



35. tao.

CARTAS DE PAULO LEMINSKI: SINAIS DE VIDA

Joacy Ghizzi Neto

ED

JOACY GHIZZI NETO

CARTAS
DE
PAULO LEMINSKI:
SINAIS DE VIDA



UFSC

Florianópolis

2014

Copyright © 2014 Joacy Ghizzi Neto

Capa

Tiago Roberto da Silva

Foto da capa

Arte de Artur de Vargas Giorgi: 35. tao (2012)

(caneta hidrográfica e lona crua

costurada sobre papel, 21 cm x 29,7 cm)

Edição e editoração eletrônica

Carmen Garcez

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da

Universidade Federal de Santa Catarina

G422c Ghizzi Neto, Joacy
Cartas de Paulo Leminski: sinais de vida /
Joacy Ghizzi Neto. – Florianópolis : Editoria Em
Debate/UFSC, 2014.

124 p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-68267-05-9

1. Literatura. 2. Leminski, Paulo, 1944-1989 –
crítica e interpretação. I. Título.

CDU: 82.6

Todos os direitos reservados a

Editoria Em Debate

Campus Universitário da UFSC – Trindade

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Bloco anexo, sala 301

Telefone: (48) 3338-8357

Florianópolis – SC

www.editoriaemdebate.ufsc.br

www.lastro.ufsc.br

Ao meu grande xará
Joacy Ghizzi (1937–2012)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao 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 à professora Maria Lucia de Barros Camargo pela participação decisiva neste processo, desde minha iniciação científica, e à professora Luciana di Leone pelas conversas e aulas até a banca de qualificação, momento de indicações precisas de ambas as professoras. Agradeço também ao professor Eduardo Sterzi, pelas visitas a 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 à colega Elisa Tonon, pelas conversas e textos trocados, que fortaleceram 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 um outro olhar dentro da universidade. Agradeço especialmente ao colega José Carlos Mendonça e aos demais integrantes dos grupos de pesquisa *Marx e os marxismos* e *Mario Pedrosa: as raízes do golpe de 64*.

Aos amigos Manoel e Artur, pela acolhida do livro e pelos generosos gestos: o prefácio e a arte da capa deste livro.

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

SUMÁRIO

A CARTA, UMA ACROBACIA.....	13
1. INTRODUÇÃO.....	17
2. SOBRE CARTAS.....	25
2.1 Jogo de cartas.....	25
2.2 <i>Letter</i> : o jogo da correspondência.....	30
3. CARTAS EM JOGO.....	47
3.1 O caso Leminski e seu <i>arconte</i>	47
3.2 O espólio de um epistoleiro.....	67
4. POROROCA: A <i>HIPÓTESE</i> LEMINSKIANA.....	75
4.1 O relâmpago e a toupeira: ensaios e cartas.....	89
5. ...CONSIDERAÇÕES.....	107
REFERÊNCIAS.....	113

A CARTA, UMA ACROBACIA

POR MANOEL RICARDO DE LIMA

O texto escrito
é a pessoa
a menos

A carta a letra
não são a pessoa

Nem sempre a pessoa
agrada
nem sempre a pessoa
é amada

Com a pessoa viva morta amada desagradada ausente presente
as cartas as letras são sempre mortas
Um mapa não é uma terra

[*Adília Lopes*]

1.

Estamos, com este livro de Neto Ghizzi, diante de Paulo Leminski e sua modulação convicta e selvagem entre um *pensamento da literatura* e um *pensamento com a literatura*: força de imaginação e desvio do corpo ao menos um palmo a qualquer lado. Leminski ‘inscreveu’ no pequeno ensaio *Sem eu, sem tu, nem ele* que “Não existe isso que se chama ‘escrever bem’, existe é pensar bem. Escrever é pensar. Quem pensa mal, escreve mal. Não há habilidade retórica que consiga disfarçar um pensamento fraco ou medíocre.” E o lance aqui, como um jogo de antecipações, é a tentativa e o bom esforço crítico de Neto Ghizzi em tocar essa interioridade radical, como pensamento, que se move no projétil de algumas cartas de Leminski para Régis

Bonvicino entre as edições díspares dos livros *Uma carta uma brasa através* [1992] e *Envie o meu dicionário* [1999].

O jogo de Leminski pode se armar, por exemplo, como um começo imprevisito, numa imagem que vem a partir das duas primeiras linhas de um poema de Carlos Augusto Lima, *Manual de acrobacia n. 1*, publicado 72 vezes no mesmo livro entre repetição e diferimento: “*eu sou o acrobata do banco de trás / e só você me vê*”. Colocar-se aí, num *guión* accidental, o do banco de trás, é deixar-se ser completamente levado, mas é também colocar-se à postos e, principalmente, tentar inscrever-se no mundo. A inscrição é aquilo que infere, como aderência e risco, toda ação convicta. Não é apenas escrever ou remendar o que se escreve ou reescrever o que se remenda etc. Isto pode ser pouco nessa esfera cínica quando toda transgressão, de fato, não é nada. O que Walter Benjamin, sabemos, já apontava em vários outros sentidos, mas que podemos ler nessa circunstância inoportuna da vida agora em que normalmente se lança o *fazer* como burocracia: primeiro, como “mero instrumento de recriação” sem diferimento e, depois, como um “espetáculo edificante”.

A questão pode ser, seguindo Mario Perniola, como intervir num mundo demasiado confuso, no qual uma mistura de cinismo, de interesses comerciais e de rivalidades subjetivas se impõem anulando todo *fazer* como engendramento e invenção. Numa “hiperbólica valorização econômica” de tudo, a assinatura de alguns “artistas” [caso de Leminski muito recente] é mitificada através de uma estratégia que pertence definitivamente ao mercado da informação, do consumo, e não ao “mundo da arte”. Algo como: quanto mais nega a transgressão, mas a torna inoperante, porque se apropria dela para compor apenas toda obtenção de vantagem. Ou seja, de fato mesmo, estamos o tempo inteiro, agora, diante de um só gerador de violência: o dinheiro.

E o pensamento de Paulo Leminski corta isso ao meio, porque se vincula, me parece, a um projeto para analfabetos, quando todo movimento *da e para* a leitura [da literatura, *letter*] ainda não é ler. Por isso selvagem e mais perto do mundo sem mediação alguma, com o corpo em estado de laceração atual, porque ler é ver e ver é pensar, como sugere e indica um contemporâneo nosso, Giordano Bruno. E é daí

que vem o procedimento de Leminski, por exemplo, com a anotação. E isto referenda o importante passeio que Neto Ghizzi desenha neste seu livro como *Sinais de Vida* [este “fracasso” impreciso porém necessário], sobre o qual é possível lembrar o tempo todo da tarefa alegre de Leminski com a anotação, o que gira por todos os seus textos, mas muito radicalmente em suas cartas. E este é o ponto da questão para Neto Ghizzi: a carta é uma saudação/salvação para mais ou menos ocupar o lugar vazio daquele que as escreve, como uma *inscrição*; e é um envio, pode não chegar, pode não mudar nada, pode nem ser. Anotar é, de todo modo, como política, o movimento daquele que não refuta em participar do mundo com o seu corpo [que é também a sua letra, *letter*] para inscrever severamente a causa do outro.

2.

O desenho de Neto Ghizzi neste seu livro é armar um jogo de cartas muito interessante com Paulo Leminski. A proposição é que toda carta é exatamente também isto: letra, *letter*. E compõe sua leitura crítica com uma série entre artifício e deriva: Jacques Lacan, Jacques Derrida, Alain Badiou e alguns outros. Depois, ao compor uma história da carta [e a postulação do endereçamento pode até ser, aqui, reivindicada como atributo errôneo, ou seja, como desejo] também elabora uma armadilha para discorrer sobre *qual lugar* para um *arconte* – este *voyeur* hipócrita – diante da carta. Rearma o jogo entre espólio e arquivo com muita habilidade para nos lembrar que nem todo arquivo é armário de ferro, memória monopolizada e fixa, mas sim que todo processo COM o arquivo pode ser um gesto para o *arquivante*, um armário de memória em estado de fogo e fúria. É o Leminski de Neto Ghizzi jogando sem parar com os vários *Leminskis* que aparecem e reaparecem, fantasma e beligerância, nos textos do próprio e inespecífico poeta, como aquele Jesus que ele fez questão de *inscrever* na areia: “Quem disse ‘não vim trazer a paz, vim trazer a espada’ não estava brincando em sua brabeza beduína”.

Lembro de Rubem Braga que, numa posição política radical com a vida, tenta inserir a figuração da carta como imagem e jogo entre

desmesura guardada, esquecimento e testemunho. Ao mesmo tempo potência e armadilha, um vaivém deliberado e inventivo da imaginação afetiva. Diz ele que “cada um de nós morre um pouco quando alguém, na distância e no tempo, rasga alguma carta nossa, e não tem esse gesto de deixá-la em algum canto, essa carta que perdeu todo o sentido, mas que foi um instante de ternura, de tristeza, de desejo, de amizade, de vida – essa carta que não diz mais nada e apenas tem força ainda para dar uma pequena e absurda pena de rasgá-la.” A questão é que, para Rubem Braga, a carta é uma espécie de casa que viaja no tempo, algo como toda carta é e tem também um rosto.

