



De como anseios se tornam ensaios

Of how yearnings become essays

Paula Renata Moreira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte,
Minas Gerais/Brasil

natamoreira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8421-4898>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar uma pequena parte da produção ensaística de Paulo Leminski, personagem polímata, que agiu em várias frentes, tendo escrito poemas, romances, contos, entre outros gêneros, bem como operou em ramos variados da cultura, como a produção visual. Em relação à obra ensaística, escreveu para grande imprensa, atuou em publicações alternativas e lançou livros. Neste artigo, serão postos em evidência alguns textos tanto republicados quanto feitos especialmente para o lançamento de seu primeiro livro de ensaios, *Anseios crípticos: anseios teóricos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias*, de 1986, pela Criar Edições, de Curitiba. Os ensaios analisados relacionam-se a temas recorrentes na poética deste autor. Intenciona-se, assim, perceber como as manifestações “teórico-críticas” de Leminski entram em consonância com sua atividade poética.

Palavras-chave: Paulo Leminski; *Anseios crípticos*; ensaios.

Abstract: The present paper aims to analyze a small part of Paulo Leminski’s essay production. Leminski, a polymath character, acted in several fronts, having written poems, novels, short stories, among other genres, as well as operating in various branches of culture, such as visual production. Regarding the essay work, he wrote for great press, worked in alternative publications and released books. In this article, some texts will be highlighted. Some republished texts as well as specially made for the launch of his first book of essays, *Anseios crípticos: anseios teóricos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias*, from 1986, by Criar Edições, from Curitiba. The analyzed essays are related to recurring themes in this author’s poetics. It’s intended, therefore, to realize how the “theoretical-critical” manifestations of this writer come in line with his poetic activity.

Keywords: Paulo Leminski; *Anseios crípticos*; essays.

Não é incomum ouvir referências a Paulo Leminski em termos de polígrafo, poeta múltiplo, multivocado, entre outras expressões que evocam sua atividade intelectual e artística como rizomática. Tal referência ocorre pelo fato de que, além de poeta e romancista, o autor enveredou por profissões outras: algumas vezes complementares, em outras tantas, aparentemente díspares. Convergente é o caso de suas atividades como tradutor ou mesmo músico, na medida em que essas profissões evocam uma relação com o mundo literário/poético. A *poligrafia* do autor, todavia, pode ser expandida mesmo no terreno das manifestações críticas. Podem-se encontrar, entre suas publicações, desde textos de forma mais discursiva até trabalhos condensados, poéticos, cuja forma interfere diretamente no argumento apresentado.

Composto por 36 textos, o primeiro livro de ensaios de Leminski, *Anseios Crípticos: anseios Teóricos: Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias*, de 1986, é o único que veio a público com a chancela do autor.¹ Contam-se, além de produções específicas para o lançamento, alguns materiais anteriormente publicados em periódicos. Sobre a (re)publicação de alguns ensaios, comenta, ao fim do volume:

Estes anseios/ensaios foram publicados entre 1976-1986, na imprensa curitibana e nacional (e, no Uruguai, nas revistas “Maldoror” e “Poética”). Saíram no Anexo do Diário do Paraná, no Correio de Notícias, na Gazeta do Povo e nas alternativas “Pólo Cultural” e “Raposa” de Curitiba. Outras [sic], na Folha de S. Paulo, no “Leia Livros”, na “Arte em Revista”, em “Através”, em “Polímica”. Os ensaios sobre Beckett e John Fante são prefácios e pós-fácios para minhas traduções para a Editora Brasiliense. Alguns textos são inéditos (1986b, p.142).²

Notam-se, pelo menos dois movimentos convergentes efetuados pelo ensaísta. O mais óbvio é o de situar o leitor quanto à origem dos textos ali republicados. Dessa maneira, ao mesmo tempo, indica seu percurso como autor de ensaios: em que periódicos atuou ou, dito de outro modo, em que frentes combateu.

¹ *Anseios crípticos 2* foi organizado por Leminski, mas sua publicação, muitos anos depois da morte do autor, contou com novas decisões dos organizadores.

² Foi mantida ao longo deste artigo a especificidade da grafia de Paulo Leminski, que nem sempre optava por obedecer ao registro formal, utilizando-se largamente de abreviações, quebra de palavras e jogos linguísticos.

