

POESIA DE COMUNICAÇÃO

Adalberto Müller

(...)estou interessado em estruturar conteúdos. só me interessa o que tenho a dizer. e só me interessa o q interesse a vários, a muitos. quero sentidos.(...)

Paulo Leminski. Carta a Régis Bovicino, 6.11.78

A segunda metade dos anos 70 foi decisiva para Paulo Leminski. Tendo iniciado sua trajetória de poeta dentro do movimento concretista, em 1964,¹ e já com a redação do *Catatau* concluída, o poeta curitibano passaria nessa época a buscar outros ventos estéticos, que o levariam a uma gradual ruptura com a poesia de vanguarda, e à busca de algo que se pode chamar de uma *poesia de comunicação*. Centrada não mais na estética *make it new* da poesia visual (ou “verbivocovisual”, se se quiser), e distanciada do estilo barrocodélico² do *Catatau*, tal poesia se articularia sobre alguns princípios essenciais, como os de leveza e rapidez, que o aproximariam cada vez mais do universo da cultura pop e da publicidade, marcando a virada que é o livro *Caprichos & Relaxos*, publicado em 1983.³

¹ Em novembro de 1964 saem poemas de Leminski na revista *Invenção* n. 4, editada por Décio Pignatari. Em 1966, no n. 5, saem mais alguns poemas. O conjunto de poemas publicados em *Invenção* pode ser lido em *Caprichos & relaxos*. Cf. infra, n. 3.

² Valho-me aqui da expressão de Haroldo de Campos, em seu ensaio sobre o *Catatau*: “Uma leminskiada barrocodélica”, em *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

³ Paulo Leminski. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Cantadas Literárias). Este volume reúne boa parte da produção poética de Leminski, incluindo livros publicados e inéditos, além de poemas publicados em revistas como a *Invenção*, a *Código*, a *Corpo estranho* e a *Raposa*. O livro é dividido em partes, alguns correspondendo a livros já publicados: *Caprichos e relaxos* (inédito, e provavelmente contendo os últimos poemas); *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase* (publicados em edição do autor em 1980); *Ideolágrimas*; *Sol-te*; *Contos semióticos* e *Invenções* (cf. nota 1). Para uma análise do livro, cf. Manoel Ricardo de Lima. *Entre percurso e vanguarda*: alguma poesia de Paulo Leminski. São Paulo: Annablume, 2002.

Para se entender essa virada, é necessário que se investigue o intrincado conjunto de circunstâncias que compõe a tessitura desse livro: a vida literária e cultural dos anos 70 (tropicalismo, contracultura, ditadura militar, poesia marginal, “literatura do eu”⁴); o gradativo afastamento de Leminski do ideário concretista; o envolvimento do poeta com a canção popular e com a publicidade; o seu trabalho como editor de algumas revistas literárias e suplementos culturais; a influência cada vez mais sensível do pensamento e da poesia japonesa, particularmente do zen-budismo e da poesia de Bashô, sobre o qual, em 1983, publicou uma biografia.⁵

Um poema escrito nesse período sintetiza algumas dessas circunstâncias. Convém lê-los com atenção:

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

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

em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar pra dois

Em primeiro lugar, a comunicação idediata do poema fala sobre questões candentes dentro do universo da vida literária dos anos 70: o poeta se vê, por um lado, atraído pela poesia dos autores que Verlaine chamou de *maudits*, pela “torre de marfim” e pelo esoterismo estético do simbolismo e seus desdobramentos no século XX; por outro, vê-se também atraído pela poesia social, de cunho participante, influenciada tanto pelo romantismo de Hugo quanto pelos ideais marxistas. Mas a questão é mais complexa, e não pode ser entendida apenas em termos de oposição entre poesia “maldita” x poesia “social”. Nos anos 70 esses termos

⁴ A expressão é de Flora Süssekind, para definir a produção poética dos anos 70, em *Literatura e vida literária*. 2a. edição revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

⁵ Paulo Leminski. *Matsuô Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Encanto Radical).

