UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

KAMIKUASE
a trajetória intelectual de Paulo Leminski e o campo literário brasileiro (1944-1975)

João Victor Chaves Serpa Kosicki

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-graduação em Sociologia

KAMIQUEASE
a trajetória intelectual de Paulo Leminski e o campo literário brasileiro (1944-1975)

João Victor Chaves Serpa Kosicki

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Sociologia, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Filho.

São Paulo

2016

KOSICKI, João Victor Chaves Serpa. Kamiquase: a trajetória intelectual de Paulo Leminski e o campo literário brasileiro (1944-1975). Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para a obtenção do título de mestre em Sociologia.

Data de exame da dissertação: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Ass: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Ass: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Ass: _____

RESUMO

Na fortuna crítica à obra de Paulo Leminski, é constante a adoção do modo paradoxal com o qual o autor procurou definir-se em sua obra poética, a saber, como poeta que comunga um repertório ao mesmo tempo erudito e popular – ou, em seus próprios termos, um repertório de “invenção” e “comunicação”. No sentido de compreender a construção dessa representação, busquei reconstruir sua trajetória social em duas partes: até sua publicação nos dois últimos volumes de *Invenção: revista de arte de vanguarda*, em 1964 e 1967, atento aos condicionantes sociais e as estratégias que o levaram a ser publicado num periódico de que postulava uma posição formalista no campo literário brasileiro da época; e depois, até 1976, em que se percebe certo distanciamento do autor ao grupo concretista e certa adequação às transformações ocorridas no ambiente literário da época. Para tanto, é esboçada uma ligeira interpretação do contexto literário e social do início da década de 60 até meados da década de 70, com a intenção de tornar compreensíveis as escolhas estéticas e pessoais realizadas pelo poeta e, assim, evidenciar as razões sociais de sua auto representação.

PALAVRAS-CHAVE

Paulo Leminski; Literatura Brasileira; Sociologia da Cultura

ABSTRACT

In literary criticism to the work of Paulo Leminski is constantly adopting the paradoxical way in which the author tried to define himself in his poetry, namely, as a poet who shares a repertoire at the same time erudite and popular - or, in their own terms, a repertoire of "invention" and "communication". In order to understand the construction of this representation, I sought to rebuild his social trajectory in two parts: until he was published in the last two volumes of « Invenção – revista de arte de vanguarda » in 1964 and 1967, aware of the social conditions and the strategies that have led him to be published in a journal that postulated a formalistic position in the Brazilian literary field at the time; and then, until 1975, in which can be perceived a certain distance of the author to « concretist group » and some adaptation to the changes occurring in the literary atmosphere of the time. Therefore, it is sketched a slight interpretation of literary and social context of the early 60th to the mid-70s, with the intention of making understandable the aesthetic and personal choices made by the poet and thus highlight the social reasons for their self representation.

KEYWORDS

Paulo Leminski ; Brazilian Literatura ; Sociology of Culture

ÍNDICE

Introdução	p.8
I. <i>Vim pelo caminho difícil</i>: Trajetória social e entrada no campo literário de Paulo Leminski (1944-1964)	p.11
<i>I.1 Plano-piloto para a poesia: ensaio sobre uma formação interrompida</i>	<i>p.16</i>
<i>I.2 As vanguardas no horizonte do provável: a poesia na década de 50 e 60</i>	<i>p.27</i>
<i>I.3 “Palavra, palavra minha”: a revista Invenção e Paulo Leminski</i>	<i>p.52</i>
II. A liberdade da minha linguagem – Da revista <i>Invenção</i> ao <i>Catatau</i> (1965-1975)	p.74
<i>II.1 1967 e 1968: o impasse concretista e a síntese nacionalista – tropicalismo e literatura destronada</i>	<i>p.89</i>
<i>II.2 Descartes com lentes: Leminski, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, e o Grupo Áporo</i>	<i>p.98</i>
<i>II.3 Flores de sonhos no jardim do solar – contracultura e publicidade</i>	<i>p.106</i>
<i>II.4 ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesiu</i>	<i>p.118</i>
III. Conclusão	p.135
Bibliografia	p.140

Introdução

O objeto de minha pesquisa é a obra e a trajetória social e intelectual do poeta curitibano Paulo Leminski. Na fortuna crítica à obra de Paulo Leminski, é constante a problemática do modo paradoxal com o qual o autor procurou definir-se em sua obra literária, a saber, *um bandido que sabia latim, parnasiano-chic, caboclo-monge-black-beat-zen, útil operário do signo, guerreiro da palavra, centauro homemcavalo – metade decadente alexandrino bizantino e metade bandeirante pioneiro Marco Polo*. Como autor, sobretudo quando discutia sua poética, a preocupação era a como superar os limites entre os repertórios erudito e popular – ou, em seus próprios termos, um repertório de “produção” e “comunicação”¹. Para alguns críticos², essa preocupação refletiu-se em característica de sua produção literária, que é apresentada como manifestação da particularidade do poeta em articular os problemas poéticos da época ao construir sua própria *singularidade*³, ou seja, num ambiente no qual imperava o formalismo, conseguiu inserir o desbunde, enquanto num ambiente de desbunde, inseriu o rigor formal; já para outros⁴, essa polaridade advém da própria obra do autor que, embora procure conjugar ambas as dimensões em alguns momentos, apresentaria uma clara ruptura de direções: o contraste entre erudito *Catatau*, livro em prosa experimental escrito em 1975, e o livro *pop Caprixos e Relaxos*, publicado em 1983.

Com o intuito, portanto, de compreender essa tensão, tomo como objeto a trajetória social do autor. No primeiro capítulo, concentro-me no momento de formação até 1964, quando é publicado na revista *Invenção: revista de arte de vanguarda*, periódico que postulava uma posição formalista no campo literário da época. Com isso, o objetivo é de reconstruir as circunstâncias biográficas que poderiam condicionar sua iniciação literária, para assim reconstituir os recursos de que dispunha para sua inserção

¹ LEMINSKI, Paulo. “Poesia de Produção e Poesia de Comunicação”. Ensaios e anseios críticos. 2ª ed. Ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

² Cf. LIMA, Manoel Ricardo de. “Um paradoxo de Leminski: beat e concretismo”. Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002. pp. 90-93; MARQUES, Fabrício. “Fases de Leminski”. Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. pp. 29-54; ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. “Paulo Leminski: o ‘samurai-malandro’”. Leminski: o “samurai-malandro”. Caixias do Sul, RS: Educs, 2009. pp. 11-25

³ HEINICH, Nathalie. Être écrivain: création et identité. Paris: La Découverte, 2000.

⁴ Cf. SÜSSEKIND, Flora (2004). Literatura e vida literária: polêmica, diários & retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG e SÜSSEKIND, Flora (2010). Hagiografias. In: Inimigo rumor 20. São Paulo: Cosac Naify. p. 29-65; DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira & a poesia in. Novos Estudos CEBRAP, n. 16, dezembro, 1986.

e praticamente “filiação” ao grupo concretista e, portanto, ao polo formalista do campo literário. Acabo por também procurar elucidar de maneira mais atenta os arranjos entre os grupos vanguardistas da época, sobretudo, entre o grupo paulista da poesia concreta e o grupo de poetas mineiros que publicava na revista *Tendências*. Nesse sentido, além da seleção dos condicionamentos biográficos, a intenção é de procurar objetificar certos posicionamentos e escolhas individuais levando em consideração o conjunto de relações particulares do campo literário - que precisam ser longamente reconstituídas para a compreensão do campo de possíveis que atua praticamente como condições de possibilidade para a obra. Deste modo, empreendo extensamente na tentativa de descrever o contexto a fim de evidenciar de maneira clara as alianças e as filiações que se estabeleciam então. Ainda que seja hoje ponto pacífico a filiação concretista de Leminski, no momento não me pareceu, por meio da pesquisa e dos documentos consultados, uma vinculação imediata.

No segundo capítulo, pesquiso de 1965 até 1975, em que se percebe certo distanciamento do autor ao grupo concretista e certa adequação às transformações ocorridas no ambiente literário da época. Mudanças que foram se aprofundando no decorrer da década de 60 e 70, principalmente, o golpe militar que tem um impacto importante na produção literária do momento, uma vez que entre as principais forças do campo literário estava o grupo de intelectuais militantes de esquerda, que sofreram imediatamente retaliação por parte do regime militar, a *diferenciação* em curso que deslocaria o papel da literatura em favor da crítica literária, em decorrência do processo de *institucionalização universitária*, que, a meu ver, impactou profundamente a evolução na *hierarquia entre os gêneros*, soma-se a isso, ainda, a consolidação de um *mercado de bens simbólicos* que altera profundamente as polarizações que organizavam o contexto literário do período. Se tivermos uma primazia da discussão literária nos meios intelectuais até meados da década de 60, com a eclosão da indústria cultural e o movimento tropicalista vamos ter a saída de cena da literatura propriamente dita para outras artes como o cinema e a música popular centralizando o debate cultural.

Para a compreensão de como Paulo Leminski buscará seu caminho neste contexto, procuro esboçar ligeira interpretação do contexto literário e social do final da década de 60 até meados da década de 70, com a intenção de tornar compreensíveis as escolhas estéticas e pessoais realizadas pelo poeta. Deste modo, sua aproximação aos ideias da *contracultura* e o possível impacto do tropicalismo em sua obra, uma vez que

já em 1965 procurava traçar rumos que o distancia-se do concretismo, sem, contudo, nunca romper efetivamente com o grupo. Do mesmo modo, sua imersão no contexto *desbunde* no Rio de Janeiro e no Solar da Fossa, reduto de jovens de classe média que compartilhavam valores próximos à contracultura. A participação de Leminski num grupo de rock e o início do trabalho em agências de publicidade também são tomados como eventos importantes para a compreensão da distância que progressivamente vai tomando o poeta curitibano das propostas concretistas, sem, entretanto, abandoná-las. Neste sentido, o conto *Descartes com lentes* apareceria como atitude ambígua de afirmar-se enquanto vanguardista mesmo tendo já esboçado críticas ao concretismo: aparece, então, como estratégia de acumulação de prestígio no contexto brasileiro e curitibano – estratégia que falha, ao final. Do mesmo modo que o *Catatau*, que finaliza o capítulo, reiteradamente tratado, durante 1970-1975 por Leminski e pelos críticos próximos ao poeta como a obra que iria superar João Guimarães Rosa, também não alcança a acumulação simbólica desejada, elemento de certa angústia de Leminski, expostas em cartas ao amigo Régis Bonvicino. A preocupação geral do trabalho é tentar dar conta do caráter ambíguo da obra de Leminski, a saber, encontrar vestígios morfológicos de sua formação capazes de jogar luz do porque dessa hesitação entre o polo erudito e o polo *pop* em sua literatura.

A metodologia dessa pesquisa se baseia na vertente da sociologia da cultura que tem por base a obra de Pierre Bourdieu. Deste modo, abordo o meio artístico como uma rede de interações sociais sem, contudo, considerar as produções artísticas como reflexos de seu contexto. Faz-se necessário, portanto, reconhecer que a arte – nesse caso, a literatura – é produzida segundo suas próprias regras, ou seja, relativamente autônoma em relação ao mundo político e ao mundo econômico, ainda que estabeleça com esses um obscuro contato. Reconhecer também que essa interação estabelece uma relação hierarquizada e que define, por meio de suas disputas, um *espaço de possíveis* que tende a delimitar um universo de problemas. E, por fim, por ser social, a atividade artística também se compõe na constituição de alianças e rivalidades e que diferentes recursos, tais como capital social, capital específico, ou cultural, têm impacto na trajetória dos agentes.

I. *Vim pelo caminho difícil*: Trajetória social e entrada no campo literário de Paulo Leminski (1944-1967)

*“Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha”*

Paulo Leminski

Este poema de Leminski, publicado em *Distraídos Venceremos*⁵, desenvolve uma interessante analogia: ao juntar o verso em tom de confissão “Vim pelo caminho difícil” com o verso apositivo seguinte “a linha que nunca termina”, o poema parece unir um tom confessional lírico em uma reflexão sobre o sentido da escrita ao congregar os sentidos de “caminho” e “linha” em direção ao último verso “palavra minha”. A palavra “linha” organiza toda a prosódia do poema ao sustentar e iniciar o encadeamento de assonâncias pelas vogais “i” e “a” (“linha”, “termina”, “esquina”, “mínima”, “vazia”, “vida”, “minha”), que dita seu ritmo e denota a centralidade da palavra no poema. Do mesmo modo, as sobreposições de aposto e orações apositivas “vim pelo caminho difícil,/ *a linha que nunca termina*”, “a palavra quebra uma esquina, / *mínima linha vazia*, / *a linha, uma vida inteira*,/ *palavra, palavra minha*”, todos marcados rigorosamente com vírgulas, contribuem para a sobreposição de sentidos que vinculam semanticamente “caminho”, “linha”, “vida” e “palavra”, o que é ainda intensificado pela flutuação flexiva dos verbos da primeira pessoa para a terceira que encontra sua resolução no pronome possessivo “minha”.

Este movimento interno do poema cria um encadeamento em que se sobrepõem um acúmulo de sentidos pela a suspensão apositiva, ligando assim “o caminho difícil” à “palavra minha”, permitindo, por esta estratégia compositiva, que estes termos possam ser quase que intercambiáveis, pois o “caminho difícil” pode ser entendido como “a linha que bate na pedra” e “quebra uma esquina”, o que, então, relevaria uma “mínima linha vazia”, podendo ser entendida tanto como uma “linha” ou enquanto uma “vida inteira”, resultando, ao fim, a palavra do poeta, “palavra minha”. Vale apontar que o poeta se vale de uma de suas características principais, a saber, “a facilidade do autor

⁵ LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 178

para o ritmo ligado à própria temática e organização, de idas e vindas, determinadas palavras ressoando em conjunto”⁶, para escrever um poema que, dentre outras coisas, parece tematizar a própria caminhada do poeta .

Longe de esgotar o sentido do poema ou de transformar este texto em sua análise, o que neste poema interessa ao trabalho é justamente o modo como ele trabalha e imiscui, a um só tempo, dois registros. De um lado a possível interpretação de uma discussão metalinguística já que a linha e a palavra se fazem na própria página, durante e por meio do poema⁷ - assim, o que veríamos seria, em verdade, o desdobramento próprio do poema que, ao se inserir dentro da tradição da literatura brasileira (“a linha que nunca termina”) e num período específico (“a linha bate na pedra” – impossível não pensar nesse verso como uma referência ao “No meio do caminho” de Drummond e à “Educação pela Pedra” de João Cabral), se desenvolveria até sua completude em “palavra minha”, transformando o pertencimento à tradição em completude da obra ou, por outro lado, transformando a obra em completude da tradição brasileira. Por outro, a própria trajetória do poeta aparece como fundamento do poema (“vim pelo caminho difícil”, “a linha, uma vida inteira” e “palavra, palavra minha”). Neste sentido, o deslizamento promovido pelo poema entre a primeira e a terceira pessoa ganha mais sentido, já que, além de ser o artifício que embaça os limites entre a metalinguagem e a narrativa lírica, fundamenta a passagem do eu-lírico que inicia o poema em tom de confissão à impessoalidade da “linha” que, em pequenos movimentos narrativos e em sua “educação pela pedra”, resulta na “palavra minha”. O poema, deste modo, condensa em sua articulação literatura e vida, como se, ao final de tudo, o trajeto do caminho difícil do poema e da vida – ou melhor, do poema que é também vida – edificasse *sua* obra: que, apesar da quebra da esquina, é o *sentido final* da linha.

A fusão entre vida e arte será uma tensão frequente nas poéticas, sobretudo, a partir da década de 1960 e não é aqui o objeto retomá-la. Irei discuti-la oportunamente durante a dissertação. Minha preocupação, portanto, do ponto de vista sociológico, constitui-se em reconstruir a trajetória de Leminski, atentando para a sua vida, sem, porém, deixar-me levar por essa fusão a que o poeta sempre buscou e expressou. Escapar, portanto, a um tratamento de trajetória de vida a partir do *postulado do sentido*

⁶ DICK, André. “Distâncias, entre ir e ficar, ausência” in. CALIXTO, Fabiano; DICK, André (orgs.). **A linha que nunca termina**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 151

⁷ Idem.

*da existência*⁸, ou seja, atribuir de antemão um sentido de uma trajetória, ligando todos os pontos e acidentes de sua passagem a um fim inevitável, a saber no caso, de encontrar em tudo o anúncio de que Leminski *viria* a ser um poeta, ou que tomou suas escolhas porque era, *fundamentalmente*, um poeta. Em muitos casos, toma-se a vida como “um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto”⁹. Expressões como, “sempre foi poeta”, “tinha dom para escrita”, parecem ocultar as inúmeras variáveis de que são compostas as trajetórias.

Todas essas considerações sobre a reprodução de um tipo da concepção de passado – e, portanto, da vida – que é possível de ser interpretado tanto no poema, quanto nos tratamentos dados às vidas de escritores, poetas e cientistas servem para sublinhar a necessidade de não reproduzir esta *ideologia da vida*¹⁰. Para tal, serão utilizados textos que podem servir de fonte sobre a vida do autor, muito deles, livros de memórias, documentários, cartas e biografias – o que justifica a preocupação para não reproduzir *postulado do sentido da existência*.

Em 1965, em uma espécie de manifesto publicado por Leminski, “O Anti-projeto à poesia no Brasil”, o poeta definirá a produção poética como um mecanismo que se produz por meio do acaso e da técnica, iniciando assim uma série de auto definições paradoxais que culminará em *Caprichos e Relaxos*.

São dois os livros que podem ser tomados como biografia do poeta e que serão articulados de modo complementar, uma vez que estabelecem entre si uma relação. O primeiro lançado em 2001 pela editora Record, com título inspirado em um artigo de Ademir Assunção, é *O Bandido que sabia latim*, do jornalista Toninho Vaz. Com um relevante cuidado do material biográfico e a incorporação de dados diversos sobre a vida e o contexto do autor, o livro ajuda a compreender com relativa precisão o percurso social do autor. Como é comum em textos biográficos, no entanto, apresenta certo grau de apologia ao poeta, não se furtando, contudo, a entrar em assuntos delicados de sua

⁸ Idem. p. 75

⁹ Idem. p. 74

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre uma Teoria da Ação**. Campinas, SP: Papyrus, 1996. p. 75

vida¹¹. A proximidade do autor da biografia com o poeta – eram amigos – e as características próprias do texto biográfico podem explicar essas limitações.¹²

O segundo livro é o *Minhas lembranças de Leminski* do escritor londrinense Domingos Pellegrini. Envolto em polêmicas¹³, o livro foi inicialmente distribuído “clandestinamente” pelo escritor já que não havia recebido autorização das herdeiras para publicá-lo¹⁴. Foi publicado, todavia, mesmo assim no começo de 2014¹⁵ pela pequena editora Geração¹⁶. Escrito como um livro de memórias, enredado por diversas narrativas ficcionais, oferece uma visão parcial de Leminski, em muitas vezes mediada pela descrição de supostos diálogos entre o autor e o poeta curitibano. À parte o uso cuidadoso que exige, o livro ganha importância para a pesquisa ao se posicionar contra

¹¹ O livro chegou a estar no debate sobre a necessidade de autorização de herdeiros para publicação de biografias, pois sua quarta edição foi barrada por conter detalhes acerca do suicídio do irmão de Paulo Leminski, Pedro.

¹² “(...) a celebração biográfica é uma maneira de reconstituir vidas exemplares num registro apologético, dissimulando-se os mecanismos reais que regem as trajetórias sociais e intelectuais (...)”. MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

¹³ MARIA, Julio. “Leminski não autorizado”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 2013 (<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leminski-nao-autorizado,1086108>) – acessado dia 20/10/2015

¹⁴ Para maiores esclarecimentos: ““Passeando por Paulo Leminski”, Domingos Pellegrini Em decorrência do distrato da editora Nossa Cultura com Toninho Vaz no afã de haver mais relatos sobre Paulo Leminski, propusemos para o escritor Domingos Pellegrini criar uma nova biografia. Mas no meio do processo, Pellegrini recuou e rompeu o acordo com a editora. Dois meses depois, fomos informadas pela editora Record que ele havia iniciado um outro livro, de relatos, o qual recebemos para análise em meados de julho de 2013 – época que coincidiu com o a montagem da exposição Múltiplo Leminski, em Foz do Iguaçu. Nossa ‘relativa’ demora em responder Pellegrini sobre a obra recebida fez com que ele nos ameaçasse causando um constrangimento e, ao único movimento que Alice fez para conversar sobre o livro, Pellegrini não respondeu:

Trecho do e-mail enviado por Alice Ruiz para Domingos Pellegrini em 05/10/2013

“A ênfase no álcool, sua leitura de uma ‘precariedade’ de bens em nossa casa (você nunca ouviu falar em contra-cultura?) as observações exageradas sobre ‘falta de banho’, que corresponde a um período de maiores excessos, mas que foi superada, enfim, tudo isso serve para criar uma imagem bem negativa do Paulo em contraponto à sua, que aparece como O interlocutor por excelência e cheio das qualidades que supostamente ‘faltavam’ a ele. (...) Achamos – nós três - que se você estiver disposto a ‘ressuscitar’ o Dinho, aquele cara que era amigo do Paulo, deixando o ego de lado, e revendo essas questões, o livro merece ser publicado. Caso contrário, não poderemos autorizar, nem a publicação das imagens e nem a publicação dos inúmeros textos dele. (...)” Escrito na página pessoal de Alice Ruiz na rede social Facebook (<https://www.facebook.com/alice.ruiz.35/posts/602850689756236>) Acessado em 20/10/2015.

¹⁵ “Desafiando o Procure Saber, editora publica biografia não autorizada de Leminski”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 2014 (<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2014/04/1447576-desafiando-o-procure-saber-editora-publica-biografia-nao-autorizada-de-leminski.shtml>) – Acessado em 20/10/2015

¹⁶ Aparentemente, conforme relato da nota 10, o livro era para ter saído pela editora Record.

a escrita de “uma biografia chapa-branca”¹⁷, em evidente referência ao livro de Toninho Vaz¹⁸ (para o qual, Pellegrini havia sido encarregado de reescrever após as rusgas entre as herdeiras e o jornalista); e por ter sido escrita por um antigo adversário literário de Leminski, com quem protagonizou uma interessante disputa em meados da década de 70. Posteriormente, Leminski e Pellegrini se aproximaram tornando-se amigos – laço que parece comprovável pelo tom de traição que Alice Ruiz, antiga esposa de Leminski, refere-se ao livro¹⁹.

Além das fontes habituais, acompanharei a sugestão de Manoel Ricardo de Lima em *Entre Percurso e Vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*²⁰, de tomar as quatro biografias escritas pelo poeta como fonte de sua própria vida. Não como, entretanto, “referências para os conceitos heterogêneos que sua obra (em poesia e prosa) traz”²¹, mas como um espelho que, parafraseando os dizeres de Alice Ruiz, clareia a visão da trajetória do próprio poeta²². Em um depoimento de 24 de junho de 1985, segundo relata o livro “encontrado entre os escritos esparsos de Paulo Leminski”, o escritor curitibano deixou o desejo de que as quatro biografias que havia publicado até então fossem reunidas em um único livro, pois seriam esses “os quatros modos de como a vida pode se manifestar”. Não acho que seja injusto pressupor que Leminski escreve sobre a vida desses personagens levando em consideração seu ponto de vista sobre a vida e, portanto, jogando luz em fatos e acontecimentos que podem, muitas vezes, dizer mais sobre o biógrafo do que sobre os biografados.

¹⁷ PELLEGRINI, Domingos. *Minhas Lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

¹⁸ A diferença entre as perspectivas lançadas nos dois livros fica evidente pela escolha da capa das duas edições. Na de Vaz, vemos o rosto do poeta olhando distante, com a barba pro fazer e os bigodes, que virarão símbolo do poeta futuramente, bem fortes e marcados. Na de Pellegrini, temos Leminski em pé, com os cabelos cortados sem padrão, a postura curvada e sua expressão facial dão um ar meio infantil ao poeta, enquanto o contraste da imagem e a combinação de roupas deixam a impressão de sujeira.

¹⁹ “Sei que você é um dos que se posicionaram a favor dele, em artigos, resenhas, matérias etc. Sei que você dos que ele considerava amigo, embora, entre esses, três já mostraram que ele estava enganado. Lendo seu livro percebo que, nas entrelinhas, você está à beira de unir-se a eles”. RUIZ, Alice. Em: PELLEGRINI, Domingos. *Minhas Lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014 p. 189

²⁰ LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

²¹ LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002. p. 29.

²² RUIZ, Alice. *Sobrevida**. Em: LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 11

I.1 – Plano-piloto para a poesia: ensaio sobre uma formação interrompida

*“Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco:
constituí-me. Letras me nutriam desde a
infância, mamei nos compêndios e me abeberei
das noções das nações. Compulsei índices e
consultei episódios. Desatei o nó das atas,
manuseei manuais e vasculhei tomos. Olho
noturno e diurno, palmilhei as letras em
estradas: tropecei nas vírgulas, caí no abismo
das reticências, jazi nos cárceres dos
parênteses, rolei a mó das maiúsculas, emagreci
o nó górdio das interrogações, o florete das
exclamações me transpassou, enchi de calos a
mão fidalga torcendo páginas.”²³*

Paulo Leminski Filho nasceu em 24 de Agosto de 1944 na maternidade Vitor do Amaral, localizada no bairro da Água Verde, Curitiba²⁴. Neto, pela parte paterna, de imigrantes poloneses vindos para o Brasil e estabelecidos no interior do Paraná no grande fluxo de imigração de 1895²⁵, que se encontrava beneficiado a partir de 1885 com as políticas de incentivo a imigração do presidente da província, Aldredo d’Escagnolle Taunay²⁶. Muito provavelmente, vieram sob a condição de colonos, em que tinham que criar a lavoura a partir de picadas de mata para subsistência e construir suas próprias moradias²⁷. Seu pai, Paulo Leminski, nasceu em Restinga Seca, município do interior do estado do Paraná, em 1911 e se mudou para Curitiba na adolescência onde, posteriormente, ingressará nas forças armadas. Poucas são as informações sobre a situação econômica e financeira da família à época.

Pela parte materna, o avô Francisco Pereira Mendes, paulista de Itu e descendente de portugueses, foi capitão do Exército na comarca de Curitiba, para onde se mudou ainda jovem. Foi também poeta, nas horas vagas, publicando em diversos periódicos do interior de São Paulo versos “pungentes e rebuscados”²⁸, e membro da Academia de Letras José de Alencar, de Curitiba. Embora tenha falecido em 1950, este passatempo certamente teve consequência na formação das filhas e instituiu, no interior

²³ LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

²⁴ VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 19

²⁵ Neste grande fluxo, imigraram diversos grupos de pessoas vindos das regiões das atuais Polônia e Ucrânia impelidos, mormente por fatores de ordem econômica e pelo delicado contexto político europeu na esperanças de mobilidade social. Cf. ANDREAZZA, Maria Luiza. “O impacto da imigração no sistema familiar: o caso dos ucranianos de Antonio Olinto, PR”. **Revista História Unisinos**. v. 11, n. 1 (2007).

²⁶ PRIORI, A., et al. **História do Paraná: séculos XIX e XX [online]**. Maringá: Eduem, 2012

²⁷ Idem.

²⁸ VAZ, Toninho. *Opcit.* p. 21

da família, uma espécie de nobreza e deferência à literatura. Em depoimento à revista *Escrita*, Leminski, ao discorrer sobre a poesia, cita o avô: “um avô poeta como exemplo, faço poesia, sem interrupção, desde que me conheço por gente”²⁹, notadamente um artifício que remete ao *criador incriado* como se nascesse predestinado a tal³⁰. Francisco casou-se com Inocência, de ascendência negra e indígena, filha de Mário e Lias Alves, nativos da região de Paranaguá e Antonina, do litoral paranaense³¹ e, posteriormente, com Lucila, irmã de Inocência. Teve, ao todo, nove filhos, sendo que Áurea, mãe de Leminski, é a terceira filha do primeiro casamento.

Leminski, portanto, descende de duas famílias de estratos médios: a do pai urbanizando-se e reconvertendo o possível sucesso rural através da carreira militar como meio de acesso a urbanização e, do lado da mãe, uma família já de bem sucedida carreira militar. Em Curitiba, todavia, a estratificação social se sobrepõe de modo diverso aos grupos sociais de diferentes etnias, revelando uma hierarquia implícita entre os grupos de imigrantes que terá impacto no âmbito da produção cultural. Acompanhando Octavio Ianni, a *ideologia racial*³² de Curitiba organizaria as representações coletivas dos diferentes grupos que compõe a cidade de tal modo em que o polonês ocupa um espaço bastante peculiar. A imagem estabilizada do *polonês* na população curitibana representa certos estereótipos que o colocam em uma posição de elevada discriminação por parte dos demais grupos, que, conforme aponta Ianni, ainda detinham nos idos dos anos 50 forte senso de grupo³³. Dito isso, seria importante ressaltar a confluência entre a figura do negro e do polonês na cidade, uma vez que ambos os grupos sociais são representados pelos demais grupos por meio de estereotípias negativas e de modo semelhante.

“Em suma, no *gradiente* social dos grupos raciais que compõe a sociedade, conforme ele pode ser parcialmente apreendido pelas expressões ideológica examinadas sucintamente, o polonês tem uma posição social definida; posição esta que é, de um lado, aquela menos valorizada socialmente, no sentido de que se encontra distante dos padrões ideais da comunidade, e de

²⁹ MELO, Tarso M. de. “*Notas às Cartas*” Em. BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas**. São Paulo: Editora34, 1999 p. 192

³⁰ “Essa inclinação a se tornar ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões que possam justificar sua existência e atribuir-lhes coerência.” Cf. BOURDIEU, Pierre. “Apêndice 1: A ilusão biográfica”. Em: op. cit., 1996. p. 75

³¹ VAZ, Toninho. Opcit. p. 21

³² Explicar o uso do termo.