O livro é aberto com o subtítulo “Anseios teóricos”. Seu texto inicial, não por acaso, é um poema. “Invernáculo”, reflexão sobre a língua, é, simultaneamente, um modo de inquirir o estatuto do próprio ensaio, visto que a forma *poema*, costumeiramente, não é entendida como ensaio, ainda que possa, sob certo aspecto, ser encarada como veículo de ideias.

Tal escolha não se afigura inocente. Ao efetuá-la, Leminski se nomeia e se dá a conhecer como poeta: e é como poeta que reflete e transmuta seus anseios teórico-críticos em ensaios. Assim sendo, é este poeta que inaugura seu pensamento teórico em forma de livro:

INVERNÁCULO

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.

Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.

Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.

O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase.
eis a fala que me luza,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.
(LEMINSKI, 1986b, p. 7)

Já no título está presente um jogo linguístico associando as palavras “inverno”, cujo sentido está vinculado ao frio, quase um lugar-comum como referência ao clima de Curitiba e recorrente na poesia do autor,³ e “vernáculo”, concebido a partir da junção com “in”, mantendo uma ideia, pela agregação com o vocábulo de língua latina, de “dentro”. Assim, “invernáculo” poderia ser entendido como uma palavra-valise e lido por suas partes: “in vernáculo”, ou

³ Nesse sentido, conferir, por exemplo, o livro lançado com João Virmond, *winterverno* (1994).

seja, dentro do vernáculo. Ora, o termo “vernáculo” indica claramente a língua que é própria de um país ou, por extensão, guarda o significado de “genuíno”, “autóctone”, “puro”. É justamente contra essa gama de significações que se dirige o primeiro verso da composição. A esse propósito, é interessante mencionar a referência, lembrada por Fátima Maria de Oliveira (2008, p.67): “‘vernáculo’, este ‘escravo nascido na casa do senhor’ – sentido etimológico do termo latino *vernaculu*”.

Ao afirmar “Esta língua não é minha”, o poeta diferencia-se do falar comum, ligando-se à ideia de Proust, muito ressaltada por Deleuze e Parnet (1998, p.12), de que os poetas escrevem em uma espécie de língua estrangeira. Outro significado é possível, se o ligarmos ao penúltimo verso da composição, em que o poeta afirma: “eis a fala que me luza”, sendo o vocábulo “luza” a forma subjuntiva do verbo “luzir” – fonicamente, porém, “luza” remete à “lusa”, adjetivo referente a lusitano, português, como a língua-mãe do poeta. Assim sendo, essa língua que o poeta diz não ser *sua* pode ser percebida também como maneira de dizer: essa língua é de outro povo – e, ainda assim, ilumina. A esse respeito, é interessante notar que a versão deste poema, publicado em *O ex-estranho* (1996), traz a forma “lusa” e não “luza” – e, sob o título “Invernáculo”, há o numeral “3” entre parênteses.

Diversos outros significados e diálogos podem ser levantados quanto ao poema em questão. Um deles é a aparição do poeta como fingidor, *topos* recorrente para a poesia pós-Fernando Pessoa, perceptível pelos versos: “Quem sabe mal digo mentiras/vai ver que só minto verdades”. Há ainda uma noção de palavra como algo para além da etimologia, como agregação de sentidos históricos em: “Quando o sentido caminha/a palavra permanece”.

Mais do que tentar perceber as diversas leituras propiciadas por este texto, importa, aqui, mais uma vez, insistir na finalidade da colocação de um poema como peça de abertura do primeiro livro de ensaios do poeta. Dessa maneira, ao investir em outras frentes que não o estrito fazer poético, no caso, a feitura de ensaios críticos em periódicos de pequena ou grande circulação, novamente se referenda como poeta, ou seja, coloca a poesia como lugar de onde parte e para onde volta seu esforço de reflexão teórico-crítica.

Em seguida, à guisa de introdução, “Buscando o sentido” aparece como a explicação de Leminski para seus anseios.

Me recuso a viver num mundo sem sentido. Estes anseios/ensaios são incursões conceptuais em busca do sentido. Pois isso é próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação. Só buscar o sentido faz,

realmente, sentido. Tirando isso, não tem sentido (LEMINSKI, 1986b, p.9).

Demarca, assim, sua intenção como poeta em buscar *sentidos*. Tal afirmação seria um contrassenso se pensarmos somente o aspecto da *forma*, que costuma ser a busca maior de todo poeta, principalmente daqueles para quem o trabalho com a linguagem é norteador das práticas poéticas. Leminski, que sempre demonstrou estar preocupado com a operação linguística na feitura literária, busca, então, o sentido?