adquirem conotações bem específicas no cenário literário brasileiro, diferentes, por exemplo, do embate entre os concretistas e Ferreira Gullar, no início dos anos 60. Como demonstrou Flora Süssekind, a literatura pós-64 está profundamente dividida entre duas “trilhas”: “de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas”, naturalismo esse que na maioria das vezes se transformava no palco de resistência política contra o regime militar; “de outro lado”, anota Flora Süssekind, “a literatura do eu dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional”⁶. É para esta última que aponta a estrofe final do poema, que, realizando uma *Aufhebung* coloquial das posições antitéticas expressas nas duas estrofes iniciais, nos projeta para o domínio da situação cotidiana, devolvendo o poeta (e a poesia) a um espaço de intimidade (e precariedade), no qual as condições materiais (“esta sopa rala”) põem em causa a discussão estética. No contexto do poema, a afirmação do precário (a “sopa rala”) também aponta para a própria condição da poesia na sociedade do capitalismo tardio. A poesia é o “inutensílio”⁷, e revela, na obra de Leminski, sob a máscara da ironia, a consciência de uma fragilidade: mal dá pra dois.

Chama a atenção também nesse poema a sua disposição gráfica. Mas não, como se pensará, pelo que haveria neles de ousadia gráfico-formal. A ausência de pontuação, de maiúsculas (que também são uma forma de pontuar os textos), e até mesmo de um título são característicos de muitos dos livros da chamada poesia marginal. Em muitos casos, essa disposição gráfica tem menos de ousadia estética e mais uma atitude de deboche com as normas, nos livros de Cacaso, Chacal e Nicolas Behr, entre outros. Além disso, pelo menos no primeiro poema, se não há pontuação gráfica, é porque as pausas, a melodia e a entoação são marcadas ou pelo recurso do *corte* (que substituí aqui a noção de verso⁸) na margem direita, ou pela divisão do texto em estrofes. Há aqui o que se pode

⁶ Flora Süssekind, op. cit., p. 72.

⁷ Paulo Leminski usou essa palavra num sentido positivo, no ensaio “Inutensílio”, publicado na sua coletânea de ensaios *Anseios cripticos*, que tem um curioso e revelador subtítulo: (*Anseios teóricos*): *peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das idéias*. Curitiba: Criar, 1986.

⁸ Esse princípio marca o chamado verso livre, característico dos diversos modernismos do século XX. Como observava Manuel Bandeira, no entanto, não há verso livre, já que o verso pressupõe o retorno de uma figura métrica (como ocorre com o pentâmetro jámbico ou o decassílabo heróico). Ao usar o termo *corte*, estou querendo ressaltar que o caráter de verso da poesia modernista (aqui presente) é dado, na maioria dos casos, pela forma como o poeta separa as diferentes unidades (sintagmas) da frase ou até mesmo da palavra (morfemas).

chamar de pontuação rítmica: por um lado, as estrofes se dividem em 2 blocos de construção paralelística (eu queria...ser um poeta...+frase nominal) seguidos de uma “resposta” (estrofe final). Dentro de cada estrofe, os cortes obedecem critérios sintáticos. Mas a repetição, essencial ao discurso da poesia, como se sabe, também ajuda a definir a pontuação melódica, como ocorre nos dois primeiros versos de cada estrofe, e na rimas soltas/distanciadas (maldito/medito; social/sal).

Se insisto na questão da pontuação é porque ela aponta para o caráter modernista de Leminski. Como observou Michel Déguý⁹, o jogo com a pontuação se torna cada vez mais expressivo a partir do romantismo, acentuando-se na poesia de Baudelaire e Mallarmé (o primeiro a suprimir totalmente a pontuação). Mas, para além do modernismo, a pontuação do poema leminskiano também pode estar sugerindo uma outra coisa. Não haverá em seus poemas um “gingado” característico da canção popular? Além do paralelismo das duas primeiras estrofes, que constituem um, vamos dizer, retorno do tema melódico, o poema também trabalha com aquilo que Luiz Tatit chama de “parada”. Baseando-se na semiótica de Zilberberg, Tatit considera que, entre os níveis de geração de sentido de qualquer texto, destacam-se os níveis intenso e extenso. O primeiro (intenso), “tem valor de concentração da tensividade, de nominalização, de localização, de interrupção”, enquanto que o segundo (extenso) “tem valor de expansão da tensividade, de desdobramento, de verbalização, de continuidade”. Esses níveis (intenso-extenso) definem o nível mais profundo de comunicação, no qual o termo extenso passa a ser chamado de *continuação*, e o termo intenso, de *parada*: “uma afirmação, na linguagem cotidiana, pode representar a continuação, assim como uma negação ou uma conjunção adversativa (*mas, entretanto...*) pode representar a parada”¹⁰. A canção, segundo Tatit, trabalha intensamente esses níveis de geração, continuação, parada, e seus variantes (parada da parada, parada da continuação, etc.). São eles que, tanto na melodia quanto na letra, constituem o substrato mais profundo de uma *semiótica da canção*, e é com eles que, conscientemente ou não, o cancionista lida. Ao voltarmos ao texto de Leminski, nota-se que os termos de continuação (estrofes iniciais, paralelismo) e parada (última estrofe) conferem ao texto uma característica próxima da letra de canção.