³³ IANNI, Octavio. *Raças e Classes Sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972., p. 178

outro, compartilhada até certo ponto pelo negro. Por isso que um e outro em muitas ocasiões aparecem juntos, na gama dos atributos negativos que lhes são conferidos”³⁴,

Deste modo é possível supor que, ainda que tivesse uma vida relativamente estável, haveria um aspecto de marginalização pela ascendência, por parte do pai, eslava, amplamente identificada com a pobreza e com desprestígio social na cidade, e negra por parte de sua mãe. Marginalização que pode ser pensada por meio de uma entrevistas de Wilson Martin em que se compara a situação de exclusão dos poloneses a dos negros, seriam “negros ao avesso”³⁵. Neste sentido comporiam o mesmo vetor exógeno de marginalização, e tão presente no imagético estereotipado da sociedade curitibano que a

“avaliação social do polonês e negro não permanece no campo dos aspectos gerais. Eles acabam identificados como iguais socialmente, ao nível da ideologia racial. E tão identificados que, para muitos, fora do próprio grupo, o negro somente encontra cônjuge no polonês ou descendentes”³⁶

Curiosamente, o autor reiterará constantemente sua ascendência tanto negra quanto polaca como sua condição de brasileiro³⁷ – apontando que ele próprio seria uma espécie de espelho das teorias de Gilberto Freyre, o que faria sorrir Octavio Ianni, uma vez que frisa em seu estudo que os estereótipos aos quais o grupo polonês é submetido no jogo social é aquele do *polaco*, ou seja, de um grupo social inserido na sociedade e *nela* desajustado. Faz sentido também, levando esse ponto em consideração, que Leminski escolha Cruz e Sousa como primeira personagem histórica de quem escreverá

³⁴ Idem. p. 190

³⁵ “**CULTURA G - Ainda voltando ao livro, parece que houve muita polêmica com o lançamento, principalmente com os poloneses. O que aconteceu?**

WM – É que eles sempre foram marginalizados. Neste ponto eu tenho um episódio da minha vida, muito curioso. Quando o nosso chanceler, Fernando Henrique Cardoso e Otaviani [sic... Octavio Ianni?] eram estudantes em São Paulo, eles vieram fazer a tese de doutoramento, aqui, justamente sobre o negro nesta região. Abordaram este tema comigo e chegamos à conclusão que o polaco, o polonês, foi o negro do Paraná. Porque toda a sociedade tem o bode expiatório, tem uma etnia perseguida, oprimida. Aqui no Paraná, foram os polacos que sempre tiveram uma imprensa muito má. Sempre foram vistos como uma etnia inferior.

CULTURA G – Fala-se até que os poloneses são o “negro ao avesso”, não é?

WM – Exatamente, mas esta frase modestia parte [!] saiu da minha casa. Nessa conversa com o Fernando Henrique Cardoso e Otaviani quando faziam a tese. Este preconceito contra o polaco pode ser injusto, mas existe. Eu não inventei, apenas assinalei com recortes de jornais da época. Eu sei que eles ficaram ofendidos, como os ucranianos, por não escrever muito sobre eles. Mas a minha resposta é sempre a mesma: eu não inventei nada, não tenho opinião sobre isso, como pesquisador registrei o que existia.” MARTINS, Wilson. Em: ROMANOVSKI, Natália. **Um grupo abstrato**. Dissertação de Mestrado, USP: 2014

³⁶ IANNI, Octavio. *Raças e Classes Sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972. P. 189.

³⁷ É notado que sua afirmação mais forte do lado negro de suas origens ganham mais força depois do tropicalismo, sobretudo em virtude das músicas de Gilberto Gil.

uma biografia – cujo subtítulo é “o negro branco” (a formulação exatamente oposta que Wilson Martins usa para a condição dos poloneses no Paraná), ofereça o livre ao seu lado negro “do lado de minha mãe”³⁸ e que o livro termine com a enigmática frase “Você, eu sou Cruz e Sousa”³⁹. As relações de Curitiba com o simbolismo são profundas, pois foi o movimento que por mais tempo teve duração e hegemonia na vida cultural do Paraná, sendo, porém, fortemente marcado por agentes de ascendência portuguesa.

Vale ainda acrescentar que a situação racial em Curitiba apresentava contornos bem complexos nos anos em meados do século XX. Como apontado por Octávio Ianni, a situação da população polonesa no Estado do Paraná, sobretudo na cidade de Curitiba, é bastante peculiar, merecendo um estudo mais pormenorizado⁴⁰. A complexidade da situação de contato inter-racial em Curitiba advém desde a crise de escravatura e os poloneses foram um grupo diretamente afetado por essas transformações. Seja no que diz respeito ao contato com os demais grupos sociais, seja através da ideologia racial⁴¹ correntes no período, a evidência da tensão que o grupo causa ganha contornos de problema social, segundo o autor. A situação do polonês seria, portanto, mais tensa e peculiar do que as apresentadas entre negros e brancos, ou entre imigrantes, como alemães, italianos, brasileiros. O estado, em geral, detinha na época um elevado número de estrangeiros

À época do nascimento do poeta, Paulo Leminski (pai) ocupava o cargo de sargento no exército, enquanto Áurea mantinha-se em casa executando as tarefas

³⁸ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. Em: Vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

³⁹ Nesse sentido, as observações de Manoel Ricardo de Lima são interessantes: “O propósito verdadeiro de Paulo Leminski com esta biografia de Cruz e Sousa era definir-se poeticamente, encontrar-se, como um sujeito movido pela história presente, pela diluição do sujeito no objeto e do objeto no sujeito: poesia é vida, e vice-versa. Leminski queria estabelecer-se, mulato em um pequeno estado do sul do país, em uma capital predominantemente branca e provinciana, como dizia, Curitiba (com tradição de conteistas, não de poetas), e preocupar-se em construir uma poesia que também trouxesse um diálogo com o que acontecia de mais inovador no país e fora dele: as ditas vanguardas” LIMA, Manoel Ricardo de. Op. cit. p. 34

⁴⁰ Estudo esse que o autor mesmo apenas esboça. Cf. IANNI, Octavio. *Raças e Classes Sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972. pp 169-199.

⁴¹ Por *raça*, Octávio Ianni define “(...) a raça, no sentido sociológico, define-se a partir do estado das condições sociais de existência dos grupos em interação e seus produtos sociais. Além disso, esse *entidade* social se organiza em dois níveis distintos: no nível da sociedade, onde se encontram convivendo dois ou mais grupos étnicos, e no nível de um desses grupos, que acaba adquirindo a consciência de grupo *sui generis*, seja quanto aos seus atributos intelectuais e morais, seja no que tange aos atributos físicos ou marcas raciais”, p. IANNI, Octavio. Op cit. p. 171, nota de rodapé 3.

domésticas. Moravam em uma região um pouco afastada do centro da cidade de Curitiba, na região conhecida como Capelinha.

Em 1948, nasce o irmão mais novo, Pedro, e com as novas condições das forças armadas após o desfecho da segunda guerra⁴², as condições econômicas da família se estabilizaram. Em 1949, a família muda-se para Itapetininga, no interior de São Paulo, em virtude de um ato de transferência interna do Exército, o que resultaria na promoção para o pai a subtenente da 2ª Companhia de Transmissão do Exército. Nova mudança ocorre no final do ano de 1950, quando a família se transfere para a vila militar localizada no município de Itaiópolis. Em depoimento a Aramis Millarch, este período é lembrado por Leminski como um fato que o fez ter uma infância “muito diferente dos piás de hoje em dia”, pois o fez ter contato com a natureza de um modo “quase indígena”, levando-o a decorar e aprender diferenciar diferentes plantas e animais por “passar praticamente o dia inteiro no mato”⁴³. Data também deste período os primeiros problemas do pai do poeta com o álcool.

Outra mudança de rumos levará os Leminskis para o município de Rio Preto, no Paraná, onde concluiu o ensino primário no colégio Estadual Dr. Caetano Munhoz da Rocha com a média 7,48, com as melhores notas em Geografia (9,5) e História (7,2). Finalmente, em 1956, a família retorna a Curitiba, desta vez no bairro do Seminário, próximo ao tradicional Internato Paranaense, colégio da congregação católica Marista onde Paulo Leminski será matriculado. Como tradicional na história do ensino brasileiro, as congregações católicas desempenharam e ainda desempenham um papel importante na formação das elites dirigentes⁴⁴. No início do século XX, como resultado das transformações no papel do Estado no ensino e da separação efetuada pela república entre Estado e Igreja, essas congregações assumiram posições centrais e estratégicas para a Igreja não perder seu amplo poder de influência na sociedade brasileira,

⁴² Idem, p. 26

⁴³ LEMINSKI, Paulo. *Depoimento de Paulo Leminski*. Curitiba, 10/11/1982. Entrevistador: Aramis Millarch. Disponível em *Acervo Aramis Millarch: Tablóide Digital* <http://www.millarch.org/audio/paulo-leminski>, consultado em 25/04/2015

⁴⁴ PINTO; AMARAL; CASTRO. “O financiamento do Ensino Médio no Brasil: de uma escola boa para poucos à massificação barata da rede pública”. *Educação & Sociedade*. vol.32 no.116 Campinas July/Sept. 2011

elencando o campo do ensino brasileiro⁴⁵ como um dos meios principais para sua efetuação.

Então com 11 anos, Paulo Leminski Filho foi aceito no colégio e ingressou em regime de semi-internato – o que lhe permitia passar a noite em casa⁴⁶. Seria o primeiro contato com as disciplinas de formação clássica e humanísticas, como latim e francês. Segundo Vaz, o então aluno obteve, mais uma vez, bom rendimento em geografia, francês, história do Brasil e latim. O colégio desperta, ainda, o interesse pela vida religiosa. Data desse período, segundo Vaz, o surgimento de um comportamento ascético que chamará a atenção dos educadores e de seus familiares. À família foi aconselhado recorrer a uma linha mais rigorosa de ensino, uma vez que demonstrava forte inclinação para vida religiosa. Contrariando as expectativas do pai, que o queria dentro da Academia Militar, a família decide matriculá-lo no Colégio São Bento, em São Paulo, famoso pela formação de frações da elite dirigente, como Francisco Prestes Maia, Antônio Prudente de Moraes, e intelectual, como Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Hollanda e Haroldo de Campos.

Leminski ingressa como “oblato” no colégio com então 12 anos. No período de pouco mais de um ano em que ficou na instituição, teve contato com a biblioteca de mais de 70 mil volumes à época, em que constavam inúmeros textos clássicos latinos e gregos no original. Este período será extremamente importante para a formação intelectual de Leminski, uma vez que será uma exitosa estratégia de acumulação de capital cultural em virtude da formação enredada na cultura erudita fornecida pela formação em seminários⁴⁷. Data desse período seus primeiros contatos com as obras de clássicas de poesia latina e grega. Em depoimento a Toninho Vaz, D. Clemente, diretor

⁴⁵ SILVA, Tais Andrade da. **A igreja católica no debate da LDB de 1961 – ação, estratégias e manutenção da influência da hierarquia católica através da estrutura do Estado**. Dissertação: UERJ, 2013.

⁴⁶ VAZ, Toninho. Opcit. p. 30

⁴⁷ É interessante notar que a carreira eclesiástica, até meados do século, ainda aparecia como uma forma acumulação de capital cultural estratégica, sobretudo, para as linhagens menos abastadas das já declinantes oligarquias. “O ingresso nos seminários lhes permite não apenas escapar ao rebaixamento social ou, então, protelar a relegação de classe, mas também lhes proporciona oportunidades de acumular um tipo de capital cultural (a filosofia escolástica, a filologia etc.) difícil de aplicar em domínios leigos da produção cultural. Por conseguinte, a iniciação literária e erudita que Fernando de Azevedo recebeu no seminário (o latim e outras línguas clássicas etc.) constitui sem dúvida a condição indispensável para que pudesse levar a bom termo seu tortuoso caminho de reconversão às profissões intelectuais” MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.. Sem dúvida, a formação no colégio São Bento é importantíssima para seu futuro tanto pela relação que estabelece com os poetas de *Noigandres* como para as futuras atividades que exercerá como tradutor, jornalista etc.

do colégio à época de Leminski, aponta a estreita relação criada entre Leminski e D. João Melhmann, pesquisador e estudioso em teologia, como uma revelação ao jovem: “ – Os dois passaram a estudar juntos e discutir temas de grande profundidade. D. João transferiu para o Leminski uma carga muito grande de conhecimento, o caminho das pedras para o aprendizado das línguas clássicas. Eles gostavam de discutir as “obras-mães”⁴⁸ .

Por meio da sugestão de D. Clemente, Leminski e a seus colegas fundam no colégio a Academia de Letras Miguel Kruse. Utilizando como parâmetro as normas da Academia Brasileira de Letras para a organização “institucional”, os jovens organizaram e elencaram os monges escritores da ordem segundo seus próprios critérios elaborados. No mesmo período, Leminski teria escrito uma série de biografias dos principais santos da ordem beneditina, utilizando uma obra em latim escrita pelo papa Gregório Magno em 593. Ao final do ano letivo, mais uma vez os boletins escolares demonstram uma boa desenvoltura em línguas e humanidades e um terrível resultado nas demais áreas. Em virtude de uma série de acontecimentos disciplinares, a família foi aconselhada a transferi-lo de escola: “Já havia certa disposição da direção do mosteiro em sugerir a volta de Leminski para Curitiba. Na verdade, ele começava a dar sinais de inquietação e impaciência no claustro. Estava ultrapassando os limites físicos e intelectuais da escola.”, diz o colega de classe Sinval em depoimento a Toninho Vaz⁴⁹. Tempos depois, no início da década de 80, em entrevista ao *Estado do Paraná*, Leminski dará a sua versão dos acontecimentos “- Acontece que eu descobri a mulher. No mosteiro eu sentia umas coisas, uns arrepios que me faziam pensar: ou é o arcebispo ou é alguém. Era a mulher. Então, tinha coisa melhor que Deus”⁵⁰. Fato é, entretanto, que o rendimento acadêmico médio do aluno não representava a de um aluno aplicado, já que se fazia nítida o empenho somente para algumas áreas, e, segundo relatos a Vaz, diversos acontecimentos “indisciplinados” faziam de Leminski um nome bastante conflituoso no mosteiro.

É importante levar em conta, a partir da afirmação de Sinval, que na cidade de São Paulo ainda fervilhava o ambiente de “fermento a modernidade”⁵¹. Um conjunto de

⁴⁸ VAZ, Toninho. Opcit. p. 37

⁴⁹ Idem. p. 45

⁵⁰ No já citado depoimento a Aramis Millarch é dada a mesma razão.

⁵¹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001

mudanças apontava para uma profunda “metropolização” da cidade, levando como um processo em direção ao progresso, que por sua vez, se manifestava de diversos modos sob o prisma do moderno. A economia paulista encontrava-se em condições extremamente favoráveis para o seu desenvolvimento, decorrendo do sucesso da ampliação da sua capacidade de acumulação em virtude da integração das atividades cafeeiras, da agricultura variada, da rede introvertida dos transportes, da diversificação do pequeno comércio varejista ao grande atacado, pelo sistema bancário e, sobretudo, pela potencialidade revelada no setor industrial, o que resultou, nos anos 50, em uma maciça consolidação do setor industrial mecânico, metalúrgico e elétrico da cidade⁵². O cenário na década de 50 apresentava uma grande ampliação da massa salarial distribuída, o que intensificou o consumo de bens dando dinamismo aos setores de produção e aprofundando o elã urbano, com a atração da população rural. Ocorre neste período também o início de uma nova fase no processo de industrialização, sobretudo em São Paulo, uma vez que os setores de material elétrico, de comunicação e transporte – que ainda não haviam se consolidado por exigir matéria-prima adequada, capitais e tecnologia avançada e qualificação na mão de obra – assumem a liderança em termos de comando de ritmo de crescimento. Consolida-se, assim, São Paulo como centro manufatureiro hegemônico do país.

Enquanto que no Paraná o ciclo cafeeiro estava ainda em fase de encerramento, com uma retomada reforçada a partir da valorização do café em âmbito internacional entre as décadas de 1940 e 1960. Sobretudo o norte ainda até o ano de 1961 e 62 produziu mais de 21 milhões de sacas de café. A partir desse período, entretanto, novas políticas governamentais de racionalização no plantio do café e de estímulo à diversificação do uso da terra, assim como a progressiva modernização do campo vão arrefecendo a hegemonia da produção cafeeira, resultando também em transformações sociais e econômicas no Paraná. No entanto, esse processo só se daria por completo na década de 70, visto que até então o café era ainda o principal produto da economia paranaense⁵³.

Neste período, também, o panorama cultural de São Paulo adquiria novos traços consolidando uma sociabilidade mais próxima ao cosmopolitismo e à metrópole. A

⁵² Baseio-me em ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

⁵³ PRIORI et al, op. cit. p. 91

existência de ritmos diversos e convivências de padrões diferentes de sociabilidade criaram uma atmosfera em que a ‘cultura’⁵⁴ assumia essa diversidade por meio do surgimento de diferentes linguagens que pululavam no período. As transformações da década de 50 revelavam a crise dos modos de vida provenientes da cafeicultura, juntamente com a influência enorme da maciça presença dos imigrantes e de seus descendentes contribuía para a transformação nos padrões de sociabilidade. Todas estas transformações, em virtude de um contexto nacional amplamente direcionado à valorização do moderno, tome-se o caso da construção de Brasília como paradigmática, impunham a São Paulo o desejo de se projetar enquanto progressista e moderna – sobretudo após as comemorações do *IV Centenário da Cidade de São Paulo*. Todas estas transformações, a meu ver, devem ter impactado as impressões do jovem Leminski, que já “extrapolava os limites físicos e intelectuais” do mosteiro, tanto é que será sob os signos do Moderno que dará sua filiação ao projeto concretistas nos idos da década de 60.

Embora curta, a estadia no Colégio teve relevante significação para o jovem, que passou a escrever cartas regularmente a alguns professores da instituição. Sobretudo, a D. Clemente como que dando satisfação sobre sua formação, sempre comentando como andavam os estudos de língua e as traduções que pretendia e estava realizando, tais como em carta de 2 de fevereiro de 1960:

Nestas férias estudei latim, história antiga, francês (leio Telêmaco e o gênio do Cristianismo, Chateaubriand), hebraico (tenho um amigo que me cedeu uma gramática) e procurei mais santos e vultos beneditinos para minha lista, numa enciclopédia católica e italiana; grego com uma gramática me consumiu boas horas, porém acho ainda estar imatura para me embeber do espírito da língua de Xenofonte (emprestei da Biblioteca a Análise. Nada consegui. Bem, disse com meus botões, deve ser o dialeto que Xenofonte usa que não é ático, mas mescla de jônio. Empresto então Diálogos, de Platão, um dos mais puros escrivinhadores. Nada!)⁵⁵

Ou então, como em carta de junho de 1960:

⁵⁴ “O enquadramento pretendido visa, nessa medida, atender ao precípuo objetivo de situar a problemática da cultura, supondo que é nesta sociedade que se realiza a construção das linguagens, mas assumindo, *pari passu*, a especificidade da produção do espírito, sem reduzi-la às chamadas questões do contexto, nem tampouco pensa-las como traduções, ou retraduções, mais ou menos felizes, do momento. A cultura, pensada como construção imaginária, envolve permanente e constante diálogo interno entre obras – presentes ou passadas –, em concomitância com a edificação de formas expressivas, tendo por suposto os modos de relacionamento e de convivência dos agentes culturais” ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. op. cit. p. 68

⁵⁵ VAZ, Toninho. Opcit. p. 47

Me aprofundo agora na literatura latina. Traduzi alguma coisa de Virgílio e Salústrio que é meu prosador predileto e leio também as cartas de S. Jerônimo no original latino. Se souberes de algum livro que traga a biografia de Champollion, seria favor informar-me.⁵⁶

A última carta a D. Clemente data do dia 19 de dezembro de 1960:

Algo que me alegra deveras: após meses de estudo do hebraico, já estou em condições de estudar as Sagradas Escrituras (é algo que não me larga!) no original. Vou até às cinco da manhã estudando os salmos. A alegria de poder lê-los no original é imensa. Todas as formas características do hebraico me são conhecidas.

O período de formação no Colégio São Bento me parece importante tanto no âmbito de uma formação mais classicizante, ou seja, de um *capital escolar* mais vinculado a uma tradição de erudição a que as instituições de ensino religiosas apareciam como uma estratégia interessante para sua acumulação – neste sentido, podemos dizer, para usar os termos de Leminski se referindo a Cruz e Sousa, “assimilação de um saber letrado e branco”⁵⁷ como a sua descontinuação, o que explicaria o certo teor autodidata que assume em relação a toda sua trajetória, seja em relação ao modo de tratamento dos textos, seja em relação ao teor de suas manifestações.

Curiosamente, tanto Vaz como Pellegrini⁵⁸ e Flora Sussekind⁵⁹ concordam que o mosteiro teve um impacto no estilo de vida que Leminski adotará em sua vida adulta – comportamento que justificará a partir da relação que teve com a instituição. O estilo de vida desapegado, estudioso/autodidata que manteria em sua rotina diária que complementar, numa espécie de *oximoro*, a dimensão dionisíaca e da contracultura que também será incorporada ao final dos anos 60. Não seria escusado dizer, acredito, que assim como aponta que Cruz e Sousa incorporou a contradição social, ética e cultural, *em nível onomástico*, ao ter incorporado o nome negro de João da Cruz e o Sousa do senhor que o adotou⁶⁰, essa dualidade apontada no comportamento futuro de Leminski, a meu ver, será o que permitirá a incorporação das tensões entre um formalismo mais erudito, que marcou a poesia da década de 50, a uma atitude mais

⁵⁶ Idem. p. 47

⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. Em: Vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.

32

⁵⁸ Vaz, op.cit. e Pellegrini, op cit. 39

⁵⁹ SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: Inimigo rumor 20. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 29-65.

⁶⁰ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. Em: Vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.

30

dionisiaca da contracultura, que marcará a década de 70. Essa formação, portanto, clássica e a sua descontinuação seriam, portanto, a primeira face de Janus.

Leminski terminará os estudos do ginásial passando pelas escolas “Bom Senhor Jesus” e, novamente, o “Internato Paranaense”, o Colégio dos irmãos maristas. Ingressa, então, no curso clássico no Colégio Estadual do Paraná, segundo Vaz, uma instituição de excelente reputação pedagógica. “Estreia” em 1962, no jornal do Colégio Paranaense, com a crônica “Inverno”, o texto teria as características estilísticas próximas aos textos que o pai de Leminski escrevia, com maneirismos rebuscados e um tom empolado, e passa a fazer parte do Clube Literário Juvenil Dário Vellozo, uma organização mediada pela Biblioteca Pública do Paraná que realizava palestras e encontros sobre literatura. Conhece, neste mesmo período, Sérgio Zippin com quem consistiria sólida amizade de grande importância. Os estudos de gramática grega e de hebraico a que Leminski se refere se dá justamente em virtude da biblioteca do amigo. De família abastada, a casa de Zippin se tornou um espaço frequente de sociabilidade entre eles, onde passavam dias inteiros bebendo e fumando cigarros na biblioteca da casa, estudando línguas e lendo clássicos da literatura. Casa-se, em 1963, com Nevair Maria de Souza e muda-se para o bairro de Vila Isabel, para a casa da família da esposa.

Ao final do ensino clássico, Leminski e seu colega Zippin resolvem prestar direito na Universidade Federal do Paraná e Letras na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Ambos passam: Leminski atinge a primeira colocação no vestibular para direito e segundo, para letras. Ainda que matriculado nas universidades, raramente aparece para os cursos. Entretanto, a matrícula lhe renderá a participação em um evento extremamente importante para sua trajetória artística: a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, realizado na Universidade Federal de Minas Gerais. O Diretório Acadêmico liberou uma verba para a participação de Leminski como representante oficial da faculdade paranaense. O encontro, organizado pelos poetas Affonso Ávila e Affonso Romano de Sant’Anna, contou com a participação de, além dos organizadores, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Laís Corrêa de Araújo, Luiz Costa e Lima, Benedito Nunes, Pedro Xisto, Waldemar Cordeiro, Roberto Pontual, Frederico Moraes, entre outros. É o início de uma rede de sociabilidade que se mostrará de extrema relevância para a trajetória intelectual do poeta. Cabe agora alguns esclarecimentos sobre o lugar da poesia concreta no campo literário brasileiro e sobre o encontro de poesia de vanguarda em 1963.

1.2. – As vanguardas no horizonte do provável: a poesia na década de 50 e 60

Para a compreensão do que representou a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda para a literatura brasileira, convém desenvolver, em linhas gerais, como estavam organizadas as tensões e disputas no meio literário brasileiro, pois, como pretendo explicar mais adiante, acredito que esse encontro será a consumação de um conjunto de reposicionamentos que vários atores do meio terão de tomar em virtude do contexto político e literário do momento.

Seguindo, portanto, a exposição uma ordem próxima a cronologia dos movimentos, cabe dissertar um pouco sobre o que foi o movimento concretista.

Não é possível entender o que foi o movimento da poesia concreta sem acompanhar os desdobramentos um pouco anteriores nas artes plásticas, já que se estabelecerá entre os grupos uma cooperação. Não só a relação entre os grupos de diferentes artes é importante, como também o processo específico de modernização por que passavam as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, com a consolidação de novos espaços de sociabilidade e de fruição artísticas, vinculados diretamente a movimentos artísticos que por meio desses convertiam-se em legítimos e hegemônicos.

É deste ponto de vista, portanto, que a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), projeto criado em articulação do poderoso empresário Assis Chateaubriand e associação com o arquiteto Pietro Maria Bardi, e do Museu de Arte Moderna (MAM), capitaneado pelo poderoso industrial ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho, são de grande importância para minha pesquisa, pois surgem neste contexto como catalizadoras dos postulados modernistas⁶¹. Ambas instituições teriam causado profundo impacto nos hábitos culturais da cidade a partir das bienais e de intensas atividades culturais promovidas com caráter tanto pedagógico como de consagração, afora que, como salienta Gonzalo Aguilar, seu bar teria se convertido em ponto de encontro para a boêmia artística da cidade.

Nesse sentido, a atuação das duas instituições pode ser tomada como complementar. O MASP desde seu começo apresentou uma orientação didática muito bem definida, suas galerias faziam o uso frequente de grandes painéis explicativos, além

⁶¹ AGUILAR, Gonzalo. Poesia Concreta Brasileiras: As vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2005. p. 55

de funcionar também como uma “escola”⁶², onde eram oferecidos diversos cursos “de primeira linha”. O recurso ao meio televisivo aparecia como uma novidade encabeçada pelo introdutor dessa mídia no Brasil, o próprio Assis Chateaubriand: programas artísticos eram transmitidos em sua programação, com audiência estimada em 20mil telespectadores⁶³ - curiosa relação que abriria as veredas para o encontro entre a vanguarda que gestará seu projeto no seio desses museus com o movimento da música popular que terá na televisão um dos grandes divulgadores de sua produção, o tropicalismo. O MAM, por outro lado, apresentava critérios mais rigorosos e excludentes, sem, no entanto, deixar de lado certa orientação pedagógica. O que os diferenciava, porém, de maneira mais relevante é a reivindicação de continuidade em relação à Semana de Arte Moderna de 1922, característica evidenciada já pelo evento de sua inauguração com um concerto a cargo de um músico de vanguarda, H. J. Koellreutter, e pela listas de sócio fundadores em que se encontram os mais importantes artistas e intelectuais do campo intelectual da época, como Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Como sintetiza Gonzalo Aguilar:

“Se o objetivo do MASP era posicionar-se acima de todos os setores e processar – em chave artística – o pacto populista que se impulsionava a partir do Estado – com seus traços difusos de nacionalismo, modernização e participação popular –, o gesto nuclear do MAM era a *atualização*: resgatar o modernismo de 1922 e, também, dar conta das correntes internacionais de continuidade, mas também de evolução: não se tratava de um olhar arqueológico”⁶⁴

É importante lembrar que o surgimento desses museus em São Paulo se dá em meio a um contexto intelectual de extrema polarização entre a questão do realismo-abstracionismo, que também está presente no Rio de Janeiro, sobretudo na figura de Mario Pedrosa. Neste sentido, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) tem também relevante importância para o contexto. Com origem diversa das instituições paulistas, foi fundado em janeiro de 1949 com um pobre acervo de 52 obras doadas ou cedidas, todas pertencentes a pintores estrangeiros sem contar com nenhum pintor modernista brasileiro⁶⁵. No começo, promoveu poucos eventos: em geral palestras de críticos de arte, Mário Pedrosa com muita frequência, publicação de livros sobre o assunto, além de uma exposição permanente.

⁶² Idem. p. 57

⁶³ Idem. p. 57

⁶⁴ Idem, p. 58

⁶⁵ ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSP, 2015. p. 333

O museu carioca foi formado por uma facção “influyente e moderna” da elite fluminense, representada por bancos (Boa Vista, Sul América, Moreira Salles), jornais importantes (*O Correio da Manhã*, *O Globo*, *O Jornal*), diplomatas (Raimundo Castro Maia, Maurício Nabuco), intelectuais e artistas (Carlos Flecha Ribeiro, Vinícius de Moraes, João Guimarães Rosa, Maria Martins), homens públicos (Gustavo Capanema, Juscelino Kubitschek, Francisco Clementino de San Thiago Dantas, Rodrigo de Mello e Franco); assim como também como “representantes do poder”, nas palavras de Maria Arminda Arruda⁶⁶, a saber, grandes advogados e burocratas do Estado, empresários da imprensa, e banqueiros. Tal formação tão heterogênea, revelaria a dificuldade de se levar a cabo um empreendimento como esse e que se pretenderia exclusivamente privado. No início da década de 50, o patrocínio estatal terá impacto no perfil da instituição, o que não evitou, no entanto, o caráter abertamente anti-varguista de seus apoiadores. A imprensa envolta desses grupos, *O Correio da Manhã*, *O Jornal* e *O Globo* tinham claro posicionamento contrário às políticas varguistas, rechaçando o vocabulário nacionalista. É possível que a decorrente transferência do museu para o prédio do Ministério da Educação tenha surgido como estratégia para amainar as críticas à política nacionalista, trabalhista e de afastamento em relação à América do Norte. Ainda assim, o perfil da instituição reflete o caráter americanista da fração social de seus patronos, ou seja, a rejeição do modelo museológico europeu e adoção de uma identidade francamente ligada à arte abstrata, tal como MoMA. Não só a identificação com a sociedade americana pautou esse perfil, como havia certas facilidades para o intercâmbio, sobretudo a partir da instituição Rockefeller e do MoMA; não só, Nelson Rockefeller doou duas obras ao acervo, um Pollock e um Motherwell⁶⁷. Havia, portanto, não só uma convergência que se dava no âmbito da identificação de uma fração da elite em termos das disputas no interior das “diferentes tendências em competição em torno da modernidade brasileira”⁶⁸, pautadas sobretudo pelos interesses morfológicos das posições que desempenhavam – sobretudo pelo fato de grande parte dessa fração ser proveniente da imprensa, que passava por um processo de modernização pelos moldes das técnicas jornalísticas norte-americanas –, convergência de interesses políticos, a saber, notadamente antivarguista (a que o grupo de Chateaubriand era um forte aliado), e, por fim, o invólucro ideológico de que se tratava, para esses, de um projeto

⁶⁶ Idem, p. 334

⁶⁷ Idem, p. 335

⁶⁸ Idem, p. 336

civilizatório nos moldes da modernidade capitalista. Essa convergência, contudo, não resulta em um projeto estritamente coeso, tampouco sem conflito. Mario Pedrosa, figura bastante atuante no MAM-RJ, era um crítico de esquerda e considerava a implementação do museu importante para a formação de uma nova sensibilidade estética. Minha pesquisa, entretanto, ressalta essa particularidade do projeto, a saber, sua tendência antinacionalista e próxima das iniciativas americanas de penetração na vida cultural brasileira em virtude dos desdobramentos posteriores no campo intelectual brasileiro em que essa constituição será levada em conta como definidora de certos posicionamentos de agentes envolvidos nestas instituições.

