

RESUMO

Paulo Leminski respondeu de modo singular aos desafios cada vez mais candentes que a cultura e a nova ordem sociopolítica apresentavam desde meados do século XX. Desafios lançados, por exemplo, pela Guerra Fria, lutas raciais, sociedade de informação, produção industrial de bens artísticos de valor, intersemiotização de expressões literárias e musicais. Nesse contexto nacional-mundial, ele renova sua linguagem melopoética como centro de preocupações éticas e de inovadores projetos estéticos. Representando rupturas construtivas, como marcas de sua criatividade bem-humorada, tanto busca reler tradicionalismos lírico-romanesco reinantes diante do cânone literário nacional quanto condensar fronteiras entre poesia e não-poesia, palavra e música, verso e melodia.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski, sociedade, linguagens, rupturas, melopoética.

LINGUAGEM DE TRADIÇÃO E RUPTURAS CONSTRUTIVAS: UMA VERSÃO MELOPOÉTICA

Robson Coelho Tinoco*
Marília de Alexandria**

ABSTRACT

Paulo Leminski answered in a singular way to the challenges increasingly calling that the culture and the new sociopolitical order presented since middle-XX Century. Such challenges were launched, for example, for the Cold War, racial fights, society of information, industrial production of artistic goods of value, intersemiotization of literary and musical expressions. In this national-and-world-wide context, he renews his melopoetic language as the center of ethical concerns and innovative aesthetic projects. Representing constructive ruptures, as marks of his good-humored creativity, he searches to reread lyric-romantic traditionalisms acknowledged in the national literary canon, as well as to condense borders between poetry and not-poetry, word and music, verse and melody.

KEY WORDS: Paulo Leminski, society, languages, ruptures, melopoetic.

* Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília.
E-mail: robson@unb.br

** Mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de Goiás.

A linguagem retórica clássica, segundo Jean Cohen (1987), define as figuras a partir de um duplo ponto de vista estrutural e funcional, isto é, em relação com um certo “efeito de recepção” que ela visa produzir. Mais marcadamente na linguagem moderna, as metáforas são “recepcionadas” levando em conta ainda um componente de nível musical e, assim, nelas, as palavras poéticas com que “cantam”. Signo da palavra em plena relação de similaridade, a linguagem metafórica “perigosa” se reenvia ao significante sonoro, ao mesmo tempo em que reflete um significado:

A poesia é o canto do significado. “Pensamento cantado”, disse Rimbaud, o que quer dizer que o sentido poético age sobre o receptor à maneira da música. Nesse sentido, a poesia, por uma mesma metáfora, pode ser dita lírica. Não porque ela exprima o “eu”, mas porque ela faz cantar o sentido. (COHEN, 1987, p. 123)

Para Octavio Paz (1982), o poema em seu ritmo implícito é, sobretudo, “possibilidade”, entendido como algo que só se anima ao contato de um leitor ou ouvinte. Paz avalia, ainda, que há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual não seriam poesia: a participação, e que só nessa efetiva integração leitor-poema seria estabelecido o sentido pleno de um “estado poético”.

Em nosso contexto sociocultural pós-moderno e, mais especificamente, numa relação intersemiótica de “recepção participativa”, na linguagem literária e musical, revela-se – em tipo de ruptura construtiva de organismo artístico ativo – a imagem de um todo indivisível impressa nas partes componentes de suas estruturas. Na música, como produto normalmente criado sem predeterminação de limites definidos (no nível melódico, no nível político, etc.), cada uma de suas partes se constitui, tradicionalmente, de elementos inseparáveis de apreensão rítmico-harmônico¹ integrado a uma dada sensação estética. Também na literatura, arte gráfica de ritmo-musicalidade subjetivamente implícita, repete-se essa integração inscrita na relação todo-partes constitutivas, instaurada entre o tradicional e o novo, como elemento próprio de compreensão da mensagem veiculada, que, tomando por empréstimo o termo de Paul Steven Scher (apud OLIVEIRA, 2002), pode-se chamar de melopoética – do grego *mélōs* (canto) + poética (dado sistema poético).

1 Ritmo: seqüências sonoras de duração diferentes; a bateria (instrumento musical), por exemplo, só possui ritmo. Harmonia: dois ou mais sons expressos ao mesmo tempo. (MED, 1996).

Tal sentido de linguagens integradas, estabelecido também sob vértices de ruptura assumida, é nitidamente percebido em alguns gêneros musicais que, sob sua estrutura de progressão melódica,² sugerem mesmo um tipo de discurso narrativo, como se nota em algumas expressões de MPB (por exemplo, “Faroeste caboclo”, do ex-grupo Legião Urbana), de certa maneira oriundas ainda das cantigas trovadorescas (século XV) e seus candentes diálogos amorosos. Sob tal visão, entre as novas linguagens como objeto de estudo de textualidades poéticas vocalizadas e cantadas, podem-se destacar dois conceitos (MATOS, 2001): um, proposto pela semiótica lingüístico-musical de Luiz Tatit (1986), em que se considera o equilíbrio entre a celeridade ruidística e periódica da voz falante com perfis sonoros estabilizados pela música; outro, o de *performance*, base dos estudos sobre poesia vocal, de Paul Zumthor (2000), ao reivindicar em diferentes textos a centralidade da voz no ato poético, pois os atos de escrever ou ler poesia se tornam performáticos na medida em que seriam a implícita presentificação de uma voz.

Sob essa dupla ruptura construtiva – poesia musical/ música poética –, entenda-se que estruturas estéticas explícitas se evidenciam, em formas interdominantes, já desde o século XVIII, ou mesmo bem antes (OLIVEIRA, 2002).³ Nesse século, a fuga e vários outros gêneros tendiam a empregar temas e variações – sobretudo em forma de sonata –, fornecendo determinados modelos musicais que equivaliam a formas literárias renascentistas, como o soneto, a elegia e a épica, os quais foram substituídos por outras representações ao longo dos séculos XIX e XX.

Como receptor ativo de tal linguagem dupla – marcada pela presença de rupturas construtivas –, o leitor de uma obra musical pode representar vários papéis de recepção/ ação, desde o simples ao mais erudito ouvinte, até o de várias espécies de intérprete: um instrumentista popular ou clássico, o cantor de um *lied*, o regente de uma banda, coral ou orquestra sinfônica. A *performance* desses papéis tem seu início em uma *leitura* ou interpretação, ação criadora do ouvinte/intérprete, ambos “executantes” da partitura-texto (ROWELL, 1990).

Nesse sentido, chega-se ao que alguns musicólogos denominam abordagem institucional da linguagem da obra musical – expressão utilizada por George Dickie (OLIVEIRA, 2002) –, que, nos estudos de linguagens literárias, pela proposta desta análise, tenderia a corresponder ao conceito de dialogis-

2 Melodia: manifestação de um conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva; canto, por exemplo, só possui melodia. Todo estilo tem um ritmo (“batida”) diferente.