Toda carta é um corte, logo é também uma côrte, uma cortesia; mas é também uma “quête”: justa, disputa, aventura, segredo e uma forma de coragem. “Coragem é entrega ao perigo que ameaça o mundo” e “para a pessoa corajosa o perigo existe e, no entanto, ela não o trata com consideração”, diz Walter Benjamin. Depois ele sugere que a coragem é uma atitude que “quanto mais profundamente é compreendida, torna-se menos uma característica do que uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem”. E é isto, imagino, o que Neto Ghizzi toma como aprendizagem ao ler com tanto esmero crítico as cartas de Paulo Leminski numa contaminação indistinta entre poesia, como invenção e política, e vida, entre acidente e desejo. Ou seja, alguns *sinais de vida*, alguns *sinais para a vida*.

INTRODUÇÃO

As cartas de Paulo Leminski 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 o poeta 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 do título, há uma série de diferenças significativas entre as duas publicações, que alteram desde a forma (de transcritas, as cartas passam para uma versão *fac-símile*) ao conteúdo (seleção do material), incluindo uma sessão “Alguma crítica”, que agrega textos ausentes na primeira edição e uma ampliação considerável 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 são comentadas nos seus pormenores no subcapítulo “O caso Leminski e seu *arconte*”,

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*”.

com atenção especial para os termos reivindicados pela nova edição: “totalidade” e “sem cortes”.

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 *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 emblemático brasileiro, o do nosso Modernismo, afirma 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 *epistolários* contemporâneos, cronologicamente “pós-modernos”, já que os casos analisados pela revista uspiana são

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, FFLH. Universidade de São Paulo. n. 8/9. Ed. 34, 2008. p. 24.

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 sobre *a carta roubada*. Esta série de leituras aponta para dois fundamentais aspectos abordados por Lacan: o “desvio de percurso” da correspondência e a potência da ambivalência do significante *letter*, que é uma 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, são analisados textos que abordam a troca de cartas na *imanência* do seu jogo, sendo eles: “Mania epistolar” de Emile Cioran, um relato pessoal sobre o papel de *sobrevivente* da experiência epistolar; “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 Grezczynski; “La novia (carta) robada (a Faulkner)” de Josefina Ludmer, um

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

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

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 consequente 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 epistolar Mario de Andrade e Drummond.

A fim de elaborar um repertório acerca de produções anteriores sobre o mesmo objeto deste livro, 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 Haicai”, que toma as cartas de Leminski, e alguns ensaios, como ponto de partida para problematizar o Leminski *haikaísta*. Os quatro textos abordados guardam em comum duas características: tomam de antemão a segunda edição das cartas como objeto, já que “ampliada e completa”, e os textos também compartilham de um mesmo diagnóstico sobre Leminski nas cartas, apontando uma crise saliente nas suas epístolas, 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 – e político – 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 (canção/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 poeta, o que implicaria em um retrocesso – uma reação – na questão da paternidade, até então em xeque, do autor sobre sua obra.

O trabalho investiga 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 desdobra neste livro. *Paulo Leminski como Anticrítico*, trabalho de conclusão de curso defendido em 2010, tratava do *corpus* de textos críticos publicados em uma série de edições que culminaram na “2ª edição ampliada” do *Ensaio e Anseios crípticos* pela Editora da Unicamp.⁷ São quase setenta textos reunidos sob o título de “ensaio” – apesar do conjunto ser bastante heterogêneo quanto ao seu gênero textual (crônicas, artigos, 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 que era o realismo soviético e a teoria do reflexo lukacsiana⁸, e tam-

⁷ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. Utilizo como referência para os ensaios de Leminski a “2ª edição ampliada” da Editora da Unicamp, citada em diante como *Ensaio*. Em meados de 2011, a Editora da Unicamp lançou sua 1ª edição dos ensaios. No TCC *Paulo Leminski como Anticrítico* (2011), dedico um capítulo, “Anseios poéticos. Quais ensaios?”, para apresentar as lacunas da primeira edição, já que existia uma série de ensaios já publicados (pelo Polo Editorial do Paraná em 1997) que estavam ausentes na edição. São exatamente estes ensaios que surgem em 2012 na edição “ampliada” formando a “3ª parte”. Em nenhuma das duas edições existe algum prefácio ou introdução que conte a história dos textos publicados.

⁸ 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, Heloisa B. de (1981). *Impressões de Viagem*

bém 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 demonstra-se 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 extrapoético (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.

– *CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco. Nos momentos deste trabalho em que será abordada a questão “Poesia Concreta x CPC”, por exemplo, trata-se de ler o segundo a partir das suas concepções artísticas e não exatamente da sua atuação, já que a partir do golpe civil-militar de 1964 o CPC foi duramente reprimido e encerrado pela ditadura.

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

¹⁰ Idem. *Ensaio e Anseios críticos*. 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” publicado na revista *Outra travessia* (n. 15) – *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.

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 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, evidenciando aqui a digestão descontraída e apressada dos materiais estético-culturais da mesma forma que um outro produto qualquer. 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 ao mesmo tempo 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, resistência anticapitalista 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).

Como finalização do trabalho, apresento a conclusão que retiro desta leitura: é preciso ler as cartas e os ensaios de Leminski. Ler um sem o outro como contra apoio, ou contraponto, implica um enfraquecimento do pensamento heterodoxo do poeta, já que as posições em

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

¹⁶ Idem. *Envie*. p. 115. O sucesso de vendas de *Toda poesia* (2013) instaura um paradoxo diante de tal afirmação do poeta, que dizia ser mais lucrativo vender banana do que fazer poesia. Todavia, o próprio sucesso de vendas desta edição, que descaracteriza sob diversos aspectos a poética de Paulo Leminski, comprova exatamente a afirmação do poeta.

cada um dos gêneros tende para uma posição mais específica. Este livro 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, revisão e autocrítica.

¹⁷ LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: VÁRIOS 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 da 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.¹ O ensaísta Daniel Link retoma esta tese como ponto de partida para problematizar o que seria hoje a possibilidade da existência de um *campo* intelectual,

¹ 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.

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*², parafraseando o ensaio de Walter Benjamin.

Desse modo, Link parte do pressuposto de que toda correspondência depende das suas condições de produção, a começar pelo célebre caso das epístolas de Paulo³, 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 de produção. Resgata também outro tipo de modelo, o das *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 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’Accuse” (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.⁴

² LINK, Daniel. Historias de cartas (políticas del campo). In: *Como se lee y otras intervenciones*. Buenos Aires, Norma, 2003. p. 70.

³ 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.

⁴ Idem. Op. cit. 2003. p. 79. Tradução minha.

Entre a carta aberta de Zola e a de Walsh, cabe resgatar uma célebre desconhecida do século XX: a “Carta aberta ao camarada Lenin”⁵ do poeta e teórico marxista holandês Herman Gorter. Esta carta é uma resposta ao célebre conhecido panfleto de Lenin “Esquerdismo: doença infantil do Comunismo”, que por sua vez era uma resposta à posição política da *esquerda comunista germano-holandesa* e ao texto “Revolução mundial e tática Comunista”⁶ de Anton Pannekoek. Todos os textos são de 1920 e evidenciam assim os desdobramentos da Revolução Russa e a dinâmica do processo que levou Gorter a afirmar na sua epístola: “Vocês me perdoarão as eventuais inexatidões dos números, estou citando de cabeça porque esta carta é urgente”⁷.

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, camarada, etc.) e o desconhecido – mas tão ou mais almejado quanto – *público leitor* cumpre em processos históricos salientes. 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*”⁸.

⁵ GORTER, HERMAN. In: *La izquierda comunista germano-holandesa contra Lenin*. Barcelona, Espanha: Ediciones Espartaco Internacional, 2004. p. 147-240. Disponível em <<http://www.edicionesespartaco.com/>>. Acesso em: out. 2014.

⁶ PANNEKOEK, Anton. El desarrollo de la revolución mundial y la táctica del comunismo. In: GORTER, Hermann; PANNEKOEK, Anton. *Contra el nacionalismo, contra el imperialismo y la guerra: Revolución proletaria mundial!* Barcelona, Espanha: Ediciones Espartaco Internacional, 2005. p. 221-285.