É notável a importância que Leminski vai dando à canção popular a partir de 75, chegando mesmo a trabalhar em parceria com impor-

⁹ Michel Déguý. “O fim do mundo finito”. Palestra no ciclo de conferências *Poetas que pensaram o mundo*. Org. Aduino Novaes. Rio de Janeiro/Brasília/São Paulo: CCBB, 28, 29 e 30 de outubro de 2003.

¹⁰ Luiz Tatit. *Musicando a semiótica*. Ensaios. São Paulo: Annablume, 1997, p. 32.

tantes compositores. Sua canção “Verdura”, depois de ter sido vetada pela censura em 1978, foi gravada pelo Blindagem e por Caetano Veloso, no disco *Outras Palavras*, em 1981, projetando o nome do poeta curitibano para muito além do circuito de leitores de poesia. A correspondência com Régis Bonvicino (em geral datilografada, e sem pontuação!) mostra que Leminski se interessava cada vez mais pelo universo da canção popular (tanto brasileira quanto anglo-americana). Mais do que isso, podemos ver nela que lidar com canção popular e com publicidade era para Leminski uma saída, no sentido em que lidar com os *mass media* implicava numa nova modalidade de ação, na conquista de um território que ia muito além da vanguarda em termos de revolução das formas. A carta de 28 de julho de 1977 é, nesse sentido, exemplar. Nela Leminski começa afirmando que não pretende mais ficar restrito à poesia de livro ou de revista literária (“estou transando vários códigos/suportes”), e agora atacaria em outros campos, como os do hard rock e da publicidade. Mas sua consciência de letrado o deixa preocupado:

então às vezes eu meu ego mandarínico de letrado e escriba / me pergunta
se eu não estou me atolando demais / na “mediocridade” das massmídias
// a cultura pop beira a bobagem (?) / quem sabe em vez de estar fazendo
letrinhas / para uns roquinhos fuleiros / eu devia estar preparando ensaios
/ pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos / NÃO! / já fui um
erudito / hoje – como wally me disse // só ataco de artilharia ligeira (...)
/essa minha experiência com jornalismo cultural / ou contracultural / me
libertou de um monte de vícios letrados // gosto de me sentir na corrente
sangüínea / do mercado e dos meios de massa...¹¹

Como se confirma nas demais cartas, e nas obras do período (como o poema que estamos lendo), a opção aqui expressa tinha um caráter ao mesmo tempo estético e político. Em seu embate “teórico” com a poesia concreta (nas cartas para Bonvicino e em alguns ensaios), Leminski defende, entre outras, a tese de que a massa talvez nunca viesse a “comer a fina massa” fabricada pela vanguarda. Sendo assim, o melhor seria buscar uma forma de comunicação na qual fosse possível atingir um público maior sem que houvesse necessariamente um “rebaixamento” de nível na informação. Por isso, escolhe os caminhos que lhe parecem, no Brasil, e em Curitiba, serem os mais ágeis: a música pop e a publicidade. No entanto, não satisfeito com sua inserção no disputado mercado da canção,

¹¹ Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. Org. Régis Bonvicino, com a colab. de Tarso M. de Melo. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 47-7.

e no às vezes bastante limitado mundo da publicidade, Leminski faria o caminho inverso: ao invés de levar a poesia para o mundo da canção e da publicidade, ele traz, em *Caprichos & Relaxos*, certas técnicas da canção e da publicidade para o mundo da poesia.