3 Já da antigüidade clássica se têm informações sobre algumas célebres metáforas, atribuídas por Plutarco a Simônides de Ceos: a “pintura é poesia muda”; “a poesia, pintura falante”; “a arquitetura, música congelada”.

mo formulado por Mikhail Bakhtin. Sob tal conceito não se pensa mais, como de certa maneira preserva a tradição canônica do texto clássico, em duas monologias distintas, se não distantes (uma, o texto produzido; outra, o leitor/receptor), mas, sobretudo, na ruptura dialógica (construtiva) instaurada pela percepção de que textos e leitores/receptores, enfim, compõem uma só estrutura de “linguagem comunicativa” por exemplo, melopoética.

No Brasil, do ponto de vista estético, o ainda incipiente estudo dessa área em que se considera a intersecção melopoética de linguagens musicais e literárias – interpostas em suas complementares rupturas construtivas – se deve à simplificação geral de análises muito centradas em letras de canções e mesmo ao grande desconhecimento teórico-musical. Sob tal (des)orientação, a referencial percepção melopoética passa a ser uma ferramenta comunicacional-metodológica que precisa ser devidamente utilizada a partir de leituras pertinentes, e com apurado senso crítico, tanto da área de poética quanto à de música.⁴ Assim, ao pesquisar nos estudos literários algumas dessas ferramentas para análise de, por exemplo, uma nova linguagem musical, é imprescindível a escolha daquela que seja compatível com a concepção e com o conhecimento musical do pesquisador. Assim, para os que entendem a cultura como elemento central para a construção musical, deve-se optar pela análise de linha cultural.

Quanto a escolhas teórico-referenciais prévias, o sentido dialógico bakhtiniano atende mais eficazmente aos que notam a composição musical, entenda-se, como potencial linguagem de percepção da natureza humana. O sentido dialógico dessa percepção pode ser vivenciada por diferentes tipos de leitor/receptor na qualidade de ouvinte, executante de peças instrumentais, regente de sinfonia, cantor, letrista etc. Considere-se, ainda, em tal processo, a importância do momento sócio-histórico da recepção desenvolvida por esse leitor, como elemento inserido em um dado grupo e local social.

Na condição de elementos ativos de comunicação, em que o novo cria rupturas de sentido referencial sob/sobre o tradicional, são bem interessantes alguns estudos referentes à linguagem musical e poética, hoje em dia (por exemplo, os desenvolvidos por Luis Tatit e José Miguel Wisnik). Tais estudos, além da complexidade de suas relações, revelam o enredo dessa “ruptura construtiva” estabelecida mesmo em fenômenos de expressão melódica

4 É importante considerar a adaptação – enquanto percepção melopoética – do texto/palavras do poema a conceitos propriamente musicais como *timbre*: voz (soprano, contralto etc.); *duração*: longo, curto (tempo das notas musicais); *altura*: agudo, médio, grave; *intensidade*: forte, fraco. Por exemplo: as palavras fada/asa, sob comparação melopoética às palavras túbulo/urubu, além de possuírem um componente sociocultural mais positivo (Bosi, 2003), tenderiam à representação de um som mais “curto, agudo, fraco” (ou forte, dependendo do contexto do poema/música ou intenção do poeta/compositor).

relativamente simples e repetitiva, tais como a dos textos de cordel, os chamados poemas-pílulas contemporâneos, o repente, as letras de *rap* e de sambas-enredo. Todavia, como avalia Gilda de Mello e Souza (2003), num outro extremo de análise, a suíte (composição instrumental, do período barroco, com seqüência de movimentos de caráter diverso) e variações mais complexas constituem os integrantes básicos no processo modernista de construção rapsódica⁵ do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Na música moderna, tal “articulação” se renova, por exemplo, quando Claude Debussy se inspira em Baudelaire, Verlaine e Mallarmé ou Schönberg em Lord Byron, ou quando Strauss compõe poemas sinfônicos, neo-romanticamente, baseados em Cervantes e Nietzsche.

Considerem-se, ainda, poetas que compuseram suas próprias músicas, como Garcia Lorca, Alfred Jarry, o brasileiro Jean Itiberé (DAGHILIAN, 1985). No Brasil, Heitor Villa-Lobos e Guarnieri musicalizaram poemas de Mário de Andrade; Vinícius de Moraes sustentou boa parte de sua produção poética sobre um cancionário de forte apelo lírico-popular; recentemente, lembre-se dos assim chamados cantores-poetas como Cartola, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda e mesmo Gabriel o Pensador; destaquem-se, ainda, Paulo Leminski (que terá parte de sua produção poética analisada adiante) e os performáticos multimídias Arnaldo Antunes, Chacal, entre outros. Esses escritores/artistas, ao buscarem novas vias de expressão de suas linguagens melopoéticas – propondo rupturas em que o tradicional serve razoavelmente também de estrutura expressiva – construíram uma nova versão, sempre inacabada, da língua portuguesa.

Sob a percepção dessa ruptura construtiva, e do sentido binário estrutura *versus* conteúdo, notam-se sinais de aproximação entre a linguagem da música e do poema por meio da observação da teoria musical e de elementos textuais de literariedade. Contemporaneamente tais sinais se apresentam, por exemplo, por meio da melodia impressa, pelas metáforizações e alegorias compostas, do valor compositivo dado, do ritmo marcado na linguagem, enfim, do centramento na percepção crítica das correspondências interartísticas em que, por vezes, o tradicional e o novo muito mais se digladiam que convivem em harmonia, ainda que criticamente (sob o aqui destacado selo de algo que “rompe construindo”). Todavia, como elemento dificultador de tal aproximação, o som musical, não sendo mera convenção simbólica, é das manifestações artísticas a mais incapaz da reprodução do belo presente

5 A rapsódia é uma peça musical de forma livre que utiliza geralmente melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais; do grego, recitação de poema (HOUBAIS, 2001, p. 2385).

na natureza – no sentido aristotélico da *mimesis* (como representar por meio de uma música, mimeticamente, as cores de um jardim de rosas?).

Nesse aspecto de reprodução, o perigo está em transpor conceitualmente a linguagem musical para a linguagem poética. Assim, a dificuldade se apresenta quando, por exemplo, ao se tratar de harmonia – entendida como dualidade da melodia –, busca-se um possível correspondente frasal representado pelo verso do poema. O ponto-chave na questão dessa integração música-poema é a busca do equilíbrio entre as dadas combinações melodia-harmonia, ritmo-mensagem, tanto no plano geral melopoético quanto nos específicos fônico e sintático-semântico. Deve-se perceber também, sobretudo nesse momento pós-moderno de extensas confusões e vale-tudo conceituais, a necessidade de avaliar o alcance dessas equivalências como expressão sócio-histórica de possível integração das várias manifestações de linguagens artísticas contemporâneas.

UMA LINGUAGEM DIALÓGICA CONTEMPORÂNEA: COMUNICAR-SE AO MUNDO PELO POEMA E SUA MUSICALIDADE

Centrando-se na percepção de uma linguagem melopoética – o ritmo musical impresso no verso –, é importante considerar fundamentos teórico-práticos na referencialidade da concepção dialógica e interacionista, apontada por Mikhail Bakhtin (1998), das linguagens contemporâneas entendidas como instrumentos eficazes de comunicação. Sob tal consideração se pode avaliar melhor, por exemplo na escola, uma nova poética da canção ou um dado ritmo melódico dos versos, como expressão das atividades de percepção musical e de leitura realizadas pelos alunos e mesmo pelos professores. São atividades entendidas como linguagem – e suas rupturas construtivas – que gera interlocução comunicacional com o “outro que está no mundo”. Para tanto, no nível sociocultural em que as linguagens produzidas se complementam, é preciso promover a integração da realidade de salas de aula, de teatros e de auditórios à realidade do próprio bairro, cidade, país.

