

Joacy Ghizzi Neto

**CARTAS DE PAULO LEMINSKI:
*SINAIS DE VIDA***

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Literatura
Orientador: Prof. Dr. Jorge Hoffmann
Wolff

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Neto, Joacy Ghizzi
Cartas de Paulo Leminski : Sinais de Vida / Joacy
Ghizzi Neto ; orientador, Dr. Jorge Hoffmann Wolff -
Florianópolis, SC, 2014.
113 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cartas. 3. Correspondência. 4. Paulo
Leminski. I. Wolff, Dr. Jorge Hoffmann. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

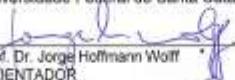
"Cartas de Paulo Leminski: Sinais de Vida"

JOACY GHIZZI NETO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina,



Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff
ORIENTADOR

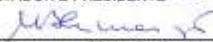


Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)
ORIENTADOR E PRESIDENTE



Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC)



Prof. Dr. Eduardo Blerzi (Unicamp)



Prof.ª Dra. Lúcliana di Leone (UFSC)

Ao meu grande xará Joacy Ghizzi
(1937-2012)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço meu professor e orientador Jorge Wolff, com quem tive o prazer de estar conversando e trabalhando desde a disciplina de Literatura Brasileira VII da minha graduação, passando pelo Trabalho de Conclusão de Curso até este projeto de dissertação de mestrado. Agradeço as professoras Maria Lucia de Barros Camargo pela participação neste processo desde minha iniciação científica, e a Luciana di Leone pelas conversas e aulas até à banca de qualificação, momento de indicações precisas de ambas professoras. Agradeço também ao professor Eduardo Sterzi, pelas visitas à UFSC e aos cursos ministrados e pela participação como membro da banca examinadora deste trabalho.

Agradeço novamente aos meus pais, Wanderlei e Cléria, por continuarem acreditando – e suportando – meus estudos.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, sobretudo aos colegas do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC) e do Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura, espaços e momentos que conseguiram dar *vida* à vida acadêmica. Agradeço especialmente aos colegas Fernando Petry e Artur de Vargas, por estarem sempre prontos a ajudar e a colega Elisa Tonon, pelas conversas e textos trocados, que fortaleciam minhas convicções na potência do poeta compartilhado.

Agradeço aos colegas do Laboratório de Sociologia do Trabalho (LASTRO-CFH), lugar onde, atravessando uma rua, pude sempre encontrar outro mundo dentro da universidade. Agradeço especialmente aos colegas dos grupos de pesquisa *Marx e os marxismos* e do grupo *Mario Pedrosa: as raízes do golpe de 64*.

Aos kamaradas de “república” Diego Moreira e Itamar da Rosa, pela convivência coletiva e pacífica.

A todos que contribuíram, fizeram parte de alguma forma, neste breve mas intenso processo de escrever uma dissertação.

“Ouçam! Vocês, com certeza, conhecem um outro Tchekhov. Os sinais de respeito de vocês, os epítetos elogiosos, são bons para algum prefeito de distrito, para um deputado à Duma, e eu falo de um outro Tchekhov.”

Maiakovski

“Bem cavado, velha toupeira!”
Karl Marx

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objeto principal as cartas publicadas de Paulo Leminski em correspondência com Régis Bonvicino. Trata-se de duas edições distintas: *Uma carta uma brasa através* (1992) e *Envie meu dicionário* (1999), sendo que antes do conteúdo propriamente das cartas, as diferenças significativas entre as duas edições são analisadas. Ainda previamente, o trabalho propõe uma breve discussão acerca do momento histórico da correspondência enquanto troca de cartas, a partir da conferência “Historias de cartas (políticas del campo)” (2003) do crítico Daniel Link, e também acerca do procedimento epistolar e suas particularidades de elaboração e funcionamento, a partir do “Seminário sobre *A carta roubada*” (1998) de Jacques Lacan e a leitura de Jacques Derrida sobre este seminário em “O Cartão-Postal” (2007), além de outros escritos que tratam da correspondência. Sobre as cartas de Leminski, o trabalho discute a fortuna crítica sobre as cartas do poeta ao mesmo tempo que propõe um método diferente de leitura em diálogo com o texto “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida” da ensaísta Celia Pedrosa e, sobretudo, em diálogo com textos do filósofo Alain Badiou, como *O século* (2007), *São Paulo: a fundação do universalismo* (2009) e *A hipótese comunista* (2012), momento do trabalho em que elabora-se uma proposta de método de leitura imanente das epístolas do poeta. Esta aproximação com o pensamento de Badiou se dá através do projeto *Sinais de Vida* discutido por Leminski nas cartas, no qual o poeta defende a articulação entre poesia e vida.

Palavras-chave: Cartas. Correspondência. Paulo Leminski.

ABSTRACT

This master's dissertation focuses on the published letters of Paul Leminski in correspondence with Régis Bonvicino. It includes two distinct issues: *Uma carta uma brasa através* (1992) and *Envie meu dicionário* (1999); and prior to an enquiry of the actual content of the letters, the significant differences between the two issues are analyzed. Firstly though, this paper proposes a brief discussion of the historical moment of the correspondence, as in an exchange of letters, from "Historias de cartas (políticas del campo)" (2003) by critic Daniel Link, as well as conference procedure and its epistolary particularities of development and operation, from the "Seminário sobre *A carta roubada*" (1998) by Jacques Lacan and Jacques Derrida's reading about this seminar in *O cartão-postal* (2007), besides other writings dealing with correspondence. Concerning the letters of Leminski, the dissertation discusses the critical opulence of the poet's letters, while proposing a different method of reading in dialogue with the text "Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida" by essayist Celia Pedrosa, and especially in dialogue with philosopher Alain Badiou's texts, such as *O século* (2007) , *São Paulo: a fundação do universalismo* (2009) and *A hipótese comunista* (2012) , thus proposing a method of reading which is inherent to the poet's letters. This approach with Badiou's thought transpires through the project *Sinais de Vida*, discussed by Leminski in his letters, in which the poet advocates for the link between poetry and life.

Keywords: Letters. Correspondence. Paulo Leminski.

SUMÁRIO

1 Introdução	25
2 Sobre cartas	31
2.1 Jogo de cartas	31
2.2 <i>Letter</i> : o jogo da correspondência	35
3 Cartas em jogo	50
3.1 O caso Leminski e seu <i>arconte</i>	50
3.2 O espólio de um epistoleiro	67
4 Pororoca: a <i>Hipótese leminskiana</i>	75
4.1 O relâmpago e a toupeira : ensaios e cartas	87
5 ...Considerações	103
Rereferências	109
Anexos	117
Anexo a: cortes	117
Anexo b: adições	120

1 Introdução

O presente trabalho de dissertação tem como principal objeto a correspondência publicada do poeta Paulo Leminski. As cartas em questão foram editadas pela primeira vez em 1992 pela editora Iluminuras, intituladas com o primeiro verso de um poema de Leminski, *Uma carta uma brasa através*, e pela segunda vez em 1999 então pela Editora 34, ganhando o novo título de *Envie meu dicionário*, um verso de Michael Palmer, resgatado do diário de Rimbaud na África, segundo relata Régis Bonvicino - destinatário da correspondência e organizador das duas edições.

A edição de 1999 não é somente uma reimpressão da primeira. Além da mudança de editora e título, há uma série de diferenças significativas entre as duas publicações, que alteram desde a forma (de transcritas para *fac-símile*) ao conteúdo (seleção do material), incluindo uma sessão “Alguma crítica”, que agrega textos ausentes na primeira edição e a ampliação do número de cartas. Além da manutenção de textos críticos anteriores, um elemento central é presente/ausente nas duas edições: as cartas de Régis Bonvicino não são publicadas. Quanto às mudanças de conteúdo, vale destacar a “Nota da editora” na nova edição: “o conjunto agora publicado abrange a totalidade da correspondência, contendo cartas que não constavam na primeira edição”; e ainda a “Nota à segunda edição” do organizador, que afirma: “muitas até hoje inéditas, reproduzidas agora, pela primeira vez, tais como foram escritas e sem cortes, diferentemente da primeira edição - [...]”¹. Tais diferenças elencadas aqui serão analisadas nos seus pormenores no subcapítulo “O caso Leminski e seu *arconte*”, com atenção especial para os termos “totalidade” e “sem cortes” na nova edição.

Antes de adentrar exatamente no caso epistolar de Paulo Leminski, proponho no primeiro capítulo um breve panorama histórico e teórico acerca da importância das cartas na história do Ocidente. A força da carta na história do pensamento é destacada por Peter Sloterdijk na “Resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo” (*Regras para o parque humano*), definindo a história do humanismo, ou até mesmo da própria filosofia ocidental, como um livro composto por uma longa

¹ BONVICINO, Régis. *Apud*: LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica. Org. Régis Bonvicino. São Paulo: Ed. 34, 1999. p.9. A partir daqui, citarei esta edição como “*Envie*”.

troca de cartas entre amigos². No caso do *Espaço biográfico* enquanto discurso que constitui, e não meramente expressa, as subjetividades do sujeito, Leonor Arfuch recorda, entre diversas formas biográficas e autobiográficas de escrita, o momento epistolar abordado por Jürgen Habermas em a *História e crítica da opinião pública*, apontando para o auge da prática epistolar no século XVIII, o qual, para o filósofo alemão, tornou-se um “século de intercâmbio epistolar”, diante de uma virada na subjetividade na qual “o diário se torna uma carta destinada ao remetente”³. Ou seja, toda carta é marcada por um *caráter dialogal*. Em um caso amplo brasileiro, o do nosso Modernismo, afirmara Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade que a história do modernismo brasileiro seria um romance-epistolar, composto pelas cartas trocadas entre os modernistas⁴. Nesse sentido, a partir de uma breve leitura crítica da *Revista Teresa 8/9* – número duplo dedicado exclusivamente a cartas – podemos perceber uma abertura, enquanto impossibilidade do seu próprio romance, para os *epistoleiros* contemporâneos, cronologicamente “pós-modernos”, já que os casos analisados pela revista uspiana são apenas “modernos/modernistas” ou historicamente anteriores⁵.

Outra série teórica de leitura propõe pensar o movimento que acontece na cena da correspondência, principalmente naquela que é publicada. Ou seja, o jogo violento que lança as cartas de uma ordem então íntima/privada para uma ordem pública. Tal tarefa tem como ponto de partida a conferência de Jacques Lacan “Seminário sobre *A carta roubada*” (*Escritos*, 1998), além do próprio conto de Edgar Allan Poe e a leitura crítica que Jacques Derrida propõe sobre esta conferência em “O carteiro da verdade” (*O cartão-postal*, 2007), ambas complementadas com *O título da letra* de Jean Luc-Nancy e Lacoue-Labarthe - livro sobre Lacan recomendado pelo próprio e por Derrida – e ainda *Lacan com Derrida* de René Major, o qual aborda os dois autores exatamente a partir destas análises. Esta série de leituras aponta

² SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano - uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.7

³ HABERMAS, Jürgen. Apud: ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p.45

⁴ TERESA. Bandeira, Manuel. Apud: GALVÃO, Walnice Nogueira. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n. 8/9. Ed. 34, 2008. p.24

⁵ Nenhuma menção a *Cartas* de Lygia Clark e Hélio Oiticica (1996), a *Cartas* de Caio Fernando Abreu (2002) ou a *Cartas para o mundo* de Glauber Rocha (1997). Ana Cristina César figura somente em uma pergunta da entrevista citada e Paulo Leminski aparece como objeto de uma tese de doutorado na sessão “Posta restante” da revista.

para dois fundamentais aspectos abordados por Lacan: o “desvio de percurso” da correspondência e a potência da ambivalência do significante *letter* (carta/letra).

É diante do mencionado *caráter dialogal* da correspondência, a partir da leitura de Michel Foucault em texto intitulado “A escrita de si”⁶, que procuro investigar os elementos que fazem da troca de cartas uma experiência ímpar de escritura, os quais apontam para uma série de indícios que configurariam o aspecto cerimonial da linguagem. Assim, serão analisados textos que abordam a troca de cartas na *imanência* do seu jogo, sendo eles: “Mania epistolar” de Emile Cioran, um relato pessoal sobre experiências epistolares e seu papel de *sobrevivente*; “La correspondencia: una voz en el camino” de Liliana Heer, que aborda diversas estratégias e facetas epistolares de casos distintos, de Oscar Wilde a um caso ficcional de correspondência entre Luisa Venzuela e Bolek Greczynski; “La novia (carta) robada (a Faulkner)” de Josefina Ludmer, um texto que toca no cerne da questão, levantada por Lacan, “de quem é a carta”?; “Sobre el procedimiento epistolar” de Juan José Saer, que irá destacar estruturas próprias e o conseqüente caráter preciso e limitado da experiência epistolar, caráter que Leminski implode sob diversos aspectos, e por fim um texto de Silviano Santiago: “Suas cartas, nossas cartas”, sobre o caso Mario de Andrade e Drummond.

A fim de elaborar um repertório acerca de produções anteriores sobre o mesmo objeto desta dissertação, o trabalho organiza “O espólio de um epistoleiro”, subcapítulo constituído por um conjunto de resenhas críticas de textos que têm como objeto, direta ou indiretamente, as cartas de Paulo Leminski para Régis Bonvicino. Diretamente, dois trabalhos acadêmicos da PUC-RJ, uma tese de Fátima Maria de Oliveira, *Correspondência e vida de Paulo Leminski: f(r)icção de (tr)ações ou essa fúria que quer seja lá o que flor* (2004) e uma dissertação de Solange Rebuzzi, publicada pela editora 7Letras, *Leminski, guerreiro da linguagem – uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. (2002/2003); ainda diretamente sobre as cartas, um artigo de Marcelo Sandmann sobre a então nova edição da correspondência, “Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino”. Indiretamente, um ensaio crítico de Paulo Franchetti, “Paulo Leminski e o Haikai”, que toma as cartas de Leminski, e alguns ensaios, como ponto de partida para problematizar o Leminski “haicaísta”. Os quatro textos abordados guardam em comum

⁶ FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992. pp.129-160.

duas características: tomam de antemão a segunda edição das cartas como objeto, já que “completa”, e os textos também detectam uma crise saliente nas cartas de Leminski, apontando em seguida para alguma *solução*, diversas e distintas em cada texto, para esta crise diagnosticada nas cartas, que seria “resolvida” em alguma determinada faceta da própria obra do poeta.

A crise apontada acima é caracterizada basicamente a partir do rompimento teórico-estético de Paulo Leminski com o concretismo paulista. É diante desta crise que proponho a *hipótese* leminskiana, ao invés de uma solução realizada pelo próprio Leminski (MPB, haicai, etc.), a fim de garantir a potência e o desvio do percurso de suas *letters*. Ou seja, que as cartas não sirvam meramente de apoio para leitura de algum outro texto/performance do próprio Leminski, o que implicaria em um retrocesso - uma reação - na questão da paternidade, até então em xeque, do autor sobre sua obra.

O trabalho irá investigar então que ruptura é esta e, com maior destaque, para que direções/hipóteses ela aponta, sendo esta crise caracterizada por Marcelo Sandmann com “visíveis colorações políticas”. Assim, a ruptura de Leminski com o concretismo tem como pressuposto, seguindo a lição benjaminiana, a politização do estético. O concretismo é acusado, não uma só vez, de fascismo (a partir da relação com Ezra Pound). É desta “coloração política” que tratarei no capítulo “Pororoca: a *hipótese* leminskiana”. O caso Pound é emblemático para tratar de uma questão que se desdobrou neste projeto de dissertação. O Trabalho de Conclusão de Curso que defendi em 2010, *Paulo Leminski como Anticrítico*, tratava do *corpus* de textos críticos publicados em uma série de edições que culminaram na “2ª edição ampliada” do *Ensaios e Anseios crípticos* pela Editora da Unicamp.⁷ São quase setenta textos reunidos sob o título de “ensaio” - apesar de o conjunto ser bastante heterogêneo quanto ao seu gênero textual (crônicas, poemas-ensaios, posfácios, prefácios, depoimentos, etc.) – dos quais é possível extrair, de um modo geral, uma tônica posição de Leminski acerca do fazer poético e da arte no geral: defesa da “autonomia” da arte. Uma série de textos atacam criticamente o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), visando o pressuposto maior

⁷ LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. 2ª ed. ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. Durante a elaboração do meu TCC fora publicada a 1ª edição, sendo que a ampliada aconteceu com o trabalho já finalizado. A partir daqui, citarei esta edição como *Ensaios*.

que era o realismo soviético e a teoria do reflexo lukacsiana⁸, e também outros textos atacam uma “geração infantilizada”, caracterizada como a “poesia dita alternativa ou marginal”⁹, enquanto Pound e os concretos são reivindicados e louvados em longo poema-ensaio intitulado “Information retrieval: a recuperação da informação”¹⁰. Citei aqui casos emblemáticos do que é uma extensa “contradição” no pensamento de Leminski¹¹: ora a defesa de uma poesia informada, ora a de uma poesia engajada, ora a opção pelo Texto (“Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia.”¹²) acima de qualquer coisa, ora a opção pela Vida acima de qualquer coisa (“é a linguagem que está a serviço da vida/não a vida a serviço da linguagem”¹³), sendo que cada uma dessas posições, encontra-se nos ensaios ou nas cartas, respectivamente.

Do ponto de vista tático, esta contradição aparente – como buscarei demonstrar no capítulo em questão – pode ser resolvida com um esquema relativamente simples: a poesia está em risco no mundo da mercadoria, logo, quando escrevo para o público amplo (ensaios), é preciso defender a poesia acima de qualquer juízo extra-poético (moral, político, ideológico); já quando escrevo para um companheiro de ofício, não faz sentido defender a poesia acima de tudo para quem é já um poeta, daí então a defesa de uma poesia *posicionada*. Para além da *retoricidade*¹⁴, a guerra.

Do ponto de vista estratégico, trata-se, para Paulo Leminski, de um projeto de sociedade que, para construí-lo, é necessário atuar em frentes distintas, ora com/para o público amplo, ora com companheiros poéticos. A possibilidade de um mesmo projeto estético-político contemplar os dois alvos são as “revistas de invenção” que, editadas por poetas, geralmente circulavam somente entre seus pares, mas com uma

⁸ Nos momentos deste trabalho em que será abordada a questão “Poesia Concreta x CPC”, por exemplo, trata-se de ler o segundo enquanto suas concepções artísticas e não exatamente suas atividades, já que a partir do golpe civil-militar de 64 o CPC foi reprimido e fechado pelo regime. A fundamentação destas concepções está expressa no Anteprojeto do CPC publicado já em 1962. Ver MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLANDA, Heloísa B. de (1981). *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco.

⁹ LEMINSKI, Paulo. Duas ditaduras. *Op.cit.* 2012. p.154

¹⁰ Idem. *Ensaios e Anseios crípticos*. Polo Editorial do Paraná: 1997, p.63

¹¹ Outra série de contradições no pensamento de Leminski está no artigo “Ana Cristina César e Paulo Leminski trocam cartas”. In: *Outra travessia. Poesia: a voz e a escuta*. Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. 2013. p.265-280.

¹² Idem. Inutensílio. *Op.cit.* 2012. p.86

¹³ Idem. Carta 10. *Envie* 1999. p.52

¹⁴ WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Trad. Angela Melim. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

capacidade de alcançar públicos mais amplos: “na década de 70 dezenas de revistas circularam na mão da garotada, que as consumiu com o mesmo cuidado que se consome um “Milk-shake””¹⁵. Já nas cartas, há um projeto de revista-antologia de Leminski discutido com uma certa regularidade nas cartas, chamado *Sinais de Vida*, que era uma proposta, como o título indicava, que procurasse o diálogo entre Texto e Vida, demonstrando uma tensão entre a iminência da morte e a possibilidade de sobrevivência.

Para analisar este projeto de sociedade que *transa*, para usar uma gíria cara ao poeta e sua geração, luta anti-capitalista e poesia, já que Leminski tem como pressuposto que “uma coisa é certa: a poesia (como tudo o mais) não tem solução dentro do capitalismo. quanto mais capitalismo, menos poesia”¹⁶, e também para pensar um método de leitura de cartas a partir de sua imanência, será abordado o pensamento de Alain Badiou, principalmente nas obras *O Século* (2007), *São Paulo: o fundador do universalismo* (2009) e *A hipótese comunista* (2012).

O trabalho ainda conta com uma seção de Anexos, que são basicamente os dados obtidos na pesquisa realizada para a elaboração do subcapítulo “Paulo Leminski e seu *arconte*”. Os dados apresentados são o fruto da comparação entre a segunda e a primeira edição das cartas, tendo em vista os “cortes” da primeira edição.

Como finalização do trabalho, apresento a conclusão que retiro desta dissertação: é preciso ler as cartas e os ensaios de Leminski. Ler um sem o outro como contra-apoio, ou contraponto, implica em um enfraquecimento do pensamento heterodoxo do poeta, já que as posições em cada um dos gêneros tende para uma posição mais específica. O projeto desta dissertação tem então como objetivo recuperar esta potência do “pensador selvagem”¹⁷ nas suas distintas frentes, que precisam ser analisadas dentro do mesmo processo de construção de um projeto estético-político em constante elaboração.

¹⁵ Idem. Tudo, de novo. *Op.cit.* 2012. p.74

¹⁶ Idem. *Envie*. p.115. Tal afirmação é questionável, já que o capitalismo avançado tem articulado de forma cirúrgica uma sociedade da miséria mas também da abundância. O próprio sucesso de vendas de *Toda poesia* (2013) coloca em xeque tal afirmação do poeta, que afirmava ser mais lucrativo vender banana do que fazer poesia.

¹⁷ LEMINSKI, Paulo. “Poesia: a paixão da linguagem”. In: *VARIOS AUTORES. Os sentidos da paixão.* (Org. Adauto Novaes) São Paulo: Companhia das letras, 2009. p.323.

2 Sobre cartas

Antes de adentrar no caso específico de correspondência do poeta Paulo Leminski com o poeta Régis Bonvicino, acredito ser fundamental traçar algumas breves linhas acerca da importância que o procedimento de *trocar cartas* tem desempenhado nos processos culturais da história ocidental. Além disso, trata-se de perceber Paulo Leminski enquanto parte de uma geração epistoleira em vias de desaparecimento, pois escreviam cartas a um passo de um abismo cavado por milênios de prática epistolar: a Internet e o *correio eletrônico*.

Além de destacar a importância histórica da correspondência, busco traçar os movimentos que seriam imanentes à própria troca epistolar, potencializando assim - a partir da leitura do conto “A carta roubada” de Poe e o “Seminário sobre *A carta roubada*” de Jacques Lacan - a materialidade ambivalente do significante *letter*, além da leitura de outros escritos sobre correspondência.

2.1 Jogo de cartas

A partir da afirmação de Jean Paul, de que livros são “cartas dirigidas a amigos”, Peter Sloterdijk em *Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, afirma então que esta seria precisamente a função do humanismo, senão da própria filosofia ocidental: a capacidade de fazer amigos (a distância) por meio de textos.¹⁸ O ensaísta Daniel Link retoma esta tese como ponto de partida para problematizar o que seria hoje a possibilidade da existência de um “campo”, conceito de Bourdieu que é problematizado por Link, que na verdade seria uma *função* intelectual a partir e através da troca de cartas, já que a constituição deste “campo” está diretamente relacionada com as condições tecnológicas de comunicação e reprodução, o que Link chama então de *o correio na época de sua distribuição digital*¹⁹, parafraseando o ensaio de Walter Benjamin.

Desse modo, Link parte do pressuposto de que toda correspondência depende das suas condições de produção, a começar

¹⁸ SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano* - uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.7

¹⁹ LINK, Daniel. *Historias de cartas (políticas del campo)*. In: *Como se lee y otras intervenciones*. Buenos Aires, Norma, 2003. p.70

pelo célebre caso das epístolas de Paulo²⁰, que dependiam de um suporte (papiro e tinta) e de cópias artesanais, estando assim destinadas a “serem lidas em voz alta”, diante de seu caráter doutrinário, o que justificava todo este árduo processo. Resgata também outro tipo de modelo de produção, as *Cartas filosóficas* (1734) de Voltaire, que só atingiram a opinião pública por causa de uma reprodução mecânica enquanto livro. Daniel Link traz então para a cena a prática política da “carta aberta”, a partir do caso emblemático de Emile Zolá, quando em 1898 publica no periódico *L’Aurore* uma carta aberta para o presidente da França, em defesa de Dreyfys, capitão acusado de espionagem a favor da Alemanha. Tal publicação rendeu no dia seguinte uma nova publicação de apoio ao capitão, agora assinada por Anatole France, Émile Duclaux e o jovem Proust e outros que, segundo registra Link, foram todos, juntamente com Zola, depreciados como “intelectuais”. E assim:

As “cartas abertas” da modernidade, desde a “J’Acusse” (sic) (1898) de Zola até a “Carta aberta de um escritor à Junta Militar” (1977) de Rodolfo Walsh, definem o arco histórico de aparição, consolidação e desaparecimento do campo intelectual como estrutura relativamente autônoma e dos intelectuais como agentes (autônomos) de intervenção nas coisas deste mundo.²¹

Devido aos objetivos diversos deste trabalho, limito-me aqui a destacar a importância que a carta com um destinatário duplo, o endereçado (presidente, junta militar, etc.) e o desconhecido - mas tão ou mais almejado quanto - *público leitor*. Trata-se, para Daniel Link, da “recuperação da tradição crítica que a carta encarna, cada vez associada com novas tecnologias: desde a imprensa clandestina até a imprensa independente, desde a “carta aberta” ao *spam*”.²²

Diante do surgimento desta nova condição tecnológica do campo artístico e intelectual, “*a obra de arte na era da sua reprodução digital*”, Link situa o debate no mesmo contexto que o da indústria cultural entre “apocalípticos e integrados”²³ e aponta, ao final de sua

²⁰ Segundo Alain Badiou, as epístolas de Paulo atraíram pensadores como Hegel, Auguste Comte, Nietzsche, Freud, Heidegger, Lyotard. Cf. BADIOU, Alain. *São Paulo: a fundação do universalismo*. 2009, p.12.

²¹ Idem. *Op.cit.* 2003. p.79. Tradução minha.

²² Idem. p.84. Veremos brevemente no subcapítulo a seguir de que forma as cartas de Leminski para Bonvicino funcionavam como espécies de cartas abertas.

