



## Uma prosa através: “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”, um nuvô romã de Paulo Leminski<sup>1</sup>

*A word about: “My class likes/So, it’s a crap.”, a nouveau roman by Paulo Leminski*

Lucas dos Passos

Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

lucascspassos@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1139-7376>

**Resumo:** No início dos anos 1980, surgiu em Curitiba uma revista que teria vida curta e que veicularia, em três de suas primeiras edições, novela inédita e incompleta de Paulo Leminski. “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.” não figura em nenhum dos livros de Leminski; ficou, assim, circunscrita àqueles três números da *Raposa magazine* – revista de cultura que, desde a capa, prometia vincular “humor e rumor”. O clima contracultural da Curitiba – e do Brasil – dos anos 1980 se vê refletido não só na idealização da revista, como também de maneira especial na novela leminskiana, que opera uma releitura da década anterior sem obliterar as questões políticas que estavam no centro das discussões. Com vistas a alinhar as questões éticas levantadas pela narrativa em pauta ao apuro estético de um poeta muito atento às revoluções formais do século XX, esta análise se acerca do texto de Leminski municiada das considerações de Theodor Adorno (1982; 2003) sobre a importância da *forma* como conteúdo sedimentado – que medeia e incorpora a barbárie do mundo –, com apoio nas leituras feitas por Jaime Ginzburg (2012) e Verlaine Freitas (2008); além disso, ensaios de Roberto Schwarz (1978), Carlos Alberto Messeder Pereira (1993), Elio Gaspari (2000; 2014) e Bernardo Kucinski (2001) ajudarão a compor o cenário histórico brasileiro dos anos 1960 aos 1980.

Palavras-chave: Paulo Leminski; “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”; Theodor Adorno; estética e política.

**Abstract:** In the early 1980s, there appeared in Curitiba a magazine which would have a short life and would bring, in three of its first editions, an unpublished and incomplete novel by Paulo Leminski. “My class likes/So, it’s a crap.” is not in any of Leminski’s books; it was limited to those three issues of *Raposa magazine* – a culture magazine that, from its

---

<sup>1</sup> Este artigo deriva da tese de Doutorado intitulada *Vida, paixão e obra: sentidos em Paulo Leminski*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFES, em 2016.

cover, promised to link “humor and rumor”. The counter-cultural climate of Curitiba – and of Brazil – in the 1980s is reflected not only in the magazine’s idealization, but also, in a special way, in the Leminskian narrative, which does a rereading of the previous decade without obliterating the political issues that were at the center of the discussions. In order to align the ethical issues raised by the narrative with the aesthetic accuracy of a poet who was very attentive to the formal revolutions of the 20th century, this analysis approaches Leminski’s text, armed with Theodor Adorno’s considerations (1982; 2003) about the importance of form as a sedimented content – which mediates and incorporates the barbarity of the world – and also with the support of by Jaime Ginzburg’s (2012) and Verlaine Freitas’s readings (2008). In addition, essays by Roberto Schwarz (1978), Carlos Alberto Messeder Pereira (1993), Elio Gaspari (2000; 2014) and Bernardo Kucinski (2001) will help to set the Brazilian historical scenario from the 1960s to the 1980s.

**Keywords:** Paulo Leminski; “My class likes/So, it’s a crap.”; Theodor Adorno; aesthetics and politics.

## 1 A Raposa & outros bichos

De janeiro a setembro de 1981, em três edições da curitibana *Raposa magazine*, Paulo Leminski publicou fascículos de uma novela inédita e incompleta: “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”<sup>2</sup> não conheceu as páginas de nenhum dos livros do curitibano, nem mesmo de *Gozo fabuloso*, coletânea de contos publicada postumamente, ficando, assim, circunscrita àqueles três números da *Raposa*. Não há muitos registros, mas, aparentemente, Leminski teve importante atuação na história do periódico, e é de sua lavra a abertura do número 0 – um texto crítico, humorado e ágil, segundo a lógica haroldiana de palavra-puxa-palavra, que, dado seu caráter lapidar (e intensamente literário), merece transcrição integral:

A raposa é um animal esperto isto é um animal que se faz de esperto mas não é tão esperto assim porque um animal tão esperto não ia ficar por aí dando a impressão a todo mundo que é um animal esperto quando todo mundo sabe que malandragem demais atrapalha e a raposa é esperta bastante para saber que a imagem é tudo mais que aquilo que aparenta e que quanto mais a gente fizer com que as pessoas achem graça mais as raposas vão se divertir de todos aqueles que acham graça nas raposas que apenas tentam achar um modo de sobreviver a um mundo sem graça onde o lugar que cabe às raposas

<sup>2</sup> Passei a optar pela grafia do título desta forma por perceber que, dividido sempre em duas linhas nas publicações originais, forma duas redondilhas menores.

é mínimo porque outros animais muito mais ferozes se dedicam a tirar a pouca graça que resta à vida das raposas e outros animais bem humorados como ela que passa a vida achando graça onde tantos acham apenas um saco viver num mundo onde tantos acham apenas um meio de sobreviver num mundo que é um saco dentro do qual cabem todas as coisas que deixam a raposa mais triste principalmente a falta de humor dos animais que caçam raposas que nada fizeram a não ser rir como hienas de todos os pedaços de um mundo que não merece mais do que uma risada coisa que a raposa toda raposa que se preza ensina a todas as raposas (LEMINSKI, 1981c):

O texto, num só fôlego, dá mostras não só da prosa dinâmica e vivaz a que os apreciadores de Leminski estão acostumados desde a primeira edição do monumento *Catatau* como, igualmente, coaduna de maneira bastante especial a linguagem bem-humorada, que também marca a estética leminskiana, a uma observação de um todo social algo atribulado. Não é tarefa das mais árduas detectar, nele, estocadas ao clima conservador da política de terrorismo cultural instaurada pela ditadura militar com a promulgação do Ato Institucional número 5, por exemplo; aliás, durante o período do regime arbitrário, pulularam revistas e jornais de matizes considerados subversivos (ou, ao menos, desbundados) – de que é exemplo cabal o mattosiano *Jornal Dobrabil*. Assim, a *Raposa* – a um só tempo, revista, leitor e poeta – opta pela via desviante; desnaturada, desnaturaliza leitores diante de um mundo sem graça.

Entender o papel que a *Raposa* – ao lado da novela posta em análise mais adiante – ocupa no conjunto da obra de Paulo Leminski e no cenário da imprensa brasileira do período demanda, porém, uma remissão histórica de certo fôlego, pois, nesse ponto de sua carreira, o autor curitibano esbarra numa faceta de nosso meio jornalístico bastante distinta daquela que colaboraria para sua divulgação ao grande público, na *Veja* e na *Folha de São Paulo*: com a *Raposa*, Leminski atua de maneira decisiva no circuito da imprensa alternativa de Curitiba, o que traz implicações políticas. É bem verdade que, na virada para 1980, já se comemorava um ano de queda do AI-5 – a partir do que, recorda Elio Gaspari (2000, p. 12), “os cidadãos readquiriam o direito ao *habeas corpus*, o Congresso e o Judiciário voltavam a ser poderes independentes e estavam revogadas as penas de morte e banimento”; entretanto, até 14 de março de 1985, o governo ainda estava sob comando de um general – e, até 1990, quem ocupava o mais

alto cargo do Executivo era um ex-filiado da Arena, partido da ditadura, que só a partir de 1988 teve em mãos a Constituição Cidadã proclamada por Ulysses Guimarães. Ou seja, se Leminski colaborou para uma revista alternativa já num período de relativa abertura, é também verdade que o clima político ainda repercutia os anos de chumbo, datados da primeira metade da década anterior.