Tal integração interlocutiva, no nível melopoético, compõe-se de fases articuladas de um processo de conscientização de base dialógica – indivíduo-mundo – que envolvam atividades de “leituras” de músicas e poemas vários, com o intuito de uma percepção/leitura de mundo mais crítica e produtivamente estabelecida. Ora, com a integração mais bem articulada de linguagens musicais e poéticas às idéias de Bakhtin, mais profundamente se estabelece a percepção desse novo contexto de leituras (tradicionais e inovadoras) e, ainda, aponta-se para o fato geral de que, na vida concreta, é importante trabalhar com enunciados completos. Percebe-se, ainda, que, quanto mais complexa é uma sociedade (por questões de vária ordem), mais

complexa será essa integração de linguagens, avaliada em sua função dialógica de informatividade e correspondências interartísticas.

Ao buscar a articulação entre a expressão melopoética de uma música, integrada à expressão literária de um texto, tal sentido de dialogismo pode residir, por exemplo, na composição de um conjunto de atividades envolvendo músicas e textos-base aplicados. Tais músicas e textos visariam ao estabelecimento de novos paradigmas educacionais e interartísticos, para a compreensão da sociedade pós-moderna, envolta por ritmos musicais aleo-experimentais (pretensamente) integrados a questões folclóricas, conceitos e técnicas de informática, cibernética, semiologia, ética e a tão (mal) debatida questão da leitura dialógica que integraria as manifestações de linguagens em uma rede única de conhecimentos.

Apesar dessa confusão conceitual disseminada, entende-se que é possível, melopoeticamente, a recriação de um novo caminho de percepção estética interartística. E por esse caminho mesmo, considerar que o valor da educação do indivíduo será medido por sua capacidade pessoal, integrada ao coletivo, em articular de maneira equilibrada dados, hipóteses e inferências (McLUHAN, 1971), contidos em uma nova onda informacional – a educação do futuro. Como exemplo de um dos vários instrumentos de percepção dessa onda, é importante notar – tanto musical quanto literariamente – a melodia impressa nas frases poéticas, como algo que tende à transição/superação dos limites paradigmáticos do conhecimento socioescolar ainda rotineiramente imposto.

Tal transição não ocorre automaticamente e, portanto, deve ser trabalhada como um conjunto bem articulado de capacidades socioindividuais e percepções interartísticas. Assim, a devida integração bakhtiniana artística – impressa subjetivamente nos estratos música *versus* poema – possibilitará, sob a óptica de uma melopoética inovadora, processos efetivos de aquisição-entendimento dessa nova linguagem dialógica.

É preciso destacar, todavia, que os valores ocidentais, baseados na palavra escrita, têm sido sensivelmente afetados pela presença dos meios eletroeletrônicos, tais como o telefone, o rádio, a televisão e, sobretudo, o computador (tipo de instrumento-resumo deles todos), com suas possibilidades de fazer negócios, assistir a shows em tempo real, trocar mensagens, fazer as mais variadas pesquisas sem sair da própria casa. Em tal contexto tecnossocial, em que a ideologia se alia a fundamentalismos de última hora, a velocidade da comunicação assim estabelecida mistura as culturas antigas com objetos utilitaristas industriais e mercantis. Ela mistura analfabetos plenos com analfabetos funcionais e pessoas que dominam habilmente a língua. Funde no mesmo cadinho a produção artística com sentido e outra qualquer com ares de mera obra para decorar ambientes; funde alta literatura

com literatura de auto-ajuda; música com estrutura complexa e música fácil, útil para venda a atacado.

Inseridas em tal *boom* intercomunicativo de uma “linguagem estética” imediatista, tanto quanto funcionalmente ética, revelam-se boas produções literárias como o *Imaginário do cotidiano*, de Moacyr Scliar, em oposição a outras do tipo *Como entender seu cachorro* e *As mil maneiras de dar prazer total para uma mulher*; relacionam-se Milton Hatoum e Paulo Coelho nas mesmas listas de livros mais vendidos; vendem-se no mesmo camelô CDs piratas de Enya, Caetano Veloso e Tati Quebra-Barraco. Nesse *boom*, enfim, estrutura-se a gênese pós-moderna de linguagens tradicionais e inovadoras – que sufocam rupturas construtivas –, mescladas na expressão de aglomerados humanos inconscientes de suas reais necessidades físicas, espirituais e mesmo de consumo. Essa estruturação finda por elidir uma das regras mais importantes para apreender estruturas sociais essenciais e, assim, seria construído em cada caso concreto o conceito de máxima consciência possível: todos os fatos humanos constituem processos de estruturação significativa que objetivam estados de equilíbrios provisórios e dinâmicos (GOLDMAN, 1972).

Do entrelaçamento dessa reorganização de expressões intercomunicativas é importante não só conceber estudos de linguagens (marcados pela presença estruturante de rupturas construtivas) como formulações em que se concebe, produz e se recebe o conhecimento em contextos históricos e culturais específicos, mas também reconhecer que tais atividades intelectuais e/ou acadêmicas possuem objetivos próprios e são caracterizadas, “necessariamente, por uma ética que tem na linguagem, e em suas implicações nas atividades humanas, seu objetivo primeiro” (BRAIT, 2006, p. 10). Nesse sentido emergem, entre tantas, duas breves constatações: (1) o Brasil possui uma cultura comunicacional composta, também, por uma estética atualíssima de intersecção de linguagens musicais e poéticas – dois novos pólos de mesma matriz verbivocovisual⁶ –, em que o tradicional e o inovador se estruturam por meio de uma significativa força dialógica de atração interativa, em parte considerável, daquela dupla produção artística; (2) essa matriz, revalidando gaia na análise de José Miguel Wisnik (2001), se deve menos a componentes externos – como globalizados fatores neomulticulturais –, em que melodias servem de suporte a inquietações ditas cultas e letradas, e mais a elementos internos, enquanto reflexos da própria identidade nacional, de canções em fina consonância com o estado musical da palavra, usufruindo o máximo de capacidade comunicativa que a língua, em suas propostas implícitas de rupturas comunicativas (e construtivas), possui.

6 Termo-conceito usado por Décio Pignatari (1974).

Enfim, quanto a essas novas formas, ou novos formatos, de linguagem – e sua estética própria de comunicação como na poesia e na música –, cada uma expressa a informação que, devidamente apreendida e avaliada em sua função de mensagem interativa, pode-se prestar a ser um fator eficaz de aprimoramento intelectual e de convivência social dialógica. Como espaço ideal dessa “convivência” estética interativa, em estado de aprimoramento constante, o contexto sociocultural é o meio em que a mensagem se transforma e nela as linguagens, mostrando-se à pessoa, revelam sua faceta de comunicação, arte e poder (SILVA, 2002).