A formação destes museus têm grande impacto, ao meu ver, no contexto artísticos brasileiro. A debilidade da arte abstrata até 1948 e seu fortalecimento posterior⁶⁹ em muito se deve aos eventos organizados por essas instituições que tinham como preocupação a atualização do que havia de mais novo sendo produzido no âmbito da arte no mundo, sem contar a tendência a divulgação da linguagem abstrata que amparou o fortalecimento das pesquisas construtivistas.

Para a compreensão do que foi o grupo de poesia concreta é preciso, primeiro, algum comentário sobre as artes plásticas, já que há um movimento compassado entre as duas tendências. Em termos específicos, no campo artístico brasileiro, tanto carioca como paulista, ainda ecoavam as disputas modernistas figurativistas com os adeptos da pintura acadêmica neoclássica quando irrompem críticos, artistas e historiadores em favor da arte concreta, sobretudo Mário Pedrosa e Waldemar Cordeiro. A querela abstracionista tem sua primeira manifestação mais organizada, sem ainda as acepções “concretismo” ou “construtivismo” nas primeiras exposições dos pacientes esquizofrênicos, realizadas em 1947 e 1949 no MEC e no MAM de São Paulo, segundo Glauca Villas Boas, rendendo certa polêmica na imprensa paulista e carioca. Pode-se dizer, entretanto, que o debate passa a assumir os termos mais nítidos em 1949 com a tese *A natureza afetiva da forma na obra de arte* de Mario Pedrosa⁷⁰, que se envolve com os artistas participantes das exposições citadas acima, tomando conhecimento deles, aliás, na própria exposição, e que será fundamental para a “conversão” desses

⁶⁹ Idem, p. 337

⁷⁰ Cf. VILLAS BÔAS, Glauca. “Concretismo” Em: Fabiana Werneck Barcinski. (Org.). Sobre a Arte Brasileira. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, SESC, 2015.

artistas em artistas “concretos”⁷¹. Neste sentido, pode-se dizer que no Rio de Janeiro, o surgimento do concretismo se deve ao entrecruzamento de indivíduos com interesses afins e o encadeamento de iniciativas um tanto isoladas como a criação do Ateliê do Engenho de Dentro, do Ateliê Livres de Pintura de Ivan Serpa, que se formou no ambiente do Museu de Arte Moderna carioca, que, ao cabo, culminará na formação do Grupo Frente e a instauração da crítica de arte, sob a liderança de Mário Pedrosa⁷².

Em São Paulo, todavia, o caminho foi diverso. O campo artístico paulista não conhecia uma instituição tão poderosa ou antiga como a Escola Nacional de Belas Artes, lugar em que a disputa entre figurativistas e concretistas se deu de forma mais acirrada no Rio de Janeiro. Havia, assim, os integrantes ainda ativos do da Semana de 22 e os novos agentes que despontavam das novas instituições culturais, sobretudo os envolvidos com a primeira Bienal de São Paulo. Waldemar Cordeiro em “Balanço da vida oficial das artes plásticas em 1950” ressaltava as mudanças ocorridas na cidade, com novos espaços de sociabilidade e de circulação de obras, como a Galeria Domus, os cursos e as exposições promovidos pelo Museu de Arte Moderna e aponta, sobretudo, para a necessidade de apoio à classe artística em detrimento às enormes aquisições realizadas pelos museus paulistas. Essa última reivindicação faz lembrar a hipótese de Aracy Amaral, segundo Vilas Bôas, de que haveria uma fundamental cisão morfológica entre os grupos paulista e carioca que implicaria em tendências artísticas diferentes:

“Para a crítica e historiadora de arte [Aracy Amaral], os artistas paulistas, diferentemente dos cariocas, vinham de classes médias pouco abastadas, e sua origem social levou-os a buscar cedo uma formação profissionalizante, em escolas ou nos cursos oferecidos no Museu de Arte Moderna de São Paulo: Luiz Sacilotto era desenhista técnico; Cordeiro, ilustrador e paisagista; Fiaminghi, cromista, gráfico, publicitário; Barsotti, artistas gráfico; Maurício Nogueira Lima, arquiteto e cartazista; Willy de Castro, artista gráfico; Fejer,

⁷¹ Cf. BÔAS, Glaucia Villas. “O ateliê do engenho de dentro como espaço de conversão (1946-1951). Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro” em: BOTELHO, Andre; BASTOS, Elide Rugai; BÔAS, Glaucia Villas. O moderno em questão: a década de 50 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. pp. 137-169. Cabe citar a autora: ““Seria impossível entender a conversão dos jovens artistas em artistas ‘concretos’ sem entender os interesses de Mario Pedrosa na sua volta ao Brasil. Mavignier dedicou-se com uma obtenção inusitada ao Ateliê do Engenho de Dentro, de 9 de setembro de 1946, data de sua abertura, até novembro de 1951, quando viajou para Paris. Pedrosa intercedeu para que obtivesse uma bolsa de estudos e, mais tarde, o apresentou para Max Bill na Suíça, sob a orientação de quem Mavignier estudaria na primeira turma da Escola de Ulm. Ao contrário de tantos artistas estrangeiros que fizeram sua trajetória artística no Brasil, Mavignier ficou na Alemanha onde fez uma bem sucedida carreira. Serpa seguiu ensinando pintura a crianças e, depois, a adultos. Criou o Grupo Frente de tendência abstrato-concreta e foi um dos mais destacados professores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua obra figura entre as mais importantes desse período, assim como a de Palatnik, que se notabilizou pelos objetos cinemáticos”, p. 163

⁷² Idem, p. 281.

químico industrial; Wollner, artista gráfico; Geraldo Barros, fotógrafo, desenhista gráfico e cartazista; Antônio Maluf, cartazista, vitrinista, e Leopoldo Harr, paginador, cartazista, vitrinista e diagramador. O fato de pertencer a classes menos abastadas e a formação profissionalizante do grupo paulista teriam propiciado, segundo Aracy Amaral, escolhas voltadas a produção de objetos mais industriais que artesanais”⁷³

Assim, em São Paulo, a primeira manifestação mais contundente da linguagem abstrata surge tendo a liderança de Waldemar Cordeiro e o a fundação do Grupo Ruptura, com a exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952 em que se fez publicar o manifesto de mesmo nome do grupo. É importante frisar que as condições para tal estavam propícias já que se pode dizer que a arte de linguagem abstrata havia se consagrado como vencedora simbólica da Bienal de São Paulo de 1951, com os prêmios para a escultura de Max Bill, *Unidade Tripartida*, “impressionando os artistas brasileiros e sendo fundamental ao desenvolvimento do abstracionismo”⁷⁴.

No mesmo ano de 1952, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos lançam o primeiro volume da revista chamada *Noigandres*. Os três teriam se conhecido, segundo carta de Décio Pignatari⁷⁵ em 1948, durante o Congresso Brasileiro de Poesia, evento organizado por membros da geração de 45 e teriam estreado na *Revista de novíssimos*, no Suplemento Literário do *Jornal de São Paulo* – dirigido por Péricles Eugênio da Silva Ramos e Osmar Pimentel – e também na *Revista brasileira de poesia*⁷⁶, espaço consagrado da *geração de 45* em São Paulo. Os três eram oriundos das camadas médias urbanas de São Paulo, sendo que Décio havia nascido em Jundiaí e crescido em Osasco, no subúrbio de São Paulo⁷⁷, enquanto Augusto e Haroldo de Campos cresceram em São Paulo, mais precisamente no bairro de Higienópolis tendo mudado em 1940 para Perdizes, bairro de classe média acomodada, segundo as palavras

⁷³ VILLAS BÔAS, Gláucia. “Concretismo” Em: Fabiana Werneck Barcinski. (Org.). Sobre a Arte Brasileira. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, SESC, 2015. p. 285

⁷⁴ ARRUDA, op. cit. p. 321

⁷⁵ FRANCHETTI, Paulo. “Adendo da Primeira Edição: Breve História do Grupo Noigandres”. Alguns aspectos da teoria da poesia concreta. 4ª ed. ampl. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2012.

⁷⁶ Idem, p. 160.

⁷⁷ Em depoimento ao Museu de Imagem e Som de 1977, Décio Pignatari descreve sua experiência de juventude quase como justificativa a poética que assumirá em meados dos anos 50: “[...] meus primeiros vinte e cinco anos de vida, menos seis meses, eu vivi em Osasco que tinha umas peculiaridades muito interessantes, porque foi talvez a primeira cidade fundada no Brasil, ou uma das primeiras, que não conheceu atividades primárias; sempre conheceu atividades secundárias, industriais [...] muito de cinema, eu vivi uma boa parte da minha vida não assistindo filme, mas dentro de um cinema. O meu amigo Amílcar, os pais [...] eram os donos do cinema. O cinema foi uma das grandes curtições da minha vida, sempre.” PIGNATARI, Décio. “Depoimento de Décio Pignatari” em: ARRUDA, op. cit. p. 300

de Gonzalo Aguilar⁷⁸, tendo o último cursado o mesmo Colégio do Mosteiro de São Bento que o Leminski, mas anos antes. Tiveram como local de sociabilidade a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, *locus* mais importante como meio de consolidação de uma rede de contatos e de acesso a livros e referências importantes para suas formações literárias⁷⁹. Ainda que possa se tomar a opção pelo curso em Direito como “por exclusão”⁸⁰, ou seja, em recusa ao que seria na época um curso de Letras – como viria a ser o discurso, sobretudo de Augusto de Campos, acerca de sua formação –, é possível que a origem de classe média tenha grande peso, uma vez que a faculdade ainda dispunha de enorme retorno simbólico, econômico e social devido ao prestígio galgado desde sua formação como centro por muito tempo exclusivo da elite dirigente brasileira em São Paulo. Ainda mais, havia certa monta de prestígio artístico devido às inúmeros literatos que saíram de seus quadros como Alphonsus Guimarães, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Guilherme de Almeida. A isso junta-se o fato de desde 1932 existir a Academia de Letras do Largo São Francisco, com biblioteca própria e um pequeno espaço em que se organizavam as Récitas: saraus de poemas em volta do túmulo de Julius Frank, no interior da Faculdade de Direito da USP. Consta, entre a tradição, da participação dos irmãos Campos na Academia, assim como Mario Chamie, que viria a participar do grupo de poesia concreta, posteriormente, e romperia com os mesmo formado a poesia práxis – que pode até ser documentada em matéria do *Jornal das Arcadas* de 1955⁸¹, como ocupante da cadeira Pedro Lessa.

Em 1950, Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicam por meio do Clube de Poesia, agremiação formada em 1948, no I Congresso de Poesia sob a égide dos poetas da geração de 45, seus primeiros livros *Auto do Possesso* e *O carrossel*,

⁷⁸ Cf. nota de rodapé 18 em AGUILAR, Gonzalo, op. cit. p. 59

⁷⁹ Em depoimento de Augusto de Campos ao Museu de Imagem e Som, de 1977, afirma: “[...] talvez a maior influência nisso que a gente poderia hipoteticamente chamar de minha formação foi o encontro com o próprio Décio [...]. Por que o Décio é mais velho que eu quatro anos, já tinha uma personalidade, digamos assim, amadurecida, até certo ponto, como poeta. E desse encontro que começaram a surgir as nossas primeiras ideias sobre o que a gente queria fazer. Nós, de certa maneira, nos considerávamos meio órfãos em relação ao que acontecia antes na literatura brasileira. Aquela ocasião era a época em que predominava aquela geração de 45, que se opunha ao Movimento de 22. De uma certa maneira pretendia [...] voltar às formas fixas, soneto, formas mais antigas e tal. E isso nos desinteressou. Nós passamos então, aos poucos, a conscientizar um trabalho em termos do que a gente imaginava que fosse uma ideia de uma poesia de invenção, uma poesia experimental [...]. Quero dizer, nós passamos a dar uma geral no que estava se fazendo no mundo em termos de poesia [...] com aquela ansiedade de subdesenvolvido.” Em: ARRUDA, op. cit. p. 301.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ JORNAL DAS ARCADAS, 31/05/2011 Em: http://www.arcadas.org.br/noticia_aberta.php?not=350
Visto em 22/06/2016

respectivamente – livros, que diga-se de passagem, quase nada distantes da estética “neomoderna” que vicejava então. Ainda no mesmo ano, um depoimento de Décio Pignatari publicado no *Jornal de São Paulo*, em 2 de abril de 1950⁸², já aponta uma busca por novos rumos poéticos, quando afirma, em uma inspiração francamente influenciada pela esquerda política – importante frisar a filiação do poeta, nesse período, assim como de Waldemar Cordeiro ao Partido Comunista Brasileiro⁸³ –, “Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planejada”. No ano seguinte, 1951, ano da I Bienal de São Paulo, os autores rompem com o Clube de Poesia e Augusto de Campos edita sua primeira obra, por conta, *O rei menos o Reino*⁸⁴, livro em que se percebe já certa presença do rigor construtivo próximo à poesia de João Cabral de Melo Neto⁸⁵. Em 1952, lançam o primeiro número da revista *Noigandres*, nome tomado de um poema do “Canto XX” de Ezra Pound que por sua vez toma de um poema de Arnaut Daniel. A escolha do nome, segundo Franchetti, revela por si já certa ambiguidade: enquanto a escolha dos próprios autores expõe as razões a partir do enigma da palavra e pela relação que ela pode estabelecer com a pesquisa e a invenção, o autor salienta que é um nome tão precioso quanto *Orfeu* e tão impalpável quanto *Cavalo Azul* com “a vantagem”, significativa, ao meu ver, de soar mais erudita. Apesar das diferenças, os poemas publicados são ainda muito próximos da geração de 45.

Ainda em 1952, como já foi dito, é realizada a primeira exposição do Grupo Ruptura com a distribuição do manifesto de mesmo nome em que clamava pelo rompimento com o naturalismo “de todas as variedades e hibridizações”⁸⁶. E tomando em consideração que o MAM-SP surgia como um novo espaço de sociabilidade⁸⁷, assim como o PCB, que era frequentados por Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro, é de se pensar que tenha tido impacto no grupo de poetas, assim como criado um novo caminho

⁸² CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; Campos, Haroldo. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 19

⁸³ AGUILAR, Gonzalo. op.cit. p. 248

⁸⁴ FRANCHETTI, Paulo. “Adendo da Primeira Edição: Breve História do Grupo Noigandres”. Alguns aspectos da teoria da poesia concreta. 4ª ed. ampl. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2012. p. 160

⁸⁵ Idem, p. 162.

⁸⁶ VILLAS BÔAS, Glaucia. Op. cit, 2015, p. 274.

⁸⁷ Parece-me oportuno salientar um depoimento de Augusto de Campos dado a Gonzalo Aguilar “O MASP funcionou, até 1968, no edifício dos *Diários Associados*, na rua Sete de Abril, n. 230. No mesmo edifício, a partir de 1949, se estabeleceu o MAM. [...] Recordo que frequentávamos os dois museus da rua Sete de Abril e especialmente a Cinemateca Brasileira (filmoteca do MAM), onde vimos grandes retrospectivas dos filmes de vanguarda: Eisenstein, Dziga Vertov, o cinema expressionista alemão, o surrealista de Artaud e Buñuel, as aventuras abstratas de Fischinger e de outros, mais jovens, como Norman McLaren, toda uma enciclopédia do cinema experimental”, Cf. nota de rodapé 18 de AGUILAR, Gonzalo. op.cit. p. 59

dentro do horizonte artístico do momento. Sendo assim, para mim, ganha sentido uma obra como “poetamenos” do Augusto de Campos em que o uso de cores, a construção se utilizando da distribuição espacial estabelecem um modo muito diverso do então praticado (fig.1). Ainda travam conhecimento com os músicos da Escola Livre de Música.

Em 1953, a II Bienal de São Paulo realiza uma retrospectiva mais completa das vanguardas históricas até então e entre os contemporâneos predominam os trabalhos de Lygia Clark, Cícero Dias, Luiz Sacilotto. Inicia-se, também em 1953, uma frequente troca de correspondências do grupo *Noigandres* com o poeta Ezra Pound⁸⁸. Acontece também a visita de Pierre Boulez ao Brasil e o contato do grupo com este que, segundo relato, teriam se aproximado pelo interesse em Anton Webern e Stéphane Mallarmé, assim como interesse pela ideia de estrutura da *Gestalt*.⁸⁹ É importante salientar, também, que Décio, em 1954, leciona no V Curso Internacional de Férias “Pró Arte”,

⁸⁸ AGUILAR, Gonzalo, op.cit, p. 359

⁸⁹ AGUILAR, Gonzalo, op. cit. 360.

organizado por H. J. Koellreutter, importante liderança da vanguarda música da época e grande personagem da modernização artística brasileira, sendo importante, também, posteriormente, para as formações musicais de músicos como Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil. Ainda no mesmo ano, Décio, juntamente com Damiano Cozzella, parte para a Europa para estabelecer contatos com E. Gomringer, poeta boliviano erradicado na Suíça e que será constantemente citado pelos poetas de *Noigandres*, e também entrará em contato com Boulez, John Cage e Edgar Varèse e, em 1955, entra em contato com a Escola Superior de Ulm. Em 1955, Augusto e Haroldo de Campos passam a publicar regularmente na imprensa paulistas seus primeiros artigos sobre literatura⁹⁰. Nesse período, acredito, se consolida a possibilidade da afirmação de um outro caminho poético, por meio desse processo de *formação difuso* que toda essa rede de sociabilidades proporcionou. É, assim, que em outubro de 1955 o grupo usa pela primeira vez a expressão “Poesia Concreta” consumando a aproximação com o grupo de artistas plásticos construtivistas do Grupo Ruptura, assim como com alguns músicos de vanguarda, como na viagem realizada por Décio para Europa com a companhia de Damiano Cozzella e outros músicos.

Essa parceria terá como manifestação prática a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada em 1956, com a participação do Grupo Ruptura, dessa vez maior do que o grupo inicial que realizou a exposição de 1952, a participação dos poetas de *Noigandres*, que convidam o então jovem poeta de *A luta Corporal*, Ferreira Gullar com quem desde o início de 1955, Augusto de Campos havia iniciado contato e a quem havia confessado imensa admiração pelo “poetamenos” e que, em virtude da “fase niilista e destrutiva” a meditação sobre havia o ajudado a superar o impasse em que se encontrava⁹¹. Com essa exposição, pode-se dizer que o processo de naturalização da linguagem abstrata e das pesquisas construtivistas atua de modo a legitimar, por meio das novas instituições de consagração, a arte abstrata no Brasil. Estas instituições, a saber, principalmente os novos museus, além de erigirem espaços para o exercício profissional dos artistas, com seus cursos, cumpriram com a tarefa de difundir e consagrar a arte abstrata, possibilitando a superação dos obstáculos internos ao reconhecimento dessa nova linguagem⁹². A esse processo de disputa que teve origem

⁹⁰ FRANCHETTI, Paulo, op. cit., p. 167 e

⁹¹ CAMPOS; Augusto; PIGNATARI; Décio; CAMPOS, Haroldo. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. P. 261

⁹² ARRUDA, Maria Armanda, op.cit. p. 337

nas artes plásticas, o grupo *Noigandres* se soma como forma de legitimação e apoio para a realização da ruptura com a poesia que se fazia então. O grupo, ao meu ver, beneficiou-se da estabilização da linguagem da arte abstrata por meio das novas *instituições de consagração*, que tinham caráter de diluição de produção hegemônica da arte americana, e converteu o debate para a poesia, produzindo a mesma oposição entre *figurativismo* e *abstracionismo* – ainda que o termo *concretista* também tenha funcionado como modo de distinção entre os *abstratos*⁹³ – nos termos poéticos entre *lirismo* e *poesia de vanguarda*, ou, nos termos do grupo de *Noigandres*, entre *poesia de expressão: subjetiva* e *poesia de criação: objetiva*.

Nesse momento, portanto, a geração de 45, ou o abstrato grupo de poetas que, como Lêdo Ivo, Fernando Ferreira de Loanda, Alphonsus de Guimaraens Filho, apesar de compartilharem referências modernas tais como Rilke, Pessoa, Neruda Eliot e Valery, tinham mais em comum, ou o que davam a percepção de grupo os espaços de divulgação que criaram, como a realização do I Congresso de Escritores Brasileiros em 1945, a *Revista de novíssimos*, no suplemento literário do *Jornal de São Paulo* e a *Revista brasileira de poesia*, é erigida como oponente: “com seus jogos florais era nossa adversária natural”⁹⁴. Para tanto, em 1956, é lançada o número 3 de *Noigandres*, já com o subtítulo “poesia concreta”, projetam com Eugen Gomringer a “Antologia Internacional de Poesia Concreta”, passam a colaborar no *Jornal do Brasil* por intermédio do poeta e crítico Mário Faustino, escrevem três manifestos do grupo na revista *ad – arquitetura & decoração* em que declaram o fim do verso e a chegada do ideograma:

‘Contra a poesia de expressão, subjetiva. Por uma poesia de criação, objetiva. Concreta, substantiva’ (Décio Pignatari). ‘Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo’ (Augusto de Campos). ‘A *poesia concreta* é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea, permite a comunicação em seu grau mais rápido, prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana, semelhante à que a *Bauhaus* propiciou para as artes visuais, substitui o mágico, o místico e o ‘maudit’ pelo *útil*’ (Haroldo de Campos)⁹⁵

⁹³ “Os paulistas já se vinham intitulado “concretistas”, para distinguir-se dos “abstracionistas”. Em CAMPOS, Augusto; GONÇALVES, Marcos Augustus. Entrevista. *Folha de São Paulo*: 16.09.2007. Também em: http://www.poesiaconcreta.com/texto_view.php?id=10%20%85 Visto em: 28/06/2016

⁹⁴ CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico” In: “Folhetim”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, n. 404, 14/10/1989.

⁹⁵ AGUILAR, Gonzalo. op.cit. p. 362

Outro acontecimento importante de 1956 é a criação do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, em outubro, que trazia como núcleo dirigente críticos formados nos quadros da ainda recente USP e, por meio da atuação na *Revista Clima*, davam prosseguimento a uma profunda renovação nos quadros da crítica cultural brasileira⁹⁶ e que alçará em seu período de vigência o papel de um dos polos de arbitragem do campo cultural no período. Sob este contexto, ocorre em dezembro a *I Exposição de Arte Concreta*, no MAM de São Paulo. Em texto publicado no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil, Concretos e Anônimos*, de 30 de dezembro de 1956, Augusto de Campos relata uma curiosa repercussão da exposição em São Paulo em que, num texto sem assinatura do jornal *O Estado de São Paulo*, matérias do dia 13 e 15 de dezembro do mesmo ano, a poesia concreta teria sido acusada como algo já ultrapassado, por ser a tradução indígena de obras como *Tableau-poème* de Mondrian e *Universel Poème* de Henri M. Barzun⁹⁷, realizadas a algumas décadas já, ao que responde Campos de modo a primeiro afirmar que todos os manifestos publicados naquele ano da poesia concreta ressaltavam justamente sua relação com o que haveria de interessante nas vanguardas históricas para o avanço da poesia, citando assim não só os experimentos citados pelo artigo, mas também autores mais antigos, como *Mallarmé* e seu poema “Um lance de dados”, de 1897, e refutando a interpretação realizada pelo autor do artigo de que a poesia concreta teria semelhança com a obra citada de Mondrian, já que nem seria de Mondrian, teria sido apenas ilustrada pelo artista, e que a relação interna a que se desenvolveria entre forma e conteúdo seria de outra ordem. A resposta revela já a importância que a especialização literária, a saber, do domínio da teoria literária ia passar a ter para a discussão sobre poesia a partir de então.

Esse período entre 55 e 56, pode-se dizer que é o momento de consolidação de toda uma rede de relações e a condensação de todo um repertório a que os poetas de *Noigandres* vão empreender para a construção de uma posição própria dentro do campo literário do período. Algo que revela as transformações porque passava o período é o

⁹⁶ Cf. PONTES, Heloísa. 1998. *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras e JACKSON, Luiz Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no Espelho: ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2014.

⁹⁷ CAMPOS, Augusto de. “Concretos e Anônimos”. *Suplemento Dominical. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 30/dez/1956

caráter que a partir de então assume o grupo concreto. Segundo Paulo Franchetti⁹⁸, a coerência de grupo dos concretistas só fica aparente se se toma como fonte do grupo não tanto a sua produção, mas sua produção teórica. Acredito ser possível creditar essa importância que a crítica teórica passa assumir no debate público o fortalecimento das instâncias de circulação do debate específico. Sobretudo em São Paulo, a proliferação de periódicos específicos de literatura, desde a *Revista de brasileira de poesia* e a *Revista de novíssimos*, da geração de 45, passando pela *Revista Clima* e, após, com o surgimento da *Revista do Livro* e os suplementos literários de *O Estado de São Paulo* e o do *Jornal do Brasil*, espaços esses que cada vez mais ocupados por egressos das novas universidades que se consolidavam intelectualmente:

“Essas discussões demonstram a ocorrência de um fenômeno que até agora passava despercebido: é que a crítica literária encontra-se atualmente no centro de convergência e irradiação de todas as atividades intelectuais brasileiras no campo da criação artística. Todos os problemas são discutidos em atitude crítica, da mesma forma por que os críticos profissionais participam de todas as discussões numa atitude criadora. Desfizeram-se, em consequência, as distâncias e desconfianças que separavam os “criadores” e os “críticos”, assim como estes últimos também compreenderam que a sua missão não consiste apenas em agarrar-se como parasitas no tronco da literatura criadora⁹⁹”

A exposição teve até alguma repercussão em São Paulo, mas nada muito polêmico e nada, também, muito favorável já que Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado apontavam uma certa fragilidade no movimento e tendiam a considerá-la fadada ao esquecimento ou mesmo tentando refutar algumas de suas proposições¹⁰⁰. Nada se comparada, entretanto, com o que acontecerá em 1957 quando é transferida para o Rio de Janeiro, onde se instalou no Ministério da Educação e Cultura. Como aponta Neide Dias de Sá, “frustrados com a pequena repercussão, poetas e artistas resolvem realizar a exposição no Rio”. A estratégia, portanto, foi a seguinte:

[...] aproveitaram-se os poetas dos conflitos existentes no panorama da imprensa do Rio de Janeiro, onde se aprensetava uma luta política e de prestígio entre o *Diário Carioca* e *O Globo* [...]. Através da ação de Ferreira Gullar, então trabalhando no *Diário Carioca*, os poetas concretos forçaram a publicação de um de seus poemas [...] na primeira página deste jornal [...] *O Globo* imediatamente respondeu com um ataque, também em primeira

⁹⁸ FRANCHETTI, Paulo. op.cit. p. 29

⁹⁹ MARTINS, Wilson. A literatura moderna no Brasil, Pontos de Vista (crítica literária) Vol. 4. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. pp 403-11.

¹⁰⁰ Cf. MILLIET, Sérgio. “A propósito da exposição concretista”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 4/dez/1956; MACHADO, Lourival Gomes. “Ainda não é amanhã”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 22/dez/1956 – ainda que este último não se debruce sobre a poesia e mais sobre a arte plástica.

página, desencadeando-se uma verdadeira cobertura jornalística por meio de entrevistas, artigos, charges, reportagens, etc¹⁰¹

A repercussão chegou até a revista *O Cruzeiro* (com uma tiragem que chegava a 610mil exemplares), que dedicou uma reportagem inteira em que assimilava o movimento ao rock, “O Rock’n’Roll da Poesia”. Algo que é importante frisar é que a União Nacional dos Estudantes também organizou, em 10 de fevereiro, uma “Noite de Arte Concreta”, mais um exemplo da penetração do debate no contexto da época. Este ano vira um marco para a poesia concreta que se insere enquanto item obrigatório na reflexão sobre a literatura brasileira: “Não só Mário Faustino e Manuel Bandeira se manifestam favoravelmente a respeito da nova poesia, em jornais, mas também este último a inclui na sua *Apresentação da poesia brasileira*”¹⁰². E nesse mesmo ano, talvez em virtude da emergência enquanto polêmica no debate público, instaura-se, nas palavras de Paulo Franchetti, a luta pela ortodoxia dos procedimentos poéticos. Aparece a figura de Ferreira Gullar, cujo livro *A Luta Corporal* havia publicado em 1954. O poeta maranhense teve a obra elogiada por João Cabral de Melo Neto, Mário Pedrosa, Oswald de Andrade – que o visitou no mesmo ano da publicação para cumprimenta-lo – e despertou o interesse dos irmãos Campos¹⁰³. Gullar passa a atuar no *Jornal do Brasil* a partir de 1955, jornal que, a partir de 1956, passa a ser a grande caixa de ressonância do movimento, com atuações de Gullar e dos concretistas paulistas, sob o convite de Mario Faustino. Se num primeiro momento, o convite para a participação da exposição foi um grande ganho de legitimidade para o poeta, por outro lado era um autor já elogiado por figuras importantes do campo intelectual como João Cabral de Melo Neto e Mário Pedrosa e pertencia a um meio, o *Jornal do Brasil*, que possibilitava grande ressonância em relação ao público: portanto se a *I Exposição* aparece como momento de congregação de diversos artistas que compartilham de uma vontade de diferenciação do que até então era realizado, ela foi também o momento em que a disputa pela liderança das novas linguagens começa.

