pensador brasileiro. Da nossa literatura você tira um Guimarães Rosa, um não sei quem, e só. É um deserto. Patriotismo no Brasil é ignorância, primeiro lingüisticamente. Com o nosso monolingüismo, quem não tem condições de ler outras línguas pensa que o que acontece em seu país é tudo, é o máximo. Uma merda! Eu leio inglês, francês, latim, grego, russo e então posso confrontar. Não preciso ficar com Ferreira Gullar. Eu leio Maiakóvski em russo, que viveu 80 anos antes dele. Não preciso ler Rosa, leio Joyce no original. Desconhecer o que está lá fora é a base de nosso patriotismo, sinônimo de ignorância. Compare um conto de dalton Trevisan com um conto de Borges. Nem dá. Você vai comparar o quê? "A guerra conjugal" com o "Aleph", com o "Imortal"? Do ponto de vista de criação verbal, de criação do novo imaginário, não tem nada. Nós somos pobres, somos miseráveis em tudo. Nós só temos pra frente, pra trás não temos nada.

Nicolau – Em várias oportunidades, você tem colocado uma espécie de tributo aos simbolistas. Neste *fin-de-siècle* como é que você se colocou sem uma "torre-de-marfim"?

Leminski – Como sem “torre-de-marfim”? Uma ilha de televisão é uma “torre-de-marfim”. O melhor lugar para você apreciar o mundo, descortinar com maior clareza o que se passa. Os simblistas, de sua “torre-de-marfim”, viram o mundo social, a Revolução Industrial, o surgimento do proletariado com maior clareza. Eles fizeram uma leitura da sociedade industrial e seus conflitos, com muito mais profundidade do que aquele primatazinha realista-socialista, a la Jorge Amado, que pensa que fazer jornalismo é como fazer literatura.

Você negar toda a realidade social é criar um mundo sógnico paralelo, como foi a proposta dos simbolistas, é compreender muito mais radicalmente a sociedade industrial e urbana que estava nascendo do que fazer romancezinho sobre os dramas dos operários, so sofrimento do pequeno trabalhador da periferia. A aparente “alienação” de um Mallarmé, digamos, era muito mais aguda como literatura do que o aparente engajamento daqueles que pensavam que a literatura é um espelho. A literatura é um delírio, é um sonho. Como diria Kafka, ela é um espelho que adianta, e isto é outra coisa. O ícone é a produção de uma realidade nova, não seu reflexo. Daí o caso, por exemplo, da ficção científica. Tanto no romance como no cinema ela é proposta de uma realidade paralela. Você tem certeza que o ano 2020 vai ser igual ao filme do Blade Runner? Não importa. Blade Runner é apra ser lido, visto, consumido agora. Então a produção de ícones é a produção de contra realidades. O Catatau é uma contra-realidade, não um reflexo dela.

Nicolau – Fale sobre a reedição do Catatau.

Leminski – O que está me acontecendo de importante este ano, a nível de texto, é a reedição do Catatau, editado marginalmente em 1975. Agora vai sair uma edição comercial. Então, o ilegível virou mercadoria. A editora Tchê, de Porto Alegre, tomou a iniciativa desta reedição dentro da idéia de recuperar uma literatura dos anos 70, que foi editada paralelamente aos grandes meios. Hoje, por exemplo, você quer o Pan-América, do José Agripino de Paula, e não encontra, quer o livro do Maciel, não encontra...

Nicolau-- Você falou no ilegível virar mercadoria. Você acha que o público leitor mudou ou algumas “chaves” já foram dadas?

Leminski – Eu sempre aposto na qualidade de um repertório. Eu não acho que a TV seja um veículo de burrificação. Ao mesmo tempo em que ela burrifica, pela TV você fica sabendo que existe um país chamado Laos. A sua avó sabia disso? A minha não. Tem o lado da informação planetária e aí o repertório sobe, as pessoas ficam mais inteligentes.

Como agente cultural, antes de tudo, interesse-me pela televisão, pelo rádio, pelo jornal, etc. A especialização não me interessa. Ela já dançou. Eu sou pós-McLuhan. O que me norteia dentro disso é a idéia de que os repertórios tendem a aumentar em quantidade e, portanto, em qualidade. Por exemplo, veja a publicação que o Nicolau fez do trecho do Finnegans Wake, o livro mais difícil do século XX e, portanto, de todos os séculos. O fato de ter sido publicado num jornal que é mandado para prefeituras do interior, que é muito divulgado, não é

uma anomalia. É um atrevimento, uma coragem de fazer. Acho que as pessoas tenderão cada vez mais a ler o difícil. O nível médio de consciência das pessoas, desde o político até o estético, aumenta com a TV, o rádio, os discos, o cinema, o vídeo, etc. Isto é quase que uma filosofia para mim, o meu humanismo informacional.

