

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

PAULA RENATA MELO MOREIRA

**MASSA PARA O BISCOITO E BISCOITO PARA A MASSA:
TENSÕES ENTRE *EXPRESSÃO* E *CONSTRUÇÃO* NA POÉTICA
LEMINSKIANA**

FORTALEZA – CE

2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

PAULA RENATA MELO MOREIRA

**MASSA PARA O BISCOITO E BISCOITO PARA A MASSA:
TENSÕES ENTRE *EXPRESSÃO* E *CONSTRUÇÃO* NA POÉTICA
LEMINSKIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires.

FORTALEZA – CE

2006

**MASSA PARA O BISCOITO E BISCOITO PARA A MASSA:
TENSÕES ENTRE *EXPRESSÃO* E *CONSTRUÇÃO* NA POÉTICA
LEMINSKIANA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará para obtenção do título de Mestre.

APROVADA EM: 27 de julho de 2006

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Instituição: Universidade Federal do Ceará – UFC / Centro de Ensino Superior de
Juiz de Fora – CES/JF

Assinatura: _____

Prof^a. Dr.^a Odalice de Castro Silva

Instituição: Universidade Federal do Ceará - UFC

Assinatura: _____

Prof^a. Dr.^a. Idilva Maria Pires Germano

Instituição: Universidade Federal do Ceará - UFC

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

- À vó, mãe, Fernanda e Ananda, por esse período de presença-ausência;
- Ao André: força, ombro, inspiração;
- A Deje: pelas leituras e amizade;
- À Fernanda Coutinho e Vera Moraes: pela vida nos corredores da academia;
- À profa. Odalice, por me aproximar de uma nova visão de Literatura, há alguns anos atrás;
- À Fernanda Cardoso, Viviane Aquino, Liana Beccari, Roberta Monteiro, Alessandra Vidal, Maria Lúcia Barbosa e Ana Remígio: pela convivência e afeto;
- Aos colegas do mestrado, pela tentativa feliz de um caminho comum;
- À Nina, Pedro, Kel, Henrique: pela ajuda constante.
- À FUNCAP, por apoiar essa pesquisa.

DEDICATÓRIA

- Ao André, com todas as pequenas traições
- Aos amados: Fran, Eduardo, Christine, Max, Ton, Dri, Alex e Guigué, de alguma forma, sempre interligados.
- A Deje: pelo constante porto-seguro;
- Ao Júnior, por nossas perdas e ganhos;
- À minha vó, maior motivo de seguir;
- À Ana Remígio e Maria Lúcia, pela possibilidade do amor;
- À Nina e Kel, por explodirem em meu caminho.

RESUMO

Uma das possíveis compreensões da produção de Paulo Leminski recai na leitura das tensões a partir das quais esta é composta. Entre elas, a mais perceptível e frutífera é justamente a que se estabelece entre “expressão” e “construção”. Leminski traz em sua produção diversas questões que podem tematizar a atitude do poeta contemporâneo, entre elas, a consciência de seu próprio fazer. No caso do curitibano, essa consciência é atravessada por uma percepção de algo além da consciência, o “acaso”. Muitas vezes entendido como dicotomia, o par “consciência/ acaso” atua na produção de Leminski como uma tensão geradora de novas possíveis leituras. As tensões parecem ser, na produção leminskiana, uma recorrência que pode oferecer novas possíveis interpretações e vias de acesso àquele que é considerado hoje um dos textos mais inquietantes da poesia contemporânea.

Nosso estudo busca, a partir de uma análise discursiva das categorias que compõem a enunciação da obra de Leminski, confrontar pólos tensionados da produção deste autor. Para tanto, propomos caminhar por uma poética leminskiana, atravessando o movimento concretista e o marginal, sem, no entanto, fixarmo-nos neles. A busca de um terceiro lugar originado dessas tensões pode se configurar como um dos pontos de fuga para a solução binária engendrada sempre que a literatura sai do campo exclusivamente lingüístico e parte para o terreno intersemiótico.

RÉSUMÉ

Une des possibles compréhensions de l'œuvre de Paulo Leminski vient de l'étude des tensions qui la compose. De ces tensions, la plus perceptible et riche est justement celle qui s'établit entre « expression » et « construction ». Leminski apporte à son œuvre diverses questions qui peuvent thématiser l'attitude du poète contemporain, dont la conscience de son propre savoir faire. Dans le cas du citoyen de Curitiba, l'idée va au-delà de la conscience : le « hasard ». Souvent comprise comme une division en deux points « conscience / hasard », l'idée produit dans l'œuvre de Leminski comme une tension génératrice de nouvelles lectures. Les tensions paraissent être, dans la production leminskienne, une récurrence qui peut offrir de nouvelles possibilités d'interprétations et voies d'accès, ce qui fait aujourd'hui de cette oeuvre un des textes les plus inquiétants de la poésie contemporaine.

Notre étude recherche, à partir d'une analyse oratoire des catégories qui composent l'énonciation de l'œuvre de Leminski, à confronter les pôles dominants de l'œuvre de cet auteur. Pour cela, nous proposons de parcourir par une poétique leminskienne, traversant le concret et le marginal sans, néanmoins, se fixer à eux. La recherche d'un troisième lieu venant de ces tensions peut se configurer comme un des points d'évasion pour une solution binaire, qui engendre toujours que la littérature sort de cette idée exclusivement linguistique et va sur un terrain intersémiotique.

SUMÁRIO

1. O brinquedo e a voz: possibilidades de construção	09
2. Cruzamento de histórias: um olhar possível	17
2.1 (De)Formação Concretista: breves traços de uma poética da influência	20
2.2 Eu, brasileiro confesso: o <i>modus operandi</i> marginal	35
3. Lugares de enunciação: um entrecruzar de instâncias comunicativas	42
3.1 O enunciador como marca textual: questões de emissão interna	46
3.2 O emissor visto de fora: desdobramentos de uma categoria	53
3.3 O quê e como se fala: um olhar para o texto	69
3.4 Para quem se fala: avaliando a recepção	81
4. Uma poética das tensões	93
4.1 O antigo e o novo, o capricho e o relaxo, a consciência e o acaso	96
5. Para não concluir	113
Referências Bibliográficas	116

Espero que todos se divirtam. Não há muito mais a fazer neste mundo.

Paulo Leminski

1. O BRINQUEDO E A VOZ: POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO

A prisão é um refúgio. É perigoso acostumar-se a ela.

Torquato Neto

Instaurar uma voz que conduza um discurso é sempre um procedimento que envolve escolhas, submissões, interações. Quando a instauração dessa voz se processa no contexto de um trabalho acadêmico com o *status* de uma dissertação de mestrado, espera-se que, de algum modo, ela seja – ou esteja se tornando – autorizada a falar daquilo a que se propõe. Talvez isso aconteça porque o leitor, devido ao gênero do discurso a que o texto pertence, confere ao enunciador uma espécie de *ethos* prévio (HADDAD: 2005, p.145), que ratifica sua posição. Segundo Maingueneau, “mesmo que o co-enunciador não saiba nada previamente sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que um texto pertence a um gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*” (2005, p.71). Mas o que estabelece essa suposta autoridade? Quais as valias, aplicações, direções de um texto como o que agora se inicia? O que instaura esse direito à voz? Até que ponto necessitamos dele para validar nossa fala?

Ainda que não pretendamos responder de forma direta a tais questões, um dos pontos que podem abrir nosso texto vem a ser justamente a tentativa de perceber quem o diz. Que figuras, máscaras, que rostos estão escondidos atrás

da política e acadêmica primeira pessoa do plural? Segundo Roland Barthes, “o poder (...) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso” (2004b, p.10). Se aqui configuramos um dizer amparado por sua enunciação, ou seja, um discurso, seria válido indagar a que poder/ poderes estamos servindo a partir do estabelecimento da citada autoridade da voz. Para Leminski, o automatismo do falar corrente é uma espécie de subjugar, “a estrutura do Poder, emblematizada na ‘normalidade’ da linguagem” (1997, p.48). Talvez a impossível resposta a essa questão seja melhor desenvolvida ou pelo menos percebida com o caminhar do próprio texto, ocasionando assim um provável desvendar da imagem de quem o apresenta através dos interstícios da fala.

Agrada-nos a possibilidade de iniciar esse texto trazendo para a sua superfície a idéia de brincar. Assim como Benjamin, acreditamos que “aparece no brinquedo um ‘humor’ subalterno” (1994, p.250) e é com esse citado humor que desejamos margear nossa escrita, ainda que nem sempre consigamos trazer tal leveza para o centro dos questionamentos aqui praticados. A intenção que, sorrateiramente, acompanha o desvelar do texto é justamente a inserção dessa idéia de brincar unida à voz que aqui se manifesta como emissora do presente discurso. Combinando ao poder de persuasão que tal voz acaba por obter no desenrolar do texto à idéia de brincadeira, esperamos realizar aqui uma espécie de similaridade¹ do conteúdo trabalhado e da forma com que ele se apresenta. Expliquemos.

¹ Ao falar de *similaridade*, pretendemos dizer que esperamos que o texto, que trabalha principalmente as tensões entre o rigor e o acaso, seja atravessado por essas duas forças também em sua estrutura, ou seja, discuta essas questões e seja, ao mesmo tempo, alvo de acontecimento *similar*.

Uma das possíveis compreensões da produção de Paulo Leminski recai nas tensões a partir das quais esta é composta. Entre elas, uma das mais perceptíveis e frutíferas é justamente a que se estabelece entre o rigor e o acaso, o capricho e o relaxo, ou seja, entre o trabalho e o brinquedo/ brincadeira. Assim compreendendo a produção de Leminski como um perpétuo tensionar de pólos aparentemente opostos, propomos trazer para esse texto que aqui se desenrola, a mesma – ou supostamente a mesma – tensão. Como citamos no início, o estabelecimento de uma voz no contexto de um trabalho acadêmico supõe uma autoridade do dizer, autoridade essa que serve – ou pode servir sempre – a muitos poderes, ainda que insuspeitos. Ora, se a manutenção de um discurso como este prefigura uma valoração de autoridade, supomos que ela se manifeste através de alguns indícios ou marcas que terminam por suprimir a identidade do enunciador. Segundo Ruth Amossy, “o enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber” (2005, p.16). Como citada, a posição outorgada é conferida por um valor institucional. Dessa forma, visualizamos certo apagamento do sujeito emissor, em nome de uma autoridade provinda de um instituir-se, ou seja, ainda que seja possível entrever as marcas do enunciador através do discurso, a fala acadêmica tende, muitas vezes, a mascarar essa emissão em nome de uma suposta imparcialidade da enunciação que validaria sua autoridade. Dizemos “suposta” porque nenhuma imparcialidade se vê realmente presentificada quando o assunto é discurso.

Devido a tal consideração, ponderamos que essa autoridade, fundada na fala institucional, é, de alguma forma, cambaleante. Terry Eagleton, no “Prefácio” de

seu livro *A função da crítica*, aborda esta questão, ao imaginar o momento em que o crítico “ao sentar-se para dar início ao estudo de algum tema ou autor, se vê subitamente assaltado por uma série de dúvidas inquietantes” (1991, p.01). Tais dúvidas se fundamentam, segundo Eagleton, na contestação sofrida pela instituição crítica que, com a crescente especialização, vê diminuído seu impacto social. Para o autor, a perda de uma clara definição de sua função social e conseqüente questionamento da crítica faz com que “os atos críticos individuais se tornem perturbados e duvidosos de si próprios” (*id.: ibid.*). Assim sendo, seria comum ao crítico, ao iniciar sua pesquisa, indagar-se: “Qual o *ponto principal* de um estudo como este? Quem ele pretende atingir, influenciar, convencer? Que funções o conjunto da sociedade atribui ao ato crítico?” (*id.: ibid.*). Ainda que possamos fazer eco às perguntas selecionadas pelo crítico inglês, tendemos a assumir um posicionamento que vê tais “dúvidas” através de uma ótica valorativa, ou seja, percebendo nelas instrumentos para um questionar dessa função e deslocar do discurso “sem-origem”.

Como dissemos, é muitas vezes comum, na academia, assumirmos um tom impessoal, estimulados talvez, pela idéia corrente de que essa espécie de discurso fundamentaria certa imparcialidade, conferindo assim, ao texto, uma espécie de isenção crítica. Como conseqüência, vezes tantas, acabamos por imergir nessa cena, alcunhada por Maingueneau de “cena genérica rotineira dos manuais universitários” (2005, p.76) que, ao passo que confere certa imagem

prévia dotada de uma autoridade do dizer, também mascara e esconde o corpo do enunciador².

Se, de modo diverso, encaramos as dúvidas citadas por Eagleton como um processo de desmascaramento do enunciador, podemos entendê-las de modo potente, ou seja, podemos tirar proveito delas para que, mais do que dúvidas, elas se transformem em caminhos. A fala que pretendemos aqui relaciona-se eticamente com um despir³, entendendo sua manifestação como a construção mesma de um *ethos* e “seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica” (MAINGUENEAU: 2005, p.70).

Concordamos com Maingueneau, quando este diz: “O enunciador não é um ponto de origem estável” (2005, p.75). Podemos estender sua afirmativa, indicando que também não o são a mensagem, o meio, o receptor, ou seja, todas as conhecidas partes da tradicional cadeia comunicativa. Entendendo-as dessa maneira, podemos compreender por quê durante a escritura do texto, muitas idéias parecem caminhar em sentidos opostos ou paralelos, aquilo que, no dizer de Leminski, configura “o panorama de um pensamento mudando” (1997, p.14). Acreditamos que não há exatamente uma mensagem fixa a ser passada, mas um conjunto no qual interagem tanto o assunto acerca do qual discorreremos, como

² A idéia que fazemos de *corpo* relaciona-se muito intimamente ao pensar barthesiano sobre o mesmo assunto. Ele nos diz: “a opinião pública tem uma concepção reduzida do corpo: é sempre, ao que parece, aquilo que se opõe à alma: toda extensão um pouco metonímica do corpo é tabu” (2003, p.93). E completa: “Que corpo? Temos vários. Tenho um corpo digestivo, um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: *emotivo*: que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça” (*id.*, p.74). Assim sendo, notamos uma idéia de corpo não como uma maniqueísta oposição à alma ou espírito, mas como um lugar múltiplo de onde partem as várias identidades do enunciador.

³ Se o corpo é o lugar primordial de onde parte a enunciação – não sendo, entretanto, totalizado – podemos entender que o despir funcionaria como um modo de desvelamento desse mesmo corpo,

sua própria enunciação, compreendida através da forma com que o enunciado é trabalhado, bem como pela maneira com que é lido/ recebido. Renunciando, assim, a uma totalidade tanto da figura do enunciador, não distanciado pela quebra do discurso “sem origem”, como da própria escritura, tencionamos abrir o texto às múltiplas recepções que podem surgir a partir de sua leitura – haja vista de que também o leitor não é/ não deve ser uma instância totalizada.

Ao expor, dessa forma, nosso texto a outras forças que não só a da própria escrita, tencionamos deixar agir nele a citada possibilidade de brincar. Visualizamos nessa atitude um misto de curiosidade, ludismo e descoberta que, *a priori*, são os constituintes ideais de qualquer pesquisa. Se tratamos de uma pesquisa que investiga algum tipo de material poético, a idéia do lúdico na busca do desconhecido se faz ainda mais presente, pois, como já suspeitava Oswald de Andrade: “poesia é a descoberta / das coisas que nunca vi” (1972). Pesquisa pode ser também descoberta, ensaio, experimentação – não só formação discursiva. Mostrar o corpo do enunciador é, assim, maneira de abri-lo e deixá-lo exposto aos riscos do experimentar⁴.

Uma discussão possível reside na indagação de como o brincar pode relacionar-se efetivamente com a escrita de uma dissertação. No caso de Leminski, como dissemos anteriormente, sua obra é recheada de tensões – contrastantes e potentes. Visualizar algumas dessas tensões é situação comum a qualquer leitor mais atento dos textos do poeta. De que forma se apresentam,

o que, na enunciação, corresponderia à possibilidade de revelar o enunciador como uma voz ética (ou seja, que revela seu *ethos*), menos mascarada pelos interstícios do discurso.

⁴ O enunciador, que ao desvelar seu corpo, tenta perder as máscaras, recusa, de forma sistemática, a “proteção” da imparcialidade, ficando aberto aos riscos da exposição.

entretanto, tais tensões? Em que medida elas são significativas dentro do contexto e do texto produzido por Leminski?

Escritor falecido há pouco mais de quinze anos, Leminski traz em sua produção diversas questões que podem tematizar a atitude do poeta contemporâneo, entre elas, a consciência de seu próprio fazer⁵. No caso do curitibano, essa consciência do fazer é atravessada por uma percepção de algo além da consciência, uma potência talvez chamada de acaso⁶.

Muitas vezes entendido como dicotomia, o par “consciência/ acaso” atua na produção de Leminski muito mais como uma tensão geradora de novas possíveis leituras. As tensões parecem ser, na produção leminskiana, uma recorrência que, ao passo que desnorream o pesquisador no sentido de não indicar um caminho fácil que permita entender o fazer de Leminski, também atuam como forma de oferecer novas possíveis interpretações e vias de acesso àquele que é considerado hoje um dos textos mais inquietantes da poesia contemporânea.

Entendendo a escrita da dissertação muito mais como a construção de um discurso que se propõe a pensar algumas questões importantes do que como uma idéia a ser defendida, nosso texto inicia trazendo à baila os contrastes que

⁵ Leminski se insere numa tradição de poetas pensadores, cada vez mais comum a partir do modernismo, como o próprio faz notar no artigo “Teses, tesões”: “Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 60, senti, braba, a necessidade de reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas re-flexivos, re-poetas, digamos. De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e puro” (1997, p.12). Além dos poetas do nosso modernismo, há uma tradição de poetas pensadores anteriores a eles, como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, entre outros, essenciais para a compreensão do nosso próprio movimento modernista.

⁶ O acaso de que falamos relaciona-se com a idéia de Mallarmé, contida em *Un coup de dés*. Segundo André Dick, “o tema do acaso mallarmeano (...) perseguiu Leminski durante toda a vida, mesmo ele tendo escrito que não possuía ‘obsessões’ e ‘temas’ (...) Não era o acaso proposto por John Cage ou Pierre Boulez, músicos de vanguarda do século XX, e estudado por Augusto, mais repleto de nuances em razão do contato direto, nesse caso, com a produção musical. Era um acaso que se encerrava junto com os sentidos da própria vida” (DICK: 2004, p.71).

margeiam o fazer poético leminskiano, para, através deles, pensar caminhos percorríveis da produção de Paulo Leminski. Em seguida, passaremos pela análise das etapas do processo comunicativo, tentando percebê-las o mais proximamente possível da forma instável que elas têm no cotidiano do *uso*. Para finalizar, sem que, no entanto, concluamos ou fechemos qualquer possibilidade, intencionamos confrontar a experiência crítica de Leminski com seu próprio fazer poético, centrando-nos em algumas tensões que parecem compor sua obra. Ainda que formemos aqui um discurso, entendemos que não é somente como metalinguagem que ele irá se afirmar. Gostaríamos de fazer coro à idéia de Barthes (2004, p.75), de que “uma teoria do Texto não pode satisfazer-se com uma exposição metalingüística”, devendo, mais propriamente, buscar uma “passagem, travessia” de sentidos (*op. cit.*, p.70) que contribua para a brincadeira, descoberta, pesquisa.

2. CRUZAMENTO DE HISTÓRIAS: UM OLHAR POSSÍVEL

Ouvir e contar histórias pode ser a razão de uma vida. (...) E quem conta um conto, sempre acrescenta um ponto, um detalhe novo, uma articulação imprevista.

Paulo Leminski

Ao estudar um poeta, por querer compreender sua produção, tendemos a ligá-la ao momento histórico em que se desenvolveu, aos grupos estéticos com que se relacionou, concatená-la à sociedade, arte e política em geral. Tal procedimento, que costumamos chamar de *contextual*, numa perspectiva do discurso, tende a ser um composto grande e abstrato demais para que possamos operacionalizá-lo de maneira mais segura. É devido a isso que, numa perspectiva menos pretensiosa e mais vigilante, propomos efetuar pequenos recortes para que possamos visualizar a “cena” com mais propriedade. Mais do que um contexto largo que, em última instância, influencia, sim, determinada obra, mas que nunca podemos verdadeiramente interligar, optamos por trabalhar com pedaços menores dessa mesma história, intencionando cruzá-la em seus diversos pontos de contato, prefigurando assim uma espécie de mosaico que evidencie os aspectos que mais profundamente ecoaram na produção e produto do autor aqui pesquisado.

É certo que algumas categorias utilizadas por nós merecem discussão e/ou certo redimensionamento, como, por exemplo, autor e obra. Cremos não ser mais possível encarar tais noções de forma tranqüila ou irrefletida, devido, em parte, ao

surgimento de estudos que privilegiaram o lugar do leitor, ainda na década de 60. O uso de tais categorias no presente texto encontra ecos nos textos de Roland Barthes, vistos, entretanto, de forma mais dialética. Ainda que no artigo “A morte do autor” (1968), Barthes pareça querer demolir tal categoria, é só em conjunto com o todo da sua produção, em especial *Roland Barthes por Roland Barthes*, que poderemos compreender a dimensão que o estatuto do autor assumirá nas teorias do semiólogo francês. No livro citado, encontramos não mais uma tentativa de destruição da noção autoral, mas de movimentação da mesma, a partir do momento em que este, revestido de autor de uma autobiografia a ser lida, segundo indicação do próprio Barthes, como um romance, joga com o lugar da categoria inserida no discurso. Parecendo concordar com a posição do Roland Barthes de 68, diz Leminski: “Um texto literário é um objeto sem autor, para leitor nenhum, não se referindo a nada, a não ser a ele mesmo” (1997, p.73).