¹⁰¹ SÁ, Neide Dias de apud. FRANCHETTI, Paulo, op.cit. p. 170.

¹⁰² FRANCHETTI, Paulo, op.cit. p. 171

¹⁰³ MOURA, Flavio. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2014. p. 61

Ainda em 1957, com o artigo “Da Fenomenologia da composição à Matemática da Composição”¹⁰⁴ as primeiras rachas no movimento surgem. O argumento do texto é de que a rejeição da estrutura orgânica do poema em prol de uma matemática que guie a montagem do poema levaria a unificação e, portanto, o desaparecimento entre os limites entre poesia e pintura. Em sua tese¹⁰⁵, Flavio Moura comenta o caso contado por Gullar de que, ao saber desse texto, teria ligado a Augusto de Campos para confirmar se era realmente sua posição, ao que, confirmada, disse que não concordaria e que, portanto, responderia. A réplica saiu na mesma edição, com as assinaturas de Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim – uma prévia do que se daria em breve, com a ruptura *neoconcreta*. Os problemas apontados e a temática é a mesma que pautará a posterior ruptura do grupo: o que só escancarará a disputa pela liderança sobre o contexto poético do momento, já que, em termos de legitimidade, a aproximação com as artes plásticas e a música auferiram ganhos simbólicos e sociais suficientes para os agentes do grupo, permitindo que ocupassem lugares de destaque nos jornais e nas revistas do período, sobretudo, no público universitário do período, tome como referência o depoimento de Bento Prado Júnior:

A imaginação ideológica funcionava em regime de ebulição e todas as vanguardas – do pensamento, da arte, e da política – eram alegremente mimetizadas. Tudo isso, é claro, sem o ascetismo das Escolas e sem economia de grandiloquência ou sem muito senso de medida. Uma indubitável falta de realismo, que era, todavia, compensada de alguma maneira por muita vivacidade e uma atenção sempre alerta para a experiência cultural contemporânea. Uma espécie de reação imediata ao presente: assim, por exemplo, mal era publicado *Noigandres* e, com meu amigo Celso Luis Paulini, batíamos à porta de Augusto de Campos, para uma longa conversa, noite adentro, sobre poesia. Mas sobretudo era notável, pensando retrospectivamente, uma relação, por assim dizer, global com a cultura, assegurada, talvez, por uma espécie de “esquerdismo” difuso, rebelde diante de qualquer forma de compartimentação, institucionalização ou doutrinário. Esquerdismo que oscilava entre os polos do anarquismo e do trotskismo, só recusando a vertente intolerável do stalinismo. Algo que poderia ser expresso no seguinte lema: socialismo, sim, mas com Proust e Kafka.¹⁰⁶

É importante apontar, junto com Moura, que a cisão que ocorre gradualmente entre o grupo ocorre sobretudo a partir da poesia, revelando o lugar que a crítica poética ainda assumia diante do campo intelectual do momento. Assim, sendo a primeira cisão de cunho estritamente poético, num segundo momento ganha conotações geográficas,

¹⁰⁴ CAMPOS, Haroldo. “da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: CAMPOS; Augusto; PIGNATARI; Décio; CAMPOS, Haroldo. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. P. 133

¹⁰⁵ MOURA, Flavio. Op.cit, p. 73

¹⁰⁶ PRADO Jr., Bento. *A biblioteca e os bares na década de 50*. Revista Fevereiro, n. 8. , junho 2015.

entre São Paulo e Rio de Janeiro, a que, ainda que houvesse alguma diferença na produção, escancara a grande diferença morfológica entre os artistas membros, ainda que os poetas não sejam tão lá distantes entre si: sendo, como já citados, os paulistas pertencentes a classes menos abastadas e de formação profissionalizante e os cariocas em grande parte pertenciam a classes altas e de formação estritamente artística¹⁰⁷. O fato de os irmãos Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar não apresentarem grande diferença morfológica expõe a disputa por liderança *nomotética*, por assim dizer, que assume a disputa entre os dois grupos por meio da poesia¹⁰⁸. Nesse sentido, a aproximação realizada pelos poetas paulistas das artes plásticas torna-se mais compreensível em termos dos espaços novos que as novas instituições culturais capazes de auferir ganhos simbólicos representavam. Sendo assim, a aliança entre o grupo carioca e paulista representou ganhos simbólicos as ambas as partes, permitindo aos agentes ocuparem posições de certo destaque nos periódicos do período, sendo o carioca *Jornal do Brasil*, com as presenças dos poetas paulistas, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e Mario Faustino, nos anos de 1956 e 1957, a verdadeira caixa de ressonância do movimento. A cisão, portanto, ocorre no momento de estabilização dos ganhos auferidos pelas vanguardas, no sentido de permitirem já uma disputa não mais pela posição no campo intelectual, mas pela liderança de fato do grupo que, pelo modo que então se organizavam as estruturas do campo, implicavam nas petições de princípios estéticos que os manifestos representavam.

Ainda em 1956, o então presidente Jucelino Kubitschek anunciou a construção de Brasília. Entre os projetos apresentados, o vencedor foi o de Lúcio Costa, em 1957. Esta escolha como que simboliza o respaldo social e institucional que os critérios modernos recebiam no período. Ainda que objetivamente os poetas concretos não tivessem laços diretos com as mecânicas do poder, o advento de Brasília impactará o contexto intelectual de tal modo que o manifesto que lança as bases da poesia concreta, no sentido de se opor diretamente ao verso e criar uma *ruptura* com qualquer elemento poético que possa ser vinculado com a geração anterior: o plano-piloto para poesia

¹⁰⁷ BÔAS, GLAUCIA VILAS. Op.cit., 284

¹⁰⁸ “O neoconcretismo nasce de um descontentamento de Ferreira Gullar com os rumos assumidos pela incipiente teoria da poesia concreta. Nasce como recusa de um poeta que havia sido filiado ao grupo de seguir os passos da cartilha, num momento em que já tinha força suficiente para constituir liderança autônoma e podia prescindir do apoio dos colegas paulistas. Passa a partir daí a empreender um esforço de desidentificação do grupo paulista, dedicando energia notável a formulação de princípios teóricos capazes de conciliar arte concreta e expressão subjetiva.”, MOURA, Flavio. Op.cit. p. 74

concreta, no volume 4 da revista *Noigandres*. Ainda em 1957, o Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* dedica uma página inteira para textos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari sobre a Poesia Concreta¹⁰⁹ e Manuel Bandeira inclui o movimento na 3ª edição de seu livro *Apresentação da Poesia Brasileira*¹¹⁰. Em 1958, há a ruptura formal com o grupo carioca, a saber, Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim e Oliveira Bastos, que se consuma com o afastamento dos paulistas do suplemento literário do *Jornal do Brasil*, com o artigo “Poesia Concreta: Pontos nos ii”, publicado pelos três no jornal *A Tribuna*, em 1958, onde elucidam que o afastamento se dá em virtude da cisão dos concretos e neoconcretos.

Neste mesmo período, entre a década de 1950, outro ator desempenha papel fundamental nas lutas dos meio artísticos e intelectuais do período, o Partido Comunista (PCB)¹¹¹. Depois da perda de influência de 1948 a meados de 1950, pela condição de ilegalidade e pela política adotada – considerada por muitos sectária pelos críticos¹¹², a progressiva aliança às forças nacionalistas do período levaram, em 1955, os dirigentes do Partido – “Luiz Carlos Prestes, Diógenes Arruda Câmara, João Amazonas, Carlos Marighella, Maurício Grabois, entre outros”¹¹³ – a apoiar a candidatura de Jucelino Kubitschek, chapa essa que elegeu também João Goulart. No governo Jucelino, contudo, os comunistas não conseguiram a legalidade, mas a perseguição à atuação do partido diminuiu muito e sua atuação aberta passou a ser tolerada, situação que se estenderia até o golpe de 1964. No período, o ambiente político unia pela base os comunistas e os trabalhistas, ainda próximos da esteira varguista, aprofundando os laços do PCB como o nacionalismo na época. A grande mudança, entretanto, na política comunista que o tornará importante para o campo artístico, veio após as denúncias de Krushev sobre os crimes de Stalin, no XX congresso do PC da União Soviética, de 1956. O impacto no

¹⁰⁹ Cf. CAMPOS, Haroldo de. “Poema concreta – conteúdo – comunicação”; PIGNATARI, Décio. “Poesia Concreta”. In: *Suplemento Literário*. O Estado de São Paulo. 01/jun/1957 p. 45

¹¹⁰ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac-Naify, 2010.

¹¹¹ Copio aqui Marcelo Ridenti: “Fundando em 1922 com a denominação Partido Comunista do Brasil, conhecido pela sigla PCB. Mudaria de nome em 1961 para Partido Comunista Brasileiro, numa tentativa de adequar-se à legislação nacional para ser legalizado, o que não conseguiu na época. O antigo nome foi retomado pela dissidência que, em 1962, fundou aquele que ficou conhecido como PCdoB, existente até hoje, que reivindica a origem histórica em 1922. Aqui a referência ao partido nos anos 1950 será feita pela sigla PCB”, RIDENTE, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 57, nota de rodapé 2.

¹¹² Idem, p. 59

¹¹³ Ibidem.

PCB fica expresso com a reorientação política delineada na *Declaração de março* de 1958 e consolidada no V Congresso, realizado em agosto e setembro de 1960.

O partido estabeleceu, desde 45, interessantes relações de membros do partido com as Escolas de Samba¹¹⁴, das relações com a escola nacionalista de música de concerto, e mesmo da filiação de membros de peso da literatura e da dramaturgia brasileira, tais como Jorge Amado, Calos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna (pai), até então, as relações por um lado não deixavam de lado o caráter instrumental, no sentido de auferir ganhos simbólicos à instituição, por outro, contudo, ofereciam contrapartidas suficientes para que os intelectuais se mantivessem em órbita do partido¹¹⁵. O caráter de rua de mão dupla da relação entre partido e intelectuais pode ser exemplificado pela figura de Jorge Amado que chegou a afirmar

“O stalinismo dominava o movimento comunista em todo o mundo e os intelectuais, todos nós, éramos stalinistas. Essa é a verdade e a verdade deve ser dita. Stalin para nós era um super-homem, era um guia, um sábio, um deus, quase. Imbecilidade, mas era assim que pensávamos”

revelando assim o impacto do partido em sua concepção de mundo ao mesmo tempo em que o PCB foi fundamental para potencializar a seus ganhos simbólicos e sociais com a sua rede de contatos internos que facilitou a publicação de seus romances em diversos países do mundo e possibilitou o travamento de contato com uma gama de artistas de todos os países, de Neruda a Aragon, de Siqueiros a Picasso, abrindo portas também, muito provavelmente em virtude do ganho de visibilidade internacional proporcionado pelo trânsito por diversos grupos de artistas no mundo, para os prêmios internacionais, mormente nos países comunistas, como o Prêmio Stalin Internacional da Paz, conquistado em 1951.

A influência do partido na literatura na década de 50 foi bastante oscilante em virtude de algumas polêmicas, sobretudo sobre a acusação da tentativa de controle da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), o que levou a um racha na categoria, afastando diversos literatos da associação a partir de 1949. Sua presença, no entanto,

¹¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

¹¹⁵ RIDENTE, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 61

deve grande importância com suas coleções lançadas, como a *Romances do Povo*, dirigida por Jorge Amado, em que autores estrangeiros (a maioria) e brasileiros eram publicados, evidenciando uma vez mais as condições de viabilidade profissional e de prestígio que o partido oferecia para jovens escritores. A minha pesquisa, no entanto, o posicionamento contrário à I Bienal de Artes de São Paulo é o que mais interessa de acontecimento na década de 50 do partido. Tinham por defesa as posições figurativistas – basta lembrar que figuras como Di Cavalcanti e Cândido Portinari encontravam-se em seus quadros – contra as posições “abstracionistas” da Bienal, tidos como decadente, imperialista e burguês, oposição essa que se repetirá no começo da década de 60. Em geral, os críticos e artistas comunistas mantiveram uma posição bem crítica às produções da Bienal e ao papel que era fomentado ao abstracionismo pelos museus paulistas, sobretudo, MAM e MASP.

Aos poucos o PCB foi consolidando seu peso no campo literário por meio dos diversos comitês culturais estabelecidos em diferentes cidades do Brasil, sobretudo, nas maiores. A sua presença se fez culturalmente relevante neste período, o que ajuda a entender que agitação cultural não estivesse limitada ao eixo Rio-São Paulo. O florescimento cultural no período e a influência da esquerda organizada nessa dimensão da vida social podem ser evidenciados, aponta Ridenti¹¹⁶, pela revista *Brasiliense*, editada de 1950 a 1964, por Caio Prado Júnior. Especialmente, após a publicação do texto “O teatro como expressão da realidade nacional”, em 1959, do dramaturgo comunista Gianfrancesco Guarnieri. Iniciava-se um período de grande discussão da realidade nacional por meio da arte. Isto é evidenciado pelo surgimento na revista, ao lado das resenhas, de breves críticas de teatro, cinema – considerando sempre obras que tratavam da realidade nacional.

Esse forte presença de uma cultura de esquerda organizada levará a criação dos Centros de Cultural Popular, no âmbito da UNE, e para isso o teatro desempenhará um papel central. Depois da associação entre o Teatro Paulista de Estudantes e o teatro Arena, o teatro brasileiro passou por uma renovação ampla desencadeada pelos seminários de dramaturgia promovidos em São Paulo por essa associação. A intenção do seminário era de que peças de autores brasileiros fossem discutidas e montadas e com isso se chegasse à formação de um teatro verdadeiramente brasileiro e autêntico,

¹¹⁶ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução**. São Paulo, SP: editora Record, 2000. p. 54

uma dramaturgia autêntica. O teatro Arena tinha uma ligação com PCB já que alguns membros faziam parte do Comitê Cultural. No início dos anos 60, o Arena saiu de São Paulo para realizar uma temporada de um ano e meio no Rio de Janeiro que resultou em um inesperado sucesso.

Oduvaldo Viana Filho, mais conhecido como Vianinha, figura central e articuladora do teatro brasileiro na época, trabalhava no texto da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, no final da temporada carioca do Teatro Arena, no final de 1960, já preocupado em travar contato com as camadas mais populares da sociedade. Para melhor formular o texto e deixá-lo mais exato, ele procurou assessoria científica para melhor compreender os conceitos básicos da teoria da mais-valia no ISEB (Instituto de Estudos Brasileiros), onde travou conhecimento com o jovem sociólogo Carlos Estevam Martins. A repercussão da peça no Rio de Janeiro atraiu muita gente identificada com o grupo de teatro e, para a manutenção desse grupo, os promotores da peça resolveram montar um curso de História da Filosofia, que seria ministrado pelo jovem professor José Américo Peçanha. Como a maioria do público que fazia parte dos entusiastas da peça e que queria comparecer ao curso, a UNE foi procurada para sediar o curso. Decidiu-se, portanto, criar um núcleo de arte popular que englobasse diversas áreas – teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas – que se chamaria Centro Popular de Cultura. A relação se dava basicamente com a UNE cedendo espaço para a realização das discussões enquanto o CPC se autofinanciava com a venda de ingressos das produções que realizassem.

O CPC acabou se espalhando pelo Brasil por meio da UNE volante. Esta consistia na comitiva de cerca de 30 dirigentes da entidade mais os integrantes do CPC que percorriam os principais centros universitários brasileiros no sentido de divulgar suas propostas de intervenção na política universitária e na política nacional. A primeira UNE volante com o CPC aconteceu em 1962 e o seu êxito se deu muito em função da ótima recepção que as encenações teatrais de peças do tiveram. O impacto foi relevante uma vez que, só em 1962, 12 novas “sedes” do CPC se espalharam pelo país, tornando-se um espaço importante de sociabilidade para jovens intelectualizados das classes médias emergentes. O caso de Salvador é bem interessante, uma vez que pôs em contato Waly Salomão, Tom Zé e Capinam – nomes importantes que despontariam no final de década de 60 como figuras relevantes no contexto.

No âmbito da literatura, o CPC se tornaria o polo da produção engajada a partir das publicações da coleção *Violão de Rua*. Com Moacyr Felix como articulador e editor, a coleção surgiu como edições extraordinárias, publicadas pela editora Civilização Brasileira, da coleção de muito sucesso *Cadernos do povo brasileiro*. Os *Cadernos* tinham a preocupação de inteirar o povo brasileiro dos rumos da revolução, queriam a popularização desse tema e intentavam escrevendo de maneira simples com tiragens maiores de 20 mil exemplares. Os autores dos cadernos eram geralmente intelectuais vinculados ao PCB ou ao ISEB – conhecido núcleo “gerador” do nacionalismo das décadas de 50 e 60. Empregados de uma *estrutura de sentimento* muito próxima ao *romantismo revolucionário*¹¹⁷ os poemas que vinham na coleção *Violão de Rua* transpareciam a emoção dos poetas pelo sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida inumanas nas grandes cidades e no campo. A questão do latifúndio e da reforma agrária eram bastante abordadas em geral associada a convocação para o homem brasileiro realizar a revolução.

Nos três volumes de *Violão de rua* (que parou de ser publicado após o Golpe e o criminoso incêndio da UNE), havia no mínimo uma dezena de poemas especificamente falando sobre a situação no campo. Os operários também apareciam, porém com menos intensidade. Havia uma tematização desses sujeitos históricos com o intuito de buscar certa humanidade perdida e, ao mesmo tempo, autêntica e genuína a ser recuperada com uma espécie de reencantamento do mundo por meio da revolução. Os poemas manifestavam uma confusão da utopia marxista com a utopia romântica da afirmação da identidade nacional do povo brasileiro, num sentido definitivamente pré-capitalista¹¹⁸. A intenção geral da publicação era dar uma pequena contribuição ao processo em curso da construção da revolução brasileira, único meio, para eles, de reencontrar aquele humanismo perdido que estaria no bojo de toda ação revolucionária - e que justificaria e dignificaria tal ação.

Tanto o polo representado pela poesia concreta, quanto a emergência desse novo espaço, representado pela esquerda organizado, pode ser encontrado um substrato comum à estrutura de sentimento da época, a saber, essa espécie de *desenvolvimentismo* como fundamentação das preocupações estéticas. É possível pensar essa nova divisão –

¹¹⁷ Ver. RIDENTI, M. “Brasilidade Revolucionária como Estrutura de Sentimento: os anos rebeldes e sua herança” Em. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: Editora UNESP, 2010. pp. 85-121 e RIDENTI, M.

“Brasil, anos 1960: Povo, Nação, Revolução” Em. op. cit. pp 7-41

¹¹⁸ Ibidem, p. 101.

não mais entre o *neomoderismo arcaizante* da geração de 45 – entre *poesia engajada* e *engajamento poético* uma manifestação da estrutura *quiasmática* que se manifesta através da crescente autonomização do campo literário¹¹⁹. Notadamente, os termos em que se dão a oposição são diferentes do caso Francês, ainda que carreguem elementos semelhantes: de um lado configura-se uma poesia voltada a sua massificação, no sentido de conferir engajamento político e penetração ao conteúdo poético, abdicando da autonomia estética deliberadamente com o intuito de imersão da poesia no cotidiano de um grupo social excluído, levando em conta, também, que a organização incluía modos de profissionalização a partir das organizações políticas; do outro lado, configura-se uma discussão sobre a realidade brasileira através e por meio da poesia, nesse sentido a autonomia do objeto poético é posta como o modo pelo qual ela mesma pode se superar e, portanto, “modernizar” a poesia brasileira, valendo-se das novas instâncias de consagração e de profissionalização surgidas através do desenvolvimento da década de 50, tais como o surgimento de diversos museus, a abertura para espaços propriamente voltados a cultura em grandes periódicos brasileiros, os grupos mais alijados à discussão do polo de produção pura de poesia encontrou neste novo ambiente um profundo modo de manter e consolidar sua posição.

O movimento da poesia concreta teve seu programa pautado nos postulados modernistas por quase uma década. Sua aparição deve-se basicamente ao alto grau de organicidade que a perspectiva modernista havia adquirido no Brasil, sobretudo após o fortalecimento em termos institucionais. Os acontecimentos culturais em São Paulo como as Bienais, a criação de Brasília e o surgimento dos Museus na metrópole paulista foram importantes para a consolidação e para o fortalecimento da vanguarda¹²⁰.

É neste sentido que é preciso compreender as funções que assumiram os museus, sobretudo em São Paulo, no decorrer das décadas de 40 e 50, e, sobretudo, o papel das Bienais neste período. Estas instituições assumiram uma postura modernizadora, absorvendo muitos dos ideários modernistas. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) e

¹¹⁹ “A autonomização do campo literário brasileiro, pelo menos dentro daquelas linhas delineadas por Bourdieu para o território francês, começou, quando muito, por volta de 1940, uma vez que, até então, poucos tinham sido os escritores que haviam conseguido viver apenas da literatura, o que não significa que este campo não tivesse tido suas próprias regras de funcionamento, seus próprios valores, etc.” JOHNSON, Randal. “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”. *Revista USP*. São Paulo (26): 164-181, JUNHO/AGOSTO 1995.

¹²⁰ Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 385-412; AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileiras: As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

o Museu de Arte Moderna (MAM) surgiram em um ambiente em que puderam se aproveitar da favorável conjuntura brasileira do pós-guerra em face da catastrófica situação europeia. Trouxeram, com suas práticas, uma mudança nos hábitos culturais da cidade, configurando-se como instituição no sentido de estruturar *relações de forças simbólicas*, impondo assim *uma hierarquia das áreas, das obras e das competências legítimas*¹²¹. Neste sentido, os Museus assumem um papel dentro do campo artístico brasileiro de conferir legitimidade específica às obras, tornando-se assim instância de consagração:

Tal estrutura inclui, entre outras, (...) relações objetivas entre os produtores e as diferentes instâncias de legitimação que consistem em instituições específicas – por exemplo, academias, os museus, as sociedades eruditas e o sistema de ensino –, capazes de consagrar por suas sanções simbólicas e, em especial, pela cooptação (princípio geral de todas as manifestações de reconhecimento)¹²²

De um lado, o MAM dava continuidade e reivindicava para si uma continuidade das realizações da Semana de Arte Moderna de 22; colocava-se como um gesto nuclear para a atualização da arte em sintonia com o modernismo de 22 – manifestação inegável disso é a presença de artistas como sócio-fundadores, tais como Oswald de Andrade, Anitta Malfatti e Tarcila do Amaral. Por outro lado, o MASP posicionava-se como acima de todos os setores afim de processor – em chave artística – um pacto populista de impulsão da arte, com traços difusos de nacionalismo, modernização e incentivo a participação popular¹²³.

As Bienais, deste modo, funcionaram como experiências de adensamento do debate cultural. A partir de 1951, as *Bienais de Arte e Arquitetura* acentuaram de forma mais nítida os critérios modernistas sustentados pelo MAM. O espaço legítimo do museu em fornecer *capital cultural* às obras e ao ambiente encontrava-se com a temporalidade periódica das exposições. Com suas amplas retrospectivas, onde movimentos artísticos eram recuperados, as bienais se converteram as práticas das vanguardas em repertório artístico comum, solidificando um *campo de possíveis* em sintonia com os ideais de modernidade¹²⁴. Em primeiro lugar, nas bienais eram apresentadas obras a partir do critério de novidade, no sentido do que havia de mais

¹²¹ BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹²² Idem. p. 119

¹²³ AGUILAR, Gonzalo. op. cit. p. 56-57

¹²⁴ Ibidem. Ver nota 19 do livro página 60.

recente nas produções artísticas mundiais. Em segundo lugar, seu ritmo periódico aproximava um sentido evolutivo de progresso, uma vez que uma bienal se diferia da outro, e todos se revelavam sob o signo do novo. Em terceiro lugar, São Paulo, com estes eventos, tornava-se uma das capitais referências para a Arte Mundial (devido ao contexto do pós-guerra nos países Europeus). Em quarto lugar, através da ideia de modernidade, procurava-se, através das exposições, a criação de um contexto mais cosmopolita. E, finalmente, predominavam obras de arte plásticas, como esculturas e pintura abstrata, e a arquitetura. Estas características das bienais permitiram aos poetas do concretismo se vincular a este contexto artístico sem grandes entraves, uma vez que muitas das teorias de sua produção poética estavam em consonância com a linguagem destas outras artes¹²⁵.

É neste sentido que podemos pensar a participação do movimento concretista nas Bienais e sua presença em exposições em Museus como sua consagração específica dentro do espaço das artes brasileiras. Além da visibilidade adquirida, processa-se uma espécie de conversão em *arquivo*, ou seja, junta-se a demais autores consolidando-se como uma posição entre o *espaço de possíveis*, o que faz das obras acessíveis a demais atores sociais e as insere dentro do debate do campo intelectual. Por meio disso, portanto, pode-se dizer que a poesia concreta teria conseguido instaurar um paradigma na poesia brasileira contemporânea, espécie de “matriz sociocultural em cujo âmbito os demais movimentos de vanguarda surgidos entre os anos 50 e 60 se situaram obrigatoriamente”¹²⁶.

¹²⁵ Ibidem. p.61

¹²⁶ SIMON, lumna. op. cit. p. 128. Vale citar, acredito, os termos dessa “hegemonia”: “1º) no plano teórico do estatuto da poesia na sociedade moderna:

- consciência utilitária da criação
- abertura da poesia à cultura dos meios de comunicação
- alcance comunicativo do poema em termos de sensibilização de novos públicos (cf. formulação de João Cabral de Melo Neto na tese de 19545 “Da função Moderna da Poesia)
- mudança do espaço de fruição do poema
- mudança da relação sujeito/objeto (desmistificação da expressão, máxima objetividade, superação da personalidade poética);

2º) no plano histórico-literário da atuação da poesia:

- necessidade de construir um “paideuma” (elenco básico de autores), com valorização de autores que fundassem a nova tradição (Mallarmé, Pound, Cummings, Joyce etc.)
- concepção de uma historiografia própria, na qual se inclui a revisão da Literatura Brasileira, com base na eficiência de certos procedimentos;

3º) no plano técnico dos recursos compositivos:

- crise do verso
- antidiscursividade

Essa estabilização, contudo, proporcionou os embates pela liderança¹²⁷ do movimento escancarado pela ruptura neoconcreta, em que, recentemente, em artigos publicados na Folha de São Paulo, pudemos verificar não ter sido nada tranquila, tampouco civilizada e resolvida¹²⁸, conforme havia relatado Ferreira Gullar¹²⁹. O surgimento da nova polarização agora entre a vanguarda formalista e a vanguarda engajada, a qual respondia a polarização real entre polos distintos do espaço social, a saber, de um lado a poesia concreta paulista, com seus agentes distribuídos por periódicos específicos e mais próximos de instâncias como o MASP e o MAM-SP, em que a influência americana por si só já despertava animosidade do polo que encontrava respaldo no PCB e nas organizações como o CPC da UNE. A flutuação de Ferreira Gullar, nome que então já despontava com grande prestígio por sua participação no suplemento literário do Jornal do Brasil, por seu envolvimento com o movimento concreto, e, em virtude da posição central que os períodos de crítica literária desempenhavam no ambiente intelectual brasileiro, acabou liderando a ruptura *neoconcreta*, sendo ele mesmo quem escrevera o manifesto – com a anuência e a consulta de Mario Pedrosa –, em que se encontravam, na grande maioria, artistas plásticos. Em 1961, com a eleição de Jânio Quadros, Gullar é convidado para assumir a direção da Fundação Cultural de Brasília, embrião da futura Funarte¹³⁰. Foram apenas oito meses, porém, aparentemente bastou para que o poeta se engajasse completamente

-
- concisão e simplificação da linguagem
 - visualização do espaço gráfico
 - planejamento racional”

¹²⁷ Para uma análise detalhada entre os embates entre os irmãos Campos e Ferreira Gullar, cf. MOURA, Flavio. “Ferreira Gullar: entre a crítica e a poesia”. Op. cit. pp. 51-95.

¹²⁸ Quatro artigos jornalísticos marcaram um caloroso debate entre Ferreira Gullar e Augusto de Campos sobre a figura de Oswald de Andrade para as vanguardas no contexto da década de 50 e 60: Gullar, Ferreira “Encontro com Oswald”. *Folha de São Paulo*. 12/jun/2016; C; GULLAR, Ferreira. “Não quero ter razão”. *Folha de São Paulo*. 26/06/2016; e, por fim, CAMPOS, Augusto. “Um neocordeiro superconcreto e um expremio”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 02/jul/2016.

¹²⁹ “Gullar refere-se com frequência a esse texto [“Poesia concreta: poesia intuitiva”, que foi o primeiro texto evidenciando o racha no grupo e que já continha boa parte dos elementos apregoados no manifesto neoconcreto] em suas entrevistas: ele conta que ligou para Augusto de Campos para checar se estavam seguros de que era aquilo que queriam dizer, pois não endossaria a tomada de posição. Campos assentiu que não haveria recuo – e Gullar optou então por publicar uma resposta ao texto na mesma edição, marcando seu ponto de vista”, MOURA, Flavio, op.cit. p. 74. No entanto, em resposta ao próprio Ferreira Gullar, Augusto de Campos, recentemente, escreveu: “Gullar nunca telefonou para mim ou para Haroldo (que mal conhecia). Não tinha intimidade, telefone ou peito para isso. Publicou, sem aviso, e com uma réplica, o artigo de Haroldo. E quando este mandou sua tréplica, Gullar e Reynaldo Jardim a vetaram.” CAMPOS, Augusto. “Um neocordeiro superconcreto e um expremio”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 02/jun/2016 Também: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1787739-um-neocordeiro-superconcreto-e-um-expremio.shtml> visto em 10/07/2016

¹³⁰ MOURA, F. op.cit. p. 91

no teatro e na militância política. Outro fator decisivo foi o fim do suplemento literário do *Jornal do Brasil*, espaço de divulgação central para o empreendimento de manutenção de uma posição no campo literário: o espaço dos CPCs, que, em virtude do contexto político do período se viu reforçado por um forte trabalho de sindicatos e campesinato, construindo-se como uma grande rede de público e visibilidade¹³¹.

A ruptura de Gullar é importante, pois representa que, ainda que a estabilização da poesia de vanguarda tenha ganhado já o seu espaço no debate literário, as tensões entre o polo formalista e engajado impunham a necessidade de consolidação permanente desse lugar. É a luz desse processo de disputa que se pode entender a I Semana Nacional de Vanguarda, de 1963, em que o grupo paulista se encontra com os poetas mineiros agrupados pela Revista *Tendência*, no qual vários deles pertenciam ao CPC.