Assim, com tal percepção desse aspecto estético de comunicação dialógica, é possível conciliar idéias, mesmo aparentemente contraditórias, sobre relações entre linguagem e ideologia, arte e produção de massa, beleza e funcionalidade, tradição e ruptura. Note-se que tal percepção se dará, desde que, como bem faz a semiótica, se distingam a interdependência de determinados níveis (estéticos, lingüísticos, comunicacionais, dialógicos) no tratamento contemporâneo dos fatos/produtos da(s) linguagem(ns) como pontes constitutivas, que se complementam, entre o que é tradicional e o que se mostra inovador.

LEMINSKI E SUA MELOPOÉTICA: MUSICALIDADE DA RUPTURA EM UMA POÉTICA DA ANTITRADIÇÃO

Paulo Leminski abriu as picadas da linguagem para os novos poetas dos anos 70, fossem eles ditos marginais, neoconcretos ou construtivos. Traçou, nessa abertura, um arco de ligação entre a poesia concreta e as novas sensibilidades não-especializadas, optando por uma linguagem, com um quê de musicalidade e de rendimento comunicativo mais imediato, que arriscava tudo. Leyla Perrone-Moisés (apud GÓES e MARINS, 2001) o considera, como todo artista, um tipo de formalista que, todavia, nunca foi poeta de gabinete. Para ela, suas vivências de *beatnik* caboclo e sua filosofia de malandro *zen* são aprimoradas no uso preciso da linguagem “até chegar à cifra certa”.

Cumpria bem, sem se prender a nenhuma escola ou fórmula literária, o papel-personagem de poeta incomodado em um país tricampeão de futebol (“a taça do mundo é nossa, ó brasileiro, não há quem possa”), saindo de um período ditatorial, ainda às margens da comunidade global, em que outros países se nutriam nos novos ventos já tecnológicos, e da política pós-guerra. Nas décadas de 1950 e 1960, acontecera a súbita ascensão do Japão e da Itália como potências exportadoras de manufaturas. Da mesma forma que com as telecomunicações e informática atualmente, estava também em curso uma evolução nos transportes, ao lado da introdução dos plásticos e materiais sintéticos. O Brasil iniciava seus passos globalizadores, na arte e na economia

por exemplo, nesse contexto em que todos os países avançados, e não apenas Japão e Itália, se expandiam aceleradamente. Foram os chamados “anos gloriosos”, até 1973, quando se crescia a 5% ou mais.

Era nessa situação mundial, bipolar e já neoliberal, que os governantes brasileiros procuravam se espelhar, na verdade, sem um direcionamento autônomo. Sem espelhos para usar, samurai sem espada e malandro com violão, Leminski sempre ganha a aposta do poema, ou por golpe de lâmina – sua estrutura é cortante –, ou por jogo melódico sincopado – seu conteúdo propõe a idéia antes da afirmação (GÓES e MARINS, 2001). Crítico do momento e malandramente, Leminski reaplica a “dialética da malandragem”,⁷ buscando com suas multiproduções um novo caminho de reconhecimento do país em que vivia. Reconhecimento desde os anos 70 que, diante do modelo da agora ensaiada “dialética da marginalidade”, pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais, entre a produção de “suas artes”.

Nesse contexto, não se trata mais de conciliar diferenças entre as linguagens – literária e musical –, mas de evidenciá-las, recusando-se a assumir a promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos (ROCHA, 2004). Entenda-se que aqueles anos de arbítrio, partilhados com os outros povos da América Latina, não podiam ser considerados como tempos de isolamento cultural. Pelo contrário, coincidem com a explosão de maio de 1968 na França, com o tropicalismo brasileiro, com vários desdobramentos que atingiriam em cheio as formas de conduta individual. Atingiria, ainda, os modos de expressão entre as gerações dos países que sofreram o seu impacto, por exemplo, “no Brasil, a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu” (BOSI, 1996, p. 436)

Leminski possuía uma visão de linha evolutiva da literatura e mesmo da música. Considerava que, assim como a técnica ou a ciência que evoluem, o texto – o fazer literário e sua melodia implícita –, enfim, o “ato melódico” de escrever, também deveria evoluir. Afirma que não se interessava mais pela idéia de literatura como algo preestabelecido em si mesmo ou como processo de continuidade literária que referenda, sempre, o cânone. Para o poeta, era importante que suas “coisas” não tivessem nenhum padrão dessa continuidade com “isso que se chama literatura” (LEMINSKI, 1994, p. 18). Colocava-se, e a sua produção, dentro de uma perspectiva histórica, profundamente marcada pela composição joyceana de mundo e de narrativa.

7 Em “Dialética da Malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”, Antonio Candido (1970) apresenta profunda interpretação da vida social brasileira, com base histórica num comércio duplo de interesses estabelecidos entre a ordem e a desordem, entre o permitido e o proibido.

Assim, apocalíptico, composto de material pronto para a combustão intelectual e de essência melopoética romântico-oriental, Leminski foi um marco. Poeta, filósofo, humorista, professor, judoca, artista gráfico, fazedor de quadrinhos, compositor e tradutor de inglês, grego, hebraico, tupi, japonês, latim e russo, foi desses personagens imperdíveis pelos bares de Curitiba e perdidos nos trilhos de uma literatura mercantil, marcada pela luta do bem contra o mal, literatura entranhada de novo senso melódico.

Embalado por autoconcepção de poeta e(m) músico/compositor (aprende a tocar violão a partir de 1960), em 1981, compõe “Verdura”, gravada por Caetano Veloso no LP *Outras palavras*, da Philips. A música integra a trilha sonora do filme *O rei da vela*, baseado no texto homônimo de Oswald de Andrade, dirigido por Zé Celso Martinez e Noilton. Compõe, ainda, as músicas “Mudança de estação”, gravada pela Cor do Som; “Valeu”, gravada por Paulinho Boca de Cantor e as canções “Oração de um suicida” (com Pedro Leminski) e “Eu sei”, gravadas pelo grupo Blindagem. Em 1982 compõe, com Moraes Moreira, “Decote pronunciado”, “Pernambuco” e “Promessas demais” (música-tema da novela “Paraiso”, da Rede Globo) e, em 1983, “Teu cabelo, oxalá”; compõe, ainda, “Razão pela cor do som”, gravada no LP *Magia tropical*, da Odeon; “Vamos nessa”, gravada pelo artista-músico performativo Itamar Assumpção, e “Morena absoluta, desejo manifesto”, com Moraes Moreira, gravada no LP *Mestiço é isso*, pela CBS. Compositor de relativo sucesso, para a época, Leminski avalia que o conto e a poesia terminaram por representar, no Brasil, a mesma coisa que o Volkswagen representou, pode-se dizer, em termos viários. Esse carro colocou a classe média sobre rodas, e aqueles textos deram a todos a ilusão da possibilidade de uma carreira literária que, para o “poeta multimídia-músico ao acaso”, seria uma coisa bem mais complicada.