²³ Idem. p.69

conferência, para a tarefa que se constituiria em conseguir pensar o correio eletrônico como “nossa *Aurora*” (em referência ao suporte de publicação da carta aberta de Zola). Daniel Link coloca em cena uma reflexão a partir da crise do campo intelectual e a partir da crise da própria correspondência, que formam parte do mesmo processo das mudanças nas condições de produção da prática epistolar, propondo então um salto para o correio eletrônico. Seria interessante pensar espaços dentro deste grande salto, entre a epístola e o e-mail, já que podemos observar outros hiatos, como verifica Derrida em *Mal de arquivo*:

Podemos sonhar ou especular sobre abalos geotecnológicos que teriam tornado irreconhecível a paisagem do arquivo psicanalítico depois de um século, se, para me contentar com apenas uma palavra de seus índices, Freud, seus contemporâneos, colaboradores e discípulos imediatos, dispusessem de cartões telefônicos, MCI ou ATT, de gravadores portáteis, computadores, impressoras, fax, televisão, teleconferências e sobretudo correio eletrônico (*E-mail*).²⁴

Na “Introdução” da primeira edição das cartas de Leminski, o destinatário e então organizador da publicação registrava que o volume reunia “as [cartas] por ele enviadas a mim de 1976 a 1981 – ano em que Leminski comprou seu primeiro telefone e foi, gradativamente, perdendo o hábito de escrevê-las”.²⁵ Já na principal biografia de Paulo Leminski, encontramos, além da confirmação da data da compra do telefone, outro registro que afirma que a partir do telefone “eles [o casal Leminski e Alice Ruiz] iriam virtualmente encurtar as distâncias e desacelerar a prática de escrever cartas para os amigos. Em compensação, passariam a gastar uma pequena fortuna mensal com ligações telefônicas”²⁶ Em uma carta de 1980, Leminski conta para Bonvicino que estava com as passagens compradas para uma visita à

²⁴ DERRIDA, Jaques. *Mal de arquivo*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.28

²⁵ BONVICINO, Régis. Introdução. In: *Uma carta uma brasa através*. Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981). [Seleção, introdução e notas Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992.p.14. A partir daqui, citarei esta edição como *Brasa*.

²⁶ VAZ, TONINHO. *Paulo Leminski: O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.227.

Bahia, onde ficariam no “ap ertográfico”, em referência à hospedagem na casa de Erthos Albino de Souza, então diretor da revista *Código*, e despedia-se com a seguinte orientação: “na bahia vamos tar com erthos: cartas ou fone para, ok?”²⁷

Esta distinção e a possibilidade entre um uso ou outro, o da carta ou o do telefone, indicam este hiato, esta transição que é um espaço lacunar nos momentos de constituição de “movimentos” artísticos e políticos, já que vimos que a troca de cartas é também fator constituinte desses processos. Ou seja, o arquivo de um determinado artista terá possivelmente um determinado espaço formado por cartas recebidas, que posteriormente podem ou não ser publicadas. Já neste período de *troca de ligações* o arquivo aparentemente não existe.²⁸ No entanto, no “Apêndice” da edição de *Toda Poesia* de Paulo Leminski, encontramos o texto (curiosamente o único texto crítico inédito na edição), “notas sobre leminski cancionista” de José Miguel Wisnik, o qual registra, no próprio corpo do texto, após citar a canção/poema “Essa noite vai ter sol”:

(Um pequeno depoimento: essa canção inédita foi descoberta quando Zé Celso Martinez Correa, apresentando *As boas*, de Jean Genet, em Curitiba, quis algo de Leminski para abrir o espetáculo, e Alice Ruiz a lembrou ao telefone, *a capella*. Eu fazia a música do espetáculo, deduzi a harmonia, e assim a canção chegou, de recado em recado, a Suzana e a Arnaldo.)²⁹

E Wisnik finaliza o breve texto recordando outro poema de Leminski que fora musicado, pelo próprio Wisnik: “subir/ no raio de uma estrela/ subir até/ sumir/ subir até sumir/ no brilho puro/ subir mais/ subir além/ além de toda a treva/ de toda a dor/ deste mundo”, comentando antes de citar a letra que “ele me enviou sem chegar a ouvir a música, também por telefone.”³⁰ Interessante notar aqui, a partir da publicação destas notas em 2013, que se não existisse este breve

²⁷ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário*. p.163. Grifo meu.

²⁸ Salvo que a Agência de Segurança Nacional dos EUA (NSA) tenha gravado alguma escuta telefônica de um “poeta trotskista brasileiro” da década de 70/80...

²⁹ WISNIK, José Miguel. Notas sobre leminski cancionista. In: *Toda poesia*. 2013. p.390. O poema musicado está na p.377 da mesma edição, gravado em 1994 por Suzana Salles em álbum homônimo e em 2007 por Arnaldo Antunes no álbum “Ao vivo no estúdio”.

³⁰ Idem. *Op.cit.* 2013. p.391.

depoimento de Wisnik, não existiria este breve capítulo da poética leminskiana.

2.2 *Letter*: o jogo da correspondência³¹

No conto “A carta roubada” (*The purloined letter*) de Edgar Allan Poe, a polícia parisiense encontra-se em situação constrangedora. Ao não conseguir resolver um caso por conta própria, recorre aos serviços do detetive amador Dupin. O comissário da polícia G. assume estar diante de um caso muito simples, porém não consegue resolvê-lo. Precisa-se recuperar um objeto, sabendo inclusive quem lhe detém a posse no momento - o ministro D.. Porém, ainda assim, não conseguem encontrá-lo nos aposentos do ministro, mesmo depois de diversas inspeções noturnas na ausência de D.. A forma como a narrativa apresenta tal objeto, em sequência, é a seguinte: “certain document; document; paper; document; document”; é somente após estas cinco aparições que o comissário G. afirmará: “The document in question – a letter, to be frank [...]”³². Mesmo após a necessidade de franqueza para que G. assumisse a identidade do objeto em questão, mantém-se uma não uniformidade para referir-se ao objeto na narrativa³³. E segue-se assim até o fim do conto: “paper; letter; letter; letter; document; paper; thing; letter; letter; letter; purloined letter; document; letter; solitary letter; letter; document; paper; letter; letter; letter.”.

Após o próprio título, mantém-se um suspense, ou mantém-se a carta em suspenso, demorando a assumir-lhe a identidade de carta e mesmo assim tal identidade oscila. Mas essa característica de ambiguidade é acentuada pelo próprio significante *letter*, que em inglês significa tanto *carta* quanto *letra*, da mesma forma que o *lettre* em francês. Ou seja, o fator de indecidibilidade na narrativa está atrelado à própria materialidade do significante em jogo. Jacques Lacan toma o conto de Poe como objeto de uma conferência para analistas: “O seminário sobre *A carta roubada*” é proferido em 1955, escrito em 56, publicado em 57 e em 66 ganhará espaço emblemático de abertura na reunião *Escritos* do psicanalista francês. Lacan assumiu uma perspectiva

³¹ O texto deste subcapítulo foi publicado no *Anuário de Literatura* da UFSC, v.18, n.2. p. 172-183. Aqui, além de algumas alterações, inseri a discussão acerca de um procedimento coletivo na prática epistolar leminskiana.

³² POE, Edgar Allan. “The Purloined Letter”. In: *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Library Collection, 2009. p.123.

³³ Ou sujeito *da* narrativa, como afirmará Lacan.

de leitura que potencialize a singularidade carta/letra, a despeito do seu desvio de percurso, mas justamente devido a ele, como “verdadeiro sujeito do conto: é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto que lhe é próprio.”³⁴ Prossegue Lacan:

Assim nos vemos confirmados, em nosso desvio, pelo próprio objeto que a ele nos leva: pois é justamente a *carta desviada* que nos ocupa, aquela cujo trajeto foi *alongado* [prolongé], ou, para recorrer ao vocabulário postal, *la lettre en souffrance*, a *carta não retirada*.³⁵

Devido à posse assumida da carta/letra por D., a carta que então era destinada à Rainha passa a ficar em mãos do ministro. Ou seja, é através de uma intervenção que o trajeto da carta/letra é desviado. Entretanto, este desvio do trajeto não implica que o significante mesmo sofra alteração:

Pois o significante é unidade por ser único, não sendo, por natureza, senão símbolo de uma ausência. E é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deve estar *ou* não em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará *e* não estará onde estiver, onde quer que vá.³⁶

Ou seja, a carta/letra não possui um lugar fixo e está em um jogo de posses. Talvez o questionamento central de Lacan, que permitirá uma leitura acerca da correspondência entre poetas seja o seguinte: “Para que haja carta roubada, diremos conosco, a quem pertence uma carta/letra?”³⁷. Esta pergunta abre-se para uma série de questões, inclusive a da própria propriedade de uma carta, dando lugar a vulnerável detenção:

Então, a carta/letra sobre a qual quem a enviou ainda conserva direitos não pertenceria plenamente àquele a quem se dirige? Ou será que

³⁴ LACAN, Jacques. “O seminário sobre *A carta roubada*”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p.33.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem. *Op.cit.* 1998. p.27. Veremos no capítulo a seguir como a materialidade das *letters* leminskianas sofreram alterações.

³⁷ Idem. *Op.cit.* 1998. p.30.

este último nunca foi seu verdadeiro destinatário?³⁸

Apesar do desvio, é através dos serviços do investigador – e poeta – Dupin, que a carta cumprirá seu trajeto até o destino, de volta para a Rainha. Interessante notar, então, que a despeito do percurso ser interrompido, ele se cumpre, como atesta Derrida, de forma *circular*. No texto *Le facteur de la vérité* (“O carteiro da verdade”), Derrida, ao ler o seminário de Lacan, detectará no percurso do psicanalista a “preeminência do significante sobre o sujeito” e “a supremacia do significante do sujeito”. E assim, Derrida também questionará a estabilidade do remetente/destinatário:

Existe detenção, mas não propriedade da carta. Esta última nunca será possuída, nem por seu remetente nem por seu destinatário. [...] Logo, esta carta, aparentemente, não tem proprietário. Ela não é, aparentemente, propriedade de ninguém. Ela não tem sentido próprio, nenhum conteúdo próprio que importe, em aparência, a seu trajeto. Ela é, portanto, estruturalmente voadora e roubada.³⁹

Sendo assim, não há um sujeito que controla o sentido da carta/letra. Nem seu sentido como mensagem ou conteúdo, nem seu sentido como direção: “Essa história é decerto a de uma carta, do roubo e do deslocamento de um significante”⁴⁰. Desta forma, o próprio autor da carta está fora do jogo: “Portanto, a responsabilidade do autor passa ao segundo plano, comparada àquela de quem a detém”⁴¹. A aposta de Lacan no significante como “materialidade singular”, a fim de potencializar sua circulação e seu poder de significante único, e não sua mensagem, é lida por Nancy e Lacoue-Labarthe em *O título da letra*⁴².

³⁸ Idem.

³⁹ DERRIDA, Jacques. “O carteiro da verdade”. In: *O cartão-postal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 468.

⁴⁰ Idem. *Op.cit.* 2007. p.473.

⁴¹ LACAN, Jacques. *Apud*: DERRIDA, Jacques. *Op.cit.* 2007. p. 468.

⁴² Este livro de Nancy e Lacoue-Labarthe, que segundo os autores não é um livro, mas o fruto de um estudo que precisou de um livro pela extensão que adquiriu, é recomendado não só por Derrida, como “fundamental e indispensável”, mas também pelo próprio Lacan. A análise de Lacoue-Labarthe e Nancy tem como foco o seminário “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”.

Ao discutir dois conceitos-chave em Lacan, *letra e suporte material*, os filósofos afirmam:

[...] de um lado, o “Seminário sobre *A carta roubada*”, onde se sabe que a partir da carta (a missiva) que dá seu título à novela de Poe e que, urge lembrar, está escondida em lugar tão evidente que ninguém a enxerga, Lacan chama de *materialidade do significante* ao mesmo tempo a aptidão do significante para a localização, sua “relação com o lugar”. Mas uma localização que, estranhamente, é sempre uma “ausência em seu lugar”.⁴³

Assim, Nancy e Lacoue-Labarthe leem em Lacan nem um *idealismo* (origem), nem um *materialismo* (sentido), o que seria a dupla recusa de Lacan na sua defesa da materialidade do signo. Desta forma, a *letra* será pensada não como substância, mas matéria e ainda como lugar do inconsciente. O sujeito é sujeitado à *letter*. Os filósofos partem do princípio de que a lógica do significante lacaniano ainda parte de uma teoria do sujeito. Evidentemente que este sujeito não é:

um sujeito no sentido clássico do termo [...] isto é, de um sujeito capaz de significação ou do querer-dizer (presente aqui sob a forma de “querer ser entendido” [...]) A significação parte do jogo dos significantes, e não da vontade ou não-vontade dos sujeitos.⁴⁴

Nancy e Lacoue-Labarthe assumirão assim uma lição lacaniana: a letra é o lugar do inconsciente. Temos assim dois elementos, além da fundamental potência do significante *letter* ser *carta* e *letra*, para a leitura de uma *correspondência*:

* Os papéis fixos e estabelecidos de remetente e destinatário estão, ou precisam estar, abalados. É preciso depor o *arconte*;

* A correspondência não é uma simples troca de mensagens, mas um jogo complexo de tomada de posições ambivalentes.

Ainda Lacan, quinze anos depois do Seminário, em “*Lituratera*” (1971), afirmará que não se trata do conteúdo da carta, mas

⁴³ NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. Trad. Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991. p.36

⁴⁴ Idem. *Op.cit.* p.74

de como ela cumpriu seu destino nos *desvios no caminho*: “pois o conto consiste em fazer desaparecer num passe de mágica a mensagem e a carta seguir as peripécias sem ela”⁴⁵. Tomar o Seminário de Lacan como referência para leitura de alguma correspondência como troca de mensagens/informações seria no mínimo um equívoco. Sendo assim, interessariam mais as peripécias da carta do que sua mensagem. Entretanto, Derrida detectará tais peripécias como um movimento *circular*⁴⁶, garantido pelo serviço de Dupin, sendo justamente essa percepção do trajeto *circular* que possibilitará uma intervenção do leitor *voyeur* de cartas, que ao assumir o mesmo papel que o investigador Dupin assume na narrativa de Poe, o de entrar no percurso da correspondência, diferentemente do dele, não tratará de recolocá-la no lugar da *lei* (a Lei que une o Rei e a Rainha), mas de buscar a tarefa impossível de mantê-la fora-da-lei, no sentido de não estar a serviço de um partido, nem do Rei, nem da Rainha, nem do seu elo. Veremos adiante como nas suas cartas, Leminski não estava a serviço de nenhum “partido” em disputa na época, seja o do concretismo, seja o do Centro de Cultura Popular da UNE.

Por mais que um artista/poeta em um caso de correspondência não tivesse intenção de publicar suas cartas, ou até mesmo rejeitasse tal ideia, requerendo que não fossem publicadas, mantendo-as em segredo, seguindo a esteira do ministro D., também poeta, seria traído no seu desejo de esconder a carta. O ministro D. não podia simplesmente eliminar a carta, senão perderia o poder de sua posse, era preciso mantê-la em segredo, mas intacta. Entretanto, neste jogo da verdade, Lacan relembra a *alethés* de Heidegger: “é ao se ocultar que ela *mais verdadeiramente* se oferece a eles.”⁴⁷ A verdade, ou a mensagem, fatalmente virá à tona. Ou alguma verdade, que já estava implícita no jogo, como afirmará Derrida em nota:

[...] O Seminário se contradiz quando, com algumas linhas de intervalo, radicaliza a lógica do significante e de seu lugar literal pretendendo neutralizar a “mensagem”, e, em seguida, arrazoar ou ancora essa lógica em seu sentido ou sua

⁴⁵ LACAN, Jacques. *Lituterera*. Trad. Luiz de Souza Dantas Forbes. Disponível em: < <http://www.psicanaliselacanianana.com/estudos/documents/LitutereracomlogoIPLA.pdf> >. Acesso em: 1/2/2014.

⁴⁶ “ela estará onde ela sempre terá estado, sempre terá devido estar, intangível e indestrutível através do desvio de um trajeto próprio e propriamente *circular*”. Derrida. *Op.cit.* 2007. p.471

⁴⁷ LACAN, Jacques. *Escritos*. *Op.cit.* p.24

verdade simbólica: “essa carta permanece como o símbolo de um pacto”⁴⁸

(“Ali, a lógica do significante interrompe o semanticismo ingênuo”⁴⁹)

Assim como o jogador de cartas, que mantém uma carta virada para si, defendendo-a dos olhares alheios, sabe que na próxima rodada esta mesma carta será outra, não lhe pertencendo mais, e ainda terá seu antigo conteúdo desvendado. O mesmo objeto significante tem duas faces que variam de posição e de posse. É desta maneira que acontece um jogo bipolar na correspondência entre poetas/artistas. Da mesma forma que o melhor lugar para se esconder um livro será, paradoxalmente, uma biblioteca. Fora do seu lugar comum de ordenação, estará escondido apesar de completamente à vista. Porém, certamente um dia será encontrado, ao acaso ou não. Independentemente do desejo do autor e da mensagem emitida, a correspondência de um poeta é, no *Jogo de cartas*, uma “mensagem na garrafa” lançada ao mar, como afirma Armando Freitas Filho em apresentação à edição da *Correspondência Incompleta* de Ana Cristina César.⁵⁰

A questão ética da leitura da correspondência de outrem não é somente a violação do arquivo, mas como e em que medida o leitor de arquivo se implica naquilo que a correspondência diz. O amigo que conta a verdade também é julgado somente pelo ato de manifestá-la, tornar o privado público: “isso tudo não quer dizer que, por mais que o segredo da carta seja indefensável, a denúncia desse segredo seja de algum modo honrosa”⁵¹. Silviano Santiago, no seu texto de título emblemático “Suas cartas, nossas cartas”, - prefácio da correspondência entre Mário de Andrade e Drummond, prefácio que adquirira valor já à parte, tendo sido publicado em coleção de ensaios, nos recorda:

Ao invadir a intimidade da letra epistolar, estamos sendo, antes de tudo, transgressores. Contemplado por convenção jurídica, o limite entre o privado e o público, no tocante à socialidade proporcionada pelo serviço dos correios & telégrafos, é lei clara

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. “O carteiro da verdade”. In: *O cartão-postal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 537.

⁴⁹ Idem. *Op.cit.* 2007. p. 467.

⁵⁰ FREITAS, Armando Filho. *Apud*: Cesar, Ana Cristina. *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p.9

⁵¹ LACAN, Jacques. *Escritos*. p.32.

na cultura do Ocidente. A correspondência é inviolável.⁵²

Mas Santiago também tratará de nos absolver elencando alguns motivos que nos permitem a transgressão, principalmente o fator da “altitude alcançada pelo artista e pela obra” e ainda a possibilidade de “uma nova teoria literária”⁵³. Ou seja, uma ética do arquivo preocupada com o problema da correspondência não se limitará à questão “ler ou não ler?”, mas sim em como ler. A história de uma carta, narrada por Poe, analisada por Lacan/Derrida é a história do deslocamento de um significante. Mas este deslocamento não seria justamente a história de toda correspondência publicada? A saída, desejada ou não, de um âmbito privado/individual para o público/em massa. Em um documentário intitulado “Encontro com Lacan”, um de seus analisandos relata que o analista fechava a porta de seu consultório quando iria atender, mas também a deixava aberta algumas vezes. Este fato permitia uma espécie de alívio para aqueles que aguardavam na fila do lado de fora, ao ouvirem e perceberem, por exemplo, os temores de um complexo de Édipo serem de ordem coletiva, não individual. Público, não privado. Certamente temos um problema da ética da psicanálise, que também tem sua lei clara em relação à privacidade do analisando, mas que Lacan desafiava com o gesto de “esquecer” a porta aberta.

Liliana Heer, em “La correspondencia: una voz en el camino”, colocará a correspondência na ordem do excesso, ou seja, aquilo que transborda a obra do escritor:

A correspondência é um dos grandes gêneros literários que nos permite adentrar ao registro do excesso, ao segredo e ao obscuro (fora da cena). Obviamente, excede os circuitos do destinatário [...] contato de caráter privado em primeira instância que, depois da morte, ganhará estado público.⁵⁴

Entretanto, é interessante notar como, de alguma forma, o artista já está munido da consciência da contingência da morte, ou seja,

⁵² SANTIAGO, Silviano. “Suas cartas, nossas cartas”. *Ora (dizeis) puxar conversa!* Ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.61.

⁵³ Idem. *Op.cit.* p.63

⁵⁴ HEER, Liliana. “La Correspondencia: Una Voz en el Camino”. In: *Cartas en la Realidad y la Ficción*. Desde la Gente Ediciones, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L. Buenos Aires, 1995. Tradução minha.

da contingência de que sua correspondência privada será, em algum momento de sua história, pública. Então, apesar da “lei clara no Ocidente”, não há carta ingênua nesse processo. O artista que se encontra em uma cena de correspondência prevê, de uma forma ou de outra, que seu destinatário é in-definido. Esta contingência pode ser usada inclusive de forma estratégica pelo escritor. Não somente via a tradição da “carta aberta”, mas também a partir do processo de escolha do destinatário pode-se encontrar um elo justamente com o meio público:

Oscar Wilde é um dos grandes escritores que melhor expressou a vontade de publicar sua correspondência, gesto que manteve a todo custo, inclusive o de ir para a prisão. Em *De Profundis*, epístola de manifesto sentido político, confessa sua homossexualidade e descreve a relação amorosa com Lord Alfred Douglas. Idêntica lógica utiliza o Marquês de Sade, sua correspondência é ao mesmo tempo um meio e um estilo de confissão pública.⁵⁵

O caso das cartas de Paulo Leminski para Régis Bonvicino é emblemático neste sentido, pois além da consciência da carta/letra tornar-se um dia pública, há propriamente o desejo que ela se manifeste para além do seu destinatário preestabelecido. Em *A escrita de si*, Michel Foucault resgata a tradição epistolar via Sêneca, no qual Foucault percebe como “a máxima moral de Sêneca”, a ideia de que “devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse”⁵⁶. Nesse sentido, a *escrita de si*, que abrange até a correspondência - apesar de a princípio ser uma escrita para o outro - pois, segundo Sêneca: *escrevemos lendo, dizemos ouvindo*, é também um exercício de pudor. Em diversas cartas, no espaço anterior ao dedicado à despedida, Leminski orientava seu destinatário com as seguintes tarefas:

logo mando poemas para risério. mostre esse material para augusto e se puder para o décio. seja bonzinho. tenha pena desse pobre poeta provinciano que quase que só escreve para você⁵⁷

⁵⁵ Idem. *Op.cit.*

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p.151

⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. Carta 6. In: *Envie*. p.40 (carta ausente da primeira edição)

[...]

por favor

MOSTRE O MATERIAL A TODO O PESSOAL
patriarcas riso pedrinho plaza⁵⁸

Ou ainda dentro dos tradicionais *ps*: “dando mostrar a augusto e décio (não sei se vou ter ânimo para dizer a augusto tudo isso [...])” e “mostre esta carta pro risério. OK?”⁵⁹ Mas este movimento de exposição e compartilhamento daquilo que seria exclusivo da ordem privada se dá por uma via de mão dupla: “jardim leu tua carta/ viu ele/ achou legal/” e ainda com a presença constante da parceira e cúmplice da correspondência: “comentando tua carta, alice me disse”⁶⁰. E assim diversas cartas já possuem no próprio cabeçalho um destinatário coletivo: “à mônicarégis ao régismônica ao joãorégismônica” e também assinadas “abraços alice leminski/ a to_dos” e “reabraços tribeijos leminski/alice/ alô a todo mundo”⁶¹, quando não na própria forma verbal no plural em meio à carta “esperava/ávamos” e “reservei/vamos”⁶². Assim, na sua prática epistolar, Leminski minava uma cena, e um gênero, tradicionalmente restrito ao individual e privado, e a ampliava para uma coletividade mais ampla de convivas tidos como interlocutores ou mestres.

A pesquisadora Leonor Arfuch, estabelece as formas de produção textual e audiovisual que compõem *O espaço biográfico* contemporâneo, sendo que tais formas extrapolam a biografia tradicionalmente reconhecida, pois são: “Biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos - e melhor ainda, secretos – correspondências”⁶³. Tal quadro de manifestações do “eu” e seu mito revelam uma paixão desmesurada pela exposição e desvelamento da vida do outro, segundo Arfuch, o que nos levaria a indagar que forma e força de paixão estariam em jogo nesta cena. Sendo assim, Arfuch, via Bakhtin, traça um quadro histórico do percurso do *espaço biográfico* no Ocidente: Antiguidade clássica: *enkomion* (ato público, político e cívico de glorificação; sociedade romana: a autobiografia cumpre papel indissociável em articular o público e a história com a vida da família patrícia; o modelo das

⁵⁸ Idem. Carta 8. *Envie*. p.51.

⁵⁹ Idem. Carta 34; Carta 13. p.93; p.68.

⁶⁰ Idem. Carta 29; Carta 36. p.82; p.110.

⁶¹ Idem. Carta 66; Carta 3; Carta 7. p.171; p.37; p.41. (Cartas 66 e 7 ausentes da primeira edição)

⁶² Idem. Carta 34. p.90; p.91.

⁶³ ARFUCH, Leonor. *Op.cit.* p.60.

Metamorfoses: mudanças em uma vida; o da Crise: momentos de inflexão; o da Energia: caráter e sua exteriorização; o da Analítica: esquema de rubricas – família, guerra, virtudes, vícios; o das Consolações: diálogo com a filosofia. E então, no final do século XVIII, surge a ideia de *felicidade*⁶⁴ como modelo, “associada ao talento, à intuição, ao *gênio*”⁶⁵, e a vida narrada passa então a ser de caráter pessoal.

Leonor Arfuch retoma também o desenvolvimento do filósofo alemão Jürgen Habermas, o qual destaca o que seria uma virada na subjetividade, transcorrida no século XVIII, nas variadas formas literárias. Tal virada estaria ligada ao surgimento da cena da “representação de si mesmo” no lugar da “representação de personagens míticos”, e se estabeleceu, a partir da sofisticação da imprensa de massas, com as publicações de dissertações, periódicos, cartas, livros, tornando-se assim, para Habermas, “um século de intercâmbio epistolar”. Cito Habermas via Arfuch:

Escrevendo cartas – a carta como desabafo do coração, estampa fiel ou “visita da alma” - o indivíduo se robustece em sua subjetividade. Cartas entre amigos, para serem publicadas nos periódicos, cartas de leitores, cartas literárias, *o caráter dialogal adquire um peso determinante*, na medida, em que toda auto-observação parece requerer uma conexão “em parte curiosa, em parte empática, com as comoções anímicas do outro Eu.”⁶⁶

Nesse sentido, a virada da subjetividade estabelecida por Habermas se dá evidentemente dentro do mesmo espectro do espaço biográfico proposto por Leonor Arfuch. Este processo de consolidação, segundo a autora, está diretamente vinculado à “aparição do “eu” como garantia de biografia. Este surgimento não é espontâneo nem se dá fora da história, mas justamente colado com a consolidação do mundo burguês e seu individualismo. Assim, para Arfuch, há um “mapa do território” do espaço biográfico, no qual:

⁶⁴ Na carta 10, “EPÍSTOLA A RÉGIS”, ao defender a ideia de que “para ser poeta/ tem que ser mais que poeta”, Leminski orientava Bonvicino: “rejeite o projeto de felicidade/ q a sociedade te propõe”. (p.52. In: *Envie*).