Mas é também necessário destacar que, ao fazê-lo, vale-se também de um intenso diálogo intertextual com a tradição literária do ocidente (e do oriente), além de algumas propostas (que nunca abandonou) da própria poesia concreta. Essa faceta pop-erudita da poesia de Leminski foi resumida num poema de Marcelo Sandmann, publicado em 2000, que, de quebra, sintetiza a vida pop-boêmia de Leminski com o esperto *mot-valise* “rock’n’rollmops”:

leminskiana
meio op meio pop
meio
vladimir propp
ao fim & ao cabo
ops!
muito rock’n’rollmops¹²

A estratégia de Leminski parecia ser a de uma inserção *pensada* dentro do universo do mundo dos *mass media*. De um lado, a fusão de horizontes culturais eruditos e populares, de outro, um certo cansaço da vanguarda, onde – é uma hipótese – se delineia o anúncio formal do fim da modernidade em nossa poesia, o que o coloca numa posição de poeta pós-moderno:

o novo
não me choca mais
nada de novo
sob o sol

apenas o mesmo
ovo¹³ de sempre
choca o mesmo novo

Esse poema nasceu numa longa carta enviada a Régis Bonvicino

¹² Marcelo Sandmann. *Lírico renitente*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. O rollmops (também grafado romopes) é um quitute vendido em bares populares.

¹³ Cf. o poema “ovo-novelo” de A. de Campos.

em 6 de novembro de 1978¹⁴. Trata-se de uma daquelas cartas em que Leminski escreve um de seus ensaios-manifestos (ou “minifestos”, como ele preferia). Nela se desenvolve uma reflexão sobre as relações entre arte e novidade, entre a posição do concretismo (que é a posição de grandes poetas modernos) e a posição pós-moderna adotada por Leminski. O ponto de partida da carta, como acontece em geral nas cartas a R. Bonvicino, é a crítica ao legado concretista, sobretudo à sua influência dentro do círculo de jovens poetas: “a gente precisa é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou” (109). O primeiro deles é a famosa distinção, “fascista” (id.), entre poetas inventores, mestres, diluidores, etc., que Leminski chama de “esteticismo de campo de konzentration” (id.). O segundo, mais perigoso, é a busca do novo a todo custo, inspirada também no lema poundiano *make it new*. O primeiro ataque a essa busca é de cunho estético:

a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas. eu posso estar buscando outros valores, através de outras categorias de pensamento e apreciação (110)

Leminski também critica o caráter elitista do esquema *make it new*, que acaba transformando a arte em mito e alienação: “essa perseguição ao novo é meritocrática, competitiva, gera intrigas palacianas pelo poder, exclui, segrega, expurga.”(111). Mais do que isso, a poesia concreta, segundo Leminski, ao dar as costas ao público (como fizeram os malditos), desconsidera (ou não reconhece) os princípios básicos da comunicação, sem os quais a própria arte pode cair num vazio: “a escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico” (112), afirma o curitibano, e mais adiante acrescenta que “a prática de mensagens é uma coisa compartilhada, aberta PARA BAIXO, não só para cima.../ a miragem da informação 99% nova é um equívoco” (id.). O próprio conceito de forma dos concretistas é posto em xeque, na medida em que para o poeta “na arte, o que é social, é a forma... quer dizer, você não pode ir assim mexendo no q não é teu” (113).

Ainda que o pensamento leminskiano expresso nessa carta se limitasse a desacreditar os ideais do concretismo, como o faz deveras, e por dentro, isto é, como um integrante do grupo, ele já seria o bastante para apontar para uma mudança significativa de rumo na história da nossa

¹⁴ Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*, op. cit. Doravante citarei as páginas entre parênteses.