I. 3. – “*Palavra, palavra minha*”: a revista *Invenção* e Paulo Leminski

Como discutido na seção anterior, os anos 60 começaram em completa ebulição. O grupo concretista seguia sua produção em diversos meios, alcançando assim um espaço de visibilidade amplo dentro do campo cultural brasileiro: poemas publicados pela revista *Noigandres*, ensaios publicados em *O Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil* e os manifestos, em *ad – arquitetura & decoração*. Apesar de eficiente, essa divulgação dispersada criava dificuldades para *reunir* e *articular* a produção do grupo de maneira total. Em 1962, somente, o grupo, aliado a novos integrantes, conseguirá fundar um organismo editorial autônomo e com pretensões próprias de uma revista: o periódico *Invenção – Revista de Arte de Vanguarda*. Aprofundando desse modo sua autonomia nas maneiras de *reunir* e *articular* a produção em grupo. A ideia para a realização do periódico surgiu quando os integrantes da então *Noigandres* se juntaram outros artistas para a realização de uma página no suplemento literário para o jornal *Correio Paulistano*¹³². Em suas oito páginas, o caderno dedicava-se à literatura, à moda e aos comentários sociais em um estilo bem diferente da única página a que os concretistas tinham domínio. Na página chamada *Invenção*, na página 5 para ser mais preciso, a equipe formada por Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mario Chamie e Pedro Xisto,

¹³¹ AGUILAR, Gonzalo. op.cit. 119.

¹³² AGUILAR, Gonzalo. op. cit. p. 87

com o projeto gráfico de Alexandre Wolner, publicava traduções, ensaios, revisões, textos programáticos e de divulgação dos autores do *paideuma*. A decisão de largar o suplemento literário e publicar uma própria revista tem em vista a resolução de dois impasses: em primeiro lugar, inaugura-se, dentro da proposta concretista, não mais a busca por uma atualização da linguagem poética, mas sim a preocupação de como ela pode participar da efervescência transformadora que a todos parecia contagiar, procura-se, portanto, dentro de um programa da “ortodoxia concreta”, dar conta tanto das preocupações latentes do *plano para poesia concreta* sem, entretanto, perder o contato com o contexto brasileiro de profunda politização. Dentro deste prisma, coloca-se em questão a conciliação de difícil resolução entre responder às sofisticções alcançadas dentro do campo específico da poesia com a necessidade de dar conta das exigências sociopolíticas. Em segundo lugar, o grupo concretista via como importante para a consolidação no campo literário um papel de maior poder para conseguir assumir um maior protagonismo dentro do campo literário sem a necessidade de depender das diretrizes de um meio que não controlavam¹³³. Assim,

A Revista *Invenção* iniciou-se em 1962 e deixou de circular no início de 1967, chegando a ter cinco números editados. (...) Conforme afirmavam desde o primeiro número, o critério que orientava a seleção do material não era o da poesia concreta, e sim o da poesia de invenção. A categoria foi tomada da classificação com a qual Ezra Pound dividiu os poetas em ‘inventores’, ‘mestres’ e ‘epígonos’, e anunciava, em princípio, a abertura do repertório a outros tipos de propostas, para além do concretismo. Entretanto, a ampliação do repertório não excedeu ao da poesia de vanguarda visual ou afiliada aos procedimentos concretos. (...) O teor político e a preeminência dada à música contrastam com o período anterior, quando as correspondências com o desenvolvimentismo eram fortes (embora nem sempre explícitas), e quando as linguagens privilegiadas era a arquitetura, a pintura, a escultura e, como instâncias homogeneizadora, o *design*. A atenção prestada às manifestações musicais estabelecia uma aliança, na qual o movimento atenuava ou se despojava do peso que havia tido o ‘funcionalismo’ no contexto do chamado concretismo ortodoxo, que se estendeu de 1956 a 1960. (...) Com o discurso musical, os poetas retornam a um espaço mais marginal e coerente com a postulação de uma poesia militante que já não encontrava sua finalidade na função utilitária, e sim em seu poder de acompanhar os novos movimentos sociais de reivindicação política¹³⁴.

É importante frisar que desde 1961, por conta do contexto de extrema politização, o grupo de poesia concreta procurou rever suas produções. Ao “Plano-piloto para poesia concreta” é adicionado um post-scriptum 1961: ‘não há arte revolucionária sem forma revolucionária’. Para tanto é preciso levar em consideração o

¹³³ Idem, p. 90.

¹³⁴ Ibidem. p. 91.

II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado na cidade de Assis. O congresso teve como ‘relator’ Décio Pignatari na sessão de poesia, que apresentou um trabalho em que discute a questão participante, no sentido de desenvolver uma poesia engajada sem, contanto, abandonar as conquistas das vanguardas e a experimentação. O fortalecimento da arte engajada em virtude dos novos direcionamentos da esquerda engajada, sobretudo no PCB, assim como a fundação do CPC da UNE, com a adesão de artistas como Ferreira Gullar¹³⁵, Affonso Romano Sant’Anna, a meu ver, teve um impacto importante na discussão poética, assim como inúmeros artistas que travavam contato próximo ao grupo concreto filiaram-se ao PCB. O próprio congresso representará uma aproximação entre o grupo paulista dos concretos e o grupo reunido em torno da Revista mineiro *Tendências*, entre eles Affonso Romano Sant’Anna, participante também do CPC.

É possível apontar uma dada inclinação às questões de ordem mais política já antes na publicação de alguns poemas dos concretos, como afirma Paulo Franchetti¹³⁶. Por volta de 1960, Décio Pignatari e Haroldo de Campos passam a citar com mais frequência Marx e Engels em seus trabalhos – como, por exemplo, no texto de Pignatari ‘Ovo novo no velho’, e o ‘Contexto de uma vanguarda’ de Haroldo de Campos. Embora Franchetti afirme que o ‘salto participante’ é um acontecimento de importância quase que exclusivamente teórica, uma vez que não se trata de “um pulo para a *participação social no sentido de alterar a forma ou o lugar de atuação da poesia concreta, ou seja,*

¹³⁵ Corroborando a percepção de Antonio Cândido do poder que a crítica literária assumiu no período – vale lembrar que boa parte dos concretistas eram bem participantes neste gênero – e que, de certa forma, o debate poético tornava-se mais interesse por meio da exposição crítica dos matizes poéticos do que propriamente num confronto de produções formais. A militância doutrinária dos postulados não demorou para gerar atrito e dar prosseguimento ao debate polêmico. Em 1957 o próprio Haroldo de Campos publica “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição” em que propunha a radicalização construtiva por meio do planejamento matemático das estruturas compositivas do poema. Em resposta ao radicalismo objetivista, o manifesto “Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”, assinado por Ferreira Gullar, Raynaldo Jardim e Oliveira Bastos, saía em defesa da subjetividade, dos valores verbais e expressivos e assumindo a natureza temporal da poesia. É o que assume explicitamente o posterior “Manifesto Neoconcreto” em referência a uma emancipação da poesia frente ao conhecimento científico e o conhecimento prático: “É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.)”. Estas polêmicas serviram, ao cabo, para o alastramento da polêmica vanguardista, gerando uma proliferação de manifestos e explicações defensivas, a realidade se modificava numa direção um tanto alheia ao que se passava na batalha interna das poéticas. Cf. SIMON, Iumna. op. cit.; Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 385-412; AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileiras: As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

¹³⁶ FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 2ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992. P. 71

de atingir outros leitores que não os mesmos a que se dirigia a produção ‘não-participante’”¹³⁷, é interessante notar que opõe justamente dois tipos de tendência artísticas dentro da poesia e da literatura brasileira, constituindo, assim, dois polos distintos de respostas ao mesmo contexto social.

Outro fato importante, é que a partir da década de 60 haverá uma espécie de tática expansionista dos concretos, sobretudo, com a participação e no engajamento com outros atores de regiões diferentes do Brasil. No caso da aproximação com o grupo mineiro, que já detinha um caráter de maior preocupação de uma produção engajada, tendo uma espécie de roupagem existencialista – tendo em vista até o contato com o filósofo Jean-Paul Sartre em virtude de sua visita ao Brasil¹³⁸, se dá não só pelo estabelecimento de trocas de correspondências entre os agentes, mas por meio de publicações entre os periódicos. Por exemplo, o aprofundamento do ‘salto participante’ pode ser visto no artigo de Haroldo de Campos ‘A poesia concreta e a realidade nacional’, publicado na revista *Tendência* n. 4, de 1962¹³⁹. Nesse artigo, Campos procura responder se existe a possibilidade de um país subdesenvolvido ‘exportar’ literatura, se é possível uma vanguarda universal ser também regional e, o mais interessante para minha pesquisa, se é possível imaginar uma vanguarda engajada.

Para responder a primeira indagação, Campos recorre à figura de Oswald de Andrade que teria sido uma “forma de redução”, “uma devoração crítica”, pois o modernismo de 22 teria que sido o momento de colocar a literatura brasileira nos “trilhos do tempo”, portanto, o modernismo de 22 é retomado como uma forma de completa imersão no contexto poético de seu tempo a fim de atualizá-lo, pois só assim se poderia “viver efetivamente” o contemporâneo. Segue, então, dando continuidade ao que haveria ocorrido posteriormente no contexto do pós-guerra que teria levado a poesia e a literatura brasileira a um impasse, já que se apresentava no Brasil “todos os derivativos meta-ou-parapoéticos, todas as formas de diluição e de retrocesso”, em clara referência ao “retrocesso do lirismo” da geração de 45. Nas palavras de Haroldo de Campos:

¹³⁷ Pegar a fonte da citação.

¹³⁸ ÁVILA, Afonso. “*Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal*”. Em: 30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 10-21

¹³⁹ CAMPOS, Haroldo de. “A poesia concreta e a realidade nacional”. Em: **Arte em revista**, nº 1. São Paulo: Kairós, 1979, p. 27-31.

Foi então que se pôs em nosso país – e, com toda naturalidade, se pôs em termos internacionais – o problema de uma nova poesia. Retomava-se a intimação sem precedentes de Oswald: por uma poesia de exportação. E em que condições? Nas condições criadas por uma nova visada redutora, por um novo rasgo antropofágico. *Redução estética*, direi... Um sociólogo alitado, de acuidade de Guerreiro Ramos, descreve o processo que é reversível à problemática artística: forma-se, em dadas circunstâncias, uma ‘consciência crítica’, que já não mais se satisfaz com a ‘importação de objetos culturais acabados’, mas cuida de ‘produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências históricas’, essa produção né apenas de ‘coisas’, mas, ainda, de ‘idéias’.¹⁴⁰

Deste modo, os concretos recuperam a antropofagia como forma de legitimação programática de sua produção voltada, ou melhor, escorada na exportação, já que, até então, a poesia concreta, em seus manifestos, não cansou de afirmar que derivava de uma tradição precipuamente internacional, pois refletiam sobre um problema “culturmorfológico”, ou seja, em sintonia com uma preocupação quase universal com a tradição viva de composição sintético-ideogrâmica. Ainda que a ênfase não recaia mais nessa “contemporaneidade” cronológica entre os movimentos internacionais que se relacionaram com a poesia concreta, a poesia concreta se colocaria agora como forma de repensar a modernidade através de uma linguagem que se expressasse nas condições de produção brasileiras. A poesia seria então uma espécie de ‘operação redutora’ que

...se fez sobretudo em condições brasileiras, no convívio com a realidade urbana (tão nacional como a rural), onde se podia meditar a máquina, a civilização técnica, a relação homem (operário)-máquina, a relação homem (operário)-nova arquitetura, e respectivas contradições, em condições que não poderia jamais ocorrer, por exemplo, a um barbudo artista da ‘rive Gauche’, no horizonte finissecular de Paris de ‘fachadas bilaquianas’...¹⁴¹

Apesar de toda tensão entre o que até então do que o movimento disse até então, com suas preocupações de adequação da linguagem ao tempo vivido, e essa nova guinada que retoma a dialética entre localismo e universalismo do modernismo brasileiro, o que Haroldo de Campos frisa é que “acabou-se a defasagem cultural de uma ou mais décadas, observável mesmo em 22”, finalizando com uma acusação de que seria uma ‘falácia idealista’ a afirmação de que ‘o mundo da cultura não passa de uma superestrutura do econômico’, já que a poesia de uma país subdesenvolvido teria conseguido influenciar a poesia de países desenvolvidos.

Para a segunda indagação, Campos segue novamente uma formulação de Marx sobre o surgimento de uma literatura universal:

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Ibidem.

Se esta era a cosmovisão que já podia ser estabelecida à época, que se dirá do mundo de hoje, entrando pela Segunda Revolução Industrial (a Era da Automação), onde as distâncias se reduzem de maneira impressionantes, as técnicas de intercomunicação se aceleram, o patrimônio mental é cada vez mais posto em termos universais... Entendo que, ao contrário de um nacionalismo ingênuo, fechado numa ideia tem ética... e que repele o confronto com técnicas estrangeiras por temor de servilismos e desconfianças de sua capacidade de operação e superação das mesmas, se pode falar num *nacionalismo crítico*, que começa por uma empresa redutora.

Deste modo, Campos irá afirmar na poesia concreta um *nacionalismo crítico* jogando com a dialética entre localismo e cosmopolitismo e a assimilando à dialética entre forma e conteúdo (“sabe que nacional e universal são uma correlação dialética, da mesma maneira que forma-conteúdo”):

Assim, no campo da arte (desculpem-me os licornes da sacralidade artística, se se confronte aqui, mais uma vez, o produto poética com a máquina), é possível reelaborar criticamente, numa situação nacional, o dado técnico e a informação universal, para, através de um salto qualitativo, afirmar-se uma poesia como produto acabado de vigência inclusive para esse universal, cuja universalidade não mais poderá ser definida com a necessária abrangência sem tomar conhecimento dessa contribuição nacional inovadora.¹⁴²

O esforço aqui acaba redundando numa espécie de justificativa da atividade que o grupo teve desde seu surgimento. Ou seja, toma-se o *paideuma* composto em grande maioria por poetas estrangeiros e justifica-se sua assimilação a partir de um caráter crítico que essa empreitada assumiria, em vista do aprofundamento da modernidade, ou melhor, da modernização que este procedimento alcança. Outro aspecto é que, ao sempre tomar a comparação da poesia como uma forma de técnica na manipulação dos elementos linguísticos, seria natural sugerir que haveria em si uma evolução em seus usos – como se fosse uma tecnologia poética. Deste modo, o aproveitamento do espaço diagramático seria índice da evolução poética e do ajustamento do fazer poética ao seu tempo. Levar-se-ia, pois, ao extremo duas tendências fundantes da poesia concreta, ou seja, o aprofundamento da concepção do poema como uma máquina, ou seja, como um objeto que diz respeito ao seu contexto por suas características estruturais de semelhança, quer dizer, a um poema que viceja num mundo ‘cibernético’, deve contar as estruturas que organizam esse mundo em sua estrutura; de outro lado transforma toda a preocupação da teoria da poesia concreta como uma forma inevitável de participação, uma vez que, ao promover tamanha relativização da palavra “participação”, Campos a equivale justamente ao procedimento que a poesia concreta “cansou” de realizar, no sentido de uma radical “antropofagia” hodierna e internacional. Estabelece-se assim

¹⁴² Ibidem.

uma espécie de legitimação revolucionária de toda produção da poesia concreta, pois se atribui uma função social e um caráter revolucionário ao modo em que sempre se concebeu sua produção¹⁴³.

A partir, portanto, dessa reação a um contexto de politização encabeçado, sobretudo, pela consolidação de um polo engajado artisticamente sob os auspícios do PCB, do CPC da UNE e de outras organizações de esquerda que, não obstante, eram composta por artistas que frequentavam os mesmos espaços de sociabilidade do grupo concreto, o grupo *Noigandres* procurou escapar das críticas passíveis de grupo “alienado” ao contexto brasileiro e se posicionou como pode ao contexto político do momento. A necessidade de resposta ao nacionalismo que, nas palavras de Aguilar, havia se tornando um ‘ideologema’¹⁴⁴, aparecem já, além dos ‘post-scriptum de 61’, no texto introdutório do primeiro número da revista *Invenção* em que se busca responder se pretendendo uma “poesia de base”, quase que numa lógica de “substituição de importações”:

Segue-se que, no Brasil, o trabalho intelectual responsável, em situação, revolucionário, só pode colocar-se sob o signo da produção, indústria pesada, base [...]

Poesia nova, poesia de base, poesia que não faz média. Agressiva como quem quer ter o futuro que sabe construir e não como quem pressupõe que já lhe construíram um futuro pretérito e oportuno. *Participante enquanto criação e invenção* e não, hélas!, enquanto função, numa sociedade em que nem a poesia mais divulgada, ou a melhor poesia, tem mais função que um *band-aid*.¹⁴⁵

Em clara polêmica com a poesia engajada do CPC, porém em franca resposta ao peso que a consolidação da esquerda engajada no campo cultural teve, a primeira revista se propõe basicamente a discutir o panorama da poesia contemporânea com dois textos, um de Cassiano Ricardo e outro de Décio Pignatari, ambos apresentados no Congresso de Assis. Os dois ensaios convergiam para a necessidade de se utilizar o arsenal poético do concretismo em toda a sua potencialidade revolucionária¹⁴⁶. Outro fato importante, é que já é apresentado que os autores da vanguarda mineira terão participação no próximo número, consolidando a problematização da preocupação sobre o nacionalismo. Assim, no número seguinte, já no texto de introdução, pode-se ler a respeito de um texto de Max Bense sobre Brasília em que coloca Brasília como “um exemplo do

¹⁴³ FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 2ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992. p. 83

¹⁴⁴ Explicar a definição de ideologema

¹⁴⁵ *INVENÇÃO – revista de arte de vanguarda*, nº 1. Rio de Janeiro: GRD, primeiro trimestre de 1962.

¹⁴⁶ AGUILAR, Gonzalo. op. cit. p. 91

antiprovincianismo da consciência tropical. Algo que, para nós, responde à ideia de nacionalismo crítico”¹⁴⁷. A participação de Affonso Ávila dá prosseguimento à aproximação com a vanguarda mineira, mais politizada e engajada politicamente, que terá sua culminação na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda de 1963, ocorrida em Belo Horizonte.

Este congresso representa alguns desdobramentos do diálogo estabelecido entre o grupo mineiro e o grupo paulista, sobretudo entre Haroldo de Campos e Affonso Ávila. Em depoimento, Ávila chega afirmar que foi pensando em estabelecer um ‘frente única nacional de vanguarda participante’:

“Outros desdobramentos do ‘diálogo’ viriam, assim, naturalmente. Nós – o poeta de Tendência – e Haroldo passamos mesmo a pensar na formação de uma ‘Frente única nacional de vanguarda participante’ inclusive com uma frustrada tentativa de reconciliação entre os grupos ‘concreto’ de São Paulo e ‘neo-concreto’ do Rio, então já tacitamente rompidos. De nossa parte, o poeta de Tendência tomou a si a tarefa de contatos mais difíceis, politicamente mais delicados, e esteve sucessivas vezes no Rio, conversando com um, com outro, gente de facções engajadas diferentes e até divergentes. Participamos mesmo de duas reuniões do CPC, (...). Uma reunião foi na Faculdade de Direito Cândido Mendes, outra na casa do Ferreira Gullar, um casarão velho em Ipanema, bem ao jeitão dele, com poucos móveis e nenhuma decoração. Gullar nos saudou meio irônico na porta de entrada: “Então hoje estamos com gente importante aqui!” Contactamos também remanescentes do antigo Suplemento do ‘Jornal Brasil’, como Roberto Pontual, que tinha trânsito livre entre os ‘neo-concretos’ e que, ocupando então alto cargo no ministério da Educação e Cultura do governo Jango Goulart, viria a desempenhar função estratégica na viabilização da Semana, não só atraindo o ministro para a abertura do encontro de 63, como ajudando a captar recursos para um evento de elevado custo como seria aquele. Outro contacto na área dos remanescentes do Suplemento renovador de Oliveira Bastos e Mário Faustino foi como o ‘benjamin’ deles, o José Guilherme Merquior, que andara em namoro com o grupo ‘Práxis’, do qual vinha, no entanto, se afastando.”,

Vale alguns esclarecimentos sobre o grupo mineiro e a revista *Tendência* antes de tudo. Os intelectuais já tinham uma reputação intelectual consolidada em Belo Horizonte quando a fundaram. Fabio Lucas já era professor na então Universidade de Minas Gerais, Affonso Ávila já havia publicado dois livros de poesia e Rui Mourão, um romance. Ademais, todos tinham acesso bastante amplo para publicarem textos nos jornais belo-horizontinos como *Folha de Minas*, *Diário de Minas* e *Estado de Minas*, além disso também publicavam textos em jornais paulistas como *O Estado de São Paulo* e cariocas como o *Correio da Manhã*¹⁴⁸. A revista foi fundada já com um caráter

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ PAGANINI, Nilze. **Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo**. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

amplamente engajado por grande influência da ideologia nacional desenvolvimentista ISEB¹⁴⁹ e seus objetivos explicitados em seus editoriais:

a investigação do sentimento nacional; a criação de formas literárias correspondentes à consciência nacional; a defesa do patrimônio cultural brasileiro; e a discussão dos fundamentos da literatura brasileira, vista como possuidora de uma natureza crítica¹⁵⁰

A aproximação entre os dois grupos, até por essa distância teórica, não foi sem tensão. Veio do grupo mineiro, que havia se encontrado com Sartre na década de 60, críticas contundentes ao caráter “alienado” do movimento concretista paulista, assim como não seria despropositado imaginar que a utilização de Sartre no texto sobre o salto participante por Décio Pignatari não tenha sido justamente pela importância do filósofo francês ao grupo mineiro. O congresso de Assis teve muitas tensões entre Pignatari, Haroldo, Fábio Lucas e Rui Mourão. Em contrapartida, Affonso Ávila passa por um processo de aproximação grande ao grupo paulista, tanto que ocorre, em 1962, uma espécie de cisão no interior do grupo que resulta na interrupção da publicação de sua revista. No mesmo depoimento, 30 anos depois do congresso, Affonso Ávila termina afirmando que um dos grandes legados foi justamente a ‘índole vigorosa’ da poesia que sucedeu à Semana, que para ele tem como paradigma

aquele Rimbaud paranaense que, na ânsia dos seus 17 ou 18 anos, surpreendeu a Semana de 63 como uma estrela cadente, com seu fulgor instantâneo e comunicante de seu talento em explosão: Paulo Leminski, nosso saudoso Leminski.

Foi neste congresso que Paulo Leminski travou conhecimento e contato com o grupo concretista, assim como demais intelectuais que participaram do evento. A semana era percebida com o intuito de “formar uma frente que congregasse diferentes grupos e tendências compromissados com a ‘criação de uma linguagem nova e de autenticidade brasileira a nossa *poesia*”, porém sem abrir mão da “preocupação comum de atribuir-lhe uma função participante no contexto da realidade nacional”¹⁵¹. Coincidentemente, a primeira aparição que consegui registrar nos periódicos paraense de Paulo Leminski é justamente em relação a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Com o título “Poesia de Vanguarda: Paraná comparece a debate em Minas”

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ ÁVILA, Afonso. “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”. In: 30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 10-21.

¹⁵², a matéria explica que o ciclo de palestras acontece por meio do ministro da educação Paulo de Tarso e que contará com trabalhos e falas do grupo concretista de São Paulo e de outros grupos vanguardistas de Minas e da Guanabara. Apresenta Leminski dizendo que vem se dedicando a poesia concretista há cerca de um ano, é poliglota que “fala corretamente inglês, francês, italiano, espanhol e hebraico” e que estaria agora estudando “alemão, russo, japonês, grego e latim”, já tendo inclusive traduzido um poema de Maiakovski do original russo – “que considera seu grande mestre” – e que levará ao encontro mais de 40 poemas, “muitas já publicados em suplementos literários dos jornais da capital” (Não consegui achar nenhum, entretanto). Segundo ainda a matéria, admiraria na poesia brasileira Carlos Drummond de Andrade e Affonso Romano Sant’Anna do CPC de Minas Gerais a quem credita conseguir “fazer uma conciliação entre a poesia concreta e a tradicional não rompendo com a sintaxe tradicional”. Entre “os nomes internacionais”, teria muito apresso por Maiakovski, Ezra Pound e e. e. cummings. Termina a apresentação dizendo que o jovem de 19 anos cursa Direito na Universidade do Paraná e letras neolatinas na Faculdade Católica de Filosofia.

No texto, é apresentada algumas linhas de explicação do concretismo e para isso são usadas algumas supostas falas do Leminski. Para o jovem, então, o concretismo seria “um programa que procura dar certa lucidez à poesia. Por exemplo, o surrealismo é uma poesia alucinada, enquanto o concretismo é o máximo da lucidez. O poeta concretista trabalhar a palavra como o arquiteto trabalha um edifício”. E conclui dizendo que a poesia concretista marcaria a ressurreição do barroco por: ser uma arte intelectual anti-romântica, do cérebro e não do coração e por ser uma exploração de todos os recursos linguísticos e imagísticos possíveis. Em seguida, a matéria relata algumas das falas que seriam realizadas na semana, como a de Fábio Lucas sobre a posição da crítica em relação à poesia de vanguarda; Décio Pingatari e Haroldo de Campos falando sobre aspectos da teoria e processo criativo da poesia concreta; Roberto Pontual, editor da revista ‘Tempo Brasileiro’, falando sobre o caráter participante da nova poesia e sua integração no contexto da realidade brasileira. Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello neto seriam objetos de especiais de estudo nas falas de João Guilherme Merquior e de Luiz Costa Lima.

¹⁵² POESIA de vanguarda: Paraná Comparece a Debate em Minas. *Ultima Hora*, Curitiba, p. 3, 12 ago. 1963.

Findada a semana, o poeta foi convidado por Augusto de Campos para passar uma noite em São Paulo antes de retornar a Curitiba: “Quando chegamos em casa, ele não dormiu, ficou lendo os *Cantos* [de Ezra Pound, tradução feita pelo próprio Augusto de Campos] até o amanhecer. Eu fiquei impressionado. Ele era muito novo e tinha um entendimento e uma identificação com o nosso trabalho como nenhum outro poeta naqueles anos”¹⁵³.

“Depois disso, passou a ser considerado uma espécie de mascote do time. Foi apresentado ao poeta José Lino Grunewald e ao professor Boris Schneiderman, tradutor de Maiakovski e especialista em literatura russa; por influência direta dos mestres, conheceu a obra e o pensamento de Marcel Duchamps (...); Anton Webern (...); o cubano Lezama Lima; e, por último mas não finalmente, Stéphane Mallarmé (...). Passou a ter uma admiração especial por obras e autores considerados ‘exagerados’ ou ‘difíceis’. Com relação à literatura brasileira – concretismo à parte – Leminski vasculhou a obra de Sousândrade, Cruz e Sousa, Guimarães Rosa e decorou todas as denticões da Revista de Antropofagia, uma criação do Movimento Modernista.”¹⁵⁴

Estabeleceu-se uma rede de comunicação constante entre o poeta curitibano e grupo paulista, tanto no sentido referências trocadas, como na permuta de obras e ideias sobre o que haveria para fazer e ser feito. Em seu retorno a Curitiba, Leminski é convidado para a realização de três palestras na biblioteca pública do Paraná sobre o concretismo. É apresentado como o único representante do Paraná do movimento da poesia concreta por ter participado na I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Ressaltando que um poema seu fora selecionado para a exposição e também como um “jovem professor – que já traduziu Maiakóvksi” de história, inglês, francês e filosofia que faz poesia concretista, além de ser acadêmico de Direito e Filosofia¹⁵⁵. Aparentemente as palestras foram divididas entre poesia concreta, poesia participante, todas elas ilustradas por quadros feitos pela então esposa de Leminski, Neiva.

Ainda em 1963, Leminski publica um texto no Correio do Paraná, no dia 13 de outubro, sobre o poeta do CPC Affonso Romano Sant’Anna, chamado “Um poeta mineiro”¹⁵⁶, o texto começa apontando os problemas enfrentados pela poesia contemporânea em face ao engajamento político. Segundo o poeta, o descaso em

¹⁵³ VAZ, Toninho. op. cit. p. 69

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Cf. CONCRETISMO será tema de três palestras: BPP. *Última Hora*, Curitiba, p. 4, 14 set. 1963; ACADEMICO fala hoje sobre Poesia Concreta. *Última Hora*, Curitiba, p. 4, 8 out. 1963; PINTORA carioca inaugura mostra dia 8 na BPP. *Correio do Paraná*, Curitiba, p. 4, 5 out. 1963.

¹⁵⁶ LEMINSKI, Paulo. Um poeta mineiro. *Correio do Paraná*, Curitiba, p. 4, 13 out. 1963

relação à forma que os poemas preocupados com a revolução social realizavam seria fatal à arte. Leminski elenca Sant’Anna como uma honrosa exceção: o texto comenta da relação do poeta mineiro com o concretismo, “ao que sei”, e portanto apresenta como “mais notável característica”, grande economia verbal o que dá aos seus poemas um poder antes de percussão do que de sugestão e termina o texto dizendo:

“Assim é Affonso Romano de Sant’Anna. Poeta das justas causas. Profundo. Dono de técnica segura e poderosa. Nem lhe falta um nome fácil de guardar na memória... Seriamente, seria um dos poetas que poderiam com legitimidade suceder a Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto e algumas outras glórias de nossa poesia”.