⁶⁵ Idem. p.137. Grifo da autora.

⁶⁶ HABERMAS, Jürgen. *Apud*: ARFUCH, Leonor. *Op.cit.* p.45. Grifo meu.

As confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente⁶⁷

Diante deste quadro de consolidação do capitalismo, do individualismo e da consagração do espaço biográfico como manifestação, mas também como constituidor desse processo histórico, os elementos de coletividade da prática epistolar de Paulo Leminski que - no canto do cisne da história das cartas - acabam apresentando-se como uma série de focos de resistência, ou justamente de antecipação do “destinatário coletivo” possibilitado pelo *e-mail*.

Mas, apesar de estar tradicionalmente circunscrita a uma cena fechada entre o remetente e o destinatário, um evento de correspondência tradicionalmente também tende ao fragmentário e ao disperso, apontando para um jogo infinito, que segundo a ensaísta Josefina Ludmer:

A oscilação entre texto próprio e texto (discurso, voz) do outro que produz o próprio, a possibilidade de reversões constantes no campo dos pronomes pessoais, a necessidade de absorver o relato do outro para poder replicar e de supor sempre outra carta (anterior ou futura) para poder escrever, fazem da forma epistolar um depósito das propriedades da escritura no campo da propriedade: não se sabe de quem é a carta, se daquele que a escreveu, disse eu e citou o outro, ou de quem a recebe e a exhibe, de quem lê eu.⁶⁸

Ludmer apresenta esta cena da escrita da correspondência como um jogo bi-polar, de uma escritura em que a autoria é construída a quatro mãos, e não somente pelo remetente *ou* destinatário, mas pelo remetente *e* destinatário na mesma carta/letra, configurando aquilo que Nancy e Lacoue-Labarthe consideram como uma lógica do desejo, que articula o significante em cena não a partir do *je* (eu), mas com o *jeu*

⁶⁷ ARFUCH, Leonor. *Op.cit.* p.36

⁶⁸ LUDMER, Josefina. “Onetti: La novia (carta) robada (a Faulkner)”. *In: Hispamerica*. Año 3, n.9, feb, 1975. pp.3-19. Tradução minha.

(jogo)⁶⁹. Assim, Ludmer nos oferece o cerne da questão para pensar o problema do arquivo em um caso de correspondência: radicalização da questão do autor e do arquivo. Derrida em *Mal de arquivo* apresenta o que seria a figura primordial de autoridade do arquivo: o *arconte*. Os primeiros guardiões do arquivo, que não somente os guardavam como também “tinham o poder [hermenêutico] de interpretar os arquivos”⁷⁰. Editorialmente e juridicamente, a posse do arquivo de uma correspondência fica em mãos do destinatário, aquele que recebia as cartas, mas a autoria e seus direitos ficam ainda reservados aos herdeiros do remetente. A figura do *arconte* destinatário acaba detendo um poder político de representação e interpretação do sentido da correspondência. Mas se, como vimos, toda carta é estruturalmente roubada e voadora, quem é o *arconte*? É neste sentido que, independentemente do personagem, o *arconte* precisa ser deposto, posto em xeque, a fim de garantir que a correspondência mantenha aquela potência do seu *desvio* de percurso. É o leitor *voyeur* de uma correspondência que garante que a carta/letra seja justamente sujeito, não objeto, ao promover um *desvio* de percurso. Este movimento faz parte do que Derrida designará como *violência arquivar*: “todo arquivo é ao mesmo tempo *instituidor e conservador*. Revolucionário e tradicional.”⁷¹

Diante desta ambivalência do arquivo, de um lugar indefinido, entramos conseqüentemente em outra questão, que é a da *obra* de um autor. Logo no início do conto de Poe, o narrador nos diz o seguinte: “in company with my friend Auguste Dupin, in his little back library, or book closet, [...]”⁷² - trecho que Julio Cortázar traduzira como “en su pequena biblioteca o gabinete de estudos”, e que Borges curiosamente traduzirá como “en su biblioteca”⁷³, somente. Borges parece propor então uma indiferença em relação ao tamanho e a posição ocupada dessa biblioteca, mas o que parece interessar no original de Poe são justamente os significantes *little* e *back*, que apontam para um lugar não-central, o que parece ser exatamente o lugar da *letter* - carta/letra - de um poeta. A leitura de René Major em *Lacan com Derrida* é fundamental para essa questão do sem-lugar da carta: “Nenhum dos dois vê [o narrador e o leitor] – seja na primeira entrevista, *ou talvez desde a primeira* – que

⁶⁹ NANCY, Jean-Luc; LABARTHE-LACOUE, Philippe. *Op.cit.* p.80

⁷⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. *Op.cit.* p.13

⁷¹ Idem. *Op.cit.* 2001. p.17.

⁷² POE, Edgar Allan. *Op.cit.* p.121.

⁷³ Ambas as traduções estão disponíveis em: < <http://www.cartas.org.ar/De%20ficcion/fic-poe-aaa.html> >. Acesso em 16/08/2013.

Dupin já está com a carta e que o chefe de polícia intuiu isso.”⁷⁴ Ou seja, Major oferece uma leitura do conto de Poe que indica que a carta nunca esteve em outro lugar, no momento da narrativa, senão nas mãos de Dupin, em sua posse em seu “gabinete de estudos” ou sua “pequena biblioteca”. Ao pensar o lugar do *livro* e da *obra*, Foucault indaga:

A constituição de uma obra completa ou de um *opus* supõe um certo número de escolhas difíceis de serem justificadas ou mesmo formuladas: será que basta juntar aos textos publicados pelo autor os que ele planejava editar e que só permaneceram inacabados pelo fato de sua morte? Será preciso incluir, também, tudo que é rascunho, primeiro projeto, correções e rasuras dos livros? Será preciso reunir esboços abandonados? E que importância dar às cartas, às notas [...] ⁷⁵

A única definição acerca do lugar da carta, dos episódios de correspondência, de um autor já consagrado é que seu lugar não é um ponto pacífico. No caso da edição das “obras completas” do próprio Edgar Allan Poe, organizada pela Wordsworth Edition, na coleção “Wordsworth Library Edition”, reúne-se a prosa e a poesia de Poe. A coleção não apresenta o termo “complete”, mas somente “collected works”. Ou seja, a edição de Poe, a princípio, não tem a pretensão de apresentar a obra completa, por outro lado intitula a coleção como “library”, o que permitiria a ideia de completude, a ideia da própria biblioteca do autor. Novamente a carta está na sua ausência, não conquistando o atributo de “work” para adquirir a legitimidade de pertencer a uma obra completa.

Em “Sobre o procedimento epistolar”, Juan José Saer indagará a estabilidade da correspondência como gênero, ideia que Heer, por exemplo, não questiona, mas afirma. Saer colocará a correspondência como uma forma de “pretexto literário para cobrir formalmente um monólogo,” seja de ordem moral, religiosa, filosófica, estética, científica, etc. Entretanto, esta possibilidade não lhe garantirá o conceito

⁷⁴ MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.116. Grifo meu.

⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p.26.

de gênero, mas justamente de um procedimento. “O epistolar não é um gênero. É mais precisamente um procedimento”⁷⁶. Afirma ainda Saer:

O procedimento epistolar tem, portanto, estruturas precisas e uma margem de oscilação perfeitamente limitada. Sua escolha não pode ser arbitrária. Aqueles que o concebem como um gênero, pretendem que suas possibilidades de utilização são infinitas. Não é assim. De certa forma, também a poesia e o romance são procedimentos.⁷⁷

Apesar de afastar a ideia da correspondência como um gênero, colocando-a como procedimento, Saer, por outro lado, de maneira ambivalente, a aproximará da literatura, pois afirma também que a poesia e o romance seriam procedimentos. Evidencia assim Saer que uma das questões centrais da crítica e ficção do século XX, a do procedimento, é também uma questão para a própria correspondência. Ou seja, a condição da carta, gênero ou procedimento, é uma possível relação de aproximação com e entre a literatura. A *letter* é letra, possibilidade de literatura. Mas, seu lugar não é de fácil encontro. Roberto Ferro ao ler o romance *Filho de homem* de Augusto Roa Bastos encontrará uma série de indícios que contribuirão para construir uma literatura a partir do nada, diante do vazio do passado literário paraguaio, que construirão um texto e um elo possível entre seus personagens:

Os traços, os rastros, as estrias, as manchas, as rachaduras, os coágulos, as cicatrizes, os riscos, os buracos, as crostas, as marcas, as gretas, os resquícios, as entranhas, os interstícios, as fissuras, as rugas, os cotocos, os veios, os orifícios, as frinchas, as ruínas, os coalhos, as trincheiras, as talhaduras, as brechas, os arranhões, as pústulas, as escaras, as roturas, os mapas, os croquis, as cartas, os informes, que talham, lavram, rasgam, arranham, gravam, cortam, raspam, roçam, sulcam, aram, estrujam, queimam, laceram, eriçam, arrastam, incrustam,

⁷⁶ SAER, Juan José. “Sobre el procedimiento epistolar”. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997. Tradução minha.

⁷⁷ Idem.

embrulham, enrugam, demarcam, roem,
inscrevem [...] ⁷⁸

O arquivo é vasto, impreciso e a carta é mais um elemento entre uma série de pistas e caminhos. Encontrá-la é uma tarefa nitidamente difícil – apesar da astúcia e eficiência que nos vende o detetive Dupin - e mesmo depois de um encontro, a previsão e alcance dos seus efeitos é também de uma série imprecisa, exatamente como a mensagem na garrafa lançada ao mar. A carta/letra tem um e vários destinos.

⁷⁸ FERRO, Roberto. “*Filho de homem* de Augusto Roa Bastos. Uma reescrita do texto ausente”. In: *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. p.125.

3 Cartas em jogo

A edição das cartas de Paulo Leminski, em correspondência com o poeta Régis Bonvicino, merecem uma história à parte, ou “Um capítulo à parte”⁷⁹, como afirma Toninho Vaz sobre o *Catatau* na biografia de Leminski.

3.1 O caso Leminski e seu *arconte*

Jacques Derrida debate, em conferência já citada, a figura histórica do *arconte* a partir da questão “mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?”⁸⁰ (um desdobramento mais amplo da questão “a quem pertence uma carta/letra?”⁸¹). Diante do lugar que ocupavam os arquivos, sua necessidade de “domicialização”, existia também a necessidade daquele que guardaria estes documentos. Guardar, neste caso, implica poder também político:

Os *arcontes* foram seus primeiros guardiões (dos documentos oficiais, guardados nas suas casas, particular, de família ou institucional). Tinham também o poder hermenêutico de interpretar o arquivo.⁸²

Aquele poder político do *arconte*, quando instituído, não trabalha com zonas de *indecidibilidade* e na condição de destinatário da correspondência, Régis Bonvicino institucionalizou-se como o *arconte* do arquivo das cartas de Leminski. Nesta condição, a “seleção, introdução e notas” da primeira edição são de sua responsabilidade, assim como a “Introdução” do livro. Entretanto, a ordem da apresentação dos textos da edição já denuncia, além do *desvio de percurso* da correspondência publicada, nossa condição de *hipócrita voyeur*: o primeiro texto encontrado no livro, “Apresentação”, é assinado por Caetano Veloso, “Rio, janeiro, 1992”.⁸³ Ou seja, o arquivo, já como prelo do livro, fora trasladado da sua editora de São Paulo para

⁷⁹ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Op. cit. p.165

⁸⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Op.cit. p.7

⁸¹ LACAN, Jacques. “Seminário sobre *A carta roubada*”. In: *Escritos*. Op.cit. p.30

⁸² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. p.12

⁸³ VELOSO, Caetano. “Apresentação”. In: *Brasa*, p.9. Caetano Veloso cita o texto “Em torno de um romance enjetado” de Bóris Schnaiderman, “em artigo também constante deste livro”.

o Rio de Janeiro, para que Caetano Veloso nos apresentasse as cartas que não nos foram endereçadas.

Na primeira parte do texto de “Introdução”, Bonvicino apresenta uma leitura da trajetória poética de Leminski a partir das cartas por ele recebidas, evidenciando um distanciamento de Leminski em relação ao projeto concretista como vanguarda e a então consequente aproximação do poeta principalmente com a canção popular, dentre outros desdobramentos. Para tal leitura, em sintonia com a moda acadêmica da época, parte de conceitos discutidos por Harold Bloom na questão da “angústia da influência”, como *clinamen* (desvio) e *tessera* (releitura)⁸⁴. A segunda parte do texto nos oferece indícios para a crítica edótica proposta nesta parte do capítulo.

Régis Bonvicino comenta a escolha do título *Uma carta uma brasa através*, o primeiro verso de um poema do *Caprichos & Relaxos*, que merece sua reprodução:

uma carta uma brasa através
 por dentro do texto
 nuvem cheia da minha chuva
 cruza o deserto por mim
 a montanha caminha
 o mar entre os dois
 uma sílaba um soluço
 um sim um não um ai
 sinais dizendo nós
 quando não estamos mais⁸⁵

O poema tem exatamente a força da *letter* (e de condensar todo o primeiro capítulo deste trabalho). As intermitências do desejo da cena da correspondência - o fator da presença e ausência no texto escrito constantemente a quatro mãos - são evidenciadas dentro dos versos com espaçamentos mais longos entre as palavras, marcados por uma série de interrupções (o soluço e a hesitação), e por uma sorte de caminho árduo da correspondência, como se a sua cena e a carta estivessem a todo momento prestes a desaparecer ou não cumprir seu destino (uma brasa que atravessa um texto, uma nuvem que precisa cruzar um deserto em nome de um dêitico pessoal), além do fator sintomático da carta que são seus sinais de *escrita do eu* que dizem, na verdade, “nós”. São

⁸⁴ BONVICINO, Régis. “Introdução”. In: *Uma carta uma brasa através*. Op.cit. p.13

⁸⁵ LEMINSKI, Paulo. “caprichos & relaxos”. In: *Toda poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p.50

exatamente alguns destes sinais que Régis Bonvicino faz desaparecer da cena:

Paulo Leminski já não *está mais*, entre nós, desde outubro de 1989 mas deixou sinais: seus livros de poesia e prosa de ficção, os textos jornalísticos, cartas etc. Por isso, resolvi adotar o verso “uma carta uma brasa através” como título deste volume, que reúne as cartas por ele enviadas a mim de 1976 a 1981 – ano em que Leminski comprou seu primeiro telefone e foi, gradativamente, perdendo o hábito de escrevê-las. As cartas que a ele escrevi, muitas delas, se perderam. Nem ele nem eu tínhamos o hábito de tirar cópias do que escrevíamos. Sei que algumas delas estão depositadas na Fundação Paulo Leminski, em Curitiba, no Paraná. Confesso, entretanto, que não possuem o brilho crítico, a inspiração e a riqueza das cartas de Leminski – [...]⁸⁶

Desta forma, desde a data da primeira edição até 2007, data da última reimpressão da segunda edição, as cartas de Bonvicino estariam algumas perdidas e outras na citada “Fundação Paulo Leminski”. Entretanto, na 3ª edição do “Encontro com o escritor” no Museu Vitor Meirelles em Florianópolis em 2012, o então convidado Régis Bonvicino fora questionado pelo público sobre o fato de não publicar suas cartas enviadas ao Leminski. A resposta foi categoricamente outra: “Elas não existem”. Depois de algum tempo de pesquisa, foi possível descobrir que nem a “Fundação Paulo Leminski” existia, mas somente um desatualizado blog assim intitulado, no qual a última postagem, datada de 2009, contém um artigo acadêmico de Paula Renata Moreira.⁸⁷

⁸⁶ BONVICINO, Régis. “Introdução”. In: *Brasa*, p.14. Paulo Leminski falecera, na verdade, em 7 de junho de 1989. Este texto está reproduzido na segunda edição com a data corrigida.

⁸⁷ O artigo afirma o seguinte: “Doado em 2007 para a Pontifícia Universidade Católica do Paraná, o arquivo pessoal do escritor Paulo Leminski (1944-1989), em fase final de catalogação, estará aberto ao público no início de 2008. Contendo correspondência, fotos, material de trabalho, manuscritos/ datiloscritos, anotações, entre outros materiais, o acervo vem suprir uma necessidade dos leitores e pesquisadores da obra de Paulo Leminski [...]”. MOREIRA, Paula Renata. “Espólio de Paulo Leminski. Literatura contemporânea? Patrimônio cultural?”. In: *IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008 Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil*. (s/p)

Diante desta pista e da possibilidade de chegar às cartas de Bonvicino, dentro do que seria o arquivo de Leminski, propus-me a tarefa de ir ao encontro da lacuna. Em contato por telefone com a coordenação do curso de Letras da PUC de Curitiba, no qual pude conversar com a Profa. Dra. Cristina Yukie Miyaki, então coordenadora do curso, fui informado que o material em questão deveria estar na biblioteca da universidade. Em novo contato por telefone, agora com a secretaria da biblioteca da PUC, relataram-me que de fato existiu o interesse das herdeiras em doar o acervo do poeta, mas que tal operação não se concretizou, sendo que o arquivo estaria então sob os cuidados da Fundação Cultural de Curitiba. Percebida a complexidade da tarefa, desloquei-me para a capital paranaense e visitei a citada Fundação, da qual fui encaminhado para a Casa da Memória, na qual fui finalmente orientado: *à la Poe*, a secretaria da Casa da Memória resolveu o mistério e, assim como o detetive amador Dupin, informou-me que “A carta roubada” estava à vista o tempo todo: o arquivo teria retornado para as mãos da poeta e companheira Alice Ruiz. Assim como no conto de Poe, a carta continua sem sua mensagem vir à tona.

Conseqüentemente, a ausência das cartas de Bonvicino descaracteriza a tradicional cena da prática epistolar, que é a de um texto escrito constantemente a quatro mãos, pois uma carta sempre depende de uma prévia ou de uma futura para que aconteça.⁸⁸ As marcas nas cartas de Leminski que evidenciam esta cumplicidade são diversas, e uma delas é emblemática - como se dissesse “não posso escrever esta carta sem a tua carta” - pois acusa justamente a falta que é total na edição:

acho que alguma cartabresa tua se perdeu
 no entre
 no entrevero
 no entreverossim
 no entreverossimil
 no entreverossimilar
 com toda a entreverossimilhança

⁸⁸ As cartas de Anton Tchekhov publicadas em anexo no *Assassinato e outros contos* (2011, p.257) evidenciam esta cena: “Não vou mais escrever para você, nem que me matem. [...] Até agora você não me mandou um endereço confiável e por isso nenhuma de minhas cartas chegou até suas mãos e minhas longas descrições e preleções sobre a cólera caíram no vazio. É uma vergonha. Mas o mais vergonhoso de tudo é que, depois de eu lhe enviar uma série de cartas sobre nossos apuros com a cólera, você de repente me escreve da alegre e azul-turquesa Biarritz, dizendo que tem inveja da minha ociosidade! Que Alá o perdoe! [...]”

(você fala de coisas que eu não sei/ faz perguntas
irresponáveis/
insinua cumplicidade em algumas informações...
[...]
(please repetir a informação pt please [...])⁸⁹

Existem dois movimentos do arconte Régis Bonvicino na primeira edição das cartas de Leminski. Um deles se dá pela negativa, quando o destinatário se retira da cena da correspondência e enfraquece, de algum modo, o jogo da correspondência; outro se dá pela positiva, quando o destinatário, na condição de arconte, toma para si o poder de não somente interpretar o arquivo, como faz na “Introdução”, mas de alterar o próprio documento. Entretanto, a cena deste segundo movimento do arconte evidencia que a mudança das edições vai muito além do título. A possibilidade de que os critérios da “Seleção” da primeira edição venham à tona se dá justamente com a publicação da segunda, quando em nota de abertura a Editora 34 reivindica: “o conjunto agora publicado abrange a totalidade da correspondência, contendo portanto cartas que não constavam da primeira edição”⁹⁰. E o fato novo é complementado por Bonvicino, em nova nota de abertura: “muitas até hoje inéditas, reproduzidas agora, pela primeira vez, tais como foram escritas e *sem cortes*, diferentemente da primeira edição”⁹¹. Sendo assim, não são somente cartas inéditas que aparecem na nova cena (duplica-se o número), mas trechos cortados de cartas presentes em ambas as edições. Diante da pista “sem cortes”, a partir de uma repetida “leitura dupla”, verificando simultaneamente as cartas presentes nas duas edições, os cortes vieram à tona.

Dentro das sessenta e oito cartas catalogadas na nova edição, são aproximadamente vinte que estavam na primeira e sofreram cortes, que são de diversos aspectos. Alguns são somente de redação, retirando palavras simples como “bom”, “mais” e “nenhuma”, outros avançam para frases inteiras como “um carnaval da vanguarda”, “muda passada a limpo” e “falei traços em ... aldir blanc”. Entretanto, há uma recorrência de cortes, alguns trechos inteiros, de aspecto mais interessado, sendo eles geralmente para a defesa do *concretismo* diante de cartas-balas mais violentas de Leminski. Em uma carta de “11/out/78”, dividida por Leminski em doze tópicos, o seguinte trecho desaparecera na primeira edição:

⁸⁹ LEMINSKI, Paulo. Carta 26. *Envie*. p.75

⁹⁰ “Nota da editora”. In: *Envie*. p.6

⁹¹ BONVICINO, Régis. “Nota à segunda edição”. In: *Envie*. p.9. Grifo meu.

O esteticismo dos campos compromete todo o projeto. Eles veem slogans e “tolices esquerdistas”, onde se trata de problema de verdade perante os quais nenhum intelectual do 3º mundo (viva otávio paz!) pode ficar fazendo palavras cruzadas... como se o problema de uma revolução brasileira se resumisse em dar ou não razão a ferreira gular !... vou ter que salvar essa merda. eu, discípulo dileto do osasquense operário bárbaro bizantino, décio pignatari, o nó da questão ! não entendeu décio, tá fudido ! pode dizer isso pra ele. o trabalho do décio , criativo, crítico, é a alma do processo, o core, o caroço do abacate. meditar na aventura kamikaze dos saltos/mortais/fatais/recordes decianos: terraterra, organismo, LIFE, semióticos, exercício findo e... agora, vamos instalar foco de guerrilha na tão saudável prosa de fixação/fixação brasileira. no mínimo, exemplar.⁹²

Nesta mesma carta, em seguida lemos o seguinte: “de amigo: acho q tuas dificuldades em firmar pé no folhetim são uma demonstração da tua elitização dificuldade em falar linguagens majoritárias”⁹³, sendo que na nova edição lemos: “de amigo, acho q tuas dificuldades em firmar pé no folhetim são uma demonstração de tua elitização *campos-perigosa...* dificuldade em falar linguagens majoritárias”⁹⁴ Até aqui já podemos perceber uma estratégia do Leminski epistoleiro: a de denunciar um elitismo no projeto concretista, entretanto ressaltando o caso ao desfazer o trio a fim de preservar a importância de Décio Pignatari como uma referência ainda cara ao poeta; uma estratégia de Régis Bonvicino enquanto editor das cartas: preservar a integridade do trio concreto. Em outra carta, o *arconte* se esquiva de um elogio comprometedor: “[muito legal isso q v. falou de “carregar nos sinais generacionais] p/ obter um diferencial em relação ao concretismo clássico / **horrível não?** / achei o achado digno de um

⁹² LEMINSKI, Paulo. Carta 38. In: *Envie*. p.101

⁹³ Idem. In: *Brasa*. p.103

⁹⁴ Idem. Carta 38. *Envie*. p.104. Grifo meu. Para uma leitura acerca de Leminski e o concretismo, ver: “As vanguardas”, In: LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de p. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002. p.57

grande estrategista”.⁹⁵ Ou seja, o distanciamento aqui também é estratégico, e o poeta Régis Bonvicino ainda se recusava a ter seu nome associado a qualquer distanciamento do concretismo.

Há uma certa lógica perversa nestas opções de Bonvicino, pois na mesma carta do longo corte sobre o “esteticismo dos campos”, logo em seguida a este trecho, o destinatário se preservara também de um eloquente elogio de Leminski: “[q tal uma matéria A POESIA DA GRANDE SÃO PAULO e mete mário oswald] e youê régis hotel que é o grande livro de poesia de s paulo a s paulo em s paulo de 22 pra cá ...”⁹⁶ Além de poupar-se deste exagero de Leminski, Bonvicino se poupava de outros mais afetivos como “my love”, “O DZI CONCRETTO” ou “[...] te amo”⁹⁷ e também de questões da vida privada como neste caso: “régis, assim q v. se livrar desse exame, você vai precisar fazer um período de descompressão teórico-icônica (gostou ?). / você sabe, leituras especiais, terapêuticas, descarregos, diria um pai de santo melhor que eu.”⁹⁸ Outra vez Bonvicino se preservara de outro elogio, que no contexto da carta em questão fora mais uma espécie de ressalva: “claro/ a melhor faixa é a com tua letra / a mais bem transada (Djalma etc)/ onde a verdade crispa / mas se a música não é verdade q fazer?”⁹⁹ A carta em questão é composta de quatro páginas dedicadas exclusivamente a destruir criticamente o LP *Respire Fundo* (1978) então lançado por Walter Franco. Ao relatar a insatisfação profunda com a realização do músico até então admirado, Leminski remonta uma cena em que ele e Alice Ruiz ouviam juntos o LP, e assim registra na escrita da carta verbos no plural “esperava/ávamos”, “reservei/vamos”, e também refere-se ao destinatário como plural: “sei q v. /vs devem”.¹⁰⁰ Apesar de aqui preservadas estas marcas plurais, em outra carta há um grande corte que fere este aspecto. Em uma carta que segue um dos temas tradicionais da correspondência, que é repassar as novidades das tarefas do dia-a-dia de trabalho para o destinatário, na primeira edição este trecho inteiro desaparecera:

Alô, é a Alice o segundo lançamento da Zap vai ser meu livrinho de poemas e haikais, que

⁹⁵ Idem. Carta 9. In: *Envie*. p.48. O trecho cortado é o trecho em seguida ao entre colchetes. Sublinhado e negrito são manuscritos *p.s.*

⁹⁶ Idem. Carta 38. p.104. O trecho cortado é a parte em seguida ao entre colchetes.

⁹⁷ Idem. p.81; p.37; p.154.

⁹⁸ LEMINSKI, Paulo. Carta 62. In: *Envie*. p.165. Este exame se refere provavelmente a alguma prova/concurso que se Bonvicino submetera.