Nicolau – O caráter joyceano do *Catatau* já foi comentado pelos críticos. Eu penso no caráter borgiano. Há algo de Borges no *Catatau*? Forneça alguns fios para o leitor nesse seu labirinto de signos.

Leminski – O *Catatau* é um livro sobre a América Latina. Neste sentido é engajado, porque nasceu numa época engajada. Sou uma pessoa articulada com minha realidade histórica, política e tal. Fui contemporâneo de Guevara – ele é meu herói.

O fato da edição ser marginal nos anos 70 era politicamente significativo. Era a impossibilidade de se chegar aos grandes veículos, mas ao mesmo tempo era um modo de negá-los. Isso á luz da América Latina, de Guevara, da Revolução Cubana de 58, dessa nossa perplexidade, embora existam aí alguns complicadores. A literatura latino-americana é uma filial da européia, em especial da francesa. O próprio Borges reivindicou suas raízes européias. Na realidade, não existem raízes literárias na América. Tentar esconder isso é a vigarice de um Jorge Amado, de todos estes caras, como o García Márquez, que agem como se o terceiro mundo tivesse reinventado a literatura. Isso é uma mentira uma ignorância, ou as duas coisas ao mesmo tempo. O nível temático é o que menos importa no literário. O que importa no signo é o significante. Importa o impacto, o jeito de você dizer as coisas da América, a substância da linguagem.

Um continente, uma sociedade, uma comunidade, ou ela inventa, inova no território da linguagem, ou não inova em nada. Neste sentido, sou um escritor europeu. Nós todos que estamos fazendo literatura na América somos europeus, tanto que a nossa língua não é americana. Eu escrevo em português, Borges escrevia em espanhol. Não conheço nenhuma grande obra escrita em guarani, em quíchua ou aimará.

Nicolau – Na minha opinião, *Agora é que são elas*, em que se pese a construção esmerada, representa um retrocesso quanto à linguagem em relação ao *Catatau*. Como você encara isso?

Leminski – O romance acabou. Não há mais lugar para o romance. As formas são históricas, não por acaso. Certas formas nascem para expressar determinadas condições de civilização, certas relações entre as classes sociais, o poder, etc. O romance nasceu no século XVI, XVII, com alguns antecedentes, como o *Satyricon* de Petroniô. Mas ele se tornou hegemônico como expressão da ascensão burguesa e teve seu apogeu no século XIX. Ele expressa a visão de determinada classe social. No caso, a burguesia triunfante do século XIX, que tinha uma visão global da sociedade como um “uni-verso”, um mundo fechado, completo, em que tudo fazia sentido. Os interesses da burguesia projetavam um sentido sobre o des-sentido da vida humana.

No século XX, com a Primeira Guerra Mundial, com o surgimento do comunismo, do proletariado, do anarquismo, do nazismo, do fascismo e todas as negações da ordem burguesa, a burguesia perdeu o controle do real. O real estava irremediavelmente estilhaçado. Então, o romance hoje não é mais possível. Enquanto forma, o romance hoje é uma mentira, uma impostura.

Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XIX acabou. O romance não é um ícone do século XX. Os grandes romacistas do século XX nasceram no século XIX. Kafka, Thomas Mann, Joyce fizeram a cabeça um pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Seu universo era o do século XIX. Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. São produtores de mensagem do século XX. O romance não é mais possível. Agora é que são elas é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance.

Nicolau – falando em romance, por que você concordou em fazer o posfácio de *Trapo*, de Cristóvão Tezza? Eu acho que isso não acrescentou nada a você nem a ele.

Leminski – Acrescentou à Brasiliense. Esgotou a 1ª edição.

Nicolau – O Wilson Martins acaba de escrever que o livro do Cristóvão Tezza é o romance do ano...

Leminski – O Wilson Martins é um especialista em equívocos. Ele é um homem que acha, por exemplo, que Olavo Bilac é o grande poeta brasileiro, que Érico Veríssimo é o grande prosador do século XX. Ele é sempre o último a dar as primeiras notícias. Ele incompreendeu Guimarães Rosa, ele incompreendeu a poesia concreta. Ele é definitivamente um reacionário. Sua inteligência está sempre a serviço do que existe de mais retrógado. Wilson Martins é o Ney Braga da cultura literária paranaense.