É indicativo do posicionamento de um “primeiro Leminski” uma atitude que vem antes renegar aquilo que posteriormente o próprio irá se outorgar: uma posição de autor dos textos. Como citado na abertura de *Ensaio e Anseios Crípticos* (1997), podemos ver um pensamento que caminha, algo não estático, tentando encontrar uma conceituação que melhor desvende os pressupostos de sua própria criação, centrada que é em diversas oposições: oriente/ocidente, capricho/relaxo, vanguarda/desbunde, entre outras. A negação explícita na fala que fecha o parágrafo anterior recai num desejo, por parte do curitibano, de deslocar também uma certa fixidez conceitual⁷ que não permitiria abrir a compreensão de sua produção para leituras mais potentes, haja vista que “só a

obra aberta (= desautomatizada, inovadora), engajando ativamente a consciência do leitor, no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e co-laboradora, é verdadeiramente democrática” (LEMINSKI: 1997, p.48).

Assim sendo, entendemos que a categoria de autor não deve ser destruída ou renegada, podendo, entretanto, conhecer movimentações diversas a partir do deslocar do foco de análise. Da mesma forma, aquilo que entendemos por *obra* já não pode ser a instância fechada sobre o significado (BARTHES: 2004, p.68), cuja decifração se encontraria nas mãos do crítico. Subvertendo o entendimento do autor como ponto de origem único da obra por uma visão que o perceba como instrumentador de linguagem e produtor de texto – fruto daquela concepção barthesiana de texto⁸ – encontramos na produção poética um caminho de abertura, fruto de lugares existentes, mas não fixos, ou seja: obra que se transforma em texto, autor que se vê em parte como instância de linguagem e leitor, como o crítico que co-labora a partir da desautomatização do lido.

Pensadas tais questões, podemos partir para uma visualização dos caminhos percorridos pelo poeta, tentando perceber, a partir dos movimentos ou gerações a que este se encontra ligado alguns pontos de contato com sua produção. Obviamente que tal caminhar não pretende desvendar uma poética através de comparações e/ou sistematizações de escolas. Intencionamos, mais propriamente, deixar que os dados que se cruzam falem por si, haja vista que a

⁷ Noções preconcebidas de autor, referencialidade, engajamento, entre outras.

⁸ Referimo-nos diretamente ao artigo “Da obra ao Texto”, escrito por Roland Barthes em 1971. Nele, Barthes desloca a compreensão da noção de Obra como um “fragmento de substância” (2004, p.67) por outra categoria obtida “por deslizamento ou inversão” (*id.*, p.66), o Texto. As duas noções não são opostas ou dicotômicas, mas complementares.

pluralidade da obra de Leminski não permitiria desfecho a partir da citação de dois ou três nomes mais representativos, até porque tal atitude consistiria em exaltar uma filiação que, na prática, não nos diz muito. É salutar entendê-la a partir de suas contradições e descaminhos, seus encontros e desencontros com os poetas da tradição e da ruptura, naquilo em que ele as ratifica e, principalmente, naquilo em que as trai.

2.1 . (De)Formação⁹ Concretista: breves traços de uma poética da influência

Num país movido a carro de bois
É preciso pôr o carro
Na frente dos bois

Paulo Leminski

A relação com a tradição costuma inquietar escritores e críticos. Não é de hoje que trabalhos voltados para o tema da influência chamam atenção dos estudiosos da literatura e das artes em geral. Por vezes, erroneamente entendida como sinônimo de dívida ou dependência, a relação do poeta jovem com seus antecessores pode ser caminho para desdobramentos interessantes de uma poética do autor. Tendemos a concordar com Bloom (2002, p.11) quando este diz não haver fim para a influência. Não é nossa pretensão aqui, como já dissemos, estabelecer filiações que findem em si mesmas, como uma árvore genealógica da poesia, intencionando descobrir quem é o maior devedor e/ou fiador da criação literária. A motivação que nos leva a tratar tal assunto reside no fato de que há bem poucas maneiras de compreender as bases da poesia leminskiana sem voltar

⁹ O palavra sugere uma brincadeira com o termo “formação” e seu contrário. Paulo Leminski é um autor **de formação** concretista. A **deformação** citada não pretende sugerir um tom pejorativo,

os olhos para aqueles que Leminski chamava de “os patriarcas” (1999, p.44) , ou seja, os concretistas.

Para iniciarmos um breve mapeamento de certos aspectos da produção concretista, precisamos voltar um pouco na “linha evolutiva” que compreende as vanguardas do fim do século XIX e início do século XX. Tal tarefa é importante para detectarmos os pontos de contato da poética do Concretismo com outras formas de fazer poesia. Para ajudar-nos nessa empreitada, tomamos como referencial o “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” (1958), pois, a partir dele, podemos identificar as bases que fundamentam esse movimento.

O citado plano atua, em certos momentos, como atestado de filiação dessa nova poética a outras formas artísticas surgidas anteriormente. Produções como *Un coup de dés* (1897), de Mallarmé, os *Calligrammes* (1918), de Apollinaire, *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, *Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição* (1947) e *Antiode* (1947), de João Cabral de Melo Neto parecem traçar um panorama indicativo dos percursos pretendidos pelo grupo de São Paulo.

Outros autores e/ou movimentos são ainda citados. Entre eles, Oswald de Andrade (por seus comprimidos minutos de poesia); Ezra Pound (pelos *Cantos*); Stockhausen, na música; Sapir, na Lingüística, e mesmo o Futurismo e o Dadaísmo.

Tais “filiações” não se concebem de maneira ingênua. Elas fazem o receptor daquela produção notá-la como fruto de uma tradição que pensa a poesia

apenas demonstra o desvirtuamento produzido por Leminski dos pressupostos concretistas, gerando uma deformação dos mesmos pressupostos, salutar para a sua produção.

de forma “não expressiva”, denunciando aí, a própria vocação da poesia concreta¹⁰. Tanto um Mallarmé quanto um João Cabral, por exemplo, fogem daquele modelo poemático tido como mais ligado a um exacerbar do *eu*, privilegiando uma poesia que se volte para si mesma, como produto de linguagem.

Situando a produção concreta em seu momento histórico, encontramos-a como uma espécie de reação à Geração de 45, no que esta tem de existencial e intimista. Entretanto, tal reação não é de dissidência¹¹, pois, ao passo que a Geração de 45 retoma um certo passadismo poético, evoca também um cuidado com a forma, semelhante àquele que irá nortear os concretos. Não é à toa que um dos ditos representantes desta geração, João Cabral de Melo Neto, irá ser um dos pilares da poesia concreta.

Entretanto, a poética de um João Cabral é já bem diversa da maioria da produção de 45. Nele, há um extremo racionalizar do fazer poético combinado a um progressivo antilirismo. É esse projeto de construção aliado ao aspecto de literatura dita “não expressiva” de *Antidade* que irá fundamentar os pontos de diálogo entre a produção cabralina e os concretos.

Um ponto importante a ser notado é o contexto de surgimento do que seria futuramente chamado de poesia concreta. O primeiro encontro daqueles que formariam a base dessa produção, a saber: os irmãos Campos e Décio Pignatari, ocorreu ainda no ano de 1948 (SIMON e DANTAS, 1982). Se atentarmos para a

¹⁰ No “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, os concretistas afirmam: “poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem” (1997, p.405). Ao citar autores que, em sua prática, mostram-se como pensadores de linguagem, os concretistas re-inauguram uma tradição de que entende a poesia como fruto do rigor, inserindo-se como filhos dessa mesma tradição.

¹¹ Notamos uma reação concretista em relação à geração de 45 no que esta traz de “passadista”. Não há, entretanto, uma negação veemente dessa mesma geração, pois, um dos pontos

situação em que se encontrava o país e, mais largamente, a sociedade como um todo, poderemos perceber que a ânsia por evolução não era exclusiva do grupo paulista. Os anos de 1950, reinado por excelência desta que é uma das últimas vanguardas artísticas, foram marcados por uma tendência ao progresso: tanto a construção de Brasília como a política dos “50 anos em 5”, por exemplo, são claros índices dessa vontade de avanço progressista.

A literatura, de forma indireta, marcará em sua produção os efeitos desse clima evolutivo da realidade exterior. Não é à toa que a primeira frase do Plano-Piloto situa a poesia concreta como produto de uma “evolução crítica de formas” (CAMPOS et al.: 1997, p.403). Essa evolução consiste, principalmente, em abolir o estatuto do verso. Entretanto, tal escolha recai naquilo que Octavio Paz entende como uma tradição da modernidade (1984, p.17-35), principalmente, em relação às vanguardas artísticas do fim do século XIX e começo do século XX. O Concretismo, ao passo que pretende conceber um novo modo de fazer poesia, através de uma ruptura dos paradigmas da linguagem poética convencional, sofre, como vanguarda, o apelo do tempo que passa, transformando-o rapidamente em objeto datado e obsoleto.

Surgido dentro de *Noigandres*, revista do grupo paulista, o “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” estabelece uma série de convenções normativas para a produção que se seguiria¹². Além do abandono do verso e, conseqüentemente, da estrutura frásica (com justaposição direta e quebra da sintaxe tradicional), também

marcantes da mesma é justamente o cuidado com a forma, que também motivará os poetas concretos.

¹² Há de se notar que o “Plano-piloto para a poesia concreta” é apenas uma das “diretrizes” lançadas por esse grupo e tem aspecto programático. Não há, entretanto, como conceber que toda a poesia concreta siga os pressupostos lançados por esse manifesto.

são alvos do interesse concretista a ocupação dos espaços da página – ocupação notadamente não linear –, o diálogo com outras linguagens, como a ideográfica, o apelo à comunicação não-verbal, o verbivocovisualismo, etc.

Norteia a poesia concreta uma intenção de “responsabilidade integral perante a linguagem” (CAMPOS et al., p.405) , de poema “como um mecanismo, regulando-se a si próprio” (*id.: ibid.*), ou seja, fundamenta o fazer concretista a idéia de uma diminuição cada vez maior da centralidade de expressão do autor, devido a um favorecimento do trabalho com a própria linguagem. Uma certa tendência ao internacionalismo é facilmente entrevista no Plano-Piloto, através de sua vontade de evolução e mesmo de diálogo com as poéticas alienígenas. Entretanto, tal internacionalismo se mostra como produto de certo nacionalismo, pois, ao querer fundar uma poética de exportação, visa colocar o Brasil como centro irradiador de uma cultura cosmopolita, antropofagizando aquilo que seria influência externa.

O Plano-Piloto marca uma série de diretrizes que, todavia, não são representativas da produção em si. Se a poesia da primeira hora dialoga fortemente com o cinzento da cidade de São Paulo, com o aflorar da linguagem publicitária, negando manifestações em prosa, o amadurecer dos concretistas nos trará uma produção experimentalista como *Galáxias*, em que, ainda que pese a estrutura não-frásica, configura-se como prosa, ocupando, no papel, o espaço convencional.

Tal realização mostra como o efetivar da produção diferencia-se de suas teorizações. Os manifestos, em sua maioria, são a culminância de um pensar que preexiste. No caso do Plano-Piloto, a existência de *Noigandres* denuncia uma

visão anterior à sua publicação e mostra um prosseguir que supera o próprio Plano. Parece ser essa uma característica das vanguardas, a efemeridade, a auto-superação. Em relação ao Concretismo, especificamente, precisamos perguntar: ele é ainda um exemplo de vanguarda moderna? Se o Modernismo no Brasil teve seu reinado na década de 20, principalmente, como chamar moderna uma produção que tem seu apogeu nos anos 50, chamados já por muitos de pós-modernos?

Pensamos que a resposta não pode se fixar apenas num dado cronológico. A intenção que anima o Concretismo tem, sim, muitos pontos de contato com as idéias modernistas. O próprio lançar de um manifesto, no caso, o Plano-Piloto, parece corroborar nosso ponto de vista¹³. Em oposição ao chamado Pós-Modernismo, conhecido por uma crescente fragmentação que impediria o lançamento de um conteúdo programático, o Concretismo ainda guarda um certo desejo de controle através de um projeto centralizador, o que acaba por situá-lo dentro das pretensões modernistas, ainda que afastado no tempo.

Há no projeto da vanguarda uma espécie de auto-destruição inerente à sua própria existência. Octavio Paz, em *Os filhos do Barro* (1984), trata esse problema alcunhando-o de “tradição da ruptura”. Segundo ele, a vanguarda porta uma contradição flagrante: ao mesmo tempo que pretende, através de seus programas, estar na ponta de lança daquilo que seria considerado o maior avanço em termos

¹³ Praticamente todos os movimentos de vanguarda européia e também brasileira optaram pelo lançamento de manifestos que esclarecessem as bases sobre as quais determinado movimento se firmava. Entre eles, podemos citar: o “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912), de Marinetti; o “Manifesto Dadá” (1918), de Tristan Tzara; o “Manifesto do Surrealismo” (1924), de André Breton; o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, entre outros. Cf. TELES, G. M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 16ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

de fazer artístico, ela tem também caráter efêmero e sua valia consiste justamente na parca duração que a ela se atribui. Dessa maneira, a vanguarda – em tese – assume o caráter de desbravador de um território futuro, gerando, assim uma espécie de colonização do porvir¹⁴.

Através de seu plano-piloto, o Concretismo configura essa mesma espécie de relação com o modo de fazer poesia e de encarar sua importância e/ou situacionalidade histórica. De acordo com o programa do grupo, através dos ganhos obtidos pela nova maneira de fazer poesia, quebrando o ciclo histórico do verso, a produção ganharia um caráter de exportação, colocando assim o Brasil numa espécie de paridade com as nações até então dominantes em matéria de avanço – seja tecnológico ou cultural.

Considerando a poesia como produto de exportação, por estar ligada a um modo de fazer *novo* que pretende romper com uma tradição ao quebrar o ciclo histórico do verso, os concretos atribuem à sua produção um *status* de vanguarda que, paradoxalmente, coloca-a na ordem do dia e faz com que seja rapidamente superada em termos de *novidade*. Paulo Leminski, nas cartas a Régis Bonvicino (1999), diversas vezes comenta que os ganhos da poesia concreta devem ser aproveitados pelos seguidores/influenciados, mas a poesia concreta, como dogma em si mesmo, deve ser rapidamente abandonada devido ao infrutífero apelo de seus preceitos¹⁵.

¹⁴ Além do caráter de ruptura, formador de certa tradição, Octavio Paz chama atenção também para a analogia, entendida como aspecto de negação do futuro, comum à poesia moderna. Já a colonização do porvir poderia ser entendida como uma expectativa – sempre frustrada – de ocupar o território futuro, aspecto que dá à vanguarda, notadamente efêmera, seu caráter de contradição.

¹⁵ Quando falamos em “preceitos”, estamos nos referindo ao aspecto programático do “Plano-piloto”, gerador de atritos entre muitos poetas que participavam do grupo concreto. Todavia, é

É singular a relação estabelecida por Leminski em relação aos poetas concretos. Octavio Paz, em *Os filhos do Barro* (1984), entende que “a crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição” (1984, p.25). Assim pode ser compreendido o percurso leminskiano frente aos concretistas. Jovem poeta, Leminski parte de forma um tanto aventureira, segundo conta certa mitologia em torno de sua biografia (VAZ: 2001, p.67-74), para encontrar os poetas paulistas durante a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963. O encontro, idealizado pelo curitibano, devia-se a uma identificação profunda entre a produção dos editores de *Noigandres* e a poética ainda incipiente de Leminski. Toninho Vaz, biógrafo e amigo, conta que Leminski “falava da produção poética dos ‘irmãos Campos’ como a descoberta do ‘fio da meada’” (*id.*, p.68).

Tal identificação, estimulada por uma recepção calorosa por parte dos concretos, que viam em Leminski uma espécie de “mascote do time” (*id.*, p.70), foi responsável por uma total imersão, a princípio, de Leminski, no *poien* ou “modo de fazer” concreto. Não é de espantar, quando este, em entrevista a Régis Bonvicino, assume: “Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. (...) A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei” (1999, p.208-209).

“O início concretista” de Leminski dá-se na revista *Invenção*, publicação dos concretos de São Paulo, em 1964. Através de quatro poemas curtos, realizados sob a égide das diretrizes do Plano Piloto, Leminski marca sua estréia como um

importante notar que a poesia concreta não era produzida totalmente de acordo com o manifesto, sendo uma inverdade ou utopia considerá-la objeto totalmente programável.

jovem produtor de poesia, vista como manifestação intersemiótica, nos moldes do verbivocovisualismo. É o que podemos notar nos poemas da última parte de *Caprichos e Relaxos*, extraídos de *Invenção*, como, por exemplo:

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

(1983, p.149)

em que podemos visualizar a recorrência dos termos *mater*, *morte*, *termo*, *feto*, *metro*, *tema*, entre outros, combinados de maneira a findar em *metaformose*, nome dado posteriormente a seu poema didático sobre o mundo grego.

Instaura-se aqui uma tensão que irá ecoar durante toda a vida do poeta: a busca de uma voz própria, diferenciada dos “patriarcas”, que englobe os ganhos técnicos obtidos por estes. Ao mesmo tempo em que nega o fechamento gerado pelo manifesto original do grupo paulista, reafirma o *status* de vanguarda e a importância dos irmãos Campos e Pignatari para um avanço da poesia e mesmo da cultura brasileira – por suas pesquisas no ramo da Semiótica, da Crítica e da Tradução. Segundo o próprio Régis Bonvicino, na introdução à primeira edição

das missivas de Leminski: “a ‘angústia da influência’ e a busca da voz própria e forte é um dos assuntos predominantes destas cartas” (1999, p.19), através de uma “desleitura” realizada pelo poeta forte em relação aos poetas anteriores (BLOOM: 2002, p.80).

Vários pontos de confronto se estabelecem entre a poética leminskiana e o fazer concretista. Em que pesem as diferenças entre os próprios produtores concretos – e Leminski, com o passar do tempo, deixa clara uma preferência pela atitude de Décio Pignatari, em suas aproximações da teoria peirceana – parece haver entre estes o estigma gerado pela união inicial e assinatura do manifesto que, posteriormente, já não pode servir de chave de leitura nem para as produções concretistas *stricto sensu*. É reconhecer-se como parte dessa tradição – se, como diz Octavio Paz (1984), podemos chamar de tradicional algo que prega o novo através da crítica da tradição vigente – que dará a Leminski a base para o questionar dos precursores do movimento.

Um dos pontos de tensão claramente visíveis está na busca pelo novo. Para Paz, “o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente” (*id.*: p.20). Se entendermos que “evolução crítica” (CAMPOS et al.: 1997, p.403) consiste em encaixar-se numa linha cujo desembocar é o futuro, uma vez que participa de uma concepção linear – não-cíclica – do tempo, podemos dizer que a busca dos concretos é pelo novo, ainda que esse “novo” esteja ancorado numa tradição de poetas e pensadores cujos pressupostos são reaproveitados ou relidos pelo movimento. A negação do passado dá-se através da negação da tradição vigente, em nome de um enaltecer de outra tradição, haja vista que “o moderno é auto-

suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (PAZ: 1984, p.18)¹⁶. Assim configurado como a representação mesma do novo, o movimento concreto gera para a produção que se desenvolve sob a área de abrangência do pensamento concretista essa mesma noção como um crivo ou autoexigência. Leminski questiona esse pressuposto – que não deixa de ser uma inquietação própria – ao entender que outras buscas são necessárias a uma poética pós-concretista. Diz ele: “a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. Essa é a miragem dos concretistas” (1999, p.110). E completa sua crítica: “com essa coisa de novo, novo, de qualquer jeito, os concretos não tiveram nenhuma repugnância em invocar um fascista como Pound: um homem para quem o passado é um absoluto” (*id.: ibid.*). Parece motivar o poeta certa índole contrária ao movimento, neste ataque direto ao idealizador da idéia de *Paideuma*, inspiradora dos concretistas. O que o poeta curitibano revela para nós é a percepção de certas incongruências do movimento, incongruências estas que são próprias do momento histórico em que se desenrola o Concretismo, já que “a poesia moderna pode ser vista como a história das relações contraditórias” (PAZ: 1984, p.13). O apelo do novo como noção básica frente a um elenco de poetas e pensadores do passado eleitos para o paideuma concreto, para Leminski, soava um tanto incongruente,

¹⁶ Ao se colocar como produto de uma “evolução crítica de formas”, o Concretismo mostra crer numa concepção de evolução na arte, própria das sociedades de consumo. Sendo fruto da evolução, os produtos concretistas representariam o “novo”, uma vez que suas produções estariam na vanguarda artística. O “novo” seria, então, por oposição, aquilo que se diferencia do antigo e/ou tradicional. Entretanto, ao evocar, no “Plano-piloto”, um cânone de autores que são também pensadores de linguagem, os concretistas deixam transparecer a afirmação de certa tradição, que não é a vigente, mas é instaurada a partir de sua própria produção. Para lembrar Jorge Luís Borges, em “Kafka y sus precursores” (1951): “cada escritor *cria* seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (1985, p.712).

não pela construção de uma tradição, mas devido ao inconcebível paradoxo que esta construção trazia à idéia de busca essencial pela novidade a qualquer custo.

Perceber tais contradições no pensamento dos patriarcas, entretanto, não fazia com que Leminski negasse a importância destes para um todo da cultura letrada nacional. Se com a instauração do Modernismo, como diz Leminski, “poetar, pra nós, virou um *ato problemático*” (1997, p.13), essa problematização do fazer será levada a cume pelos concretistas. Segundo o autor, “A poesia concreta dos 50 invoca Cabral, e produz uma prática poética balizada por um parque de recursos teóricos mais amplo, radical e rigoroso do que o Modernismo, tão amplo que nem faltaram críticos que dissessem que, na poesia, concreta, sobrou teoria e faltou poesia...” (*id.: ibid.*). A implícita crítica a um extremo teorizar concretista não apaga a profunda consideração que Leminski reserva à técnica obtida pelos paulistas, não só no campo do próprio fazer literário, como na crítica e tradução:

com seu labor/valor/lavor
os campos já passaram
para dentro do território cultural
do brasileiro
alguns dos textos mais valiosos
do ponto de vista da invenção

(1997, p.69)

Ainda assim, Leminski parece querer encontrar um ponto outro para a produção de sua própria poesia, diverso daquele apuro total dos poetas concretos.