⁹⁹ Idem. Carta 34. In: *Envie*. p.92

¹⁰⁰ Idem. p.90; p.91; p.92.

provavelmente conservará o nome “navalha da liga”, mais isso é pra 78. Fui convidada para coordenar um debate feminista aqui, que deve importar estrelas com Rose Marie Muraro e outras/ Também vou participar dos debates, botando pra quebrar. Não consegui entender “numa vula”??/ Até novembro, guenta esse beijo pra você e Kika. **Alice**.

prossequindo depois dessa intervenção (v. sabe como são as mulheres, principalmente quando líderes feministas, poetas e feiticeiras)/ - e JOSÉ?¹⁰¹

Além do humor característico de Leminski, há aqui uma bela cena epistolar em que o então remetente levanta-se da cadeira, cede a máquina de escrever para um novo remetente – rasurando em meio à prática epistolar a própria ideia de remetente - e uma outra voz ganha espaço na mesma carta/letra. A censura aqui é dupla: apaga-se uma marca inusitada da correspondência e ainda a voz de Alice, e estes dois casos fazem parte de cortes que são recorrentes. Em uma carta de “27/dez/79”, com o cabeçalho plural “caríssimos mônica/ régis”, na qual Leminski relata novidades poéticas e da vida pessoal, como “uma canção nova uns poemas uma tradução a idéia de um livro” e também uma futura viagem “vamos passar und uns dias c/ diko e rakel na praia s francisco”, o final desta carta, na despedida, está assinado em manuscrito *p.s* “Leminski Alice”¹⁰². A assinatura de Alice aqui fora cortada, restando somente a de Leminski na primeira edição. O mesmo corte acontece em carta de “Ctba /28/m/80”¹⁰³, na qual a assinatura de Alice, com a letra “A” em forma de estrela, fora também suprimida. Há um outro corte, extenso, em que Alice é indiretamente cortada, mas o motivo parece ter sido de outra ordem:

ps.
dá o toque sobre
que coisas minhas
você e risério mônica
se interessaram / interessariam

¹⁰¹ Idem. Carta 14. In: *Envie*. p.59. O nome Alice em negrito é uma assinatura *p.s*.

¹⁰² Idem. Carta 58. In: *Envie*. p.160

¹⁰³ Idem. Carta 64. In: *Op.cit*. p.169.

poema?
 textos maiores?
 a idéia é trilegal
 no vazio depois de MUDA (MUDA está melhor a
 cada dia que passa: não perc (sic)
 foi aos céus
 RÉGIS HOTEL
 vai agora
 NÃO FOSSE ISSO (pintou a capa !!! não digo
 nada para não estragar/ o segredo / dico e eu
 depois *NAVALHA NA LIGA*
 (notar que nenhum dos
 3 tem nomes de livro de/ “poesia”:
 são nomes porrada pop/porrada
 birutas
 S E N S A C I O N A I S
 p.s.: trop de literature !
 polo glauber/ euclides saiu hoje¹⁰⁴

Neste trecho cortado de carta presente em ambas as edições, Leminski evidencia um processo-projeto constante na correspondência com Régis Bonvicino, que é o companheirismo poético, ou a cumplicidade editorial, de ambos. Este movimento na correspondência foi detectado também por Miguel Sanches Neto, analisado por Paula Renata Moreira em sua tese de doutoramento:

Em “A ascensão de Paulo Leminski”, [Miguel] pensa o material epistolar do autor como campo propício para o traçado das linhas necessárias à divulgação do poeta fora de Curitiba. Esse entendimento é proporcionado pelos movimentos entrevistados nas cartas em que Leminski, no diálogo com Régis Bonvicino, traça e solidifica relações com os poetas concretistas e seus “herdeiros”. [...] acontece também aquilo que Sanches Neto chama de “negociação de espaços”, uma estratégia de troca de influências e de afirmação no espaço cultural. Leminski publica e é publicado por Régis Bonvicino.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Idem. Carta 26. In: *Op.cit.* p.78. Grifo meu. Livro de poemas de Alice Ruiz, publicado em Curitiba pela ZAP (mesma editora de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase e Polonaises* de Leminski) em 1980.

¹⁰⁵ MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski*: panorama de um pensamento movente. Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. Tese, UFMG, 2011. p.10.

Tal estratégia de Leminski também é abordada pela ensaísta Rita Lenira Bittencourt. A partir da condição de isolamento auto avaliada por Leminski no ensaio “Alegria da senzala, tristeza das missões”¹⁰⁶, no qual reconhece uma sobrevivência cultural negra na senzala e um apagamento cultural indígena das missões, Leminski se posiciona criticamente dentro das missões. Diante deste quadro, Bittencourt afirma:

A “teoria da pororoca” surge desse encontro – ou desencontro – entre a ordem e a tristeza, que prevalece no sul europeizado, e a desordem e a alegria, formadoras do nordeste e de origem africana. Leminski, um tanto desolado com o conservadorismo de seu ambiente, de origem branca e desenvolvido a partir do *ethos* da imigração, afirma que “a cultura toda do Sul é de elite. Puxamos todos pelo nosso avô jesuíta.” Para compensar a regularidade que o atrasa e manter-se isento às influências das letras locais, propõe, estrategicamente, a “pororoca”, ou seja, a manutenção de um fluxo constante de cartas, comunicações, publicações e trocas a partir de Curitiba, especialmente no traçado da rota São Paulo-Bahia¹⁰⁷

Desta forma, está saliente que a correspondência de Paulo Leminski com Régis Bonvicino é constituída através de uma economia poético-epistolar própria. Existe uma série de personagens, peças fundamentais, que compõem a cena e a alimentam a fim de garantir a conquista de espaço de ambos, e principalmente a maior nacionalização da figura de Leminski. Estabelecida esta cena, é fundamental então investigar de que forma Bonvicino se reposicionou no espaço constituído deste espólio e o rearticulou em uma engrenagem particular de funcionamento da extinta relação poético-epistolar.

Em carta ausente na primeira edição, com cabeçalho “meu amor”, Leminski se despede da seguinte maneira: “ATENÇÃO: MOSTRE A TODO MUNDO (MEU MUNDO: RISO, MÔNICA,

¹⁰⁶ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Op.cit. 2012. p.26-35.

¹⁰⁷ BITTENCOURT, Rita Lenira. “Pensamento críptico: peripécias de um poeta à procura dos sentidos” In: *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. Marcelo Sandmann. Imprensa Oficial: Curitiba, PR. 2010. p.252

AUGUSTO, DÉCIO, HAROLDO, CID, OMAR, PLAZA, MAURÍCIO;,->....) ESSE MATERIAL QUE AÍ VAI SENÃO... / p.s. já te publiquei 3 vezes / beijos do seu amor / Leminski”¹⁰⁸ Ou seja, o que está em jogo nesta cena não é o constrangimento diante do “meu amor” (como no “my love” cortado de outra carta), mas da exposição daquilo que Glauber Rocha, por exemplo, não fora poupado, como Bonvicino se poupou:

[...] me chega uma funcionária da Fundação Cult e diz que Glauber Rocha me mandou um grande abraço, disse que eu era genial e me mandou (ele manda, você sabe) eu telefonar para Terra Filmes, que é o chuncho dele (ou seria trambique? ou, más bien, trampo?)¹⁰⁹

Há uma recorrência nos motivos dos cortes, entretanto, estes motivos não fazem parte de uma regra ou princípio da edição, são na verdade escolhas facultativas, mas não aleatórias. Assim, Bonvicino não tem por princípio “não expor” ou “preservar”, mas tem por opção não expor ou preservar determinados grupos ou indivíduos, ou ele mesmo em determinados aspectos. A partir desta perspectiva, estamos diante daquela *violência arquivada*¹¹⁰, pois além do fator dos cortes negativos, como vimos alguns exemplos até aqui, existe um outra série, ligeiramente mais assombrosa, que são “cortes” positivos, palavras que Leminski *não* escreveu - com desdobramentos políticos diversos.

As duas edições possuem notas explicativas sobre diversos aspectos das cartas. Tais notas buscam esclarecer ao leitor elementos muito próximos dos poetas correspondentes e talvez distantes do universo do leitor. As notas também servem para elucidar quem são determinadas pessoas citadas, pois geralmente os nomes estão abreviados ou contemplados por apelidos. Por exemplo, na primeira edição as “Notas” são de Régis Bonvicino e a número “1” explica que “qorpo”, citado por Leminski, é na verdade a revista “Qorpo Estranho”, dirigida por Régis e Julio Plaza, e a nota ainda cita a “Poesia em Greve” como outra revista da década de 70.¹¹¹ Na segunda edição, as “Notas às cartas” são assumidas por Tarso M. de Melo e ampliadas a partir das “Notas”. A primeira nota da nova edição também é dedicada a

¹⁰⁸ LEMINSKI, Paulo. Carta 17. In: *Envie*. p.63.

¹⁰⁹ Idem. *Brasa*. p.48

¹¹⁰ DERRIDA, Jacques. “Exergo”. In: *Mal de arquivo. Op.cit.* p.17.

¹¹¹ BONVICINO, Régis. Notas. In: *Brasa*, p.143.

apresentar as duas revistas, entretanto, esta nota é antecedida do seguinte parágrafo:

Por toda a correspondência, Leminski cita pessoas com as quais – tanto ele como Bonvicino – tinha amizade ou contato. Por isso, muitas vezes as cita apenas pelo apelido ou por um dos nomes. O que para alguns leitores pode ser óbvio, para outros talvez seja um obstáculo. Será útil, excetuando os recorrentes “régis”, “alice”, “augusto”, “décio”, “haroldo”, esclarecer entre outros: “sebastião”, Sebastião Uchoa Leite; “riso”, Antonio Risério; “pedrinho”, Pedro Tavares de Lima; “waly”, Waly Salomão; “duda”, *Duda Machado*; “jardim”, Reinaldo Jardim; “plaza”, *Julio Plaza*; “mônica”, Mônica Rodrigues da Costa; “diko” ou “kremer”, Diko Kremer; “erthos”, *Erthos Albino de Souza*; “fox”, Hugh J. Fox; “ávilas”, Affonso e Carlos Ávila; “milán”, Eduardo Milán; e “ríos”, Julian Ríos. Estas notas, feitas especialmente para a segunda edição, orientam-se pelas notas de Régis Bonvicino para a primeira edição, e se utilizam delas sempre que necessário.¹¹²

A primeira edição é composta da transcrição das cartas, em que alguns detalhes ortográficos e de redação foram alterados, em alguns casos de forma duplamente indevida. Por exemplo, Leminski escreveu “postes da light” e foi corrigido para “posters da light” (minando o trocadilho com a empresa Light S.A.); escreveu “piando” e foi corrigido para “pingando”; ou a correção do nome “odayr” para “odair”. No segundo caso, Leminski comentava que sua produção tinha voltado a acontecer: “todo dia está piando alguma coisa/ todo dia/ alguma coisa/ pia.” Existem outras alterações que vão mais além do que somente a ordem da ortografia ou morfologia das palavras, como no jogo complexo “poema gal(áxia)ego” que virou somente “teu poema galego³¹”.¹¹³ E em outro poema que também fora apresentado devidamente, quando o poeta relatava “participei um troço chamando

¹¹² MELO, Tarso M. de. Notas às cartas. In: *Envie*, p.174. Grifos meus.

¹¹³ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p.168; p.160; p.90; p.160; p.168. Esta nota “31” é da própria edição *Brasa*. Curiosamente, a seção “Notas” da edição, reunidas no final do livro, as apresenta somente até a nota 30. Há ainda uma nota 32 no nome próprio “mônica”, na mesma página da nota 31, que consequentemente também está sem o respectivo conteúdo na seção. No período das cartas, Mônica era a então companheira de Régis Bonvicino.

Art-show”, elencando as diversas manifestações que compuseram tal performance feita pela “vanguarda na rua”: cartazes, frases, poemas, discursos e finalizava: “teu retrato falado foi falado”¹¹⁴, quando na primeira edição apareceu como “teu poema *retrato falado* foi falado”¹¹⁵, garantindo assim novamente o endereço exato do referente.

Entretanto, existem outras alterações que vão não exatamente além da ordem restrita ao plano da linguagem, mas apresentam evidências que atingem questões da política do *nome próprio*. Em outra carta presente em ambas as edições, Leminski se despedia com o seguinte p.s.: “junto com esta vai minha carta a ertos” (em mais um elemento da sua economia poético-epistolar), mas o que se lê na primeira edição é “p.s. junto com esta vai minha carta a erthos albino de souza”¹¹⁶. O nome não foi somente corrigido como completado com o sobrenome completo do poeta mineiro e então editor da revista baiana *Código*. “ESTRAnHO nome. EstraHa SORTE. ErThos”, diria Augusto de Campos.¹¹⁷ Em uma carta com cabeçalho “régis/ mônica/joão”, evidenciando o nascimento do filho do casal correspondente, Leminski comentava: “poema duda um barato realmente”, enquanto na primeira edição se lê: “poema de duda machado (“ecce homo”) um barato realmente”.¹¹⁸ Aqui o poeta Duda Machado também foi agraciado com uma referência mais precisa, apontando ao poema que Leminski estaria comentando. Apesar de não ter escrito os sobrenomes ou título do poema em questão nestas adições, existe uma outra que é ímpar. Leminski como de costume relatava em que altura estavam os diversos projetos poéticos em andamento, depois de relatar brevemente notícias e novidades de ordem mais privada, como essa: “plaza pintou dormiram aqui e seguiram sul”, quando na primeira edição se lê: “regina silveira e julio plaza pintaram”¹¹⁹. Neste caso, não foi somente o sobrenome acrescentado ao nome em questão, mas um *novo* nome que não estava na carta. O novo nome próprio aqui inserido é o da artista plástica e autora da capa da revista *Sibila* nº5 e do trabalho “Eclipses”¹²⁰ presente na mesma edição da revista. Nesta edição, Darly Menconi, “revisora dos

¹¹⁴ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p.102.

¹¹⁵ Idem. *Brasa*. p.103. Grifo da edição.

¹¹⁶ _____. *Envie*. p.68; *Brasa*. p.62

¹¹⁷ CAMPOS, Augusto de. “Erthos Albino de Souza. Poesia: do dátilo ao dígito.” Folder de exposição no IMS-RJ, 2010. Disponível em: http://ims.uol.com.br/Erthos_Albino_de_Souza_segundo_Augusto_de_Campos/D409. Acesso: 26/09/13.

¹¹⁸ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p.163; *Brasa*. p.133.

¹¹⁹ Idem. *Envie*, p.72; *Brasa*. p.67.

¹²⁰ *Sibila*. Revista de Poesia e Cultura. Ano 3, nº5, 2003. p.39

textos” da edição *Uma carta uma brasa através*, segundo consta nos agradecimentos de Bonvicino na “Introdução”¹²¹, era parte do conselho editorial da revista fundada e dirigida por Régis Bonvicino.

Se todo arquivo é *instituidor e conservador*, “Revolucionário e tradicional”¹²², como Derrida afirma no citado *exergo* da conferência que pensa o arquivo de Freud, estamos diante de um arconte, que apesar de cúmplice do documento como destinatário, faz uso do texto de outrem para registrar posições próprias. Existe uma outra série de nomes próprios e/ou apelidos, provavelmente estranhos ao universo do leitor, que não merecem na edição das cartas um complemento ou uma nota à parte. Por exemplo: “[...] vamos passar und uns (sic) dias c/ diko e rakel na praia s francisco em sta catarina”¹²³ Ou seja, o fato das “Notas” (p.174-200) da segunda edição, complementadas por Tarso de Melo, terem dezessete páginas a mais do que as “Notas” (p.143-152) da primeira edição, está também relacionado ao fato de que elas precisam dizer - como cumpriu Tarso a devida cerimônia de apresentação dos nomes no citado primeiro parágrafo das notas – elementos que a primeira edição insere dentro das próprias cartas/brasa.

Há ainda mais um corte emblemático dentro da política do nome próprio. Na primeira edição se lê:

v. sofre de excesso de policiamento aí,
eu soffro do mal contrário
ainda bem que tenho um amigo como você
meu irmão mais moço
tenho kremer ivo vitola mirandinha &
mas são amigos a-críticos [...]

Enquanto na segunda:

v. sofre de excesso de policiamento aí
décio pra cá /haroldo pra lá
risério acha waly disse
eu soffro do mal contrário
ainda bem que tenho um amigo como você
meu irmão mais moço
tenho kremer ivo vitola mirandinha &

¹²¹ BONVICINO, Régis. “Por fim, quero agradecer a Caetano Veloso pela apresentação, a Lenora de Barros pelo apoio ao livro e a Darly Menconi pela colaboração na revisão dos textos.”. In: *Brasa*. p.16.

¹²² DERRIDA, Jacques. *Op.cit.*, p.17

¹²³ LEMINSKI, Paulo. *Brasa*, p.130

mas são amigos a-críticos
 tudo q eu faço de modo geral
 eles acham genial
 mas não é bem assim
 já fiz muita coisa menor/ pequena / auto-
 complacente [...] ¹²⁴

Novamente, no jogo de poder do nome próprio há paralelamente um movimento de preservação e exposição. Enquanto os amigos de Bonvicino “décio/haroldo/waly/risério” não podem assumir o papel policalesco, os amigos de Leminski “kremer/ivo/vitola/mirandinha” são os desprovidos de crítica.

Apesar da ausência das cartas de Bonvicino nas duas edições, dentro do mesmo movimento da correspondência existem alguns indícios que nos permitem observar alguns materiais que enviava para Curitiba. A partir das cartas de Leminski, como na que abre as duas edições, lemos a seguinte pista:

carorégis
 muito feliz com tua carta
 muito feliz com qorpo
 com poesia em greve
 com tudo
 conosco ¹²⁵

Aqui, “qorpo” e “poesia em greve”, como indicam as notas de ambas as edições, eram duas revistas de poesia da época. A revista *Poesiaem G* de 1975 ¹²⁶, apontando a greve da escrita no próprio título da revista, ou a “greve do poeta” em referência ao ensaio de Augusto de Campos sobre Mallarmé, e ainda a estratégia de camuflagem diante da ditadura civil-militar ainda em curso, como observa Omar Khouri, ¹²⁷ e a possibilidade da greve que se articulava na junção com a quarta capa, que ilustrava REVE. Esta edição publica, além de trabalhos dos três editores, trabalhos como o de Walter Franco e de Regina Silveira, todos personagens emblemáticos das cartas, como já pudemos perceber até

¹²⁴ LEMINSKI, Paulo. *Envie*, p.157; *Brasa*, p.127.

¹²⁵ _____. *Envie*. Carta 1. p.31. Na edição *Brasa* (p.21), “régis” aparece com letra maiúscula, apesar de basicamente todos nomes próprios estarem com letra minúscula nas cartas de Leminski.

¹²⁶ *Poesia em Greve*. São Paulo: Edições Greve (editores: Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima, Régis Bonvicino), 1975.

¹²⁷ OMAR, Khouri. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003. p.33

aqui. Segundo Khouri, esta edição de *Poesia em greve* seria uma espécie de número 0 da futura *Qorpo Estranho*, um projeto de três edições que vai de 1976 até 1982¹²⁸, ano do terceiro e último exemplar. As duas primeiras edições são acompanhadas do subtítulo “revista de criação intersemiótica” enquanto que na terceira veremos apenas a ideia de “criação”. O hiato de seis anos permitiu algumas mudanças além de preservações: o afastamento da ideia de criação delimitada enquanto intersemiótica, abrindo-se para uma ideia mais aberta de criação, e a mudança da grafia do título, já que a homofonia se mantém, para *Corpo Extranho*. Apesar da presença do estranho continuar, há uma tentativa de que ela seja menos radical que a anterior, e aí o corpo é também um já ex-tranho, ou seja, um agora conhecido. Apesar de manter os mesmos editores e basicamente a mesma *patota* publicada nas edições anteriores (os editores, Regina Silveira, Alice Ruiz, Duda Machado, Waly, Leminski, Erthos, Sebastião, Afonso Ávila etc.), esta transição não deixa de indicar uma reintrodução do fator da comunicabilidade no projeto, apesar da persistente presença dos concretos nos três números da revista.

Paralelamente ao projeto *Qorpo Estranho/Corpo Extranho*, em outra frente vemos Régis Bonvicino e Antônio Risério, o recorrente “riso” nas cartas de Leminski, editando a revista *Muda* em 1977.¹²⁹ Revista de único número, na contracapa lemos um poema de Risério que desdobra as diversas possibilidades do significante “muda”, que além de mudez, não significa apenas silêncio, pois *Muda*:

quer dizer
arranhar a lira da laringe
vozes da voz
planta que sai do viveiro
para se plantar além¹³⁰

E como fator novidade ou diferença em relação ao projeto *Qorpo/Corpo* a revista *Muda* altera sua relação então com o projeto concretista a partir de uma ausência deliberada dos concretos na edição, conforme registra Khouri: “Os editores e boa parte dos colaboradores acharam por bem cortar um possível cordão umbilical com a Poesia

¹²⁸ *Qorpo Estranho*. Revista de criação intersemiótica. São Paulo, editores: Júlio Plaza, Pedro Tavares de Lima, Régis Bonvicino. Nº 1, maio.-jun., jul.-ago., 1976. *Qorpo Estranho*. Criação intersemiótica. São Paulo, editores: Júlio Plaza e Régis Bonvicino. Nº 2, set.-out., nov.-dez., 1976. *Corpo Extranho*. Revista semestral de criação. São Paulo, Alternativa, jan.-jun., 1982.

¹²⁹ *Muda*. São Paulo, editores: Antônio Risério e Régis Bonvicino. 1997. Segundo Omar Khouri, o nome da revista foi uma “feliz sugestão de Paulo Leminski”.

¹³⁰ RISÉRIO, Antônio. In: *Muda*. *Op.cit.*

Concreta”. E, neste espaço de mudança, dentro do mesmo período, “os mestres não foram convidados”¹³¹.

Nas “Notas às cartas” de Tarso de Melo da segunda edição, o também poeta registra que em 1982 Leminski escreveu o texto “O veneno das revistas de invenção”, publicado em 16 de maio no *Folhetim da Folha de São Paulo*. As “Notas” então reproduzem o texto no qual Leminski discute a “conjuntura poética” do momento a partir do ponto de vista da produção das revistas. Este texto, a princípio foi reproduzido nas edições dos *Ensaio*s do poeta.¹³² Todavia, os últimos quatro parágrafos do texto não chegaram na edição dos ensaios, e o texto termina no exato momento em que Leminski passaria a apresentar as novas revistas de poesia do momento:

Com os senhores “Navilouca”, “Polém”, “Código”, “Poesia em Greve”, “Artéria”, “Pólo Cultural Inventiva” (de Curitiba), “Jornal Dobrabil”... Nosso convidado de hoje tem um nome estranho: “QorpoXtraño”. Aproveito para grafar assim o nome da revista que já se chamou “Qorpo Estranho” e, agora, é “Corpo Estranho” (sic).¹³³

Diante deste quadro - das cartas e revistas em cena - se tomarmos a tese de Michel Foucault de que todo evento de correspondência se dá milenarmente a partir de uma relação entre Mestre e discípulo, ou seja, que a correspondência inicia em um desnível hierárquico entre um que orienta o outro, podemos perceber, além da posição assumida pelo próprio Bonvicino já na primeira edição – “as cartas são, também, o diálogo de um escritor ingressando na maturidade com um novato”-¹³⁴ os movimentos nas edições de Régis Bonvicino que parecem seguir diversos passos do Mestre, são tarefas e lições que Leminski constantemente orientava nas cartas e que de alguma maneira Bonvicino acatou: “somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá/ somos centauros/ metade decadentes alexandrinos bizantinos/ e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos/ Sinbad/ Livingstones/ DavyCrockets”, e logo “precisamos meter paixão

¹³¹ KHOURI, Omar. *Op.cit.* p.36

¹³² LEMINSKI, Paulo. O veneno das revistas de invenção. *Ensaio*s e *anseio*s poéticos. 2ª. ed. ampliada. *Op.cit.* p.293.

¹³³ _____. *Apud*: MELO, Tarso M. de. “Notas às Cartas”. *In. Envie.* p.180. Leminski, ou a transcrição, não grafou o novo nome devidamente com “x” no lugar do “s”.

¹³⁴ BONVICINO, Régis. Introdução. *In: Brasa.* p.14

nas nossas constelações/ paixão/ PAIXÃO”¹³⁵ e as constantes indicações sobre a necessidade de afastar-se e avançar em relação ao projeto concretista.

* * *

Retomando o movimento de publicação da primeira edição das cartas de Paulo Leminski para Régis Bonvicino e seus desdobramentos já analisados, podemos observar algumas ambivalências. A urgência da publicação em menos de três anos – enquanto existem cartas dos modernistas brasileiros que esperam a liberação para publicação em 2015 e 2050, por exemplo – é intrigante, o que implica na prática em uma edição ao mesmo tempo apressada, com erros de datas e notas, mas com tempo hábil para uma série de alterações do documento. Talvez a principal ambivalência que fica no ar diante da primeira edição, e da comparação com a segunda, é que se as cartas mereciam ser publicadas com apenas três anos não completos *post mortem* do autor, qual seria a relevância e importância do autor publicado e qual a relação guardada destes valores com a “integridade” do documento em questão?

Um fator que se não é o motivador ou ponto de partida deste capítulo, mas uma justificava para sua existência, é o fato de que existe uma série de leitores das cartas de Paulo Leminski que acabaram por ler apenas *Uma carta uma brasa através*, e aí, como já percebemos, são outras cartas, outra correspondência, outro Paulo Leminski e outro Régis Bonvicino.¹³⁶

3.2 – O espólio de um epistoleiro

Neste subcapítulo proponho uma leitura da fortuna crítica sobre as cartas de Paulo Leminski para Régis Bonvicino, trabalhos que se materializaram na forma de artigos e ensaios, uma dissertação e uma tese. Enquanto consenso, todos trabalhos abordados guardam semelhança por tomar a segunda edição das cartas como única referência, e de algum modo sinalizam ou aprofundam uma tensão constante nas cartas que é a ruptura, ou ao menos o distanciamento, de Leminski em relação ao projeto concretista de poesia.

¹³⁵ LEMINSKI, Paulo. Carta 8. p.45

¹³⁶ Não apenas sob o pretexto de já ter o “mesmo” livro, mas pela ordem exata da fatalidade. Em 1998, um ano antes da publicação de *Envie meu dicionário*, por exemplo, Robson Chagas defendia sua dissertação *A poética mix de Paulo Leminski*. Na dissertação, a carta – editada – sobre o LP de Walter Franco é citada no trabalho.