A contradição é apenas aparente. Ainda que atento à necessária economia da forma em literatura, o poeta demonstra também uma necessidade quase visceral de fazer com que seu produto seja consumido, ou seja, que alcance o maior número possível de leitores. A via que encontra para tal aproximação, segundo declara em carta a Régis Bonvicino, é justamente tentar *fazer sentido*:

quero fazer uma poesia que as pessoas entendam [...] uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses [...] estou interessado agora em estruturar conteúdos, só me interessa o que tenho a dizer. e só me interessa dizer o q interesse a vários. a muitos. quero sentidos. Meus 5 e mais os de todo mundo. os sentidos não dá para contar nos dedos de uma mão nem na palma de um plano piloto (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 111-113).

A palavra, extremamente polissêmica, aponta para várias interpretações possíveis: os sentidos da percepção (invocados pelo próprio autor); sentidos como caminhos possíveis a serem tomados; sentidos como significações.

A crítica ao modo de produção concretista, que centrava seu fazer em uma ideia de depuração absoluta da linguagem e consequente hermetização do sentido, aparece por meio da citação irônica ao “plano piloto”: “o q a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.109). Um desses tabus seria, sem dúvida, a elitização da poesia, via culto da forma. Propõe, então, atuar pelos contrários: sua busca, pelo menos a expressa nesse momento, é gerar conteúdos e arquitetar significados. Ora, nessa

linha de raciocínio, fazer sentido seria instaurar um dizer cada vez menos “esotérico”, mais legível, mas, nem por isso dissociado de uma busca pelo trabalho de linguagem: “sem abdicar dos rigores da linguagem/precisamos meter paixão em nossas constelações” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.45). Ao introduzir a paixão como necessidade, desestabiliza, de certa forma, o conceito de constelação – porém não o abandona. A “constelação” é justamente o modo que Mallarmé encontra para tentar fugir às sortes do acaso, do não-controle. A inserção da paixão, então, seria a proposta de Leminski para aliar as duas realidades: o rigor/trabalho e o *pathos/acaso*.

O primeiro dos ensaios propriamente ditos de *Anseios Crípticos: anseios teóricos* é intitulado “Teses, tesões” e foi feito exclusivamente para o livro, não tendo sido publicado anteriormente em nenhum periódico. O sugestivo título é seguido pelo provérbio chinês “Quem não reflete, repete”, com a observação contextual de que tal ditado era muito usado na passagem da dinastia Ming para a seguinte. Neste ensaio, demonstra forte preocupação em usar a reflexão teórica para a melhoria do fazer poético. Nesse sentido, torna-se clara a colocação do provérbio chinês: como poeta, não pretende repetir nenhum predecessor, mas inaugurar o seu próprio modo de fazer poesia, refletindo sobre sua práxis para alcançar tal objetivo. Para fundamentar esta necessidade, traça um breve panorama da poesia no Brasil, insistindo no fato de que, antes de 22, havia uma completa divisão do trabalho: poetas de um lado e críticos de outro, com funções claramente demarcadas. A partir de 22, segundo ele, a poesia deixa de ser uma resposta, voltando ao seu “estado original de pergunta” (LEMINSKI, 1986b, p.12). Veja-se que tal concepção dá lugar de destaque à recepção, ao leitor e também à inclusão do poeta na série literária. Basta recordar o conceito de Harold Bloom (1991), por sua vez invertendo a proposição de Leminski, para quem todo poema é uma resposta a outro poema.

O curitibano elenca, então, uma série de poetas críticos, para os quais, o trabalho exclusivo com a linguagem não era suficiente: “Eles têm uma meta. É preciso *meta-linguagem*” (LEMINSKI, 1986b, p.11). Passa, a seguir, a referir uma cadeia de poetas para quem a feitura de poesia é resultado necessário do exercício reflexivo – cadeia na qual se insere. Tal inserção é perceptível quando afirma: “Desde então, poetar, *pra nós*, virou um ato problemático” (LEMINSKI, 1986b, p. 12, grifo nosso). Define poesia, então, como “anômalo ato de palavra” (LEMINSKI, 1986b, p.12), ideia ligada

àquela mencionada no poema de abertura do livro, isto é, do poeta como aquele que fala uma língua não usual, que faz a palavra anômala. Insere, também, nos questionamentos, a noção de tradução como metalinguagem. Comenta, porém, o perigo da reflexão: “A maldição de pensar fez suas vítimas: em minha geração, vi muitos poetas se transformarem em críticos, teóricos, professores de literatura” (LEMINSKI, 1986b, p.12). Para ele, estes profissionais estariam “no bem-bom da análise”, enquanto o poeta sofre as “agruras das sínteses” (LEMINSKI, 1986b, p.12).