Publica ainda em 1963, dois poemas no mesmo jornal, ainda assinando Paulo Leminski Filho. O primeiro poema é bem impregnado de uma impositação de um lirismo bem cadente, lembrando em alguns momentos o preciosismo simbolista, por outros a inflexão da geração de 45, ainda com um português de regência da norma culta, com a utilização poética de retorno à infância que modo temático de apresentação entre a tensão do “amadurecimento”, pois o poema estabelece um paralelismo entre a criança que é posta à noite para contemplar a fúria de uma tempestade, provavelmente pelo pai que acredita que assim está educando seu filho, porém o impedindo de sonhar, coisa que esse mesmo pai já é incapaz de realizar.

enquanto é apenas criança
um direito te resta – o de ser não estando
último que ninguém te tira.
numa noite de tormenta
alguém virá montado no relâmpago
condarte para ver
- a gestação das águas
- a luta das nuvens
- o vôo dos raios

que borrrão de azul
teu rosto, flor de espanto –
enquanto teu pai
que se acredita sábio
luta na cama
para ter um sonho.¹⁵⁷

O poema já ensaia algumas conquistas mais recentes da poesia, como a ausência de letras maiúsculas, a diagramação e o posicionamento dos versos como relevante para o esquema do poema, mas nada ainda próximo dos poemas dos concretistas. Curiosamente, o segundo poema publicado por Leminski, está muito mais afeito aos

¹⁵⁷ LEMINSKI FILHO, Paulo. Outro Poema. *Correio do Paraná*, Curitiba, 15 nov. 1963

parâmetros da arte “participativa” e engajada, condensando certo “romantismo revolucionário”, do que aos concretistas, ainda que já contenha uma disposição versal muito próxima da qual o poeta virá a usar em suas poesias posteriores

a mãe levou o dia
alimentando os canários,
outras aves as galinhas,
o cachorrinho e o gato,
o papagaio, o jaboti,
os coelhos e os leitões,
quando voltou pra casa
sobre os pratos vazios
encontrou os quatro filhos
os quatro mortos de fome¹⁵⁸

Sem grandes preocupações formais, porém embebido de liberdades e já não utilizando uma linguagem de norma culta, o poema tenta tematizar a realidade das mulheres pobres que acabam passando pela exploração humilhante ao ponto de ter que alimentar animais e deixar os filhos em casa morrendo de fome. Poderíamos apontar aqui um bocadinho daquela estrutura de sentimento apontado por Ridenti e que teria se espalhado por boa parte das produções da época. É interessante notar, entretanto, que apesar de poemas mais próximos à poesia engajada, neste primeiro momento, o poeta, ao começar a fazer parte da página “Vanguarda” do *Correio do Paraná*, em janeiro de 1964, recebe a descrição de primeiro poeta concreto do Paraná – antes mesmo das publicações na revista *Invenção*, que se dará em dezembro de 1964. Epíteto que, diga-se de passagem, o acompanhará em boa parte dos apostos ao seu nome em matérias do *Jornais*, justificando assim o processo de separação que Leminski iniciará para ter como que sua voz própria frente ao contexto de poesia brasileira.

Como dito, em dezembro de 1964, o grupo concreto publicará a penúltima edição de *Invenção* dedicada a Oswald de Andrade. Um olhar geral pela a revista, conforme ainda Aguilar, demonstra “que só os dois primeiros números podem ser incluídos integralmente na chamada ‘fase participante’, enquanto os outros três se preocupam mais com o estado das artes (principalmente poesia e música) e com a integração de novos poetas e artistas”. Esta última característica nos interessa para a pesquisa. No número 4 da Revista *Invenção*, com um editorial sobre os 10 anos da morte de Oswald de Andrade, com a participação de inúmeros artistas como os músicos

¹⁵⁸ Idem. Poema. *Correio do Paraná*, Curitiba, 2 dez. 1963

Gilberto Mendes e Willy Correia e 13 fragmentos do livro experimental *Galáxias* de Haroldo de Campos, Paulo Leminski é publicado em sua primeira publicação fora de Curitiba¹⁵⁹.

Segundo o biógrafo Toninho Vaz¹⁶⁰, Leminski teria sido convidado por Augusto de Campos a também participar da revista *Invenção*. O poeta participou dos números 4 e 5 da publicação. A importância da participação do poeta nesta revista não é de caráter de divulgação, porém uma espécie de consagração simbólica e entrada no campo literário por meio da esteira concretista. O poeta, ao participar de uma revista de um grupo com uma importante posição no meio literário brasileiro, adquire assim caráter de *paridade* frente aos demais escritores. Evidentemente, que isso significa ocupar as mesmas posições ou que a *República das Letras* seja isonômica. Significa, porém, que é a primeira aceitação, dentro de um grupo de produtores de poesia fora de Curitiba, pelo escritor. A inserção no campo é também a inserção na história do campo, no sentido de ser o reconhecimento e da inserção na problemática historicamente constituída a lá instituída¹⁶¹.

Na participação do número 4, pode-se reconhecer uma vigorosa aproximação da poesia de Leminski aos preceitos concretos. São publicados 5 poemas do jovem poeta. O poeta é apresentado da seguinte maneira:

Paulo Leminsky, jovem poeta paranaense (20 anos) que se revelou na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda” de B. Horizonte combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor, Leminsky dedica-se ao estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas. Em Curitiba, organizou um grupo de poesia experimental e dirige a página “Vanguarda” (Correio do Paraná)¹⁶²

Diferente dos poemas publicados nos periódicos paranaenses, os publicados em *Invenção* começam ainda próximos de uma temática mais social, porém já mais sofisticado na técnica poética:

¹⁵⁹ KHOURI, Omar. “Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta” in FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006

¹⁶⁰ VAZ, Toninho. op. cit.

¹⁶¹ BOURDIEU, Pierre (1989). **A ontologia Política de Martin Heidegger**. Campinas, SP: Papirus, 1989. p. 59

¹⁶² *INVENÇÃO – revista de arte de vanguarda*. nº 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964.

a grave advertência dos portões de bronze das mansões senhoriais
 a advertência dos portões das mansões
 a advertência dos portões
 a advertência
 a ânsia

Interessante que a disposição dos poemas, seu ordenamento, traça uma espécie de caminho de aproximação do poeta curitibano ao grupo concreto. Neste primeiro poema, apesar da utilização da anáfora como processo estruturante do poema em diagonal até a formalização em ânsia, o conteúdo do poema é claramente político.

*: por questão de subsistência
 por questão de subserviência
 por questão de subsequência
 por questão de sequência
 por questão de silêncio
 por questão de ânsia
 por questão de cio
 por questão de se
 questão de ser
 os que estão
 em questão

Assim como o segundo, desenvolve-se a partir da palavra subsistência e elabora uma espécie de ressalva em que a palavra vai se desdobrando em uma petição de princípios. É interessante deixar claro que o Golpe de 64 havia já ocorrido, reconfigurando o campo literário (item que será discutido no decorrer da dissertação). Em seguida, o poema que será título de um livro de Leminski publicado na década de 80 e que corrobora para essa visada sobre o “caminho de conversão” do Leminski, posto bem ao meio do caminho, o poema “metaformose” que joga com a palavra metamorfose desconstruindo-a e a reconfigurando:

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

Os seguintes poemas, ambos, como aponta Nuernberger¹⁶³, apresentam uma linguagem emulando uma “escrita fonética” em que se pode ler:

“língua quase chinesa/essa língua minguada/ gíngua/ção sinclônica: tanque/ calanguejo/ blanco / chio chuva// céu/ mangue”. Como bem apontado por Nuernberger, o poema traz referências a certa atmosfera do haikai ao trazer a temática “tanque”, famoso pelo poema de Bashô, porém, no lugar da rã, entram o caranguejo e o mangue como pano de fundo. Relacionando-se não só como Pedro Xisto, que, em seu livro de estreia *Haikais e concretos* (1960), estabelece uma aproximação entre niponismo e

¹⁶³ NUERNBERGER, Renan. **Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970.** Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

poesia concreta¹⁶⁴, mas como também citando Helena Kolody, que em Curitiba, realizava haicais desde os anos 40 e, segundo relata VAZ, em 1965 – um ano depois dessa publicação – teve um encontro com Leminski em que ele pediu que ela autografasse um livro dela de haicais.

¹⁶⁴ Idem. p. 46

Neste poema estruturado de maneira simples: os signos estão agrupados pela rima como no caso de “MELHORAL – SONRISAL”; em assonância em “o” e “i” de “MOBILOIL – KOLYNOS”; aliteração em “t” de “ELECTRIC – COLGATE – MOTORS”, etc. O poema estabelece uma relação de opressão entre os grandes nomes multinacionais em “caixa-alta” com a pequena e em caixa-baixa “casas pernambucanas”, ao mesmo tempo em que abre espaço para uma interpretação de cunho mais “participante” ao estabelecer a palavra “GENERAL” entre as “multinacionais” e as “casas pernambucanas”. Esse procedimento, segundo Nuernberger e Leite, abre espaço para um direcionamento de concepção e de constatação do atraso nacional e de uma relação de subordinação em relação ao que seria o “imperialismo”, o que de alguma forma iria de encontro ao editorial da revista *Invenção* n. 3¹⁶⁵, em que os concretos criticavam de uma forma ambígua e uma tanto desentendida esse tipo de concepção:

O pragmatismo brasileiro cresce violento. A chamada revolução brasileira vai-se aguando sob o duplo signo, aparentemente contraditório, do pragmatismo centro-sulista, e varguista, mediante a ianquização, vale dizer, a paulistificação do Nordeste. O desenvolvimentismo é apenas um facies do pragmatismo brasileiro, longa manus do americano.

As artes visuais já se mostram totalmente tomadas por este pragmatismo, que aqui vem animar um novo mercado para a arte morta da pintura – não conseguido os raros aristas construtivos que surgiram entre nós, por volta da década de 50, superar as contradições do artesanato (carência de informação = alienação), o mesmo artesanato que fornece os víveres voluptuários e luxuosos das super-mercantes galerias de arte. O próprio desenho industrial, ma começa, já vem deformado pelo ‘styling’: empirismo dissolvente.

A poesia tradicional se contorce para encontrar: não um público, mas um mercado, com a diluição de processos concretos e cabralinos, que vai desde o amido-rigorismo engomado de versilhos ladravazes até as edificantes pérolas rimadas do neo (mais um) – realismo socialista.

Mas a poesia nova – de *Invenção* – se destina ao povo-produtores. Da revolução. Contra o pragmatismo e o empirismo de consumo em arte e contra toda forma de ‘revolução’ pelos canais competentes da poesia burocrático-formalista”¹⁶⁶

Já antes dessas publicações, o poeta era reconhecido pelo jornalismo curitibano como membro da poesia concreta, tendo sido convidado a ministrar palestras tanto na Biblioteca pública do Paraná, como no cursinho preparatório para vestibular onde passa a trabalhar a partir de 64. É convidado também para participar como jurado num concurso de contos da UPE, juntamente com Helio de Freitas Puglielli e João Manoel

¹⁶⁵ *INVENÇÃO – revista de arte de vanguarda*. São Paulo: Invenção, jun. 1963.

¹⁶⁶ *Ibidem*. p. 3-4.

Simões. Curiosamente, em sua descrição de competência, ao lado do nome, está “poeta concreto”, somente. Três anos depois, no início de 1967, na revista *Invenção* n. 5¹⁶⁷ – o último número – Leminski publica mais quatro textos. O contexto já é outro, uma vez que o golpe de 64 irá alterar de maneira drástica a polarização no campo literário, o que será discutido no próximo capítulo.

Em 1965, em entrevista a José Louzeiro para o caderno de Literatura do Correio da Manhã, Augusto de Campos cita o jovem poeta de 20 anos, “Paulo Deminski” como uma grande revelação do quarto volume da revista *Invenção*:

Chamo atenção para o jovem poeta paranaense. Paulo Deminski [sic] – extraordinário talento criativo, servido por um conhecimento de idiomas verdadeiramente surpreendente para um poeta de 20 anos. Seus poemas **língua quase chinesa** (que cria um pseudochinês com o nosso idioma) e **casa pernambucanas** (concreto-participante, com siglas de firmas) são já plenas realizações, bastante pessoais¹⁶⁸.

Em outro texto, dessa vez para o suplemento literário do *Estado de São Paulo*, de 6 de maio de 1967¹⁶⁹, Luiz Costa Lima, participante da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda de Belo Horizonte, em texto sobre a poesia brasileira, fazendo parte de um montante de textos publicados pelo jornal, chamado de “inquérito sobre a poesia brasileira”, cita Leminski de maneira elogiosa.

O texto procurando analisar o contexto poético brasileiro divide em termos quase próximos de um esboço de ‘campo literário’, em quem, por meio do reconhecimento da crítica especializada, seria possível dividir os “produtores” em quatro categorias: “a) a dos há muito legitimados; b) a dos há pouco legitimados; c) a dos que desde algum tempo em via de legitimação; d) a dos que há pouco em via de legitimação”.

Na primeira categoria, o crítico literário encerra Joaquim Cardoso, pela produção criteriosa e rara, mas que há muito não publicava nada; Manuel Bandeira, que “apenas se diferencia materialmente, por algum texto esparso”; e, finalizando com Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, ressaltando que suas obras novas não eram ainda de conhecimento público. Interessante notar que a última revista invenção,

¹⁶⁷ *INVENÇÃO – revista de arte de vanguarda*. São Paulo: Invenção, jan. 1967

¹⁶⁸ CAMPOS, Augusto de; LOUZEIRO, José. “Poetas de Vanguarda tomam posição”. *Literatura. Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 12/mar/1965

¹⁶⁹ LIMA, Luiz Costa et al. Quarto Inquérito sobre a Poesia Brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 mai. 1967. Suplemento Literário, p. 4.

de janeiro de 1967, publica textos inéditos de Murilo Mendes que viriam a ser publicados em livro ainda no mesmo ano e afirmando que “a presente publicação constitui a homenagem de INVENÇÃO ao espírito de vanguarda que é uma constante da obra muriliana”. Na segunda categoria, “b”, citando apenas os “nomes mais salientes”, estariam presentes João Cabral de Melo Neto, Mário Faustino e Ferreira Gullar com a explicação de que o primeiro seria o único desses que seria ainda poeta atuante, já que a obra de Ferreira Gullar estava em decadência, “por motivos cuja análise aqui não é possível”, mas que provavelmente giram em torno da recente participação do poeta no CPC e de suas publicações clandestinas de cordel, e pelo falecimento de Mario Faustino. Na categoria “c” haveria, segundo o autor, a maior atividade criadora, que seria manifesto pelo comparecimento de suplementos e revistas especializadas, a qual se acompanha do maior desconhecimento ou estranheza do público. Essa categoria, por essas mesmas razões, seria ocupada somente pelos poetas concretos e, por ser a área mais criativa, teria dificuldades maiores, tanto pelo caráter de movimento de vanguarda, mas, sobretudo, pelo contexto político instaurado pelo golpe que diluía o impacto de recepção e, portanto, numa justificativa quase que escrita por qualquer um dos concretos, “torna suspeito a algumas áreas de pensamento e de reconhecimento difícil ou trabalhoso por conta da *deficiência de informações de nosso sistema literário* (produtores, críticos, comentaristas e receptores)”¹⁷⁰. E, finalmente, a categoria “d”, “aquela em que se mostra mais difícil não sermos traídos pela memória”, que contaria com poetas como Sebastião Uchoa Leite (também publicado em *Invenção* n. 4), Ivan Junqueira e Paulo Leminski “Filho”. Estes poetas novos teriam grandes dificuldades para sua própria afirmação, pois o país não teria mais uma poética, mas diversas poéticas divergentes e de resultados qualitativos “palpáveis” e também porque o interesse por nomes “menos legitimados” é escasso ou quase nulo. O autor ainda afirma que haveria uma deficiência crítica no país que agravaria essa situação.

Ainda que citado por pessoas que tinham conhecimento pessoal, Leminski é apresentado no suplemento literário de maior prestígio no meio literário como promessa dentro do arco formalista de produção, ao lado de Ivan Junqueira – que se consagrará posteriormente como tradutor e poeta. É nesse momento que se consolida, a meu ver, a imagem de poeta prodígio, com 20 e poucos anos que “combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor” e “dedica-se ao

¹⁷⁰ Grifo meu.

estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas”¹⁷¹. Em entrevista para a *Folha de São Paulo*¹⁷², o mesmo afirma “conheci Leminski pessoalmente e reconhecia a promessa que era”. Domingos Pellegrini, famoso escritor de contos do norte do Paraná, também conheceu Leminski por meio da revista *Invenção*¹⁷³ e sua participação no debate público curitibano, sobretudo, começa a partir de sua participação e colaboração com o grupo concretista. Nesse sentido, a entrada de Leminski no campo se dá por meio do polo formalista e, por sua vez, erudito do campo, consagrando-o na mesma forma e estabilizando certa imagem que lhe assegurará ganhos simbólicos com os quais lidará de maneira a construir para si um espaço próprio.

¹⁷¹ *INVENÇÃO – revista de arte de vanguarda*. São Paulo: Invenção, jun. 1963.

¹⁷² LIMA, Luiz Costa. “Resposta de Luiz Costa Lima”. *Folha de São Paulo*. Ilustríssima. 23/fev/2014

¹⁷³ Depoimento concedido em 28 de março de 2016.

II. “a liberdade da minha linguagem” – da revista *Invenção* ao Catatau (1964-1975)

Quando da estreia na *Invenção – Revista de Arte de Vanguarda* n. 4, o golpe militar de 1º de abril havia já ocorrido, provocando grande impacto no meio cultural do período. Nesse primeiro momento, a coalização entre liberais e autoritários tinha dois objetivos básicos: o primeiro era “destruir uma elite política e intelectual reformista cada vez mais encastelada no Estado” e o segundo, cortar os laços organizativos entre essa elite e os movimentos sociais de base popular¹⁷⁴. Na consecução, portanto, desses objetivos foram utilizadas cassações e inquéritos policial-militares contra lideranças políticas, sindicais, militares (de alta e baixa patente) que eram de algum modo comprometido com o reformismo trabalhista. Entre intelectuais, contudo, neste primeiro momento foram cassados somente os ideólogos e os quadros técnicos do regime deposto, enquanto artistas e escritores de esquerda foram poupados, embora constantemente investigados¹⁷⁵. Esse fato, porém, em nada poderia ser considerado como certa tolerância, que poderia endossar uma suposta faceta mais “branda” desse primeiro período: a ausência de uma repressão generalizada, neste primeiro momento, pode ser pensada como estratégia do regime militar em se preservar no poder, pois, deste modo, evitaria criar atrito com a classe média, que havia dado amplo respaldo civil ao golpe “em nome da democracia”; neste sentido, foi uma tática para a manutenção do equilíbrio do frágil consenso golpista¹⁷⁶ que, todavia, não atrapalhava os objetivos fundamentais da “revolução”. Trata-se, pois, de uma faceta do golpe que se vincula mais à natureza do próprio regime implantando, ou seja, da sua base social do que de uma suposta “vergonha” que o a ditadura poderia expressar.

A repressão seletiva e a construção de uma ordem institucional autoritária e centralista tinham como objetivo a blindagem do Estado às pressões da sociedade civil e a despolitização dos setores populares. Não estava como prioridade, neste primeiro momento pelo menos, impedir a opinião pública ou tampouco silenciar manifestações culturais. Deste modo, ainda com a supressão dos movimentos sociais e políticos, a esquerda derrotada parecia triunfar na área da cultura¹⁷⁷. O impasse em relação à cultura

¹⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 70

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Idem. 71

¹⁷⁷ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. Em: _____. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1992

advinha justamente da relação de respaldo que o golpe estabeleceu com as classes médias, da qual, por sua vez, inúmeros dos então jovens artistas engajados eram oriundos¹⁷⁸ e para a qual os temas da cultura, em virtude disso, e da liberdade de expressão eram bastante sensíveis¹⁷⁹. Além disso, se tomarmos os passos da historiografia¹⁸⁰ que considera a ditadura como um regime adotado para efetivamente defender o capitalismo, as relações entre a classe média e o regime adquirem maior complexidade, pois, na intenção de estimular a modernização capitalista, os militares tinham a indústria cultural como um de seus setores mais dinâmicos. Neste contexto, as obras criadas por artistas de oposição e de esquerda eram consumidas avidamente pela própria classe média, tornando assim os mercados televisivos, fonográfico e mesmo editorial como o principal eixo de modernização¹⁸¹. Neste sentido, pode-se dizer que num primeiro momento, o governo militar agiu de modo a *dissolver as conexões entre a “cultura” de esquerda e as classes populares*, encastelando-a em si mesma. Essa estratégia não deixou, contudo, de ter o fechamento dos Centros Populares de Cultura (CPC) - cuja sede e o prédio da UNE foram incendiados no dia do golpe militar – e do ISEB, dois centros irradiadores do polo engajado no campo intelectual do período. Esses fechamentos isolaram os artistas de esquerda de suas redes formais, espaços organizados e institucionalizados de produção e circulação artística, já que os três núcleos maiores do polo engajado, a saber, os dois citados acima e o Movimento de Cultura Popular de Recife, foram colocados na ilegalidade, barrando assim um caminho de profissionalização e de estabilização que havia se aberto no campo e isolando-os do contato com as demais classes¹⁸². Sem contar que, embora em menor número do que nos movimentos sociais, foram inúmeras as intervenções no meio cultural, no sentido de “sanear” os espaços: demissões funcionários públicos que eram ligados ao PCB ou ao governo deposto, na Rádio Nacional e no Movimento de Alfabetização. Todas essas ações para descolar ainda mais os circuitos e alianças que ligavam intelectuais, artistas e as classes populares.

Na poesia, no polo engajado, sobretudo, o impacto foi imediato. Moacyr Felix, em depoimento a Marcelo Ridente, relata o que aconteceu com a coleção *Violões de*

¹⁷⁸ RIDENTE, Marcelo. op.cit. (2014) p. 37

¹⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. op.cit. (2014) p. 98

¹⁸⁰ Colocar os livros do Napolitano aqui.

¹⁸¹ NAPOLITANO, op.cit. (2014).; Schwarz, Roberto. Op.cit. (1992)

¹⁸² NAPOLITANO, op.cit. (2014) pp. 101-102

rua, publicados pelo CPC e pela UNE, ambas as instituições fechadas e jogadas para ilegalidade pelo regime militar:

Tinha mais dois volumes já feitos. Tinha cinco. Mas houve o movimento da “revolução” e foi impressionante: o *Violão de rua* foi mostrado na televisão como exemplo de literatura subversiva; *Poemas para a liberdade*, de Joaquim Cardozo, Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes. Eram poemas humanos, voltados a dizer o quanto era necessário humanizar a vida, voltados para aqueles que eram pobres economicamente, ou intelectualmente também, para o alienado. [...] Foi dado como exemplo, porque os estudantes da UNE liam isso na Central do Brasil. A mim me comovia, era bonito ver aquele pessoal comprando aqueles *Poemas para liberdade*. E o povo comprava e entrava com aqueles livrinhos no trem.

Por todos esses acontecimentos, a intelectualidade brasileira no período imediatamente após o golpe pareceu desorientada, sobretudo a poesia que, segundo Iumna Simon¹⁸³, das artes, foi a que mais demorou em dar uma resposta à altura ao golpe. Do lado, portanto, do *engajamento poético* – ou seja, do polo formalista – encampado, sobretudo pela poesia concreta, em dezembro de 1964, como já foi dito no capítulo anterior, o grupo publicava o quarto volume da revista *Invenção*, com uma homenagem a Oswald de Andrade por ocasião dos dez anos de sua morte. Desde 1963, o grupo acentuara sua pesquisa acerca da obra do poeta modernista com ensaios publicados no “Suplemento Literário” do *Estado de São Paulo* e, em 1964, foram publicadas reedições das obras do poeta com a participação direta do grupo concretista, juntos a outros participantes do “Suplemento Literário”, como o crítico uspiano Antonio Candido. A incorporação do poeta no repertório mais imediato do grupo vem acompanhado de outros elementos que indicam uma maior abertura do grupo a elementos “aleatórios”, criando certo distanciamento dos preceitos construtivistas que balizavam a ortodoxia do movimento do final dos 50 ao começo do 60. O “salto participante”, sem dúvida, já era um indício dessa espécie de correção de rota, em virtude do contexto extremamente politizado do contexto. De todo modo, a série *popcretos*, de Augusto de Campos, apresentada em uma exposição na Galeria Atrium, em São Paulo, juntamente com as novas obras de Waldemar Cordeiro, além do *happening* musical regido por Damiano Cozzella, representam já um distanciamento de critérios propagados pelo grupo, sobretudo aquele que concebe o poema a partir de sua estrutura planejada. Nesse sentido, pode-se pensar numa primeira aproximação com o *pop* e do aleatório e, deste modo, o concretismo estava deixando de ser um projeto

¹⁸³ Palestra realizada em 2014: O Golpe de 1964 e a Cultura Brasileira – Poesia. Pode ser visto em: <http://comunicacao.fflch.usp.br/node/4427>

programático para se tornar, lentamente, um traço diferenciador do manuseio do material poético.

Haroldo de Campos neste mesmo volume de *Invenção* publica pela primeira vez trechos das *Galáxias* em que

É necessário ler o começo das *Galáxias* À luz das notas editoriais da revista *Invenção* e em correspondência com uma *linearidade evolutiva*, esperança épica no horizonte potencialmente revolucionário de 1963.

Ou seja, representa também certo afastamento dos critérios concretista que se balizavam pelo ascetismo e em termos de uma evolução das formas, ou seja, a questão do fim do verso perde o foco dentro desse projeto que se pretende mais livre ou arbitrário, em que a devoração e exuberância brincam com as condições de reaparecimento do sujeito, embora ainda distante da lírica, porém existente.¹⁸⁴

Esse processo de singularização dos projetos a qual cada um dos integrantes do grupo *noigandres* passa nesse período é possível enxergar já em 1961, com o “pulo da onça”. Deste então, como aponta Franchetti¹⁸⁵, as referências a um *projeto* comum vão se rareando e cada um passa a seguir o próprio rumo: Haroldo de Campos passa a desenvolver fundamentalmente uma atividade de crítica literária; Augusto de Campos passa a dedicar-se com mais afinco à tradução e à crítica de música; Décio Pignatari se dedica principalmente à teoria da informação e às reflexões acerca da comunicação de massa. A meu ver, vão gradativamente simbolizando o fim do grupo da poesia concreta enquanto *projeto* comum.

Desde a I Semana Nacional de Vanguarda, Paulo Leminski conquistara relativo espaço na imprensa curitibana e importantes mudanças aconteciam em sua vida particular. Antes ainda de sua primeira participação na revista *Invenção*, ele teria arranjado seu primeiro emprego importante no Curso Dr. Abreu, um cursinho preparatório para o vestibular, onde lecionaria literatura e história e em que deixaria grande impressão nos alunos que tivera, citado muitas vezes como um professor com ares espetaculares e que lançava mão de temas contemporâneos e da juventude para se fazer compreender¹⁸⁶; paralelamente, ia se distanciando dos dois cursos universitários

¹⁸⁴ AGUILAR, Gonzalo. op.cit. p. 111

¹⁸⁵ FRANCHETTI, Paulo. op.cit. p. 109

¹⁸⁶ Em depoimento da ex-aluna Esmeralda Silveira: “Eu era fascinada pelo Paulo, achava ele o máximo como professor. Em suas aulas ele usava recursos absolutamente charmosos para se fazer entender... O aluno percebia que havia erudição, não era apenas encenação”; e no depoimento de Carlos João, futuro

em que estava matriculado. Provavelmente devido a uma conjunção de eventos: a aproximação e aceitação por parte do grupo da poesia concreta em 1963, o emprego relativamente estável proporcionado pelo cursinho e, segundo seu biógrafo, a repressão estudantil com a qual a ditadura havia encarcerado as universidades paranaenses.

A estabilização financeira permite ao casal Paulo Leminski e Neiva a saída da casa dos pais para o edifício São Bernardo, na rua Dr. Muricy, um ponto nobre no centro da cidade, segundo Vaz. Curiosamente, passou a ser vizinho da poeta Helena Kolody, filha de ucranianos e escritora de *hai-kais*, da qual, aliás, aparentemente estava lendo um livro justamente sobre a forma japonesa

“O Leminski apareceu logo nos primeiros dias. Tinha um livro meu nas mãos, onde eu explicava que minha concepção de *hai-kai* vinha de Guilherme de Almeida. Ele estava estudando japonês e se interessou pelo assunto. Era extremamente jovem e brilhante, e vivia em estado permanente de inspiração”¹⁸⁷

Provavelmente atento ao que se passava com o grupo da poesia concreta, confluindo juntamente com as mudanças de posição social por que passava, em 1965, Leminski vai publicar uma espécie de manifesto, o “Anti-projeto à poesia no Brasil”¹⁸⁸ em que procurar expor, ainda que de maneira tímida, suas diferenças em relação à poesia concreta, ou, melhor, aquilo que considerava enquanto poesia concreta¹⁸⁹, e procurará, por meio dessa diferenciação, postular alguns caminhos para a sua “poesia impura”.

O próprio título do texto condensa referências tanto ao projeto concretista, quanto ao CPC. O manifesto inaugural da poesia concreta enquanto tal é o “Plano piloto para poesia concreta” e a expressão “anteprojeto” assim como “plano piloto” são amplamente utilizadas pela arquitetura; por outro lado, o texto escrito por Carlos Estevam Martins para o CPC, que condensava os objetivos e as diretrizes da organização, intitulava-se “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”. Leminski, desta maneira, procurava realizar aquilo que havia visto em Affonso Romano Sant’Anna, a síntese entre os dois polos daquele contexto com uma diferença: ao

amigo de Leminski: “Era qualquer coisa de extraordinário. Ele falava praticamente durante três horas seguidas, fazia um arrasa-quarteirão sobre Grécia e Roma, aliava o prazer de ensinar ao de falar sobre as coisas que tinha paixão e conhecimento. Se empolgava, dava conselhos, fazia observações bem-humoradas, acendia cigarro pelo filtro, dava um show” VAZ, Toninho. op.cit. p. 76

¹⁸⁷ VAZ, Toninho. op.cit. (2005) p. 78

¹⁸⁸ LEMINSKI, Paulo. “Anti-projeto à poesia no Brasil” In: NUERNBERGER, Renan. Op.Cit. p. 169-178

¹⁸⁹ NUERNBERGER, Rafael. Op.cit. p. 9

substituir o prefixo “ante-” por “anti-”, o poeta curitibano por um lado marca sua posição de enfrentamento a ambos os projetos – ainda que a crítica à poesia concreta apareça de modo mais velado – e apresenta um texto que se expõe já enquanto contradição no sentido de se definir como projeto que se quer contra a definição de projetos.