Sobre o primeiro consenso, é curioso que na dissertação de Solange Rebuzzi, *Leminski, guerreiro da linguagem*, a autora atribui o papel de Régis Bonvicino apenas como o de uma “voz passiva e encoberto pelo silêncio da escuta” enquanto agradece “especialmente” ao poeta por ter sido “o interlocutor de Leminski, que me chegou pelas cartas”.¹³⁷ Já sobre as cartas propriamente, apesar de o trabalho resgatar a alcunha “sou zenmarxistaconcretista” e a afirmação guerreira “nem que seja maiakovskianamente eu quero o diálogo / isto é ir lá gritar brigar”¹³⁸, ao mesmo tempo em que afirma que Leminski é “Fragmentado sim, o poeta escrevia sob efeito do que ele chamava compromisso com a poesia, e só.”, é a partir deste mesmo corte, da negação do conflito, que o poema *Verdura* é citado somente na sua primeira estrofe, na qual segundo a autora o poeta “ecoava no tropicalismo” ao utilizar “uma cor da nossa bandeira”¹³⁹ (além de distorcer o tropicalismo para uma forma de patriotismo), quando na verdade esta mesma cor da bandeira brasileira é, na segunda estrofe não citada, a cor da “grama bacana” dos civis, do uniforme do exército e ainda do dólar estadunidense – ou seja, o conjunto que articulou o golpe civil-militar de 1964.¹⁴⁰ Ou seja, sem a segunda parte da estrutura do repente, *Verdura* não teria sido censurada como foi pelo regime. Cito o poema na íntegra:

de repente
me lembro do verde
da cor verde
a mais verde que existe
a cor mais alegre
a cor mais triste
o verde que veste
o verde que vestiste
o dia em que eu te vi
o dia em que me viste

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro

¹³⁷ REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*. Uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. 7 Letras, 2003. p.16

¹³⁸ Idem. *Op.cit.* p.58; p.38.

¹³⁹ Idem. p.47

¹⁴⁰ Sobre as razões econômicas do golpe de 64, ver *A opção imperialista e A opção brasileira* (Civilização Brasileira, 1966) de Mario Pedrosa.

eles têm grana
 eles têm casa
 a grama é bacana
 só assim eles podem voltar
 e pegar um sol em copacabana¹⁴¹

O poema/canção “Verdura” é reivindicado por Caetano Veloso não somente ao musicá-lo no álbum *Outras Palavras* (1981), mas posteriormente na “Apresentação” da primeira edição das cartas onde identifica no poema a capacidade de Leminski em articular o que seria a “superelite” e a “supervárzea”, sendo Verdura um “luminoso exemplo de superação dos dilemas que ele se colocava a respeito de comunicação e rigor [...]”¹⁴². Assim, além de despolitizar o conjunto do pensamento poético de Leminski, o trabalho de Rebuzzi retira da cena aquilo que seria a tônica justamente das cartas, que levariam a ruptura com o concretismo/vanguardas: “eu já te disse/ PARA SER POETA/ TEM QUE SER MAIS QUE POETA” ou ainda a categórica afirmação “é a linguagem que está a serviço da vida/ não a vida a serviço da linguagem.”¹⁴³

Dois anos após a dissertação, Fátima Maria de Oliveira defende a tese *Correspondência e vida de Paulo Leminski: f(r)icção de (tr)ações ou essa fúria que quer seja lá o que flor*, também pela PUC-RJ. Atenta às movimentações e embates estético-políticos do período, a autora registra com precisão os movimentos de ruptura nas cartas de Leminski, em que as referências ao Centro Popular de Cultura (CPC) e ao concretismo estão em jogo e duelo. A figura de Ferreira Gullar, por exemplo, é lembrada a partir de mais uma afirmação de Dégio Pignatari, que Leminski aconselha a Régis:

décio disse: ferreira gular está certo pelo avesso errado. / a gente só via o “avesso errado”. q tal ver o “está certo” [...] o q quero dizer é a coisa CPC, q como GESTO, é genial, é certa, é correta... os concretos noigandres não fizeram nem um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: e, poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto, ora o plano pragmático, tenho pensado, não é uma questão apenas de montar esquemas de divulgação, uma coisa neutra, exterior, meramente

¹⁴¹ LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia. Op.cit.* p.100.

¹⁴² VELOSO, Caetano. Apresentação. In: *Brasa*. p.9

¹⁴³ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p.52

mecânica e física, uma questão de montar ou não uma exposição de poemas no anhangabaú. uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. [...] estou interessado agora em estruturar conteúdos [...]”¹⁴⁴

É a partir deste ponto de vista que Oliveira resgata também um projeto estético de Leminski que era compartilhado com Régis nas cartas, naquele momento intitulado “Minha classe gosta/ logo é uma bosta”, no qual pretendia fazer um balanço crítico “das posições contraculturais à luz de critérios marxistas”¹⁴⁵. Este embate se materializa no projeto, que se mistura com o projeto “Doidão de pedra”, entre dois personagens: “Privada Joke x Slogan”, um hippie contracultural e um bolchevique. Sobre este embate Leminski afirmava: “brigam dentro da cabeça [...] e o que ele mais quer é SOCIALIZAR essa briga, tornando-a pública”¹⁴⁶. É diante deste dilema leminskiano aberto que Fatima Maria de Oliveira irá detectar outro movimento político nas cartas de Leminski, dentro do seu próprio gênero:

As cartas de Leminski e os anexos que as acompanham não carregam o compromisso do segredo e da intimidade. Pelo contrário, em várias delas encontra-se registrado o seu desejo que elas circulem, sejam mostradas a outros amigos, em comum, de São Paulo.¹⁴⁷

Estes elementos estético-políticos são também abordados em “Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular”, artigo no qual Marcelo Sandmann procura dar conta daquilo que identifica em Leminski como “dilemas da sua criação” e um “drama intelectual significativo”. Este lugar de conflito é claramente identificado com o distanciamento em relação às doutrinas da Poesia Concreta e o autor passa então a analisar os pontos de fuga que o próprio Leminski apontara nas cartas: “a música popular é a escola / o cartum é a

¹⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. *Apud*: OLIVEIRA, Fatima Maria de. *Correspondência e vida de Paulo Leminski: f(r)icção de (tr)ações ou essa fúria que quer seja lá o que flor*. (Tese). Rio de Janeiro, PUC, 2004. p.61

¹⁴⁵ Idem. p.39

¹⁴⁶ Idem. p.40. Este projeto de Leminski é analisado por Lucas dos Passos em “Classes e formas: refluxos dos anos 1970 num nuvô romã leminskiano”, apresentado no XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Campina Grande - PB, 2013.

¹⁴⁷ Idem. p.33.

escola”¹⁴⁸. A opção do poeta pela canção está associada a uma outra como fator de diferenciação em relação ao que seria o “elitismo” dos “brothers campos”, que são suas leituras e vivências com a contracultura:

o rock me interessou, quando me interessei por contracultura. É colonizado, massificado, comercial, alienante e alienado. Por isso, acho que no rock as contradições do capitalismo saltam aos ouvidos. Rock é chicletes...¹⁴⁹

Ou seja, ao reivindicar a contracultura, Leminski não a faz de modo total ou acrítico, mas potencializa neste terreno justamente a exploração das suas ambiguidades e contradições como fator de possibilidade crítica. É neste sentido que Sandmann acredita ser a postura política de Leminski “um tipo de engajamento [...] Não se trata propriamente de um questionamento como aquele a que a esquerda tradicionalmente submeteu as vanguardas ao longo das décadas de 60 e 70.”¹⁵⁰ Todavia, seria importante fazer o outro balanço para pensar também o Leminski biógrafo de *Trotsky – a paixão segundo a revolução*, e inclusive a de *Jesus a.C* (“o criador da utopia mais radical”), juntamente com poemas dedicados a elementos trotskistas brasileiros e também sua admiração explícita pela teologia da libertação¹⁵¹ entre outros fatores que o colocam no mesmo terreno da esquerda tradicional e não apenas no da contracultura, a “esquerda festiva” brasileira. É preciso potencializar e ler simultaneamente os elementos que compõem o pensamento leminskiano: “zenmarxistaconcretista” e “zencristianomarxista”¹⁵². A mudança entre as duas alcunhas compartilhadas com Régis Bonvicino nas cartas oscila apenas entre o concretismo e o cristianismo, enquanto que o zen, referência cara da contracultura explorada por Leminski e o fator marxista persistem.

O texto “Paulo Leminski e o haikai” de Paulo Franchetti, apesar de não tomar as cartas de Leminski como objeto direto do trabalho, as

¹⁴⁸ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p.45

¹⁴⁹ Idem. *Envie*. p.210. *Apud*: SANDMANN, Marcelo. *Op.cit.* p.137

¹⁵⁰ SANDMANN, Marcelo. *Op.cit.* p.132.

¹⁵¹ Esta relação de Leminski com a esquerda tradicional será analisada no capítulo “Pororoca: a hipótese leminskiana”.

¹⁵² LEMINSKI, *Envie*. p.97; p.87. Logo após afirmar-se “zencristianomarxista”, Leminski brincava: “pronto/ entreguei minhas referências/ espalhe-as ao vento”. A carta está ausente da primeira edição.

toma como pressuposto para chegar à questão do haikai que pretende analisar. Franchetti parte de duas conferências de João Cabral - as mesmas que Marcos Siscar toma para discutir a questão da interlocução em *Ana Cristina César*¹⁵³ - “Poesia e composição” de 1952 e “Da função moderna da poesia” de 1954. Conforme relembra Franchetti, a primeira conferência faz uma separação entre o que seria o poeta “inspirado” e o “construtivo”, mas que no final ambos estariam diante da “morte da comunicação” e conseqüentemente isolados; a segunda manteria ainda duas famílias de poetas mas propunha repensar a *função* da poesia moderna:

A tarefa urgente, afirmava, era buscar para o poema uma função na vida do leitor moderno, seja pela adaptação aos novos meios de comunicação (o rádio, o cinema, a televisão), seja pelo retorno a formas que pudessem aumentar a comunicação com o leitor, como a poesia narrativa, as *aucas catalãs* (que ele considera as antepassadas das histórias em quadrinhos), a fábula, a poesia satírica e a letra de canção¹⁵⁴

É diante deste quadro que Franchetti situa o surgimento da poesia concreta, a poesia “alternativa” ou “marginal” - sendo este o terreno no qual Leminski se situava quando estreava na revista *Invenção* em 1964 - e coloca então a poesia de Leminski como uma síntese diante dessas “linhas de forças”¹⁵⁵. Após o mapeamento do que Franchetti caracterizou como “I Antecedentes”, o autor parte para o que seriam os “II Consequentes”. Neste caso, apenas um, sendo a prática do haikai como síntese para o então problema de comunicação da poesia moderna, que Franchetti irá analisar em Leminski, a solução leminskiana para uma poesia ainda capaz de atingir o leitor. Entretanto, na última parte do texto, “III a “coisa-em-si”, há um balanço entre as posições de Leminski nas cartas, sua prática do haikai e ainda as posições de Leminski nos seus textos críticos, e neste movimento, segundo Franchetti, haveria um descompasso. O autor retoma uma tradição do haikai no Ocidente, herdeira de Blyth, Watts ou D. T. Suzuki, em que o haikai não seria

¹⁵³ SISCAR, Marcos. “Apresentação”. CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar*. Col. Ciranda da Poesia. Ed. UERJ: Rio de Janeiro, 2011.

¹⁵⁴ FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o haikai. In: *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. Marcelo Sandmann. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. p.52

¹⁵⁵ Idem. *Op.cit.* p.56

apenas uma forma, mas uma capacidade de articular na atitude de linguagem “o contraste entre o transitório e o eterno, entre o singular e o repetido, o individual e o cósmico”¹⁵⁶. Essa seria uma tradição conhecida por Leminski, além da sua relação concreta com Bashô, que culminara na biografia *Bashô – a lágrima do peixe* (1983). Na sequência de uma citação desta biografia: “o haicai demanda dias e dias de brisa e mormaço, birita e desempenho, desespero e euforia, namoros e despedidas, só os piores e melhores pedaços da vida”¹⁵⁷ - o autor destaca em seguida alguns haicais de Leminski que guardariam esta forma de vida e escrita, como o “verde a árvore caída/ vira amarelo/ a última vez na vida” enquanto outros que fariam parte daquilo que Franchetti afirmara ser o “hai-kai”, o mesmo de Millôr Fernandes e adotado pela indústria cultural, como o “nada me demove/ ainda vou ser o pai/ dos irmãos Karamazov” e o “ - que tudo se foda, / disse ela, /e se fodeu toda”. E o desfecho deste ensaio-haicai de Franchetti se dá com um juízo severo mas preciso, antecipando inclusive a cena que se ampliaria com o lançamento de *Toda Poesia*¹⁵⁸:

O sucesso foi grande, mas o preço foi apagar-se rapidamente aquilo mesmo que se constituía a singularidade do haicai entre as formas poéticas. [...] o artifício – por meio da centralidade da rima – do trocadilho e da frase de efeito – é quase tudo. [...] Lidos hoje, seus tercetos ressentem-se do desaparecimento do entorno crítico e da ação pública poeta, [...] responde pela banalização do nome, por meio da prática, que não soube, nesse caso – como soube nos melhores momentos da sua poesia – dosar a facilidade como elemento de adulação e conquista do público. Conquista essa em que foi plenamente sucedido, diga-se, fazendo de Leminski – especialmente o haicaísta – o último poeta de grande apelo popular no Brasil¹⁵⁹

Além da leitura propriamente executada por Franchetti neste contundente artigo, o texto manifesta ainda uma concepção de leitura das cartas de Leminski - um método -que também é constante nos demais trabalhos, a qual consiste grosso modo em: detectar uma crise

¹⁵⁶ Idem. p.66

¹⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. *Apud*: FRANCHETTI, Paulo. *Op.cit.* p.68; p.72.

¹⁵⁸ _____. *Toda Poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

¹⁵⁹ FRANCHETTI, Paulo. *Op.cit.* p.74.

em Leminski; essa crise é o problema da comunicação na poesia; essa crise se manifesta no rompimento estético-político com o concretismo; finalmente, cada texto ou autor aponta para a então *solução* que Leminski elaborou para superar tal crise. A carta é então um meio de entrada para a obra do poeta: “Entro, portanto, na obra de Paulo Leminski pelo caminho da correspondência mantida entre ele e o amigo, também poeta,”¹⁶⁰. Tais soluções, como já vimos, passam principalmente pela opção de Leminski pela MPB, o cartum, a publicidade, o haicai, etc. Ou seja, o segundo verso do ensaio-haicai de Franchetti foi preenchido de diversas formas, pelo haicai no seu caso, pela MPB por Caetano Veloso ou pelas pistas diversas que Leminski sinalizava nas próprias cartas. Diante deste método das *soluções*, proponho um método de leitura da *hipótese*. Dentro do método das soluções, vale lembrar, existiriam ainda outras possibilidades de comunicação, como o *Metaformose* (a mitologia), o *Gozo Fabuloso* (o conto), o *Guerra dentro da Gente* e *A lua foi ao cinema* (a literatura infanto-juvenil), intervenções no rádio em Curitiba no programa “Lenha”¹⁶¹, além da sua participação como âncora no programa *TV de Vanguarda* na Rede Bandeirantes (a televisão), seus quadrinhos (*A Vida e Morte; O anãozinho do Bordel; Sinal Verde para o Prazer*¹⁶²) - exibidos na exposição *Múltiplo Leminski* no Museu do Olho entre 2012 e 2013 em Curitiba¹⁶³, entre outras possibilidades. Assim, ao invés de propor a análise de uma destas outras soluções, buscarei potencializar o que há de projeto na correspondência e não apenas nas realizações concretas extra-cartas. Ou seja, o movimento é buscar sair da mesa com jogo de cartas marcadas.

¹⁶⁰ OLIVEIRA, Maria Fatima de. *Op.cit.* p.9

¹⁶¹ LEMINSKI, Paulo. Carta 9. *In: Envie.* p.46

¹⁶² Todos publicados em 1979 pela Grafipar – Curitiba.

¹⁶³ Por restrições de faixa etária devido a conteúdo erótico nos quadrinhos, estes ficavam expostos em uma sala a parte dentro da exposição.

4 Pororoca: a *Hipótese leminskiana*

A ensaísta Celia Pedrosa, em artigo dedicado a explorar o projeto poético de Paulo Leminski, toma como ponto de partida um dos projetos que Leminski compartilhava com Régis Bonvicino em suas cartas, uma proposta de “IMPrevista de vulgarda” chamada *Sinais de Vida*, que, como registra Pedrosa, seria destinada a publicar poemas definidos como “± sinais de vida”. Desdobrando o título da revista e do próprio artigo, “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”, Celia Pedrosa articula a parte “vida” do título com o de “sobrevida”, que é o título do prefácio escrito por Alice Ruiz para a coletânea de biografias que o poeta escreveu, *Vida* (1990), e explora ainda a relação peculiar de Leminski com Décio Pignatari, relação em que o primeiro reivindica-se, como vimos, “discípulo dileto” do “*osasquense operário bárbaro bizantino*”, aquele que conseguia “aplicar um grande repertório nas coisas pequenas”, e pensar poesia e futebol, conforme registra Pedrosa. Além da relação direta com Décio, a ensaísta aponta para o que em Leminski são seus múltiplos olhares, através das traduções e biografias, e que constituem uma “poética marcada por um interesse também plural, que supõe o convívio com diferentes temporalidades”¹⁶⁴

O projeto elaborado por Leminski era definido como uma “síntese dialética” – “sinais DE VIDA de vida mas SINAIS”. Assim, um projeto de poesia que se queira apenas vida, Leminski defenderá a importância dos sinais, e um projeto que se queira apenas sinais, Leminski defenderá a importância da vida, o que Celia Pedrosa acreditava ser na verdade uma *oscilação, hesitação, in-definição*¹⁶⁵. Independentemente de Leminski estar diante da sua síntese dialética ou destes três elementos de relativização, gostaria de manter o conjunto *Sinais de Vida* dando alguma importância para o que ele definiu como o elemento VIDA do projeto. Na carta enviada para Bonvicino, o poeta monta o que seria o esqueleto do projeto, uma tabela dividida por um traço entre a parte SINAIS composta por “livros/ discos/ revistas” e a parte VIDA composta por “política cultural/ crítica da intelig/gentz/ia da esquerda / vanguarda participante/ mostrar q a gente está por dentro do CONTEXTO e não apenas do TEXTO”¹⁶⁶. Estas duas partes são

¹⁶⁴ PEDROSA, Celia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. In: *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. p.87; p.89, p.88. Os trechos grifados por mim foram cortados da primeira edição. Este texto foi publicado também em castelhano na edição argentina *Leminskianas*: antología variada. (2006, p.309-351)

¹⁶⁵ PEDROSA, Celia. *Op.cit.* p.93

¹⁶⁶ LEMINSKI, Paulo. Carta 33. In: *Envie*. p.89

introduzidas com o termo técnico “duas colunas”, mas evidenciam também a ideia de que sem uma delas, não há a devida sustentação para o projeto.

A carta seguinte a do projeto é a que critica ferozmente o LP *Respire Fundo* de Walter Franco. Dentro das páginas destruidoras, a preocupação estratégica do poeta fica clara: “Walter dá razão plena a todos os q nos acusam de/ alienados/ fascistas/ elitistas/ escapistas/ formalistas/ sei lá o que/ o disco é (quase) tudo isso (**nós não**)”¹⁶⁷. Na próxima carta, percebemos na sua resposta que o poeta recebeu alguma crítica/ressalva de Bonvicino quanto ao título da “antô”, reposicionando-se:

v. acha q “vida” virou clichê mas os conjuntos são mais q seus elementos isolados
o nome inteiro é SINAIS DE VIDA
(sintomatologia, sintomas, sinais = ÍNDICES)
sinais = texto vida = contexto
a ideia de paciente (no caso toda a cultura brasileira)
depois eu não posso me responsabilizar pelo fato de q algumas pessoas usam uma palavra num sentido q eu condeno as palavras estão aí para isso mesmo e aí tudo cai naquilo q já te falei
nós não podemos achar q palavras como liberdade vida che mao povo fome tortura SEJAM DELES ! cê tá me entendendo?
é isso q eles querem toda palavra revela uma direção uma intenção o lado para q você pende essas palavras também são (podem ser) nossas
é o fim da picada se a gente começar a salivar ao ver essas palavras assim como eles tão pavlovianamente fazem quando vêem poema espacial montagem ou artefinal ¹⁶⁸

Em uma reunião de conferências e artigos, reunidos em *A hipótese comunista* (2012), o filósofo Alain Badiou propõe repensar três *aparentes* fracassos, o Maio de 68, a Comuna de Paris e a Revolução Cultural chinesa, não sem antes refletir no prefácio “O que é fracassar?”. Diante da celebração liberal de que todas as tentativas de socialismo falharam, e da perversa contagem dos mortos creditadas ao “terror

¹⁶⁷ Idem. Carta 34. In: *Envie*. p.92. Em negrito manuscrito p.s.

¹⁶⁸ Idem. Carta 36. In: *Envie*. p.95. Sublinhado manuscrito p.s.

vermelho”, Badiou indaga em que medida estes fracassos são “radicais”, quando exigiriam então um “abandono total”, ou de que modo estes fracassos estão relacionados apenas “à via ou forma” que determinada experiência explorou, reservando assim a possibilidade de pensar novamente seus projetos e ao mesmo tempo perceber a “fecundidade desses fracassos”¹⁶⁹. Ao pensar a relação entre morte e vida no projeto poético de Leminski, Celia Pedrosa afirma ser significativo que:

sua biografia de Trotski seja fundada na relação com a história russa, tal como figurada no romance *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski. Além de permitir a Leminski fazer a associação entre processo revolucionário e parricídio, esse livro tem como epígrafe justo o versículo em que São João lembra que “Em verdade, em verdade vos digo que se o grão de trigo que cai na terra não morrer, fica infecundo: mas se morrer, produz muito fruto”¹⁷⁰

Sendo assim, a morte está associada justamente à ideia de “sobrevida”, pois os personagens biografados por Leminski são “emblemas de uma vitalidade discursiva e política que não cessa de recomeçar”¹⁷¹ e é também neste sentido que para Badiou “vemos em tudo isso como “fracassar” está sempre muito perto de “vencer”¹⁷². Diante da necessidade de explorar a natureza dialética dos fracassos, ou seja, explorar seus aspectos positivos, os que, segundo Badiou, demoram mais para serem percebidos, o filósofo propõe um método que consiste não em definir o que é comunismo e depois medir o alcance das experiências concretas em cima da definição prévia, mas de ler seus projetos enquanto desejo. É neste sentido que proponho ler o fracasso aparente de *Sinais de Vida* de Paulo Leminski (já que o projeto não materializou-se em uma publicação)¹⁷³ e também outro projeto das cartas que não chegou a ser publicado, “Minha classe gosta, logo é uma bosta”, sobre o qual Leminski escrevera uma carta inteira “sobre

¹⁶⁹ BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012. p.10

¹⁷⁰ PEDROSA, Celia. *Op.cit.* p.99

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² BADIOU, Alain. *Op.cit.* 2012. p.22

¹⁷³ Assim como um interessante projeto para um livro sobre a Guerra do Paraguai, *Mitamoroti*, que segundo o poeta significa: “menino branco, em guarani, apelido com que os paraguaios chamavam ao mariscal solano lopes”. Ao final da carta que compartilha o projeto, finalizava: “eu fui a guerra/ eu fui lopes/ eu fui o paraguai”. Carta 22. *In: Envie*. p.69.

MINHA CLASSE GOSTA / (um livro que não fiz)” justificando os motivos da desistência e acatando críticas de Bonvicino, “tudo que v. diz é certo: os diálogos tão pintando muito didáticos, no mau sentido, isto é, estão chatos, professorais, FECHADOS, sem graça.”¹⁷⁴ E então justificava: “nós – intelectuais do 3º mundo – vivemos desesperados por comunicação. O abismo entre as classes nos repugna e revolta, temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade [...]” e finalizava a carta relativizando o *fracasso*: “tudo aduba. tudo treina. tudo bem.”¹⁷⁵ Para evidenciar a semelhança de pensamento quanto à necessidade de resistir em nome de um projeto, cito Alain Badiou:

[...] é preciso tentar manter as palavras de nossa linguagem, apesar de não ousarmos mais pronunciá-las, essas palavras que ainda eram de todo mundo em 1968. Há quem diga: “O mundo mudou, vocês não podem mais usá-las, vocês sabem muito bem que era uma linguagem de ilusão e terror”. Como não! Nós podemos! Nós devemos! O problema continua, portanto devemos poder usar essas palavras. Compete a nós criticá-las, dar a elas um novo sentido. Devemos poder dizer ainda “povo”, “operário”, “fim da propriedade privada”, etc. sem sermos considerados antiquados aos nossos próprios olhos. Devemos discutir essas palavras em nosso próprio campo. É preciso acabar com o terrorismo linguístico que nos entrega aos inimigos. Abdicar da linguagem, aceitar o terror que nos proíbe intimamente de pronunciar as palavras que não se encaixam na conveniência dominante é uma opressão intolerável.¹⁷⁶

Ainda sobre um método de investigação que leve em consideração a dimensão do projeto enquanto desejo, ao ler *O Século*, Badiou apresenta seu conjunto de conferências com o primeiro texto “Questões de método”, afirmando que a questão para os filósofos verdadeiros (“aqueles que não se reduzem a exercícios acadêmicos ou ao apelo da ordem dominante”¹⁷⁷) seria investigar o século não enquanto dado objetivo, mas de questionar sua subjetividade, compreendê-lo

¹⁷⁴ LEMINSKI, Paulo. Carta 51. In: *Envie*. p.148 Tachado manuscrito p.s.

¹⁷⁵ Idem. p.149

¹⁷⁶ BADIOU, Alain. *Op.cit.* 2012. p.40

¹⁷⁷ Idem. *Op.cit.* 2012. p.24

assim em sua “evocação imanente, ele próprio como categoria do século”¹⁷⁸. Nesse sentido, Badiou propõe pensar o século a partir daquilo que ele próprio deixou em forma de vestígios: poemas, peças, manifestos, etc. Assim, o filósofo traz para a cena longas citações de trechos de peças e poemas de Brecht, manifestos de Breton e o mesmo poema analisado por Giorgio Agamben em “O contemporâneo”, *O século* de Óssip Mandelstam, enquanto um “documento exemplar”, abordado como “A besta”, e além de antecipar a mesma conclusão que a de Agamben, de que “olhar fixamente o século-besta exige capacidade subjetiva muito superior à de quem simplesmente caminha com sua época.”¹⁷⁹, Badiou resgata nesse poema um grande embate, se não o embate, do século XX:

Encontramos aí outro tema que obceca o século: qual é a função da arte, que medida comum há entre a arte e o século? A questão, como sabem, já aflige o século XIX. Resulta de tensão entre historicismo e a absolutidade estética. [...] Há uma figura de vanguarda no sentido estrito, aquele que vai à frente, figura ligada ao despertar dos povos, ao progresso, à libertação, ao soergimento das energias.¹⁸⁰

Esta tensão pode ser encontrada no Brasil das décadas de 60-80 diante das posições entre o projeto do CPC e o da Poesia Concreta, por exemplo. De um lado, grosso modo, a contingência histórica absoluta, de outro, o “esteticismo” como registrou Leminski em carta citada para Bonvicino. É diante deste novo capítulo de guerra fria do pensamento que Leminski prefere eleger a “poesia marginal”, a partir de afirmação de Alice Ruiz, como aquela que teria cumprido o projeto de ambos. Não sem alguma ironia, pois o poeta tece críticas contundentes ao que se entendia por “poesia marginal” ou “alternativa” da época.¹⁸¹ É diante destas posições anti-maniqueístas de Leminski que Celia Pedrosa afirma que:

¹⁷⁸ Idem. *O Século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2007. p.17

¹⁷⁹ Idem. *Op.cit.* 2007. p.32.