Ao mesmo tempo em que enuncia sua concepção poética (dizer sua arte de forma sintética), também seleciona uma ideia do que é a crítica ou o pensamento não-poético: estaria ele ligado à análise, ao necessário refletir posterior ao trabalho de criação do poeta. É o que já dera a entender no início do ensaio, quando relata a citada divisão do trabalho entre o poeta e o crítico anteriores ao Modernismo:

Com o Modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele “bom selvagem”, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos “críticos” (LEMINSKI, 1986b, p.11).

Leminski se coloca, claramente, em um lugar diverso ao ocupado por essa espécie de crítico “cara-pálida”.

Outras visões sobre o trabalho da crítica aparecerão no decorrer dos ensaios. É lícito dizer, porém, que já de início se delineia um perfil da postura do poeta quanto à crítica: interessante, para ele, é o poeta-crítico, aquele que questiona, com este perfil, o lugar da crítica como voz exclusiva para o julgamento e análise das obras poéticas.

O ensaio, todavia, não se fixa na crítica da crítica. Sua funcionalidade em relação a esse momento de abertura do livro de ensaios está clara ao fim, quando comenta que espécies de combate irá o leitor encontrar no decorrer do livro: “Ao leitor arguto, também não deve passar despercebido o conflito entre uma visão utilitária e uma visão inutilitária da arte e do fazer poético. Melhor dizendo: o conflito *na passagem* de uma visão utilitária para uma visão inutilitária” (LEMINSKI, 1986b, p.12).

O poeta prepara o leitor para as possíveis dissonâncias encontráveis *no todo* de seu pensamento, protegendo-se de possíveis críticas contra

a heterogeneidade de sua fala, fazendo do relaxo sua bandeira-mor, seu programa desprogramado.

Repeli, desde o início, a hipótese de “atualizar” teorizações e posturas de textos de cinco anos atrás. Não me interessou mostrar apenas um estágio determinado de homogeneidade teórica. Preferi apresentar, no espaço-tempo de um só livro, o panorama de um pensamento mudando. Me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo (LEMINSKI, 1986b, p.12-13).

É esse pensamento mudando que me interessa, a todo momento, flagrar. Não para tentar promover a solidificação das ideias deste que queria ser o mais trânsfuga dos pensadores, mas para tentar entrever instantâneos de um pensamento que se espalhou por diversos segmentos, alcançando, por vezes, impressionante maturidade de reflexão e, em outras, também espantosas contradições. Leminski finaliza o ensaio, dizendo: “Espero que todos se divirtam. Não há muito mais a fazer neste mundo” (LEMINSKI, 1986b, p.13), mensagem que é, para além de uma sugestão de fruição, também uma espécie de registro de como o poeta opera. Em um livro de *ensaios*, apela para o prazer e a diversão, configurando o movimento ambíguo de reflexão e relaxamento, que o acompanhará em todos os momentos de sua produção.

Tendo já anunciado a seu público que gênero de desigualdades irá encontrar ao prosseguir a leitura do livro, continua a obra *ensaística* – parte essa que traz, vez ou outra, reflexões na forma de poema. Aqui, não me deterei em casa ensaio do livro, privilegiando apenas aqueles que ressoam como temática afim às questões recorrentes na obra do autor.

Em “Arte in-útil, arte livre?”, retoma uma de suas principais “frentes de combate” em relação ao fazer artístico. Sobre exatamente a mesma questão, ministrou um curso na Fundação Armando Álvares Penteado, cujo material didático saiu pela Ilustrada, da *Folha de S. Paulo*, sob o nome de “A arte e outros inutensílios” (LEMINSKI, 1986a). O ensaio publicado em livro, aliás, é praticamente o mesmo lançado pela *Folha*, excluídos os seguintes subtópicos: “A ditadura da utilidade”, “Além da utilidade”, “Poesia? Para quê?” e “O indispensável in-útil”. Há o acréscimo de um pequeno parágrafo, ampliando a discussão sobre arte pela arte: “E não deixa de intrigar o fato de a doutrina da ‘arte pela arte’ ter sido formulada, exatamente, por poetas. Não por pintores, nem por romancistas” (LEMINSKI, 1986b, p. 32). Aqui

interessa entender a transposição de tal material para o formato livro. Dentre os muitos ensaios de Leminski (para se ter noção de quantidade, basta saber que, somente na *Folha de S. Paulo*, contam-se 105 artigos do autor), lançados em periódicos de pequena ou grande circulação, apenas 37 foram escolhidos para figurar em livro.