Assim, no que tange ao jornalismo desse período sombrio, Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luis Weiss (1998, p. 348), no ensaio “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, lembram que, “dos mais importantes grupos profissionais de classe média que se opuseram à ditadura, os jornalistas eram, a rigor, os únicos assalariados, no sentido clássico do termo – empregados em empresas privadas”; isto é, “não eram profissionais liberais pagos pelos clientes [...] nem servidores públicos”, e “nem eram tampouco artistas ou produtores de cultura, cujos vínculos com financiadores, patrocinadores e organizações que os contratavam tinham suficiente elasticidade para lhes assegurar um grau de independência acima do alcance do jornalista com carteira assinada”. Desse modo, se um jornalista optasse pela política de oposição ao regime e quisesse manter sua vida dentro de certa normalidade, “a condição de assalariado inevitavelmente restringiria suas atividades subversivas”; isso “não apenas pela óbvia necessidade de conservar o emprego, mas também para ficar fora das listas negras de indesejáveis políticos, compiladas a quatro mãos – segundo se dizia nas redações – pelos serviços de segurança e pelo patronato” (ALMEIDA; WEISS, 1998, p. 349). Assim, do ponto de vista ideológico, esses personagens deveriam ter bastante cautela para que sua atuação política não emperrasse sua vida profissional e, quiçá, sua liberdade; afinal, “ter o nome numa dessas listas [de indesejáveis políticos] era quase meio caminho andado para a prisão, mais dia, menos dia” (ALMEIDA; WEISS, 1998, p. 349).

Se é para falar das vicissitudes que viveu o meio jornalístico brasileiro durante a ditadura, vem imediatamente à tona o escândalo que representou o polêmico assassinato de Vladimir Herzog em 1975 – ao que se vincula, ainda, outra observação de Elio Gaspari (2014, p. 215), agora em *A ditadura escancarada*: “Desde 1964, a imprensa fora o único setor de atividade econômica contra o qual o regime praticou e permitiu agressões patrimoniais”. Nesse sentido, “todos os semanários esquerdistas foram

fechados, e em 1966 fracassou até a costumeira tática do Partido Comunista de reaparecer com um novo título e diretores notáveis” (GASPARI, 2014, p. 215). Não à toa, o projeto *Brasil nunca mais* (ARQUIDIOCESE [...], 1985) reserva para o caso dos jornalistas uma seção especial de seu capítulo sobre os setores sociais atingidos pelo aparelho repressivo; mas é em *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, de Bernardo Kucinski (2001), que é efetuado um estudo mais exaustivo desse nicho em que se inseriria, em 1981, a *Raposa magazine*.

Segundo o levantamento de Kucinski (2001), entre o início do regime militar e o ano de 1980, entraram e saíram de cena cerca de 150 periódicos que buscavam uma oposição frontal e declarada ao governo, oferecendo uma via discursiva conflitante com o discurso oficial mesmo nos anos em que o país crescia economicamente. Em vista disso, o aparelho militar os distinguia dos demais, exercendo uma perseguição especial, graças à qual mantinha a censura sempre em seus calcanhares, observando previamente todas as edições. Foi assim que, entre 1968 e 1973, período mais severo do regime, editores desses jornais eram comuns frequentadores das prisões da ditadura; já no período de distensão política, operado no governo Geisel, esses jornais ganharam relativo protagonismo; porém, entre 1978 e 1980, voltaram a sofrer pressões da chamada linha dura, que se opunha ao processo de abertura iniciado em 1974 (KUCINSKI, 2001, p. 4-15). Na análise desses fatos tem foco, então, o panorama oferecido pelo autor.

A primeira informação de Kucinski (2001, p. 18) diante do quadro é basilar: “Os jornais alternativos dos anos de 1970 nasceram sob a forma de gerações superpostas, a primeira protagonizada basicamente pelos derrotados de 1964”; e, “na última”, já adianta, “entraram em cena alguns jovens precursores do jornalismo pós-moderno do novo milênio”. Assim, entre 1964 e 1973, o autor situa cinco fases desse jornalismo crítico, que se aproximava das tendências políticas então em voga no mundo ocidental, caminhando da filiação mais marcadamente comunista ao humor mais pesado, com experimentos de linguagem e apelo escatológico. A partir de 1974, quando chegam ao fim as penas dos primeiros prisioneiros políticos, ocorre uma sexta vaga, nascida da crise do Milagre Econômico e contemporânea do assassinato de Vlado. Nela, predominava o ativismo político, até que, em 1977, com a luta pela anistia, mais uma vez o circuito alternativo se empolga com periódicos voltados para a campanha. Ao fim dos anos 1970, assistia-

se, enfim, à multiplicação da imprensa alternativa, que se tornara padrão dominante e solução natural para grupos de estudantes de jornalismo que buscavam inserção profissional. É nesse período que, para Kucinski (2001, p. 15-19), vêm as duas últimas ondas, a primeira com jornais mais basistas, ligados a movimentos populares, e a segunda, fatigada pelo apelo político, que depois descambaria no jornalismo neoliberal.

No último capítulo de seu panorama, Kucinski (2010, p. 94) discute “O fim do ciclo alternativo”, fazendo alusão à “extinção de uma espécie”. O fim teria chegado no início dos anos 1980, mais precisamente entre 1980 e 1981, quando praticamente todos os jornais alternativos – dos mais aos menos expressivos, independentemente do sucesso ou da qualidade do projeto – deixaram de existir. Os sobreviventes, como *O Pasquim*, perderam o propósito alternativo, sendo negociados com empresários capitalistas. Algumas poucas novas iniciativas surgiram, mas logo encontraram o fracasso, e nisso entram várias explicações: o Brasil, que não conseguia mais controlar os picos da inflação, vivia uma grande ressaca econômica da ditadura; bancas de jornal e sedes de jornais alternativos sofriam atentados a bomba cada vez mais sistemáticos; os jornalistas, antes alternativos, passaram a acompanhar a onda de institucionalização, trabalhando para sindicatos e outras organizações; os participantes de uma mesma revista entravam em divergências ideológicas e se dispersavam; e a grande imprensa, por meio de grandes cortes orçamentários, expurgava aqueles personagens, como Henfil, que, vinculados às publicações nânicas, também tinham espaço nos grandes jornais (KUCINSKI, 2001, p. 94-101). *A Raposa magazine*, gestada fora do eixo Rio-São Paulo já no ano de 1981, nasce, portanto, como um animal em extinção – o que explica, entre outras coisas, sua vida curta.