De espírito profundamente irrequieto e hiperativo, Leminski era um tipo de zenlirico melopoético imerso na contemporaneidade das vanguardas multimídias necessitadas de auto-afirmação e reconhecimento. Assim, transitava impassível por um irregular feixe expressivo de códigos, signos e linguagens, comunicando-se com variadas faixas etárias e processos de informação de massa ou de grupos específicos. Quanto ao sentido de auto-afirmação e reconhecimento citado, Haroldo de Campos, em entrevista exclusiva (ARAÚJO, 1999, p. 79), afirma, sobre a poesia contemporânea (em especial, sua experiência com a poesia computadorizada), que

esse tipo de experiência já estava contido nas premissas históricas da Poesia Concreta. Quando esta foi lançada e elaborada, por volta da década de 50, pretendia-se sair do círculo fechado do beltrismo acadêmico e ligar a poesia às outras manifestações, com o que se fazia, em termos de vanguarda, nas artes plásticas e na música, como também colocar a poesia

em sintonia com que havia de mais novo e fundamental na pesquisa científica.

Leminski exercitava uma sintaxe que, ao tempo em que era televisiva, descontínua, focada em núcleos de imagens rápidas e bombásticas, era também composta por uma lógica subjetiva e romântica: melopoeticamente cantava a pessoa “da-modernidade” falando da pessoa “de-sempre” – ser sentimental, por condição existencial. Com facilidade impressionante imprimia ao texto uma circunstância de projeção de *slide* e, reduzindo-o a algumas palavras, explodia por ele toda a força lírica – impressa em uma melodia quase sempre sincopada – da emoção de ser apaixonado pela vida, pela criação, pelo ser humano. Cultuando os clássicos, “as obras-mãe em que as outras de diluem”, como dizia, desbravava o desconhecido da função melopoética não como marginal, mas como intelectual excêntrico, guinado a essa condição pelo seu romantismo pós-lírico:⁸

A morte, a gente comemora.
No meu peito, cai a Roma,
 que caída embora,
nenhum bárbaro doma (LVC, p. 78)

não creio
que fosse maior
a dor de dante
que a dor
que este dente
de agora em diante
sente (CR, p. 78)

dois namorados
olhando o céu
chegam à mesma conclusão
mesmo que a terra
não passe da próxima guerra
mesmo assim valeu
..... (EMD, p. 147)

Ao comentar a poesia de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda avalia que o mundo visível pode fornecer as imagens de que é feita sua poesia,

8 Trechos de poemas e poemas integrais foram extraídos de Leminski e Bonvicino, *Envie meu dicionário*, 1999; Leminski, *La vie en close*, 1991; Leminski, *Caprichos e relaxos*, 1985. Os livros serão representados, respectivamente, por EMD, LVC e CR.

mas essas imagens se combinam, justapõem-se de modo sempre imprevisto, talvez até mesmo pelo próprio poeta (MELO, 1998). Nesse sentido, Leminski legou aquilo que pode-se chamar de “espontaneísmo orientado”, atingido através do completo domínio dos meios poéticos, também melódicos, e de total predisposição ao poema. É, assim, naquele estranho poder de absorver o visto – processo subjetivo integrando espírito e visão – que se assenta a contribuição indispensável do poeta, que não se privou de declarar algumas diretrizes de sua técnica. Melo considera que, como força ou não de sua expressão, mas ao contrário dos louvores de alguns poetas pelo dilema do “papel em branco”, Leminski propõe a revelação do poema por dentro, e de soltá-lo sem hesitação, pleno de uma estranha musicalidade por vezes atonal, arritmica, sempre originalmente manifestada.

O poeta reafirma sua predisposição ao poema, como reação planejada ao que ele vê e sente. Como tipo de crítica poética, pode-se ler (ver/ouvir) sentir em Leminski que “[...] a palavra escrita é a verdadeira alma do homem que pensa em ocidentês. Ao contrário do que pensa McLuhan, ela vai mais e mais competir com a televisão” (PIGNATARI, 1995, p. 16). É nessa leitura crítica – da constituição do novo refundado no tradicional, sob a égide de assumidas rupturas construtivas – que o poeta reafirma, também, a necessidade do exercício poético incansável:

.....

bashô disse: não siga as pegadas dos antigos.
procure o que eles procuraram.

eles procuraram a poesia, vamos procurá-la. à nossa moda.

.....

precisamos tirar a poesia da vertigem/miragem do novo, novo, mais novo, mais, mais...

.....

como canta roberto carlos: de que vale tudo isso,
se você não está aqui?

.....

desestatizar o poema: desestatizar os veículos (livros, revistas, jornais)
e ambientes (sala, galeria, show)

(EMD, p. 109-117, carta 42)

O poema leminskiano, ao surgir na linha do “parnasiano chic”, é para ridicularizar suas possibilidades, engajando-se naquilo que o mesmo Sérgio Buarque de Holanda chamou, em Bandeira, de “rebelião contra as formas convertidas em fórmulas”. Assim, uma dada situação compõe a forma que é, na maioria das vezes, realizada por um conjunto de frases bem arquitetadas,

ambíguas, opacas, “vestidas” em metros comuns, em ritmos melódicos condensados, com uma sonoridade tacitamente presente. O poema vai, dessa “maneira melopoética”, rompendo suas frases que aparentemente são secas, rasas, inequívocas, claras.

Acrescente-se a essa composição o claro-difuso sentido neo-romântico de um lirismo marginal às imposições das vanguardas, sobretudo as da década de 1970. Tal sentido melódico-musical tende a ampliar a força poética de Leminski, centrada na necessidade de concentração e reflexão no sentido multipoético de diversos assuntos (filosofia, música, religião, linguagens, sociedade etc.), como forma de enriquecimento do material a ser trabalhado:

o esplêndido corcel
vê a sombra do chicote
e corre, esplendores do cavalo
em labirintos de crina
.....
e o coração no peito
feito um pião dormindo! (LVC, p. 55)

Esterilidades⁹

.....
Tarântula das atrizes
O deslize
Strip-tease da medula
Pras felinas Ophélias
Messalinas em férias.
..... (EMD, p. 161, carta 69)

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
.....
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em copacabana (CR, p. 84)

Oswald de Andrade, a certa altura do *Manifesto antropófago*, anuncia que “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (TELES, 1991, p. 355). Também oswaldiano em seus conceitos, mas ampliando-os à sua maneira, Leminski defendia uma lógica-em-duplicidade: ao mesmo tempo modernista, portanto “alógica”, e individual, “ilógica” pela cartilha do verso/poema bem composto. Quanto aos primeiros modernistas, aliás, considere-

9 De Jules Laforgue, tradução de Paulo Leminski.

se que Leminski não valorizava muito a obra de Mário de Andrade, dizendo que “gostava do *Macunaíma*, mas nem tanto e encontrando no autor o que chamou de algumas das coisas chatas da cultura brasileira: ufanismo, ‘macumba para turistas’ e, principalmente, sentimentalismo barato” (MELO, 1998, p. 89).

Se insistissem em sua filiação modernista, defenderia Cartesius (um dos personagens de seu “romance-idéia”, produzido em sete anos, *Catatau*) como o herói de caráter demais, cuja “muiraquitã” seria a Europa, o passado, o teorema de Pitágoras. Ainda sobre sua relação com o modernismo e a literatura brasileira que o influenciou, em depoimento de 1978 – como sempre, marcado por boa dose de humor irônico –, Leminski afirma: “Drummond, só uma dose simples para saber que barato que dá. Cabral, por dever de ofício. Oswald, já muito tarde para alterar rumos”. É interessante perceber, que esse “muito tarde” foi dito por um poeta de, apenas, 34 anos.