Tal escolha, certamente, não é gratuita. Ela permite traçar um perfil dos posicionamentos do escritor quanto aos mais diversos setores de atividade, em especial, a arte e o fazer poético, mas há uma intenção consciente na escolha, como era de se esperar de um livro que resulta de recolha de material sob chancela do autor. Tal gestão fica clara já a partir da introdução, quando afirma que não pretendeu demonstrar homogeneidade de pensamento teórico. Pelo contrário, interessava-lhe demonstrar as “incoerências” e nuances de uma reflexão em movimento contínuo, expondo também a multiplicidade de assuntos sobre os quais direciona o olhar.

Nessa linha de raciocínio, o ensaio “Arte in-útil, arte livre?” encontra-se plenamente explicado como parte do livro. A ideia de inutensílio, ou arte justificada por si mesma e não por uma finalidade transitiva, é forte no todo do pensamento de Paulo Leminski. Como havia enfatizado em “Teses, tesões”, o leitor, ao longo do livro, deparar-se-á com o conflito na passagem de uma visão utilitária para uma inutilitária no que se refere à arte. Na verdade, o leitor encontra *passagens*: idas e voltas no pensamento que não quer se congelar. Pode-se acrescentar, também, que o poeta aponta um dilema da expressão artística de seu tempo, um tempo dividido entre a necessidade de posicionamento político da intelectualidade, em um período de autoritarismo, e de afirmação da independência da arte.

Interessante notar que a publicação em jornal se dá no mesmo ano que o lançamento do livro, sendo o ensaio apresentado quase exatamente o mesmo, com apenas supressões das partes indicadas acima. As partes excluídas apenas explicam com mais vagar o que se deve entender por inutensílio: “O princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida” (LEMINSKI, 1986a, p.92). Enfatiza também o adjetivo “in-útil”, diferenciando-o, por meio do significante, do objeto sem utilidade. Dessa forma, “in-útil” é aquilo que não se presta ao utilitarismo, bem ao qual se almeja: “Fazemos as coisas úteis para ter acesso a estes dons absolutos e finais” (LEMINSKI, 1986a, p.92). A partir dessa reflexão, coloca a arte como in-útil e, concomitantemente, indispensável. Esse posicionamento é constante na fala do poeta.

No ensaio que se segue, “Estado, Mercado, quem manda na arte?”, Leminski pretende situar o problema da autonomia da arte frente a duas grandes pressões, ou, em outras palavras, em relação às demandas do posicionamento ideológico *versus* necessidade comercial. Começa por proceder a uma crítica dos posicionamentos políticos de esquerda em relação à liberdade/autonomia da arte, visto que, segundo ele, qualquer “ilusão” de liberdade artística é de procedência burguesa. Afirma: “É sua transformação em mercadoria que dá à obra de arte a ilusão de ser ‘livre’. De não ser determinada *de fora*” (LEMINSKI, 1986b, p.35).

A discussão reflete acerca da arte como produto existente no mundo capitalista. Para isso, faz um breve estudo do capitalismo pós-Segunda Guerra. Para o autor, esse capitalismo que recrudescia então é “mais plástico, mais maleável, mais ágil, mais capaz de absorver as próprias contradições e colocá-las a seu serviço” (LEMINSKI, 1986b, p.36). Pesa para o fazer artístico justamente esse aspecto do capitalismo: a capacidade de encampar e transformar em matéria de lucro todos os gestos radicais, mesmo aqueles contra o próprio capitalismo. Observa que é a habilidade de verter tudo em objeto comprável/vendável, vale dizer, em mercadoria, que garante a sobrevivência do sistema. Avalia, então, que a arte do século XX é, praticamente toda ela, “integralmente mercadoria” (LEMINSKI, 1986b, p.36).