⁷ GORTEN, Herman. In: “Carta aberta ao companheiro Lênin”. *Marxismo Heterodoxo*. Org. Mauricio Tragtenberg. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 19. Grifo meu. Esta versão publicada da carta está incompleta, faltando a parte IV e a conclusão. Já a opção do tradutor Daniel Aarão Reis Filho por “companheiro” ao invés de “camarada” é sintomática a partir da sua então posição enquanto membro fundador do Partido dos Trabalhadores (PT). Interessante notar também que a disseminação mundial do panfleto de Lenin – via estruturas da antiga URSS por meio do sistema de seus PCs satélites no globo – e a sobrevivência insistente na esquerda tradicional da concepção política ali prefigurada, tornam a carta do poeta Gorter ainda *urgente*.

⁸ LINK, Daniel. Op. cit. 2003. p. 84. Veremos no subcapítulo a seguir de que forma as cartas de Leminski para Bonvicino funcionavam como espécies de cartas abertas.

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”⁹ e aponta, ao final de sua conferência, para a tarefa que se constituiria em conseguir pensar o correio eletrônico como “nossa *Aurora*” (em referência ao nome do jornal que publicou a 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 geo-tecno-lógicos 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*).¹⁰

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”.¹¹ 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

⁹ Idem. p. 69.

¹⁰ DERRIDA, Jaques. *Mal de arquivo*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 28.

¹¹ 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*.

distâncias e desacelerar a prática de escrever cartas para os amigos. Em compensação, passariam a gastar uma pequena fortuna mensal com ligações telefônicas”¹². Em uma carta de 1980, Leminski conta para Bonvicino que estava com as passagens compradas para uma visita à 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?”¹³

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 observamos que a troca de cartas é também fator constituinte desses processos. Ou seja, o arquivo de um determinado artista, escritor, poeta, etc. 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, tecnologicamente, aparentemente não existe.¹⁴ No entanto, no “Apêndice” da edição de *Toda Poesia* (2013) de Paulo Leminski, encontramos o texto – curiosamente o único texto crítico na edição que é inédito – “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.)¹⁵

¹² VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 227.

¹³ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário*. p. 163. Grifo meu.

¹⁴ 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...

¹⁵ 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 Su-

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:”¹⁶. Interessante notar aqui, a partir da publicação destas notas em 2013, que se não existisse este breve depoimento de Wisnik, não existiria este breve capítulo da *poética da correspondência* leminskiana.

2.2 LETTER: O JOGO DA CORRESPONDÊNCIA¹⁷

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”; e é somente após estas cinco aparições que o comissário G. afirmará: “The document in question – a letter, to be frank [...]”¹⁸. 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 narra-

zana Salles em álbum homônimo e em 2007 por Arnaldo Antunes no álbum “Ao vivo no estúdio”.

¹⁶ Idem. Op. cit. 2013. p. 391.

¹⁷ 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.

¹⁸ POE, Edgar Allan. *The Purloined Letter*. In: *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Library Collection, 2009. p. 123.

tiva, ou sujeito da narrativa, como afirmará Lacan, 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. A identidade da carta hesita em surgir e mesmo depois de anunciada 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 e o *lettera* em italiano. 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 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.”¹⁹ 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*.²⁰

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

¹⁹ LACAN, Jacques. “O seminário sobre *A carta roubada*”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 33.

²⁰ Idem.

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.²¹

Ou seja, a carta/letra não possui um lugar fixo e está em um jogo de posses. Talvez o questionamento central de Lacan, que permite aqui uma leitura acerca da correspondência entre poetas seja o seguinte: “Para que haja carta roubada, diremos conosco, a quem pertence uma carta/letra?”²². 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 este último nunca foi seu verdadeiro destinatário?²³

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”) 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

²¹ Idem. Op. cit. 1998. p. 27. Veremos no capítulo a seguir como a materialidade das *letters* lemskianas sofreram alterações.

²² Idem. Op. cit., 1998. p. 30.

²³ Idem.

próprio que importe, em aparência, a seu trajeto. Ela é, portanto, estruturalmente voadora e roubada.²⁴

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”²⁵. 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”²⁶. 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*²⁷. 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”.²⁸

Assim, Nancy e Lacoue-Labarthe leem em Lacan nem um *idealismo* (origem), nem um *materialismo* (sentido), o que seria a dupla

²⁴ DERRIDA, Jacques. O carteiro da verdade. In: *O cartão-postal*. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 468.

²⁵ Idem. Op. cit. 2007. p. 473.

²⁶ LACAN, Jacques. Apud: DERRIDA, Jacques. Op. cit. 2007. p. 468.

²⁷ 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”.

²⁸ 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.

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.²⁹

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 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”³⁰. 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*³¹,

²⁹ Idem. Op. cit. p. 74.

³⁰ LACAN, Jacques. *Lituratera*. Trad. Luiz de Souza Dantas Forbes. Disponível em: <<http://www.psicanaliselacanianana.com/estudos/documents/LiturateracomlogoIPLA.pdf/>>. Acesso em: out. 2014.

³¹ “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.

garantido pelo serviço de Dupin, sendo justamente essa percepção do trajeto circular que possibilitará uma intervenção do leitor *voyeur* de cartas, desfazendo assim seu até então papel, 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 da Poesia Concreta, seja o do Centro Popular de Cultura da UNE.

Por mais que um 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.”³² 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, arrazoa ou ancora essa lógica em seu sentido ou sua verdade simbólica: “essa carta permanece como o símbolo de um pacto”³³

“Ali, a lógica do significante interrompe o semanticismo ingênuo”³⁴

³² LACAN, Jacques. *Escritos*. Op. cit. p. 24.

³³ DERRIDA, Jacques. O carteiro da verdade. In: Op. cit. 2007. p. 537.

³⁴ Idem. Op. cit. 2007. p. 467.

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.³⁵

A questão ética da leitura da correspondência de outrem não é somente acerca da 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”³⁶. Silviano Santiago, no seu texto de título emblemático “Suas cartas, nossas cartas”, ensaio sobre a correspondência entre Mário de Andrade e Drummond, 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 na cultura do Ocidente. A correspondência é inviolável.³⁷

³⁵ FREITAS, Armando Filho. Apud: CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 9.

³⁶ LACAN, Jacques. *Escritos*. p. 32.

³⁷ SANTIAGO, Silviano. *Suas cartas, nossas cartas. Ora (direis) puxar conversa!* Ensaio literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 61.

Mas Silviano 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”³⁸. 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”, alguns de seus analisandos relatavam 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 no 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 obsceno (fora da cena). Obviamente, excede os circuitos do destinatário [...] contato de caráter privado em primeira instância que, depois da morte, ganhará estado público.³⁹

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

³⁸ Idem. Op. cit. p. 63.

³⁹ 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.

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 direcionamento a um destinatário específico que almeja-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.⁴⁰

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”⁴¹. 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

⁴⁰ Idem. Op. cit.

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: Op. cit. p. 151.

desse pobre poeta provinciano que quase que só escreve
para você⁴²
[...]
por favor
MOSTRE O MATERIAL A TODO O PESSOAL
patriarcas riso pedrinho plaza⁴³

Ou ainda dentro dos tradicionais e recorrentes *post-scriptum*: “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?”⁴⁴ 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 [...]”⁴⁵. 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”⁴⁶, quando não na própria forma verbal no plural em meio à carta “esperava/ávamos” e “reservei/vamos”⁴⁷. 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

⁴² LEMINSKI, Paulo. Carta 6. In: *Envie*, p. 40 (carta ausente da primeira edição).

⁴³ Idem. Carta 8. *Envie*. p. 51.

⁴⁴ Idem. Carta 34; Carta 13. p. 93; p. 68.

⁴⁵ Idem. Carta 29; Carta 36. p. 82; p. 110.

⁴⁶ Idem. Carta 66; Carta 3; Carta 7. p. 171; p. 37; p. 41. (Cartas 66 e 7 ausentes da primeira edição)

⁴⁷ Idem. Carta 34. p. 90; p. 91.

íntimos – e melhor ainda, secretos – correspondências”⁴⁸. 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 patriciana; o modelo das 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*⁴⁹ como modelo, “associada ao talento, à intuição, ao *gênio*”⁵⁰, 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”:

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,

⁴⁸ ARFUCH, Leonor. Op. cit. p. 60.

⁴⁹ 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”. (In: *Envie*. p. 52).

⁵⁰ Idem. p. 137. Grifo da autora.

em que toda auto-observação parece requerer uma conexão “em parte curiosa, em parte empática, com as comoções anímicas do outro Eu.”⁵¹

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:

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 Ocidente.⁵²

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 – 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 alguns anos depois 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, apondo 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

⁵¹ HABERMAS, Jürgen. Apud: ARFUCH, Leonor. Op. cit. p. 45. Grifo meu.

⁵² ARFUCH, Leonor. Op. cit. p. 36.

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.⁵³

Ludmer apresenta esta cena da escrita da correspondência como um jogo bipolar, 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* (jogo)⁵⁴. 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”.⁵⁵ 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 ao remetente e seus herdeiros. 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

⁵³ LUDMER, Josefina. Onetti: La novia (carta) robada (a Faulkner). In: *Hispanica*. Año 3, n.9, feb, 1975. p. 3-19.