¹⁸⁰ Idem. p.36. A estrofe analisada é: “Para arrancar o século de sua prisão/ para começar um mundo novo/ os joelhos dos dias nodosos/ é preciso que a flauta os una. [...]” (p.29)

¹⁸¹ Tal leitura está no ensaio “O boom da poesia fácil” (2012, p.59). Analiso esta posição de Leminski mais detidamente no capítulo “Anos 70 x Tradição: Leminski de ressaca” do meu TCC.

Ele critica todas as formas de sectarismo que vinham tentando hegemonizar nossa vida cultural nas últimas décadas, e que por isso mesmo fazem parte de sua própria identidade conflitante. Assim faz em relação ao que chama de “esquerdofrenia”, avaliando que a necessidade de pensar a relação entre poesia e história deva ser feita pela associação de *know how, don't know how e whatever it is*, e caracterizando os poetas agrupados em torno do “Violões de Rua” como “românticos bobalhões” (LEMINSKI, 1999, p.49; p.210). Por outro lado, também critica o vanguardismo que esquece a história, e em nome de um culto ao novo de cunho “esteticista” [...] ¹⁸²

Esta questão em Leminski nunca se resolveu plenamente, ou seja, permaneceu um problema permanente em seu pensamento e em sua produção poética. Apesar de ser possível encontrar declarações do próprio poeta afirmando uma “transição”, como na sua apresentação dos ensaios: “Ao leitor arguto, também não deve passar despercebido o conflito entre uma visão utilitária e uma visão inutilitária da arte e do fazer poético”, esta passagem seria certamente de mão dupla e não-linear, com direito a retornos constantes, apesar do complemento que Leminski registra: “Melhor dizendo: o conflito na passagem de uma visão utilitária para uma visão inutilitária” ¹⁸³. Esta passagem não foi um caminho que se fechou, sendo possível perceber este trânsito na seguinte carta: “Contextualize a “inútil” poesia ... mande brasa num negócio explícita mente político/poético” ¹⁸⁴. Ou seja, se já existe uma ideia de poesia agora *inútil*, colocada entre aspas pelo próprio poeta, que defendia abertamente a poesia enquanto *inutensílio*, mas que agora precisa ser *contextualizada*, é porque o projeto não estava fechado.

Esta visão de mundo heterodoxa certamente se materializa também no seu projeto biográfico *Vida*. Na leitura dos evangelhos que Leminski propôs, ao biografar Jesus (antes de ser Cristo), evidencia um gesto de *profanação* da figura sagrada e uma tentativa de elaboração de uma figura *histórica*. Tal gesto é deliberado a partir da própria “Carta de intenções” do poeta:

¹⁸² PEDROSA, Celia. *Op.cit.* p.95.

¹⁸³ LEMINSKI, Paulo. “Teses, tesões”. *In: Ensaios e anseios crípticos*. Pólo Editorial do Paraná, 1997. p.14.

¹⁸⁴ Idem. Carta 38. *In: Envie*. p.103.

Este livro é dirigido por vários propósitos. Entre os principais, primeiro, apresentar uma semelhança *o mais humana possível desse Jesus*, em torno de quem tantas lendas se acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore. Outra, a de ler o *signo-Jesus* como o de um subversor da ordem vigente, negador do elenco dos valores de sua época e proponente de uma *utopia*. Outra ainda, seria a intenção de revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura *lírica* de tantas passagens que uma tradição duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns.¹⁸⁵

No capítulo “Jesus Jacobino”, de título emblemático, como veremos adiante, Leminski aponta aquilo que representa ruptura e utopia no *signo-Jesus*, que, assim como Robespierre, que toma o poder na Revolução Francesa, a doutrina de Jesus teria tomado o poder no Império Romano, através do “exagero” e “pureza de um princípio” de seus revolucionários. Leminski destaca o teor *popular* da doutrina de Jesus, a interiorização dos ritos como nova forma política - em crítica aos fariseus exibicionistas - que tende a minar a separação entre interior e exterior. Ao defender Jesus como um revolucionário, reflete sobre o uso do próprio conceito de revolução, já que seria uma categoria política moderna. Leminski critica também a ausência de Jesus na “frondosa bibliografia” sobre os socialismos utópicos. O poeta revisa a doutrina de Jesus: “Amar os inimigos? Vender tudo e dar aos pobres? Ser prudente como as serpentes e simples como as pombas?” e afirma: “O programa de vida proposto por Jesus, é rigorosamente, *impossível*”.¹⁸⁶ Diante da doutrina utópica, para Leminski, “Jesus ocupa um lugar muito especial

¹⁸⁵ Idem. Jesus a.C. In: *Vida*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990. p.141. Grifos do autor. Ao apresentar sua obra no vídeo *Ervilha da fantasia – uma opera leminskiana* (1985) comenta sobre *Jesus A.c.*: “É... a minha pergunta é... por que é que dois mil anos depois, a gente continua ainda falando em Jesus. Assim, qual é a força que essa figura tem que faz com que cada nova geração venha redescobri-lo. Então é uma pergunta que se situa num plano histórico, não num plano necessariamente religioso, mas comporta uma dimensão de mistério. Assim, qual é o mistério, qual é a força, qual é a radioatividade dessa figura que faz com que dois mil anos de história não a tenham esvaziado de seu significado, muito pelo contrário, cada nova geração descobre novas dimensões de Jesus. Agora, por exemplo, mesmo no interior da igreja católica, tão reacionária de um modo geral, sempre associada às classes dominantes, sempre reagindo ao progresso histórico, no interior da igreja católica apareça a chamada “teologia da libertação” que procura extrair de dentro de Jesus mensagens de revolução social. Então o meu livro é um questionamento do caráter, digamos assim, não eterno porque essa palavra é demais, mas, o caráter sempre presente e permanente da mensagem de Jesus”.

¹⁸⁶ Idem. p.197. Grifos do autor.

na lista dos Cromwells, Robespierres, Dantons, Zapatas, Villas, Lenins, *Trotsky*s, Maos, Castros, Guevaras, Ho-Chi-Mins, Samoras Machel.”¹⁸⁷

O elenco de nomes próprios no plural, a biografia do mesmo no outro, significa no projeto biográfico leminskiano, no seu *ultralimite*, que a biografia de cada um dos nomes, personagens históricos, conteria exatamente a biografia do outro. A de Jesus contém a de Trotski, assim como a de Cruz e Sousa contém a de Bashô¹⁸⁸, e estas associações beiram ao infinito.

Ao analisar o conjunto das biografias, a pesquisadora Elisa Tonon caracterizou o texto de Leminski no sentido que este daria “forma a uma figura que é menos o “personagem”, e mais uma imagem caleidoscópica, uma imagem malícia (Didi-Huberman)”¹⁸⁹. E tal “Vida-caleidoscópico” é constituída pelo “gesto biográfico de Paulo Leminski” que é elaborado através de um constante procedimento anacrônico e analógico de *montagem*:

O cristianismo é comparado ao zen budismo de Bashô, a doutrina de Jesus é lida como socialismo utópico, as parábolas cristãs são relacionadas à epifania de James Joyce, o zen é aproximado ao cinismo filosófico. Os elementos são sempre colocados em contato e em confronto, ainda que pertençam a culturas díspares, não há hierarquia entre os universos.¹⁹⁰

Assim Cruz e Sousa é Ray Charles, Steve Wonder, e ainda Gilberto Gil, o qual a biografia é dedicada: “Para Gilberto Gil, pai de santo, guru, *sensei*, mestre, *zen*, brilho do 3º mundo, mimo de todos orixás”¹⁹¹. Além disso, dos quinze breves capítulos do texto, treze são acompanhados de epígrafes de “Gil” e “Gilberto Gil”, aproximando o biografado ao universo contemporâneo do leitor.

No caso de *Jesus a.C.*, Leminski parece pôr em funcionamento uma característica do hebraico, destacada pelo poeta, em que não há “tempos”, mas “modos” e assim sendo “passado e futuro se

¹⁸⁷ Idem. p.194. Grifo meu.

¹⁸⁸ Idem. *Cruz e Sousa: o negro branco*. In: *Op.cit.* 1990. “o patrono internacional desta estirpe [escritores da maturidade] poderia ser Bashô [...] No Brasil, o ilustre equivalente é Machado de Assis”. p.28

¹⁸⁹ TONON, Elisa. “Vida Caleidoscópico: o gesto biográfico em Paulo Leminski”. In: *Anais eletrônicos: I Seminário dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Literatura-UFSC*, 2011. p.129-141.

¹⁹⁰ LEMINSKI, Paulo. *Op.cit.*

¹⁹¹ Idem. *Op.cit.* 1990. p.15. Grifos meus.

misturam”¹⁹². O procedimento anacrônico na formação das biografias de Leminski consiste em lançar o biografado para espaços e tempos históricos anteriores e futuros: “Jesus foi um nabi, antes dele devem ter havido milhares”¹⁹³ e recorda ainda que os essênios, que não figuram nos evangelhos, preservavam a memória de um “Mestre da Justiça”, também sacrificado, um século antes de Cristo, em Jerusalém. “Teria havido um Jesus essênio antes de Jesus?”¹⁹⁴ O juízo da prostituta Maria Madalena no profano filme de Martin Scorsese *The last temptation of Christ*, - uma leitura do romance homônimo de Nikos Kazantzakis, publicado em 1957 e em 1988 no Brasil, mesmo ano do lançamento do filme – é face-a-face e severo com o próprio Jesus: “You’re the same as are all the others, you only can’t admit it”.

A profanação da ordem sagrada na figura de Jesus em Leminski se dá de tal forma que as comparações não servem para diferenciar Jesus dos “falsos profetas”, mas exatamente para lançar-lhe ombro a ombro na sociedade dos homens, até mesmo na execução de milagres:

Como Jesus, Elias é um taumaturgo. Ressuscita o filho da viúva de Sarepta, assim como Jesus ressuscitou Lázaro. Multiplica a farinha, como Jesus multiplicou os pães. E, *como um xamã índio*, faz cair a chuva.¹⁹⁵

Não há nada nesse mundo que Jesus seja capaz, que outro paralelamente, antes ou depois dele, também não seja: “Assim fez [falar por parábolas] Confúcio. [...] Assim fizeram os gurus da Índia. Assim fizeram os sufis do Islam”¹⁹⁶. E assim Jesus é um *superpoeta*, que pensa *concreto*, pela habilidade de falar por signos que “revelam ocultando”¹⁹⁷.

É possível ler o procedimento anacrônico de estabelecimento de relações e comparações, que formam uma *imagem singular*, segundo Elisa Tonon, como uma forma de descentramento do “eu poético”, mas simultaneamente do seu “objeto” de leitura, questionando assim o próprio gênero biográfico e as formas convencionais de ler a história: “o jogo de analogias e comparações entre personagens históricos, signos,

¹⁹² Idem. *Op.cit.* 1990. p.149. “O aramaico era como o guarani do Paraguai, o basco na Europa. O quêetchua e oaymorá dos Andes” p.172

¹⁹³ Idem. p.152

¹⁹⁴ Idem. p.154

¹⁹⁵ Idem. p.150. Grifo meu.

¹⁹⁶ Idem. p.174

¹⁹⁷ Idem. p.174

imagens e símbolos culturais se dá através de uma ausência de hierarquia”. Ou seja, Paulo é um *universalista*.¹⁹⁸

Ao biografar o período recente após a morte de Jesus, Leminski resgata a figura de Paulo (Saul) como o primeiro grande “episcopo” das *eclésias*. O processo de surgimento da Igreja e sua hierarquização teriam seu ponto alto com o surgimento da figura de Paulo e suas epístolas. O homem que teria virado seu “contrário”, já que seu antigo nome hebreu Saul era “nome de rei”, enquanto que sua latinização para Paulo significa “pouco”¹⁹⁹. Mas, segundo Leminski, não teria sido pouco o que fez este homem de contrários: “judeu de origem, grego de língua e romano de cidadania”. Destaca então a importância de Paulo no processo de consagração do cristianismo como religião oficial do Império Romano:

Saul/Paulo, além de ser um administrador com letra maiúscula, foi o primeiro teórico da doutrina de Jesus, nas notáveis cartas que escreveu às várias “eclésias”, igrejas regionais, as epístolas de Paulo, no Novo Testamento, textos só menores em autoridade que os próprios evangelhos. Foi também um grande *poeta*/profeta capaz de dizer “a sabedoria deste mundo é loucura diante de Deus” [...].²⁰⁰

Leitor das epístolas de São Paulo, Alain Badiou ao tomá-lo como força de pensamento e ação, adverte o leitor já no seu “Prólogo”:

Nenhuma transcendência, para mim, nada de sagrado, igualmente perfeita com qualquer outra obra, uma vez que ela me toca pessoalmente. Um homem inscreveu de maneira penosa essas frases, essas mensagens veementes e ternas, e podemos tomá-las emprestado livremente, sem devoção nem repulsa. [...] Para mim Paulo é um pensador-*poeta* do acontecimento e, ao mesmo tempo, aquele que pratica e enuncia atos constantes característicos do que se pode denominar figura *militante*. Não sou o primeiro a arriscar a

¹⁹⁸ Para este conceito em Badiou, ver “8 teses sobre o universal”. Disponível em: <http://estudosbadiouianos.files.wordpress.com/2012/12/badiou-oito-teses-sobre-o-universal.pdf>

- Acesso em: 20/02/14.

¹⁹⁹ Idem. p.192

²⁰⁰ Idem. p.192. Grifo meu.

comparação que faz dele um Lenin, do qual o Cristo teria sido o Marx equívoco.²⁰¹

O gesto de Badiou, que retira o personagem *religioso* de qualquer ordem teológica, para então transformá-lo em figura *histórica*, é muito semelhante às apostas de Leminski também já advertidas na sua “Carta de intenções”, citada anteriormente, ao ler os evangelhos. Jesus é um *revolucionário* jacobino para Leminski, enquanto que Paulo, para Badiou, é um *militante* e um *ativista*.²⁰² Ambos os textos trabalham a ideia de *ser contemporâneo de um texto*²⁰³, inserindo conceitos modernos nas figuras milenares. No capítulo intitulado “Contemporaneidade de Paulo”, Badiou destaca os indícios do surgimento de um pensamento universalista em Paulo: “A circuncisão não é nada e a incircuncisão também não”; “Deus não faz distinção das pessoas”; “sabe se tornar judeu com os judeus, assim como grego com os gregos”²⁰⁴.

Já no capítulo “Textos e contextos”, Badiou resgata mais um projeto não realizado do século XX, um filme de Pier Paolo Pasolini. Para Badiou, Paulo estava no “cerne do problema” do cineasta já no próprio significante de *Paolo* Pasolini. Seu projeto, não filmado mas publicado como roteiro, consistia na transposição de Paulo para tempos contemporâneos:

Roma é Nova York, capital do imperialismo norte-americano. O centro cultural que é Jerusalém ocupada pelos romanos, centro também do conformismo intelectual, é Paris sob a ocupação alemã. [...] Paulo é um francês, originário da burguesia, colaborador, que persegue os resistentes. Damasco é a Barcelona da Espanha de Franco. O fascista Paulo segue em missão junto a franquistas. No caminho para Barcelona, enquanto atravessava o sudoeste da França, ele tem uma iluminação. Passa para o campo antifascista e resistente²⁰⁵

²⁰¹ BADIOU, Alain. *São Paulo: a fundação do universalismo*. Trad. Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009. p.7. Grifos meus.

²⁰² Idem. *Op.cit.* 2009. p.39. Grifos meus.

²⁰³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p.73

²⁰⁴ BADIOU, Alain. *Op.cit.* 2009. p.33; p.39.

²⁰⁵ Idem. p.48

Sendo assim, segundo Badiou, a figura de Paulo realiza para o cineasta o intercâmbio entre comunismo e cristianismo e afirma: “Para Pasolini, Paulo desejou destruir de maneira revolucionária um modelo de sociedade baseado na desigualdade social, no imperialismo e na escravidão”²⁰⁶ As evidências de que Leminski também propõe uma leitura da figura de Jesus como um forma de subversão são inúmeras, como já vimos até aqui. Tal relação foi também lida pelo poeta de forma contemporânea ao dialogar com a “Teologia da Libertação”, sob diversos aspectos, seja em poemas ou em depoimentos e entrevistas. Em um livro publicado sete anos após sua morte, encontramos um poema com dedicatória para dois personagens históricos da chamada corrente do “cristianismo da libertação”:

AMAR: ARMAS DEBAIXO DO ALTAR
para frei betto e frei leonardo boff

santa é a gente
quando lá fora faz frio
e aqui dentro está quente
- entre! digo eu,
hora de ser igual,
hora de ser diferente,
entre você e entre²⁰⁷

Ser igual e ser diferente parecem ser também os princípios do projeto universalista de Paulo. Dessa forma, o gesto dos três *Paulos* (“Zapatistas, Guevaras...”) é aquele de fazer retornar aos homens a ordem do sagrado de forma profana, não intacta, via gesto como o de Walter Benjamin em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”²⁰⁸ e de seu leitor Giorgio Agamben em *Profanações*.²⁰⁹ Dessa forma, o centramento/descentramento do “eu-poético” nas performances de

²⁰⁶ Idem. p.47

²⁰⁷ Idem. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 2009. p.45. Grifos meus. O que Leminski não percebera, além das “mensagens de revolução social”, ou até mesmo os próprios membros da “teologia da libertação”, é que a igreja católica, enquanto instituição milenar, sobrevivera a transição de diversos modos de produção, como o feudalismo e escravagismo, por exemplo. A teologia da libertação é a possibilidade de sobrevivência da igreja católica dentro de uma sociedade pós-capitalista, assim como um antídoto próprio de sobrevivência diante da diáspora dos “padres vermelhos”. A teologia da libertação se constitui como uma espécie de “redução de danos” dentro da própria igreja, e não apenas como resistência interna.

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

²⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo (SP): Boitempo, 2007.

Leminski é o mesmo procedimento que tensiona/tenciona suas performances biográficas. A recorrência das analogias é justamente o procedimento biográfico de Leminski, não simplesmente um reflexo dialético do biógrafo no biografado, como em um jogo de cartas marcadas. Sendo assim, aquilo que Flora Süssekind afirma sobre Leminski, que “via monges, aliás, até onde não havia”²¹⁰, faz parte de um amplo procedimento de composição e criação literária do poeta(auto)biógrafo, no qual poetas são revolucionários, rebeldes são santos – e vice-versa e a lista de *misturas*, como já vimos, é longa. Em tempos de celebração e defesa das comunidades e identidades autênticas, o projeto *Vida* antecipa uma possibilidade crítica já na década de 80. Este gesto de Leminski, de ver poesia onde não existia, ao misturar *temporalidades* e *espaços* não deixa de ser um tensionamento contra o projeto moderno de especialização das atividades humanas e a consequente segmentação da vida, tomando a seguinte lição de Badiou: “É que a universalidade, atributo real de um corpo de verdade, não dá a mínima aos predicados. Uma verdadeira política ignora as identidades”.²¹¹ Sendo assim, as biografias de Leminski, longe de meramente cultivarem seus objetos individualizados, ou de alimentarem a “ilusão biográfica”, criticada por Pierre Bourdieu²¹², entes apontam para uma coletividade e para uma universalidade incessantes.

4.1 O relâmpago e a toupeira: ensaios e cartas

A imagem do encontro, do choque e conflito, entre duas forças na poética de Paulo Leminski é já lugar comum nos debates diversos sobre o “cachorroloco”. Imagem alimentada pelo próprio poeta sob mais de uma máscara, entre alcunhas e autorretratos (um bandido que sabe latim, homemcentauro, zenmarxistaconcretista, zencristianomarxista, besta dos pinheirais, etc.) quando não também pela crítica como em “O samurai malandro” de Leila Perrone-Moisés²¹³, passando pela definição da sua própria poética como evidenciam seus

²¹⁰ SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: *Inimigo Rumor*. n.20. p.47. “Grupo altamente especializado em sua função social, escribas do antigo Egito, brâmanes da Índias, jesuítas, bolcheviques da Revolução de Outono (sic), os samurais se pareciam muito com as ordens combatentes da Idade Média europeia (Templários, Cavaleiros de Malta, Ordem dos Cavaleiros Teutônicos). (LEMINSKI, Paulo. In: *Vida. Op. cit.* p.89)

²¹¹ BADIOU, Alain. *Op.cit.* 2012. p.11

²¹² BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro (RJ): FGV, 2006. p.183-191.

²¹³ PERRONE-MOISES, Leyla. O samurai malandro. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

títulos em forma de tese e antítese como o *Caprichos & Relaxos* (que inclui o *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*) e *Distraídos Venceremos*, além do pouco lembrado livro de literatura infanto-juvenil *Guerra dentro da gente*, ou ainda sua própria definição como um “pensador selvagem”²¹⁴, etc. É diante deste quadro que a leitura de Derrida acerca da potência da ambivalência do conceito de *pharmakon*²¹⁵ nos leva ao encontro de Leminski como um fenômeno que é remédio e veneno ao mesmo tempo. É neste sentido que proponho pensar esta questão a partir daquilo que Leminski batizou de “pororoca” na sua vida e pensamento: o choque entre duas ordens, caracterizadas agora a partir das posições sobre suas concepções poética nos ensaios e nas cartas²¹⁶. Tal leitura parte da ideia de que ler estes dois textos de Leminski lançam o leitor diante exatamente de uma pororoca, o conflito entre duas posições até então estanques. Mas que, a partir de uma intervenção, estas duas zonas já em contato, o rio e o mar, os ensaios e as cartas, o relâmpago e a toupeira, agora entram em um movimento de atrito que possibilita, além da ampliação das margens até então definidas, o encontro com aquilo que estava submerso: o momento do relâmpago se articular com o trabalho da toupeira.

Diante da leitura do conjunto de textos críticos publicados em *Ensaio e anseios crípticos*²¹⁷, é possível detectar uma posição de Leminski mais ou menos sólida, coerente e persistente, sendo esta posição a defesa de uma espécie de “autonomia da poesia”, caracterizada na verdade pelo poeta enquanto *Inutensílio*. Dentro do amplo conjunto de textos reunidos, que são publicações anteriores lançadas em jornais e revistas da época, “nânicas” ou de ampla

²¹⁴ LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. *Op.cit.*

²¹⁵ DERRIDA, Jacques. O *pharmakon*. In: *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 52

²¹⁶ Leminski batizou - conforme relata em carta a Antonio Risério (“Anexos”. In: *O bandido que sabia latim*) e outros depoimentos/entrevistas (“Paulo Leminski desconta tudo”. In: *Envie meu dicionário*) - de pororoca o encontro do Sul/São Paulo com a Bahia, ou ainda o encontro do Concretismo com a Tropicália/contracultura: “O encontro do mar com o rio, Amazonas versus Atlântico. *Catatau* é pororoca”.

²¹⁷ Utilizo como referência para os ensaios de Leminski a “2ª edição ampliada” da Editora da Unicamp. Em meados de 2011, a Unicamp lançou a 1ª edição, sendo que dediquei um capítulo do meu trabalho de TCC, “Anseios poéticos. Quais ensaios?” para apresentar as lacunas da primeira edição, já que existiam uma série de ensaios já publicados (pelo Polo Editorial do Paraná em 1997) que estavam ausentes. São exatamente estes ensaios que surgem na edição “ampliada” formando a “3ª parte”. Em nenhuma das duas edições existe algum prefácio ou introdução que conte a história dos textos publicados.

circulação²¹⁸, encontramos textos que, pelo seu caráter jornalístico e aliados ao estilo de Leminski, são curtos, didáticos, breves e certos como um golpe de judô. Feito um corte no grande *corpus* de textos reunidos, destaco os mais salientes quanto às posições de Leminski acerca do problema das contingências do fazer poético.

Em um texto composto por três breves teses, “Estado, Mercado, quem manda na arte?”, Leminski discute, a partir de interpretações ora marxistas - “a arte de vanguarda quis agredir. E como agressão foi recebida pela ordem artística vigente, reflexo nos céus da ordem sociopolítica que vai na terra” - ora com posições em busca de uma certa autonomia da arte diante do novo reino da mercadoria, inicia o texto escolhendo um alvo preciso: “Toda postura política “de esquerda” tende a uma certa aversão à ideia de “liberdade” da arte. De autonomia da arte em face das solicitações políticas e morais que a História coloca.”²¹⁹ Criticando então uma arte que se queira sustentar a partir dos temas que eleger para veicular, afirma que “Não são os conteúdos que importam: são os modos, os processos, as formas que são sociais. E políticas, portanto”, retomando uma posição defendida na sua palestra “Poesia: a paixão da linguagem”, em que “As formas são sociais, dizia Lukács, e esta é sua grande intuição”²²⁰. Termina o ensaio em questão problematizando a tarefa quase impossível da arte ser “livre”, diante do “dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado”, deixando claro, como em outros momentos, que se posicionava fora da Guerra Fria de então²²¹, defendendo que a liberdade é ouro, precisa ser

²¹⁸ Para um mapeamento dos textos reunidos, ver a tese de doutorado “Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente” de Paula Renata Melo Moreira. (UFMG, 2011).

²¹⁹ LEMINSKI, Paulo. Estado, mercado. Quem manda na arte? In: *Ensaíos. Op.cit.* 2012 p.52; p.51.

²²⁰ Idem. Poesia: a paixão da linguagem. In: *Os sentidos da paixão.* p.326.

²²¹ “A organização do trabalho, da exploração do trabalho na União Soviética, é igualzinha à do capitalismo, não resta dúvida alguma. O chamado socialismo, o socialismo real, não propôs uma sociedade distinta da sociedade burguesa. Propôs apenas uma mudança de quadros dirigentes e de certas políticas para conduzir a industrialização, mas o estilo de vida é o mesmo. Em Cuba, na União Soviética, na Áustria, na Suécia, nos Estados Unidos, no Brasil ou na Argentina, todo mundo entra às 08 da manhã e larga às 7 da noite, e é o ponto-relógio que manda em você.” (LEMINSKI. In: *Um escritor na biblioteca.* Apud: CHAGAS, Robson.). É interessante notar como o “trotskismo” de Leminski se dá às avessas (como o de Mario Pedrosa, que denunciava a nova classe burocrática da URSS, sendo então repreendido por tal posição em carta direta de Trotski, já que a IV Internacional havia deliberado “apoio irrestrito à URSS”), já que para Trotski havia socialismo/Estado operário na URSS, o problema estaria somente na forma como o partido estaria aplicando suas políticas. No prefácio ao *Luta de classes na URSS*, Charles Bettelheim afirma que Stalin seria um Trotski moderado, tendo aplicado no partido inclusive diversas das posições de Trotski, o que teria deixado o segundo sem bases políticas dentro da Rússia. Sobre um terceiro campo político durante a Guerra Fria,

garimpada.