poesia recente. Mas ele vai além da crítica, afirmando que a poesia deve retomar o diálogo com os “desconhecidos”, voltar a interessar-se pelos “signos explícitos das coisas” (115). Se o concretismo, como ele afirma, pressupunha um “classicismo implícito na coisa que leva a eliminar o presente, as menções explícitas ao atual, ao circunstancial, ao efêmero” (117), a resposta leminskiana será a de “desestetizar o poema: desestetizar os veículos (livros, revistas, jornais) e ambientes (sala, galeria, show)” (id.) Estava assim dado o passo para a comunicação (“a paz só virá com a comunicação” (115), afirmara ele), que, no caso de Leminski, se dividiria em dois caminhos: o da música popular e o da publicidade, aos quais iria dedicar grande parte de seus esforços a partir de 75. Ao afirmar que é preciso fugir da literatura (identificada com a posição esotérica do concretismo), Leminski apresenta o que ele chama de “neutralizadores da literatura”, a música popular e a publicidade, e assim define sua atuação nesses campos:

lido o dia inteiro c/ mensagens verdadeiras. quer dizer, mensagens q funcionam. funcionam porq são maximalização de linguagens industriais. veiculadas certo, no lugar certo (120)

Enfim, por trás de tudo isso também está a clara consciência de que nessas mensagens não há nada de novo a dizer, exceto o que já foi dito. Nisso a poesia e as reflexões de Leminski se encontram com muitas das teorias do pós-modernismo.

Curiosamente, já em 1984, Leminski está refletindo sobre a questão do pós-moderno em um de seus *Anseios cripticos*, intitulado “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”. Como é característico de seu estilo ensaístico, Leminski cita pouco as suas fontes, mas parece compreender muito bem o quadro conceitual sobre a questão do pós-moderno. As suas definições têm uma curiosa capacidade de avançar muito do debate teórico travado nas universidades brasileiras nos anos 90 em torno do pós-modernismo:

“Pós-moderno” é adjetivo que vem sendo aplicado a certas manifestações artísticas e de comportamentos atuais. / Modismos à parte, o adjetivo parece qualificar a arte e a atitude das massas urbanas, sob o capitalismo em sua fase informático-computadorizada... Os gestos “pós-modernos” correspondem a um mundo: a) totalmente urbano; b) onde prevalece o setor terciário (serviços); c) onde a empresa adquire um caráter abstrato, impessoal, “sociedades anônimas”; e d) “last but not least”, onde a indústria e a tecnologia eletrônica adquirem uma importância tão grande na

vida das pessoas que se pode dizer, com McLuhan, que o próprio sistema nervoso do homem começa, por fim, a ser exteriorizado, sob a forma de tecnologia.”(61)

Leminski vai deixando claro que o fenômeno da pós-modernidade não se restringe à arte, mas, antes, se trata de um fenômeno cultural, no sentido mais amplo do termo, porque abrange as diferentes esferas do comportamento, ideológico, social ou político. Uma das atitudes recorrentes em todas essas esferas é a superação do pensamento teleológico, ou do discurso utópico (as “grandes narrativas”, de Lyotard). Segundo o poeta, “O pós-moderno não tem muitas razões para acreditar num futuro”: as utopias a longo prazo viraram papo furado.”(62) No plano específico da arte, as coisas não são muito diferentes:

No “pós-moderno”, passado e futuro se fundem num círculo reversível. Dançou o conceito romântico de “originalidade”. Tudo já foi feito, tudo já foi dito. Estamos na era da citação e da tradução. A recuperação do já-havido. (63)

Assim como no poema que lemos há pouco, o pensamento crítico de Leminski vai deslindando uma aguda crise de valores, na qual se põe em cheque a idéia central da Modernidade, qual seja, a de renovação. Agora não há mais possibilidade de renovações, nada mais é novo, porque tudo já foi feito e tudo já foi dito. Mas ao invés de cair no decadentismo à Spengler, Leminski crê que na Era do pós-moderno a poesia, longe de ter cumprido sua função, deve adaptar-se. A arte não deve mais buscar como valor supremo a novidade (a perenidade), mas deve tornar-se uma forma de citação e de tradução, de “recuperação do já-havido”.

Entra aí um dos trabalhos fundamentais de Leminski, que ele ia levando discretamente, junto com o seu trabalho de letrista e publicitário: a tradução. No início dos anos 80, Leminski empreendeu a tradução de vários livros, entre os quais destacam-se os de John Lennon (*Um atrapalhado no trabalho*), de Mishima (*Sol de aço*), de Joyce (*Giacomo Joyce*) e de Petronio (*Satyricon*). Diferentemente de seus “padrinhos”, os concretistas de São Paulo, Leminski não pretendia constituir, com suas traduções, um *paideuma*. Suas traduções, de certa forma, se conciliam com as biografias que escreveu nesse prolífico período. Assim como Cruz e Sousa, Bashô, Trótski e Jesus (os biografados), os autores traduzidos por Leminski representavam visões e propostas alternativas a um mundo cada vez mais sem memória, um mundo de eterna repetição do mesmo.