⁵⁴ NANCY, Jean-Luc; LABARTHE-LACOUÉ, Philippe. Op. cit. p. 80.

⁵⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Op. cit. p. 13.

violência arquivada: “todo arquivo é ao mesmo tempo *instituidor e conservador*. Revolucionário e tradicional.”⁵⁶

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, [...]”⁵⁷ – trecho que Julio Cortázar traduziu como “em su pequena biblioteca o gabinete de estudos”, e que Luis Borges curiosamente traduz como “en su biblioteca”⁵⁸, 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 Dupin já está com a carta e que o chefe de polícia intuiu isso.”⁵⁹ 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

⁵⁶ Idem. Op. cit. 2001. p. 17.

⁵⁷ POE, Edgar Allan. Op. cit. p. 121.

⁵⁸ Ambas as traduções estão disponíveis em um belo projeto argentino de acervo epistolar: <<http://www.cartas.org.ar/De%20ficcion/fic-poe-aaa.html>>. Acesso em: out. 2014.

⁵⁹ MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 116. Grifo meu.

esboços abandonados? E que importância dar às cartas, às notas [...]”⁶⁰

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 de gênero, mas justamente de um procedimento. “O epistolar não é um gênero. É mais precisamente um procedimento”⁶¹. 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.⁶²

⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 26.

⁶¹ SAER, Juan José. Sobre el procedimiento epistolar. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

⁶² Idem.

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, estrojam, queimam, laceram, eriçam, arrasam, incrustam, embrulham, enrugam, demarcam, roem, inscrevem [...] ⁶³

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.

⁶³ 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”¹, 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?”² (um desdobramento mais amplo da questão “a quem pertence uma carta/letra?”³). Diante do lugar que ocupavam os arquivos, sua necessidade de “domicialização”, existia também a necessidade daquele que guardaria esses 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.⁴

Aquele poder político do arconte, quando instituído, não trabalha com zonas de *indecidibilidade* e na condição de destinatário da

¹ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Op. cit. p. 165.

² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Op. cit. p. 7.

³ LACAN, Jacques. Seminário sobre *A carta roubada*. In: *Escritos*. Op. cit. p. 30.

⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Op. cit. p. 12.

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”⁵. Ou seja, o arquivo, já como prelo do livro, fora trasladado da sua editora de São Paulo para 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 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)⁶. 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

⁵ VELOSO, Caetano. Apresentação. In: *Brasa*. p. 9. Caetano Veloso cita o texto “Em torno de um romance enjeitado” de Bóris Schnaiderman, “em artigo também constante deste livro”.

⁶ BONVICINO, Régis. Introdução. In: *Uma carta uma brasa através*. Op. cit. p. 13.

um sim um não um ai
sinais dizendo nós
quando não estamos mais⁷

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 própria 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 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 – [...]”⁸.

⁷ LEMINSKI, Paulo. caprichos & relaxos. In: *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p. 50.

⁸ 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.

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, continha um artigo acadêmico de Paula Renata Moreira.⁹

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

⁹ 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)

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.

Consequentemente, 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.¹⁰ 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 cartabrasa tua se perdeu
 no entre
 no entrevero
 no entreverossim
 no entreverossimil
 no entreverossimilar
 com toda a entreverossimilhança
 (você fala de coisas que eu não sei/ faz perguntas irrespon-
 díveis/
 insinua cumplicidade em algumas informações... [...]
 (please repetir a informação pt please [...])¹¹

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

¹⁰ 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! [...]”.

¹¹ LEMINSKI, Paulo. Carta 26. *Envie*. p. 75.

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”¹². 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”¹³. 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 e parágrafos 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 parágrafo desaparecera na primeira edição:

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

¹² “Nota da editora”. In: *Envie*. p. 6.

¹³ BONVICINO, Régis. Nota à segunda edição. In: *Envie*. p. 9. Grifo meu.

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 carço 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.¹⁴

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... dialogar...”¹⁵, 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”¹⁶. Até aqui já podemos perceber uma estratégia do Leminski epistoleiro: a de denunciar um elitismo no projeto concretista, ressaltando o caso ao desfazer o trio a fim de preservar a importância de Décio Pignatari como uma referência ainda cara ao poeta; na outra ponta uma estratégia de Régis Bonvicino enquanto editor das cartas: preservar a integridade do trio concreto. Em outra carta, o *arconte* se esquia de um elogio comprometedor: “[muito legal isso q v. falou de “carregar nos sinais generacionais] p/ obter um diferencial em relação ao concretismo clássico / **horível não?** / achei o achado digno de um grande estrategista”¹⁷. 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.

¹⁴ LEMINSKI, Paulo. Carta 38. In: *Envie*. p. 101.

¹⁵ Idem. In: *Brasa*. p. 103.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

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 preservava também de um eloquente elogio de Leminski: “[q tal uma matéria A POESIA DA GRANDE SÃO PAULO e mete mário oswald] e você régis hotel que é o grande livro de poesia de s paulo a s paulo em s paulo de 22 pra cá...”¹⁸ Além de poupar-se deste exagero – procedimento caro – de Leminski, Bonvicino se poupava de outros mais afetivos como “my love”, “O DZI CONCRETTO” ou “[...] te amo”¹⁹ 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.”²⁰ Outra vez Bonvicino se preservava 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?”²¹ 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”.²² 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:

¹⁸ Idem. Carta 38. p. 104. O trecho cortado é a parte em seguida ao entre colchetes.

¹⁹ Idem. p. 81; p. 37; p. 154.

²⁰ Idem. Carta 62. In: *Envie*. p. 165.

²¹ Idem. Carta 34. In: *Envie*. p. 92.

²² Idem. p. 90; p. 91; p. 92.

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?²³

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”²⁴. 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”²⁵, 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:

²³ Idem. Carta 14. In: *Envie*. p. 59. O nome Alice em negrito é uma assinatura p. s.

²⁴ Idem. Carta 58. In: *Envie*. p. 160.

²⁵ Idem. Carta 64. In: *Op. cit.* p. 169.

ps.
dá o toque sobre
que coisas minhas
você 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
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 hoje²⁶

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 mo-

²⁶ 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.

vimentos 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.²⁷

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”²⁸, 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-Bahia.²⁹

Desta forma, está saliente que a correspondência de Paulo Leminski com Régis Bonvicino é constituída através de uma economia

²⁷ MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski*: panorama de um pensamento movente. Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. Tese, UFMG, 2011. p. 10.

²⁸ LEMINSKI, Paulo. *Ensaíos*. Op. cit. p. 26-35.

²⁹ 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.

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 disseminação da figura de Leminski no cenário da poesia brasileira. 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, 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”³⁰. 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?)³¹

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*³², pois além do fator dos cortes negativos, como vimos alguns exemplos até aqui, existe uma outra série, ligei-

³⁰ LEMINSKI, Paulo. Carta 17. In: *Envie*. p. 63.

³¹ Idem. *Brasa*. p. 48.

³² DERRIDA, Jacques. Exergo. In: *Mal de arquivo*. Op. cit. p. 17.

ramente 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 mesma nota cita ainda a “Poesia em Greve” como outra revista da década de 70.³³ Na segunda edição, as “Notas às cartas” são assumidas por Tarso M. de Melo e ampliadas a partir das primeiras “Notas”. A primeira da nova edição também é dedicada a 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.³⁴

³³ BONVICINO, Régis. Notas. In: *Brasa*. p. 143.

³⁴ MELO, Tarso M. de. Notas às cartas. In: *Envie*. p. 174. Grifos meus.

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 galego”³⁵,³⁵ e em outro poema que também fora apresentado devidamente, quando o poeta relatava “participei um troço chamando 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”³⁶, quando na primeira edição apareceu como “teu poema *retrato falado* foi falado”³⁷, 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”³⁸. O nome não foi somente corrigido como completado com o sobrenome completo do poeta mineiro e então editor da revista baiana *Código*. “ESTRanHO

³⁵ 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 da correspondência, Mônica era a então companheira de Régis Bonvicino.

³⁶ Idem. *Envie*. p. 102.

³⁷ Idem. *Brasa*. p. 103. Grifo da edição.

³⁸ Idem. *Envie*. p. 68; *Brasa*. p. 62.

nome. EstraHa **SORTE**. ErThos”, diria Augusto de Campos.³⁹ 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”.⁴⁰ Aqui o poeta Duda Machado também foi agraciado com seu sobrenome e uma referência precisa ao poema que Leminski estaria comentando.

Existe uma outra série de adições que, apesar de não complementar nomes com sobrenomes ou poemas com seus títulos, é ligeiramente mais assombrosa. Em uma carta de “12/jul/78”, Leminski, como de costume, relatava em que pé 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”⁴¹. Neste caso, não foi somente o primeiro nome acrescentado ao sobrenome em questão, mas um novo nome que não existia na carta. O novo nome próprio aqui inserido é o da artista plástica e autora da capa da revista *Sibila* n. 5 e do trabalho “Eclipses”⁴² presente na mesma edição da revista. Neste número, Darly Menconi, “revisora dos textos” da edição *Uma carta uma brasa através*, segundo consta nos agradecimentos de Bonvicino na “Introdução”⁴³, era parte do conselho editorial da revista fundada e dirigida por Régis Bonvicino.