É o que podemos perceber quando este diz:

Eu tinha dezessete anos quando entrei em contato com Augusto,
Décio e Haroldo.
O bonde já estava andando. A cisão entre concretos paulistas e
neo-concretos cariocas já tinha acontecido. Olhei e disse: são

esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de dez a zero em qualquer desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero (1999, p.208).

A “várzea” citada por Leminski parece contrabalançar o peso de uma arte não impopular, para lembrar uma terminologia de Ortega y Gasset (2001, p.21), mas de caráter propriamente anti-popular, assumido pelo Concretismo¹⁷. Se lembrarmos que uma das preocupações centrais de Leminski é justamente a idéia de comunicação, podemos perceber o quanto esse aproximar de um modo de fazer menos hermético traz ganhos para a sua produção. Admite o autor: “duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na idéia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (1997, p.13). É visível nesta declaração o debater-se do poeta frente a concepções rotineiramente vistas como opostas. Essa tensão que, *a priori*, parece desfocar a produção do poeta, tenderá, com o tempo, a se tornar, ela própria, ferramenta significativa do fazer leminskiano.

Assumir-se como dissidente do plano inicial do concretismo, põe Paulo Leminski numa espécie de independência produtiva, o plano piloto virando plano

¹⁷ Ortega y Gasset (1925), ao discutir a desumanização da arte, diz que a arte nova/moderna não é apenas impopular, mas necessariamente anti-popular. Para o autor, o caráter de impopularidade poderia ser revertido a partir da divulgação, pois viria a conhecimento do grande público e perderia o caráter elitista. A anti-popularidade, por sua vez, não está apenas na falta de divulgação, ela atinge o campo da compreensão do receptor frente ao novo objeto. A impossibilidade de tal compreensão traria para a arte nova um caráter de distanciamento do grande público, tornando-a, notoriamente, anti-popular.

pirata¹⁸ (1999, p.36). A busca desse caminho próprio, entretanto, vem recheada de interligações que já não se concebem como “uma freudiana rivalidade edipiana” (BLOOM: 2002, p.23), mas como um perpétuo dialogar com a tradição. Esse diálogo, entretanto, não é calmo ou subserviente, mas repleto de traições/esquecimentos, inserções da vida, haja vista que “escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor” (DELEUZE: 2004, p.16), o que equivale ao dizer de Leminski: “o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta” (1999, p.49). Já não há mais uma escrita para pai-mãe (DELEUZE: *op. cit.*, p.12):

passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
para o grupo Noigandres
para Augusto, principalmente
escrevendo para eles
preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

nessa época eu era “concretista”

mas era uma porção de outras coisas também (...)

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá (...)

sem abdicar dos rigores de linguagem
precisamos meter paixão em nossas constelações

(1999, p.44-45. Grifo nosso).

Nota-se o elaborar de uma escrita própria, que ainda não se sabe completamente, não se define em termos de escola ou tendência. Ainda que acompanhado por preocupações geradas à época em que se admitia concretista, o Leminski pós-plano pirata pretende, como no poema transcrito abaixo, fazer uso

¹⁸ Em carta a Régis Bonvicino, Leminski exclama: “penso que o plano piloto virou plano pirata” (*id.: ibid.*), revelando para o leitor o início de uma distensão dos objetivos tidos como pilares do Plano-piloto concretista.

de diversas contribuições – e traí-las, quando necessário – para alcançar esse lugar desconhecido que é a “liberdade da própria linguagem”.

LIMITES AO LÉU

POESIA: “words set to music” (Dante Via Pound), “uma viagem ao Desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e Medulas” (Ezra Pound), “a fala do Infalável” (Goethe), “linguagem Voltada para a sua própria Materialidade” (Jákobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranqüilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)...

(2004, p.10)

No poema, o próprio título já revela a tensão entre os limites e a distensão destes. Ao lidar com um cânone de autores definindo rumos para a poesia, Leminski demarca alguns possíveis limites do seu próprio fazer, limites esses

jogados ao léu, quando, nos últimos versos, retoma a liberdade de sua linguagem. A colagem de citações efetuada a partir de um círculo específico de nomes revela para nós algumas escolhas. Entre os poetas, encontraremos desde Pound e Maiakóvski – também citados pelos concretistas – até Bob Dylan, poeta-pop da música americana. O elenco de nomes também ratifica a liberdade de Leminski, pois ao configurar seu próprio cânone, demarca sua diferença, abrindo assim, possibilidades de um fazer outro – além do Concretismo.

2.2 Eu, brasileiro confesso: o *modus operandi* marginal

Cada geração deve, numa opacidade relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la.

Torquato Neto

Buscar uma identidade própria ou uma desidentidade filial frente aos poetas concretos – era essa uma preocupação constante de uma poética leminskiana. Como o estranhar-se deste em relação àqueles pode ser revertido em termos de poesia marginal? É possível perceber em Leminski uma identidade marginal?

Mesmo que não pretendamos nos deter no rótulo recebido por esse movimento já na década de 70, é necessário não fugir ao título que o nomeou, ainda que pesem sobre eles diversas críticas e/ou incompreensões.

André Monteiro Pires (2003, p.28) comenta a dupla armadilha: nem discutir os valores atribuídos ao rótulo, nem simular uma postura desafetada pode trazer para nós um solucionar de uma questão não proposta. Assumir o nome de

batismo dessa geração traz uma postura mais salutar diante dos constantes “chamados”, “ditos” atribuídos sempre que se usa o termo *marginal*.

Quando falamos em poesia marginal, muitas questões se levantam. Julgamos ser apropriado esclarecer que a poesia marginal a que nos referimos relaciona-se exclusivamente àquela feita nos anos 70 do século XX, embora o rótulo marginal alie-se quase sempre à noção de escritor maldito, sendo lido, muitas vezes, em relação ao mito que se forma em torno desse desenho. Tal fato nos obriga sempre a uma diferenciação entre os dois *marginais* – o do mito e do poeta dos anos 70 – e, embora os liguemos para tecer relações acerca de suas identidades, preferimos não adentrar em uma definição específica. O poeta dos anos 70 guarda o estereótipo de marginal devido, muitas vezes, à produção em manufatura e à cena de desbunde contracultural, costumeiramente evocada ao falar daquele período. Já para Leminski:

Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

(2002, p.70)

Surgida, segundo uma visão mais sociológica (PEREIRA: 1981), como reação às posturas engajadas e intelectualizantes, tanto políticas quanto estéticas, a geração marginal parece preocupar-se com outro modo de relacionar-se com a cultura. Enquanto as vanguardas buscam um tipo de poesia voltada para a auto-

reflexão crítica, entendida como pesquisa e avanço do fazer poético e as produções politicamente engajadas esperam ver, na poesia, um retrato da atitude contrária ao sistema vigente, a poesia marginal parece deslizar por outras pretensões – ou falta delas. Segundo Paulo Leminski,

apesar das aparências de conflito, formalismo versus conteudismo, e as briguinhas de suplemento literário, as vanguardas “formalistas” e a poesia “engajada” tinham muito mais em comum do que se imaginava na época. Ambas privilegiavam uma atitude racionalista diante do poema. Ambas tinham uma postura crítica, judicativa, sobre o poetar. E ambas queriam mudar alguma coisa. Uma queria mudar a poesia. A outra queria, apenas, mudar o mundo (tarefa, me parece, um pouco mais difícil). (1997, p.59)

Uma atitude judicativa perante o poema torna-se impossível e sem sentido, se entendermos que “a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos” (MATTOSO: 1981, p.29)¹⁹. Devido a essa mesma “não organização” conceitual, é compreensível mesmo a crítica à atribuição do nome de geração ao grupo. Por sua heterogeneidade, a exemplo dos modernos de Clã, no Ceará, eles parecem ser mais “movimento” do que “um movimento”...

Herdeiros do Tropicalismo, movimento em que realizou-se mais amplamente a fusão entre erudito e popular, a geração marginal é também filha da ditadura. As pressões do silêncio, impostas pelo regime, atingiam, de alguma maneira, a todos que viviam no país. Tendemos a crer, entretanto, que a geração

¹⁹ Importante salientar que não cremos em homogeneidade absoluta em nenhum momento da poesia moderna ou, para ser mais amplo, da poesia em geral.

marginal joga melhor com tal fechamento, não ignorando uma esfera política de ação, como no poema:

Uma opinião
apoiada em baionetas
degenera em bobagem
se a gente deixar
a barriga na frente

(Carlos Saldanha, no Almanaque Biotônico Vitalidade, n.º 2. *Apud* MATTOSO: 1981, p.48)

Esse humor com que a geração lidava com os fatos externos equivale a um não-ressentir. Seu jogo com o fechamento político não abdica da vida em nome de uma pseudoconscientização do fazer poético. A geração, como entende-se do dizer de Leminski, não queria mudar o mundo... Parecia querer muito mais, como assevera Torquato Neto, “conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço” (1982, p.137)²⁰.

Podemos, então, ir além da pertinência ou não do nome *marginal*. Muito mais vital, em relação a esse grupo, é a idéia de *liberdade* que parece acompanhar a mitologia dos anos 70. Por fazer parte de uma geração considerada de “vazio cultural”, os poetas marginais assumiram a pecha de antilivrescos e, por isso, ligados imediatamente à falta de construção poética. Ao direcionarmos nosso olhar para o contexto de época, em que há uma perda flagrante das ideologias pós-60, recaindo no desbunde contracultural, em individualismo e crença exclusiva no corpo e na subjetividade, em detrimento das participações coletivistas,

²⁰ “Conquistar espaço”, no dizer de Torquato Neto, não tem uma pretensão “fascista” – para lembrar Roland Barthes. É importante salientar que os espaços pretendidos por esse grupo ou geração não eram necessariamente os mesmos ocupados pela tradição. Cabe aqui a fala de Linda Hutcheon, em que ela diz: “o pós-modernismo tem o cuidado de não transformar o marginal num novo centro” (1991, p.30).

podemos perceber mais claramente a fala de Leminski em relação a esses poetas: “o alternativo poeitar dos anos 70 não queria nada” (1997, p.59).

É, entretanto, esse não querer nada – que, na prática, é desejar coisas outras que não as aventadas por um programa ou escola – que parece, como proposta, atrair Leminski. A rigor, não é possível afirmar nele a categoria de poeta marginal, como também, não é possível negá-la.

Atua como ligação ao *modus operandi* do poeta marginal a forma de distribuição da produção inicial de Leminski. Se por marginal entendemos aquela produção cuja distribuição está fora do circuito editorial, então, Leminski pode ser assim considerado, pelo menos, durante os primeiros anos de sua produção em revistas, livros lançados por conta própria, participação em antologias “alternativas”. Mesmo o lançamento de *Catatau*, livro de grande impacto, deu-se através do custear da edição por parte de Leminski. Só em 1983, quase vinte anos após a estréia poética na revista *Invenção*, a Editora Brasiliense, de São Paulo, convidará autores emblemáticos dos anos 70, entre eles, Leminski, a lançar suas produções em livro.

Restam, entretanto, outros aspectos que configuram o marginal, que não só a produção/ comercialização dos livros. No caso de Leminski, essa relação se estabelece muito mais num nível da tensão “rigor vs. acaso” do que, propriamente, da técnica material de editoração.

A geração marginal, segundo as palavras do próprio poeta, caracterizou “contra a séria carece dos anos 60, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos” (1997, p.59). Entendendo que Leminski busca o tom da própria voz frente aos concretistas,

podemos evidenciar nele esse aproximar do *modo* marginal. Não significa dizer que Leminski torne-se, por isso, poeta dessa geração. Também é impossível afirmá-lo como um concretista *stricto sensu*. É o desbunde próprio da marginalidade que trará para a poesia de Leminski o acaso e o relaxo como forças criadoras, libertando sua produção da centralidade absolutamente controladora pretendida pelo grupo paulista.

Reconhece Leminski não ser mais tempo de elaborar vanguardas e manifestos. Ainda que não abandone conceitualmente as proposições concretistas, pretende partir para, sem trocadilhos, uma *ação concreta* e não uma teorização apriorística: “os patriarcas já teorizaram bastante por nós / foi seu martírio” (1999, p.50). É salutar ver em Leminski aquilo que não é poesia concreta e, de certa forma, também o que não é poesia marginal em sentido estreito²¹. A busca de sua própria voz recai num perpétuo tensionar desses dois pólos, unidos às muitas outras forças que atravessam sua poesia, oriundas de suas múltiplas atividades de compositor, tradutor, publicitário. É o entrelugar²² vislumbrado entre o rigor e o acaso que dão à poesia deste autor a marca própria, o sabor do não completo evocado por uma potência vital, ou seja, encontrar sua própria voz consiste também em permitir para a sua poesia o perpassar de alguns inacabamentos, que tiram a sisudez do “perfeito” ou do que assim se busca. É o

²¹ O que não é poesia concreta: tudo aquilo que assume o relaxo como potência de construção. O que não é poesia marginal: em sentido estreito, toda a produção que não é feita sob o molde da manufatura. Em sentido largo, aquela produção notadamente intelectualizada e pretensamente anti-expressiva.

²² Dialoga com o ensaio de Silviano Santiago “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1989), ainda que o conceito utilizado por nós não se fixe essencialmente no papel do escritor latino-americano frente à tradição ocidental.

rosto, que em si é múltiplo, dos anos 70 – herdeiros um tanto bastardos do poetar de 50 e 60 –, que vislumbramos nesse questionamento leminskiano:

talvez não haja mais tempo
para grandes e claros GESTOS INAUGURAIIS
como a poesia concreta foi
a antropofagia foi
a tropicália foi

agora é tudo assim
ninguém sabe
as certezas evaporaram

que a estátua da liberdade
e a estátua do rigor
velem por todos nós

(1999, p.50)²³

Neste ponto, está demarcado para nós um problema: como posicionar a tensão entre liberdade e rigor, constantes na produção do poeta? Seria o acaso o único modo de abertura da poesia de Paulo Leminski? Qual a identidade possível desse autor? Há mais de uma?

Pensar as várias identidades estabelecidas pelo *ethos* na enunciação de Paulo Leminski pode ser uma via para começar a responder ou reformular as muitas perguntas que nos ficam após um contato maior com sua poesia. É o que faremos no próximo capítulo.

²³ Carta enviada a Régis Bonvicino em 1977.

3. LUGARES DA ENUNCIÇÃO: UM ENTRECRUZAR DE INSTÂNCIAS COMUNICATIVAS

O saber é um enunciado; na escritura, ele é
uma enunciação.

Roland Barthes

Ao se falar de discurso, poderíamos, à primeira vista, pensar no enunciado, no dizer próprio da obra, no caso, o livros de poemas mais conhecido de Paulo Leminski, a saber: *Caprichos e Relaxos* (1983). Entretanto, algumas questões se formam e pedem voz, corpo. Não é possível que falemos em enunciado dissociado de seu contexto de produção/recepção, ou seja, enunciado sem enunciação é máscara que a ciência, muitas vezes, quer gerar para fundamentar uma vontade de verdade de seu próprio discurso (BARTHES: 2004, p.20). Para nós, é vital abordar a questão da inexistência do enunciado puro²⁴, desfazendo suas marcas.

Trataremos, num nível macroestrutural, do enunciado, sim. Entretanto, tal enunciado – a obra de Paulo Leminski (conceito este fluido, perpetuamente posto em questão) – está forjado dentro de um contexto mais amplo, aqui tratado por nós como enunciação.

Pensar o problema da enunciação é estendermo-nos por caminhos sinuosos, de várias vias. Primeiramente, a enunciação interna da obra: o eu (lírico?) enunciadador, o enunciatário, o dito. Em maior nível: o autor, o produtor, o

escriptor dialogando com o leitor através do texto. Todas essas categorias devem, necessariamente, passar por um questionamento que, se não as resolve – e realmente não tem de resolver –, pelo menos, problematiza-as, coloca-as na ordem do dia, fazendo perceber que seu uso não pode ser tomado ingenuamente, pois são conceitos forjados ao longo da História e do Discurso Crítico.

Ao falar em discurso crítico, outro problema nos bate à porta com igual veemência. Ele será tratado no tópico acerca da recepção. Não podemos, entretanto, fechar nossos olhos para um ainda que breve olhar sobre o tema. Como leitores, nós, críticos, estamos também, inseridos dentro do contexto que se chama enunciação da obra, naquela grande categoria que se chama “recepção”. Ao pensar essa categoria, levamos em conta que uma obra só existe se há um público que a consoma e com ela dialogue.

Assim sendo, percebemo-nos como voz marcada também historicamente. Se propomos nova leitura da obra leminskiana, é porque um novo movimento de leitura surge. Tal movimento não é isento de contextualizações históricas e podemos identificar, ainda que parcialmente, na nossa própria voz os apelos de nosso tempo, que já surgem como diferença da anterior fortuna crítica leminskiana, mas a ela se liga, por estar num *continuum*²⁵, que não se inicia nem finda em nós mesmos.

²⁴ O enunciado como significante em si mesmo costuma ser um recorte metodológico operado pelas correntes estruturalistas. Com o avanço dos estudos que privilegiam a pragmática, cada vez menos o enunciado é visto como independente do seu contexto de produção.

²⁵ A idéia de *continuum* não traduz propriamente o movimento que queremos expor. Ele não se efetiva de forma linear. Há uma intenção de revelar um pensamento anterior e posterior, mas ele não se dá de forma peremptoriamente contínua, podendo ser concomitante a nós e multidirecionado no que se relaciona a passado e futuro.

Outras questões importantes ainda se levantam, mesmo que, no presente trabalho, sejam tratadas de forma periférica. São elas: a noção de obra/texto e a de autor como autoridade, voz que identifica os textos. A partir dos conceitos pós-estruturalistas, principalmente barthesianos²⁶, desenvolveremos uma visão de tais questões a partir da obra de Paulo Leminski, avaliando, em relação aos livros aqui estudados, o que alguns conceitos tendem a propor. Tais questões estarão inseridas, respectivamente, nos tópicos acerca de Texto e Emissão.

Assumimos aqui uma visão de obra como produto social, ainda que não dependente do contexto. A tendência a que pretendemos nos filiar é a de que uma obra é marcada historicamente em sua produção e leitura, ainda que o contexto não seja suficiente para decifrá-la, até porque, como obra literária, essa palavra não é bem-vinda. Intencionamos, mais firmemente, gerar movimentos de leitura e produção de significados em relação ao texto leminskiano, utilizando, para isso, a perspectiva discursiva de avaliação das enunciações que compõem a obra.

Ao tentar trabalhar o texto leminskiano tomando por base uma perspectiva discursiva da linguagem, deparamo-nos com a necessidade de pensar sua obra não apenas circunscrita em si mesma, mas evidenciando as múltiplas relações que com ela/a partir dela se estabelecem. Seguindo por esse caminho, um dos primeiros e fundamentais pontos para o qual direcionaremos nosso olhar leva em conta uma enunciação – ou seja, direcionamo-nos para uma visão que

²⁶ Ver “A morte do autor” e “Da Obra ao Texto”, respectivamente de 1968 e 1971.

compreenda a obra inserida num contexto de produção/recepção, responsáveis em parte pela produção de sentidos²⁷.

Dito isto, importa agora que passemos a delinear mais propriamente o tema e nosso objeto, ou seja, objetivamos situar os elementos formadores da cena enunciativa de *Caprichos e Relaxos*. Tal procedimento é importante na medida em que evita uma leitura redutora que encare apenas o enunciado para a produção de sentido de um texto. Assim sendo, formalizaremos uma análise que perceba as etapas do processo de enunciação literária baseadas na emissão, na recepção e no próprio texto como elo entre essas duas instâncias, vistas tanto interna quanto externamente.

Nosso primeiro passo neste capítulo consiste em pensar a emissão da obra e do texto. Para tanto, é necessário que percebamos que a emissão não se dá de forma apenas externa, ou seja, não há somente um escritor que vende sua obra para um público; há, também, outros processos subjacentes a essa relação. Um deles, o primeiro a ser pensado por nós no presente trabalho, leva em conta a noção de *autoria* e suas problematizações, bem como o próprio posicionamento do escritor perante a sociedade, tanto como emissor de uma obra/texto, quanto como produtor de um objeto de consumo. Além disso, gostaríamos de ver explicitadas, ainda que brevemente, neste estudo, as relações de emissão internas à obra, ou seja, como se apresenta(m) a voz/as vozes que fala(m) o texto (formação de um *ethos*), que relações ela(s) estabelece(m) com o enunciatário e

²⁷ A “produção” de sentidos é vista aqui como uma noção que relaciona tanto o emissor quanto o receptor do texto.

de que forma tal(tais) voz(es) se mostra(m)/oculta(m) no desenvolver do próprio texto (revelação de uma *ética*).

Para trabalhar a discussão de forma metodologicamente viável, subdividiremos o presente capítulo em tópicos que abordem as questões supracitadas. Ao fim, discorreremos acerca das idéias desenvolvidas no decorrer de nosso texto e apresentaremos possíveis conclusões.

3.1 - O enunciador como marca textual: questões de emissão interna

Para caracterizarmos uma leitura discursiva, é necessário que avaliemos a cena enunciativa em que determinado enunciado se manifesta. Essa cena enunciativa compreende, como em tantas outras produções, a existência de uma voz que a emite. Se levarmos em conta que tal voz revela a existência de um *lugar* de emissão (lugar aqui compreendido *lato sensu*), devemos indagar como ele se delinea no texto e que indícios podemos encontrar de sua manifestação e/ou ocultamento.

Antes de tentarmos vislumbrar a caracterização de tal voz, entretanto, convém pensarmos a existência da cena enunciativa. Maingueneau nos lembra que “um texto não é o conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada” (2004, p.85). Se pensarmos no texto leminskiano como uma *fala*, devemos, em seguida, indagarmo-nos acerca do quadro cênico em que esta é constituída, bem como, de sua potencial cenografia.