Em outro texto com alvo certo, “Arte reflexo” é uma dura crítica às teorias da arte que buscavam na produção artística uma dose equivalente daquilo que seria a realidade, ao mesmo tempo que Leminski, em contrapartida, defende o “poema de invenção” e aquele que o produz:

Objeto de um interdito. Réu de alienação, elitismo, fascismo, escapismo, formalismo e outros tantos rótulos e slogans, ele não pode ficar na sala com adultos que tem a cabeça no lugar e o senso do dever.²²²

O poeta de invenção pretende CONSTRUIR estruturas, processos e recursos, inovadores, frustrativos às expectativas [...] ²²³

Leminski parte então da tese “NÃO HÁ NENHUM MODELO PARA A RODA, NA NATUREZA” e se vale mais uma vez do terreno “inimigo”, a “cristalina equação de Maiakovski” que nenhum Stalin conseguiria deturpar: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.²²⁴ Encerra finalmente o texto reivindicando o poema de invenção como um *Primeiro*: ele é um novo objeto no mundo, não reflete: “É crítica do mundo, pela linguagem, o que só consegue ser sendo também crítica da linguagem, onde se depositam os valores da cultura, os mitos e os ideologemas vigentes. É problema.”²²⁵

Em “Forma é poder”, Leminski ira criticar novamente esta mesma concepção de arte-reflexo, desta vez fazendo uma distinção entre o naturalismo – “só quem obedece a um automatismo pode ser natural” – e o realismo – “o naturalismo é incompatível com o experimento. O realismo favorece-os”. Denuncia então a cumplicidade do discurso naturalista com o do jornalismo, que “supostamente retrata as coisas “tal como elas são”, quando na verdade “apenas reflete a visão do mundo de dada classe social, de determinada civilização”²²⁶. A partir do embate entre estas duas posições, Leminski propõe uma outra ideia de *engajamento*:

ver o breve texto “Caia quem quiser” de João Bernardo, publicado em *Política Operária*. Ano XXII, nº 106. Lisboa: 2006.

²²² LEMINSKI, Paulo. Arte reflexo. In: *Ensaio*. p.97

²²³ Idem. p.97.

²²⁴ Idem. p.98; p.97.

²²⁵ Idem. p.99

²²⁶ Idem. Forma é poder. In: *Ensaio*. p.103; 104.

Só a obra aberta (= desautomatizada, inovadora), engajando, ativamente, a consciência do leitor no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e colaboradora, é verdadeiramente democrática.²²⁷

Dessa forma, Leminski novamente desfaz a ideia de que uma obra artística seria definida como “democrática” ou “engajada” pelos conteúdos ou mensagens que transmite, evidenciando que tal mérito se daria na verdade pela capacidade de a obra justamente não ser fechada em seus conteúdos, mas capaz de permitir a entrada do leitor no próprio processo criativo. Ou seja, a possibilidade de um projeto estético-político que conceba o leitor como *produtor*.

Em outro ensaio, Leminski reconstrói um panorama do que seria um grande movimento histórico que possibilitou a chegada na “curiosa ideia de que a arte não está a serviço de nada a não ser de si mesma”²²⁸. Seguindo o mesmo estilo didático que atravessa praticamente todos os textos publicados, o poeta separou grandes momentos históricos e a concepção de então acerca da *função* da arte: “Delícia e lição” – para um clérigo da Idade Média, a arte, como todas demais atividades, estava evidentemente a serviço de um fim educativo e edificante, “salvar a alma dos fieis”; já a serviço apenas do *delectare*, surge o conceito de Beleza a partir do mundano Renascimento Italiano, insubordinado à missões pedagógicas, mas que sofreu a reação da Contra-Reforma que reinstaurou a concepção de arte com fins doutrinários; “A via francesa” – a formulação da doutrina da “arte pela arte” a partir dos poetas simbolistas e parnasianos franceses, a libertação da arte das prerrogativas morais e cívicas. Tal doutrina é lida como um gesto contra o mundo da mercadoria, ou contra a mercantilização da arte mais precisamente: “no mundo burguês, a obra de arte só pode ser duas coisas: ornamento e mercadoria”²²⁹, gesto que encena *O rei da vela* de Oswald de Andrade, e neste processo, a literatura, especialmente a poesia, teria resistido com mais vigor. Já “A via russa” teria persistido durante pelo menos três gerações com uma literatura, “sobretudo, *moral*”. Leminski afirma que a literatura russa é a consciência de seu povo, de uma resistência e responsabilidade coletiva, do czarista

²²⁷ Idem. p.104

²²⁸ Idem. Arte inútil, arte livre? In: *Ensaaios*. p.41.

²²⁹ Idem. p. 45.

ministro da Instrução Pública em 1814 até Plekhanov, o introdutor do marxismo na Rússia, passando por Tolstói: “o que é moral em Tolstói é político em Plekhanov” comenta Leminski e observa que este motivo persiste na Rússia stalinismo adentro e o socialismo de forma geral: “uma postura ideológica marxista do mundo parece ser indissociável de uma visão utilitária e utilitarista da arte, nas antípodas da “arte pela arte”.²³⁰ É então que Leminski irá encontrar uma “solução” para o impasse histórico: “Adorno: “arte pela arte” de esquerda”. Atento aos movimentos da história, Leminski reconhece que as condições do pensamento de Adorno, em relação ao maniqueísmo de Plekhanov, é fruto de um meio intelectualmente mais sofisticado e ainda pelo fato de Adorno viver em um momento não revolucionário. Leminski traz para seu campo a posição do teórico da indústria cultural:

Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto *inutensílio*. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria. Misteriosamente, os defensores da “arte pela arte” tinham razão.²³¹

Grosso modo, podemos afirmar que, apesar de citar Lukács na sua conferência para tratar da forma enquanto produto social, Leminski se posiciona no debate Lukács x Adorno²³² mais próximo do segundo, como fica claro já no texto “Arte reflexo”. Para finalizar este recorte de ensaios do poeta, tomo o emblemático “Inutensílio”, um texto dividido em três partes, mais um golpe leminskiano ao estilo hai-cai. Em “A ditadura da utilidade”, o texto acusa o mundo burguês e o processo generalizado de reificação da vida, “porque tudo tem que dar lucro”, e propõe uma resistência “Além da utilidade” na qual:

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisa não precisam de justificação nem de justificativas.²³³

²³⁰ Idem. p.49

²³¹ Idem. Grifo meu.

²³² Sobre o debate entre os dois marxistas, ver “Lukács/Adorno: a reconciliação impossível” de Nicolas Tertulian, publicado na revista online *Verinotio*, n.11, Ano VI, abril/2010.

²³³ LEMINSKI, Paulo. *Inutensílio*. In: *Ensaaios*. p.86.

Mas, segundo o poeta, “os poderes deste mundo não suportam o prazer” e a sociedade industrial dos “USA à URSS” compram as potências eróticas das pessoas em troca do trabalho assalariado, formulando assim a tese reichiana cara à contracultura no momento, e afrontando novamente o realismo soviético (mas também o “happy ending”, vale lembrar a pesada carga ideológica das produções estéticas, dos quadrinhos ao cinema, ligadas ao projeto liberal do mesmo momento), afirmando de forma categórica que: “Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa.” E então a poesia é “O indispensável in-útil”, quando Leminski irá reivindicar a poesia justamente como uma das utopias rebeldes: “A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio”. – “Pra que por quê?”²³⁴

Apesar de afirmar sobre sua produção poética, em depoimento à revista *Escrita* n.28 em 1979, que “faço questão de não me repetir, nem em saques nem em soluções,” a posição sobre o inutensílio é recorrente. Neste vídeo de difícil definição, uma espécie de autoficção-cinebiográfica, em cenas aparentemente descontraídas em sua casa, intitulado “*Ervilha da Fantasia* – uma ópera Paulo Leminskiana”, o poeta intercala declamação de poemas e depoimentos:

Eu acho que a poesia é um inutensílio. A única razão de ser da poesia é que ela faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa, porque elas são a própria razão de ser da vida. Querer que a poesia tenha um porquê, querer que a poesia esteja a serviço de alguma coisa, é a mesma coisa que você querer que um gol do Zico tenha uma razão além da alegria da multidão, é a mesma coisa que querer que o orgasmo tenha um porquê, é a mesma coisa querer que a alegria da amizade e do afeto tenham um porquê. Eu acho que a poesia faz parte daquelas coisas que não precisam ter um porquê. Pra que por quê?²³⁵

Estes textos críticos publicados em jornais de circulação relativamente ampla, palestras e conferências abertas e os depoimentos

²³⁴ Idem.

²³⁵ Idem. *Ervilha da fantasia* – uma ópera Paulo Leminskiana. Dir. Werner Schumann, 1985. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko> > Acesso em: 25/01/2014.

em audiovisual, também a princípio com um espectador mais amplo, chamo de intervenções críticas “relâmpagos” (*ação geral*) de Leminski, ou seja, aquelas que têm o efeito de atrair a atenção e serem recebidas por um público amplo, já que é difícil não ver o relâmpago. Já as cartas, são o que considero aquele trabalho subterrâneo, não-aberto, mas que apenas os camaradas de ofício são alvo (*ação restrita*)²³⁶. Ou seja, a troca de cartas faz parte do velho trabalho da toupeira. Agora, diante do encontro das duas frentes de trabalho, surfemos a pororoca leminskiana:

onde a guerra?

às vezes penso que as melhores inteligências
como as nossas são
você riso caetano gil alice waly duda pedrinho
sebastião
etc etc etc
etc etc
etc
não deviam se ocupar de arte/literatura/ SIGNO
deviam partir para a militância
aplicar-se numa militância

A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO
PRAGMÁTICO DA MENSAGEM

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é
MUDAR A VIDA
alterar as relações de propriedade a distribuição
das riquezas
os equilíbrios de poder entre classe e classe nação
e nação

este é o grande Poema: nossos poemas são índices
dele meramente
*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 que
poeta

²³⁶ BADIOU, Alain. A quem o poema se dirige? In: *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p.47. Tal distinção trata-se, para o filósofo, quanto ao processo de composição apenas, já que o poema pertence por direito à Multidão.

é preciso deixar que a História chegue em você
 dê choque em você
 te chame te eleja te corteje
 te envolva e te engaje
 [...]
 estou tomando o máximo cuidado
 para que tudo isso que estou dizendo
 saia sem o mínimo resquício de stalinismo
 sectarismo esquerdofrênico
 and so on
 [...]
 chega de sutilezas críticas

com meia dúzia de slogans verdadeiros na cabeça
 cerco a montanha
 ponho cerco às fortificações
 tomo a posição e a defendo
 [...]²³⁷

A lição agora é que “é a linguagem que está a serviço da vida/
 não a vida a serviço da linguagem”. E afirma novamente para o
 companheiro de ofício que “quero ler VIDA, mesmo quando leio”, e
 assim começava uma carta com o seguinte cabeçalho:

PROPRIEDADE COLETIVA DOS BENS DE
 INVENÇÃO

my love

acordei hoje
 com essa expressão na cabeça
 tinindo PROPRIEDADE COLETIVA DOS
 BENS DE INVENÇÃO
 latejando
 PROPRIEDADE COLETIVA DOS BENS DE
 INVENÇÃO²³⁸

E para que os meios de produção poéticos sejam tomados, para
 então serem coletivos, a tarefa é também coletiva e não somente do

²³⁷ LEMINSKI, Paulo. Carta 9. In: *Envie*. p.48. Grifo meu.

²³⁸ Idem. Carta 26. p.81

poeta, como já anunciara na carta anterior com os diversos “etc etc etc” para os protagonistas da tarefa que “o 3º mundo precisa/ de signos subversivos (**inversores / reversores/ etc³**)/ “qui nadis contra suberna”/ modelosmatrizes/ padrões sementes de insurreição/ revolta e revolução/ da sensibilidade/ e do pensamento/²³⁹. Assim, juntamente com o Leminski da guerrilha, é preciso ver os gestos do Leminski da Guerra, leitor de Carl Von Clausewitz, o teórico da guerra, e general, do século XIX²⁴⁰. Em outra carta que mistura termos tradicionais da esquerda com o universo poético, com o cabeçalho “TODO PODER À POESIA!”, confessava logo após que “como vs. veem/ andei lendo bolcheviques de novo ... / tsk... tsk... trotsky !”, Leminski apontava em doze tópicos as novidades e tarefas do momento. Cito duas delas:

5) aí mando último ensaio meu, síntese das coisas que têm me assediado lately. / pensar: função da poesia de invenção numa sociedade aberta, democrática, quer dizer, popular, quer dizer de massas, quer dizer *socialista*. NADA ME INTERESSA MAIS EM TERMOS DE TRABALHO.

[...]

6) ah, saiu coisa minha na última Versus: Brasil 4 vzs índio, muito bonito... não fosse a convergência socialista: “marxismo como método, não como dogma”, anti-stalinista o apoliticismo semiótico ameaça a proposta revolucionária da vanguarda tornar explícitas as coisas... SUJAR-SE !²⁴¹

Em outra carta ausente da primeira edição, Leminski lança um *programa* para Bonvicino: “vamos deixar de nos procupar/malassombrar com: - inventores e diluidores/ - rigor / - radicalidade poética / - histórias das formas / - novo / - paideumas / -

²³⁹ Idem. Carta 25. p.73. Para uma atualização crítica do “terceiro mundismo” de então, ver a série de artigos de João Bernardo “Brasil: hoje e amanhã” em <http://passapalavra.info/2011/08/43646>. Acesso em: 26/01/2014.

²⁴⁰ O poeta Waly Salomão afirma em depoimento que “Foi quem primeiro me falou de Carl von Clausewitz, o teórico da guerra. Ele não apenas conhecia a obra como tinha assimilado os postulados do grande estrategista.” In: *O bandido que sabia latim*. p.331.

²⁴¹ LEMINSKI, Paulo. Carta 38. In: *Envie*. p.101. Grifo meu. O trecho que corresponde a parte não citada, “[...]”, é exatamente o trecho inteiro cortado da primeira edição que começa com “o esteticismo dos campos compromete todo o projeto, eles veem slogans e “tolices esquerdistas,” onde se trata de problema de verdade [...]”

experimentos puros / - originalidades [...].²⁴² Para cumprir tal programa seria necessário especificamente o que se segue: “a gente precisa combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou. o fascismo (vindo de pound, v. queria o q?)”.²⁴³ É este conjunto de posições que leva Marcelo Sandmann a classificar a ruptura com o concretismo com “colorações políticas”, como se Leminski estive rompendo com o concretismo e aí surgisse, como pano de fundo, contornos, determinadas posições políticas. Particularmente, acredito que se trata de movimento inverso: é um conjunto de determinadas posições político-estéticas que levam Leminski a uma ruptura com o concretismo. Ao criticar a ideia absoluta de “novo”, que Leminski identificava no concretismo (exceto em Décio Pignatari), o poeta afirma:

A revolução concretista, nossa reforma agrária poética, - é uma revolução já deflagrada... com essa coisa de novo, novo, de qualquer jeito, os concretos não tiveram nenhuma repugnância em invocar um fascista como pound: um homem para quem o passado é um absoluto, o novo é apenas uma reatualização (make it new) do antigo [...] colocar pound, como vanguarda, ao lado de maiakovski, é uma gracinha esteticista. [...] pouco importando os pressupostos políticos, de classe, de luta, de que a obra fosse portadora... essa neutralidade não existe.²⁴⁴

Além da problematização “Pound x Maiakovski”, vale registrar novamente a forma com a qual Leminski dá tratamento, na mesma carta, às posições do “CPC x concretismo”:

o q quero dizer é a coisa CPC, q como GESTO é genial, é certa, é correta... os concretos noigrandes não fizeram um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto. ora, o plano pragmático – tenho pensado – não é uma questão apenas de

²⁴² Idem. Carta 42. In: *Envie*. p.114. Quando em uma entrevista de 1978 com Almir Feijó o programa ainda era: “É no terreno da forma, isto é do *design* da linguagem. É aí que deve ser praticada a subversão. Essa é a atitude essencialmente política. É uma atitude contra um *status quo* de formas. (Apud: CHAGAS, Robson. Entrevistas. In: *Identidade remota: a poética mix de Paulo Leminski*. 1998, p.187.)

²⁴³ Idem. Carta 42. In: *Envie*. p.109

²⁴⁴ Idem. Carta 42. p.110.

montar esquemas de divulgação, uma coisa neutra, exterior, meramente mecânica e física. uma questão de montar ou não uma exposição de poemas no anhangabaú.

uma escolha de comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico, afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses...

silogismo nazi: o povo não entende a poesia nova/logo/ o povo é uma merda...

estou interessado agora em estruturar conteúdos [...] ²⁴⁵

Assim, novamente “é a poesia que está dentro da vida, não o contrário...”. Mas é no mínimo curioso que em um dos seus ensaios-poemas, totalmente dedicado a elogiar o trabalho do concretismo (relativizando em favor dos concretos a ideia de que a vanguarda nega o passado), Leminski mais de uma vez reivindique justamente Pound: “o conceito de PAIDEUMA/ (obrigado ezra pound)”, [...] “para determinar/ quem interessa/quem não interessa/ no processo vivo/ de uma tradição (VERTICALIDADE)/ pound chamou/ chamamos de PAIDEUMA” [...] “MAKE IT NEW/ (Confúcio via Pound)”²⁴⁶. O outro lado da moeda curiosa são os diversos ataques de Leminski ao que se entendia como “a poesia dita “engajada” ou participante” (CPC, etc.)” que no ensaio dentro da mesma coletânea que o anterior, Leminski desmistificava:

A poesia participante queria chegar ao povo, queria *participar* da vida das pessoas. Mas não era bem participar da vida das pessoas que ela queria. Ela queria dizer para as pessoas como é que as coisas são. Tinha caráter didático, pedagógico, doutrinário: queria *ensinar*, passar uma ideologia, queria converter, visava a catequese. Nesse sentido, a poesia participante foi, profundamente, elitista, aristocratizante e *vertical*.²⁴⁷

Leminski conclui então que, ironicamente, e devido a esta postura, a poesia participante não cumpriu seu projeto, o de alcançar as

²⁴⁵ Idem. p.112.

²⁴⁶ Idem. Information Retrieval: a recuperação da informação. In: *Ensaio*. p.361; p.362, p.365.

²⁴⁷ Idem. *O boom da poesia fácil*. In: *Op.cit.* 2012. p.62. Grifos do autor.

massas (que o poetar dos anos 70, que *não queria nada*, teria cumprido²⁴⁸). Dentro desse contexto, em uma entrevista, o poeta foi questionado da seguinte forma: “Está, muito em moda, hoje, no Brasil, a discussão, altamente sacana, sobre a função social do artista. O que você acha?”. Leminski responde invertendo a ordem do juízo de valor da pergunta: “Essa discussão é sempre oportuna, eu acho. Sacana, porém.”²⁴⁹ E é neste sentido que Leminski interpreta o fenômeno Dalton Trevisan como alguém que “escreve mas não tem existência cultural. Ele não atua. Não agita. Não organiza. Não polemiza. Nada”. Sendo que foi prontamente questionado se Dalton Trevisan deveria então fazer esta tarefa: “Não. As pessoas não são obrigadas a fazer as mesmas coisas”²⁵⁰. Ou seja, Dalton Trevisan, nem ninguém, é obrigado a fazer parte da *patota*, da *ecologia*, mesmo que ela esteja aberta enquanto possibilidade de ampliação, vide os “etc etc etc” de carta já citada²⁵¹.

Denise Guimarães, ao entrevistar o poeta no ano de seu falecimento, parecia já ter percebido essa tensão entre duas posições distintas na poética de Leminski caracterizadas a partir de dois poemas: “Você acha que “o chute do poeta” continua não levando perigo à meta ou “todas las armas son buenas”?”²⁵² O poeta nos deixa a seguinte reposta:

Estes dois poeminhas, bem anos 70, tipo para-choque de caminhão, grafite, tinham finalidades precisas. O do chute do poeta era uma negação, uma contestação ao contexto que nós estávamos vivendo, aos poetas ditos sociais, que achavam que podiam mudar a realidade com poesia como “arma”, aqui no Brasil, uma poética articulada aos CPC’s. Meu poema era uma resposta àquela postura poética, àqueles que achavam que se podia mudar o real histórico substituindo a metralhadora pela máquina de escrever. Na

²⁴⁸ Idem. p.61.

²⁴⁹ LEMINSKI, Paulo; FEIJÓ, Almir. *Dialógo* – Revista Quem. Curitiba, 1978. *Apud*: CHAGAS, Robson. *Op.cit.* p.188

²⁵⁰ Idem. p.179.

²⁵¹ Idem. Carta 9. *In: Envie.* p.48.

²⁵² GUIMARÃES, Denise; LEMINSKI, Paulo. Entrevista. *In: Nicolau.* No 19. Jan/1989. *Apud*: CHAGAS, Robson. *Op.cit.* p.208. Transcrevo os poemas citados na pergunta: “manchete / CHUTES DE POETA/ NÃO LEVAM PERIGO A META” – “en la lucha de clases/ todas las armas son buenas/ piedras/ notches/ poemas”. Os dois poemas estão no livro “não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase”. *In: Toda poesia.* p.90; p.93. O segundo poema foi pichado nos muros do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFSC, no período da ocupação da reitoria em agosto de 2007. [<http://ocupacaoufsc.livejournal.com/>]

realidade as coisas são bem diferentes. O cidadão é contemporâneo. O escrito não tem tempo. Eu escrevo para ser lido pelo Faraó Ramsés II ou por algum biônico que vai nascer daqui 1200 anos. Quando escrevo não sou brasileiro, nem contemporâneo. [...] Eu quero que o Brasil se foda [...]”²⁵³

O Brasil, para o poeta, como se percebe na sequência, é apenas uma abstração jurídica, sem em nenhum momento tocar na questão do poema “en la lucha de clases”, já que apenas o “chute do poeta” fora contextualizado na resposta. É sobre o segundo então que gostaria de chamar atenção para um episódio à parte. No audiovisual *Assaltaram a gramática* (1984)²⁵⁴, (que chamarei de *videoclipe*, apesar do gênero “documentário” recebido no PortaCurtas.org.br), protagonizam uma série de declamações e intervenções poéticas Chico Alvim, Chacal, Waly Salomão e Paulo Leminski, embalados pela canção “Poeta malagueta” (Waly Salomão e Lulu Santos), que retorna constantemente à cena. A primeira intervenção de Leminski se dá com o poeta declamando o célebre “o pauloleminski/ é um cachorro louco”, poema que aparece também em movimento sendo digitado em uma tela de computador, mesclando a cena com o poeta figurando um personagem de faroeste que dispara diversas vezes sua arma contra a câmara/expectador.²⁵⁵ Outra intervenção de Leminski se dá com o seguinte poema, com a temática recorrente já abordada:

Um dia, Jesus
 Chegou na frente de Pôncio Pilatos
 Representante da autoridade romana
 E ele recebeu a pergunta, - o que essa cidade tá
 fazendo pra mim agora?
 “Pra que que serve a poesia?”
 Daí Jesus disse: o meu reino não é desse mundo
 A poesia não é do reino desse mundo

²⁵³ LEMINSKI, Paulo; GUIMARÃES, Denise. *Op.cit.* p.208

²⁵⁴ MAGALHÃES, Ana Maria. *Assaltaram a gramática*. Nova Era Produções de Arte: RJ, 1984. 1 Vídeo (13 min): color.

²⁵⁵ Em entrevista publicada na edição especial sobre cartas da revista *Teresa* (n.8/9), Walnice Nogueira Galvão lamentava ao dizer “epistológrafos” que “(aqui, sinto falta de um correlato português para o termo francês tão prático, *epistolier*)” (p.23). Está aí: epistoleiro, assim chamado por Wilson Bueno na orelha do livro *Envie meu dicionário*, a partir do termo anunciado nas cartas pelo próprio poeta ao agradecer seu interlocutor: “você é o epistoleiro mais rápido do oeste”. (*In: Envie*. p.42)

Poema que reverbera em outro “desencontrários” em que “[...] fazer poesia, eu sinto, apenas isso. / Dar ordens a um exército, para conquistar um império extinto.”²⁵⁶ E segue com outra intervenção, com temática também recorrente em ensaios e palestras, abrindo um diálogo com uma voz feminina no vídeo:

Acabou o tempo do belo
 E começou o tempo do novo
 - O que que é o novo?
 - pode ser uma ilusão de ótica
 - E o belo?
 - O belo era aquilo que o meu avô gostava
 - E a poesia?
 - A poesia é a minha liberdade!

A poesia novamente está em tensão entre o utensílio e o inutensílio, aquilo que está fora da ordem desse mundo, que é “apenas” a liberdade do poeta. Entretanto, na mesma carta para Bonvicino em que defendia o projeto *Sinais de Vida*, Leminski afirmava em seguida: “para mim liberdade absoluta não faz senso / liberdade pra que ? liberdade é um instrumento uma ferramenta/ não um lazer do espírito uma disponibilidade gideana um em-si/ tudo isso é muito difícil”²⁵⁷ Assim, agora que a liberdade e a poesia são *também* instrumento, reproduzo uma última intervenção de Leminski:

en la lucha de clases todas las armas son buenas
 Pedras
 Noches
 Poemas
 en la lucha de clases
 todas las armas son buenas
 Pedras Noches Poemas
 en la lucha de clases todas las armas son buenas
 Pedras Noches Poemas²⁵⁸

Antes de declamar a primeira palavra do poema, Leminski, entre a calçada e uma avenida movimentada, lança com a própria mão algum objeto contra o dispositivo câmera que o filma e grava a cena, e

²⁵⁶ LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. *Op.cit.* p.190.

²⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. Carta 36. *Op.cit.* p.97

²⁵⁸ Transcrevo o poema conforme declamado no vídeo.

continua juntando do chão cascas de banana, objetos quaisquer jogados no chão, lixo para jogar contra o expectador. A cada vez que os versos se repetem, aumenta o tom enfático e desesperado, enquanto Leminski tenta pedir uma carona, ou que algum carro simplesmente pare, já que o tom da cena parece mais um pedido de ajuda, mas a cidade e ninguém param - lembrando a cena de *A écharpe vermelha* que Badiou descreve na *Hipótese*: “[...] atravessava o palco com um guarda-chuva velho, murmurando uma voz indecisa, entre convicta e nostálgica: “Comunismo! Comunismo!”²⁵⁹

A pororoca enquanto imagem é a de uma força extraordinária, aquela que abala uma certeza material, uma verdade natural, que é a de que o rio sempre chega no mar, até mesmo a partir dos poemas *O rio* e *Vida e morte Severina* de João Cabral²⁶⁰. Entretanto, por algum tempo, a correnteza será invertida. Talvez a ideia de pororoca, dentro do debate “comunicação x informação” seja uma imagem importante no sentido de que as ideias não têm prazo de validade dentro do pensamento, mas que podem “retornar” para ampliar as margens então já estabelecidas sob a ideia do “novo”.