Dentro da fortuna crítica leminskiana, nem a *Raposa* e tampouco a novela do autor que nela é publicada frequentaram com o devido espaço o horizonte dos pesquisadores; contudo, na tese de Paula Renata de Melo Moreira (2011) sobre o *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*, figuram informações importantes acerca da revista, que é de difícil acesso, e breves comentários sobre os capítulos de “Minha classe”. Lembra a autora que Leminski tinha especial predileção pela *Raposa*, que, segundo ela, “é um tabloide cultural curitibano cuja característica mais expressiva seja talvez sua esmerada consciência quanto

ao design e ilustração”; em vista disso, “em uma época cujas produções ainda eram concebidas sem computação gráfica, a construção visual e a ousada diagramação foram em parte responsáveis pelo impacto deste periódico na cena cultural da cidade” (MOREIRA, 2011, p. 183). No primeiro número, há uma breve nota do editor (Osvaldo Miranda ou, simplesmente, Miran) que situa a revista como um suplemento do *Diário do Paraná* que teria desaparecido dois anos antes para, em 1981, surgir como um veículo próprio. O periódico se declara, desde então, um veículo de ideias, cultura e humor antenado às guinadas do mundo contemporâneo e aberto a contribuições de todo o Brasil. E é justamente nesse sentido que caminham as colaborações de Leminski. À parte o já citado texto de abertura do número zero, em que o poeta caracteriza os objetivos da revista, Leminski figura em todas as sete edições, com ensaios, poemas (muitos deles vinculados a imagens, em seções especiais, a exemplo do que já havia experimentado com *Quarenta clics em Curitiba*) e textos diversos. Destes, destaco um texto agitado que apresenta ideias similares àquelas que seriam mais bem desenvolvidas no “Minha classe”; trata-se do “Manual do contestador” (LEMINSKI, 1982), publicado na penúltima edição da revista.

O “Manual do contestador” vem acompanhado por um subtítulo, entre parênteses – “(Apenas para dissidentes)” –, e resgata, sem perder o humor e a irreverência que são qualidade fundamental da revista, muito do clima de insatisfação que pairava no Brasil nos anos finais da ditadura. O texto, que procura operar um encadeamento lógico de progressão de ideias, tem início com uma definição do que significa contestar:

Contestar quer dizer ser do contra.  
Negar.  
Opor-se.  
Repudiar.  
Tripudiar sobre.  
Acusar. Desapoiar. Sair de perto.  
Ver de longe.  
Como se vê, um verbo muito perigoso  
(LEMINSKI, 1982).

Em seguida, definem-se os objetos dessa contestação, mantendo uma lógica em cascata que, num primeiro momento, enumera elementos da vida pública, apontando para o caráter global da contestação:

Objeto dessas atitudes é “isso que está aí”.  
“Isso que aí está” é a sociedade e o mundo capitalista.  
O regime comunista. As ditaduras de centro. E as monarquias  
parlamentaristas.  
O sistemão.  
A lei da oferta e da procura.  
O meio termo.  
O pragmatismo responsável.  
O bom andamento dos serviços  
(LEMINSKI, 1982).

A partir daí elementos mais globais se misturam a aspectos da vida  
privada, sem perder a lógica contestatória:

A dieta. A ordem constituída.  
A receita do bolo.  
O hit-parade. O cardápio.  
Os valores estabelecidos.  
[...]  
Os hímens casadoiros.  
Os reflexos condicionados.  
Os axiomas. Os interesses instituídos.  
[...]  
As igrejas reconhecidas em cartório.  
A mens sana in corpore sano.  
O trono e o altar.  
As tábuas da lei.  
O óbvio, enfim  
(LEMINSKI, 1982).

Terminada a enumeração aparentemente caótica do que deve ser  
contestado, o texto caminha para a reflexão menos telegráfica, tendo  
como mote a ideia de que “Ir contra o óbvio? Não é fácil, my friend”. O  
desfile de ideias chega ao paroxismo, julgando que “ou se contesta tudo  
ou o que deixamos de contestar acabará conosco”, ao dizer: “Last but not  
least (proveite e conteste o português, língua de Camões, Ruy e outros  
sujeiras) e conteste esta teoria” (LEMINSKI, 1982). E, finalmente, em tom  
tragicômico, encerra:

Feito isso, se o meio te repele, se tua vida vira um inferno, se não a  
serve, se o desespero bate à tua porta e o desespero te persegue, se



o pão que o diabo amassou é teu livro de cabeceira e – sobretudo – se a repressão policial e o braço halterofilista da lei caírem sobre tua cabeça, arrancando sangue, consola-te.

JESUS SOFREU MUITO MAIS! (LEMINSKI, 1982).

Na corda bamba entre o literário e o ensaístico, resvalando no panfletarismo que ganhou espaço na obra de muitos de seus colegas de geração, Leminski parece ter realizado, na *Raposa magazine* – e isso pode ser notado também no teor de poemas da seção “Candidatos ao paredão” (LEMINSKI, 1981a),<sup>3</sup> do número quatro da revista –, uma aproximação inédita com a literatura que procura um enfrentamento mais direto e declarado das discussões políticas e ideológicas do mundo. É um Leminski muito pouco visto em seus livros de poemas, nos contos ou nos romances, e o objeto mais bem acabado e ambicioso – posto que inconcluso – dessa busca por um grau maior de referencialidade seria justamente o “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”, texto de que me ocupo a seguir.

## 2 Classes & formas

Como se viu, no mesmo número zero que estampa, em seu pórtico, a apresentação de Leminski, publica-se o primeiro trecho da novela aqui posta em questão. Em torno de uma gravura – sem indicação de autoria – que apresenta pessoas aparentemente bem vestidas e postas em fileiras comportadas, o texto desfila, em tom quase ensaístico, inúmeras questões que povoaram e perturbaram o imaginário da década anterior. Tom, tema e linguagem do texto permitem, pois, situar um poeta que trinta anos mais tarde continua sendo acusado de mero experimentalismo<sup>4</sup> sob um holofote teórico

<sup>3</sup> Nesta seção, leem-se poemas como “Portão fechado/quem está preso/quem deste ou do outro lado” e “sem lamúria/só um salário/me separa/da penúria” (LEMINSKI, 1981a).

<sup>4</sup> Relembro, aqui, a resenha que Marcos Pasche (2013) fez a partir do lançamento de *Toda poesia*, de Leminski, pela Companhia das Letras, na edição de abril de 2013 do jornal literário *Rascunho*. Nela, o crítico tenta desmontar o poeta curitibano, asseverando entre outras coisas: “Pela primeira vez se faz possível tomar a poesia leminskiana por inteiro, e o panorama verificado permite verificar uma obra bastante irregular, dentro da qual os tão alardeados (e de fato brilhantes) lances de criatividade que dão pujança ao nome do escritor são esporádicos, ao passo que os repetitivos experimentos de teor vanguardista – cuja maioria não tem efeito literário – são dominantes, hegemonicamente datados.” (PASCHE, 2013, p. 4).

que considere as questões políticas em torno da literatura – e, nesse sentido, a ética pode se aliar à estética com a finalidade de reescovar a História.

O próprio subtítulo que acompanha o primeiro fragmento da narrativa revela o lugar ideológico que ocupa: “la capitulação de um nuvô romã” – donde, à parte o chiste incorporado na grafia *sui generis* de *nouveau roman*, destacam-se os significados possíveis de capitulação (além de “qualquer ato (acordo, ajuste, declaração) escrito, dividido ou não em capítulos”, segundo o *Houaiss*): “convenção entre beligerantes para rendição de praça de guerra, exército ou força militar de um país, com ou sem condições”; “crime cometido por militar que foge ao seu dever, cessando a ofensiva ou a resistência a ataque inimigo e permitindo que este se aposse de suas tropas e armamentos”; “rendição [Previsto no Código Penal Militar]” etc. (HOUAISS, 2002). Os primeiros parágrafos seguem neste caminho, retomando, agora com um caráter ainda mais ágil e violento, a lógica detectada há pouco no “Manual do contestador”:

Foi aí pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco.  
 E a enlouquecer para uma civilização que já era.  
 Induced madness, loucura provocada, o furor como obra.  
 No país, portas, janelas e paredes se fecham.  
 Ultra-Direita no poder, a assassina Direita das Américas.  
 A Inquisição computarizada arranca a verdade ensanguentada de guerrilheiros, subversivos e suspeitos, os que pegavam no pau de fogo e os que mexiam com as ideias que levam as pessoas a pegar no pau de fogo.  
 Até segunda ordem: desativar o relógio da História, a bomba relógio da história do Brasil.  
 Toda oposição, cortada a ferro em brasa. Todo poder à censura.  
 Sístole.  
 E a gente, alguns milhares de cabeludos e desbundados, a nova geração da classe média urbana, tatus, toupeiras, avestruzes, descobria a aventura interna. Na droga, uma desistência, que é repúdio, nojo, vômito.  
 O projeto rondon da mente. As “mind guerrillas”, de Lennon.  
 No mundo, a diástole. (LEMINSKI, 1981c).