Em *Análise dos textos de comunicação*, Maingueneau refere-se ao quadro cênico como sendo aquele que “define o espaço estável no interior do qual o

discurso enunciado adquire sentido” (*op. cit.*, p. 87), ou seja, é o espaço em que interagem as cenas englobante, relacionada ao tipo de discurso, e genérica, relacionada, por sua vez, ao gênero do discurso. No caso específico do nosso objeto, identificamos, então, o quadro cênico como referente à cena literária, constituída, mais especificamente, pelo gênero *poesia* (o termo *gênero* é aqui tomado no sentido largo).

Resta-nos, entretanto, indagar acerca da cenografia que compõe o discurso, através da qual visualizaremos o enunciador. Sabendo que “não é diretamente com o quadro cênico que se confronta o leitor, mas com uma cenografia” (*op. cit.*, p.87), devemos atentar, de forma mais detida, para a sua configuração. Ora, ainda que o leitor esteja atento para a constituição do discurso a partir do quadro cênico a que ele se liga, é a cenografia que, mais diretamente, irá compor o quadro enunciativo no qual o discurso é engendrado²⁸.

No caso dos livros de poemas de Leminski, essa cenografia se refere, mais especificamente, à enunciação interna, gerada pela(s) cena(s)/situação(ões) criada(s) textualmente pelos poemas, ou seja, “a cenografia leva o quadro cênico a se deslocar para o segundo plano” (*op. cit.*, p.87). O enunciador, então, pretende convencer o enunciatário acerca da *verdade* daquela cena por ele fabricada. Gera-se, aqui, o que Maingueneau chama de *enlaçamento paradoxal*, assim,

a fala supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Desse modo, a cenografia é ao mesmo tempo a fonte

²⁸ Em outras palavras, o quadro cênico é composto pelo autor, que escreve uma obra, recebida por determinado público. Esse público leitor, entretanto, se atém, em determinado momento, à cenografia, composta por um enunciador para um enunciatário. Em outras palavras, a cenografia se relaciona com os papéis textuais exercidos pelas pessoas do texto.

do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la. (*op. cit.*, p.87)

Em palavras mais simples: a cena enunciativa valida o discurso e é por ele validada, numa troca contínua para a qual contribui o *ethos* gerado pelo enunciador. Falar de *ethos* é atentar para como se configura a voz que fala o texto, de que modo ela se apresenta e que relações estabelece com o possível enunciatário.

Uma das características principais que a Pragmática estabelece acerca do discurso é que ele é assumido por um sujeito. Dessa forma, diz Maingueneau:

o discurso só é discurso enquanto remete a um sujeito, um EU, que se coloca como fonte de referências pessoais, temporais, espaciais, e, ao mesmo tempo, indica que atitude está tomando em relação àquilo que diz e em relação a seu co-enunciador (*op. cit.*, p.55)

Quem é esse *sujeito* que assume o discurso em *Caprichos e Relaxos*? Como ele se apresenta a seu co-enunciador? Qual o *ethos* que ele transmite através dos enunciados emitidos por ele?

A partir do título da obra por nós escolhida, podemos começar a delinear uma imagem ligada à fonte emissora. Quando falamos ou ouvimos falar de *Caprichos e Relaxos*, vêm-nos à mente dois movimentos à primeira vista excludentes e/ou contraditórios. Atentando para o nível semântico dos termos, podemos falar de uma oposição entre o “capricho” – denunciando “esmero, zelo” – e o “relaxo” – indicando “afrouxamento, relaxamento”. Essa aparente contradição age para formar em nós a imagem de uma obra na qual o enunciador se divide

entre os já citados esmero e relaxamento – aqui possivelmente ligados ao próprio fazer poético.

Começamos, a partir de tal imagem, a procurar relações desta com o enunciador da obra. Ora, tal enunciador nos diz:

cansei da frase polida
por anjos de cara pálida
palmeiras batendo palmas
ao passarem paradas
agora eu quero a pedrada
chuva de pedras palavras
distribuindo pauladas (1983, p.74)

E também:

eu te fiz
agora

sou teu deus
poema

ajoelha
e
me
adora

(*Op. cit.*, p.134)

Se levarmos em conta que “a eficácia do *ethos* se deve ao fato de que ele envolve de alguma forma a enunciação, sem estar explícito no enunciado” (MAINGUENEAU: 2004, p.98), começamos a delinear uma inter-relação entre o enunciador do texto e o próprio poeta, advinda das fases poéticas por que este passou. Ora, segundo Maingueneau, “produz-se assim, por meio da enunciação, uma confusão entre o enunciado e o mundo representado” (*op. cit.*, p.96). Parece

ser esta a questão que aqui se aborda: uma contiguidade autor/enunciador que age para a formação de imagens a partir do enunciado. Sabemos que o processo de enunciação é intrincado, pois envolve, pelo menos, duas cenas enunciativas: uma interna (o enunciador, a relação com o enunciatário, o texto) e outra externa (o poeta e suas faces de autor, produtor e escritor, o leitor diletante ou crítico, os canais legitimadores, a obra). Em *Caprichos e Relaxos*, essas tensões existem a partir da figura delineada pelo enunciador.

Na obra estudada, atribuímos ao enunciador duas faces simultâneas: a do poeta construtivo, ligado ao “capricho”, e a de poeta expressivo, ligado ao “relaxo”. Dada a já mencionada confusão entre enunciado e mundo representado, somos levados, diretamente, a atribuir ao enunciador o mesmo estatuto do autor. Ora, este é caracterizado como um poeta, ao mesmo tempo, marginal e concretista – escolas cujos pressupostos são, em certa medida, paradoxais. Essa relação é confirmada pelo já citado confronto semântico entre os termos que nomeiam o livro. Podemos ver, também, nos poemas citados, elementos que confirmem tais visões, como, por exemplo: “sou teu deus/ poema”, no qual o controle do fazer poético é relatado, e “cansei da frase polida”, denunciando o abandono do mesmo controle.

Formular esta relação é atribuir um corpo ao enunciador. Tal atribuição existe porque este age como fiador do dito, conferindo-lhe valor de *verdade*, através de uma voz autorizada. Isto ocorre porque todo discurso entre enunciador e co-enunciador é regido pelas leis da cooperação, em que se supõe que o processo de comunicação é estabelecido por, no mínimo, dois participantes (aqui, enunciador e enunciatário), que respeitem as “regras do jogo”. Segundo

Mainueneau: “a enunciação leva o co-enunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, ela lhe dá corpo” (2004, p.99). Este corpo é configurado de acordo com as características fiadas através do enunciado e, mais amplamente, da própria enunciação. Sabemos que “toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito situado para além do texto” (*op. cit.*, p.95).

Tais observações nos fazem notar: 1- Paulo Leminski deixa insinuar um “tom” marginal que se contrapõe à idéia costumeira de construção (já absorvida por seu “namoro” com o Concretismo); 2 – Esse tom marginal faz com que o leitor construa um corpo marginal para o enunciador daquele texto; 3 – Unindo a mitologia gerada em torno dos escritores marginais e o próprio *ethos* fiado pelo discurso leminskiano, o leitor constrói uma figura, um corpo marginal²⁹.

Em Leminski, tais questões ganham vulto de problema a ser pensado, pois o autor não se enquadra bem no estereótipo do marginal. Grandes obras da época, como a de Heloísa Buarque de Holanda e de Carlos Alberto Messeder Pereira, não o fazem figurar na plêiade dos marginais, pois procuram denominar assim apenas aqueles autores do circuito carioca. Entretanto, Flora Süssekind, Ítalo Moriconi, entre outros, situam-no como poeta da geração mimeógrafo. As citações, é bem verdade, não apagam o fato de que Leminski bebeu na fonte dos Concretos – e se apagassem, a sua dedicatória aos irmãos Campos e Décio Pignatari em *Catatau* seria o bastante para re-situar a sua produção. Podendo ser assim considerado autor *construtivo* que migra para a *expressão* – termos aqui

tomados vulgarmente³⁰ –, como pensar a formação da imagem através dos poemas?

Segundo Barthes,

ethos são os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão: são os ares que assume ao se apresentar. (...) O orador enuncia uma informação, e ao mesmo tempo diz: eu sou isto, eu não sou aquilo (*apud*. MAINGUENEAU: 2004, p.98)

Em Leminski, esse *ethos* adquire uma marca valorativa, parece configurar um desenho de sua imagem como um autor marginal, ainda que não totalmente inserido dentro desse contexto. Um marginal à margem de sua própria geração³¹?

É uma possibilidade. Quando este nos fala:

o paulolemski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhadaputa
de fazer chover
em nosso piquenique

(1983, p.87)

concebemos várias imagens deste autor/enunciador. A confusão, já então reinante, é confirmada pela inclusão do nome do autor como aquele a quem o

²⁹ O leitor aqui está sendo tomado de forma potencial. As recepções, obviamente, podem ser diversas. Dependendo o nível de leitura desse mesmo receptor, a identificação entre enunciador e autor pode ser maior ou menor.

³⁰ Não há, cremos, oposição entre *expressão* e *construção*. As duas formas de composição se inter-relacionam e estão presentes, concomitantemente, na produção literária escrita – e mesmo em outras formas de produção. Devido a tal crença, usamos os termos em sentido *lato* na passagem para a qual concebemos esta nota, pois ela fala de uma certa concepção generalizada acerca de Paulo Leminski.

texto se refere. Ora, o poema nos mostra a caracterização de *um* Paulo Leminski a quem se atribui foros de “cachorro louco”. Tal imagem contribui para a idealização do marginal, símbolo do não comportamento, de um desregrar. Ainda que não corresponda imediatamente a uma *verdade*,

o universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas ‘idéias’ que transmite; na realidade, essas idéias se apresentam por intermédio de uma *maneira de dizer* que remete a uma *maneira de ser*, à participação imaginária em uma experiência vivida. (MAINGUENEAU: 2004, p.99)

Assim sendo, acabamos por configurar uma imagem ou uma pluralidade de imagens a partir do que é dito e também do que fica subentendido no discurso. Tal recurso é usado muitas vezes intencionalmente, mas não nos cabe aqui determinar até que ponto tal *ethos* é configurado a partir de uma vontade, da intenção de venda de uma figura. Entretanto, como enunciatários – ou mais precisamente, co-enunciadores – entrar nesse jogo de formação de figuras contribui para a interpretação do dito e pode ser, muitas vezes, recurso mantenedor ou gerador de sentidos.

3.2– O emissor visto de fora: desdobramentos de uma categoria

Falar de emissão externa significa considerar as condições de produção de uma obra, levando em conta, concomitantemente, os aspectos relacionados à divulgação e circulação da mesma – aspectos esses que, mais tarde, ligar-se-ão à instância da recepção diletante e/ou crítica e, conseqüentemente, legitimação ou não da obra pelas entidades por isso responsáveis.

³¹ Se tomado como poeta marginal.

Em *Caprichos e Relaxos*, ao iniciarmos esse percurso, precisamos olhar para seu contexto de produção. Não se trata de uma pretensão de reconstituir o corpo da História e, com isso, desvendar possíveis lacunas de interpretação. Trata-se apenas de perceber as tensões que circundaram a feitura e o lançamento do livro por nós escolhido, objetivando, a partir de tal percepção, compor um cenário mais lúcido – cenário esse que venha a nos ajudar a entender como os significados atribuídos hoje à obra de Paulo Leminski se construíram.

Lançado em 1983, *Caprichos e Relaxos* é o terceiro livro de poemas de Paulo Leminski. Reunião dos anteriormente publicados *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, *Caprichos e Relaxos* traz também as contribuições do autor à revista *Invenção* e “capítulos” inéditos. A obra, com apresentação de Haroldo de Campos, traz também o poema “Verdura”, musicado por Caetano Veloso.

Em relação às obras poéticas anteriores de Paulo Leminski, *Caprichos e Relaxos* teve um bom aparato técnico. A se pensar que *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* tiveram um sistema de publicação quase domiciliar, podemos perceber que o nosso “objeto de estudo” já se insere em outro tipo de produção editorial. O livro de 150 páginas é o primeiro do autor a ter uma distribuição nacional.

Recebido com ânimo pela crítica, *Caprichos e Relaxos* firmou-se como o livro de poemas mais conhecido de Paulo Leminski. Autor já consagrado à época devido ao grande sucesso do esperado *Catatau* (cuja estratégia de divulgação contou com a distribuição feita pelo autor e por amigos a grandes nomes da intelectualidade nacional e estrangeira), Leminski ousa unir em *Caprichos e*

Relaxos uma técnica que engloba tanto o “verso de expressão”, quanto o poema de “construção mais definida”, ligado ao seu lado concretista³².

Ao situarmos o autor Leminski como lugar de onde parte a obra *Caprichos e Relaxos*, várias questões se delineiam. É com o intuito de pensá-las que desenvolveremos a seguir a categoria *escritor*, seguida de *autor* e *produtor*. Pretendemos, com isso, avaliar as tensões que margeiam a emissão do livro em questão.

Em seu ensaio “A morte do autor”, Roland Barthes, ao efetuar uma crítica à visão que privilegia o autor como elemento central do estudo da obra, propõe uma nova maneira de ver aquele que escreve. Para Barthes, o autor não é mais o ponto fulcral de significação da obra, mas apenas o ser que escreve, também alcunhado *escriptor*.

Ainda que guardemos reservas quanto a alguns pontos mais caudilhescos do ensaio barthesiano, notamos que ele desloca e movimenta alguns pontos antes vistos como fixos e essenciais. Pensamos discutir tais questões conjuntamente, neste e no próximo tópico do presente estudo, levando em conta, basicamente, as críticas feitas por Barthes no ensaio citado e sua releitura promovida por Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2003), além de nossa própria experiência com a obra leminskiana e – para lembrar Ortega y Gasset (2001) – com as circunstâncias que a margeiam³³.

³² Essa união é tamanha que seria impossível exemplificar qual poema está mais ligado a uma possível “construção” e qual é mais relacionado a “expressão”. As duas formas são imbricadas e não opostas.

³³ Optamos por não trabalhar com a categoria barthesiana de *escriptor*, e sim com o termo mais geral e conhecido *escritor*, passando, entretanto, por alguns dos pontos levantados por Roland Barthes para problematizar a tão falada *morte do autor*.

Para nós, é necessário pensar a existência do escritor concomitantemente à existência do autor e do produtor. Enquanto este pode ser identificado como o emissor das obras de consumo – vendo aqui o objeto literário como parte de uma estrutura de emissão/recepção que leva em conta um aparato mercadológico que, em parte, o sustenta, – aquele é visto como voz que interliga os textos por meio de uma noção de autoridade, identidade e produção de um ou vários “rostos”. E o escritor? Qual o seu lugar em meio a tantas noções e categorias?

Maigneueau, em *O contexto da obra literária*, situa o lugar do escritor justamente como um não-lugar e define essa impossibilidade de conceituação como a *paratopia* do escritor (2001, p.28). Tal idéia nos será cara a partir desse momento, pois pretendemos, a partir dela, pensar a existência de Leminski como escritor – seu lugar social, suas marcas identitárias definidas em relação à geração marginal, a condição estabelecida através da profissão/ das profissões assumida(s) por ele, entre outros pormenores que parecem agir para configurar uma imagem que, de forma subterrânea é, muitas vezes, ligada à obra.

É necessário entendermos que, ao falar de *escritor*, estamos nos referindo ao cidadão Paulo Leminski Filho, nomeado através de uma identidade social, atribuída, em parte, pela profissão de poeta, entre outras, que este exerce. Leminski, como sabemos através de sua biografia, é, além de poeta, publicitário, compositor, tradutor. Como tais facetas agem para o estabelecimento do *lugar* desse escritor?

Segundo Maingueneau, “o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário³⁴ e à sociedade” (*op. cit.*, p.27). Dessa forma, então, a obra de Paulo Leminski é alimentada pela inscrição do autor no campo literário. Assim sendo, nada melhor que investigar de que forma essa inscrição é/pode ser efetuada.

Para iniciar essa caracterização é interessante lembrar que “a existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de se fechar sobre si e a de se confundir com a sociedade ‘comum’” (*op. cit.*, p.28). Assim sendo, pensar a situacionalidade do escritor Paulo Leminski frente ao campo literário significa agir entre as tensões que não permitem designá-lo a um lugar único. Ao lembrarmos que ele faz parte de dois movimentos de tendência antagônica, tal caracterização torna-se ainda mais difícil. Começamos a trabalhar, então, com a impossibilidade de designar um território efetivo, cabendo a ele, dessa forma, um *entre-lugar* (SANTIAGO: 1989, p.11-28).

Parece-nos que situar o escritor num *entre-lugar* é a maneira mais honesta de vislumbrar sua inscrição no campo literário. Essa *paratopia* confronta o escritor e a sociedade da qual ele faz parte, marcando também as diversas “tribos” pelas quais ele passou durante seu percurso poético. Para Maingueneau, “a pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar” (2001, p.28).

³⁴ Categoria de Pierre Bourdieu, para quem o mundo social deve ser compreendido a partir dos conceitos de campo, *habitus* e capital. O campo é um espaço simbólico no qual lutam agentes que legitimam representações. Cf. BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

Em relação tanto ao Concretismo quanto à Geração Marginal, Leminski ocupa posições periféricas. Quando atribuímos a ele esse lugar, que é também um *entre-lugar*, convém lembrar que o fazemos devido às próprias caracterizações assumidas pelo escritor frente às suas movimentações em relação às escolas supracitadas³⁵.

Quanto ao Concretismo, Leminski declara-se mais concreto que a tríade que o instaurou, a saber: Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos (1999, p.208). Tal justificativa decorre da sua inserção inicial no grupo, tendo Leminski produzido seus primeiros poemas sob a égide do Concretismo. Entretanto, ainda no lançamento de *Catatau*, este nos diz que o livro não pode ser explicado pelo Plano-piloto e, posteriormente, lança aquilo que chamou de “plano pirata” para a poesia, atuando assim de maneira crítica em relação aos pressupostos concretistas e se deslocando para a *margem* do movimento.

Já em relação à Geração Marginal, Leminski não é assim considerado por muitos dos estudiosos da época, talvez por seu relacionamento com o Concretismo, algo paradoxal à geração de 70³⁶, de sentimento anticartesiano, vista como produtora de uma poesia de expressão, ligada a conteúdos vivenciados. Convém lembrar a declaração concretista de ser “contra uma poesia de expressão” (CAMPOS et al.: 1997, p.405). Dessa forma, a inscrição de Leminski no campo da poesia marginal torna-se problemática. Não podemos desprezar, entretanto, as obras de outros autores consagrados, como Flora

³⁵ Usamos o termo “escola” de maneira genérica. Não pretendemos afirmar o estatuto da Geração Marginal como escola, nem denegá-lo. Essa é uma problematização que não será desenvolvida no presente estudo.

Süssekind³⁷ e Ítalo Moriconi³⁸, que o admitem dentro da geração, levando em conta o seu desprendimento poético, sua situacionalidade histórica e ainda o pouco aparato mercadológico no trato dos poemas e no lançamento dos livros³⁹ (talvez isto mesmo uma tática de inserção na produção marginal). Observamos, então, em Leminski, esse não situar-se bem em relação a uma escola, produzindo uma poesia não de todo independente dos movimentos que a geraram, mas com certa autonomia frente ao que era considerado *comum* ou *normativo* nas gerações.

Em Paulo Leminski, a negociação entre o lugar e o não-lugar leva em conta vários fatores. Publicitário, poeta, romancista, tradutor – tais faces agem para formar em Leminski uma imagem plural, que dificilmente o inscreveria num contexto em que a literatura fosse o único alvo. Configuramos assim um escritor que é, ao mesmo tempo, personagem de diversas outras atividades ligadas à cultura. Como se dá, entretanto, a ação desse escritor, frente ao material que produz? Para Roland Barthes, “o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto” (2004a, p.61). Para ele, a ação do escritor deve se definir como uma crítica da linguagem (*op. cit.*, p.24). Nesse ínterim, encontramos a ação de Leminski justamente como a de um poeta que coloca em questionamento seu próprio fazer. É o que nos diz no artigo “Poesia: a paixão da linguagem”:

³⁶ Alguns expoentes da geração marginal podem ser encontrados no livro de Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*. Nele, deparamo-nos com nomes como o de Chacal, Francisco Alvim, Antônio Carlos de Brito/Cacaso, Torquato Neto, Ana Cristina Cesar, Charles, entre outros.

³⁷ Em *Literatura e Vida Literária* (1985) e no artigo “A poesia andando”, extraído do livro *A voz e a série* (1998). Ver referência completa na Bibliografia.

³⁸ No artigo “Demarcando territórios, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)”, extraído da revista *Travessia*, n.º 24 (1992). Ver referência completa na Bibliografia.

Não sou professor, não sou nenhum teórico, sou um artista, um poeta que procurava refletir sobre o que fez, mas nunca deixei que esse meu tesão por refletir sob o que faço prevalecesse. Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem” (1987, p.284).

O “pensador selvagem”, como o próprio se define, guarda muito de autodidata, mas também, em certa medida, fez parte de um circuito acadêmico de conhecimento. Após o seminário, Leminski ingressou no curso de Direito e Letras, não tendo, entretanto, concluído nenhum dos dois. A breve passagem pelo curso de Letras, todavia, o pôs em contato com os estudos de Lingüística, mais tarde aprofundados pelo contato com a Semiótica, estudada pelos poetas concretos.

Convém voltarmos agora aos questionamentos de Roland Barthes acerca do ato de escrever. No artigo “Escrever: verbo intransitivo?”, o autor indaga justamente acerca do momento em que o ato de escrever passou a ser visto como intransitivo, quando escrever deixou de ser *escrever algo*. Ora, em termos simples, escritor é aquele que escreve algo – e esse algo só pode ser ligado ao processo de escritura. Quando Leminski se coloca como um pensador selvagem acerca do que faz, está se inserindo no mesmo tipo de pensamento que, como Barthes, diz: “escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura” (2004a, p.22).