Nicolau – A sua bronca com o conto da década de 60/70 agora virou bronca com o romance?

Leminski – Não é bronca com o romance. Eu sou apenas um leitor das coisas. Meu combate contra o conto nos anos 60/70 tinha finalidades precisas contra aquele quadro militar e político. Hoje aquilo pode não corresponder mais ao real (aproveito para anunciar que vou publicar um livro de contos, pela Brasiliense). Quanto ao que falei contra o romance, posso fundamentar cada uma dessas posições. Não se trata de um impulso sentimental.

Nicolau – Depois do boom cultural da época da *Raposa*, do Pólo Cultural, da *Inventiva*, aconteceu algo de novo no Paraná? Situe Nicolau nesse contexto.

Leminski – Nicolau representa o filho mais bonito da época, uma tradição de uma imprensa bem anos 70, criativa, inventiva, inovadora e, sobretudo, viável. Como literatura não acontece no vácuo, mas num quadro histórico geral, hoje as coisas

estão muito caras. eu me lembro da batalha que o Reynaldo Jardim, por exemplo, tinha para editar o Pólo Cultural (quatro números por mês). Uma vez por mês a *Inventiva*, que era o Pólo Cultural dedicado à vanguarda, foi jogada na minha mão, e saíram quatro números. Hoje isso seria impossível. Basta chegar a uma gráfica para se ver como não dá mais para fazer as coisas como a gente fazia.

O *Nicolau*, nesse sentido, reflete realmente os novos tempos. É absolutamente natural que eles seja editado por um órgão do Estado, que pode colocar dinheiro num negócio que não tem retorno publicitário.

Outro caso: eu e o João Virmond Suplicy fizemos um trabalho – hai-kais e desenhos – chamado *winterverno*, e agora queremos editá-lo. O problema todo é dinheiro. As idéias não são maiores do que a matéria. Veja como hoje toda essa situação está repercutindo na área da cultura. ninguém mais pode se dar o luxo de estar cinco horas fazendo um poema que não vai dar dinheiro. É muito melhor você ir para uma agência de propaganda e fazer os cantatos certos, usar todo tempo e talento fazendo roteiro para vender sabonete, chicletes. A cultura no Brasil está sendo estrangulada pela situação econômica.

Nicolau – Como é a transa com a publicidade?

Leminski – Tenho certas exigências que repasso como criador de publicidade e criador de poesia, que são as mesmas. Sou incapaz de usar uma palavra a mais. A busca da síntese para mim é fundamental. Primeiro eu era poeta, depois descobri a publicidade. É como saber atirar em pombinhas e rolinhas e alguém chegar e dizer que você pode ser guerrilheiro. Daí você vai matar gente. Mas eu já tinha pontaria, sabia usar armas.

Minha linguagem é “pan-pan!” Jamais você vai me ver usar uma palavra tipo “esplêndida”, uma construção invertida, isto não sou eu. As minhas coisas são as idéias em carne viva e osso, assim, na sua frente. Procuo isso. A beleza é que eu procuro, ela é que é fundamental. É a única coisa que você não pode possuir. Neste sentido a beleza é didática. Viver sem beleza é insuportável. O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinho... É preciso o vero belo que, apra mim, nasce da idéia. A idéia é que tem que ser tão forte, tão rara, tão original, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição, de nada.

Nicolau – O boom da tradução é conseqüência da situação do país?

Leminski – Este ano, no “Jornal de Vanguarda”, uma das minhas atribuições era apresentar um balanço literário do ano. Acompanho com atenção tudo isso e há dias cheguei á conclusão mais espantosa: não aconteceu nada. Mais uma besteria do Jorge Amado, quen desova um best-seller todo ano? Isso todos sabemos, daqui á União Soviética. De poesia saiu o quê? O livro do Gullar, os concretos e mais aqueles que produzem alguma coisa que, mesmo que você não concorde, tem que prestar atenção. É um ano morto, um ano de traduções para as livrarias não fecharem. Mas neste boom de traduções, do qual eu participo, se traduzem coisas B ou C quando tem coisas A que não foram editadas no Brasil. Eu tenho sete livros traduzidos, todos eles esgotados, e alguns de valor enorme,

como é o caso do Beckett, do Joyce, que considero umas das melhores coisas que fiz na área. O John Lennon também, numa outra área.

O boom das traduções, de repente, tende a sufocar uma criatividade local, no sentido de você não ter mais estímulo material para fazer sua própria coisa. É muito melhor para você – como pessoa e como pagante do imposto de renda e tudo mais – traduzir do que produzir um livro que você não sabe se vai ser publicado. Resultado, a tradução é mais garantida. Daí a sua loucura fica guardada ou morre.