Quanto à questão “Leminski e vanguardas”, deve-se retomar a noção de vanguarda como “desvio da norma”, na reveladora expressão de Viktor Chklóvski. Esse sentido de “desvio” pode ser aplicado tanto para vanguardas estéticas quanto para vanguardas que, além do componente estético, são formadas por outros elementos políticos, religiosos, musicais etc. Tais vanguardas possuem, em sua composição básica, um forte elemento “desviante”, que promove desde suas manifestações públicas até mesmo sua condição existencial de grupo(s) social(is).

Esse desvio trata, antes, de uma postura frente à norma social vigente (das décadas de 1970 e 1980), à crítica em relação a um determinado cânone estético. Assim, determinada vanguarda estética representaria um desvio em relação a um “mundo artístico-intelectual”, tal como o definiu Howard S. Becker. No caso de uma vanguarda como a contracultural, com seu ápice na década de 1970 – composta por elementos estéticos, industriais, políticos, econômicos, ecológicos, psicofísicos etc. –, o sentido de desvio extrapola o nível de produção de obras, ou pensamentos, e se instaura no dia-a-dia do indivíduo.

A contracultura, nesse sentido, pode ser definida como manifestação estético-psicossocial (RISÉRIO, 1990) em que vida e obra surgem como elementos, por vezes conflitantes, mas inseparáveis, em qualquer situação. No caso de Leminski, aqueles dois desvios agem concomitantemente, estruturando-se um no outro, e sua trajetória literária, ou multiartística, é resultado do intercâmbio desse desvio duplo, às vezes até ambíguo. Nesse período se instaura uma espécie de onda neo-romântica, anunciando e oferecendo às pessoas novidades como as drogas alucinógenas, o pacifismo, a ecologia, o orientalismo, o movimento feminista, o pansexualismo, os shows

de rock etc., como manifestações de um desvio assumido contra o *status quo* mundial. Leminski, integrado a tudo isso, entrega-se às influências concretó-líricas de Donald Keene e Haroldo de Campos, em que o método ideogrâmico é peça-chave dessa estética vanguardista que se assume como nova fé pelos conceitos e linhas estéticas:

SIGNO
SIGO
NA NOITE
O DESTINO

SER AQUILO
QUE A SOMBRA
QUIS
PARA NOIVO (CR, p. 120)

 simples
como um sim
 é simples
mente
 a coisa
mais simples
 que ex
iste
 assim
ples
 mente
de mim
 me dispo
des
 (aus)
 ente (LVC, p. 27)

Como poucos, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1970, Leminski trabalhou exaustivamente a dicotomia *e/ou* dialética instaurada entre o sentido do legível e ilegível, de limite e dissolução, erudito e popular, história e filosofia, prosa e poesia, informação e comunicação. Seus poemas “haikaicos” mesclam uma massa coesa de ficção e erudição, conseguindo, como espécie poética de anotações caóticas – previamente arquetetadas –, transformar informação rápida em mensagem profunda.

O poeta, com a sofreguidão dos operadores das Bolsas de Valores e a serenidade zen dos monges, explorava os limites das fronteiras fluidamente estabelecidas. Nesses limites as ultrapassava, como quem aposta no desconhecido como a mais ousada forma de revelar, em si e por si, o lirismo entranhado em cada ser humano. Leminski via no dia-a-dia da vida a possi-

bilidade real de (re)acender o romantismo como “neologomarca” de uma postura mais centrada no sentimental, no espiritual e no indizível das palavras. Ao romper, pacificamente, com o concretismo, o poeta busca a (re)construção de uma nova poesia brasileira como quem tem de começar tudo de novo. E assim faz, na busca da compreensão de que “difícil é descobrir o novo nas coisas recentes” e, ajoelhado nas nuvens, pede “que a estátua da liberdade / e a estátua do rigor velem / por nós” (LEMINSKI E BONVICINO, 1999, p. 10).

Ao se aproximar dos parnasianos por seu gosto pelo artifício da estrutura poética e uso de outros recursos (rima e escansão, por exemplo), assume como norma a transformação em novos significados de figuras de linguagem, como a antítese. Dessa maneira, compõe sua poética, dentro de uma linha neo-romântica, articulando visão zen-orientalista com uma abordagem tecnicista da poesia concreta: ele articula Bashô e Pound; Bilac e Oswald de Andrade; Buda e Jesus Cristo; Beethoven e Jimi Hendrix. O poeta, ao utilizar com rara habilidade e eficiência o *mass media*, desconfiava da formalidade acadêmica e do que chamava, no rastro da produção concretista, de “lógica aristotélica” da linguagem.

Leminski apelava, assim, para a experiência irracional como fonte de conhecimento para o haikai (FRANCHETTI, 1994). Nesse sentido, no haikai de Leminski, que melhor soube adaptá-lo para o português, há uma confluência tanto da ênfase na técnica do ideograma quanto de um apelo vivencial. Há a preocupação do poeta em radicar o haikai numa prática, assumindo-o como caminho mesmo de vida e o colocando como representação pura da experiência sensorial mais elementar.

Ao mesmo tempo em que mantém sua composição poética com declarado virtuosismo técnico, melodia sincopada e com aprimorada linha intelectual, Leminski estabelece uma relação marcada pelo lúdico, por uma expressão de fundo romântico centrada entre a inocência e por um nítido deslumbramento pela vida e pelas pessoas. Muitos de seus poemas revelam um inconfundível prazer pelo conteúdo conciso do haikai e quase sempre “brincam” com uma musicalidade muito peculiar. Assim ele opta, com assumida liberdade quanto à estrutura do poema, ora pelo uso descompromissado da assonância e da rima, ora pelo verso branco e sem medida, ora pela mera representação visual dos versos, ora pela reconstrução da forma/fôrma das letras e palavras, para ocupar o espaço disponível da folha.

Foi sobretudo com o lirismo dessa poesia livre, atribulada e serena que o haikai encontrou, fora da comunidade japonesa, a melhor e mais conhecida realização no Brasil. Assim, “haikamente”, a produção poética de Leminski assimila as conquistas da poesia concreta, articulando-as a uma noção coloquial e humorística do modernismo brasileiro da primeira fase:

SÍ LA BA
MIM
PA LA VRA
SEM
F I M
F I M
F I M (CR, p. 135)

se
nem
for
terra

se
trans
for
mar (CR, p. 126)

Mesmo depois da definição do *calligrame*, por Apollinaire, como poema ideográfico e com a atenção das vanguardas literárias europeias do início do século para a ideografia chinesa, ainda é outro o interesse concretista. Ele se funda na radicalidade de uma composição nova, centrada em Fenollosa¹⁰ e em suas considerações sobre linguagem e poesia, antevendo-se, de modo sintético mas detalhado, uma abertura extra-ocidental que avança pelo texto além de seu plano das fundamentações estéticas. Nesse contexto, avalia Antônio Risério,¹¹ a contracultura propõe um tipo de retorno à natureza – considere-se que aquele ecologismo difere muito do de hoje –, refazendo viagens de Rosseau e Wordsworth em que se estabelece, ainda que utopicamente, o rompimento com um dado modelo industrial de sociedade.