A pletora de referências se estende: Vietnã, *Casagrande & senzala*, o tempo “fascista, leviatânico, totalitário”, Washington, Moscou, Che Guevara e o orwelliano Big Brother se misturam a Woodstock, Era de Aquário, Nova Era, astrologia, tarô, ocultismo, Sociedade Alternativa, contracultura e diversas outras “utopias libertárias juvenis”. À medida que aqui dentro,

em solo tupiniquim, encenava-se a sístole, a contração, o mundo assistia a diástoles, distensões – não menos, diga-se, tensas e controversas. No centro da página, a imagem de pessoas comportadamente alinhadas funciona como um contraponto à contextualização atribulada do texto, feito uma classe que assiste, impassível, aos acontecimentos alarmantes.

Para um texto que, inicialmente, se apresenta como literário (vide a nomenclatura “nuvô romã”) e, mais, sendo da lavra de um escritor filiado à estética vanguardista, o “Minha classe” logo espanta pela referencialidade de seu primeiro fascículo. O tom quase ensaístico e a transparência da letra muito pouco lembram a escrita meticulosamente tresloucada do *Catatau* – e talvez Leminski nunca tenha alcançado, em um texto literário, um canal de comunicação tão limpo com o leitor. O enredo, neste primeiro momento praticamente ausente, constitui-se, em suma, de uma enumeração de elementos entremeados de reflexões ligeiras do narrador-ensaísta. A propósito, a posição ética do narrador no romance contemporâneo, diria Adorno, seria exatamente esta: encolhe-se, como em Kafka, a distância estética entre a ação e o comentário – entre o fato e a reflexão – para que o leitor não repouse na contemplação do objeto em leitura, uma vez que “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). Contudo, a teoria adorniana cita autores como o já referido Kafka, James Joyce e Proust, em cujas obras a posição ética do narrador não suprime a vocação literária da escrita; são obras, assim, “acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (ADORNO, 2003, p. 63). Estaria a novela leminskiana acima dessa discussão? O próprio autor não consegue ignorar a inquietação que se impõe, também, ao leitor e, nas cartas endereçadas a Régis Bonvicino na época da escritura do texto, admite a dúvida e a insegurança diante do livro que nunca terminou de escrever.

Na correspondência leminskiana, a primeira menção a “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.” ocorre na longa Carta 49, de junho de 1979 – ou seja, quase dois anos antes da aparição na *Raposa*. Nela, o poeta revela:

tou escrevendo um livro  
O DOIDÃO DE PEDRA  
um spaghettiwestern contracultural

um texto inclassificável meio ensaio meio prosa de vanguarda (sem fricotes vanguardeiristas) meio memórias meio noveleta  
um barato (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 131).

Na empolgação inicial de elaboração de ideia e texto, Leminski dá mostras da mesma agitação com que principia a novela. Chama-se atenção para o caráter inclassificável da obra, que inclui notas de ensaio, vanguarda e memórias, ratificando a ideia de que funciona como um refluxo das várias tendências contraculturais que germinaram, em solo brasileiro, principalmente durante os anos 1970 e foram, de alguma forma, absorvidas pelo curitibano. A vontade seria, então, de fazer “um balanço das posições contraculturais à luz de critérios marxistas, para salvar e recuperar a contracultura neste Brasil - 1980”, que, acreditava o poeta, seria “político PACAS, tenho certeza”. Na carta, Leminski lança o plano geral da narrativa, dizendo que vai se dividir em blocos, com espaços entre eles – sendo cada bloco “um ideograma, uma discussão, um flash, uma cena, um take” –, e girar em torno de dois personagens: “Privada Joke (o hippie contracultural) & Slogan (o bolshevique)” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 131). A primeira parte do texto seria, continua noutra página da carta, precisamente o que venho observando: uma contextualização que sirva de pano de fundo para o entrevero dos personagens, apresentados apenas no segundo fascículo da novela. É curioso ver que a escrita, que à primeira vista espanta pelo caráter algo acidentado, teve o caos encenado previsto e planejado de antemão. Assim, quando, mais adiante, o leitor se encontrar com um texto de Privada Joke sobre Gavita Cruz e Sousa, estará seguindo o plano do autor, que queria justamente fazer brotar “texto dentro de texto dentro de texto: mas tudo natural, comunicativo, sem firulas e embaixadas vanguardistas...”, com vistas a discutir tudo que o obsedava às portas da nova década (“participação e poética, hippies, drogas, Brasil, 3º Mundo, TUDO!”) e “TRAZER (OU LEVAR) UM NÍVEL DE LINGUAGEM MAIS ALTO À DISCUSSÃO POLÍTICA” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 133).

Menos de um mês depois, na Carta 50, depois de receber alguns toques de Régis sobre o texto, o tom de Leminski já muda um pouco (e, inclusive, o nome definitivo substitui o provisório “O doidão de pedra”); agora, o autor passa a sentir necessidade de definir a obra em negativo, dizendo o que não quer:

- 1) não quero fazer uma novela fixional, com verismos psicológicos, marcações de tipos e coerências de ação
- 2) quero fazer um livro onde a realidade ganhe (no catatau, ela perde)

3) não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 142).

A partir disso, o poeta começa a revelar uma consciência da dificuldade de execução de seu projeto; daí, afirma incessantemente que quer ser acessível às pessoas, quer ser um “útil operário do signo” – por isso, continua, escolhe a oposição maniqueísta entre as ideias representadas pelos dois personagens, pondo a nu o conflito entre as fluidas movimentações contraculturais e a militância mais decididamente politizada. É, como diz, uma novela de ideias: “é questão de militância mesmo, que eu, pobre homem dos signos, não tenho. o texto então será o fracasso de tratar dessas coisas via pensamento puro” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 144).

O projeto, de fato, fracassa – ao não se concluir. Ou seja, as inquietações do poeta diante do conflito em que se via como alto receptor das tendências da contracultura e artista antenado às questões políticas da arte – embora não se tenha enrijecido em militância – não se resolveram num texto que buscava a atenção mais direta do leitor médio (mas, talvez, viessem a se resolver, dia após dia, nos poemas). Por isso, com o sentimento visível de frustração, na carta seguinte (51), sem data, Leminski levanta oito grandes senões do projeto falido, entre os quais destaco:

- tudo que v. diz é certo: os diálogos tão pintando muito didáticos, no mau sentido, isto é, estão chatos, professorais, FECHADOS, sem graça. [...]
- 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. [...]
- talvez o q eu quis fazer com certos meios não seja possível de fazer com esses meios. quero fazer ficção, mas sem enredo, romance, sem personagens. realidade. com ideias apenas. talvez meu material (contracultural &/x marxismo) dê ótimos ensaios, dê impulsos à minha poesia, e me dê até motivos para viver, mas não dá um romance.
- como diz décio, “o mundo tá cheio de livros, pra que mais um?” a menos que v. tenha REALMENTE algo a dizer. pode ser q a única coisa que eu tinha ao começar MINHA CLASSE era uma VONTADE de dizer, mas eu sou muito atento às NECESSIDADES da cultura para me entregar a um CAPRICHOS meu.
- tudo aduba. tudo treina. tudo bem (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 148-149).