Nicolau – Acho suas traduções realmente diferentes, criativas, num sentido de recuperação semiótica da função sígnica do outro idioma. Você não concorda que sua tradução tem muito de recriação, no sentido até da “transluciferação” haroldiana?

Leminski – Eu acho que é preciso um pouco de moderação. Claro que existia uma visão depreciada da tradução antes da visão haroldiana, que é poundiana, do make it new. É preciso recuperar o ofício do tradutor, principalmente diante de certos desafios. Traduzir Finnegans Wake é uma coisa, mas traduzir, por exemplo, Jorge Amado para o búlgaro não deve dar muito problema. Quer dizer, também vai do desafio que você tem diante de si ou não. Não é a mesma coisa que criar. Por outro lado, essa visão poundiana/haroldiana obnubila o panorama por dar a impressão que traduzir é a mesma coisa que criar. Acho que seria o fim da produção se se desse essa dignidade à tradução. Eu falo como tradutor, preocupado com o assunto. A tradução tem que ter sua dignidade, principalmente considerando seu objeto. Ela é acima do que as pessoas imaginam ser. Ela não é uma produção secundária. É difícil traduzir, até mesmo fisicamente: doem as costas, os dedos... Para traduzir Satyricon, de Petrônio, fui muito ao dicionário, sofri mais fisicamente do que para publicar Caprichos e relaxos, porque fiz alguns destes poema no botequim, outros nas costas de um livro, durante uma viagem de ônibus...

Quer dizer, há um trabalho mesmo de traduzir que não pode ser ocultado, mas contrário também não pode, senão viraremos uma literatura de tradutores. seria dar por extinta toda e qualquer produção verbal que possa expressar você, sua vida, sua sociedade. Tudo já está dito. Você está passando por um governo desgraçado, mas um búlgaro já disse isso, então você vai traduzir o búlgaro. Essa sobre-exaltação da tradução, em certo sentido, é justificada, porque ela veio contra a depreciação. Ficar dias e dias procurando uma palavra, ir atrás – como eu vi a Josely ir a São Paulo comprar mais um dicionário de cubanismos para poder traduzir uma frase que está lá no meio do paraíso, do Lezama Lima – não é um trabalho menor, é mais duro. É claro que encontrar a solução dá enorme prazer, após o sofrimento, que pode durar anos.

Nicolau – Mas não seriam apenas os poetas como você, como a Josely, os tradutores capazes de perceber esta relação sofrida, amorosa e até erótica com a linguagem, a ponto de produzir traduções de qualidade?

Leminski – Para mim, a poesia é o princípio do prazer, o que é poético na poesia

é o prazer da linguagem funcionando conforme o princípio do prazer. Quem não sabe brincar, ter senso de humor, não vai produzir poesia nunca. vai fazer outra coisa.

Nicolau – Nem vai traduzir poesia...

Leminski – Daí supõe-se que você tenha essa graça. De repente tem um verso que parece trágico e o poeta está é rindo mesmo da sua desgraça. A poesia não é um porto seguro, ela é um lugar cheio de desvios, de ambigüidades, de trigüidades. Ser poeta é simplesmente produzir um texto inqualificável.

Nicolau – Você conquistou, sem dúvida, um espaço fora de Curitiba. Em que medida esta conquista imprimiu um novo direcionamento à sua carreira, ou você continua naquela linha de não discutir com o destino?

Leminski – Eu sou muito maior em Curitiba do que em qualquer outro lugar. Na realidade, o fato de eu ter saído para trabalhar na TV em São Paulo, em nível criativo não quer dizer coisa nenhuma. Eu produzi todos os poemas de Caprichos e relaxos em Curitiba, editei pela Brasiliense de São Paulo, esgotei três edições com 15 mil exemplares. A primeira esgotou em 20 dias (5000 exemplares). Eu faço o que tiver de fazer aqui, em Nova York ou em Belo Horizonte. Para mim não tem essa de ser nacional ou internacional. Para começo de conversa, o Brasil não existe, é um ficção jurídica. Meu patriotismo pegaria um país como São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Nicolau – Minha pergunta referia-se ao fato de você estar pisando um terreno mais seguro atualmente, de até mesmo estar fazendo sucesso...