Se todo arquivo é *instituidor e conservador*, “Revolucionário e tradicional”⁴⁴, como afirma Derrida no citado exergo da conferência em que pensa o arquivo de Freud, estamos diante de um arconte que, apesar de cúmplice do documento como destinatário, faz uso do texto de ou-

³⁹ CAMPOS, Augusto de. “Erthos Albino de Souza. Poesia: do dáctilo ao dígito.” Folder de exposição no IMS-RJ, 2010.

⁴⁰ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p. 163; *Brasa*. p. 133.

⁴¹ Idem. *Envie*, p. 72; *Brasa*. p. 67.

⁴² *Sibila*. Revista de Poesia e Cultura. Ano 3, n. 5, 2003. p. 39.

⁴³ 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.

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 17.

trem para registrar posições próprias. Existe uma outra série de nomes próprios e/ou apelidos, também provavelmente estranhos ao universo do leitor, mas 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”⁴⁵ 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 sofro 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 sofro 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
tudo q eu faço de modo geral
eles acham genial
mas não é bem assim
já fiz muita coisa menor/ pequena / auto-complacente [...]⁴⁶

⁴⁵ LEMINSKI, Paulo. *Brasa*, p. 130.

⁴⁶ Idem. *Envie*, p. 157; *Brasa*, p. 127.

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 policialesco, os amigos de Leminski “kremer/ ivo/ vitola/ mirandinha” podem ser 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
conosco⁴⁷

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*, (1975)⁴⁸, aponta a greve da escrita no corte do próprio título da revista, ou a “greve do poeta” em referência ao ensaio de Augusto de Campos sobre Mallarmé, além da estratégia de camuflagem diante da ditadura civil-militar ainda em curso, como observa Omar Khouri⁴⁹, com a possibilidade da greve que se articulava na junção com a quarta capa, que ilustra 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 notamos até aqui. Segundo Khouri, esta edição de *Poesia em greve* seria uma espécie de

⁴⁷ Idem. *Envie*. Carta 1. p. 31. Na edição Brasa (p. 21), “régis” aparece com letra maiúscula, apesar de praticamente todos nomes próprios estarem com letra minúscula nas cartas de Leminski.

⁴⁸ *Poesia em Greve*. São Paulo: Edições Greve (editores: Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima, Régis Bonvicino), 1975.

⁴⁹ 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.

número 0 da futura *Qorpo Estranho*, um projeto de três edições que vai de 1976 até 1982⁵⁰, 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 1977.⁵¹ 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 além⁵²

⁵⁰ *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.

⁵¹ *Muda*. São Paulo, editores: Antônio Risério e Régis Bonvicino. 1997. Segundo Omar Khouri, o nome da revista foi uma “feliz sugestão de Paulo Leminski”.

⁵² RISÉRIO, Antônio. In: *Muda*. Op. cit.

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 Concreta”, e neste espaço de mudança, dentro do mesmo período, “os mestres não foram convidados”⁵³.

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 S. 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.⁵⁴ 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)⁵⁵.

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

⁵³ KHOURI, Omar. Op. cit. p. 36.

⁵⁴ LEMINSKI, Paulo. O veneno das revistas de invenção. *Ensaio*s. Op. cit. p. 293.

⁵⁵ Idem. Apud: MELO, Tarso M. de. “Notas às Cartas”. In. *Envie*. p. 180. Leminski, ou a transcrição, não grava o novo nome devidamente com “x” no lugar do “s”.

novato”–,⁵⁶ 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 Marcopulos/ Sinbad/ Livingstones/ DavyCrockets”, e logo “precisamos meter paixão nas nossas constelações/ paixão/ PAIXÃO”⁵⁷ 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.⁵⁸

⁵⁶ BONVICINO, Régis. Introdução. In: *Brasa*. p. 14.

⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. Carta 8. *Envie*. p. 45.

⁵⁸ 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 exemp-

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 da Poesia Concreta.

Sobre o primeiro consenso, é curioso que na dissertação de Solange Rebutzi, *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”.⁵⁹ Já sobre as cartas propriamente – apesar do trabalho resgatar a alcunha “sou zenmarxistaconcretista” e a afirmação guerreira “nem que seja maiakovskianamente eu quero o diálogo / isto é ir lá gritar brigar”⁶⁰ – o trabalho 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 unilateral, 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”⁶¹ (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

lo, 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.

⁵⁹ REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*. Uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. 7 Letras, 2003. p. 16.

⁶⁰ Idem. Op. cit. p. 58; p. 38.

⁶¹ Idem. p. 47.

1964.⁶² Ou seja, sem a segunda parte da estrutura do repente, *Verdura* é um poema dócil e patriota. 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
 eles têm grana
 eles têm casa
 a grama é bacana
 só assim eles podem voltar
 e pegar um sol em copacabana⁶³

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 [...]”⁶⁴. Assim, além de despolitizar o conjunto do pensamento poético de Leminski, o trabalho de Rebutzi retira da cena aquilo que seria a tônica justamente das cartas, que levariam a ruptura

⁶² Sobre as razões econômicas do golpe de 64, ver *A opção imperialista e A opção brasileira* (Civilização Brasileira, 1966) de Mario Pedrosa.

⁶³ LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. Op. cit. p. 100.

⁶⁴ VELOSO, Caetano. Apresentação. In: *Brasa*. p. 9.

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.”⁶⁵

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 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 [...]⁶⁶

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 con-

⁶⁵ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p. 52.

⁶⁶ Idem. 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.

traculturais à luz de critérios marxistas”⁶⁷. 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”⁶⁸. 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.⁶⁹

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 escola”⁷⁰. 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 aliena-

⁶⁷ Idem. p. 39.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ Idem. p. 33.

⁷⁰ LEMINSKI, Paulo. *Envie*. p. 45.

do. Por isso, acho que no rock as contradições do capitalismo saltam aos ouvidos. Rock é chicletes...⁷¹

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.”⁷² 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 libertação⁷³ 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”⁷⁴. 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 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 interlocu-

⁷¹ Idem. *Envie*. p. 210. Apud: SANDMANN, Marcelo. Op. cit. p. 137.

⁷² SANDMANN, Marcelo. Op. cit. p. 132.

⁷³ Esta relação de Leminski com a esquerda tradicional será analisada no capítulo a seguir: “Pororoca: a *Hipótese* leminskiana”.

⁷⁴ 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.

ção em *Ana Cristina César*⁷⁵ – “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 consequentemente 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 canção⁷⁶.

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”⁷⁷. 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 haicai 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 haicai e ainda as posições de Leminski nos seus textos críticos. Neste movimento, segundo Franchetti, haveria um descompasso. O autor retoma uma tradição do haicai no Ocidente, herdeira de Blyth, Watts ou D. T. Suzuki, em que o

⁷⁵ SISCAR, Marcos. Apresentação. CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar*. Col. Ciranda da Poesia. Ed. UERJ: Rio de Janeiro, 2011.

⁷⁶ 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. Marcelo Sandmann. Op. cit. p. 52.

⁷⁷ Idem. Op. cit. p. 56.

haikai não seria 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”⁷⁸. 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 haikai 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”⁷⁹ – 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-haikai de Franchetti se dá com um juízo severo mas preciso, antecipando inclusive a cena que se ampliaria com o lançamento de *Toda Poesia*⁸⁰:

O sucesso foi grande, mas o preço foi apagar-se rapidamente aquilo mesmo que se constituía a singularidade do haikai 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 Brasil.⁸¹

⁷⁸ Idem. p. 66.

⁷⁹ LEMINSKI, Paulo. Apud: FRANCHETTI, Paulo. Op. cit. p. 68; p. 72.

⁸⁰ Idem. *Toda Poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

⁸¹ FRANCHETTI, Paulo. Op. cit. p. 74.

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 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 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”⁸². 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 para sanar a crise, 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”⁸³, 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*⁸⁴) – exibidos na exposição *Múltiplo Leminski* no Museu do Olho entre 2012 e 2013 em Curitiba⁸⁵, 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 em realizações concretas extracartas. Ou seja, o movimento é buscar sair da mesa com jogo de cartas marcadas.

⁸² OLIVEIRA, Maria Fatima de. Op. cit. p. 9.

⁸³ LEMINSKI, Paulo. Carta 9. In: *Envie*. p. 46.

⁸⁴ Todos publicados em 1979 pela Grafipar – Curitiba.

⁸⁵ Por restrições de faixa etária devido a conteúdo erótico nos quadrinhos, estes ficavam expostos em uma sala a parte dentro da exposição.

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”¹.