Num dos poemas póstumos, intitulado “m, de memória”, Leminski assim se manifesta sobre os livros:

Os livros sabem de cor
milhares de poemas.
Que memória!
Lembrar, assim, vale a pena.

Vale a pena o desperdício,
Ulisses voltou de Tróia,
assim como Dante disse,
o céu não vale uma história.

Um dia, o diabo veio
seduzir um doutor Fausto.
Byron era verdadeiro.
Fernando, pessoa, era falso.

Mallarmé era tão pálido,
mais parecia uma página.
Rimbaud se mandou pra África,
Hemingway de miragens.

Os livros sabem de tudo.
Já sabem deste dilema.
Só não sabem que, no fundo,
ler não passa de uma lenda.¹⁵

Se o pós-moderno põe em causa o mito da eternidade literária, isso não significa que o passado literário esteja irremediavelmente perdido para nós. Apenas, as chamadas “grandes obras” passam a ser encaradas de um ponto de vista mais relativizador, que não se limita a respeitar nem imitar o passado, mas a dialogar com ele. Assim como a leitura, a tradução é um gesto de resgate, mas, como os livros, também são efêmeros, também estão submetidos à devoração cada vez mais acelerada do tempo, que transforma a leitura em “lenda”. O próprio Leminski se vê, num outro poema, como, algo que vai se “desmanchar”:

apagar-me
duluir-me

¹⁵ Paulo Leminski. *Anseios cripticos 2*. Curitiba: Criar, 2001.

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

Como observou Régis Bonvicino, esse poema expressa a condição e o destino do poeta na sociedade industrial. Salientando que Leminski joga com a etimologia da palavra charme (do latim *carmen*, poema, verso) “o poema aponta, mais amplamente, para a desagregação do homem, com o passar do tempo, e para a transitoriedade da poesia”¹⁶. Essa é a figura de poeta (e da escrita) que Leminski vai desenhando em muitos dos poemas de *Caprichos & Relaxos*. Uma figura marcada pela fragilidade, que também se revela espanto com as coisas mais simples:

a noite
me pinga uma estrela no olho
e passa

Como se sabe, a poesia dos anos 70 (cujo *mainstream* é a poesia marginal), trabalhou muito com a idéia do efêmero e da brevidade. Italo Moriconi observa que o poeta dos anos 70, marcados pela contracultura e pelos *mass media*, afastam-se tanto da estética do rigor de um João Cabral quanto da “desaparição elocutória” mallarmaica praticada pelo concretismo, impondo como novos valores o corpo e a subjetividade (ou a “encenação da subjetividade”, como nota Moriconi). Buscam, a exemplo de alguns modernistas como Oswald e Bandeira, “reaproximar a poesia da língua brasileira falada nas ruas e ouvida nas rádios”¹⁷. Finalmente, Moriconi observa que

do ponto de vista estético, o mais importante a ressaltar em prol da elaboração conceitual é a indissociabilidade entre a noção de poesia marginal e um conceito de prática textual como escrita *da* e *de* circunstância. A circunstância histórica, cotidiana, pessoal, é tema e modelo formal para

¹⁶ Régis Bonvicino. “Caprichos e Relaxos”. Trata-se de uma resenha de 1983, republicada em Paulo Leminski e Régis Bonvicino, op. cit., p. 213.

¹⁷ Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: Célia Pedrosa; Claudia Matos; Evando Nascimento (orgs.). *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998, p.15.

o poema. No regime da *rarefação*, instaurado pela hegemonia do poema curto, o verso de circunstância se projeta como anotação coloquial e casual do instante vivido, simulacro do motor do acaso na banalidade das horas.¹⁸

Ao lado da observação do efêmero, a força desse poema vem da sua estrutura, baseada no *hai-kai*. Formado em Judô, Paulo Leminski dedicou boa parte de sua produção ao estudo da poesia e da cultura japonesas. Recuperou sobretudo a arte do *hai-kai*, que se tornaria uma verdadeira febre na poesia dos anos 80 (sobretudo em Curitiba). De certa forma, a recuperação do *hai-kai* tem duas facetas. De um lado, é uma forma que se concilia com a leveza e a rapidez da comunicação que Leminski vinha buscando, e que é também a marca de sua geração. De outro, a comunicação com a cultura japonesa, particularmente com a filosofia zen, funciona em Leminski como resistência contracultural, de negação dos valores e comportamentos dominantes da sociedade pós-industrial (consumismo, alienação, egoísmo, carreirismo, depressão, estresse).