Temos assim um escritor que é, ao mesmo tempo, pensador da linguagem. A escrita o inscreve num campo literário, mas é o questionar desse processo que

³⁹ Os elementos são poucos para delimitá-lo como autor marginal. Entretanto, é impossível negar totalmente a ele esta categoria. Operamos no risco de relacioná-lo ao movimento, sem, no entanto, fixá-lo como expoente primordial da geração.

o situa como escritor ou, para usar a expressão leminskiana, um apaixonado pela linguagem. Entretanto, os problemas de emissão externa não findam na figura do escritor apenas.

Problematizar a noção de autoria tornou-se procedimento comum após 1968, quando Barthes lança o até hoje polêmico ensaio “A morte do autor”. A partir da existência de tal artigo, torna-se difícil pensar a produção de qualquer poeta ou prosaísta sem atentar para as possíveis relações estabelecidas pelo papel da autoria e também da forma com que esta é percebida pelos leitores

De acordo com Antoine Compagnon, em *O Demônio da Teoria*, “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (2003, p.47). Isso ocorre por conta da eterna disputa acerca de onde deve partir a significação da obra. Para alguns estudiosos, essa significação só pode provir do autor; para outros, é o texto mesmo o portador de quaisquer significados, sendo a idéia de intenção uma falácia, como quis o New Criticism (COMPAGNON: *op. cit.*, p.47).

Adiando um pouco a continuação de tal discussão, trazemos a fala de Barthes, que nos lembra: “O autor é uma personagem moderna” (2004a, p.58). Assim sendo, ele nasce com a noção de indivíduo e centraliza em si a significação da obra. Para Barthes, “não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do autor tenha sido também o do crítico” (*op. cit.*, p.63). A junção dessas “entidades” – indivíduo, autor, crítico – coloca em relação à obra uma necessidade de decifração. Ora, se os sentidos da obra partem do autor, só um iniciado como o crítico poderia ser capaz de desvendá-los. Deslocar o papel do autor, relativizando-o, coloca em xeque também a necessidade de uma crítica especializada em autorizar leituras.

Roland Barthes propõe, então, a tese da morte do autor. Para ele, a escritura seria a “destruição de toda voz, de toda origem” (*op. cit.*, p.57). Nesse novo modo de conceber a literatura, os sentidos não seriam mais buscados ao lado do autor. Voltando à discussão que interrompemos alguns parágrafos atrás, poderíamos indagar se a escritura em si seria o suficiente para o desvendamento do texto. Acontece que, em Barthes, o texto não necessita de uma decifração, mas de um deslindar – movimento esse que acontece a partir do leitor⁴⁰.

Compagnon faz notar que a disputa pela origem da significação recaiu muitas vezes no autor e no próprio texto, mas, com o evoluir dos estudos literários, tem sido direcionada, em boa medida, para o leitor. Pensamos que esses três elementos não são responsáveis pela significação textual se vistos em sua unidade. O que temos continuamente tentado demonstrar nesse trabalho é que só na avaliação da enunciação completa é que poderemos estar próximos dos muitos significados de um texto. Assim sendo, nem só ao autor e sua intenção, nem só ao texto e seu processo de construção sígnica e nem mesmo ao leitor e sua reescrita podemos atribuir o sentido da produção. Somente na junção dos três elementos formadores do sistema, unidos à situacionalidade histórica que os engendra é que poderemos perceber as várias atribuições de sentido admitidas pelo texto, não só numa concepção sincrônica mas também dentro de um processo de diacronia.

Trazendo a reflexão para a obra de Leminski, podemos pensá-la como ponto de entrecruzamento do autor, leitor e texto. O autor aqui não está morto como categoria, visto que delega ainda autoridade à sua produção, unifica-a,

⁴⁰ Entendemos “decifração” como o processo de descoberta de significados atribuídos anteriormente, como uma leitura prévia ou autorizada. Já o “deslindar” relaciona-se com um

partindo de um nome próprio, da atribuição de um rosto, mas relativizado pelas instâncias do escritor e do produtor, em conjunção com os outros elementos da enunciação. Dessa forma, atribuindo a cada elemento um papel não centralizador mas co-operante, podemos pensar numa pluralidade de significados atribuídos à obra, não só agora, mas no seu deslocamento através do tempo/espço.

Além do escritor e do autor, uma outra face da emissão necessita de um olhar. A produção da obra literária como objeto de consumo inscrita num âmbito social inquieta a partir do momento em que se compreende que o livro não é algo abstrato, mas um elemento material. De que forma essa emissão se produz? Qual o papel do autor, nessa perspectiva, levando em conta possíveis posturas ideológicas de inserção social?

Na conferência intitulada “O autor como produtor”, Walter Benjamin discorre fundamentalmente sobre duas questões interrelacionadas. A primeira fala sobre a “questão do direito à existência do poeta” (1993, p.120), enquanto a segunda discute prioritariamente o “problema da autonomia do autor” (*id.: ibid.*). Ainda que essas questões não possam ser diretamente aplicadas ao presente estudo, dadas as circunstâncias históricas para as quais foram desenvolvidas, entendemos ser interessante para a categoria que ora avaliamos, pensá-las de forma mais abrangente.

Se considerarmos o momento histórico de lançamento do livro de Paulo Leminski que ora estudamos, visualizaremos um país enfrentando uma ditadura, dominado por, pelo menos, dois tipos de repressão. A mais conhecida e óbvia é, notadamente, a repressão oriunda dos próprios porões militares, onde se

processo de cooperação do leitor como co-autor, produzindo significados vários a partir do texto.

praticavam torturas àqueles que ousavam desobedecer ou ir contra o regime. Essa repressão era visível também na imprensa e mídia em geral, reguladas que eram pela censura. Configuramos, assim, um cenário de tolhimento das liberdades individuais, oriundo das práticas repressivas autorizadas pelo governo em questão.

Entretanto, além dessa repressão maior e mais generalizada, outras formas de repressão se consolidaram nos dias que relatamos – vindas, para o espanto de quem estuda a História recente de nosso país – dos próprios movimentos de esquerda, contrários que eram à ditadura. Tal repressão se dava num nível diferenciado, se comparada à repressão imposta pela ditadura. Enquanto esta se utilizava de meios até fisicamente agressivos, para usar uma expressão sutil, a repressão concebida pelos movimentos de esquerda se solidificava no sentido de coibir expressões artísticas que não soassem como porta-vozes das ideologias prefiguradas como sendo de libertação – ou seja, eram contrárias a todas aquelas vozes que não se dispunham a representar em sua arte um tipo de produção feita exclusivamente para a “conscientização das massas”. Dessa forma, a arte – e mais especificamente, a poesia – dessa época que não confabulou com os ideais revolucionários da nossa esquerda recebeu alcunha de alienada e foi solenemente ignorada por parte considerável de nossos intelectuais.

A geração de 70 sofre esse tipo de retaliação. No caso de Paulo Leminski, ela acontece de, pelo menos, duas maneiras. Considerando que o autor em questão não se enquadra perfeitamente em nenhuma escola, mas participa de dois movimentos ou gerações, a repressão esquerdista à sua obra ocorre em ambos os casos, haja vista nenhuma das duas escolas ser de fundo engajado. O

Concretismo, última das vanguardas, a que Paulo Leminski se aliou visceralmente, ainda que de modo crítico, interessa-se prioritariamente pela forma da poesia, e não pelo que é, mais costumeiramente, conhecido como *conteúdo* – seja este engajado ou não.

O aparente “não interessar-se” concretista pelo conteúdo, entretanto, vem cheio de criticidade. É o que podemos ver pela frase que fecha o Plano-piloto, oriunda da poética de Maiakovski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (CAMPOS et al.: 1997, p.405). A partir dessa linha de fuga, aberta pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, podemos visualizar uma postura perante o fazer poético, que coaduna com o anteriormente citado Walter Benjamin, quando este diz: “A tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário” (1993, p.121). Assim sendo, percebemos nos concretistas uma relação com a poesia que vai além do fazer poético transitivo e potencialmente limitante, que é trabalhar apenas as temáticas ligadas aos conteúdos da luta de classes e/ou politizantes no sentido estreito. A idéia que subjaz ao declarar maiakovskiano – com a qual os concretistas parecem concordar – nos fala de uma necessária inovação no plano estético para que se alcance uma “tendência correta”, no dizer de Benjamin, quanto à produção literária.

Leminski, que se declara mais concretista que os próprios concretos (VAZ: 2001), haja vista ter iniciado sua atividade poética sob o signo desse movimento – ao passo que os fundadores da escola só chegaram a ela depois de grande peregrinação estilística – admite uma postura em relação ao esquerdismo em literatura muito semelhante a dos concretos:

o esquerdismo dos anos sessenta enalacrou. fica de background. propriedade coletiva dos bens de produção. da produção. aí consiste, começa e acaba meu credo político. mas há muitos outros ingredientes mais. 64 mudou as direções do barato. viva Torquato. a geração tem partes com Rimbaud. Mallarmé vai mais longe, conduz o trio elétrico (augusto, haroldo, ronaldo, zé-lino) e sai na corrente sangüínea. quando brasileiro pensar em rigor, vai ter que olhar para o laboratório torre de marfim dos concretos paulistas (LEMINSKI *apud* VAZ: 1997, p.357-358).

Querem transportar a gravidade dos temas que abordam (o operário, a miséria, a fome, a desgraça) para sua poesia. Mas um poema convencional continua medíocre mesmo que invista contra toda a opressão do mundo. Fenômeno mais de sociologia da literatura que de poesia, a imensa maioria dos poetas sociais que se vê por aí serão um dia apenas índices do estado de espírito de nossas elites escrevedoras nesta quadra feia e triste de nossa história (LEMINSKI *apud* MATTOSO: 1981, p.51)

Leminski-produtor mostra-se, então, avesso às práticas correntes à época de solucionar, através da literatura, possíveis problemas sociais, agindo, assim, para uma questionável conscientização das massas. Entretanto, antes que sobre tal postura pese a denominação de alienada, convém verificarmos o seguinte poema:

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

(1983, p.72)

A produção acima, oriunda de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* e posteriormente acoplada a *Caprichos e Relaxos*, dialetiza o posicionamento em questão, pondo em xeque tanto posturas politicamente engajadas quanto figurações do poeta maldito, abrindo, assim, espaço para um *entre-lugar* ou entrecruzar de visões que resultam na própria obra leminskiana, aberta às várias interpretações.

Questionar sobre a categoria de produtor é indagar ainda e sempre acerca da função da literatura. Será ainda válido retornar ao princípio do *utile dulci* horaciano? Deve a literatura, a poesia, ter alguma função explícita, além do próprio ato da leitura? Falar de uma poesia notadamente engajada não é atribuir à literatura um papel demarcado e preestabelecido demais? Quando Leminski diz:

para a liberdade e a luta

me enterrem com os trotskistas
na cova comum dos idealistas
onde jazem aqueles
que o poder não corrompeu

me enterrem com meu coração
na beira do rio
onde o joelho ferido
tocou a pedra da paixão

(*op. cit.*, p.54)

estaria o autor ratificando um posicionamento engajado ou muito mais reafirmando o poder do idealismo, não só quanto ao fazer poético, mas também em qualquer posicionamento de vida? O poder da palavra na luta não é desprezado, como podemos ver no seguinte poema:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
pedras
noches
poemas

(*op. cit.*, p.76)

Há, entretanto, um tom de desafio no poema, que parece reafirmar o poder da literatura, mas em nenhum momento confirma o trabalho engajado desta. O posicionamento do poeta parece convergir para um uso da palavra mais relacionado à criticidade mesma do ato de escrever e também para nada – um poema cuja finalidade está nele mesmo ou na sua relação com outras formas de comunicação. Tal posicionamento não engajado parece existir em:

a árvore é um poema
não está ali
para que valha a pena

está lá
ao vento porque trema
ao sol porque crema
à lua porque diadema

está apenas

(*Op. cit.*, p.25)

Parece-nos que os posicionamentos supracitados convergem para a noção de que a palavra é válida no seu uso e através dela gera diversas inter-relações. Ou seja, a aplicabilidade que é feita do poema é alheia ao poeta, faz parte da estrutura mesma da literatura, em que uma composição, ao ser publicada, passa a ser de domínio público, foge à esfera do comando do autor. Entretanto, ainda assim, Leminski não ratifica uma produção feita direcionadamente para uma “educação de massas” ou com conteúdo pretensamente político. Nós, particularmente, não identificamos em sua obra esse tipo de posicionamento e tal

configuração o delineia como produtor não-engajado (termo aqui entendido como voltado para a produção de uma literatura conscientizadora do proletariado), mas ainda assim, político – de uma política da linguagem. A revolução pretendida é sempre a da própria poesia.

Tentamos no presente tópico fazer uma análise, ainda que breve, da emissão da obra literária. Por entendermos que esta se dá em, pelo menos, dois níveis, subdividimos o tópico em “emissão interna”, no qual avaliamos o estatuto do enunciador, e “emissão externa”, no qual lançamos algumas reflexões acerca do escritor, autor e produtor da obra. No próximo tópico, falaremos um pouco sobre o texto em sua dimensão sógnica e metodológica e sobre a obra, da forma que postula Roland Barthes, como existência material. Pretendemos ainda sugerir breve análise do livro *Caprichos e Relaxos*.

3.3. O quê e como se fala: um olhar para o texto

Falar de texto pressupõe considerarmos, além do sentido corrente, definido em nós mais ou menos empiricamente, também os conceitos específicos, alvo de problematizações, especialmente se pensarmos na guinada pós-estruturalista, com os semiólogos e os teóricos do texto propriamente dito, a exemplo de Roland Barthes, Julia Kristeva, entre outros.

Lúcia Santaella, ao falar sobre o uso cotidiano do termo, afirma que “em nenhum momento (...) parece pairar qualquer dúvida sobre o significado e entendimento do termo *texto*” (1993, p.391). Entretanto, ao passarmos para uma

compreensão mais analítica de suas manifestações, algumas dúvidas parecem nos assaltar. O que é texto? Qual sua relação com o discurso? Como o diferenciamos da noção de signo? Como nos situarmos em relação às diferenças entre Obra e Texto (Cf. BARTHES: 2004a)?

Tais perguntas, ainda que não resolvidas no desenrolar dos estudos teóricos, podem trazer certa luz para a análise dos textos leminskianos, haja vista sua relação com a Semiótica (oriunda do contato com os poetas concretos), com a Publicidade, entre outras formas de manifestação textual e/ou poética. O livro *Caprichos e Relaxos*, especificamente, porta uma série destes “diálogos”. Nele, encontramos desde o grafite até o jogo explicitamente inter-semiótico entre uma estrutura simbólica e icônica.

Em vista de tal configuração, entendida a partir deste e outros jogos de linguagem estabelecidos por Leminski no texto, pensamos ser conveniente ao estudo aqui desenvolvido uma breve consideração acerca da relação entre os elementos sígnicos e a *escritura* do próprio texto, recuperada, posteriormente, pelo leitor. Gostaríamos de ressaltar, todavia, que as proposições aqui apresentadas revelam-se apenas como uma leitura possível, não totalizadora e aberta a outras vozes.

Pensamos que conceber a noção de texto sem atentar para a evidência material do signo é visualizar a questão sem sublinhar uma importante parte de sua estrutura. Todavia, devido à multiplicidade de visões acerca dos termos supracitados, é imprescindível que definamos a que conceito(s) de texto, signo e, mais tardiamente, de obra, recorreremos no presente estudo.

Independentemente das muitas noções a que o termo signo possa se filiar, voltaremos, inevitavelmente, à dicotômica visão saussureana de significante e significado como definidoras de signo. Dessa forma, admitimos a idéia de imagem acústica⁴¹ ligada a um determinado significado. É preciso notar, entretanto, que após os estudos barthesianos, o significante adquiriu uma carga de importância bem maior do que a que previamente era a ele atribuída. Além disso, a idéia de *significância*, postulada por Julia Kristeva, coloca o significado intrínseco ao significante como uma inverdade, haja vista a plurissignificação possível a partir de determinado signo.

Dessa forma, em meio a várias visões que conceituam signo partindo da noção de língua ou ainda fora dela, resta-nos pensar qual definição mais se aproxima do nosso objeto de estudo. Tendemos a concordar com Lúcia Santaella, quando esta nos traz a seguinte conceituação: “O signo é, assim, definido funcionalmente como uma unidade mínima de significação” (1993, p.398). Rendemos-nos a tal visão devido à sua estrutura *funcional*, como bem salienta a autora.

Tendo concebido o signo como unidade mínima significativa, percebemos então, que ele pode, em determinadas circunstâncias, coincidir com o texto. É o que acontece, por exemplo, no seguinte poema:

sol-te

(LEMINSKI: 1983, p.111)

⁴¹ Diz Adair Bonini: “A imagem acústica seria correspondente à uma forma verbal arquivada na memória, o que mais comumente se concebia como uma unidade da língua. Seria a parte mais concreta do signo por sua natureza sensorial, mais próxima dos sentidos”. (*Linguagem em (Dis)curso*: 2001).

Nele, a noção de significância de Julia Kristeva parece ganhar corpo. A imbricação do(s) significante(s) não gera um só significado, pelo contrário, abre para o plural dos sentidos. É nesse processo de significação que identificamos o(s) signo(s) que compõe(m) o poema e podemos partir para a conceituação de texto. Aguiar e Silva vê o texto como unidade semiótica e, de forma mais específica, também unidade lingüística (1991, p.561). Encarar o texto como “unidade” significa entendê-lo como fruto de um processo – como queria Lotman – de expressividade, delimitação e estruturalidade (*apud. AGUIAR E SILVA: op. cit.*, p.562), ou seja, concebido com uma finalidade, configurado por um determinado número de caracteres que o delimitem e estruturem. Assim:

o texto caracteriza-se por um certo número de propriedades formais, independentemente da natureza dos signos que o configuram – signos convencionais, signos indiciais, signos icônicos, etc. – e da substância da expressão dos *veículos sígnicos* utilizada pelo sistema semiótico (*op. cit.*, p.562)

Entendido dessa maneira, o texto passa a ser uma unidade composta por um ou mais signos. Tal definição, entretanto, parece falar-nos do texto apenas como concretização material, isolando-o de seu “estar-no-mundo”. Preferimos, então, sem abandonar este conceito, tentar um alargamento do mesmo. Encontramos tal visão no mesmo Aguiar e Silva, que nos diz:

O texto, como unidade semântica e pragmática, não é um objeto plenamente existente em “si mesmo”. Resultando dum ato de enunciação e dum ato de recepção, o texto realiza-se no quadro de um processo comunicativo (*op. cit.*, p.566-567).

Enfatiza ainda o autor que o texto especificamente literário “constitui uma unidade semântica, dotada de uma certa intencionalidade *pragmática*, (...)”

regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário” (*op. cit.*, p.574-575. Grifo nosso). Dessa maneira, concebemos o texto como um tecido de signos que compõe uma unidade – unidade essa que só é legitimada pelas instâncias da recepção e, mais largamente, da enunciação. É o que podemos verificar com a análise do seguinte texto:

PERHAPPINESS

(LEMINSKI: 1983, p.125)

Se pensarmos o poema acima de acordo com as características por nós citadas anteriormente, podemos vê-lo como a junção de dois elementos significantes, oriundos da língua inglesa, num processo formador de uma nova palavra. Aqui, os elementos “perhaps” (talvez) e “happiness” (felicidade) são aglutinados, ganhando, assim, um significado novo, resultante dos dois iniciais. Entretanto, essa nova palavra só ganha o estatuto de *texto* por estar circunscrita num processo enunciativo comunicacional. Ela é oriunda de uma parte específica do livro *Caprichos e Relaxos*, chamada “SOL-TE”, na qual encontramos diversos jogos de linguagem, montagem de palavras e poemas através de uma manipulação das letras, dos caracteres gráficos, ou, mais amplamente, dos signos. Deslocada de seu contexto de produção, a atribuição de sentidos concernente a tal palavra seria outra, ela ganharia novas dimensões que não as identificadas na sua relação com os outros poemas do livro e mesmo dos outros livros de Paulo Leminski ou de outras produções similares. Tal idéia vem reforçar

a afirmação feita por nós anteriormente de que um texto só se valida dentro de seu contexto de enunciação.

Partiremos agora para uma avaliação mais detida dessas e de outras formas poemáticas realizadas no livro em questão. Pretendemos, também, estabelecer uma distinção sumária entre as categorias de “Texto” e “Obra”, bem como mapear, ainda que brevemente, peculiaridades formais do livro e tecer algumas considerações sobre o fazer poético leminskiano.

A diferenciação, ou pelo menos, a dialetização entre Texto e Obra começa a se delinear em 1971, a partir do ensaio de Roland Barthes para a *Revue d'Esthétique*, intitulado “Da obra ao Texto”. Notadamente, não pretendemos dizer que outros pensadores não tivessem levantado anteriormente a questão das margens visíveis ou possíveis entre as duas categorias. É com Roland Barthes, entretanto, que essa discussão ganha consistência⁴².

Para forjar o contexto dessa discussão, pensamos ser melhor realizá-la no interior da obra poética estudada por nós, a saber: *Caprichos e Relaxos*. Pretendemos, dessa maneira, vislumbrar como se dá a diferenciação “Obra vs. Texto” e até que ponto tais conceitos podem ser aplicados numa produção específica.