O curitibano promove, a seguir, uma subdivisão desse ensaio, e passa a falar dos motivos que levam a associar a pseudoliberalidade da arte ao modo de relação comercial estabelecido pelo capitalismo: “não são os conteúdos que importam: são os modos, os processos, as formas que são sociais. E políticas, portanto” (LEMINSKI, 1986b, p.36). O entendimento que demonstra é de que a obra de arte participa, de alguma forma, e nem sempre involuntariamente, do processo de se tornar mercadoria e, com isso, coaduna-se com o sistema que, concomitantemente, classifica-a pelo valor de troca.

No terceiro tópico do ensaio, realiza a junção de temas que justificam o título do texto: “Entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado, não sobra um lugar onde a arte possa ser ‘livre’” (LEMINSKI, 1986b, p.36-37). Os dois sujeitos desse processo – não à toa grafados com maiúsculas – seriam os polos extremos entre os quais a arte estaria presa. Ou se rende ao controle do Estado, vale dizer, à ideologia dominante, ou ao controle do Mercado, via transformação em mercadoria. O aparente tom inescapável da situação, todavia, é entreaberto. Encontra uma pequena via de saída, ainda que

efêmera. Para não se transformar em joguete ideológico ou objeto negociável, não há lugar em que a arte possa ser livre “a não ser nos pequenos gestos kamikazes, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras” (LEMINSKI, 1986b, p.37), ou seja, em micropolíticas – da forma ou de atitude. Alerta, todavia, para a necessária ínfima duração desse processo “kamikaze”, visto que o capitalismo, em sua ótica, possui o poder já comentado de subverter rebeldia em produto, ou seja, de transformar qualquer atitude negadora em bandeira, vale dizer, em propaganda. Trata-se, aqui, mais uma vez, embora por outro ângulo, de duas preocupações complementares que, como já foi dito, acompanham a vida do poeta-pensador: a obra como inutensílio e o caráter autônomo da arte, entrevisto pelo argumento de que esta não precisa portar bandeiras de engajamento.

O ensaio seguinte revela uma postura um pouco menos dura em relação aos poetas da geração mimeógrafo, em comparação ao artigo “Drops, a poesia sem gravata”, feito a propósito do livro *Drops de Abril*, de Chacal. No texto para a *Folha de S. Paulo*, ao mesmo tempo em que elogia o desempenho do poeta carioca, critica de maneira bastante severa a poesia marginal. Já em “O Boom da Poesia Fácil”, constante do livro de ensaios agora analisado, a crítica, ainda que não deixe de mencionar aspectos problemáticos da geração em questão, vê com bons olhos os ganhos que essa poesia trouxe para a prática poética de então. Que ganhos são esses?

Antes de relatá-los, convém percorrer o ensaio em foco. Ao chamar a poesia de 70 de “poesia fácil”, algumas questões se colocam. Inicialmente, pode-se notar uma clara divisão entre os opostos: se a poesia da geração em exergo é “fácil”, supõe-se, por contraste, que haja uma poesia “difícil” ou cujo fazer seja assim reputado. Qual é essa poesia *difícil* contra a qual se coloca (ou colocam) a poesia marginal?

A que poéticas costumeiramente opõe-se a poesia dos anos 70? É o próprio Leminski que responde: “Literariamente, parece representar uma reação à ‘alta definição’ das duas vertentes importantes da poesia dos anos 60: as vanguardas (concretismo, práxis, processo) e a poesia dita ‘engajada’ ou ‘participante’ (CPC etc.)” (LEMINSKI, 1986b, p.42). Ora, mas o termo “fácil” aplicado à poesia marginal não parece se opor ao tipo de produção engajada. A disputa se daria, certamente, nas frentes da poesia de vanguarda – a poesia “difícil”, de “alta definição”.

Continuando a analisar o título, acompanha o termo poesia fácil também a expressão “boom”, indicando uma supervalorização do estilo

comentado. O ensaio busca, então, as causas desse *boom* para avaliar o período que, àquele momento, já dava mostras de esgotamento. Ainda no primeiro parágrafo, a poesia da geração é tida como uma prática poética, característica da década de 70. Concomitantemente, coloca em evidência o aspecto material da produção e distribuição: “foi distribuída, em mini-edições mimeografadas, panfletos, folhas soltas, em filas de ônibus ou de cinema, em estádios de futebol ou shows de rock” (LEMINSKI, 1986b, p.41). Nesse momento, confunde-se então o *modo* de fazer poesia, a prática poética em si, com a maneira de produzi-la e distribuí-la. Quando digo “produzi-la”, quero enfatizar o aspecto estritamente material/editorial: o papel, o tipo de letra, a impressão. Esses fatores, juntamente com a distribuição então atípica, trouxeram para o cotidiano da crítica marginal um juízo emparelhado: o material de baixa qualidade influenciando na avaliação do conteúdo verbal, considerado imediatamente também de baixo valor.