O redemoinho estético-ideológico do “Minha classe” tem, além de questões pessoais do autor, um fundo histórico muito importante ao qual é preciso dar suficiente atenção, rastreando suas origens e desdobramentos. Ou seja: antes de, a partir de 1969, se tratar de louco, como conta o narrador-ensaísta da primeira parte da novela, o Brasil se viu num borbulhar sócio-político-cultural digno de nota. Em “Cultura e política, 1964-69”, ensaio escrito no calor da hora, Roberto Schwarz ajuda a lançar luz sobre esse contexto da confusão leminskiana, fazendo importantes ponderações sobre os primeiros anos do regime militar e arriscando dizer que, “apesar da ditadura da direita”, havia “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Na verdade, essa relativa manutenção de um pensamento crítico esquerdista no cenário cultural brasileiro se circunscrevia em meios muito específicos, que se denunciam nos exemplos que Schwarz concede – livrarias de São Paulo e Rio, segundo ele repletas de marxismo, estreias teatrais (que, muitas vezes, tinham uma plateia muito restrita, em cumplicidade com o palco), e movimentos estudantis e do clero avançado; porém, de fato, a imponência da esquerda povoou o imaginário de muitos escritores da época, incluindo o poeta curitibano. Logo, à parte as severas críticas que o estudioso faz ao despreparo da esquerda em face da política de ultradireita, o texto de Schwarz procura entender essa estranha convivência de posturas ideológicas diametralmente contrárias: “[...] o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país” (SCHWARZ, 1978, p. 89). Nesse torvelinho, prossegue Schwarz (1978, p. 89), “pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda”. Alguns caminhos possíveis são, então, apontados: “Nestas circunstâncias, uma fração da intelectualidade contrária à ditadura, ao imperialismo e ao capital vai dedicar-se à revolução, e a parte restante, sem mudar de opinião, fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores” (SCHWARZ, 1978, p. 91).

Há, porém, um ponto em especial em que as assertivas de Schwarz (1978) se abrem à discussão. Em decorrência da sobrevivência dos ideais de esquerda, questiona o autor em tom de desconfiança: “Que chances têm os militares de tornarem ideologicamente ativas as suas posições?”. Para

ele, os pró-americanos que estavam no poder nada conseguiriam ao fim, pois a subserviência ao capital parecia nada inspiradora – uma vez que, acreditava-se, “nestas condições, de miséria numerosa e visível, a ideologia do consumo será sempre um escárnio” (SCHWARZ, 1978, p. 90). Ora, enquanto a política cultural de esquerda circulava em esferas um tanto quanto fechadas, corria ao largo todo um aparelhamento de outras mídias – sobretudo a televisão, que ganha fôlego no Brasil justamente durante a ditadura –, que viriam a se consolidar de maneira tão intensa que, ainda hoje, marcam o cenário nacional. Esta é uma das ressalvas que Carlos Alberto Messeder Pereira (1993) faz a Schwarz num dos ensaios de *Em busca do Brasil contemporâneo*. Noutro texto, porém, o antropólogo acaba se debruçando com visível otimismo – servindo, talvez a contrapelo, para compor o panorama em que se assenta a narrativa leminskiana – sobre a década posterior à posta em perspectiva pelo crítico austríaco. Em “Anos 70, não é caso de internação”, Messeder afirma:

Ao longo dos 70, talvez sem que tenhamos nos dado muita conta, mudamos de conversa, descobrimos outros assuntos, outros tons. Politizou-se o cotidiano, descobriu-se a importância de “pequenas” questões, prestou-se mais atenção às coisas particulares, o intelectual empenhado nas transformações sociais avaliou melhor sua posição, seu alcance; enfim, adequamos melhor nossas aspirações à realidade (a duras penas, como sempre) e conseguimos reconhecer melhor os limites de toda ordem – de um tempo, de um grupo, de uma situação. Acho que saímos das generalidades e entramos no reino das particularidades. Houve uma enorme mudança de foco que não pode ser vista apenas como negativa. Tudo isso sob a égide do desbunde, da repressão e da falência dos grandes projetos de transformação social da esquerda (mais ou menos armada) (PEREIRA, 1993, p. 85).

É precisamente “sob a égide do desbunde, da repressão e da falência dos grandes projetos de transformação social da esquerda (mais ou menos armada)” que Leminski dispara seu enredo a partir do segundo número da *Raposa magazine*. Aparecem, finalmente, os dois personagens já mencionados, que, alegoricamente, incorporam as contradições do momento político: Privada Joke e Slogan, assim apresentados:

Misaventuras de Privada Joke, pistoleiro e mártir. Provações de Slogan, herói dialético.

Slogan. Um homem sempre certo, quanto ao principal. Um homem pânico. Privada Joke. Um homem pálido de anos e anos num país sem sol, a História da Literatura Universal. Pisa de leve sobre o chão da cidade que o viu nascer, crescer e negar. De leve. Bem leve. Quase voando. Minha poética por uma política! (LEMINSKI, 1981d)

Num paralelo algo canhestro entre as posições de intelectuais identificadas por Roberto Schwarz (1978) e por Carlos Alberto Messeder Pereira (1993), pode-se situar Privada Joke mais ao lado dos que fecham a boca, lutam em esfera restrita e esperam por tempos melhores, dando atenção a questões “menores”, numa constante desconfiança da militância mais declarada, como se verá a seguir. Slogan, em que pese a malícia da onomástica, encenaria, a seu turno, a sobrevivência do intelectual que se dedicou à revolução, mantendo os valores que se construíram no período que antecedeu a implantação da ditadura. Enquanto, para Slogan, “Tudo é política”, “Esta luz que me ilumina é política”, “Política é saúde, disse Maiakovski” e “O poder nasce do fuzil”, para Privada Joke só resta “Enlouquecer. A capricho. Enlouquecer, destruindo a sensatez e a razão que inscreveram dentro dele as forças e formas que o oprimem. O máximo que Privada Joke pode fazer” (LEMINSKI, 1981d).

A loucura, diga-se, é figura central para a constituição da narrativa (e, é claro, revela um sintoma marcadamente político dos tempos autoritários). Se, nos preâmbulos do texto, se diz que foi pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco, e se só cabe a Privada Joke enlouquecer, a terceira parte da narrativa faz inusitada referência a uma loucura oitocentista que Leminski também aproximaria da política contemporânea: “Só um louco seria negro na Santa Catarina do século passado”, “o louco da loucura mais suprema” – a saber, Cruz e Sousa, que mereceu ensaio biográfico do poeta curitibano poucos anos depois da escritura do “Minha classe”. E, na trilha da loucura, mais adiante o autor ensaia o que viria a se tornar um de seus conhecidos poemas: “Dois loucos no bairro, um passa os dias chutando postes para ver se acendem. O outro, as noites apagando palavras contra um papel branco” (LEMINSKI, 1981b). O que, lido em forma de poema e fora do contexto do enredo, mais parece um jogo poético bem-humorado ganha aqui matizes muito politizados: seria esta a precisa distinção entre Slogan e Privada Joke: o primeiro chuta postes; o segundo, queima pestana sobre uma folha branca.