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

¹ PEDROSA, Celia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. In: *Ensaaios 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).

importância dos sinais, e um projeto que se queira apenas sinais, Leminski defenderá a importância da vida – movimento que Celia Pedrosa acreditava ser na verdade uma *oscilação, hesitação, in-definição*². 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”³. Estas duas partes são 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**)”⁴. Na próxima carta, percebemos na sua resposta que o poeta recebeu alguma crítica/ressalva de Bonvicino quanto ao título da “antô”, repositando-se:

v. acha q “vida” virou clichê mas os conjuntos são mais q seus elementos
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

² PEDROSA, Celia. Op. cit. p. 93.

³ LEMINSKI, Paulo. Carta 33. In: *Envie*. p. 89

⁴ Idem. Carta 34. In: *Envie*. p. 92. Em negrito manuscrito p. s.

nós não podemos achar q palavras como liberdade vida che mau 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 artefinal⁵

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 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”⁶. 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 Dostoiévski. 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”⁷.

⁵ Idem. Carta 36. In: *Envie*. p. 95. Sublinhado manuscrito p. s.

⁶ BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 10.

⁷ PEDROSA, Celia. Op. cit. p. 99

Sendo assim, a morte está associada justamente à ideia de “so brevida”, pois os personagens biografados por Leminski são “em blemas de uma vitalidade discursiva e política que não cessa de recomeçar”⁸ e é também neste sentido que para Badiou “vemos em tudo isso como “fracassar” está sempre muito perto de “vencer”⁹. 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)¹⁰ 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 MINHA CLASSE GOSTA / (um livro que não fiz)” justificando os motivos da desistência e acatando críticas de Bonvincino, “tudo que v. diz é certo: os diálogos tão pintando muito didáticos, no mau sentido, isto é, estão chatos, professorais, FECHADOS, sem graça”¹¹. 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”¹². Para evidenciar a semelhança de pensamento quanto à necessidade de resistir em nome de um projeto, cito Alain Badiou:

⁸ Idem.

⁹ BADIOU, Alain. Op. cit. 2012. p. 22.

¹⁰ 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.

¹¹ LEMINSKI, Paulo. Carta 51. In: *Envie*. p. 148. Tachado manuscrito p. s.

¹² Idem. p. 149.

[...] 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 intolerável¹³.

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 apoio da ordem dominante”¹⁴) seria investigar o século não enquanto dado objetivo, mas de questionar sua subjetividade, compreendê-lo assim em sua “evocação imanente, ele próprio como categoria do século”¹⁵. 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, etc. Badiou irá ler ainda *O século* de Óssip Mandelstam, o mesmo poema analisado por Giorgio Agamben em “O contemporâneo”, enquanto um “documento exemplar”, abordado como “A besta”. Além de antecipar a mesma conclusão que a de Agamben, de que “olhar fixa-

¹³ BADIOU, Alain. Op. cit. 2012. p. 40.

¹⁴ Idem. p. 24.

¹⁵ Idem. *O Século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007. p. 17.

mente o século-besta exige capacidade subjetiva muito superior à de quem simplesmente caminha com sua época”¹⁶, 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 soerguimento das energias¹⁷.

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.¹⁸ É diante destas posições antimaniqueístas de Leminski que Celia Pedrosa afirma que:

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

¹⁶ Idem. Op. cit. 2007. p. 32.

¹⁷ 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).

¹⁸ 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 TCC *Paulo Leminski como Anticrítico*.

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” [...]¹⁹.

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”²⁰. 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 explicita mente político/poético”²¹. 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 tornado 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:

Este livro é dirigido por vários propósitos. Entre os principais, primeiro, apresentar uma semelhança *o mais huma-*

¹⁹ PEDROSA, Celia. Op. cit. p. 95.

²⁰ LEMINSKI, Paulo. Teses, tesões. In: *Ensaio e anseios crípticos*. Pólo Editorial do Paraná, 1997. p. 14.

²¹ Idem. Carta 38. In: *Envie*. p. 103.

na 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-comuns²².

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

²² 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”.

de vida proposto por Jesus, é rigorosamente, *impossível*²³. Diante da doutrina utópica, para Leminski, “Jesus ocupa um lugar muito especial na lista dos Cromwells, Robespierres, Dantons, Zapatas, Villas, Lenins, *Trotsky*s, Maos, Castros, Guevaras, Ho-Chi-Mins, Samoras Machel”²⁴.

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 Bashô²⁵, 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)”²⁶. 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 universos²⁷.

Assim Cruz e Sousa é Ray Charles, Steve Wonder, e ainda Gil-

²³ Idem. p. 197. Grifos do autor.

²⁴ Idem. p. 194. Grifo meu.

²⁵ 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.

²⁶ 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.

²⁷ Op. cit.

berto 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”²⁸. 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 misturam”²⁹. 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”³⁰ 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?”³¹ 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 lançá-lo 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 chuva³².

²⁸ LEMINSKI, Paulo. Op. cit. 1990. p. 15. Grifos meus.

²⁹ 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.

³⁰ Idem. p. 152.

³¹ Idem. p. 154.

³² Idem. p. 150. Grifão meu.

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”³³. E assim Jesus é um *superpoeta*, que pensa *concreto*, pela habilidade de falar por signos que “revelam ocultando”³⁴.

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, imagens e símbolos culturais se dá através de uma ausência de hierarquia”. Ou seja, Paulo é um *universalista*³⁵.

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”³⁶. 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 re-

³³ Idem. p. 174.

³⁴ Idem. Ibidem.

³⁵ 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>>.

³⁶ Idem. p. 192.

gionais, 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” [...]”³⁷.

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 comparação que faz dele um Lenin, do qual o Cristo teria sido o Marx equívoco³⁸.

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*.³⁹ Ambos os textos trabalham a ideia de *ser contemporâneo de um texto*⁴⁰, 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

³⁷ Idem. p. 192. Grifo meu.

³⁸ BADIOU, Alain. *São Paulo: a fundação do universalismo*. Trad. Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 7. Grifos meus.

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

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 73.

das pessoas”; “sabe se tornar judeu com os judeus, assim como grego com os gregos”⁴¹.

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 significativo 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 resistente⁴².

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”⁴³. 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”:

⁴¹ BADIOU, Alain. Op. cit. 2009. p. 33; p. 39.

⁴² Idem. p. 48. Alain Badiou trabalhou o mesmo procedimento ao reescrever *A República de Platão*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

⁴³ Idem. p. 47.

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 entre⁴⁴

Ser igual e ser diferente parecem ser também os princípios do projeto universalista de Paulo. Dessa forma, o gesto dos três Paulos (“Zapatas, 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”⁴⁵ e de seu leitor Giorgio Agamben em *Profanações*⁴⁶. Dessa forma, o centramento/descrimentamento do “eu-poético” nas performances de Leminski é o mesmo procedimento que tensiona/tenciona suas performances biográficas. A recorrência sem fim 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, como

⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. *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” (recuperação) dentro da própria igreja, e não apenas como resistência interna.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo (SP): Boitempo, 2007.

alguém que “via monges, aliás, até onde não havia”⁴⁷, na verdade 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 infinita.

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”⁴⁸. Sendo assim, as biografias de Leminski, longe de meramente cultivarem seus objetos individualizados, ou de alimentarem a “ilusão biográfica”, criticada por Pierre Bourdieu⁴⁹, apontam justamente 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, zencristianomaxista, besta dos pinheirais, etc.) quando não também pela crítica como

⁴⁷ SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: *Inimigo Rumor*. n. 20. p. 47. “Grupo altamente especializado em sua função social, escribas do antigo Egito, brâmanes da Índia, 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.

⁴⁸ BADIOU, Alain. Op. cit. 2012. p. 11.

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro (RJ): FGV, 2006. p. 183-191.

em “O samurai malandro” de Leila Perrone-Moisés⁵⁰, passando pela definição da sua própria poética como evidenciam seus 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*⁵¹, além do pouco lembrado livro de literatura infanto-juvenil *Guerra dentro da gente*, ou ainda sua própria definição como um “pensador selvagem”⁵² etc. É diante deste quadro que a leitura de Derrida acerca da potência da ambivalência do conceito de *pharmakon*⁵³ 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 cartas⁵⁴. 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*, é possível detectar uma posição de Leminski mais ou menos sólida, coerente e persistente, sendo esta posi-

⁵⁰ PERRONE-MOISES, Leila. O samurai malandro. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

⁵¹ Trocando a ideia de convergência (“unidos”) pela de dispersão/distração, destaca-se aqui a opção de Leminski na ideia de um projeto finalista ao manter o *Venceremos*.

⁵² LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. Op. cit.

⁵³ DERRIDA, Jacques. O *phármakon*. In: *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 52.

⁵⁴ 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. *Cataua* é pororoca”.