A precariedade da distribuição fluindo na própria substância do fazer poético, feito, agora, com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial (coca-cola, chicletes, durex, xerox, etc.), e com completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetos do “saque” [...] É um poetar diretamente influenciado pela publicidade e pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, TV, poster, cartaz, letra de música, palavra na camiseta, o impacto da sociedade de consumo (LEMINSKI, 1986b, p. 41).

Não deixa de ser irônico o fato de que Leminski aponte na poesia marginal vários sinais que, sem esforço, poderiam caracterizar o seu próprio trabalho. Senão, vejamos: uma poesia da cidade, diretamente influenciada pelos fazeres da publicidade e dos grandes meios de massa. Mesmo o “saque” seria um componente afeito à sua produção: não por acaso, é parte do subtítulo de seu primeiro livro de poemas lançado pela Brasiliense, *Caprichos e Relaxos* – saques, piques, toques & baques.

Não quero aqui, ao aproximar demasiadamente os dois fazeres, colar duas realidades diversas. A poesia de Leminski, embora em parte concebida na década de 70 e com todos esses pontos correspondentes, realiza-se de maneira diferenciada, se a colocamos em relação com a poesia marginal carioca. Todavia, não custa relativizar a crítica do próprio Leminski a esse fazer e mesmo alguma contradição em sua exposição, indicando semelhanças

que, apesar de resultarem em produtos diferentes, possuem algumas bases de partida similares.

No artigo em questão, apesar de tecer críticas, o poeta é, todavia, bem mais “compreensivo” com o fazer alternativo dos anos 70.

O alternativo poetar dos anos 70 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era “curtição”, a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões. Essa foi a pequena grande contribuição da poesia dos anos 70. 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. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, poesia vira um departamento da semiologia, da linguística ou uma dependência das ciências sociais (LEMINSKI, 1986b, p.42).

Muitas outras observações, entretanto, podem ser feitas a partir deste excerto, se pensado à luz do pensamento exposto nos ensaios analisados até aqui. Um diferencial em relação a seus outros posicionamentos de crítica à poesia marginal é já tentar perceber nela um movimento de descongelamento frente às outras práticas poéticas de então, ou seja, uma reação da própria poesia, um movimento interno do sistema, e não somente uma reação à ditadura ou ao baixo nível livresco de seus participantes, crítica recorrente, de feição sociologizante, e um tanto *apriorística*, posto que os maiores representantes da geração 70 pertenciam aos quadros da universidade. Para Leminski, então, “a poesia dos anos 70, inconsequente, irresponsável, despreziosa, recuperou a dimensão lúdica” (LEMINSKI, 1986b, p.42).

Nessa avaliação, algumas críticas aos movimentos que precederam esta geração podem ser percebidas. Poesia, então, sem a dimensão lúdica, não seria, para o curitibano, exatamente poesia, mas uma dependência da semiologia/linguística ou das ciências sociais, e aí a apreciação recai nos fazeres engajados. Segundo o ensaísta, a poesia marginal “recusou a meticulosa engenharia do poema como artefato, a arquitetura presidindo o uso dos materiais verbais. Da poesia ‘engajada’, descartou o engajamento, o comprometimento ético e político do poeta” (LEMINSKI, 1986b, p.43).

Ao *recusar* a engenharia do poema – o que não significa que seus poemas não a apresentem – teria se tornado uma “poesia fácil”. Entretanto, ao descartar o engajamento não teria se tornado uma poesia apolítica – seu

posicionamento, neste sentido, é comum à década: uma política do corpo, menos centrada em partidos e discussões macro, mas acontecendo no cotidiano, micro. Para ele, deve-se ressaltar na poesia marginal justamente o caráter lúdico, com o qual se coaduna seu posicionamento constantemente reiterado da poesia como inutensílio. Em 1978, como enuncia em carta a Régis Bonvicino, teria apostado na poesia marginal, tentando ver nela um índice de inovação, embora já apontando as falhas técnicas: “alguma coisa dessa coisa esculhambada/que chamam de poesia-underground/de mimeógrafo/ou da boca do lixo/quem sabe que invenção pode estar por ali?/o gesto pelo menos é interessante/o processo/ embora o produto raramente” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 106).