### 3 Estética & política

Vai se tornando cada vez mais evidente como “Minha classe gosta/ Logo, é uma bosta.” ajuda a iluminar a obra de Leminski de maneira muito especial, levantando pontos que, à primeira vista, poderiam (e costumam) escapar à crítica. De toda sua produção literária, o vínculo entre reflexão artística e crítica social talvez nunca tenha sido tão fácil de ser observado quanto na novela que ora comento, que alude em vários pontos à própria opinião de Leminski quanto à poesia e, por extensão, à literatura: “O puro valor da palavra está na poesia. Por isso, é sempre considerada mercadoria difícil. ‘Poesia não vende’ é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado” (LEMINSKI, 1986, p. 34). Ao contrário do que pode parecer, porém, o curitibano não quer a arte fingidamente autônoma, alheia ao mundo; por outro lado, acredita que “a arte está em conflito direto com o mundo. A melhor arte do século XX é um gesto *contra* o mundo que a rodeia. Uma negatividade” (LEMINSKI, 1986, p. 34). Em defesa de seus argumentos, não à toa acaba recorrendo a Adorno: “Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria” (LEMINSKI, 1986, p. 34).

A questão, para Theodor Adorno, é bastante complexa e merece comentários mais detidos. O ponto fundamental a ser discutido diz respeito à questão da autonomia dita idônea da arte, que pode, como ônus, criar um interdito e relegar a ligação fundamental entre arte e sociedade a planos obscuros. Assistindo ao mundo pós-Auschwitz, Adorno não se cala sobre esse ponto – e chama atenção a leitura que Verlaine Freitas (2008, p. 26) faz do filósofo em *Adorno e a arte contemporânea*:

Esta [a arte contemporânea] possui, sim, um vínculo forte com a sociedade, mas que não se estabelece pela sua funcionalidade social, e sim devido ao fato de que a dinâmica histórica da relação entre os homens, expressa em suas relações de trabalho, nas forças produtivas como um todo, reflete-se nos problemas inerentes das *formas* da arte contemporânea. (Grifos do autor).

Para Adorno, “o conteúdo social *sedimenta-se* na forma da obra de arte”; e, mais, “cada obra [...] reflete o todo social sem possuir janelas para ele” (FREITAS, 2008, p. 26). Desse modo, se a literatura deve reconhecer seu lugar de documento da barbárie, não é necessariamente pelo viés temático – numa didática mas grosseira divisão entre forma e conteúdo – que atua no mundo contemporâneo: “A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico” (ADORNO, 1982, p. 15). Assim, “embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção –, importa, porém, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1982, p. 15). É através da mediação da forma, diria o pensador, que a obra de arte se revela refração do mundo empírico; e, dialeticamente, “não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia” (ADORNO, 1982, p. 22).

Com esse bem tramado enredamento explica-se o caráter enigmático, de natureza formal – e do que nela há de empírico –, que marca a obra de arte contemporânea. Aliás, para Adorno, também todas as obras de arte são (ou devem ser) enigmas: “as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte” (ADORNO, 1982, p. 142) – nesse sentido, como subsídio para a reflexão, a face enigmática da obra deve ser lida sob o aspecto da linguagem. Aqui retorna a discussão sobre o narrador contemporâneo, que encurta a distância entre ação e comentário crítico, impedindo a fruição imparcial do leitor sem, contudo, incorrer na fragilidade estética do panfletarismo. Mantendo um grau suficiente de enigma – sobretudo no que isso deve a seus artifícios linguísticos –, essa literatura, quando bem realizada, afasta-se da querela entre arte autônoma e arte engajada. Logo, à primeira pergunta (se Leminski, com “Minha classe”, estaria acima da controvérsia entre autonomia artística e engajamento), soma-se uma outra: a narrativa de ideias leminskiana consegue, na tentativa de falar mais de perto ao leitor, também açular a reflexão – mantendo, portanto, alguma qualidade de enigma? Ou o didatismo excessivo dos diálogos adestra os olhos do receptor, que assiste, acrítico, ao desfile caudaloso de ideias?

Avançando na questão, Jaime Ginzburg (2012), em “Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno”, comenta como a negatividade

instaurada na forma da obra de arte, que impõe seu caráter de enigma e reflexão, pede leitura especial: “em termos estéticos, encontramos muitos casos de ‘antagonismos formais’, usando aqui a expressão adorniana, que determinam exigências interpretativas complexas para o leitor”. “Por antagonismos formais”, prossegue, “devemos entender situações de incorporação à forma artística de um impasse, de uma negatividade constitutiva, em que a forma de uma obra [...] entra em confronto com as tendências hegemônicas de produção cultural, bem como com os valores ideológicos dominantes”. É dessa maneira, arremata o crítico, que “conflitos e lutas sociais ecoam e deixam marcas nas obras”; ou seja, “podemos dizer que se formula uma crítica da violência nessas obras não apenas pela tematização, mas pelos modos como relacionam tema e forma” (GINZBURG, 2012, p. 135).

Em “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.” tomam corpo soluções formais que apontam vontades e direções diversas: a linguagem, de uma dinâmica violenta, trata de temas evidentemente acachapantes, provoca e encena o desconforto (muito embora não atinja em absoluto a qualidade de enigma alcançada com o *Catatau*); não se postulam normas e destilam-se, de lado a lado, críticas às posturas dos personagens antagônicos, tentando deixar em suspenso a escolha de rumos para a discussão artística e política dos anos 1980 – época à qual deseja falar de perto, com ares de participação. A intriga ideológica faz, então, um autor que vem da experiência vanguardista de escrita se ver na necessidade de estabelecer formas artísticas para as inquietações que o cercam sem perder o veio da comunicação; entretanto, na ambição de propor uma narrativa de ideias, de enredo extremamente rarefeito, Leminski não consegue evitar o tom reflexivo e professoral que levaria seu projeto à falência. Antes de serem suspensos, porém, os conflitos entre Privada Joke e Slogan não param, revelando o antagonismo essencial donde surgem as tensões que movem e movimentam o texto. Mais que dois personagens, são duas ideias, duas vias e – por que não – duas estéticas:

Privada Joke prensa Slogan. Cobra as militâncias, de que ele tanto fala. Slogan vacila na base. Evoca vagas articulações com sindicatos via diretórios, manifestos assinados, paredes pixadas com jornalistas em greve. Signos. A militância de Slogan se passa toda no plano dos símbolos. Slogan fica vermelho.

[...]

Slogan, puto da cara quando se toca em literatura na frente dele. Gosta de falar de construção civil. Problemas trabalhistas. Política e administração municipal. Papos masculinos. Lógico, pensa em literatura o tempo todo. Mas enchendo o espírito das coisas concretas dos homens reais sente-se mais útil. Mais espesso. Mais compacto. Mais tijolo, tábua e areia. Mais coisa com coisa. Quase como se fosse trabalhador braçal, uma consciência defendida da alienação pela própria realidade objetiva com que lida, pau a pau, pedra a pedra. Assim bane o demônio encarregado de atormentar intelectuais engajados da classe média, soprando, alienado, esteticista, decadente, bobo da corte, lírico, lixo da História (LEMINSKI, 1981b).