Lúcia Santaella, ao estudar a questão da dualidade “Obra x Texto”, faz-nos perceber que, em Barthes, o Texto relaciona-se com o processo da *escritura* (1993, p.401). Essa noção se liga em demasia à idéia de Julia Kristeva acerca do

⁴² Gostaríamos de assumir, metodologicamente, a escolha de usar os termos citados na forma larga; quando a discussão se voltar para as categorias forjadas por Barthes, como no presente tópico, as inscreveremos com letra maiúscula. Dessa forma, nosso leitor poderá diferenciar o uso mais geral e irrestrito daquele que se filia intrinsecamente às problematizações barthesianas.

texto como produtividade, ou seja, como uma “infinidade potencial” (*op. cit.*, p.402) operando no reino da significância. É por perceber o texto como potencialidade não-autônoma, inserida num contexto que colabora para sua significação que Kristeva afirma:

O texto não é o discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia (*apud* SANTAELLA. *Op. cit.*, p.402)

Entendido dessa forma, podemos voltar à concepção barthesiana de Texto, quando este nos diz: “o Texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso” (2004, p.67). Tal noção aproxima-se daquela estabelecida por Julia Kristeva por situar o Texto inserido no *continuum* do discurso, fundado pelo jogo da enunciação⁴³.

Para Roland Barthes, “a Obra é um fragmento de substância” (*op. cit.*, p.67), ou seja, é a parte material da produção literária, aquilo que se pode segurar na mão ou manter numa estante, como nos afirma o mesmo autor. Assim sendo, podemos ver a obra como objeto computável, divisível e analisável. Dessa maneira, pode-se verificar o estatuto de obra de *Caprichos e Relaxos*, recorrendo-se à observação de sua estrutura interna. Subdividido em dez partes, o livro contém material inédito, como também poemas relançados. A primeira parte, de nome “Caprichos e Relaxos”, traz 53 poemas. As seguintes são: “Polonaises”, com 28 poemas e uma tradução (do poema “Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas”, de autoria do polonês Adam Mickiewicz); “Não fosse isso e era

⁴³ Retornaremos mais tarde a estes conceitos. Por ora, pretendemos nos fixar na noção estabelecida da Obra, entendendo-a juntamente com a análise de *Caprichos e Relaxos*.

menos, não fosse tanto e era quase”, com 59 poemas, entre eles o já musicado “Verdura”; “Ideolágrimas”, com 37 hai-kais (daí o termo “ideo”, como em “ideograma”, sugerindo ligação com a cultura oriental) e 2 poemas de estrutura diversa, “SOL-TE”, com 29 poemas cuja marca mais importante é a expressividade das formas gráficas, a ocupação dos espaços *à la* Concretismo, além da própria atitude de figurar um texto, como em “Kamiquase”, em que o poeta, vestido com roupas orientais exibe-se na página sob a única palavra do poema; “Contos Semióticos”, com dois contos de pura invenção sígnica e “Invenções”, seis poemas outrora enviados como contribuição à revista concretista *Invenção*. Os textos, em sua maioria, lidam com semioses múltiplas, desde os poemas em versos até mesmo às inovações mais ligadas aos *mass media*, como o poema “palpite”, feito sob a técnica do grafite.

Descrita a obra, podemos pensá-la quanto a outras questões. Retomando a fala de Roland Barthes, lembramos que este nos diz: “A obra se fecha sobre o significado” (2004, p.68). Tendemos a visualizar certas temáticas recorrentes ao ler os poemas, como, por exemplo, o metapoema, a inquirição sobre a própria atividade poética ou sobre os objetivos do poeta em relação à sua produção, o pensamento acerca do verso e dos gêneros, como nos exemplos:

1.

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

2.

sabendo
que assim dizendo
– poema –
estava te matando
mesmo assim
te disse

sabendo
que assim fazendo
você estava durando
foi duro
mesmo assim
te trouxe

mesmo assim
te fiz
mesmo sabendo que ias
fugaz
ser infeliz
sempre infeliz

mesmo assim
te quis
mesmo sabendo
que ia te querer
ficar querendo
e pedir bis

3.

um poema
que não se entende
é digno de nota

a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota

4.

fazia poesia

e a maioria saía
tal a poesia que fazia

fazia poesia

e a poesia que fazia
não é essa

que nos faz a alma vazia

fazia poesia

e a poesia que fazia
era outra filosofia

fazia poesia

e a poesia que fazia
tinha tamanho família

fazia poesia

e fez alto
em nossa folia

fazia tanta poesia
ainda vai ter poesia um dia

(LEMINSKI: 1983, p.23/32/51/69)

As produções elencadas acima, oriundas, respectivamente, de “Caprichos e Relaxos” e “Polonaises” – ambas do livro *Caprichos e Relaxos*, parecem ressaltar continuamente a preocupação do poeta com o fazer literário. Tal tema está presente em quase todas as subdivisões, já que, em Leminski, tal perquirição do objeto artístico é concomitante à própria produção poética. Acerca dessa questão dos temas e conseqüentes sentidos dos poemas, nos diz Leminski:

Os sentidos terão que vir depois de uma materialidade, digamos, musical, ou plástica, icônica, como se queira, da palavra. O sentido virá depois disso, senso é apenas prosa empilhada em versinhos, como está cheio o Brasil. Há figuras, pessoas que passam por grandes poetas, não apenas prosadores, que colocam a sua prosa e a dividem, arbitrária e farsisticamente, no papel como um verso. Mas um verso é uma entidade artística. Vamos fazer verso, tudo bem, mas tem que saber fazer um verso, uma unidade musical imagética. Se não, vai fazer jornalismo, vai fazer teses de sociologia. Poesia tem o seu específico. Desconfio que a coisa do amor entre sons e sentidos estaria nisso, o poeta produz uma coisa na qual a intimidade entre a materialidade do som da palavra e o sentido que ele passa é muito mais íntimo do que no caso da prosa (LEMINSKI: 1987, p.294)

Dessa maneira, Leminski constrói uma poética na qual fica patente o seu direcionamento por uma política do verso como elemento específico da poesia, cujo sentido será determinado *a posteriori*⁴⁴. Tal posicionamento liga-se às idéias de Octavio Paz, quando este nos diz não haver necessidade de temas para a poesia, pois “o poema (...) apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente” (PAZ: 1990, p.12). Assim sendo, estabelece-se uma diferenciação entre a linguagem da prosa e da poesia, tendo esta última o estatuto de auto-suficiência frente à necessidade de uma temática⁴⁵. É importante notar, entretanto, que tal auto-suficiência não a desloca de um contexto de enunciação e das problemáticas concernentes ao estudo do discurso – apenas problematiza a existência de um fazer literário que evidencie suas características essenciais, como o ritmo, o verso (ainda que quebrado ou levado às últimas conseqüências).

Podemos trazer novamente a fala de Barthes, quando este nos diz que o texto prova-se com relação ao signo, não ao significado (2004a, p.68). Nesse momento⁴, podemos estabelecer tal distinção, partindo do texto leminskiano. Ora, é justamente isso que Leminski quer fazer notar ao dizer que a poesia tem sua materialidade específica: ela lida mais diretamente com o jogo dos signos – os significados serão posteriormente atribuídos, num trabalho de co-enunciação que

⁴⁴ Está aqui um dos pontos de possível tensão entre a produção de Leminski e a dos patriarcas. Estes, no “Plano-piloto para a poesia concreta” afirmam a quebra do ciclo histórico do verso. Leminski, em sua fala, deixa entrever um desejo de permanência do verso como unidade composicional do poema. Há de se notar, entretanto, que Leminski define verso como “unidade musical imagética” (*id., ibid.*), conceito bem próximo ao uso que fazem os poetas concretos nas suas produções, ainda que, inicialmente, não as admitam como versos.

⁴⁵ A poesia fala dela própria e do mundo, entre outras possibilidades, mas mesmo ao falar de outros assuntos, segundo Octavio Paz, liga-se a uma espécie de materialidade da linguagem que a faz voltar sobre si mesma.

cabe ao leitor. As palavras, segundo Leminski, “têm uma espécie de estatuto metalingüístico, um estatuto crítico, um estatuto de dizer *sobre*, que é seu específico” (1987, p.300). Tal afirmação nos liga ao tema recorrente levantado nas produções que trouxemos como exemplos, entre outras. Por ver como fator específico da palavra um falar sobre si mesma, tal tema acaba pairando sempre nas composições leminskianas – ainda que elas estejam muito mais voltadas ao seu próprio jogo sígnico, e que os temas sejam evocados de forma mais contundente pelo leitor.

A obra, para Barthes, “é tomada num processo de filiação” (2004a, p.71). Tendemos a concordar com esta afirmativa, pois, ao estudar o processo enunciativo de determinado livro, costumamos mapear as obras que teriam estabelecido relação de influência e/ou diálogo. No caso de *Caprichos e Relaxos*, é impossível pensá-lo numa perspectiva discursiva sem levar em conta a tradição Concretista – e junto a esta, as vanguardas, o movimento *beat*, o poema cabralino tomado como sendo de fundo construtivo, etc. Ainda que não explicitemos tais ligações, eles acabam por se revelar no jogo dialogal estabelecido na obra e pela obra.

Outra questão específica do trato com a categoria “Obra” é que esta é um produto de consumo. Como já explicitamos no tópico “Emissão”, a obra entra num circuito de produção, edição, divulgação e posterior recepção que a configura como objeto destinado a um consumo. O Texto, entretanto, não participa dessa relação, sendo sua recepção tida como *jogo* – daí o leitor estaria situado num processo de “amador”, aquele que brinca com as potencialidades do Texto.

Tentamos até aqui, a partir de *Caprichos e Relaxos*, trazer algumas questões concernentes à diferenciação “Obra x Texto” e mesmo aos seus pontos de ligação. Obviamente, nossa exposição trabalhou apenas alguns pontos abordados pelo ensaio de 1971, relacionando-o com a obra do poeta curitibano. Nosso trabalho neste subtópico orientou-se no sentido de mostrar peculiaridades da obra de Leminski, ligando-as às categorias expostas por Barthes para definição do conceito “Obra”. Ao mesmo tempo – e, muitas vezes, por oposição – trouxemos os questionamentos acerca do Texto. Fica-nos de mais importante a idéia de que “o Texto é um campo metodológico e só se prova numa produção” (2004a, p.67). Assim sendo, o presente estudo, juntamente com outros trabalhos que abordem a produção leminskiana, cumprem ou tentam cumprir, o papel que Barthes atribui ao leitor: provar o Texto, adentrar uma prática da *escritura*, configurar vários possíveis partindo do elemento material que é a Obra, mas abrindo-a para o plural dos sentidos, sempre visto como *passagem*, travessia.

3.4. Para quem se fala: avaliando a recepção

Tentamos, até o presente momento, fazer um breve passeio por dois importantes elementos do sistema literário. Abordamos primeiramente as categorias de Autor e Texto, brevemente discutidas em suas problematizações. No caminho por nós percorrido, tentamos, sempre que possível, estabelecer ligações mais abertas em relação à existência de tais categorias, dialetizando-as e/ou trazendo-as para questionamentos ou atentando para seus desdobramentos.

No subtópico que ora se inicia, é de nossa intenção seguir com as diretrizes até agora adotadas. Ainda que nos levemos parcialmente pela força do próprio texto em seu *fazer*, gostaríamos de permanecer abrindo questões ou trazendo-as para um constante dialogar com a obra poética de que falamos, traçando assim, novas possibilidades de leitura da mesma. Como já fizemos com *autor* e *texto*, pretendemos agora pensar o *enunciatário* e, concomitantemente, o *leitor* de Leminski. Obviamente, não intencionamos propor qualquer modelo que dogmatize uma espécie de leitura prefigurada como sendo *ideal* ou *correta* da obra, já que acreditamos veementemente na inexistência de tal modelo. Gostaríamos apenas de perceber certos movimentos de leitura – atendo-nos, dada a questão da verificação possível – à recepção crítica, inclusive a nossa própria. A recepção diletante, por mais que pese em nossas considerações sobre o trabalho, não será avaliada, a não ser em sua dimensão teórica, uma vez que sua totalidade jamais poderá ser por nós configurada, por falta de dados que a comprovem (pois podemos possuí-los apenas num nível mercadológico, consultando o acervo de obras vendidas – procedimento que não resultaria numa avaliação real da recepção diletante, levando em conta que a materialização da compra não assegura a leitura, além do quê, a leitura pode ser concebida sem a compra da obra).

Dessa maneira, nosso foco de atenção será a recepção: primeiramente interna, na figura do enunciatário, e – posteriormente – externa, assumida, como dissemos anteriormente, no papel do crítico. Traremos para o estudo em questão alguns estudos críticos acerca da obra de Leminski, pensando-os também num processo de enunciação. Pretendemos ainda circunscrever o nosso próprio

discurso em tal processo, ainda que de forma um tanto aberta. Nossa intenção com tais posicionamentos é entender o processo crítico também dentro de uma visão discursiva que sugere movimentos de leitura e ocasiona, assim, a produção de novos significados para a obra e o texto.

Pensar a forma como a relação com o enunciatário se estabelece no texto leminskiano é, de certa forma, validar o pressuposto de que o processo discursivo se estabelece numa interação entre, pelo menos, dois participantes que respeitam as regras do jogo discursivo-conversacional. Obviamente, no que concerne ao texto poético escrito, como já dissemos, participante de, pelo menos, duas enunciações, essa relação se torna tênue e de difícil apreensão. É, entretanto, com intenção de pensá-la no livro *Caprichos e Relaxos* que iremos mapear algumas de suas manifestações e tentar indagar com base na obra como essa relação age para a atribuição de significados textuais.

Indagado a respeito da questão do receptor da obra literária, Leminski nos fala (no debate acontecido após sua palestra, posteriormente transformada no artigo “Poesia: paixão da linguagem”):

Na literatura, o destinatário é sempre problemático. Você invocou, inclusive, um exemplo que é, exatamente, o oposto da literatura. A carta de amor teria como diferença em relação a um poema de amor o fato de ter um destinatário preciso. Não acredito muito no escritor que você diz assim: pra quem você escreve? Ele diz: bem, eu escrevo pra fulano, beltrano, sicrano. Eu escrevo para a classe operária consciente da faixa salarial de sete salários até doze. Ninguém escreve desse jeito, isso é jornalismo. Não é literatura. Não é alta produção verbal. A alta produção verbal já traz implícita em si uma espécie de indeterminação em relação ao seu destinatário (In: NOVAES: 1987, p.299).

A partir de tal posicionamento, podemos perceber que a fala poética de Leminski não é direcionada para nenhum segmento específico, ganhando um *status* de indeterminação receptiva. Se não há exatamente um receptor/leitor preconfigurado, as recepções dessa obra poderão ser múltiplas. Entretanto, como se dá a relação com o enunciatário como figura exclusivamente *textual*? Existe tal diálogo no texto leminskiano?

O dizer, como sabemos, é sempre um dizer em circunstância. O discurso, como temos continuamente discutido, é situado para além da frase, é orientado (ou seja, é construído com um fim), configura-se como uma forma de ação – e não apenas representação –, além de ser contextualizado e interativo. Dessa forma, dizer é sempre dizer *para alguém*, ainda que esse alguém não tenha uma forma específica pré-definida. Observemos os poemas:

1.

enxuga aí

vê se enxerga

essa lágrima
eu deixei cair

examina

examina bem

vê se não é
água da pedra
ouro da mina
essa gotadágua

minha
obra-prima

2.

Minha cabeça cortada
Joguei na tua janela
Noite de lua
Janela aberta

Bate na parede
Perdendo dentes
Cai na cama
Pesada de pensamentos

Talvez te assustes
Talvez a contemples
Contra a lua
Buscando a cor de meus olhos

Talvez a uses
Como despertador
Sobre o criado-mudo

Não quero assustar-te
Peço apenas um tratamento condigno
Para essa cabeça súbita
De minha parte

(LEMINSKI: 1983, p.22/ 24)

Nos poemas supracitados, a relação estabelecida com o enunciatário se dá de forma clara e quase *presencial*. Este é invocado por meio dos termos que indicam sua situação no texto. Ainda no poema 1, o uso dos verbos “enxugar” (linha 1), “ver” (linhas 2 e 7) e “examinar” (linhas 5 e 6) no imperativo colocam o enunciatário como correspondente direto das ações de que fala o poeta. Já no poema 2, o enunciatário é entrevistado através nos versos “Joguei na *tua* janela” (linha 2), “Talvez *te* assustes” (linha 9), “Talvez a *contemples*” (linha 10), “Talvez a *uses*” (linha 13) e “Não quero assustar-*te*” (linha 16), como um potencial destinatário da composição.

Como se dá, entretanto, a relação com o enunciatário em poemas cuja menção deste não é tão explícita? Podemos tentar vislumbrá-la de outra(s) maneira(s), como no seguinte poema:

PARKER
TEXACO

ESSO
FORD

ADAMS
FABER

MELHORAL
SONRISAL

RINSO
LEVER
GESSY

RCE
GE

ELECTRIC
COLGATE
MOTORS

MOBILOIL
KOLYNOS

GENERAL

casas pernambucanas

(LEMINSKI. 1983: p.150)

Como evidenciar o enunciatário numa composição em que não é feita nenhuma menção à sua existência? Esse encontro, obviamente, não se dá de forma peremptória. É possível, entretanto, traçar algumas linhas de possibilidades para perceber a existência do enunciatário em tal processo.

Sabendo que o discurso é sempre dialogal, ou seja, pressupõe sempre a existência de um *outro*, ainda que esse outro seja configurado apenas como

potencialidade, podemos vislumbrar no poema supracitado um enunciatário que receba tal mensagem. Tal enunciatário seria mais propriamente um co-enunciador da mensagem, participando do jogo que é estabelecido entre os nomes de marcas de produtos estrangeiros, aos quais é dado destaque, e o nome de uma marca nacional, escrito em letras minúsculas ao fim da composição. Dessa forma, o enunciatário seria o responsável pela recepção da mensagem, enquanto o leitor (posição do enunciatário na enunciação externa) faria a ligação entre a realidade circundante e a sugestão trazida pelo poema.

É com intuito de problematizar tais relações acerca da recepção externa, passando, evidentemente, pelo papel do enunciatário, que surge a necessidade de discutir a recepção crítica da obra leminskiana. A intenção do presente tópico é adentrar os discursos da crítica relativa a poesia marginal no que se refere às preconcebidas noções de *expressão* e *construção*, tidas como uma dicotomia – noção criticada por André Monteiro Pires (2003, p.27). Grande parte da crítica que se fez a esse movimento, seja no intuito de enaltecer ou desmerecê-los, recaiu na armadilha de acreditar numa ligação direta entre vida e poesia – como se esta não fosse mediada pela linguagem –, posicionamento muitas vezes, flagrantemente evidenciado pelos próprios poetas.

Por serem vistos como antilivrescos, avessos às formas literárias bibliotecáveis, os marginais foram ligados imediatamente à falta de construção poética. Tal pensamento é incentivado pelos poetas da geração, num jogo de esconde com a crítica que, para nossa alegria ou pesar, realmente não viu ser a não-construção uma brincadeira construída, bem como a expressão estar muito

mais relacionada ao pacto do leitor com o texto do que realmente provir de uma ligação direta.

Muitos dos termos usados pela crítica mais imediata à produção de 70 relacionavam-se a um grupo semântico ligado à sujeira e desconstrução, vistos pejorativamente ou não – ainda que o fossem, na maioria das vezes. É assim que encontramos Silviano Santiago no artigo “O assassinato de Mallarmé”, em que este deflagra: “Encontramos o descuido como marca; texto pouco asseado e contraditório” (1978, p.192), e mais adiante: “o descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal” (*op. cit.*, p.192), evidenciando uma apreciação muito circunstancial da produção feita à época.

Ligar o aspecto sujo da manufatura à qualidade da composição, entretanto, não parece ser o pior problema da crítica que se praticou nesse período e ainda um pouco após. Vinícius Dantas e Lumna Simon (1985), por exemplo, chegam a afirmar que a poesia feita nos anos 70, notadamente a de extração marginal, obtém seu valor fora do *medium verbal*:

Desidentificando-se pouco a pouco e ambigualmente da ordem burguesa e do *valor literário* da poesia, a expressão poética, hoje, *não toma qualquer distância* da experiência e da linguagem cotidianas, nem mais aspira a idealizações formais. (...) Instigado por um veemente sentimento de *desliteralização*, o produto novo forjado pelos poetas atuais é o poema de fácil e rápida aceitação. (...) *Transparente*, simples, *literal*, mas caótico, fragmentário, dispersivo, *o poema é rebaixado assim a um modo de sensibilização, uma terapia que se efetua fora do **medium verbal*** (SIMON e DANTAS: 1985, p.59. Grifos nossos)

Vários questionamentos podem ser levantados a partir do excerto transcrito acima. Inicialmente, podemos apontar a idéia estigmatizada de valor literário provocada por uma demarcação flagrante entre as noções de boa e má literatura, além de uma concepção muito rígida acerca do conceito mesmo de Literatura, observável em termos como “valor literário” e “desliteralização”. Posteriormente, e talvez conseqüentemente, Iumna Simon e Vinícius Dantas apontam a produção de 70 como uma transcrição imediata das experiências vividas, não mediadas pela linguagem, no caso o citado *medium verbal*. Como se dá, entretanto, essa escrita *transparente*? Que escrita conseguiria fugir ao arbitrário e ao convencional da própria linguagem? Como demonstraríamos uma poesia que operasse o total apagamento das normas da língua, recaindo um reflexo transparente da vida, transcrição da vida mesma?