Agora, que as margens já foram violentamente revolvidas e ampliadas, trazendo para a superfície aquilo que até então não era visível, busquemos não “domar a megera”²⁶¹ – a contradição - mas manter a moeda em pé, ou seja, observar os dois movimentos enquanto partes, complementares, do mesmo processo de um projeto político-estético que é a poesia e literatura de Paulo Leminski.

²⁵⁹ BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. *Op.cit.* p.11

²⁶⁰ MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.117-144; p.169-202.

²⁶¹ LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. *In: Ensaios*. p.87.

5 ...Considerações

Diante do desejo iminente de mapear as contradições leminskianas, ou seja, de buscar inserir as datas das tarefas de cada movimento (cartas ou ensaios), a fim de poder afirmar quando a contradição se resolveu, ou então inserir Leminski naqueles quadros em que existe um “jovem” e um “maduro”, reafirmo a possibilidade de perceber estas posições conflitantes dentro de um mesmo processo em que existem frentes distintas, mas articuladas, de atuação. Acredito serem abundantes os exemplos de personagens históricos, políticos, artísticos, que se encontraram em situação semelhante. Robespierre, registra Badiou na *Hipótese comunista*, diante de seu fracasso iminente, “teve de lutar em duas frentes”²⁶², contra os “citrarevolucionários”, direitistas alinhados com Danton e contra os “ultrarrevolucionários”, alinhados com Hébert. Particularmente, preferiria o caso de Nestor Makhno, anarquista que liderava a guerrilha da Ucrânia e seu Exército Negro no processo da Revolução Russa, o que os levava a lutar contra o Exército Branco e contra o Exército Vermelho paralelamente. Poderíamos recordar também uma das principais referências das ciências humanas do século XX, Ferdinand Saussure, que apesar de ter-se consagrado a partir da ideia de sistema linguístico, descobrimos seu trabalho de toupeira - nem antes, nem depois - nos seus *Cadernos de anagramas*.²⁶³

Em 1977, o marxista heterodoxo João Bernardo, um pós-maoísta como Alain Badiou, concluía um projeto de três tomos chamado de *Marx crítico de Marx*. O motor desta obra é evidenciar que dentro do pensamento de Karl Marx existem teses distintas e que a forma como cada movimento político marxista se apropriou de um conjunto ou de outro destas teses levou a elaboração de dois movimentos antagônicos. Sendo assim, grosso modo, há uma *contradição antagônica* dentro do próprio pensamento de Karl Marx, que a partir das teses das relações sociais de produção x teses das forças produtivas, culmina no marxismo heterodoxo ou no marxismo ortodoxo, respectivamente.²⁶⁴ Ilustro mais um caso de contradições dentro de um pensamento do século XX para

²⁶² BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. Op.cit. p.16

²⁶³ Ver SISCAR, Marcos. *A poesia a dois passos*. (Sobre os *Anagramas*, de Ferdinand Saussure). In: *Alfa*. n. 41. São Paulo: 1997. p.169-186.

²⁶⁴ Ver *Marxismo Heterodoxo*. Org. Maurício Tragtenberg. São Paulo: Brasiliense, 1981.

apostar - apesar de partilhar da posição de João Bernardo - que as contradições de Paulo Leminski são, neste caso, *não-antagônicas*.

Na citada entrevista por Denise Guimarães para a revista *Nicolau*, Leminski afirmava que era em primeiro lugar “uma pessoa”, “um bicho do planeta Terra”, “um macaco como qualquer outro”, e que entre as diversas coisas que fazia uma delas era “sentar numa máquina e escrever umas coisas que chamam de poemas e a Brasileira edita” – “Eu sou um ser vivo primeiro, depois eu sou um escritor”²⁶⁵. O poeta foi então prontamente questionado: - “Há alguns anos, você disse a um público universitário que era essencialmente poeta, sequer se considerava um escritor. Você mudou?”²⁶⁶ Leminski, como bom artista marcial, se esquivava novamente: “Eu não mudei nada. A ilusão da mudança é uma ilusão que não cultivo. Nada muda. Há o TAO”. Em ensaio intitulado “Punk, Dark, Minimal, O homem de Chernobyl”, proposto a discutir o “Pós-Moderno”, após provocar que “um pouco de contexto não faz mal a ninguém”, afirmava que “datas significam pouco na realidade, mas pesam muito no imaginário da gente”²⁶⁷.

Assim, Paulo Leminski estava munido de táticas e estratégias diversas para lidar com suas próprias contradições, e nesse percurso o poeta nos deixa uma série de armadilhas. A chave para sair de uma das armadilhas que eventualmente nos prenda (... é poeta marginal, é pós-concreto, é tropicalista, é desbundado, é erudito, etc.) é justamente a capacidade de encontrar as outras armadilhas, e permitir assim que a “imagem caleidoscópica”²⁶⁸ aconteça enquanto movimento. Ou seja, o desafio de ler o seu projeto estético-político parte da capacidade crítica de manter a moeda *phármakon* em pé. Deitar a moeda leminskiana de um lado, nos leva a leituras como a curiosa mini-biografia da editora Scipione para o livro infanto-juvenil *Guerra dentro da gente*, a qual afirma que o poeta “estudou Direito e Letras, mas o seu envolvimento com organizações políticas de esquerda não permitiu que terminasse as faculdades”²⁶⁹.

Com a moeda deitada de um outro lado, podemos observar a

²⁶⁵ LEMINSKI, Paulo. *Apud*: CHAGAS, Robson. *Op.cit.* p.207

²⁶⁶ GUIMARÃES, Denise. *Apud*: CHAGAS, Robson. *Op.cit.* p.207

²⁶⁷ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio*. p.90

²⁶⁸ TONON, Elisa. *Op.cit.*

²⁶⁹ LEMINSKI, Paulo. *Guerra dentro da gente*. Ilustrações Gonzalo Cárcamo. São Paulo: Scipione, 2006. p.80. Apesar dos diversos assédios oportunistas, de ontem e de hoje, por parte do trotskismo brasileiro, não tenho nenhuma outra informação sobre o fato de Leminski ter ou não se organizado politicamente em organizações de esquerda, salvo o depoimento do pequeno filho Miguel, que aponta para sentido oposto: “Falem a verdade: vocês não são militantes porque se preocupam comigo e com a Áurea”. (*In: O bandido que sabia latim*. p.210)

leitura de Flora Süssekind em 1985 no *Literatura e vida literária*, em que a poesia de Leminski, juntamente com a de Cacaso e a de Chacal, teria como fonte, dentro da “literatura do eu”, “as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros que constituirão a matéria da poesia”²⁷⁰, inserindo então Leminski na leitura tradicional da poesia marginal enquanto ligada ao “cotidiano”, ou ao “tom menor e coloquial”²⁷¹ como diria Silviano Santiago sobre a prosa da mesma época. Destas afirmações sobre o poeitar dos anos 70 não restam dúvidas, todavia o caso leminskiano ganha contornos que merecem atenção à parte, ou justamente colada. Em carta para Bonvicino, o epistoleiro se despedia:

duas jóias do populário q recolhi para você, da bocadopovo (sic): - quem come pedra, sabe o cu que tem - quem já tá no inferno, não custa dar um abraço no diabo

tchau, gatão

Leminski²⁷²

Assim, estamos diante de mais uma evidência de que Leminski alimentava sua poesia a partir das “vivências” e do “cotidiano”, onde recolheria provérbio populares diretamente da “boca do povo”. Armadilha. Destaco a grafia do missivista ao escrever *bocadopovo*, sem espaço entre as palavras, pois ela já parece apontar para uma indecidibilidade entre a ordem oral e escrita. Na primeira edição, este termo possui uma nota explicativa, reproduzida na segunda, em que consiste em relatar o fato de que Leminski certa vez enviou para Bonvicino o *Prólogo da Comédia Eufrosina* – “uma coleção de provérbios – de João da Espera de Deus”. A primeira página do próprio livro enviado é reproduzida nas edições onde podemos perceber que além de intitular a próprio punho o livro como “A filosofia que faltou a Portugal”, o epistoleiro descrevia ao lado de cada provérbio listado o

²⁷⁰ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários, e retratos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1985. P.67. Posição de Süssekind que persiste em 2006: “O privilégio por [Thomas] Merton do vivido, das formas autobiográficas de escrita não poderia, aliás, deixar de interessar a um escritor como Leminski, que chegou a declarar certa vez, numa entrevista a Cesar Bond: “Não existe nenhuma experiência – das mais íntimas, eróticas, emocionais – que eu não tenha transformado em poemas e tornado pública através da literatura”. In: *Hagiografias. Inimigo rumor – revista de poesia*. n.20, 2008. p.45.

²⁷¹ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p.18

²⁷² LEMINSKI, Paulo. Carta 15. In: *Envie*. p.61

que seriam seus sentidos contemporâneos possíveis²⁷³. Ou seja, Leminski é ouvido nas ruas, bares e calçadas, mas também olhos na biblioteca.

Diante do processo de leituras das cartas do poeta, a cada página ou carta lida, descobria-se estar diante não apenas da possibilidade de uma explicação da obra “por ele mesmo”, mas diante de projetos específicos que não viraram obra, como o *Minha classe gosta, logo é uma bosta/Doidão de Pedra, o Mitamoroti e o abordado Sinais de Vida*, e sobretudo estar diante de um amplo projeto estético-político próprio, acerca do fazer poético, que leva em conta as consequências e pressupostos desta atividade: “só uma poesia q estenda a mão e o coração para um contexto mais justo vai ser nova porq dialoga com um futuro geral”²⁷⁴. Assim, não apenas devido a própria pista deixada no cabeçalho de uma carta, “EPÍSTOLA A RÉGIS”²⁷⁵, as epístolas de Paulo Leminski merecem um lugar, salvo as devidas proporções, dentro daquela tradição discutida por Foucault em que a troca de cartas entre pares ganha uma dimensão maior que a própria relação entre as duas figuras.

Nesse sentido, as categorias de análise da crítica genética, como paratexto ou prototexto pouco interessaram para o percurso de leitura e cederam lugar para o esforço de preservação da potência imanente da correspondência. As cartas do poeta merecem melhor sorte do que se tornarem chave de interpretação para seu próprio fenômeno enquanto “haicaísta” ou “cancionista”. Tomemos exemplos ilustres para visualizar a questão, não é surpresa que as *Cartas a um jovem poeta* de Maria Rainer Rilke sejam lidas enquanto concepção de um fazer poético, e não como fonte possível de explicação das *Elegias de Duíno*, ou ainda que a célebre *Arte poética - Epístola aos pisões* de Horácio seja tomada como

²⁷³ LEMINSKI, Paulo. *Brasa*. p.146; *Envie*. p.184. Parte da nota: “... “O cordeiro manso mama sua teta e a alheia” (sem comentários); “A água cava a dura pedra” (comentário: Lao Tsé /estóico); “A alma reside onde ama e não onde anima” (comentário: romantismo); “A boa ousadia nunca carece de bom fruto” (comentário: pragmatismo); “A bom entendedor poucas palavras” (comentário: concretismo); “A clérigo mudo todo bem lhe foge” (comentário: cibernética); “A Deus nada é difícil”; “Adivinhar, adivinhar, tome o demo quem não acertar”; “A esta outra porta, que esta não se abre” (comentário: pragmatismo); “A fiúza de parentes não deixe de guardar que merendes” [var. cata que merendes] (comentário: oportunismo); “A grande pressa, grande vagar”; “Às vezes corre mais o demo que a pedra” (comentário: Occam, que é personagem do Catatau); “Bom rei se quereis que vos sirva dai-me de comer”; “Cajadadas de cego levam couro e cabelo”; “Onde a galinha tem os ovos, lá se lhe vão os olhos” (comentário: Tao Té King); “Um mau dado duas mãos suja”.

²⁷⁴ Idem. Carta 42. In: *Envie*. p.115

²⁷⁵ Idem. Carta 10. In: *Envie*. p.52.

referência sobre o fazer artístico e não apenas como prototexto do *Canto secular* do poeta romano.

Quando Leminski se posicionava com Adorno em favor de uma “arte pela arte de esquerda”, ao mesmo tempo que relativizava o didatismo de Plekhanov durante o processo soviético, pois este passava por um processo revolucionário, é porque Leminski compreendia que fatalmente as produções artísticas em um processo de conflito social mais agudo serão sempre assediadas em favor de posições abertas e direcionadas. É neste sentido que o conjunto das epístolas do poeta, aliadas aos seus ensaios reunidos, formam um repertório crítico para a possibilidade de uma sociedade com modelo na “PROPRIEDADE COLETIVA DOS BENS DE INVENÇÃO”²⁷⁶ na qual existirá a possibilidade do *circo dentro do pão*.²⁷⁷

²⁷⁶ Idem. Carta 26. p.81

²⁷⁷ Idem. não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase: *In: Toda poesia*. p.99.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Argos: Chapecó, 2009. P.77-92.
- ANDRADE, Oswald. O rei da vela. In: *Obras completas*. 11ª ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BADIOU, Alain. *8 teses sobre o universal*. Trad. Norman R. Madarasz. In: *ETHICA*. Rio de Janeiro. V.15, N.2, P.41-50, 2008.
- _____. *A hipótese comunista*. Trad. Marina Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. *O Século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- _____. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. *São Paulo: a fundação do universalismo*. Trad. Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009.
- BERNARDO, João. Caia quem quiser. In: *Política Operária*. Lisboa, ano XXII, nº 106, 2006. Disponível em:
<<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/index.php?id=Autores&aut=Bernardo,%20Jo%E3o>> Acesso em 20/02/14.
- _____. *Marx Crítico de Marx*. Livro Primeiro: Epistemologia, classes sociais e tecnologia em “O Capital”. Vols. I, II e III. Porto: Edições Afrontamento, 1977.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Org). *Usos & abusos da história oral*. 8ª. ed. Rio de Janeiro (RJ): FGV, 2006. p. 183-191.

BITTENCOURT, Rita Lenira. O pensamento críptico: Peripécias de um poeta à procura dos sentidos. In: *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. pp.245-265.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

_____. *Ana Cristina Cesar. Col. Ciranda da Poesia. Ed. UERJ: Rio de Janeiro*.

_____. *Correspondência incompleta*. Ana C. [organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Holanda]. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CIORAN, Emile. Manía epistolar. In: *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000. Disponível em: <<http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/03/emile-cioran-mana-epistolar.html>> Acesso em 20/02/2014

CLARK, Lygia; OITICICA, Helio. *Cartas. 1964-1975*. Org. Luciano de Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *O cartão-postal. De Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERRO, Roberto. *Filho de homem* de Augusto Roa Bastos. Uma reescrita do texto ausente. In: *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. P.121-131.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. pp. 129-160.

_____. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o Haicai. In: *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. de Marcelo Sandmann. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010. pp.50-75

GHIZZI NETO, J. Paulo Leminski como *Anticrítico*. TCC. Orientação: Jorge Hoffmann Wolff. Florianópolis, UFSC, 2011.

HABERMAS, JÜRGEN. *Historia y crítica de la opinión pública*. Trad. Antoni Domènech. Barcelona: GG MassMedia, 1981.

HEER, Liliana. La Correspondencia: Una Voz en el Camino. In: *Cartas en la Realidad y la Ficción*. Desde la Gente Ediciones, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L. Buenos Aires, 1995.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Lituratera*. Trad. Luiz de Souza Dantas Forbes. Disponível em: <<http://www.psicanaliselacanianana.com/estudos/documents/LiturateracomlogoIPLA.pdf>> Acesso em: 18/09/2013.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de p. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Leminskiana: antologia variada*. Trad. Mario Cámara. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná; 1997.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª ed. ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. *Distraídos venceremos*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.

_____; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Paulo Leminski e Régis Bonvicino, organização de Régis Bonvicino com a colaboração de Tarso M. de Melo. São Paulo: Editora 34, 1992 (1ª edição). 1999 (2ª edição – 1ª reimpressão 2007)

_____. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA, 2004.

_____. Poesia: a paixão da linguagem. In: VARIOS AUTORES. *Os sentidos da paixão*. (Org. Aduato Novaes) São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *Toda poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

_____. *Uma carta uma brasa através*. Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981). [Seleção, introdução e notas Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras Projetos e Editoriais Ltda, 1992.

_____. *Vida*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.

LINK, Daniel. Historia de cartas (políticas del campo). In: *Como se lee y otras intervenciones criticas*. Buenos Aires: Norma, 2003. p.67-88.

LUDMER, Josefina. La novia (carta) robada (a Faulkner). Disponível em: < <http://www.cartas.org.ar/lecturas/lec-lud-lan.html> >. Acesso em 12/2/2013.

MAJOR, Rene. *Lacan com Derrida*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MOREIRAS, Alberto. Autografia: pensador firmado (Nietzsche y Derrida). In: *Suplementos Anthroposo*. Barcelona, 1991.

NANCY, Jean-Luc; LABARTHE-LACOUÉ, Philippe. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. Trad. Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. *Correspondência e vida de Paulo Leminski: f(r)icção de (tr)ações ou essa fúria que quer seja lá o que flor*.

Tese (doutorado); orientadora: Marília Rothier Cardoso. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2004.

OMAR, Khouri. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

PEDROSA, Celia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. *In: Ensaios sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói, Editora da Federal Fluminense, 2011.

_____. “Paulo Leminski: señales de vida y sobrevida. *In: Leminskianas: antología variada*. (Org.) Mario Cámara. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p.309-336.

PEDROSA, Mario. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *A opção imperialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “O samurai malandro”. *In: Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. *In: Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 2008. P.48-68.

_____. The Purloined Letter. *In: The collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Library Collection, 2009. p.121-134.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*. Uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. 7 Letras, 2003.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SAER, Juan José. Sobre el procedimiento epistolar. In: *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997. Disponível em <www.cartas.org.ar/lecturas/lec-sae-sob.html>. Último acesso em 20/02/2014.

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. In: *Revista Letras*. n.52. Curitiba: Editora da UFPR, jul.dez. 1999. p. 121-141.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa!* Ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SIBILA. Revista de poesia e cultura. Ano 3. n.5. SP: Ateliê Editorial. 2003.

_____. Revista de poesia e cultura. Ano 6. n. 10. SP: Martins Fontes. 2006.

_____. Revista de poesia e cultura. Ano 6. n. 11. SP: Martins Fontes. 2006.

SISCAR, Marcos. *A poesia a dois passos*. (Sobre os *Anagramas*, de Ferdinand Saussure). In: *Alfa*. n. 41. São Paulo: 1997. p.169-186.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano - uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos, e a poesia em vozes de Ana Cristina Cesar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. Hagiografias. In: *Inimigo rumor – Revista de poesia*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. n.20. p.28-65.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários, e retratos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1985. P.67.

TCHEKHOV, Anton. Apêndice. *In: O assassinato e outras histórias*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TRAGTENBERG, Maurício. (Org.) *Marxismo heterodoxo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

REVISTA TERESA DE LITERATURA BRASILEIRA. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n. 8/9. Ed. 34, 2008.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Ronai 2. ed. rev. Porto Alegre (RS): Globo, 2001.

WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Trad. Angela Melim. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ANEXOS

Neste anexo, encontram-se duas listas de trechos e palavras. Uma lista é composta do que foi cortado em carta presente em ambas as edições, e a outra lista é do que foi adicionado (inserido, corrigido, editado, etc.) em carta presente em ambas as edições. A disposição está em ordem de desaparecimento e aparecimento.

Os textos entre colchetes são das cartas propriamente; os trechos entre parênteses são notas minhas.

- Anexo a: cortes

[um carnaval da vanguarda] – carta 1 - p.32 (*Envie*)

[bom] – carta 1 - p.34 (*Envie*)

[descobrir] - carta 2 - p.36 (*Envie*)

[O DZI CONCRETTO] (manuscrito *post-scriptum*) – carta 3 - p.37 (*Envie*)

[e os anexos !!!] (manuscrito *p.s.*) – carta 8 – p.45 (*Envie*)

[p/ obter um diferencial em relação ao concretismo clássico **[horrível, não?]** achei o achado digno de um grande estrategista] (sublinhado e negrito manuscritos *p.s.*) – carta 9 – p.48 (*Envie*)

[mais] – carta 10 – p.59 (*Envie*)

[- Alô, é a Alice o segundo lançamento da Zap vai ser meu livrinho de poemas e haikais, que provavelmente conservará o nome “navalha da liga”, mais isso é pra 78. Fui convidada para coordenar um debate feminista aqui, que deve importar estrelas com Rose Marie Muraro e outras/ Também vou participar dos debates, botando pra quebrar. Não consegui entender “numa vula”???./ Até novembro, guenta esse beijo pra você e Kika. **Alice.** / prosseguindo depois dessa intervenção (v. sabe como são as mulheres, principalmente quando líderes feministas, poetas e feiticeiras)/ - e JOSÉ?] (em negrito assinatura *p.s.* – carta 14 – p.59 (*Envie*))

[1- como estão v. e risério?

2- segue minha entrevista – BOMBA

3 – vem pro show do IVO ?!!

4 – mostre esta carta pro risério, OK?]

(os quatro itens são manuscritos *p.s.*) carta 21 – p.68 – (*Envie*) – p.62 (*Brasa*)

[* diz pra riso e mônica emitirem alguns sinais meio dúzia de ideogramas

para secar nossas ideolágrimas alice só fala em mônica eu ando
caindo de saudade assim não dá

* um poli-abraço para todo mundo (duda está? veio?) diz a erthos q
escrevo só pra ele assim q saia inventiva] – carta 24 – p.72 (*Envie*)

[falei “traços” em aldir blanc] – carta 26 – p.75 (*Envie*)

[muda passada a limpo] – p.76 - *idem*

[ps.

dá o toque sobre

que coisas minhas

you e risério mônica

se interessaram / interessariam

poema?

textos maiores?

a idéia é trilegal

no vazio depois de MUDA (MUDA está melhor a cada dia que passa:

não perc (sic)

foi aos céus

RÉGIS HOTEL

vai agora

NÃO FOSSE ISSO (pintou a capa !!! não digo nada para não estragar/ o
segredo / dico e eu

depois NAVALHA NA LIGA

(notar que nenhum dos 3 tem nomes de livro

de/ “poesia”:

são nomes porrada pop/porrada

birutas

S E N S A C I O N A I S

p.s.: trop de literature !

polo glauber/ euclides saiu hoje (vou buscar agora)] – p.78 – *idem*

[my love] – carta 29 – p.81 (*Envie*)

[pra eu acordar feliz

com as crianças cantando gritando e pulando

- CHEGOU CARTA DO RÉGIS !!!] – *idem*

[claro

a melhor faixa é a com tua letra

a mais bem transada (djalma etc)

onde a verdade crispa

mas se a música não é verdade q fazer ?] - carta 34 – p.92 (*Envie*)

[(coisa pra entre 20 e 24 milhas, já pensou?)] – carta 38 – p.101 (*Envie*)

[O esteticismo dos campos compromete todo o projeto. Eles veem
slogans e “tolices esquerdistas”, onde se trata de problema de verdade

perante os quais nenhum intelectual do 3º mundo (viva otávio paz!) pode ficar fazendo palavras cruzadas... como se o problema de uma revolução brasileira se resumisse em dar ou não razão a ferreira gular !... vou ter que salvar essa merda. eu, discípulo dileto do osasquense operário bárbaro bizantino, décio pignatari, o nó da questão ! não entendeu décio, tá fudido ! pode dizer isso pra ele. o trabalho do décio , criativo, crítico, é a alma do processo, o core, o caroço do abacate. meditar na aventura kamikaze dos saltos/mortais/fatais/recordes decianos: terraterra, organismo, LIFE, semióticos, exercício findo e... agora, vamos instalar foco de guerrilha na tão saudável prosa de fixação/fixação brasileira. no mínimo, exemplar.] – *idem*

[campos-perigosa] – p.104 – *idem*

[e você régis hotel é o grande livro de poesia de s paulo a s paulo em s paulo de 22 pra cá...] – *idem*

[e MUDA ? em que estágio ? Já apronto aqui o clima ambiente environment para ela pintar / vs. virão desta vez ?

COMO É BOM SABER TOCAR UM INSTRUMENTO !

Não ligue muito para a minha brabeza na carta outra te amo Leminski] – carta 54 – p.154 (*Envie*)

[décio pra cá / haroldo pra lá

risério acha / waly disse] – carta 56 – p.157 (*Envie*)

[HOMBRE/OMBRE ficou só SOLANO (legal, né?) Vai sair.

PAPAJYCEATWORK vai ser livrinho uma frase em cada página (fotonovolleta)

Mostre a Décio a Raposa

Alice, Polaca e Miguel mandam beijos...] (manuscritos p.s. dispersos na carta 56)

[Alice] (assinatura manuscrita p.s. com a letra “a” em forma de estrela, ao lado da assinatura de Leminski] – carta 58 – p.160 (*Envie*)

[régis, assim q v. se livrar desse exame, você vai precisar fazer um período de descompressão teórico-icônica (gostou ?).

você sabe, leitura especiais, terapêuticas, descarregos, diria um pai de santo melhor que eu.] -carta 62 – p.165 (*Envie*)

[Alice] (*idem* caso da carta 58) – carta 64 – p.169 (*Envie*)

- Anexo b: adições

[ertos albino de souza] – p.62 (*Brasa*)

[ertos] - carta 21 – p.68 (*Envie*)

[isto não é] – *idem*

[não é] - *idem*

[regina silveira e julio plaza pintaram] – p.67 (*Brasa*)

[plaza pintou] carta 24 – p.72 (*Envie*)

[odayr] – p.80 (*Brasa*)

[odair] – carta 34 – p.90 (*Envie*)

[teu poema *retrato falado* foi falado] – p.101 (*Brasa*)

[teu retrato falado foi falado] – carta 38 – p.102 (*Envie*)

[pegue a revista da civilização brasileira c/ poema bosta do affonso...

meta o pau...] – p.103 (*Brasa*)

~~[pegue a revista da civilização brasileira c/ poema bosta do affonso...~~

~~meta o pau...]~~ (tachado manuscrito p.s.) – carta 38 – p.103 (*Envie*)

[pingando] - p. 130 - (*Brasa*)

[piando] – carta 58 – p.160 – (*Envie*)

[poema de duda machado (“ecce homo”) um barato] - p.133 (*Brasa*)

[poema duda um barato] – carta 60 - p.163 – (*Envie*)

[teu poema galego³¹ é dos teus melhores,] – p.138 (*Brasa*)²⁷⁸

[poema gal(áxia)ego é dos teus melhores,] (tachado manuscrito p.s.) – carta 64 – p.168 (*Envie*)

[posters da light] – *idem*

[postes da light] – *idem*.

²⁷⁸ Esta nota “31” é da própria edição *Brasa*. Curiosamente, a sessão “Notas” da edição, reunidas no final do livro, as apresenta somente até a nota 30. Há ainda uma nota 32 no nome próprio “mônica”, na mesma página da 31, que consequentemente também está sem o respectivo conteúdo na sessão.