ção 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 circulação⁵⁵, encontramos textos que, pelo seu caráter jornalístico e aliados ao estilo de Leminski, são curtos, didáticos, breves e certos como um golpe de judô.⁵⁶ 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 coloca⁵⁷”. Criticando então uma arte que se queira sustentar a partir dos temas que elege 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”⁵⁸. 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

⁵⁵ 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).

⁵⁶ Sobre alguma fatalidade das tarefas didáticas, um poema de Leminski: “um pouco de mau/ em todo poema que ensina/ quanto menor/ mais do tamanho da china”. In: *Toda poesia*. p. 99.

⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. Estado, mercado. Quem manda na arte? In: *Ensaaios*. p. 52; p. 51.

⁵⁸ Idem. Poesia: a paixão da linguagem. In: *Os sentidos da paixão*. p. 326.

da Guerra Fria de então⁵⁹, defendendo que a liberdade é ouro, precisa ser 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.⁶⁰

O poeta de invenção pretende CONSTRUIR estruturas, processos e recursos, inovadores, frustrativos às expectativas [...]⁶¹.

Leminski parte então da tese “NÃO HÁ NENHUM MODELO PARA A RODA, NA NATUREZA” e se vale mais uma vez do ter-

⁵⁹ “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, membro fundador da IV Internacional, denunciava a nova classe burocrática da URSS como uma nova classe capitalista – sendo repreendido por tal posição em carta direta de Trotski, pois 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 diante da falsa polarização “capitalismo x socialismo” no século XX, ver o breve texto “Caía quem quiser” de João Bernardo, publicado em *Política Operária*. Ano XXII, nº 106. Lisboa: 2006.

⁶⁰ LEMINSKI, Paulo. Arte reflexo. In: *Ensaios*. p. 97.

⁶¹ Idem. p. 97.

reno “inimigo”, a “cristalina equação de Maiakovski” que nenhum Stalin conseguiria deturpar: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”⁶². 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”⁶³.

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”⁶⁴. A partir do embate entre estas duas posições, Leminski propõe uma outra ideia de *engajamento*:

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 democrática⁶⁵.

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 da 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*.

⁶² Idem. p. 98; p. 97.

⁶³ Idem. p. 99.

⁶⁴ Idem. Forma é poder. In: *Ensaio*. p. 103; 104.

⁶⁵ Idem. p. 104.

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”⁶⁶. 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”⁶⁷, 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 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”⁶⁸. 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

⁶⁶ Idem. Arte inútil, arte livre? In: *Ensaio*s. p. 41.

⁶⁷ Idem. p. 45.

⁶⁸ Idem. p. 49.

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 razão⁶⁹.

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 Adorno⁷⁰ 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 coisas não precisam de justificação nem de justificativas⁷¹.

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 afron-

⁶⁹ Idem. Grifo meu.

⁷⁰ 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.

⁷¹ LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: *Ensaio*. p. 86.

tando 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?”⁷².

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?⁷³

Estes textos críticos publicados em jornais de circulação relativamente ampla, palestras e conferências abertas e os depoimentos em audiovisual, também a princípio com um espectador mais amplo, cha-

⁷² Idem.

⁷³ Idem. *Ervilha da fantasia* – uma ópera Paulo Leminskiana. Dir. Werner Schumann, 1985. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>>. Acesso em: out. 2014.

mo 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*)⁷⁴. 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

⁷⁴ 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 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
 [...] ⁷⁵

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 com-
 panheiro 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 INVENÇÃO ⁷⁶

⁷⁵ LEMINSKI, Paulo. Carta 9. In: *Envie*. p. 48. Grifo meu.

⁷⁶ Idem. Carta 26. p. 81.

E para que os meios de produção poéticos sejam tomados, para então serem coletivos, a tarefa é também coletiva e não somente do 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/ etc**)⁷⁷/ “qui nadis contra suberna”/ modelosmatrizes/ padrões sementes de insurreição/ revolta e revolução/ da sensibilidade/ e do pensamento/⁷⁷. 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 XIX⁷⁸. 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!⁷⁹

Em outra carta ausente da primeira edição, Leminski lança um

⁷⁷ 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: out/2014.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ 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 [...]”.

programa para Bonvicino: “vamos deixar de nos preocupar/malassombrar com: – inventores e diluidores/ – rigor / – radicalidade poética / – histórias das formas / – novo / – paideumas / – experimentos puros / – originalidades [...]”.⁸⁰ 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?)”⁸¹. 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 existe⁸².

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”:

⁸⁰ 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.)

⁸¹ Idem. Carta 42. In: *Envie*. p. 109.

⁸² Idem. Carta 42. p. 110.

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 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 [...]”⁸³.

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)”⁸⁴. 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 ideo-

⁸³ Idem. p. 112.

⁸⁴ Idem. Information Retrieval: a recuperação da informação. In: *Ensaio*. p. 361, 362, 365.

logia, queria converter, visava a catequese. Nesse sentido, a poesia participante foi, profundamente, elitista, aristocratizante e *vertical*⁸⁵.

Leminski conclui então que, ironicamente, e devido a esta postura, a poesia participante não cumpriu seu projeto, o de alcançar as massas (que o poeatar dos anos 70, que *não queria nada*, teria cumprido⁸⁶). 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”⁸⁷. 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”⁸⁸. Ou seja, Dalton Trevisan, nem ninguém, é obrigado a fazer parte da *patota*, mesmo que ela esteja aberta enquanto possibilidade de ampliação, vide os “etc etc etc” para referir-se aos membros da vanguarda que elegia.⁸⁹

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”?⁹⁰ O poeta nos deixa a seguinte resposta:

⁸⁵ Idem. O *boom* da poesia fácil. In: Op. cit. 2012. p. 62. Grifos do autor.

⁸⁶ Idem. p. 61.

⁸⁷ LEMINSKI, Paulo; FEIJÓ, Almir. *Dialógo* – Revista Quem. Curitiba, 1978. Apud: CHAGAS, Robson. Op. cit. p. 188.

⁸⁸ Idem. p. 179.

⁸⁹ Idem. Carta 9. In: *Envie*. p. 48.

⁹⁰ GUIMARÃES, Denise; LEMINSKI, Paulo. Entrevista. In: *Nicolau*, n. 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

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 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 [...]”⁹¹

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. O audiovisual *Assaltaram a gramática* (1984)⁹², que recebe o gênero “documentário” no acervo PortaCurtas.org.br, pode ser lido também como uma espécie de *videoclipe* de uma geração, no qual 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

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 nas paredes internas 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/>]

⁹¹ LEMINSKI, Paulo; GUIMARÃES, Denise. Op. cit. p. 208.

⁹² MAGALHÃES, Ana Maria. *Assaltaram a gramática*. Nova Era Produções de Arte: RJ, 1984. 1 Vídeo (13 min): color.

arma contra a câmara/expectador.⁹³ 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

Poema que reverbera em outro “desencontrários” em que “[...] fazer poesia, eu sinto, apenas isso. / Dar ordens a um exército, para conquistar um império extinto⁹⁴”. 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
 – 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 inútil, 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 ? liber-

⁹³ 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).

⁹⁴ LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. Op. cit. p. 190.

dade é um instrumento uma ferramenta/ não um lazer do espírito uma disponibilidade gideana um em-si/ tudo isso é muito difícil”⁹⁵. 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 Poemas⁹⁶

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 continua juntando do chão cascas de banana, objetos quaisquer jogados no chão, lixo para jogar contra o espectador. 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!”⁹⁷

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 Cabral⁹⁸. Entretanto, por algum

⁹⁵ Idem. Carta 36. Op. cit. p. 97.

⁹⁶ Transcrevo o poema conforme declamado no vídeo.

⁹⁷ BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. Op. cit. p. 11.

⁹⁸ MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 117-144; p. 169-202.

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”⁹⁹ – 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.

⁹⁹ LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: *Ensaio*s. p. 87.

...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 ou intelectuais que se encontraram em situação semelhante. Robespierre, registra Badiou na *Hipótese comunista*, diante de seu fracasso iminente, “teve de lutar em duas frentes”¹, contra os “citrar-revolucionários”, 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*.²

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

¹ BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. Op. cit. p. 16.

² Ver SISCAR, Marcos. *A poesia a dois passos*. (Sobre os *Anagramas*, de Ferdinand Saussure). In: *Alfa*. n. 41. São Paulo: 1997. p. 169-186.

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.³ Ilustro mais um caso de contradições dentro de um pensamento do século XX para 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 Brasiliense edita” – “Eu sou um ser vivo primeiro, depois eu sou um escritor”⁴. 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?”⁵ 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”⁶.

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

³ Ver *Marxismo heterodoxo*. Org. Maurício Tragtenberg. São Paulo: Brasiliense, 1981.

⁴ LEMINSKI, Paulo. Apud: CHAGAS, Robson. Op. cit. p. 207.

⁵ GUIMARÃES, Denise. Apud: CHAGAS, Robson.

⁶ LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios*. p. 90.

capacidade de encontrar as outras armadilhas, e permitir assim que a “imagem caleidoscópica”⁷ 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 minibiografia 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”⁸.