Se voltarmos ao poema

a noite
me pinga uma estrela no olho
e passa

veremos que ele se constrói a partir de elementos extremamente simples: três substantivos, noite, estrela, olho, conectados por um pronome e dois verbos, pingar e passar. Como na poesia clássica japonesa, o importante aqui é a observação objetiva da natureza, mas num grau de objetividade tal que sujeito e objeto tendem a se fundir: a personificação da noite “me pinga uma estrela no olho / e passa” pode ser apenas uma projeção do sujeito, que, ao fechar os olhos, vê, num relance, uma estrela.

No grande “tratado” leminskiano sobre o *hai-kai* e a filosofia zen que é a sua biografia de Bashô, o curitibano observa que o *hai-kai* compõe-se tradicionalmente de três versos: o primeiro e o último com 5 sílabas, e o verso medial com 7 (aqui temos dois com 3, e o medial com 7). Além disso, cada um dos versos exprime uma situação específica, o que mostra que o *hai-kai* é uma “forma fixa” tanto no plano formal quanto no semântico (o que Leminski chama de “forma do conteúdo”¹⁹): o primeiro

¹⁸ Id., *ibid.*

¹⁹ Paulo Leminski. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1988, p. 77.

verso deve expressar “circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana(...)”²⁰; o segundo deve exprimir “a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual”²¹; finalmente, a terceira linha do *hai-kai* “representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento.”²² Além disso, Leminski também observa que o *hai-kai* é uma forma que se adapta perfeitamente ao “gênio” da língua japonesa empregada por Bashô e seus discípulos, uma língua monossilábica, aliterativa, e que prescinde da pontuação: “a escrita japonesa dos *haikais* tende para o estado gasoso, a rarefação, a dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto onde se fixa, mas não se define”²³. Citando o sinólogo Keene, Leminski anota: como o chinês, o japonês é a “língua ideal para o zen, clara, breve”²⁴

Como estamos vendo, muito daquilo que na obra de Leminski parece ser apenas um traço “de época” (poesia marginal), repousa sobre outras bases, o que nos aponta para a necessidade de evitar generalizações, e o que, ao mesmo tempo, torna a figura de Leminski (a figuração do sujeito que ele cria) emblemática dentro do panorama da poesia brasileira do fim do século XX (uma vez que sua poesia pressupõe um diálogo entre várias esferas da cultura). O poema que vimos (literalmente) se aproxima, pela forma do *hai-kai*, da filosofia zen²⁵. Para Leminski, em especial, o zen era uma “saída” (como eram as drogas, para alguns, e a contestação política, para outros). Leminski se sentia atraído pelo caráter “agnóstico” do zen-budismo, uma religião sem deuses, sem uma potência transcendental. Faixa preta de judô, o poeta também admirava a diversidade não-dogmática de “caminhos”, ou alternativas, (em japonês “do”, significando também arte) do zen budismo: o Chá-dô, o Ká-dô, o Kyu-dô. Um dos caminhos era o do Haiku-dô, a arte do *haikai*, da qual o grande Mestre (no sentido religioso) foi Bashô. Preocupado com a inutilidade da poesia na sociedade pós-industrial, devia ser inteiramente atraente para o poeta curitibano o fato de que no zen-budismo a poesia tivesse uma função social tão relevante. Daí a sua reverência pelo poeta-monge budista: “Bashô

²⁰ Id., *ibid.*

²¹ Id., p. 78.

²² Id., *ibid.*

²³ Id., p. 71

²⁴ Id., p. 72.