O texto diverge de valores centrais da teoria concreta ao mesmo tempo em que se acerta com a poesia engajada, sem, no entanto, se opor à primeira. Apostando ainda numa espécie de “linha evolutiva formas” ao conceber o percurso da história humana como um processo de acumulação de signos que não só estariam na poesia, mas excedendo-se por todo o mundo por meio de placas, néons, cartazes etc. É possível já entrever a influência da cultura zen, por exemplo, “Sou o que sou onde estou (muga, satori)”¹⁹⁰, ainda que houvesse um grande diálogo já pelos concretistas por meio de Ezra Pound com a poesia oriental, é preciso citar o contato com Helena Kolody, ocorrido também em 64 e 65, que escrevia *hai-kais*, além de ser também nesse período que Leminski começa um curso de artes marciais, prática que terá grande impacto em sua vida¹⁹¹, assim como as leituras dos famosos *diluidores* do zen no período, Alan Watts, Teitaro Suzuki e Thomas Merton. Em sintonia com os avanços em outras dimensões que já se iniciara na *Invenção* n. 4, como em *popcretos* de Augusto de Campos, o texto aponta para uma intenção de promiscuidade com os materiais poéticos,

“(Sem distinção de cabelo (Beatles) ou depósito no banco. Nem preto nem branco. Promiscuidade. Abolição de distinções (jazz + Bach + twist + bossa). Poetas escrevendo crônica futebolística. O feio, o mau-feio [sic], o tosco, computadores de pau a pique e adobe. O ready-made (Pop art, arte Pop-creta). O circo (Opert). Dadá.”¹⁹²

E apresenta, a seu modo, a crítica de uma poesia lírica

O pior da poesia (que tem sido) é a poesia. Uma poesia poética! Horresco referens. A vantagem da “prosa” era sua promiscuidade. Aceitando tudo, a prosa crescia em horizontes, era igual a mundo; por outro lado, sujava o que tocava: fazia cinzento – “prosaico” – o mundo que tocava. A poesia só tratava do “poético”. Discriminava. E na maioria dos casos, não enxergava um palmo adiante do “coração” (coisas entre aspas = coisas em crise)¹⁹³

¹⁹⁰ LEMINSKI, Paulo. “Anti-projeto...” op.cit. p. 170

¹⁹¹ Leminski chegou a participar de campeonatos de Judo, algumas vezes convidado como membro da seleção paranaense, e em suas cartas para Régis Bonvicino são inúmeras as referências às artes marciais. É preciso dizer que a prática envolve um espaço de sociabilidade onde são compartilhado alguns valores.

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Ibidem.

Realizando a valorização da prosa e da ausência de hierarquia nos materiais que acompanham as intenções descritas no pequeno prólogo aos trechos das *galáxias* de Haroldo de Campos, escritos na *Invenção* v. 4, intitulado dois dedos de prosa / sobre uma nova prova:

(...) o que é. Monólogo exterior. Sem psicologia. coisas. Gentes. Visões. Contextos. Conexos. Sem princípio e meio fim. Sem fabulação. Linguagem na sua materialidade. A ideia do texto. Concreções. O trivial o não trivial o raro o reles. Todos os materiais. Não hierarquizados. Ou uma nova fabulação. Um novo realismo. Clivagem: mente artesanal de Guimarães Rosa e mente industrial de Oswald. E para frente. Galáxias.¹⁹⁴

E para assim poder realizar sua primeira crítica ao projeto concretismo utilizando uma construção análoga àquela que os próprios poetas concretos utilizavam para propalar o fim do verso:

Mesmo falar em isomorfismo forma-e-fundo (como no plano piloto da poesia concreta) é render preito à paleontológica equação. As coisas (signos) só têm forma e fundo, significante e significado quando postas na lâmina do dissecador, na mesa de operação (vale dizer: numa situação que não é a sua. Vale dizer: não é mais o signo, é outra coisa). Na prática, no uso, na explosão, a palavra (o poema) não tem forma nem significado. É instantâneo, é flash, é flecha. Mas isso talvez devesse ser feito dentro de nossa civilização industrial, urbana, solidária, unitária, as contrações velhas se eliminando, em sínteses.¹⁹⁵

Acusando de superado o conceito de isomorfismo que traria em seu núcleo a antiga divisão entre forma e conteúdo, no caso entre forma e fundo, a qual Leminski oporia a concepção de que no uso da língua a palavra seria uma explosão, seu sentido se daria de forma instantânea. Interessante inversão teórica já que o isomorfismo na teoria concreta apareceria justamente como aquilo que vincula a *estrutura* do poema ao seu *sentido*, ou seja, transformando tanto a sua montagem como aquilo com o material com o qual é montado em elementos essenciais para a compreensão do poema. E, além disso, essa relação teria como pressuposto a tentativa de construir um poema imediato, visual, cujo sentido se demonstrasse por meio do poema todo, daí que os concretos levavam em consideração as formulações de Ezra Pound sobre a poesia oriental e a ideia de ideograma.

Segue, posteriormente, exigindo certa hibridização do poema com outras dimensões, uma vez que não existiria um poema puro,

¹⁹⁴ CAMPOS, Haroldo de. “dois dedos de prosa/sobre uma nova prosa”. *Invenção: revista de arte de vanguarda*. V. 4

¹⁹⁵ LEMINSKI, Paulo. op.cit. p. 172

O poema é um aparelho feito de palavras mas não é o único aparelho de palavras. Há textos de publicidade, há a “prosa”, há a contracapa dum disco, há um verbete de dicionário, há a orelha dum livro. O poema para ser só poema teria que, apesar de aparelho de palavras, não ser nada disso. Entramos assim no terreno das fórmulas, dos programinhas de escola, na receita: só, efetivamente, um conjunto de fórmulas pode dizer o que “é” poema e o que “não é” poema – e a partir daí fazer do poema um “só-poema”.¹⁹⁶

E impõe um novo significado ao mote *invenção* que passa a ser identificado à intuição. Deste modo, acompanhando a recusa de certo viés programático – acompanhando, deste modo, certa inflexão dos poetas de *Noigandres*. Desde o primeiro volume da revista *Invenção*, o critério que orientava a seleção dos participantes já havia deixado de ser o programa da poesia concreta para ser a *invenção*. Baseando-se em Ezra Pound que dividira os poetas em “inventores”, “mestres” e “epígonos”, o grupo abria-se para a incorporação de novos repertórios e outros tipos de propostas. Essa abertura, contudo, não excedeu os limites da vanguarda visual e a abertura resultou mais a um espaço de coerência com a postulação de uma poesia mais militante, em resposta ao contexto político dos anos 60, abandonando a aproximação à arquitetura, *design* em favorecimento de uma adoção de critérios mais próximos aos da música de vanguarda:

O difícil (=válido) é elaborar aparelhos novos cada vez, sem saber por onde começar, aonde chegar. Mas invenção é isso. É arrastar os outros para os abismos da aventura total, para as esplanadas do espanto, para as galáxias do sobressalto.¹⁹⁷ (...) A intuição (= invenção) assume o primeiro papel numa era em que a complexidade das coisas é tão grande que para a performance do viver é necessário inventar(-se), brotar; o comportamento a partir de fórmulas é impossibilitado porque o próprio mundo se encarrega em minutos de arrastar qualquer estoque de fórmulas

É a primeira vez também que Leminski formula como que a essência da criação a oposição entre termos quase paradoxais, como *intuição* e *trabalho*, *acaso* e *técnica* e, o mais importante, *improvisação* e *método*. Nesse sentido, um texto que já em 1965 procura dar tom a construção de uma identidade poética, há os primeiros ecos da forma *paradoxal* ao qual o poeta será como que coroado e da qual o mesmo também se utilizará para qualificar sua poesia, basta ver seu grande livro de poesia, que será lançado em 1983: *Caprichos e Relaxos*:

E a síntese entre intuição & trabalho: micro-crono-metragem do acaso (Plano Piloto para Poesia Concreta). Paradoxo. O paradoxo de hoje é a verdade de La Palice de amanhã. A intuição (= invenção) assume o primeiro papel numa era em que a complexidade das coisas é tão grande que para a performance

¹⁹⁶ Idem. 173

¹⁹⁷ Idem. p. 173

do viver é necessário inventar(-se), brotar; o comportamento a partir de fórmulas é impossibilitado porque o próprio mundo se encarrega em minutos de arrastar qualquer estoque de fórmulas.¹⁹⁸

E ao final realiza uma petição de objetivos com os quais enquadra os caminhos da sua poética trazendo elementos fundamentais para a compreensão de como Leminski se vê enquanto continuador do projeto concretista e o quanto ele se distancia. Em primeiro lugar, aponta a si mesmo como elemento do qual se fala já que, num solipsismo quase puro, seria sua única fonte de conhecimento e posicionamento. A partir disso, estabelece que a definição mallarmaica de *mot-total* para o poema, ou, nas palavras de Leminski, “cada palavra que entra abdica de sua individualidade (palavras se dissolvem umas nas outras) para formar a nova palavra (o palavrão) que é o poema todo”. Neste sentido, se aproxima da teoria da poesia concreta em termos do – criticada anteriormente – isomorfismo, que, nos termos de Leminski, assume a acepção de “o poema não veicula mais informação mas é ele próprio informação” e ainda prossegue definindo que a poesia concreta instaurou o reino da invenção pura e que, por isso, seria ela mesma a forma mais palpável de liberdade artística por ser o segmento mais avançado. Complementa afirmando que a poesia exige profissionalismo, competência e especialização.

Sobre a participação política da poesia, num contexto após o Golpe, aponta que o poeta não deve ser participante ou engajado, mas que deve ser ele próprio a própria participação. Nesse sentido dá o seu “salto participante”: atribuir à figura do poeta uma posição específica no mundo social da qual contribuirá de maneira mais efetiva para a sociedade como um todo sendo o melhor poeta possível. Nesse sentido, para ser engajado é preciso do *engajamento poético*, da aceitação dos pressupostos de produção integral e da criação de uma identidade de escritor. Tarefa que, ao finalizar o texto, expõe a importância que o conhecimento do grupo concreto teve em sua vida, uma vez que afirma que

Minha ligação com a poesia concreta, o grupo Noigandres e a revista Invenção operou-se à distância, o que veio a exigir de mim um heroísmo constante para não deixar a tensão da poesia que faço decair de nível nem de intransigência, nesta Curitiba simbolista e paranasiana. Mas o(s) dado(s) novo(s) há que lança-los em Curitiba e em Muritiba, em Xangai e no rio Xingu, em Viena e no Vietnã.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ LEMINSKI, Paulo. op.cit. 178

Termina, por fim, com a expressão “O SIGNOR”, que havia definido anteriormente como a figura do poeta, em referência a sua devoção ao signo e fazendo paralelo com a palavra signor, em italiano, senhor: o senhor dos signos.

Essa inflexão em sua rota poética, além da consolidação de uma rede de relações com outros jovens de Curitiba, como Ivan Costa, grande conhecedor de jazz, blues e música progressiva, e Lélío Sottomaior Jr. que já trabalhava publicando alguns textos de crítica cinematográfica, 17 e 18 anos respectivamente, isso entre 65 e 66, além da fixação da temática de ter que abordar necessariamente a imprensa, pode explicar já o caráter diverso dos poemas com os quais participa do II Concurso Popular de Poesia Moderna, promovido pelo jornal *O Estado do Paraná* com a Academia de Letras José de Alencar:

jornal de plantas de letras
canetas de plantão
entre planetas/ e pernas da multidão
(na via láctea
escolha uma constelação)
plantada na noite
a árvore voraz dos linotipos
a boca dentes teclado triplos
planta carnívora devora vida viva:
esqueletos letras no papel em
manchete
(letras letras e mancheias)
marchetado de manchetes

E,

quem me lerá
amanhã
quando for
amanhã
amanhecerá
a flor
& a letra
Que agora é minha
e linha?
quem te lerá
notícia adventícia
nesta superfície?²⁰⁰

Poemas bem distantes em estrutura dos publicados em *Invenção*, n. 4, ainda em que se pese a questão da fixação de um tema e o fato da participação no concurso poderia comportar, sobretudo uma motivação financeira, já que, ainda que o concurso de contos do estado do Paraná tivesse certa visibilidade e significação simbólica, um

²⁰⁰ VAZ, Toninho. op.cit. p. 80

concurso de poesia que tem a associação da Academia de Letras José de Alencar provavelmente representaria menos simbolicamente do que a participação em periódicos dos concretistas, ou mesmo suplementos literários mais centrais no cenário brasileiro, muito embora seja a academia que, no âmbito paranaense, mais tenha se desvinculado de uma tarefa de exclusiva promoção e legitimação da literatura paranaense, pelo fato de ter acolhido entre seus patronos diversos nomes da literatura brasileira e que, portanto, tenha entre seus quadros autores da geração imediatamente anterior a Leminski que exerceram papel decisivo para a modernização da literatura paranaense, sobretudo com a revista *Joaquim*, como por exemplo, Dalton Trevisan, Wilson Martins, Glauco Flores de Sá Brito²⁰¹ e o patrono do modernismo paulista, Mario de Andrade. No entanto, não deixa de representar alguma aquisição de capital simbólico junto ao contexto curitibano que, até então, via sob o signo de Dalton Trevisan, que pertencia também a Academia. As muitas agremiações literárias do Paraná, como a Academia José de Alencar, o Centro de Letras, a Academia Paranaense de Letras entre outras, serviam como ponto de encontro entre as diferentes gerações de escritores, permitindo assim a criação de afiliações entre os intelectuais que dão lastro a percepção regional dos escritores. Isto ajuda a compreender certa contradição que haveria da participação de Leminski a uma associação cuja imagem está atrelada a Mario de Andrade, já que, no “Anti-projeto...”, escreve em franca adoção do posicionamento do concretismo na retomada de Oswald de Andrade como um ponto fulcral do modernismo brasileiro:

E dizem que 22 é importante, que a Semana de Arte Moderna é isso e aquilo. 22 não interessa. O que interessa é Oswald de Andrade. Ah, mas 22 é importante, historicamente! Só se para os professores de literatura e os autores de manuais. Hoje a obra poética de Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Tasso da Silveira, Cassiano Ricardo, Ronald de Carvalho não lançam coisa alguma para o futuro, CRIATIVAMENTE FALANDO. Não são projeto. Não são pro-jetos. São ob-jetos.²⁰²

Ele ficaria com o primeiro lugar no concurso dentre os 23 apresentados, embolsando a quantia de Cr\$ 80.000, que lhe foi entregue pelas mãos do diretor-presidente do jornal.

Os poemas destoam de modo significativo dos que serão lançados no final de 66, na quinta e última revista *Invenção*. Ainda que dialoguem com o “anti-projeto...”, o

²⁰¹ ROMANOVSKI, Natália. **Um grupo abstrato**. Dissertação de Mestrado, USP: 2014. p. 65

²⁰² LEMINSKI, Paulo. “Anti-projeto...”. op.cit

primeiro poema é uma série de 3 haicais, intitulados “haicais: hi-fi” cuja analogia insere a poética oriental dentro de um aspecto de forma poética com “alta-fidelidade”:

Poema que insere na prática poética do Leminski o haikai e parece ele mesmo apresentar a poética desenvolvida no “anti-projeto” em que considera que o poema não carrega mais a mensagem sendo ele mesmo a mensagem: cada um dos três haicais apresenta uma fusão entre os elementos desenvolvidos nos dois primeiros versos, muito provavelmente para evidenciar o caráter de exatidão e concisão exigido pelo hai-kai. Enquanto o próximo

Apresenta uma composição diferente mesmo até dos publicados na revista anterior, “o corvo” prossegue por meio de decomposição das palavras e intercalação entre letra e partes de palavra, que por vezes formam palavras sozinhas decomposta de uma palavra maior. Mesmo procedimento de composição e decomposição utilizado no próximo poema

conjugações

inventa eis
 inventeis
 apronta eis
 apronteis
 afronta eis
 afronteis
 rebenta eis
 rebenteis
 aprende eis
 aprendeis

inventa amos
 inventamos
 apronta amos
 aprontamos
 afronta amos
 afrontamos
 rebenta amos
 rebentamos
 aprende amos
 aprendamos

inventa remos
 inventaremos
 apronta remos
 aprontaremos
 afronta remos
 afrontaremos
 rebenta remos
 rebentaremos
 aprende remos
 aprenderemos

inventa aves
 inventáveis
 apronta aves
 aprontáveis
 afronta aves
 afrontáveis
 rebenta aves
 rebentáveis
 aprende aves
 aprendíveis

inventa rei
 inventarei
 apronta rei
 aprontarei
 afronta rei
 afrontarei
 rebenta rei
 rebentarei
 aprende rei
 aprenderei

inventa ou
 inventou
 apronta ou
 aprontou
 afronta ou
 afrontou
 rebenta ou
 rebentou
 aprende ou

aprende eu
 aprendeu
 ou eu

inventa ando
 inventando
 apronta ando
 aprontando
 afronta ando
 afrontando
 rebenta ando
 rebentando
 aprende ando
 aprendendo

inventa reis
 inventareis
 apronta reis
 aprontareis
 afronta reis
 afrontareis
 rebenta reis
 rebentareis
 aprende reis
 aprenderéis

inventa a haste
 inventaste
 apronta a haste
 aprontaste
 afronta a haste
 afrontaste
 rebenta a haste
 rebentaste
 aprende a haste
 aprendeste

aprende êste

Como primeira espécie de texto híbrido, retomando os dizeres do “anti-projeto” de *poesia prosaica* ou, melhor, poesia impura, o texto se inicia com um mote próximo ao início das *galáxias* de Haroldo de Campos, em que se tematiza o começo da escrita, porém, no texto de Leminski, a numeração ao lado do texto vai imprimindo repetições ao texto a ponto de tornar incompreensível a frase primeira, levando ao infinito o processo de pulverização das palavras. Esse volume pode ser entendido como já o fim do movimento concretista enquanto tal. Haroldo continuará com a escrita das *galáxias*, que já implicavam certo desvio dos postulados do movimento, Augusto de Campos continua experimentando com a poesia visual e Décio intensifica a crítica da cultura, dedicando-se à experimentação em prosa²⁰³. O manifesto sem assinatura, “& o belo se existe só existe útil...” deixa como marco final do movimento certa orientação de aproximação aos meios de comunicação, os médias: “& o belo se existe só existe útil [...] & Oswald mostrou que é possível radicalizar-se a média com Sócrates & Tarzan & e que são revoluções senão radicalizações da média?”²⁰⁴. Os eventos no âmbito de 1967 e 1968 vão de encontro a essa radicalização que, a meu ver, terá grande impacto na hierarquia entre as produções culturais e reformulará as forças em jogo no campo cultura.

II.1 1967 e 1968: o impasse concretista e a síntese nacionalista – tropicalismo e literatura destronada

Como já foi dito acima, o Estado militar teve um impacto grande no âmbito da comunicação de massas. A composição social do golpe e, sobretudo, a aliança entre empresários e militares, cada qual com seus interesses para derrubar o presidente João Goulart, tiveram impacto direto na esfera da cultura. No setor editorial, diversos grupos financiaram as atividades de IPES, como a AGIR, Globo, Kosmos, LTB, Monterrey, Nacional, José Olympio, Vecchi, Cruzeiro, Saraiva, GRD e, não à toa, a partir de 1966 foram dados incentivos à fabricação de papel e facilitada a importação de novos maquinários à edição²⁰⁵. O exemplo, contudo, melhor acabado dessa “cooperação” e que tem grande importância para os desdobramentos que quero salientar deste período é o que acontece nos grupos privados de televisão. Conforme aponta Ortiz²⁰⁶, com a criação da EMBRATEL, em 1965, é iniciada uma política modernizadora para as

²⁰³ AGUILAR, Gonzalo. op.cit. p. 155

²⁰⁴ *Invenção – revista de arte de vanguarda*, n. 5

²⁰⁵ ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 117

²⁰⁶ Idem. p. 117 em diante.

telecomunicações, que, juntamente com a associação do Brasil ao sistema internacional de satélites e a criação de um Ministério de Comunicações, criam um sistema que redundará em um sistema de micro-ondas, inaugurado em 1968, que permitirá a integração de todo território nacional – o que estará em grande afinidade com o ideal da ideologia de Segurança Nacional dos militares e o que representará enormes oportunidades financeiras para os grupos empresariais, no que tange ao desenvolvimento de novos mercados internos.

Essas medidas tiveram imenso impacto no setor editorial, como na produção de livros, que pulará de 43,6 milhões de 1966 para 191, 7 milhões em 1974; o crescimento do mercado de revistas, que passa da venda 104 milhões em 1960 para 193 milhões em 1970, criando um aumento de volume e de circulação de investimentos que acabou implicando na diversificação de seus conteúdos, o que criou inúmeros espaços para novos artistas visuais e mesmo escritores participassem, em uma espécie de novo mecenato. A consolidação da indústria cultura no Brasil, entretanto, terá sua maior expansão no âmbito da televisão. Já em 1970, cerca de 4 milhões e 259 mil domicílios tinham televisão, ou seja, mais de 50% da população brasileira.

A consolidação da indústria cultural foi fundamental para o surgimento de um mercado de bens simbólicos brasileiro, impactando diretamente as polarizações e o arranjo no campo intelectual²⁰⁷. Nesse sentido, é interessante constatar que a arte engajada em 1967 vivia o auge de sua popularidade, fosse no cinema, no teatro, na televisão ou na música, a impressão, segundo Marcos Napolitano, era que o Brasil havia se convertido para a esquerda²⁰⁸. Fato que contrastava com o ambiente político cada vez mais fechado pelo regime militar. Nesse ano ocorre a cisão definitiva entre aqueles que defendiam a “luta política” e aqueles que defendiam a “luta armada”, os grupos que se identificavam com o polo da *poesia engajada* muitos romperam com o PCB, que havia mantido certo funcionamento clandestino (Carlos Marighela, Jacob Goerender, Thiago Mello, Antonio Callado entre outros), para organizarem grupos de guerrilha contra o regime militar²⁰⁹. Além dessa da pulverização dos grupos, na própria dimensão artística começam a surgir questionamentos acerca da arte engajada da esquerda, *Terra em transe* de Glauber Rocha e *O rei da vela* são obras significativas desse ano. Esse

²⁰⁷ ORTIZ, Renato. Op.cit. p. 134

²⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos. Op.cit. 97

²⁰⁹ NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

questionamento, que não representou necessariamente uma total ruptura, terá sua forma mais pronunciada no *tropicalismo*. Mais identificado com a música popular, com os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e os Mutantes, o movimento carregará marcas da formação política e cultural dos anos 50 e 60, carregando em seu círculo social agentes que pertenceram tanto aos CPCs, como Capinam, amigo próximo de Caetano Veloso – esse também frequentador, porém não membro –, Tom Zé²¹⁰²¹¹, e às vanguardas formalistas, como os maestros Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela, que pertenciam ao Grupo Música Nova, associado ao grupo de poetas da poesia concreta. O movimento relaciona-se diretamente com a consolidação da indústria cultura no Brasil, pois surge após o *Festival da Canção* de 1967, da TV Record de São Paulo, com a participação de Gilberto Gil juntamente com os Mutantes, e de Caetano Veloso com a banda argentina de rock Beat Boys.

Com a intenção, segundo Caetano, de dar continuidade a “linha evolutiva da MPB”, numa expressão que poderia ter sido expressada por Augusto de Campos, os primeiros passos do grupo foram iniciados dentro do Teatro Opinião, autêntico representantes de um movimento nacional-popular – que, futuramente, viria a ser crítico ao tropicalismo –, e progressivamente foi tomando contato com os músicos de vanguarda. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, teria formulado diversas críticas à arte engajada de seu contexto, como

(...) o nacionalismo dos intelectuais de esquerda, sendo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou – o que mais me interessava – com propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções para os problemas do homem e do mundo²¹²

Segundo Ridenti, essas críticas ao nacional-popular não implicariam uma ruptura com o nacionalismo, mas antes constituíam uma variante dele:

A preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira.²¹³

Ainda segundo o autor, o trecho citado acima explicitaria a preocupação central do tropicalismo, sobretudo o de Caetano Veloso: o Brasil. Essa preocupação só poderia

²¹⁰ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²¹¹ RIDENTI, Marcelo. Op.cit. (2014) p.230

²¹² VELOSO, Caetano. Op. cit. p. 87

²¹³ RIDENTI, Marcelo. Op.cit. (2014) p.247

ser compreendida a partir do contexto social, política e cultural em que a geração dos tropicalistas se formou que foram os anos 50 e 60.

Este aspecto da preocupação de Caetano se vincula diretamente à dimensão tropicalista que é comum com a esquerda nacionalista desse período, em que se expressava, apesar do tão já criticado populismo estético, um lado subversivo de manifestações sociopolíticos-culturais não incorporáveis pelas classes dominantes²¹⁴. Essa preocupação com o Brasil, ou melhor, com o seu desenvolvimento, cultural, social, também é um elemento identificável como uma questão semelhante que possibilita a aproximação entre a poética desenvolvida nos CPCs e na poesia concreta. Renan Nuernberger, em sua dissertação de mestrado²¹⁵, salienta que as transformações no bojo da esquerda do novo posicionamento do PCB frente aos problemas brasileiros, como afirma Celso Frederico:

“Constatando a realidade do desenvolvimento capitalista, os comunistas deixaram para trás a política de recusa e enfrentamento e passaram a tentar interferir nos rumos do desenvolvimento através da pressão sobre o Estado e das campanhas nacionalistas pela encampação das empresas estrangeiras situadas nos setores estratégicos da economia. No limite, apostavam na viabilidade de um capitalismo monopolista de Estado e acreditavam, ingenuamente, ser esta a antessala do socialismo” (1998, p. 276)

Neste sentido, esta percepção da “realidade do desenvolvimento capitalista” está contida também no projeto estético da poesia concreta. De certa forma, os pressupostos da arte engajada e da poesia concreta são mais próximos do que se poderia imaginar à primeira vista. Pois, nas palavras de Nuernberger, “em ambos os casos certa concepção de arte é negada em favor da participação ativa no processo de uma transformação social que parecia iminente”²¹⁶. No caso do CPC, havia uma separação arbitrária entre forma e conteúdo, em favor do “conteúdo revolucionário”, no sentido de operar uma pedagogia esclarecedora que daria consciência de classe às massas alienadas. Deste modo, as pesquisas na linguagem assumiam caráter radicalmente oposto ao dos concretos, uma vez que não se pautavam pela adequação à modernidade, mas à comunicação direta ao “povo”. Do outro lado, os concretos resolveram o engajamento a partir de Maiakóvski e o *post-scriptum* de 61: “sem forma revolucionária, não há arte

²¹⁴ Idem. p. 257 Sobre o populismo de esquerda, acho importante levar em conta as objeções do autor a esse lugar comum da crítica estética sobre a cultura de esquerda do período, citar página 257.

²¹⁵ NUERNBERGER, Renan. Op.cit. p. 40

²¹⁶ Idem, p. 30

revolucionária”. Engajando-se assim no contexto político mantendo intacta sua proposta de “metacomunicação”. Nas palavras do autor,

“os poetas do CPC entendiam o poema como mero *veículo* enquanto os concretos, nesse sentido muito mais radicais, percebiam o poema como um *objeto* que, refinando o repertório linguístico partilhada socialmente, comunica-se em vários níveis”. Dito de outro modo, “para os poetas do CPC tratava-se de transmitir um conteúdo revolucionário de maneira mais eficaz possível, i.e., utilizando-se de formas populares facilmente assimiláveis; para os poetas concretos o poema não é veículo, mas a própria ‘mensagem’ e, portanto, a poesia realmente revolucionária partiria de uma construção isomórfica, isto é, forma-e-fundo seriam um todo coeso e indissociável.”²¹⁷

Nesse sentido, no plano do discurso, o tropicalismo representaria certa continuação com as vanguardas da primeira metade da década de 60. Continuação que se pode perceber tanto pela formação híbrida dos integrantes, com a corrente nacionalista pela proximidade de integrantes do CPC, como Capinam, Augusto Boal Carlos Nelson Coutinho, e com um ideário construtivista, num primeiro momento, por meio da Universidade Federal da Bahia que passara por um processo de modernização das instituições artísticas e culturais em que protagonizaram o dramaturgo Martim Gonçalves, o compositor Hans. J. Koellreutter, a arquiteta e urbanistas Lina Bo Bardi e a coreógrafa Yanka Rudzka, e, posteriormente, com a aproximação da vanguarda musical Música Nova, sobretudo com Rogério Duprat, e, finalmente, com os poetas concretistas – cujo relato em *Verdade Tropical* é elucidativo de como existia certo circuito de ideias entre as instituições modernizadoras e os intelectuais de esquerda, Capinan e Boal pertenciam ao CPC

Déde lembrava claramente das referências a eles [poetas concretos] feitas pelo professor Yulo Brandão em seu curso de estética, quando ela estudava dança na Universidade da Bahia. Mas eu não lembrava sequer de ter ouvido a expressão “poesia concreta”. Eu tinha guardado o nome de Décio Pignatari daquela conversa com Boal numa festa do elenco do *Zumbi*, em 65. Mas os nomes dos irmãos Campos foram esquecidos imediatamente após serem ouvidos quando Capinan me mostrou o livro sobre Sousândrade.”²¹⁸

Se o tropicalismo se pretendeu como crítica à estética nacionalista, também, por sua relação com os meios de comunicação e a indústria cultural, tocou em um ponto nevrálgico do concretismo, ou aquilo que se chama de *impasse concretista* ou mesmo *ponto cego* do concretismo.

²¹⁷ Idem, p. 30-31

²¹⁸ VELOSO, Caetano. Op.cit. 219

Como afirma Nuernberger, a poesia concreta foi gradualmente ganhando sua feição ao apoiar-se nas transformações de outros campos da arte, porém reestabelecendo as preocupações específicas para a poesia. Para tanto, é preciso entender que a geração de 45 enquanto “agente” no campo literário inseriu as preocupações com a “consciência artesanal” que reconhece no “esteticismo” da palavra a matéria prima e a transforma em elemento fundamental da poesia. Este esteticismo é de algum modo incorporado pelos poetas concretos, que, aliás, tiveram seu início no bojo da geração de 45, como já dito anteriormente, em relação a qual eram chamados de “novíssimos” – como se fossem os herdeiros imediatos. Esta herança maldita se tornará conflituosa, segundo o autor, à medida que o movimento pretendeu, a partir de reformulações internas à concepção de poesia, negar o poema como “objeto artesanal” para prefigurar sua “reintegração na vida cotidiana semelhante à q BAUHAUS propiciou às artes visuais”²¹⁹. Trabalhando a partir da expressão “ponto cego”, o autor pretende frisar a contradição do movimento de poesia concreta “entre o formalismo esteticista de suas bases e o experimentalismo antiliterário de suas pretensões”²²⁰.