Com a moeda deitada de um outro lado, podemos observar a 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”⁹, inserindo então Leminski na leitura tradicional da poesia marginal enquanto ligada ao “cotidiano”, ou ao “tom menor e coloquial”¹⁰ como diria Silviano Santiago sobre a prosa da mesma época. Destas afirmações sobre o poetar 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:

⁷ TONON, Elisa. Op. cit.

⁸ 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).

⁹ 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.

¹⁰ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 18.

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

Leminski¹¹

Assim, estamos diante de mais uma evidência de que Leminski alimentava sua poesia a partir das “vivências” e do “cotidiano”, onde recolheria provérbios 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, 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 que seriam seus sentidos contemporâneos possíveis¹². Ou seja, Leminski é ouvidos nas ruas, bares e calçadas, mas também olhos na biblioteca.

¹¹ LEMINSKI, Paulo. Carta 15. In: *Envie*. p. 61.

¹² Idem. *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”.

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”¹³. Assim, não apenas devido a própria pista deixada no cabeçalho de uma carta, “EPÍSTOLA A RÉGIS”¹⁴, 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 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

¹³ Idem. Carta 42. In: *Envie*. p. 115.

¹⁴ Idem. Carta 10. In: *Envie*, p. 52.

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”¹⁵, uma sociedade que reúna abundância e tempo livre, na qual existirá a possibilidade de existência do *circo dentro do pão*.¹⁶

¹⁵ Idem. Carta 26. p. 81.

¹⁶ 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**. 11. 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 República de Platão**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. **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, n. 106, 2006. Disponível em: <<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/index.php?id=Autores&aut=Bernardo,%20Jo%E3o>> Acesso em: out/2014.

_____. **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.** 8. ed. Rio de Janeiro: 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. p. 245-265.

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

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

_____. **Correspondência incompleta.** Ana C. Org. 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: out. 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. p. 129-160.

_____. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. 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. p.50-75

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

GORTER, HERMAN. Carta aberta al camarada Lenin. In: **La izquierda comunista germano-holandesa contra Lenin**. Barcelona, Espanha: Ediciones Espartaco Internacional, 2004. p.147-240. Disponível em: <<http://www.edicionesespartaco.com/libros/ContraLenin.pdf>>. Acesso em: out. 2014.

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: out. 2014.

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: Polo Editorial do Paraná, 1997.

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

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

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

_____. Poesia: a paixão da linguagem. In: VÁRIOS AUTORES. **Os sentidos da paixão.** (Org. Adauto Novaes) São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Toda poesia.** 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.

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

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

LUDMER, Josefina. **La novia (carta) robada (a Faulkner).** Disponível em: <www.cartas.org.ar/lecturas/lec-lud-lan.html>. Acesso em: out. 2014.

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. PUC, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2004.

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

PANNEKOEK, Anton. El desarrollo de la revolución mundial y la táctica del comunismo. In: GORTER, Hermann; PANNEKOEK, Anton. **Contra el nacionalismo, contra el imperialismo y la guerra: Revolución proletaria mundial!** Barcelona, Espanha: Ediciones Espartaco Internacional, 2005, p. 221-285.

PEDROSA, Celia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. In: **Ensaio 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. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003.

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. Porto Alegre: Globo, 2001.

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>. Acesso em: out. 2014.

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

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

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

SIBILA. Revista de poesia e cultura, São Paulo, ano 3, n. 5, 2003.

_____. Revista de poesia e cultura, São Paulo, ano 6, n. 10, 2006.

_____. Revista de poesia e cultura São Paulo, ano 6, n. 11, 2006.

SISCAR, Marcos. A poesia a dois passos. (Sobre os Anagramas, de Ferdinand Saussure). In: **Alfa**, São Paulo, n. 41, 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**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

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

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

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

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. Disponível em: <<http://literatura.ufsc.br/2012/08/31/anais-eletronicos-i-seminario-dos-alunos-do-pgl/>> Acesso em: out. 2014.

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

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

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

EDITORIA EM DEBATE

Muito do que se produz na universidade não é publicado por falta de oportunidades editoriais, quer nas editoras comerciais, quer nas editoras universitárias, cuja limitação orçamentária não permite acompanhar a demanda existente. As consequências dessa carência são várias, mas, principalmente, a dificuldade de acesso aos novos conhecimentos por parte de estudantes, pesquisadores e leitores em geral. De outro lado, há prejuízo também para os autores, ante a tendência de se pontuar a produção intelectual conforme as publicações.

Constata-se, ainda, a velocidade crescente e em escala cada vez maior da utilização de recursos informacionais, que permitem a divulgação e a democratização do acesso às publicações. Dentre outras formas, destacam-se os *e-books*, artigos *full text*, base de dados, diretórios e documentos em formato eletrônico, inovações amplamente utilizadas para consulta às referências científicas e como ferramentas formativas e facilitadoras nas atividades de ensino e extensão.

Os documentos impressos, tanto os periódicos como os livros, continuam sendo produzidos e continuarão em vigência, conforme opinam os estudiosos do assunto. Entretanto, as inovações técnicas assinaladas podem contribuir de forma complementar e, mais ainda, oferecer mais facilidade de acesso, barateamento de custos e outros recursos instrumentais que a obra impressa não permite, como a interatividade e a elaboração de conteúdos inter e transdisciplinares.

Portanto, é necessário que os laboratórios e núcleos de pesquisa e ensino, que agregam professores, técnicos educacionais e alunos na produção de conhecimentos, possam, de forma convergente, suprir suas demandas de publicação como forma de extensão universitária, por meio de edições eletrônicas com custos reduzidos e em divulgação aberta e gratuita em redes de computadores. Essas características, sem dúvida, possibilitam à universidade pública cumprir de forma mais eficaz suas funções sociais.

Dessa perspectiva, a editoração na universidade pode ser descentralizada, permitindo que várias iniciativas realizem essa convergência com autonomia e responsabilidade acadêmica, editando livros e periódicos de divulgação científica conforme as peculiaridades de cada área de conhecimento no que diz respeito à sua forma e conteúdo.

Por meio dos esforços do Laboratório de Sociologia do Trabalho (LASTRO), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que conta com a participação de professores, técnicos e estudantes de graduação e de pós-graduação, a Editoria Em Debate nasce com o objetivo de desenvolver e aplicar recursos de publicação eletrônica para revistas, cadernos, coleções e livros que possibilitem o acesso irrestrito e gratuito dos trabalhos de autoria dos membros dos núcleos, laboratórios e linhas de pesquisa da UFSC e de outras instituições, conveniadas ou não, sob a orientação de uma Comissão Editorial.

Os editores

Coordenador

Ricardo Gaspar Müller

Conselho editorial

Adir Valdemar Garcia	José Carlos Mendonça
Ary César Minella	Laura Senna Ferreira
Fernando Ponte de Sousa	Maria Soledad E. Orchard
Iraldo Alberto Alves Matias	Michel Goulart da Silva
Jacques Mick	Paulo Sergio Tumolo
Janice Tirelli Ponte de Sousa	Valcionir Corrêa

Outros lançamentos de 2014

1964: o golpe contra a democracia e as reformas

Caio Navarro de Toledo (org.)

A cultura do trabalho em Jaraguá do Sul: um estudo sobre as trabalhadoras da indústria têxtil-vestuarista

Melissa Coimbra

Antes de junho: rebeldia, poder e fazer da juventude autonomista

Leo Vinicius

Gramsci, transição social e educação: notas para uma reflexão crítica

Paulo Sergio Tumolo

Investidor responsável ou retorno sustentável?

Uma análise sobre o Índice de Sustentabilidade Empresarial

André Schneider Dietzold

O assalto aos cofres públicos e a luta pela comunicação democrática no Brasil

Itamar Aguiar

Projeto e revolução: do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design

Iraldo Matias

Joacy Ghizzi Neto. Graduado em Letras – Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC. Atuou como professor de Literatura no curso Pré-Vestibular Comunitário em Florianópolis e como professor temporário de Língua Portuguesa no Instituto Federal Catarinense – Campus Camboriú. É pesquisador no Laboratório de Sociologia do Trabalho (LASTRO/UFSC).

E-mail: netoghizzi@gmail.com

Joacy Ghizzi Neto

CARTAS DE PAULO LEMINSKI: SINAIS DE VIDA

É possível deflagrar com Paulo Leminski uma espécie de insurreição da linguagem poética a serviço da vida e sua transformação. A leitura das cartas do poeta, mais precisamente o movimento de correspondência com o poeta Régis Bonvicino, remonta   importância milenar da prática epistolar enquanto uma força nos processos históricos e culturais. Esse espaço estratégico, como o do trabalho da toupeira, é um terreno fértil para a elabora o de um projeto que articula, no caso leminskiano, uma reflexão e prática sobre “o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA”.



www.editoriaemdebate.ufsc.br