²⁵ A aproximação com o Oriente também pode ser considerada como um traço de época que ocorre, por exemplo, com os Beatles, que se aproximam da Índia, e levam toda uma geração a se identificar com o hinduísmo e com sua versão mais comum no ocidente, o culto a Krishna. A propósito, cf. a canção de Gilberto Gil, “Oriente”.

transformou uma prática de texto, uma produção verbal, em *caminho* para o zen, a mais extraordinária aventura espiritual do bicho homem”.²⁶

Mas não se pense que para Leminski, com o zen, tudo eram flores. Vivendo numa época de repressão política, passando por dificuldades econômicas, o trovador curitibano foi buscar no zen-budismo também o seu caráter “existencialista”, de aprendizagem pela dor. O budismo prega a necessidade de desprendimento, para se chegar à iluminação (o satôri). Mas o caminho que leva ao satôri é doloroso:

O problema do budismo é a descoberta da Dor. O resgate da Dor. E a entrega dos que se sacrificam para livrar outros da Dor/ Como em Sartre, no budismo, o problema de Deus se dissolve numa irrelevância./ Realmente, interessa é que os seres vivos são vítimas da Dor. E só a solidariedade, no sentido mais cósmico, pode minorar este fundamento da condição humana, feita de miséria, carência e penúria do ser. A profundidade da poesia de Bashô radica na contínua e intensa concentração, à luz do zen, dos significados da vida humana. Sua inanidade. Sua fraqueza. Seus esplendores.²⁷

É com essa filosofia que dialoga a obra de Leminski, em especial os poemas de *Caprichos & Relaxos*. Não apenas o livro “ideolágrimas”, todo dedicado ao hai-kai, mas muito da *Weltanschauung* que se exprime nos poemas. Leminski funde assim o zen e a poesia, e encontra aí o seu satôri:

ver
é dor
ouvir
é dor
ter
é dor
perder
é dor

só doer
não é dor
delícia
de experimentador

²⁶ Vida, op. cit., p. 101.

²⁷ Vida, op. cit., p. 90.

Premido por circunstâncias nada favoráveis, o poeta Leminski viveu a vida com a elegância de quem leva uma dor. E, ao contrário do poeta ultra-romântico, soube criar a partir do seu sofrimento uma obra de leveza extraordinária. Um dos seus últimos poemas, musicado por Ademir Assunção (agora os dois tocam juntos na mesma banda) sintetiza essa idéia:

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisas que os valha

ópio édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer vai ser minha última obra²⁸

Leminski soube ser leve sem perder o peso; ser rápido sem perder a complexidade. Talvez seja, por isso, um poeta para este novo milênio, pois que soube tão bem conciliar esses elementos. Lembra, por um lado, o exemplo maior da leveza, segundo a imagem criada por Italo Calvino: o poeta Guido Cavalcanti. Comparando a escrita de Cavalcanti à de Dante, Calvino distingue duas vocações da literatura ao longo dos séculos:

uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue puerulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.²⁹

Ao defender a leveza, Calvino chamava a atenção para o fato de que a literatura que talvez sobreviva seja “a literatura como função exis-

²⁸ Paulo Leminski. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 74.

²⁹ Italo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 27.

tencial, a busca da leveza como reação ao peso de viver³⁰. Da mesma forma, o escritor italiano elogia a rapidez e a concisão de autores como Galileu, e que ele próprio desenvolve em *As cidades invisíveis*. A rapidez em Calvino tem a ver com a velocidade do pensamento, com a figuração de uma escrita capaz de dar conta de assuntos muito complexos em poucas frases ou palavras. “A concisão”, ele afirma, “é apenas um dos aspectos do tema que eu queria tratar”, ou seja, a rapidez; “e me limitarei a dizer-lhes que imagino imensas cosmologias, sagas e epopéias encerradas nas dimensões de um epigrama. Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade da literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento³¹”.

Em nossa poesia recente, Leminski terá sido talvez o poeta que melhor soube aplicar tais princípios. Estranho, mas nada admirável, que, em Curitiba, seu nome tenha sido dado a uma antiga pedreira, onde hoje se realizam concertos de música pop: a Pedreira Paulo Leminski. Talvez ele preferisse um elemento mais leve que a pedra:

minha alma breve breve
o elemento mais leve
na tabela de mendeleiev³²

³⁰ Id., p. 39.

³¹ Id., p. 63-64.

³² Paulo Leminski. *La vie en close*, op. cit., p. 177.