O haikai, para Leminski, serve para testar e compor visualidades e sintaxes de montagem, harmonias fônico-melódicas em jogos de imagem. O poeta o assume, também, com estilo de contracultural andarilho neo-romântico-metropolitano; com angustiado e musicalizado amor pela natureza, esse andarilho se reflete na inexorável percepção da escassez de recursos minerais, poéticos, culturais:

as coisas estão pretas
uma chuva de estrelas
deixa no papel
esta poça de letras (CR, p. 105)

10 No ensaio de Fenollosa, *The chinese written character as a medium for poetry*, já se observam análises interessantes sobre o “jogo” de vanguardas que ora se presencia em todo o mundo.

11 Risério (1990, p. 12) avalia que “foi dessa maneira que a contracultura abrigou e alimentou o embrião da ecopolítica, embora, naquele momento, nosso ecologismo tenha sido mais uma atitude filosófica do que qualquer outra coisa”.

um pouco de mau
em todo poema que ensina

quanto menor
mais do tamanho da china (CR, p. 84)

xavante
muitos xxxxx
avante (CR, p. 104)

No Brasil dos anos 70 se percebe a estruturação do Movimento Negro Unificado, a proliferação dos terreiros de umbanda, do ritual católico das missas que admitem algumas intervenções do candomblé. Percebem-se, ainda, o ressurgimento de entidades afrocarnavalescas e o renascimento de uma música popular negromestiça, que, entre outros fatores, institui um novo contexto histórico fundamental nas relações sociorraciais.¹² Ao lado desses acontecimentos nacionais, vê-se o surgimento, no continente africano, de novas nações negras de língua portuguesa superando o colonialismo e a revitalização do movimento *black power* e da *soul music* norte-americanos.

Leminski – um excêntrico que não tendia ao mero desbunde intelectualóide e infrutífero de boa parte de sua geração – não ficou às margens desses “acontecimentos”. Deixando-se absorver por tantas novidades, contraculturalmente, revelou-as por meio de um processo melopoético neoromântico miscigenado e antipreconceituoso. Nesse contexto, o verso leminskiano, sob uma estética da concisão, do humor, da ambigüidade, da sonoridade, do subjetivismo, absorvido por um momento histórico pós-moderno, nunca perde a espontaneidade e uma orientação bem definida:

Meu reino é do outro lado do mundo
Meu reino
Meu mundo por um cavalo
.....
Este mundo
Não me deixa reinar
Neste reino me resta
Ser vagabundo e ruminar
.....
Meu reino cavalga este mundo
– Logo ele que nunca soube caminhar! (EMD, p. 173, carta 68)

¹² Esse conjunto amplo de fatores foi resultado, basicamente, do chamado “milagre brasileiro”, promovido pela sucessão de governos autoritários desde a década de 1960. Para melhor compreensão do “fenômeno” e suas variantes. Consultar Skidmore (1998) e Prado Jr. (1989).

.....
eu descobri
que o frevo
tem muito a ver
com certo
jeito mestiço de ser
.....
de ser meio
e meio ser
sem deixar
de ser inteiro
e nem por isso
desistir
de ser completo
mistério
..... (CR, p. 16)

Em *La vie en close* – que compôs ao longo dos anos 70-80 e deixou organizado no final de 1988 –, Leminski sugere a proximidade de sua morte. Nesse período sofre graves crises hepáticas e, como neo-ultra-romântico vítima de um novo *Mal du siècle* – a angústia da percepção da vida no meio da multidão de pessoas mecanicamente insensíveis, uma angústia movida a poemas, drogas e bebidas –, vai se entregando aos “mistérios gozosos” do fim de seu tempo “na esfera” da terra. Em outubro ou novembro daquele ano, escreveu um bilhete-testamento (divulgado pelo *Jornal da Tarde*) no qual, com a imprevisibilidade constante de sua boêmia assumida, procurou traçar um sentido ao seu rito de passagem:

Este pode ser meu último texto. Talvez eu repita o destino de Fernando Pessoa, aos 44 anos e do mesmo mal. Nunca estive interessado em envelhecer, eu que sempre amei a juventude. Quero repousar em Curitiba, ao som dos *Beatles*, com meu kimono de faixa preta. Saio da embriaguez de viver para o sonho de outras esferas. Alice: por toda uma vida. Ana: obrigado pela vida que você me deu. Fortuna: você foi demais pra mim. Áurea, Estrela: vou amar vocês até o fim e depois.

O livro é marcado, assim, pela presença fluida de uma suave melodia oriental de quem enxerga a vida através das lentes grossas de óculos ocidentais exigindo formalidade e rapidez. Nele, sua poesia traz, em si, essas marcas tatuadas:

RUMO AO SUMO

Disfarça, tem gente olhando.
Uns, olham pro alto,
cometas, luas, galáxias.

Outros, olham de banda,
lunetas, luares, sintaxes.

.....

Raros olham para dentro,
já que dentro não tem nada.
Apenas um peso imenso,
a alma, esse conto de fada. (LVC, p. 49)

Com o lançamento de *La vie en close*, Leminski não chegou ao ato extremo como Torquato Neto, ou Mishima,¹³ ou como Iessienin ou Maiakóvski. Ele busca, na verdade, além de uma notificação objetiva, datada com extrema lucidez e coragem, a revalidação de um sentido romântico de sua própria vida, em que a função de fugacidade para sua *Pasárgada* é mantida-roubada dia-a-dia: em um jogo de vai-e-volta espiritual, Leminski opta pela razão e aposta na vitória do sentimento. Assim, vários de seus poemas estão carregados dessas pistas, algumas visíveis, outras camufladas, mal e bem escondidas em cada imagem, em cada espaço vazio, em cada sensação de silêncio e grito contido e expulso.

Não haveria exagero nenhum em comparar a trajetória vigorosa desse multipoeta, rebelde dos anos 70, com a de Jimi Hendrix ou Janis Joplin (ASSUNÇÃO, 1991). O fato é que Leminski, disfarçado de si mesmo, erudito, karateca, razoável violonista e compositor, alcoólatra e poliglota, não passou incólume àquela geração rebelde dos anos 60. Ao afirmar, em um poema, que estava se tornando um mestre em disfarces, nota-se sua inquietação em “administrar” uma vida errante – já conturbada pela ascensão da tecnologia e poderosos interesses financeiros multinacionais –, procurando a essência de uma nova existência interpessoal romântica e real, perdida entre os museus clássicos e os *shoppings centers* ciberpoéticos da pós-modernidade.

À vontade para revigorar a produção poética nacional da década de 1970 em diante, apoiou sua intenção despreocupada em seguir as idéias da poesia concreta ao longo das trilhas áridas dos anos 60. Assim, sua produção reaplica a, mesmo que questionável, importância de Oswald de Andrade com seu coloquialismo nacional e poemas-piada, poemas-minuto, poemas-pílula. Reaplica o constante e intenso diálogo com a literatura clássica, com os simbolistas e com a poesia *beat* americana, a fim de tentar estabelecer novos parâmetros para a leitura e compreensão da lírica moderna. Reaplica, ainda, a produção literária pela música popular, o uso obsessivo do provérbio, a construção da frase poética densa, inquebrantável e simples, o orientalismo ocidentalizado pelos haikais de Bashô.