Também Flora Süssekind afirma: “onde se lê poesia, leia-se vida” (1985, p.67). A autora tenta demonstrar como a produção de uma subjetividade marcaria, na poesia dos anos 70, a existência de um “ego todo-poderoso”. Através da análise da recorrência do termo “eu”, mesmo quando oculto ou inexistente, Süssekind tenta comprovar a tese de que qualquer coisa pode ser poesia para os marginais e, assim, tais poetas só poderiam ser vistos como possuidores de uma auto-imagem todo-poderosa. A autora toma como exemplo o seguinte poema de Paulo Leminski, oriundo de “Polonaises”:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia
vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia

(LEMINSKI: 1983, p.58)

Ao conceber tal avaliação, a crítica em questão parece só atentar para os dois últimos versos do poema, renegando o todo da composição. Como perceber a validade de um ego todo-poderoso num poema que coloca tal condição facultada a um futuro (“vai vir o dia”) e não como marca de uma poética presente? E a menção a “moinho de versos”? Não podemos tomá-la como índice de construção? Fechar as possibilidades de leituras outras não seria, como diz a própria autora, usar uma “autoritária mão única para o sentido”? (1985, p.81)

No que se relaciona especificamente a Paulo Leminski, essa pretensa dicotomia *expressão/construção* realiza-se de maneira um tanto diversa. Por ser visto como um marginal intelectual e, além de tudo, ter sido devorado pela cultura oficial, Leminski rasura algumas questões assumidas facilmente pela crítica em relação a outros poetas contemporâneos. Por estar inicialmente ligado ao movimento concretista – uma das últimas vanguardas, lançada através de plano-piloto –, é gerada uma inquietação quanto à sua produção marginal. Se levarmos em conta que a poesia concreta em seu plano-piloto diz ser “contra a poesia de expressão”, podemos notar uma certa inquietação ou mesmo mal-estar em rotulá-lo de marginal – apesar de sua construção poética estar historicamente e esteticamente ligada à produção do período – e em atribuir a ele toda a carga mítica de poeta “simplesmente” expressivo.

Tais ambigüidades acabam por formar a figura literária de Leminski como um marginal construtivo, em pretensa oposição aos marginais outros. Por estar no deslizar entre os movimentos, vistos numerosas vezes como opostos, a saber: Concretismo, por sua vez ligado à Tropicália e suas releituras oswaldianas,

findando no marginal anti-engajado em relação tanto às políticas de esquerda quanto aos movimentos de vanguarda intelectual (embora sempre visto à parte), Leminski se marca como *diferença*. Ao olharmos o contexto de época, podemos perceber mais claramente a *diferença* citada. Ora, o autor em questão trabalha as questões da individualidade, sem levantá-las como bandeiras. Além disso, mesmo fazendo parte inicialmente de um grupo visto como possuidor de “responsabilidade integral perante a linguagem”, sua poesia posterior deixa entrever um fluxo de espontaneidade, desprezado pelo concretismo. Em relação à própria marginalidade, podemos dizer que ele está à margem do marginal, haja vista comungar das questões, mas ser sempre visto como portador de um lugar outro que não o dos poetas da geração mimeógrafo. Tal gama de visões, acaba por evidenciar vários aspectos de sua produção plural e fragmentária.

Entendemos que a leitura dos críticos apontados por nós pôde surgir em sua época determinada por um movimento interpretativo que tentava perceber a poesia marginal não como um acontecimento literário, mas sociológico, a exemplo da primeira dissertação sobre o assunto, de Carlos Alberto Messeder Pereira, ou dos estudos críticos que tentavam cotidianamente relacionar o fazer poético dos autores a um simples binômio literatura-vida. Pensamos que todo movimento de leitura é situado numa época específica. Neste caso, particularmente, talvez possa ser visto como uma espécie de sintoma da recepção de algo ainda não estabelecido no horizonte de expectativa de tais leitores críticos.

O nosso movimento de leitura da poesia de Paulo Leminski numa perspectiva enunciativa de reavaliação de alguns de seus críticos já inaugura – ou procede num *continuum* com os vários estudos críticos de nossa época – um

movimento outro de leitura, que já não o sociológico ou o não-pactual (por conceber a poesia marginal como produto de vida e não como pacto entre leitor e escritor). Nossa leitura é também determinada historicamente. Somos, ainda que não o percebamos de todo, frutos de um contexto outro, que inclui novas concepções, retomada e/ou perda de certos valores, inscrição numa comunidade discursiva, entre outros fatores. Somos, além de tudo, demarcados pelo tempo transcorrido, que nos permite ver facetas diversas e que nos oculta movimentos perceptíveis apenas numa grande proximidade. Esse movimento de “olhar para trás” é possível para nós e permite que vejamos peculiaridades talvez impossíveis de serem percebidas à época de sua divulgação. Somos conscientes, entretanto, de padecer de mal semelhante: enquanto podemos virar a cabeça para o passado e olhar com certo conforto os acontecimentos transcorridos, somos quase cegos em relação ao nosso próprio tempo – e, assim, deixamos aqui e agora, nossas palavras registradas à espera de novos movimentos de leitura que venham deslocá-las e desestabilizá-las, gerando assim, *escritura, vida, Texto*.

4. UMA POÉTICA DAS TENSÕES

Pensar a inscrição de Paulo Leminski na cena⁴⁶ dos anos 70 significa cruzar várias linhas e/ou âmbitos de acontecimentos para que possamos visualizá-lo além do poeta marginal. O “pensador selvagem”, como o próprio se definia, transparece através dos muitos indícios deixados pelo autor para que configuremos em torno de sua produção uma possível “poética”. Movida por pólos aparentemente opostos, chamaremos aqui essa maneira de ver o fazer do texto leminskiano de “uma poética das tensões”. É importante dizer, entretanto, que não acreditamos que os pares de tensões em que focaremos o trabalho constituam dicotomias. Eles se realizam muito mais como estruturas complementares que acabam por formar uma obra significativa em suas diversas tensões.

É difícil, entretanto, antes de um exame mais detido desses pares, estabelecer para eles alguma definição. Podemos visualizar sem muito esforço algumas dessas ditas oposições, como, por exemplo, a busca pelo novo e o apego ao antigo/tradicional; o acaso e o rigor; a produção e o consumo, além de diversos desdobramentos, findando, mais amplamente, no conhecido par “expressão” x “construção”, que, notoriamente, pretendemos atravessar.

Nossa intenção, nesse diálogo que aqui se desenrola, é avaliar como tais tensões se presentificam no texto leminskiano, tentando visualizá-las através das cartas e da ensaística do autor, local primordial em que este deixa entrever a

⁴⁶ Termo tomado genericamente, não necessariamente ligado à idéia de *cenário*, estabelecida por Maingueneau e já utilizada por nós em capítulo anterior.

reflexão que perpassa a sua produção, bem como denuncia alguns dos seus conhecidos “relaxos”, potência vital de manutenção de sua escrita.

Para toda *doxa*, uma *paradoxa*, poderia dizer Roland Barthes, em sua luta contra a primeira (2003). Entretanto, o autor faz notar que para cada bipartição de idéias que atuem num sentido de oposição, podemos desvelar um terceiro ou quarto lugar. Através do livro *Caprichos e Relaxos*, bem como também dos ecos das outras produções de Leminski, passearemos por essas tensões, tentando ver de que forma elas se configuram a ponto de se transformar não em uma ocorrência casual, mas num modo de fazer poético recorrente do trabalho do autor.

Por que chamar a tais tensões de “uma *poética*”? Ao longo de sua produção, Leminski debateu-se entre as tensões citadas, centradas, mais especificamente, entre o rigor e o acaso. Em alguns momentos, mostra-se partidário do rigor como único modo de entender a construção poética. Noutros momentos, esse mesmo rigor parece prendê-lo, fixá-lo como filho de uma tradição, que se pensa de forma “não expressiva”. É em momentos como o agora citado, que Leminski buscará no acaso uma maneira de libertar-se do rigor como forma única de composição. Este mesmo acaso parece ser, para o autor, uma fenda, abertura, lugar por onde pode escoar possibilidades indivisas de sua produção. Tensionado entre esses modos que costumeiramente parecem digladiar entre si, Leminski acaba por perceber-se em um *entrelugar*, dotado dos adjetivos relativos aos dois lugares outros que compõem tanto o rigor, quanto o acaso. Com o passar do tempo, o autor começa a utilizar essa tensão como *mote* para a sua produção, entendendo que aquilo que antes parecia sua fraqueza é, no entanto, seu

diferencial e constitui, ele próprio, um modo de fazer poesia, que dá a ele, Leminski, um caráter de “mestiço”. A poesia do autor não clama “isto *ou* aquilo”. Ela, como podemos perceber no poema abaixo, quer “isto” e “aquilo”, buscando, ainda assim, uma idéia de completude nas tensões em que se estabelece :

desmontando o frevo

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

e 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

(1983, p.16)

Ao visualizar tais tensões como um ponto de partida para dialogar com a produção do autor, podemos começar a pensar que o texto de Leminski está configurado apenas em algumas oposições. Descoberto tal ponto, teríamos uma

“chave de leitura” eficiente para um possível desvendamento completo de sua poética. Tal atitude seria uma redução notória das inúmeras possibilidades abertas pela poesia em questão. Apesar de ser uma recorrência flagrante em sua produção, o texto do autor não se vê exaurido em seus contrastes. Onde encontramos, entretanto, esse Leminski que não se revela apenas pelos indícios das oposições? Ainda que enumeremos as diversas tensões que constituem sua obra, até onde tal atitude nos leva para a compreensão do texto e do além-do-texto de Leminski? É justamente por crer que o poeta não se esgota em suas tensões, que trazemos para esse estudo um olhar que tente atravessá-las. É o que pretendemos fazer a partir de agora.

4.1 – O antigo e o novo, o capricho e o relaxo, a consciência e o acaso

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão

(LEMINSKI: 2002, p.57)

Já dizia o profeta bíblico não haver nada de novo sob o sol⁴⁷. Ainda assim, muitas vezes, a arte, em seus diversos ciclos históricos, teve como meta alcançar um modo de fazer que não repetisse a forma com que o grupo ou escola anterior efetuava sua produção, buscando algo que pudesse ser chamado de “novo”. Em Literatura, as escolas, muitas vezes, tentam contradizer o que pregou determinado grupo anterior. Tal atitude, ao que parece, provém de uma estratégia de auto-

afirmação, pois, ao renegar o modo de fazer de uma estética outra, reafirma o seu próprio modo de conceber e produzir um objeto artístico.

Ao trazer tal questão para o modernismo, especialmente o tardio, em que os poetas, além de produtores, são também pensadores da arte, percebemos que a atitude de posicionar-se contra uma estética não é sempre direcionada à escola imediatamente anterior, além do quê, esta crítica já se faz em termos de pesquisa da linguagem.

Quando pensamos esta situação em relação à postura da poesia concreta frente aos seus antecessores, podemos perceber que ela se coloca tanto como evocadora de fazeres passados, ligados a ela por meio de um certo intelectualizar da produção, como também atua como crítica de certos fazeres anteriores, até mesmo pela manutenção daquilo que afirma no plano piloto.

A busca pelo novo, como dissemos no primeiro capítulo, motivou os poetas concretos – motivação essa que foi alvo de muitas críticas por parte de Paulo Leminski. Este, como poeta ligado ao concretismo, mas não necessariamente concretista, perpassa as idéias do movimento, mas não as absorve totalmente. É de se notar a postura crítica que este mantém em relação à busca pelo novo praticada pelos concretistas à primeira hora:

fiz uma palestra/debate
proposta minha
na arquitetura daqui
sobre o tema O BELO VERSUS O NOVO

no qual desenvolvi a idéia seguinte
isso que se chama arte moderna
deslocou o centro da idéia de BELO
para a idéia de NOVO

⁴⁷ BÍBLIA SAGRADA – *Antigo Testamento*. Livro do Eclesiastes, I, 9-10. 1952.

q eu disse ser própria de sociedades industriais
em adiantado estado de consumismo (1999, p.35)

Se o paradigma estabelecido pelo concretismo tinha como objetivo alcançar o novo através da ruptura com a tradição vérsica e, a partir de tal matiz, julgava a produção passada e presente, Leminski, por sua vez, concebia que o novo não podia ser o único critério abalizador da produção poética e diz, em carta a Régis Bonvicino, que, ou eles – poetas pós-concretos – assumiam que seus critérios valorativos e caminhavam em outra direção ou passariam a vida julgando suas próprias produções segundo um mérito em que eles mesmos não acreditavam totalmente:

o q a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou. o fascismo (vindo de pound, v. queria o q?) da distinção entre inventors, masters e diluters, por ex. a raça pura, as raças inferiores... esteticismo do campo de konzetration... nesta ala, os inventores... aos fornos crematórios, os diluidores...

comentando tua carta, alice me disse: é, acho que nossa poesia, a minha poesia (dela) não é uma coisa tão forte, tão importante quanto a deles, patriarcas, a coisa concreta toda.

Respondi:

- em que?
- em radicalidade, no novo...
- mas v. está deixando entrar na tua apreciação um crivo, um critério concretista, o que vicia todo o resultado. não podemos aceitar esse jogo não buscamos a mesma coisa que eles buscaram.

não programamos nossa coisa para produzir o mesmo tipo de efeito. é outra coisa. mudou o papo. a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas. eu posso estar buscando outros valores, através de outras categorias de pensamento e avaliação... (1999, p.110)

Segundo Leminski, a busca pelo totalmente novo em poesia era a grande utopia concretista e, como utopia, não se poderia ser realizada na prática. Além do quê, para o poeta, uma poesia mais vigorosa talvez não precisasse buscar os

mesmos objetivos dos patriarcas... Para ele, soava um tanto contraditório que os mesmos poetas que buscavam o novo tivessem como escritor inspirador Ezra Pound, autor para quem, segundo Leminski, tudo se rendia à tradição, para o qual o “novo seria apenas uma reatualização”⁴⁸ (*id.: ibid.*).

Como se dá, entretanto, a busca pelo novo vs. apego à tradição no que se relaciona à obra do próprio Paulo Leminski? Como este lida com tal tensão?

Ex-aluno de seminário, Leminski acaba por se tornar um estudioso de línguas estrangeiras, de filosofia, de mitologia. Ele admite: “No ponto de origem, a empolgação pelo legado heleno-latino. Horácio, Ovídio, Catulo. Clareza e saúde mediterrânea” (1999, p.193). Dessa forma, o futuro poeta monta uma “base de conhecimento” não muito comum àqueles que seriam consagrados como os maiores expoentes de sua geração. Tal pecha dá a Leminski a aura de escritor erudito e, através de tal imagem, Leminski se firmará como rebento pensante dos concretos.

Ao avaliar sua produção, podemos notar que muitas delas guardam um certo apelo a esse lado mais erudito da personalidade do autor. A começar por *Catatau*, sua obra mais vultuosa, notamos a preocupação de Leminski em torná-la um híbrido entre a inovação e a informação. Lançado em 1975, *Catatau* é,

⁴⁸ Há de se notar a diferença entre *novo* e *novidade*. No artigo “Cenas de vanguarda explícita”, publicado em 1985 na *Folha de São Paulo*, diz-nos Leminski: “a própria idéia de ‘evolução’ e ‘desenvolvimento’ aplicada à arte, representa uma apropriação indébita, extraída da área tecnológica, econômica e industrial, onde aí se pode, sim, falar em ‘desenvolvimento’ e evolução. Um Boeing voa mais alto, mais rápido e transporta mais passageiros que um teco-teco, com certeza. Adeus teco-teco! No terreno da arte, porém, não há ‘evolução’ desse tipo. Um quadro de Matisse não é portador de mais informação do que uma tela de Rembrandt. O teatro de Brecht não é superior ao de Sófocles. Um filme de Godard não abole a existência do *Cidadão Kane*. Uma canção de Caetano ou uma ópera de Arrigo Barnabé não são, necessariamente, melhores que uma canção de Ismael Silva ou de Dolores Duran. Ou de Arnault Daniel. A arte não avança indo ‘para a frente’, como as pernas quando caminham. Avança para todos os lados, como a pele num dia de muito frio ou muito calor”. (*apud.* BONVICINO: 1999, p.25-26).

costumeiramente, identificado com a trajetória concretista de Paulo Leminski, embora este, em carta a Régis Bonvicino, afirme não crer na possibilidade de ver seu livro entendido ou explicado à luz do plano piloto (BONVICINO: 1999, p.45). Sua negação desloca a pretensão concretista de uma “responsabilidade total perante a linguagem” (*apud.* TELES: 1997, p.405), abrindo espaço para formas mais espontâneas do fazer artístico.

Contar a história de *Catatau* é começar a esbarrar numa impossibilidade. Não à toa, Leminski o chamou de romance-idéia. Baseado num *insight* leminskiano, tido durante uma aula de História do Brasil, o livro traz como idéia-base a vinda de René Descartes ao Brasil com a corte do holandês Maurício de Nassau. Dito desta forma, o acontecimento parece absurdo. Entretanto, como explica Leminski, em 1989, a idéia não era tão improvável assim. Maurício de Nassau, que veio ao Brasil à época das Invasões Holandesas, esforçou-se em trazer para cá muitos dos sábios europeus, numa tentativa de “mapear céus e terras, flora e fauna, gentes e usanças da nova Holanda que, logo seria, em holandês, o ‘verzuymt Brasilien’, o perdido Brasil para sempre” (LEMINSKI, 2005, p.270). Na Europa, Nassau cercava-se de vários desses sábios, sendo um deles o francês René Descartes, fidalgo da guarda pessoal do Diretor da Companhia do Brasil.

Essas são, entretanto, idéias externas ao livro, que tomamos conhecimento, não através de uma leitura de enredo, mas de textos outros que circulam a sua volta. O que chamaríamos de enredo, no *Catatau*, sofre uma explosão. O protagonista René Descartes – latinizado, como moda à época, para Renatus Cartesius – aparece como narrador da obra. Usamos o termo “narrador” partindo

de uma convenção pois, evidentemente, o protagonista não *narra* história alguma. Nós, leitores, percebemos através de seu discurso apenas indícios que situam a narrativa num espaço e num tempo específicos. O que há, efetivamente, para se contar do *Catatau* é seu início e seu fim – únicos elementos marcados no texto. O meio, o miolo da narrativa, é constituído pela fala esquizofrênica de Descartes.

É interessante salientar que quando situamos o início e o fim como elementos marcados, estamos falando de uma necessidade existencial do objeto “livro”. Em termos de narrativa, o romance, que se inicia com letra minúscula, termina num acontecimento que parece anular todo o texto. *Catatau* é a história de René Descartes no Brasil, esperando Artiscewsky – espera que é, também, a do leitor. Para Cartesius, Artiscewsky poderia representar a restituição da lógica, pois ele, no texto, parece ser aquele que vem para explicar. Entretanto, o seu retorno só se dá na última linha do livro, e de forma inesperada: Artiscewsky vem bêbado, rompendo qualquer possibilidade de esclarecimento das dúvidas de Descartes.

Se sairmos, entretanto, do especificamente *narrado*, podemos traçar algumas observações. René Descartes é um dos pilares do pensamento moderno, fundador de uma lógica que leva seu nome, cartesiana. O seu *cogito ergo sum* é base de um pensamento fundado na Razão, que influenciará praticamente todas as correntes filosóficas ocidentais – seja no intuito de corroborar, negar ou mesmo ampliar suas reflexões. Deslocá-lo para o Brasil do século XVII, fazendo com que o país se torne palco de suas inquietações filosóficas é cena que nos provoca algumas considerações.

No livro, munido de uma luneta (elemento do pensar, da visão direcionada) e de um cachimbo com ervas nativas (traduzindo a fuga da razão), Descartes

tenta situar sua lógica do “penso, logo existo” num lugar em que tudo para ele é novo. Embasbacado com a fauna e a flora tremendamente diversas, entra numa compulsão classificatória – haja vista que o pensamento cartesiano entende o pensar como uma atitude basicamente de classificar e excluir. Impossibilitado da classificação devido ao total desconhecimento da realidade tupiniquim (e Leminski nos faz notar que a informação absoluta é igual à informação nula), sua lógica começa a ruir. É comum encontrarmos no livro passagens em que o protagonista refuta seus próprios pensamentos, parecendo não ter como deles se livrar. Notamos com freqüência a atitude de desespero e desencontro do personagem frente à sua nova situação:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis (p.14)

Não, esse pensamento, não, - é sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça (p.16)

Não, este pensamento, não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso (...) Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (p.21)

O bestiário existente no livro colabora para as visões mais espantosas de Cartesius, que não consegue transportar o modelo europeu para a profusão de cores, sons e cheiros do Brasil, que despertam os sentidos do filósofo, parecendo amortecer sua razão.

Podemos nos indagar se a única conclusão a ser tirada do livro é de que a lógica cartesiana é impossível nos trópicos. Essa é uma via de interpretação frutífera, com a qual concordamos. Pensamos, porém, que devemos ir além. Situar Descartes no Brasil e enlouquecer a lógica cartesiana significa “livrar” o

mundo de uma visão humanista centrada na Razão, pois ela não existiria na História da Filosofia e do Pensamento Ocidental da forma que a conhecemos. Assim, o livro abre espaço para pensarmos a História de outra(s) maneira(s) que não a *real*.

Se levarmos em conta o momento histórico de feitura do livro (desbunde contracultural, repressão, lixeratura, sentimento antilivresco, individualismo, crença exclusiva no corpo e na subjetividade, anti-engajamento na política e na arte, seguido de perda das ideologias), poderemos perceber que o anti-cartesianismo era uma tendência de então. Leminski exacerbou essa tendência através da ironia: não se posicionou contra a lógica cartesiana, “apenas” configurou uma possibilidade de mundo onde ela não existisse ou fosse completamente desvirtuada.

Obviamente, não queremos tratar o livro como indício claro da situação exterior a ele. Sabemos que, como discurso, a literatura é constituída de signos multissignificativos. Entretanto, marcar sua situacionalidade histórica pode ser um recurso viável para entendermos nuances que a leitura do romance por si só não pode desvendar.

A fuga da totalidade, que parece ser uma constante em obras do período, aparece no livro através da desarticulação da linguagem. Não existe uma leitura prévia e/ou autorizada de *Catatau*. Quando buscamos sua fortuna crítica, deparamo-nos com críticos tão surpresos quanto nós, leitores, ante a leitura do livro. Com isso, percebemos o pacto gerado com o leitor: é ele quem constrói a história, se quiser construir uma história, haja vista que a fala de Renatus Cartesius é dotada de certa esquizofrenia que barra a comunicação,

principalmente quando Occam⁴⁹, o monstro semiótico que embaralha o texto, se aproxima. A linguagem então desarticulada promove uma fragmentação da narrativa, gerando, muitas vezes, certa inteligibilidade. Essa inteligibilidade, entretanto, pode ser lida como proposta de construção da autoria do leitor perante o texto. Leminski provoca: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se” (LEMINSKI, *op. cit.*, p.11).