Leminski – Não ao contrário. Estou correndo em direção ao perigo, cada vez maior, em todos os sentidos. Não estou procurando o sucesso e sim o prazer das pessoas que gostam de mim. O sucesso é um mero subproduto disso. Se as pessoas me gostam, me amam, me curtem e tal, o que faço é para essas pessoas. Se eu faço um poema, por exemplo, é para meus amigos, para aquelas pessoas que estão olhando para mim, dentro, atrás, em cima, do lado. Não estou preocupado com a humanidade. Não nasci para escrever, nasci para viver, pura e simplesmente.

Nicolau – Mas, e as exigências profissionais das mídias, das editoras, das grandes empresas, etc. Em que sentido seu projeto estético é afetado por este ritmo tão intenso?

Leminski – Eu tenho uma reserva ecológica: a literatura. O poema é uma reserva ecológica que impede que estas coisas me afetem. Correr atrás do dinheiro, pagar as contas, viajar, meus vícios – dispendiosos – são secundários para mim. Por minha reserva ecológica, eu morro.

Denise Guimarães é professora da Literatura Brasileira, de Teoria da Literatura e de Semiótica e Comunicação na UFPR

referência bibliográfica

- ABREU, Casemiro de. **As primaveras**. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes Ltda. 1955.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. Belo Horizonte: Pindorama, 1930.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**: Belo Horizonte: Itatiaia/Ed. da USP, 1987.
- ASCHER, Nelson. Caprichos medidos de um poeta versátil. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 24/09/84. Ilustrada.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Vol. único. Edição org. por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas. v.II. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONVICINO, Régis. Sem exagero, o melhor livro de poesia do ano. **Jornal da Tarde**, São Paulo. 28/10/83
- _____. "La vie en close" revela todas as faces de Leminski. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 13/04/91.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. v.I. Buenos Aires: Emecé, 1989, p.431
- BRAND, Jaques. Sayonará, Leminski-San. **Revista Panorama**. Curitiba: s/d.
- CALADO, Carlos. **Tropicália** - a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- CARTOLA, **MPB - compositores**. O mundo é um moinho. São Paulo: RGE discos/Ed. Globo. um disco compacto (38'52") digital estéreo. 342.9014. 1997
- CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. Ed. da UFRJ/ Brasiliense, 1994.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1992.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. de Beatriz Borges, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOLHA DE S. PAULO. Leminski mostra a alquimia dos "Caprichos e Relaxos". Ilustrada, São Paulo: 27/10/83
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. de Salma Tannus Muchail. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANCHETTI, Paulo. et. al. **Haikai**. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. Trad. de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- GOMBROWICZ, Witold. **Cours de philosophie en six heures un quart**. Paris: Payot & Rivages, 1995.
- HEYNEMANN, Liliâne. Contemporâneo de si mesmo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/ 1970**. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LEMINSKI, Paulo. **Um escritor na biblioteca**. Curitiba: Biblioteca Pública Municipal/Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte/ Fundação Cultural de Curitiba, 1985.
- _____. **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. **Capichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense/Círculo do Livro. 1988.
- _____. **Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino, 1976-1981**. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. **Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. **Anseios crípticos**. Curitiba: Criar, 1986.
- _____. **não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase**. Curitiba: Zap, 1980.

_____. **Distraídos venceremos.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Polonaises.** Curitiba: Gravatex/Eskala, 1980.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

_____. **Literatura comentada. Sei. de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Norma Seltzer Goldstein e Rita de Cássia Barbosa.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas.** Seleção de textos de Gérard Lebrun; trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Leminski, o samurai malandro. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 1983.

PESSOA, Fernando. **Obra poética.** 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondência de Rimbaud:** Cartas da África, Correspondência com Verlaine e Agonia em Marselha. Tradução de Alexandre Ribondi. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

RISÉRIO, Antonio. Breves toques para Leminski. In: **Exu.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, nº 10, julho-agosto/1989. p.32-35.

- SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SOARES, Bernardo. **Livro do desassossego**. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1994.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- VELOSO, Caetano Emmanuel Vianna Telles. ____: literatura comentada. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Paulo Elias Allane Franchetti e Antônio Alcir Bernardes Pécora. 2.ed. São Paulo: Abril Educação, 1988.
- ____. **Alegria, Alegria**. Uma caetanave organizada por Waly Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca. s/d
- ____. **Alegria, Alegria. Barra 69: Caetano e Gil ao vivo no teatro Castro Alves**. São Paulo: Poly Gram/Philips, 1972. 1 disco compacto (36'22"): digital, estéreo. 818.558-2
- ____. **Verdade Tropical**. São Paulo. Cia. das Letras. 1997.