De acordo com sua visão, mesmo recusando a postura explicitamente engajada, o fazer marginal teria conseguido algo que a poesia participante sempre tentou, porém, sem sucesso: chegar às massas. Seu método teria sido o oposto àquele do engajamento: não buscou doutrinar, nem ensinar nada, mas falou a linguagem de seus leitores, inovando “no plano pragmático, no plano da distribuição, do consumo real do poema, porque a garotada que a fez assumiu plenamente os modos de ser da sociedade de consumo” (LEMINSKI, 1986b, p.44). Pensando de acordo com a teoria do inutensílio, este fazer justificaria, então, sua existência em si mesmo. Ou, para ser considerada prática poética, necessitaria ser um produto de “engenharia” – ou seja, uma obra racionalmente construída?

Para Leminski, aparentemente, sim. Embora ressalte o caráter lúdico da geração de 70, no mesmo ensaio promove uma conceituação de poesia que excluiria os fazeres alheios à autoelaboração. Ao comentar certo cansaço neste tipo de fazer, diz:

Já há muitos sinais de um retorno a uma poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra. A poesia que se está fazendo, atualmente, no Brasil parece estar voltando devagarinho, *a ser o que a poesia sempre foi, a construção de objetos claramente estruturados*, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal (LEMINSKI, 1986b, p.44, grifo nosso).

A poesia não precisaria engajar-se, não precisaria de uma utilidade social, mas, para ser considerada poesia, precisaria estar atenta à engenharia do poema. Poesia, então, seria, como grifei na declaração do poeta, a construção de objetos claramente estruturados. Seria através desse trabalho

que se alcançaria, para brincar com a definição outrora formulada pelo próprio poeta, a liberdade da linguagem.

Mais à frente, no ensaio “Duas ditaduras”, ao avaliar o cenário artístico/econômico, Leminski volta à baila quanto à avaliação da poesia dos anos 70. Desta vez, menos afável, ataca:

a poesia dita “alternativa” ou “marginal” reflete bem esse momento e seu estado de espírito. É uma poesia individualista, autocentrada, desesperançada, hedonista, imediatista, sem horizontes utópicos. Uma geração infantilizada, mantida na minoridade que convém à publicidade, uma geração que se satisfaz com os fáceis prazeres do consumo (LEMINSKI, 1986b, p.107).

A essa geração, pode-se notar, Leminski não se considera filiado. Artisticamente, não perdoa a existência de produtos culturais de baixa definição.

Seria interessante ler em diálogo aos já apresentados outros textos publicados nesse primeiro livro de ensaios. Boa parte deles consiste numa reflexão sobre o texto literário. Alguns, porém, escapam a essa preocupação, embora, em geral, dialoguem com o mundo da arte. Há também textos voltados a questões mais gerais, como quando o poeta explicita um posicionamento claro de Leminski quanto a nomeação de seus artigos: “odeio a palavra ‘crônica’, com que alguns costumam designar meus ‘textos-ninja’” (LEMINSKI, 1986b, p. 120).

Como se pode ver, Leminski refunde seus textos, dotando-o sempre de outras significações, por meio de cortes, acréscimos ou mudanças de perspectivas, relacionadas ao veículo em que as produções aparecem. Assim, explicita uma visão da escrita como diálogo, como reaproveitamento.

Todos os outros ensaios do livro em exergo são relacionados, como já foi dito, ao mundo da arte e literatura, ao mundo do fazer poético. Nem todos desenvolvem o tema diretamente, mas circundam sempre a área específica de interesse do poeta. Tais ensaios podem ser “divididos” por sua área de interesse/preocupação. Se analisados em consonância com a publicação ensaística de Paulo Leminski para a grande imprensa e mesmo a imprensa nanica, novas significações, certamente, virão à tona.

Referências

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Uma conversa, O que é, Para que serve? In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 66, n. 21071, 18 out. 1986a.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*: anseios teóricos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias. Curitiba: Criar Edições, 1986b.

LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. Organização e Seleção: Áurea Leminski e Alice Ruiz. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMINSKI, Paulo; VIRMOND, João. *winterverno*. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1994.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. Paulo Leminski: o poeta-intelectual ex-estranho. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos; NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê (org.). *O intelectual, a literatura e o poder*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 26 de julho de 2021.