O que temos chamado de desarticulação da linguagem é também um não fluir do contar. Acostumados que somos aos enredos lineares que fazem progredir ações de personagens para um determinado fim, o *desenredo* de *Catatau*, sua mistura de idiomas, sua plurissignificação e ritmo toldam, muitas vezes, nossa compreensão. Como leitores, temos sempre vontade de indagar: será que compreendemos o livro? Mas o livro foi mesmo feito para se compreender, no sentido de apreender uma *intenção*? Ou os propósitos são outros? Não há uma tentativa de fazer o leitor participar reescrevendo a obra, sob pena de não conseguir terminá-la?

Em certa medida, o *Catatau* de Paulo Leminski parece dialogar com os pressupostos defendidos por Linda Hutcheon acerca da metaficção historiográfica. É um novo contar da História, com personagens que tiveram existência real, mas sob outro ângulo. Há a existência de uma atitude irônica em relação à lógica que fundamentou o pensamento ocidental, deturpando-a, sem falar na ludicidade e no

⁴⁹ Segundo a edição crítica e anotada, lançada no aniversário de 30 anos do *Catatau*, Occam não é apenas um “personagem-monstro”. Há, na escolha desse nome, uma referência ao filósofo franciscano inglês William de Ockham ou Guilherme de Occam que, com sua crença de que não existem entidades por detrás das palavras, sendo as coisas não mais que sons, nega Platão (2005, p.332).

próprio processo de construção do narrado, um metaprocesso (o narrador pensa no que dizer, como dizer e nas validades do que é dito). Observamos algumas falas de Descartes totalmente impossíveis para a sua época, se notarmos o conjunto de pensamento conhecido então, além da mistura de História, Filosofia e Antropologia. Também, à oposição do romance histórico, a narrativa leminskiana não aponta nenhum caminho interpretativo (da obra e da realidade), como parece ser característico desse tipo de metaficção.

Ao voltarmos-nos para os textos que circundam o *Catatau*, deparamo-nos com a fala angustiada de Leminski, tentando situar seu principal romance para além do Concretismo, a partir do silêncio dos patriarcas frente à sua composição:

quando eu deixei que eles⁵⁰ agissem mais forte
fiz o Catatau

a relação dos patriarcas em relação ao Catatau
foi curiosa

estranha isomórfica ao livro

não sei bem dizer se eles gostaram ou não
enfim, o que é gostar?

tenho certeza que para o paladar weberniano-joãoGilbertesco
de Augusto
o Catatau deve ter parecido bagunçado demais
irregular demais
entrópico demais

Augusto nunca foi muito claro comigo acerca do que ele achou do
Catatau produto final
o saque cartésio x tropico a anedota eu sei que ele adora

décio se refere ao Catatau falando em “monolito”, “é uma boa”,
coisas assim

haroldo, de haroldo nunca ouvi nem uma palavra

⁵⁰ Referência a Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos.

mas eu sei tenho certeza que era o MEU MELHOR
o mais fundo mais rápido mais forte q eu podia fazer

(1999, p.44)

Ao que parece, o sentimento de dívida com os concretos diminui após o *Catatau*. Leminski começa a buscar então uma expressão própria, oriunda não só da pesquisa e do rigor, mas impulsionada também por um certo “desleixo”, ou, como diria Octavio Paz, ao falar de uma imperfeição do hai-kai: “a imperfeição é o ponto mais alto. Essa imperfeição, como se viu, não é realmente imperfeita: é um inacabado voluntário. Seu verdadeiro nome é consciência da fragilidade e precariedade da existência, consciência daquele que se sabe suspenso entre um abismo e outro” (1991, p.198). Anuncia Leminski, então, a Régis Bonvicino:

programa:

vamos deixar de nos preocupar/malassombrar com:

- inventores e diluidores
- rigor
- radicalidade “poética”
- linhas evolutivas poético-artístico-literárias
- história das formas
- novo
- paideuma
- experimentos puros
- originalidade
- ...obra curta x obra caudalosa, etc...

(1999, p.144)

É interessante notar que mesmo o abandono do rigor total parece precisar de um programa... Leminski temia “envergonhar o *Catatau*”, devido à consciência de que uma obra nova muda a leitura da anterior:

tenho que pensar no catatau. e ter presente que qqr gesto novo (livro, texto publicado) vai dar um feed-back sobre o catatau e afetar seu valor social, coletivo. se eu cometer um gesto mais banal, mais complacente, isso vai mudar o peso do catatau.

quero ser claro. quero ser comunicação. banal – NUNCA! óbvio – JAMAIS! (...) não quero fazer um *Catatau* mais barato (*id.*, p.149)

Não só *Catatau* compõe a obra em prosa de Leminski. Apesar de ser um autor mais voltado para a poesia, a prosa ocupa um espaço significativo dentro de sua obra, afinal:

sim
eu quis a prosa
essa deusa
só diz besteiras
fala das coisas
como se novas

não quis a prosa
apenas a idéia
uma idéia de prosa
um esperma de trova
um gozo
uma gosma

uma poesia porosa

(1983, p.61)

Ocupam espaço significativo em sua produção, também os pouco comentados romances *Agora é que são elas*⁵¹ (1984) e *Metaformoses: uma viagem pelo imaginário grego*⁵² (1994), além dos contos de *Gozo fabuloso* (2004), a versão prévia de *Catatau*, intitulada “Descartes com lentes” (1993) e o infanto-juvenil *Guerra dentro da gente* (1986)⁵³.

⁵¹ Espécie de meta-romance fantástico em que Leminski evoca a morfologia dos contos de Vladimir Propp.

⁵² *Metaformose*, como o próprio nome indica, dialoga com o poema ovidiano, adentrando o campo dos estudos mitológicos – mais uma ligação com a tradição helênica, sobre a qual já discorrera o poeta. Divide-se em duas partes: uma mais ligada à fabulação, em que são contadas histórias mitológicas interrelacionadas, e outra montada como ensaio, uma espécie de propedêutica ao mundo grego antigo.

⁵³ Aqui elencados pelo ano de publicação, tendo em vista que muitos textos de Leminski só vieram a público postumamente.

As incursões de Leminski pelo campo da prosa relacionam-se a uma prática de pensar a literatura através de uma quebra de enredo e de um desvirtuar da própria noção de prosa. Não é à toa que, em 1995, *Metaformoses* ganha o prêmio Jabuti de *poesia*... Através da condensação própria da poesia, Leminski faz com que essa "poesia porosa" perca as características mais comuns daquilo de que o autor anuncia fugir: a Literatura. Dito desta maneira, fica-nos a questão: como pode um escritor, que opera seu trabalho no âmbito literário, fugir da Literatura? Afirma Leminski:

- nós – intelectuais do 3º mundo – vivemos desesperados por comunicação.
- o abismo entre as classes nos repugna e revolta. temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade. à old and good literature, essa velha puta alcoviteira da classe dominante, Proteu que toma inclusive formas "populares" (populistas, pseudo-democráticas).
- talvez o q eu quis fazer com certos meios não seja possível de fazer com esses meios. quero fazer ficção. mas sem enredo. romance. sem personagens. realidades. com idéias apenas. talvez meu material (contracultura &/x marxismo) dê ótimos ensaios. dê impulso à minha poesia. e me dê até motivos para viver. mas não dá um romance.
- alice disse: v. quer fazer um romance q não ousa dizer seu nome...

(1999, p.148)

O romance que não diz o próprio nome liga-se sobremaneira à idéia de que há formas de se escapar da Literatura, para ele "um conceito (ou preconceito) ocidental moderno, uma categoria européia, baseada na produção textual da França, principalmente com a concorrência, meio discrepante, da tradição anglo-saxã, milionária de valores e performances textuais" (2001, p.30). Fugir dela, então, pode significar fugir de uma pré-concebida noção de elitismo, dominância e alta cultura, a que Leminski, intelectual, está ligado e busca esquivar-se: "Evito a

literatura. É mitologia, ideologia, religião. Procuo enxergar o texto à luz dos signos, da linguagem, da semiótica” (1999, p.193). É, entretanto, escrita muitas vezes com aspas essa literatura de que foge Leminski: “repúdio da ‘literatura’: poesia/signo/ VIDA” (*id.*, p.191). Para Leminski, assim como para os poetas concretos, a poesia estava muito mais ligada às artes plásticas e à música do que necessariamente à literatura. Dessa forma, a produção de Leminski tenta insuflar-se por outras áreas, dialogando com outros códigos:

não quero mais escrever LIVROS
não quero fazer carreira literária

acho que estamos depois da literatura
não é preciso mais combatê-la
o que nós estamos fazendo já não é ela
a produção de signos
de bens simbólicos
de mensagens
já ultrapassou a barreira da cultura verbal
em plena conquista de um espaço intersemiótico

criativamente
só posso me sentir muito só
há anos
levo uma luta sem tréguas
livre atirador sem companheiros
nesta curitiba de contistas
sei que estou sujeito a todos os riscos
o provincianismo
a loucura inconsequente
a queda do rigor
o eruditismo livresco
talvez o catatau seja um tanto disso aí

a propaganda meu meio de vida
me dá algumas satisfações
afinal
todo layoutman é um pouco poeta concreto
e aliás é fantástico como os homens de arte das agências
entendem um trabalho concreto na hora
enquanto os literati dizem:
- o que é isso? que quer dizer? isso não é poesia.
só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas
tudo menos escritores

dos quais acabei por ter grande horror

(*id.*, p.34)

É possível notar que o pensamento de Leminski caminha e, muitas vezes, entra em choque consigo mesmo. Ao dar por terminado o ciclo de oito anos em que gerou e produziu *Catatau*, parte para uma estratégia de busca de outros caminhos, menos comprometidos com a idéia geral do rigor. É através do conhecimento da filosofia nipônica, com ênfase para o “cultivo” do hai-kai, que Leminski absorverá muitos dos paradigmas para os quais volta sua poesia. Ainda que não abandone de todo os “ganhos formais” do Concretismo, une-os a um modo de fazer diferenciado, que permite a idéia de descontrole, ainda que diversas vezes o poeta pareça se debater com a idéia de controlar o próprio descontrole...

Diz-nos Octavio Paz que, para o Ocidente, o Japão serviu não como espelho, e sim, janela. Mais do que uma fonte de doutrinas, o país teria sido uma “escola de sensibilidades” (1991, p.197). Para Leminski, essas sensibilidades marcam a ponto de entrar fortemente em sua poética. Ao assumir o legado oriental como manancial de possibilidades, começa a utilizar certos elementos característicos do hai-kai e outras formas nipônicas, como “economia verbal, humor, linguagem coloquial, amor pela imagem exata e insólita”⁵⁴ (*id.*, p.203) e ainda “saudável horror ao sublime e uma perigosa inclinação pela imagem engenhosa e o trocadilho”⁵⁵ (*id.*, p.199).

⁵⁴ Descrição de características do poema nipônico feita por Octavio Paz a partir da influência que a literatura japonesa exerceu no poeta mexicano José Juan Tablada.

⁵⁵ A propósito do *haikai no renga*, poesia que aparece no Japão junto com o processo de urbanização.

A concisão nipônica, já prefigurada pelos concretos, aporta na produção leminskiana de modo sistemático. É de se notar que a estrutura do haikai parece dialogar com o próprio movimento poético de Leminski. Se não, vejamos. Poema de 17 sílabas, o *haikai* conservou os três primeiros versos da forma da qual se originou, o *tanka*⁵⁶. Desses três versos, apenas o segundo possui sete sílabas, sendo o primeiro e o terceiro formados por cinco sílabas poéticas. Formalmente, de acordo com Octavio Paz, o *haikai* divide-se em duas partes: uma da condição geral temporal/espacial e outra portadora de algum elemento ativo, ou seja, habita no *haikai* tanto o elemento da permanência, quanto o da transformação (*apud*. MARQUES: 2001, p.33). Segundo Leminski, tradicionalmente, os versos do *haikai* se apresentam da seguinte maneira:

O primeiro verso expressa, em geral, uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana (...)

O segundo verso exprime a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual. Por isso, talvez, tenha duas sílabas a mais que os outros (...)

A terceira linha do *hai-kai* apresenta o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento. (*apud*. MARQUES, *ibid.*, p. 36-37)

Tensão entre o absoluto e o variante, o *hai-kai* encontra no terceiro verso a junção das possibilidades anteriores, bem como a poesia de Leminski. Até mesmo a concisão pode ser vista como abertura para o acaso, já que convida a participação mais efetiva do leitor, trazendo assim, para o texto, um grau de imprevisibilidade contido na recepção, que modifica os significados iniciais.

Pensamos ver nas tensões até aqui discutidas uma marca autoral de Leminski. Por outro lado, não deixa de ser um emblema de sua época essa descentralização/oposição sobre as quais nos debruçamos. Para Linda Hutcheon,

⁵⁶ O *tanka*, por sua vez, possui cinco versos, sendo três iniciais e um dístico.

“o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (1991, p.19). Tendemos a concordar com Octavio Paz, entretanto, quando este salienta: “o pós-modernismo não é senão a crítica que, dentro do modernismo e sem rebaixar seu horizonte estético, alguns poetas modernistas fazem ao modernismo” (1991, p.204). Devido a tal direcionamento, ainda que não assumamos totalmente a nomenclatura de pós-modernista para o autor em foco, tendemos a ver diferenciações entre sua postura e a dos poetas do modernismo anterior, se assim podemos chamar. Buscando uma maior descentralização, que resulta em múltiplas identidades fluidas, a obra de Leminski também subverte os conceitos que ela própria instaura, a exemplo do comentário feito por Linda Hutcheon. Nesse perpétuo tensionar, ambivalente, mas não de todo contraditório, cria-se um terceiro lugar. Como um terceiro, não é todo rigor, nem completo relaxo, mas um caminho outro, oriundo dos primeiros, mas já portador de uma face diferente, face essa que compõe a poética de Paulo Leminski como frutos dos “desencontrários⁵⁷”.

⁵⁷ Título de um poema de Leminski, oriundo de *Distraídos venceremos*.

5. PARA NÃO CONCLUIR

E parece que sempre termina
Mas não tem fim

Renato Russo

Como dissemos no início, qualquer forma de emissão que mascare o corpo do enunciador, protege-se, de alguma forma, do movimento da vida, assegurando-se numa imparcialidade que, além de impossível, tende a distanciar as instâncias de emissão e recepção.

Assumimos, porém, a dificuldade de desfazer totalmente as marcas do distanciamento (auto?) impostas, de maneira velada, pelas instituições que se reafirmam justamente pela tradição. Por mais que queiramos nos expor, uma série de contingências do texto acaba por mostrar com maior ênfase uma voz que se apresenta como pesquisadora de um elemento terceiro – o que, a nosso ver, é salutar, ainda que incompleto.

No presente texto, abrimos uma fenda de exposição, ao tomar para nós um pouco do caráter de enunciação que, ao mesmo tempo que é parte do nosso objeto de estudo, é também algo em que nos inserimos. O texto que aqui finda é parte de uma estrutura enunciativa, gerada dentro de uma instituição, com objetivos definidos – ser a “finalização” de uma etapa da vida do mestrando. Além disso, é emitido por uma voz específica – ainda que não totalmente exposta. Essa voz assume alguns pressupostos e tendências que a inscrevem em determinado âmbito de pensamento e que, de certa forma, a localizam. Quanto à recepção, podemos dizer que ela é lida, principalmente, por determinado público ligado a ela por meio das afinidades de pesquisa. Assim sendo, geramos uma estrutura de

emissão e recepção que, ainda que não perca totalmente o véu do distanciamento, marca uma situacionalidade que é já um caminho de abertura.

Caminhamos, inicialmente, junto ao percurso poético de Leminski, ressaltando a difícil localização deste poeta frente aos movimentos de que foi participante não central, pois nunca coadunou perfeitamente com os pressupostos de qualquer grupo ou escola. Ainda assim, tanto em relação ao Concretismo quanto à geração marginal, prefigurou propostas de inserção parcial, ancoradas em uma poética da liberdade de expressão, fixada sob a base do rigor, do capricho – conceitual e também da *práxis* – e sob o relaxo, um tanto à *la Mallarmé*: os lances de dados da sua poesia sempre permeados pelo acaso.

Para tentar localizá-lo em meio a esse fluir de posições, avaliamos a partir da enunciação de sua obra, possíveis caracteres assumidos na configuração do *ethos* do emissor. Entendendo que o processo de enunciação é intrincado e acontece de maneira tanto interna quanto externa, ressaltamos o componente textual dessa emissão, bem como suas faces de autor, escritor e produtor.

Essas “faces” assumidas por Leminski mostram-se através do texto. Embalados por uma concepção que diferencia, mas não opõe, Texto e Obra, tentamos posicionar sua produção, dialogando com tais termos, e tocando, ainda que de forma pontual, a idéia de signo como elemento composicional do texto, vendo-o de forma intersemiótica.

Para completar o círculo enunciativo, voltamo-nos para a recepção – instância imprescindível de avaliação de uma obra, tendo em mente que o leitor é parte da estrutura do sistema literário. Sabemos que o texto, entretanto, direciona-se, muitas vezes, para um enunciatário, marca textual da recepção. Identificá-lo

fez com que percebêssemos o diálogo interno travado pelas diversas vozes que compõem o texto. Em relação à recepção externa, avaliamos de que forma a crítica dos anos 70/80 recebeu a poesia de Leminski e da geração marginal. Como foi mostrado, alguns críticos, muitas vezes, recaíram na armadilha de ligar vida e poesia, como se esta última não fosse sempre mediada pela linguagem e, dessa forma, sempre regida por *alguma* construção. Outra armadilha apontada foi a que ocorre de forma exatamente oposta: avaliar como sendo exclusivamente construtiva qualquer postura que se apresente ligada a um racionalizar do fazer poético, negando nestas uma passagem pela expressão.

Tentamos, com a discussão de tais questões, atravessar o par *expressão/construção*, negando nele o caráter de dicotomia. A obra de Leminski, perpassada por seus caprichos e por seus relaxos é ímpar na exemplificação de que tais elementos não podem ser vistos como opostos ou excludentes. Ao avaliar as tensões de que é composta, objetivamos encontrar as terceiras vias de que esta se alimenta, sempre uma combinação – algumas vezes mais, noutras vezes menos equilibradas – entre as diversas tensões de que é palco.

Pensamos que a maior função de um trabalho como este é o de abrir vias de acesso à obra e ao autor estudado, fazendo-os, pouco a pouco, tornarem-se mais conhecidos, mais lidos, mais comentados. Obviamente, não cremos que seja um caminho fácil, rápido ou mesmo finalizado com o presente estudo. A partir de nossa visão, ou em conjunto com as outras já existentes, novos movimentos de leitura podem ser gerados – até em nós mesmos – para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vítor M. "O texto literário". In: _____. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

AMOSSY, Ruth (org.). "Da noção retórica de ethos à análise do discurso". In: _____. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-1980. 7v.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. "A morte do autor"; "Escrever, verbo intransitivo?"; "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua*. 2ª ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. *Aula*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004b.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor – Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de abril de 1934"; "Brinquedo e brincadeira - Observações sobre uma obra monumental". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. [Coleção Obras Escolhidas; v.1].

BÍBLIA SAGRADA - Antigo Testamento. Livro do Eclesiastes, I, 9-10. 1952.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BONINI, Adair. "Gênero textual como signo lingüístico: os reflexos da tese da arbitrariedade". In: *Revista Linguagem em (Dis)curso*. Vol. 1, número 2, jan./jul. 2001. <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0102/07.htm>

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1985.

CAMPOS, Augusto et al. "Plano-piloto para Poesia Concreta" In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 16ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

COMPAGNON, Antoine. "O Autor". In: *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. 2ª reimpressão. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 1ª reimp. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. e GUATTARI, Félix. "Ano Zero – Rostidade". In: *Mil Platôs*. V. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DICK, André. "Paulo Leminski: depois do acaso". In: DICK, André e CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

EAGLETON, Terry. "Prefácio". In: _____. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HADDAD, Galit. "Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland". In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HUTCHEON, Linda. "Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética"; ""Metaficção historiográfica: 'o passatempo do tempo passado'". In: *Poética do pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. "Poesia: a paixão da linguagem". In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Metaformose - Uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Org. e Sel. Alice Ruiz e Áurea Leminski. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

_____. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

_____. *Distraídos venceremos*.

_____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Catatau*. Edição crítica e Anotada – comemorativa dos 30 anos de lançamento. 3ª ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

_____. e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: Cartas e Alguma Crítica*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA NETO, Manoel Ricardo de. *Caprichos e Relaxos: Um pequeno percurso para uma poesia de vanguarda*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. “A paratopia do escritor”. In: *O contexto da obra literária*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Análise dos Textos de Comunicação*. 3ª ed. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. “Ethos, cenografia, incorporação”. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

MARQUES, Fabrício. *Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. [Coleção Primeiros Passos, 43].

ORTEGA Y GASSET, José. “A impopularidade da nova arte”. In: _____. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura”. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. “Verso e prosa”. In: *Signos em rotação*. 2ª ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

_____. “A tradição do haiku”. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias. *Incômodo e Movimento: um plano pirata para atravessar alguma crítica*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. "Texto". In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SANTIAGO, Silvano. "O assassinato de Mallarmé"; "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SIMON, Iumna e DANTAS. *Poesia Concreta: notas, textos, estudos biográficos, históricos e críticos*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. "Poesia Ruim, Sociedade Pior". In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n 12, jun. 1985, p. 48-61.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 16ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

TORQUATO NETO. "Mais conversa fiada". In: _____. *Os Últimos Dias de Paupéria*. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski – O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.