Exceto por uma ou outra referência menos popular, a discussão (bem como o discurso de Slogan) parece se encaminhar para os ouvidos do leitor sem maiores ruídos: personagem e fala são transparentes e se colorem com jogos linguísticos sutis e raros – como a cor vermelha que o militante assume quando é pressionado. A linguagem em torno de Slogan se tingem, portanto, de sua característica mais proeminente: dado a concretudes, esse “homem pânico” procura, esquivando-se de discussões mais abstratas e firulas do pensamento, a pura luta de classes. Privada Joke, por outro lado, mesmo no enfrentamento com seu companheiro esquerdista, arrisca lances de lirismo – que Slogan chamaria de alienado, esteticista, decadente, lixo da História –, flertando com o caráter enigmático da linguagem poética que refrata o mundo. É dele, por exemplo, o texto “GAVITA CRUZ E SOUZA ENLOUQUECEU”, destacado por aspas do texto da novela, que lança uma luz personalista – voltada para as dores individuais dos sujeitos postos em cena – sobre o problema global do escravismo no Brasil:

O martírio de Cruz e Souza, açum preto, Mallarmé mandinga, não para aí. No fato de o Marechal-de-Campo Guilherme Xavier ter achado graça em dar a um negro, filho do seu escravo Guilherme, uma educação de nobre europeu.

O destino caprichou no tormento do poeta, tatuando em sua pele os problemas mais dolorosos da carência.

Em 1986, sua mulher Gavita enlouqueceu... (LEMINSKI, 1981b).

Sobre a digressão do colega, Slogan brada contra Privada Joke, dizendo simplesmente que o amigo é “incapaz de abordar um problema universal”. Então, enquanto um crê que “a dor é universal”, o outro julga o

caso “melodramático demais” – vendo-o como um drama que “não coincide com o de nenhuma coletividade, esgota-se em si mesmo” (LEMINSKI, 1981c). A linha reta do militante não enxerga, todavia, as formas de poder que se inscrevem nas mais concretas e também nas mais abstratas instituições – pois estas, naturalmente, procura ignorar:

— Na superfície, Slogan, está a verdade... Verdadeiro dentro, verdadeiro fora... Organizando o espaço, você organiza a conduta, organizando a conduta, você organiza o pensamento. Veja a arquitetura das escolas...

— E das fábricas.

— Das fábricas. Um espaço totalitário, vertical... A arquitetura é ideológica. Impõe ordem, sagra um poder... É como o estilo dos livros.

— Como assim?

— O sistema investe certas formas de poder, formas artísticas, culturais, programa as pessoas para ficarem fascinadas diante de certos estímulos, grupos de cores, combinações de palavras... Certa altura, qualquer construção vai estar comprometida, até os ossos, pela decadência da ordem social. (LEMINSKI, 1981b).

O diálogo pinta bastante didático, diria o próprio Leminski – embora, em outros momentos do texto, não seja tão fácil distinguir a que personagem é atribuída cada fala; mas, mais que lírico, Privada Joke, quando não está defendendo sua postura estético-anarquista,<sup>5</sup> também é dado a hermetismos. Por exemplo, quando se vê diante de Slogan vociferando contra as elites conservadoras, contra a ultradireita e a pequena burguesia, Joke dá uma resposta tão sumária quanto hermética – que funciona como o ponto de mais notável antagonismo entre os personagens, quando o diálogo em pingue-pongue é suspenso e a comunicação mais imediata de pronto se interrompe:

---

<sup>5</sup> A exibição de ideias de Privada Joke lembra, em muito, posições próprias de Leminski. O autor parece usar o personagem, no texto, como seu porta-voz. Talvez seja precisamente por isso, por já ter escolhido um lado na discussão e ter usado a novela como objeto de encenação sofismática – criando um contraponto seu em Slogan como mero artifício discursivo, que resgata os diálogos platônicos –, que a escritura perdeu força: o sentido já estava dado, fechado – e sua elaboração estética, comprometida. Em termos de matéria escrita, do “Minha classe”, Leminski aproveitaria, portanto, apenas algumas falas de seu personagem-espelho, transmutando-as em poemas, livros, ensaios.

— O medo pequeno-burguês da ascensão das massas populares se traduz no artista e no intelectual como temor da barbárie.

Tem gente de Direita por razões estéticas. Temem por seus cristais, tapetes persas e vasos Ming, nas trepidações sociais... O vandalismo da plebe desenfreada...

— Furo a parede branca pra que a lua entre e confira com essa que, frouxa no meu sonho, é maior que a noite (LEMINSKI, 1981b).

A frase, diga-se, transforma-se em poema – publicado em *Polonaises*, de 1981, e republicado, em 1983, em *Caprichos & relaxos*:

furo a parede branca  
para que a lua entre  
e confira com a que,  
frouxa no meu sonho,  
é maior do que a noite  
(LEMINSKI, 1983, p. 60).

Mas é sua atribuição a Privada Joke como contraponto ao discurso político de Slogan que oferece um contexto especial – dando-lhe um solo ideológico que, no poema isolado, perde-se em abstração (não menos valiosa, aliás).

A passagem é, sem dúvida, o ponto mais enigmático dos três fascículos do texto – mais até do que a inclusão brusca da menção à doença mental da esposa de Cruz e Sousa –, o que pode, à primeira vista, fechá-la à interpretação. Porém, se vem à discussão a ideia adorniana de antagonismos formais (embora aqui não sejam apenas entre obra e mundo, mas, mais visivelmente, entre um personagem mais voltado a vontades estéticas e existenciais e outro devotado a questões empíricas), de arte como enigma e conteúdo sedimentado, que se relaciona com a empiria em segunda potência, o hermetismo de Joke se torna prenhe de significado – e o poema, a seu lado, ganha um brilho diferente. Dessa pedra de toque proponho estabelecer, então, quatro observações.

A primeira diz respeito, mais uma vez, ao *contraste formal* nítido entre as ponderações de Slogan e a resposta estranha de Privada Joke – que pode parecer, de início, uma espécie de piada interna. Mais do que isso, aliás, é preciso notar o contraste não só com o tom panfletário do colega de debate, mas com o estilo geral do texto, que prefere declaradamente a referencialidade e a comunicação (embora mantenha uma agilidade colorida

e violenta ao elencar os elementos postos em cena). Sendo assim, com a passagem essencialmente metafórica, Leminski não interrompe apenas a discussão entre os dois personagens-ideias: veta também a apreensão mais imediata do leitor, que vinha acompanhando o conflito ideológico e catando as referências sem maior dificuldade. A resposta de Joke firma, desse modo, um momento de apreensão, de suspense, de espera pelo deslindar de seu enigma, que não acontece: Slogan e o narrador se silenciam frente ao mistério, e o texto passa ao próximo bloco (em que retoma a referencialidade, enraizando novamente o enredo no solo de luta ideológica e das formas de poder do Brasil do período) deixando para trás um impasse insolúvel. A centelha lírica de Joke é, assim, um estranho no ninho de “Minha classe” – por isso, talvez, tenha assumido definitivamente seu caráter singular ao transformar-se em poema, com o que permite voos interpretativos mais abstratos que, agora, não cabem na discussão.