13 Leminski traduziu *Sol & Aço*, uma apologia ao suicídio honroso dos samurais, de Yukio Mishima. Mesmo que para alguns críticos de sua obra, essa tradução tenha sido feita por motivos estritamente financeiros, para o poeta, esse caminho – o do suicídio – seria sempre possível e venerável.

Produz uma poesia em que se reaplicam, também, as mais variadas filosofias e línguas que compõem o percurso histórico e estético dos “ismos” europeus do final do século XIX e as vanguardas (com suas pós-vanguardas) do século XX. Todos esses desvios, recriando novos caminhos, traçam o conturbado percurso leminskiano. Daí o projeto de *Envie meu dicionário*,¹⁴ como mais um testemunho de fé: textos com a missão de registrar o neo-romantismo de uma produção poética, vazada em uma melodia majestosa, perdida e encontrada, na modernidade.

Esse livro, em que se lê/vê a desconstrução de um período – sobretudo a década de 1970 e, ainda, a de 1980 – pela composição das cartas, revela-se como um tipo de documentação poética. Nela é demonstrada a estruturação do verbo fácil, o derramamento constante de idéias, o carinho entranhado na mensagem, a rispidez fiel de uma fonte precisa, o sentido de estranhamento e a definição de uma poesia construída, essencialmente, pelo diálogo. Essa poesia se afirmava na categoria de um empreendimento cultural que se projeta como entidade/identidade de círculos especulativos, de materiais mergulhados na palavra, na sua forma, no seu ritmo próprio, no seu som.

Há um problema, até ingênuo, em tachar Leminski como fundamentalmente um poeta marginal. Também ao rotulá-lo como poeta de “versos normais”, meramente proverbiais, não se percebe seu ímpar lirismo melódico em uma estrutura romântica quase clássica – nunca na forma, mas sempre na essência. É ver/ler alguns trechos de suas cartas-ensaios, de seus poemas, e ser tocado pela possibilidade da ampliação da visão para além do esperado, do estabelecido e do proposto como estrutura formal e/ou conceito tradicional. Neles, os anos 70, no Brasil e no mundo, lançam raízes ético-estéticas para além de uma filosofia e gramática livresco-acadêmica; neles, há o ruído intencionalmente musicalizado de uma poesia amena, árida e sempre plena:

.....
nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia
ou como v. disse de uma ESPERANÇA
é isso que quero dizer quando falo
que o poeta para ser poeta tem que ser mais poeta
.....
talvez não haja mais tempo
para grandes e claros GESTOS INAUGURAIIS
como a poesia concreta foi
a antropofagia foi
a tropicália foi

14 Esse livro, de 1999, apresenta-se como obra melhorada, com mais ensaios e fac-símiles, em relação à anterior coletânea de cartas, *Uma carta uma brasa através*, publicada, em 1992, pela Iluminuras.

agora é tudo assim
ninguém sabe
as certezas evaporaram
que a estátua da liberdade
e a estátua do rigor

velem por nós

amor abraços
(EMD, p. 46, carta 9)

Leminski, um incansável reconstrutor de rupturas, materializou toda sua vida *pop-underground-zen* na ressignificação de dialéticos conceitos como lucidez-excentrismo, alcoolismo-vida, oriental-ocidental, solidário-solitário, romântico-concreto, poeta musical-músico poeta. Nessa assumida ressignificação intersemiotizada – em que duplos caminhos se completam numa única via – usou à vontade o emblema tradicional articulado ao selo inovador. Assim viveu, ao lado de suas várias crises pessoais, crises sociais de identidade nacional de um país – do futuro – em surtos de milagres político-econômicos originários de atuais Planos de Aceleração do Crescimento.

Enfim (talvez, ou certamente), a massa incomensurável e desconjuntada de conceitos/ações da maioria amorfa e comedida de seus sobreviventes contemporâneos – muitos dos quais já se rotulando de pós-modernos – o envolveu sem possibilidades de (sua) fuga. Assim, envolvido, sentiu-se abalado com uma intensidade sempre ferinamente decisiva, que o empurrou ao convívio de seus (poucos) iguais, aqueles com os quais esse “melopanpoeta” estabelecia limites imprevisíveis entre pontos de contato e de convivência artisticamente pacífica, além de produtiva. Assim, refunda seus

LIMITES AO LÉU

POESIA: “words set to music (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido”(Maiakóvski), “cernes e medulas”(Ezra Pound), “a fala do infalável”(Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade”(Jákovson), “permanente hesitação entre som e sentido”(Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra”(Heidegger), “a religião original da humanidade”(Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem”(Coleridge), “emoção lembrada na tranqüilidade”

(Wordsworth), “ciência e paixão”
(Alfred de Vigny), “se faz com
palavras, não com idéias” (Mallarmé),
“música que se faz com idéias”
(Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um
fingimento deveras”(Fernando
Pessoa), “criticism of life” (Mathew
Arnold), “palavra-coisa”(Sartre),
“linguagem em estado de pureza
selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to
inspire”(Bob Dylan), “design de
linguagem”(Décio Pignatari), “lo
imposible hecho posible” (García
Lorca), “aquilo que se perde na
tradução” (Robert Frost), “a liberdade
da minha linguagem” (Paulo
Leminski)... (LVC, p. 10)

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual: videopoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ASSUNÇÃO, Ademir. Leminski: dor e rigor em seus últimos poemas. *Jornal da Tarde*. Caderno Artes e Espetáculos. São Paulo, 29 mar. 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). *Revista de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, 1970.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskiada barrocodélica. *Folha de S. Paulo*, Caderno Letras, p. G4, 2 set. 1991.
- COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Coimbra, Portugal: Almedina, 1987.
- DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra. *The Chinese written character as a medium for poetry*. San Francisco: City Lights Publishers, 1986.
- FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre a história do haikai no Brasil. *Revista de Letras*. São Paulo: Unesp, n. 34, p. 197-213, 1994.

- GÓES, Fred; MARINS, Álvaro. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- GOLDMAN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna: para uma sociologia da totalidade*. Tradução de João Assis Gomes e Margarida Sabino Morgado. Lisboa: Presença, 1972.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEMINSKI, Paulo (Org.). *Paulo Leminski*. Curitiba: EdUFPR, 1994.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Tradução de Décio Pignatari. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MELO, Târso M. de. Leminski e as gerações futuras. *O Povo*. Suplemento Caderno Sábado. Fortaleza, 7 fev. 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PRADO JR., Caio. Organização social. *Formação do Brasil contemporâneo*. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- RISÉRIO, Antônio. Leminski e as vanguardas. *Revista Bric a Brac*. Brasília, n. IV, p. 11-13, 1990.
- ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea (ensaio). *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 29 fev. 2004.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona, Espanha: Romanyà/Valls, 1990.
- SCHER, Steven Paul. Comparing literature and music: current trends and prospects in critical theory and methodology. In: KONSTANTINOVIC, Zoran; SCHER, S. Paul; SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.