A segunda observação, imediatamente derivada do contraste estilístico notado na primeira, é relativa justamente à *natureza enigmática* dessa passagem do texto. Tratando da “Ideia do enigma”, Giorgio Agamben (2012) fornece subsídio à análise: para ele, nada é mais frustrante que a constatação de que o enigma era fruto apenas de uma ambiguidade linguística, com o que ele se revela como mera aparência; assim, na esteira de Wittgenstein, crê que o verdadeiro enigma está onde não há enigma (ou seja, onde não há um mistério aparente que encaminha a uma solução pacificadora), onde “a razão humana para, petrificada” (AGAMBEN, 2012, p. 106). A característica da fala de Joke nos coloca, assim, nessa instância enigmática, de paralisação; não nos fornece uma trilha rumo à decifração do mistério, mas, sim, à reflexão sobre as motivações e derivações da existência do mistério em si. A ruptura da comunicação referencial do texto instaura, aqui, uma cesura: o sujeito parece recusar a reflexão política que já o vinha entediando o pensamento e imerge em si mesmo, encenando a mais clássica manifestação do espírito lírico.

A própria constatação do enigma leminskiano como ruptura da referencialidade, cesura do texto (que é irmã da posterior cisão da frase em versos) e ensimesmamento do sujeito – notadamente fraturado – fornece esteio para minha terceira observação: a de que há (pois deve haver) uma *estreita abertura do enigma* para o diálogo com o mundo empírico, criada precisamente nas fissuras existentes no sujeito que se fecha em si mesmo

– ou, no caso, em torno de seu próprio sonho. Essa abertura dá-se, então, por uma via indireta, ocorre em segunda potência ou, para falar de novo com Adorno (1982, p. 15), “encerra na sua própria substância um ente empírico”. Para entender essa substância, repito o texto: “Furo a parede branca pra que a lua entre e confira com essa que, frouxa no meu sonho, é maior que a noite”. A formulação leminskiana traz, em si, elementos que abrem esse estreito canal de diálogo com o mundo, firmado mais claramente pela metáfora do sonho (irmanada à natureza simbólica da lua), objeto essencialmente individual que, na passagem, é colocado em tensão com a empiria por um furo: o estado onírico, ensimesmado, do sujeito é, então, penetrado pelo mundo empírico – ou melhor: a lua empírica se intromete na lua onírica para, com ela, conferir. Conferir o quê? A sentença elíptica beira a agramaticalidade ao não explicitar o complemento do verbo, mas indica seus sentidos possíveis: a lua real vem cobrar da lua sonhada se ambas conferem uma com a outra, se batem – se há entre elas uma relação de identidade.

A estreita abertura que o enigma leminskiano apresenta para o diálogo com a instância da empiria não é ainda suficiente para entender a importância que a formulação tem para a concepção global da incompleta novela. Entro, assim, em minha quarta observação, que busca compreender o *conteúdo de verdade* encerrado na passagem – conteúdo trazido não pela decifração do enigma, mas por sua própria qualidade de enigma –, que leva não a uma resposta final, mas à reflexão filosófica sobre o papel do sujeito lírico no mundo político. É preciso ter cuidado, pois não se trata de transformar a substância linguística da frase num conjunto de evidências rastreáveis, a partir das quais é possível atingir a profundidade do que é dito. A lição é, novamente, de Adorno (1982, p. 142), que tem plena consciência dos limites do esclarecimento e do conhecimento especializado, dizendo, em raro lance de lirismo: “Se alguém procura aproximar-se de um arco-íris, ele evanece-se”. Assim, “o conteúdo de verdade nas obras de arte não é algo imediatamente identificável”, e, do mesmo modo “como só é conhecido mediatamente, é mediatizado em si mesmo” (ADORNO, 1982, p. 149-150).

A mediação da forma do enigma leminskiano já nos forneceu subsídio para refletir sobre a relação indireta entre sua configuração estética e a intromissão do aspecto empírico; resta, portanto, compreender em que se justifica sua existência no centro de “Minha classe gosta/Logo, é uma



bosta.”. Essa compreensão dá-se por uma via, mais uma vez, metafórica: a inflada lua individual, frouxa, onírica, que é cobrada pela lua empírica, da noite lá fora, que invade o quarto por um furo aberto pelo sujeito na parede, funciona como a figura alegórica mais perfeita para todo o embate de ideias em torno do qual gira o texto – com o que encontra seu conteúdo de verdade. A lua de Privada Joke, essa que domina seu sonho e é maior que a noite, essa que representa seu ensimesmamento lírico e sua vontade estética, não consegue eximir-se de responsabilidade diante da realidade empírica; em razão disso, a primeira palavra do enigma denota a ação decisiva do sujeito que, a princípio, repousaria, incólume, em um sonho tranquilo. Ao dizer “furo a parede branca”, Joke – *persona* de Leminski – assume as rédeas de sua relação com o contexto social, não se deixando sonhar impune e, mais, não permitindo que, em seu voo subjetivo, termine por julgar-se maior que o mundo; por isso, quer que a lua real confira com a lua sonhada – quer que realidade empírica venha cobrar identidade coletiva de seu lirismo ensimesmado. O enigma, afinal, resume as inquietações de Joke – e se revela, como interrupção do diálogo, a resposta cabal para as cobranças de Slogan, responsável por lembrar, a todo momento, a realidade lá fora.

“Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”, embora possa parecer fruto espúrio no conjunto da obra de Leminski, um desvio, um filho bastardo no meio de seus textos mais célebres, mostra assim ter especial importância num momento decisivo da formação intelectual do autor: quando, às portas dos anos 1980, desejava trazer a elevação da estética à necessária discussão política. O autor, que não mostrava, de fato, uma personalidade mais militante, também não escondia suas inquietações ideológicas. Nesse sentido, a novela incompleta que habitou três edições da *Raposa magazine* funcionou como uma espécie de ensaio com que Leminski se projetou de um lado e de outro (como Privada Joke e como Slogan), tentando dar vazão a sua verve mais nitidamente politizada e decidindo-se, finalmente, pelo rumo que já vinha dando a seus poemas.

## Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 55-63.

ADORNO, T. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALMEIDA, M. H. T. de; WEIS, L. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 319-409. v. 4.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GASPARI, E. Alice e o camaleão. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. de; VENTURA, Z. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 12-37.

GASPARI, E. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. 2. ed. São Paulo: Intrínseca, 2014.

GINZBURG, J. Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno. In: GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 127-135.

HOUAISS, A. *et al. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

KUCINSKI, B. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LEMINSKI, P. *Anseios crípticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

LEMINSKI, P. Candidatos ao paredão. *Raposa magazine*, Curitiba, n. 4, nov. 1981a.

LEMINSKI, P. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, P. Manual do contestador. *Raposa magazine*, Curitiba, n. 5, jan. 1982.

LEMINSKI, P. Minha classe gosta/Logo, é uma bosta (capitulação III de um nuvô romã). *Raposa magazine*, Curitiba, n. 3, set. 1981b.

LEMINSKI, P. Minha classe gosta/Logo, é uma bosta (la capitulação de um nuvô romã). *Raposa magazine*, Curitiba, n. 0, jan. 1981c.

LEMINSKI, P. Minha classe gosta/Logo, é uma bosta (mais de um nuvô romã). *Raposa magazine*, Curitiba, n. 1, maio 1981d.

LEMINSKI, P.; BONVICINO, R. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MOREIRA, P. R. M. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. 2011. 276f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

PASCHE, M. Sobraram apenas os óculos e o bigode. *Jornal Rascunho*, Curitiba, abr. 2013. p. 4-5.

PASSOS, L. dos. *Vida, paixão e obra: sentidos em Paulo Leminski*. 2016. 207f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

PEREIRA, C. A. M. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-69. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

Recebido em: 1 de outubro de 2020.

Aprovado em: 15 de junho de 2021.