Pare elucidar o eu chama de *ponto cego*, Nuernberger traz os conceitos de vanguarda e neovanguarda tal como expostos por Hal Foster em *O Retorno do Real*²²¹, em que o autor coloca que a neovanguarda dos anos 1950 “recupera e justapõe duas vertentes da vanguarda histórica que, apesar de diferentes, ‘contestam os princípios burgueses de arte autônoma e artista expressivo’”. Deste modo, a retomada das práticas dadaístas, como o ready-made e a vocação antiartística, e de outras estruturas do construtivismo russo representariam, no limite, duas alternativas históricas ao modelo modernista dominante da época, a saber, o formalismo do meio²²². O autor aponta que, nesse sentido, é possível apontar uma leve semelhança entre o minimalismo das artes visuais e a produção de poesia concreta, sobretudo no final dos anos 50. Por outro lado, seria impossível negar que mesmo retomando e recuperando esses momentos radicais da vanguarda, a poesia concreta o faz de dentro desse modelo de “formalismo específico do meio”, respeitando em partes a autonomia da obra de arte – neste sentido seria uma aproximação aos termos do New Criticism e, portanto, o cânone moderno proposto pela geração de 45.

²¹⁹ CAMPOS et al., 2006 [1956], p. 76

²²⁰ NUERNBERGER, Renan. op.cit. p. 17

²²¹ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

²²² Idem. p. 25

A própria noção de “poema-objeto”, ainda segundo Nuernberger, seria a expressão desse paradoxo constitutivo: pois de um lado aponta o poema como realidade em si, autorreferencial e autônoma; de outro lado, entretanto, almeja a adequação do poema ao novo contexto urbano-industrial. Outro indicativo desse paradoxo seria a própria necessidade de um *paideuma* que se configura de uma forma muito interessante: por meio de um filtro do modernismo anglo-saxão, ou seja, lendo a poesia por meio de uma perspectiva explicitamente poundiana²²³, o grupo Noigandres orienta sua teoria e, deste modo, seleciona etapas radicais da experimentação artística, a saber, os “arabescos figurativos de um Apollinaire, dos futuristas, letristas e sonoristas” (CAMPOS, 2006, p. 99-100). Deste modo, segundo o autor, a poesia concreta conteria os elementos em tensão na poesia moderna de restauração e de revolução, pois ao incorporarem as novidades poéticas e críticas do modernismo anglo-saxão, tomadas como *nomos* pela geração de 45, pretendem opor-se a através de seus próprios meios, ou seja, dentro da base esteticista do movimento. Para isso, a fim de lidar com aquilo que melhor se caracteriza na geração de 45 e para a consecução de uma poética substancialmente nova, o verso como unidade rítmico-formal do poema é problematizado por meio de uma crítica que carregará, em muito, em sua pretensão antiartística. Faz-se compreensível, deste modo, que na publicação da *Antologia Noigandres* a retrospectiva se dê “do verso à poesia concreta”, que recupera poemas de 1949 dos poetas concretistas, enquanto ainda “novíssimos da geração de 45”, até os poemas mais ortodoxos da poesia concreta.

É interessante notar, como aponta o autor, que o grupo concebe esse posicionamento frente ao verso, ou melhor, *o encerramento do ciclo do verso* como fruto de uma evolução crítica de formas²²⁴, numa formulação muito próxima e anterior a que Caetano Veloso utiliza para falar da Bossa Nova, “retomada da linha evolutiva da MPB”. Seria, portanto, uma superação frente ao impasse moderno da geração anterior que só foi possível por meio da recuperação do que havia de “melhor” na tradição moderna: “a poesia concreta totaliza uma linha que remonta a Mallarmé a supera (não como hierarquia de valor, é óbvio) como radicalização metódica”²²⁵. Portanto, nas palavras de Nuernberger:

“Não se trata por isso de ruptura, *stricto sensu*. Os poetas concretos propõe, antes, uma evolução acumulativa das formas estéticas balizada pelo influxo

²²³ NUERNBERGER, Renan. Op.cit. p. 17

²²⁴ CAMPOS, p. 215

²²⁵ CAMPOS, 1979, p. 30

histórico, que se resolve por uma apropriação sincrônica da tradição artística – dinâmica que não possui, no geral, o teor paródico da apropriação vanguardista da tradição. Esse aspecto ‘restaurador’ é, ao mesmo tempo, ‘construtivo’: a poesia concreta realiza, em partes, a codificação de certo convencionalismo da geração de 45 (ligada ao alto modernismo da poesia internacional) para, no instante seguinte, insurgir-se violentamente contra essa convenção”²²⁶

O *ponto cego* teria prefigurado certo descompasso que tomará seu lugar por meio da *hesitação* entre a o *esteticismo* e a postura anti-arte, ou, nos termos de Nuernberger, “permanência nos limites da ‘arte’” ou “a destruição destes limites”²²⁷. Gonzalo Aguilar batizará de *impasse concretista* um desdobramento dessa hesitação por que passaria a poesia concreta na década de 60: ainda que não enxergassem os meios de comunicação de massa como somente instrumentos de poder e sim como um cenário, um contexto ao qual seria necessário interferir e transformar a partir de dentro, nesse sentindo, tomando uma posição diametralmente oposta às posições da esquerda tradicional e radical que tomavam os meios de comunicação como centrais na alienação e no aprofundamento do imperialismo, a poética de vanguarda e de alto repertório dos poetas concretos dificilmente se adequavam à lógica espetacular dos meios.²²⁸ Posto isso, portanto, penso que esse impasse só é resolvido com tropicalismo, todavia, de modo alternativo, nas palavras de Aguilar:

Foram os músicos de massa do tropicalismo que tiveram a capacidade para incursionar nos meios, tanto por sua posição como por sua trajetória: sua própria experiência sociocultural, formada nos meios de comunicação e nas informações transmitidas por estes, situava-os em uma posição muito vantajosa diante da nova encruzilhada do *mass media*. (...) Os poetas concretos se moveram, conceitualmente, com muita comodidade nesse campo, mas nas *performances* mantiveram uma distância que, às vezes, os convertia em referências do movimento e, em outros, em figuras marginais

Nesse sentido, portanto, há menos uma resolução do *impasse* que uma *adequação* e um *reposicionamento* das hierarquias do debate. A continuidade entre os movimentos se dá em virtude do intercâmbio promovido entre os grupos, gerando uma reciprocidade de referências que se efetuava por conta da trajetória do grupo baiano, cuja formação intelectual aliava elementos de modernização institucional e urbana ao lado da presença constante de música popular dos meios de comunicação de massa e festas populares; e por conta da trajetória dos vanguardistas que, dada sua postura em relação aos meios de comunicação de massa, procuraram aliar as teorias do alto

²²⁶ NUERNBERGER, Renan. op.cit. p. 20

²²⁷ Idem. p. 44

²²⁸ AGUILAR, Gonzalo. Op.cit, 119

modernismo à reflexão sobre objetos da indústria cultural. Além do mais, os poetas concretos estabeleceram uma estratégia de apoio e aliança com o tropicalismo, tanto a partir dos artigos jornalísticos de Augusto de Campos, reunidos no *Balanço da Bossa*, como em algumas ações conjuntas – como a conferência de Caetano e Gil na Universidade de São Paulo, ou a realização de entrevistas²²⁹. Essa aliança acontece, entretanto, já em vista da reformulação do projeto do grupo *noigandres*, em vias de sua dissolução. A proposta de um nacionalismo crítico tal como elaborado desde o “salto-participante”, acredito, encontra eco no nacionalismo renovado levado a frente por Caetano, Gil & cia., nos moldes tais como interpretado por Ridenti²³⁰, quase como resíduo da *socialização da cultura* esboçada pelas vanguardas no início da década de 60. Cabe ainda salientar uma mudança de perspectiva promovida pelo tropicalismo. Sua proximidade com as vanguardas, ainda que se dê por meio de uma absorção do formalismo construtivista do alto modernismo, revive uma vertente caracterizada muitas vezes como *surrealista*, como nos dizeres de Glauber Rocha, por exemplo, “o Surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo”, seja por que estabelece uma relação de cunho mais *romântico* de sua crítica à modernidade, pois atrelaria a produção cultural valores como a crítica ao racionalismo positivista, a proposta de revolta do espírito, a reinvenção do mito – que, ao meu ver, abrirá espaço para o ideário da contracultura se dissemine na juventude intelectual da época.

Por fim, cabe salientar o impacto mais geral no âmbito do campo intelectual. Acredito poder tomar o tropicalismo como manifestação da consolidação do mercado de bens simbólicos nos moldes tal como descritos por Pierre Bourdieu e contextualizado por Renato Ortiz e Sérgio Miceli²³¹ no âmbito brasileiro. A consolidação da indústria cultural no ambiente cultural brasileiro torna possível e existência de um campo de produção propriamente dito:

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, *o campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, *o campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados

²²⁹ AGUILAR, Gonzalo. Op.cit. p.128

²³⁰ RIDENTI, Marcelo. Op.cit. pp. 113-149

²³¹ MICELI, Sérgio. Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes²³²

Não considero, entretanto, que seja exatamente nesses termos em que se processe a consolidação de um campo de produção, tampouco podemos afirmar realmente que passa efetivamente a existir um campo intelectual tal como no caso francês. O que cabe aqui salientar é que a emergência de uma estrutura deste porte, como a indústria cultural, com suas instâncias de consagração e suas lógicas, altera profundamente os arranjos e o modo como as relações se promovem no campo da cultura. Nesse sentido, portanto, a polarização que até então organizava o campo poético, entre *engajamento poético* e *poesia engajada* se rompe. Em virtude do golpe civil-militar, os dois polos que se opunham esfacelam-se não só em virtude do surgimento desse novo ator, mas pelo cerco do regime a um dos polos, por exemplo, que embora discursivamente tenha se tornado hegemônico, seus locais institucionais de sociabilidade, como a UNE, o CPC, foram literalmente destruídos, assim como muito de seus atores tiveram que lidar com o exílio e com a censura, posteriormente. Acredito, portanto, que no âmbito da poesia vive-se uma espécie de *suspense* aos rumos que serão tomados a partir de então. Assiste-se, paralelamente, a saída da literatura, sobretudo da poesia, do centro do debate cultural por diversos fatores: o forte impacto da relação entre televisão e música popular, sobretudo com o tropicalismo, o término dos suplementos literários mais importantes do país com a crescente especialização de muitos desses nomes nas universidades, a destruição e a dissolução dos grupos envolvidos no debate poético do período.

II.2 Descartes com lentes: Leminski, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, e o Grupo Áporo

O impacto do tropicalismo vem de encontro a temas já abordados por Leminski nos textos “Um poeta Mineiro” e o no “Anti-projeto à poesia no Brasil”, já citados

²³² BOURDIEU, Pierre. “Mercado de bens simbólicos” In (...) p. 105

acima, que convém desenvolver para compreender o que possivelmente representou para Leminski esse movimento.

No primeiro texto²³³, como já comentado no capítulo anterior, Leminski interpreta Sant'Anna como um poeta que consegue conciliar as tensões entre rigor formal e preocupação social. Embora o mineiro não tenha participado de nenhum número da revista *Invenção* e tenha participado em pelo menos 2 números da *Violão de Rua*, Leminski vincula o poeta ao concretismo com certa hesitação expressada na frase “ao que sei” – mesmo que os poemas analisados sejam todos retirados da *Violão de Rua*. Esse vinculação, a mim, ganha mais sentido ainda se tomarmos em conta que “Um poeta mineiro” é o primeiro texto de crítica publicado pelo curitibano logo após a ida dele à I Semana de Poesia de Vanguarda. Se Sant'Anna aparece na visão do jovem Leminski como um nome que poderia suceder a “Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e algumas outras glórias de nossa poesia”, as ações posteriores de Leminski em nada levam a crer a alguma aproximação em relação ao poeta ou ao grupo mineiro, que na época estava já se dissolvendo. Ao contrário, a aproximação se dá em relação ao grupo de São Paulo. Acredito, portanto, que a figura de Sant'Anna é representada mais como o exemplo de poeta que estaria lidando com os problemas que o próprio Leminski considera relevante para aquele contexto poético, a saber, não ter “descaso pelo labor poético” quando lidando com uma temática engajada. Neste momento, ainda em 63, por meio do texto, é possível compreender a preocupação social, para Leminski, como mais central, tanto é que termina o texto chamando o poeta mineiro de “poeta das justas causas. Profundo”, inclinação que, se tomada juntamente aos poemas publicados na *Invenção* n. 3 e o arco que realizam saindo de uma temática mais próxima ao social para uma mais identificada a uma preocupação formal e humorística. Penso, pois, que a preocupação entre a adequação entre formalismo e engajamento, que o concretismo expressou por meio do “salto participante” e pelo “nacionalismo crítico”, já aparecia como importante ao jovem poeta curitibano.

No segundo texto, portanto, haverá a retomada dessa preocupação, 2 anos depois, de maneira mais refletida e ainda mais central: basta ver o título do texto que faz alusão aos manifestos concretista e cepecistas. Ainda que, valendo-se de referências mais próximas do *paideuma* concretista, como Pound e Mallarmé, esboça algumas

²³³ LEMINSKI, Paulo. Um poeta mineiro. *Correio do Paraná*, Curitiba, p. 4, 13 out. 1963

críticas a ideias nucleares da teoria da poesia concreta, como a de *isomorfismo* e procurando, como bem sacado por Renan Nuernberger, a incorporação do repertório concretista a seu modo. Do mesmo modo que, em relação à participação e à poesia engajada, reformula os termos do que seria engajamento em termos da poesia, nesse sentido próximo também da poesia concreta:

Todos os problemas da tribo são seus ao nível de sua especialidade. O que lhe ministra alta dose de participação social, para começar, é o fato de o poeta realizar-se na e pela linguagem, condição mesma de tudo que é social. Donde, de novo, há que se pedir especialização (=conhecimento + empenho) ao signor (neologismo prestável para designar o “poeta” hoje; equivaleria a senhor dos signos, etc.). O poeta, mormente, deixa de participar socialmente quando não conhece o métier, não domina os instrumentos, de intuição pobre, mediocridade em ação. Quem não sabe o que faz, esse é alienado.²³⁴

Penso que essa postura de síntese e diferenciação com as duas vanguardas anteriores expressadas nesses dois textos, e também na produção poética dessa época, foi acentuada e, possivelmente, melhor elaborada por meio do que representou o tropicalismo. O fato do movimento de Caetano, Gil e cia. esboçar essa reestruturação das vanguardas anteriores, de repor a questão do nacionalismo em outros termos, criou margens de atuação para o Leminski que, até então, parecia procurar sua singularidade poética por meio de uma incorporação de preceitos que, ao mesmo tempo, levassem a uma superação e a síntese não só da vanguarda em que “nasceu” (em referência a sua declaração em entrevista a Régis Bonvicino, “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei”, daí, pois, sua relação “as mais freudianas que se possa imaginar”²³⁵), mas do contexto em que começou a formular suas preocupações estéticas.

É interessante pensar que de 66 a 68 há certo desaparecimento de Leminski dos jornais curitibanos da época²³⁶, período que abarca a eclosão do tropicalismo no cenário cultural brasileiro. A trajetória do curitibano talvez possa evidenciar esse silêncio: a atual esposa, Neiva, estava grávida embora o casal estivesse “separado” há

²³⁴ LEMINSKI, Paulo. “Anti-projeto (...)”

²³⁵ LEMINSKI, Paulo; BONVICINIO, Régis. “Paulo Leminski desconta tudo”. Em: _____. Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas. São Paulo: Editora34

²³⁶ Não posso dizer sobre o jornal “O Estado do Paraná”, uma vez que não tive acesso a eles por meio da hemeroteca digital e minha estadia de pesquisa em Curitiba não foi longa o suficiente para averiguar com maior precisão, porém aos demais jornais como Diário do Paraná, Correio do Paraná e Última Hora (PR), ausência que se tornará constante presença a partir de 69 e 70.

mais de três meses, com certa abertura conjugal. Segundo Neiva, Leminski sabia que o filho muito provavelmente não era dele e sim de Ivan Costa²³⁷, ambos, porém, decidiram manter as aparências para as respectivas famílias. Enquanto isso o apartamento dele no Edifício São Bernardo continua a congregar certa faixa da juventude universitária, muitos alunos e ex-alunos de Leminski, que continua dando aulas no cursinho. Em matéria de 4 de abril de 1971²³⁸, o salário dos professores de cursinho são colocados como bem acima da média do ganho médio dos professores de escola²³⁹, não sei se esse representa o ganho de Leminski no final da década de 60, já que, em 71, Leminski havia tido já uma estadia no Rio e trabalhando em redações cariocas importantes, o que possivelmente acumularia experiências e gabarito para a exigência de um salário maior, em todo caso acho que se pode presumir que era bom salário, o próprio biógrafo de Leminski aponta que no período o salário permitia um conforto razoável. Fato é que o salário era o suficiente para que as festas no edifício São Bernardo continuassem, estreitando o laço entre o poeta, Lélío Sottomaior e Ivan Costa, que passavam a assumir já certa postura mais próxima da contracultura, tanto é que em registro colido por Toninho Vaz, Eduardo Portela, que chegou a ser Ministro da Cultura e imortal da Academia de Letras, teria conhecido o apartamento e o “jovem gênio, libertário em sua essência”²⁴⁰ e o depoimento de Carlos João

Em Curitiba, como em poucos lugares no Brasil, você tinha a figura do ‘dedo-duro’, que costumava apontar na rua: ‘Aquele é desquitada... Aquele é viado...’ etc... O reduto liberal da cidade era o São Bernardo e o seu mentor Paulo Leminski, que ficava deitado nas almofadas lendo Spengler, *A decadência do Ocidente*, enquanto eu namorava o Darci.

Nesse sentido, tomando como referência o contexto da eclosão do tropicalismo e de sua dimensão, tal como apontada por Marcelo Ridenti, de *surrealismo tropical*, no sentido de indicar uma inclinação de crítica ao racionalismo, a proposição de revolta do espírito e revolução social, reencantamento do mundo etc²⁴¹. Elementos que, a meu ver, catalisaram a simpatia pela contracultura em muitos jovens intelectualizados do período. Nesse clima de consolidação de uma posição, ao menos de sociabilidade, no contexto curitibano que surgirá o Grupo Áporo e ocorrerá a participação de Leminski no II

²³⁷ VAZ, Toninho. op.cit

²³⁸ “Em poucas linhas”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 04/abr/1971

²³⁹ Segundo a matéria, Leminski ganharia cerca de 8mil cruzeiros. Penso ser uma quantia alta, uma vez que o prêmio para o concurso nacional de contos era de 15mil.

²⁴⁰ VAZ, Toninho.op.cit. 89

²⁴¹ RIDENTI, M. op.cit. p. 256

concurso nacional de contos. Esses dois eventos não podem ser pensados de maneira dissociada, acredito.

De 67 para 68, ocorreu I Concurso de Contos do Paraná com prêmios de 25 mil, o primeiro lugar levaria mais de 12mil novos cruzeiro, com a participação de peso de grandes contistas do período Rubem Braga, Viana Moog, Sérgio Porto, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Léo Gilson Ribeiro e com a comissão julgadora formada por Rubem Braga, Bento Munhoz da Rocha Netto, Léo Gilson Ribeiro, Ligia Fagundes Telles e Temístocles Linhares. Ainda segundo matéria do *Diário do Paraná*²⁴², era o concurso literário com maior remuneração do país e com a colaboração de nomes fortes da literatura do momento, como Rubem Braga e Ligia Fagundes Telles. O evento foi amplamente divulgado e discutido na imprensa curitibana, de forma exageradamente elogiosa, salientando, sobretudo, o quanto essa iniciativa colocava o Paraná como “centro da literatura” brasileira.

O prêmio foi vencido por Dalton Trevisan, que se inscreveu com o pseudônimo de João Maria. O escritor já havia escrito dois livros de contos e já havia sido mencionado de maneira elogiosa pelos suplementos literários mais importantes do Brasil, sobretudo o do *Estado de São Paulo*²⁴³, em que fora objeto de diversos textos de diferentes autores, todos em tom de consagração – creio mesmo que se pode dizer que, no período, Dalton Trevisan já era considerado um grande escritor. Além do prêmio principal foram dadas cinco menções honrosas a Lígia Fagundes Telles, Ignácio Loyola, Luiz Villela, Jurandir Ferreira e Flávio José Cardozo.

Penso que a ampla repercussão do concurso deve ter chamado a atenção de Leminski que resolve participar do II Concurso Nacional de Contos, que conta, ainda, como maior prestígio oficial – o que não necessariamente resulta em prestígio literário, muitas vezes, justamente o contrário –, sendo que seu anúncio se deu no Conselho Federal de Cultura, na Guanabara, apresentado pelo governador biônico do Paraná, Paulo Pimentel, e com a inclusão do nome Paraná para primeiro prêmio e a criação de 4

²⁴² “Governador lança hoje o Concurso Nacional de Contos”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 21/nov/1967.

²⁴³ Por exemplo: ROSSETTI, José Pascoal. “Trevisan: sexo e cemitério”. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*. São Paulo/SP. 6/abril/1963; LINHARES, Temístocles. “Significação do Conto”. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*. São Paulo/SP. 26/jan/1963; MARTINS, Wilson. “Duas Cidades”. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*. São Paulo/SP. 25/jan/1969; RAMOS, Ricardo. “Dalton Trevisan”. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*. 30/jan/1965.

categorias: geral, estudante, especial e estreante, que passou a ser 15 mil novos cruzeiros, as inscrições ocorrem entre o fim de 1968 e o início de 1969²⁴⁴. O que me permite pensar que Leminski teve muito provavelmente de 68 a 69 para escrever o conto com que participou. O acompanhamento da imprensa não foi tão alardeado como no primeiro, porém contou com seminários, que ocorreriam na semana de divulgação dos premiados, com a participação de Lygia Fagundes Telles, Clarisse Lispector, Temístocles Linhares, Léo Gilson Ribeiro, Antônio Cândido, Wilson Martins, José Louzeiro, Paulo Emilio Sales etc²⁴⁵, nomes centrais da literatura e da crítica literária do momento. A comissão julgadora foi formada por Raimundo Magalhães Junior, Odylo Costa Filho, Temístocles Linhares, Fausto Cunha (no lugar de Léo Gibson Ribeiro) e Antônio Cândido. Creio que, em virtude da grande repercussão do primeiro concurso, Leminski viu no segundo concurso, ainda mais prestigiado com a participação de Antonio Cândido, Clarice Lispector, Paulo Emílio Sales, uma forma de consagração possível e em consonância com outro aspecto de sua atuação no período, que seria de criação de um espaço seu de influência em Curitiba.

Por meio disto, portanto, ganha mais significado a formação do Grupo Áporo no mesmo período que, segundo matéria do *Diário Paranaense*, surge “contra o diletantismo”²⁴⁶ e, segundo Vaz, citando o manifesto²⁴⁷, tinha como “alvo” o escritor Dalton Trevisan, apresentado como um escritor “seguido por uma legião de daltônicos” e que o conto “seria uma forma fácil de literatura” e, por isso, “precisamos avançar nas formas”. Em geral, o tom do grupo era de atuação programática com a preocupação de atualizar a produção cultural:

No plano de realizações? Programas de rádio e televisão, a promoção de conferências, de uma operação planejada de edições – responde Paulo Leminski Filho (...) Curitiba é a capital do segundo estado da Federação em potencial econômico, mas sob o ponto de vista cultural é uma aldeia. O intelectual curitibano típico é um aventureiro que passeia de galochas entre a literatura, o cinema e a música sem se preocupar com a especialização. O que

²⁴⁴ “Lançado na Guanabara o II Concurso Nacional de Contos”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 23/nov/1968

²⁴⁵ “Ligia Telles vem para o concurso e lançará livro”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 27/jun/1969

²⁴⁶ “Áporo nasce contra o diletantismo”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 19/01/1969. Vale notar que há certa discrepância entre o que é informado no biografia de Toninho Vaz e os dados obtidos por meio dos jornais da época. Segundo VAZ, a participação de Leminski teria se dado em 1967, aproximadamente, mesma época que teria formado o Grupo Áporo(86-90). Segundo os jornais, no entanto, isso teria se dado no final de 68 para o começo de 69.

²⁴⁷ Não me foi possível encontrar o manifesto do grupo.

está superado na Europa ou, no Brasil, em Rio e São Paulo, passa aqui como vanguarda. (...) ²⁴⁸

Intenção de atuação um tanto próxima das táticas concretistas, a não ser pela incorporação dos meios de comunicação como realmente modos de divulgação – que foi realizado pelo tropicalismo, diga-se – e uma afirmação, no último período, em que soa quase como uma descrição de si. Formavam o grupo, segundo a matéria – contando ainda com descrição das funções que cada um exercia no grupo – Paulo Leminski, crítico literário, Lélío Sotto Maior Jr., crítico de cinema, Ivan da Costa, crítico de música de vanguarda, e Carlos João, crítico de música pop-brasileira. Em texto de 1977 no *Diário do Paraná* ²⁴⁹, o próprio Leminski irá afirmar que faziam parte do grupo basicamente as pessoas mais assíduas do seu apartamento: além dos três citados, Cristo Dikoff, que fazia teatro; Pedro Leminski, irmão do poeta e compositor; Neiva de Sousa, nas artes plásticas e Alice Ruiz, a quem Leminski viria a conhecer em 68 também e com quem se casaria depois de resolver as questões já citadas de paternidade com Neiva e Ivan. Como contribuição do grupo, Leminski aponta:

a) berrou pela poesia concreta, em âmbito local e nacional; b) defendeu o Movimento Tropicalista (Caetano, Gil), contra tudo e todos, em cima da hora (...) e) enxergou primeiro o surgimento de uma consciência contracultural, da possibilidade de uma sociedade alternativa

Munido pelas experiências com o grupo da poesia concreta, procurando diferenciar-se do grupo por meio dos preceitos postulados, sobretudo, no “Anti-projeto à poesia no Brasil”, articulando-se numa rede de sociabilidade enquanto grupo produtor de conteúdo e almejando a consolidação de um lugar no contexto curitibano são as razões que, a meu ver, levam Leminski a inscrever o conto “Descartes com lentes” ²⁵⁰ no concurso, prevendo a possibilidade de auferir grandes ganhos simbólicos com um eventual primeiro lugar, ou uma menção honrosa – sem contar que os ganhos financeiros do concurso também eram atraentes. Penso que a atitude manifesta de repúdio a Dalton Trevisan, por meio do manifesto do Grupo Áporo, possibilita a interpretação de certo gesto de afronta e desafio a publicação de um conto, gênero ao qual Leminski nunca se dedicara – tampouco participara do I Concurso Nacional de Contos, tendo participado, na mesma época, de um concurso de poesia e ganhado –, no terreno do “inimigo”, por assim dizer. Espécie de aposta de auto mensuração.

²⁴⁸ “Áporo nasce contra o diletantismo”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 19/01/1969

²⁴⁹ LEMINSKI, Paulo. “O grupo Áporo e sua contribuição a Curitiba”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 06/jul/1977

²⁵⁰ LEMINSKI, “Descartes com lentes” In. (PROCURAR TESE QUE TEM O CONTO PUBLICADO)

O conto retrata René Descartes, ou melhor, Renatus Cartésius em adequação ao uso latinizado do período em que o autor de Discurso sobre o Método, esperando o polonês Articzewski no parque do Príncipe de Vrijburg (Recife Holandesa). Essa espera é descrita como uma espécie de anseio de Renatus em virtude da total incompreensão em relação ao contexto que o cerca, que é agravada pelo cigarro de maconha que fuma, espera assim que a chegada do polonês o esclareça: “Hei de abrir meu coração a Articzewski e saberá esclarecer essa treva que me envolve”²⁵¹. No meio do conto, é mencionado de passagem que Cartésius teria vindo ao Brasil na missão de “Maurício” de Nassau. Cláudio Sousa, em seu livro “Catatau de p. leminski: riso e conspiração”²⁵², que é possível encontrar marcas textuais no conto de uma narrativa em expansão, nesse sentido, o conto conteria em si já o ensaio do *Catatau*, livro que Leminski publicará em 1975, cujo mote é praticamente o mesmo. Não é o caso verificar se seria ou não, o autor, entretanto, aponta essa característica do texto para explicar certa impressão de “irregular” ou “mal realizado” que uma leitura convencional, nos moldes da crítica literária tradicional, poderia enxergar no texto. Essa impressão se daria, sobretudo pelo desrespeito às “leis” internas ao discurso do conto, que seriam rompidas pela utilização artística de procedimentos de “fricção excessiva de material alógeno”, e, assim, criando “um princípio de proliferação expansiva”²⁵³. Num certo sentido, seria como se a intenção de Leminski em escrever esse conto fosse de utilizar de procedimentos de vanguarda para quebrar com a estrutura do conto, seja pela hibridização do texto, tal como já apontado em seu “Anti-projeto” como preceito para sua poética, seja com deslocamento da *unidade de efeito*, seja “especializando o tempo, neutralizando a ação, fragmentando o discurso ou disparando o pensamento”²⁵⁴. Ao meu, no entanto, o importante é salientar que o procedimento que utiliza na composição do conto – seja ele bem realizado ou não – é análogo ao discurso de atualização do contexto curitibano cuja finalidade teria o Grupo Áporo: e, por isso, acredito que se explicam mutuamente.

Ao fim, o primeiro lugar, da categoria geral, ficou com Rubem Fonseca²⁵⁵ e Leminski não teria conseguido nem entrar entre os melhores. Há um mal-entendido nessa história, pois um dos jurados, posteriormente, na década de 80, mandou uma cara

²⁵¹ LEMINSKI, Paulo. “Descartes sem lentes”. Em: NOVAIS, C.

²⁵² SOUSA, Claudio R. Catatau de p. leminski: riso e conspiração. São Paulo: Annablumme, 2011

²⁵³ idem. pp. 55-57

²⁵⁴ Idem. p. 57

²⁵⁵ “Prêmio Maior de Contos ficam com Rubem Fonseca; Paraná só é 3º entre os estudantes”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 03/jul/1969

a Leminski se desculpando, afirmando que o nome dele era para estar mais bem colocado, porém uma confusão entre Kurt e Kung teria tirado um dos votos do curitibano.

II.3 Flores de sonhos no jardim do solar – contracultura, publicidade e o Catatau

Seguindo ainda a radicalização realizada pelo tropicalismo, sobretudo em 1968, momento de sua maior visibilidade, o processo de abandono à crença de superação histórica legado pela proximidade de algumas manifestações tropicalistas aos movimentos de contracultura, ajudaram a aprofundar um ambiente de rejeição à pressupostos que anteriormente se vinculavam a produção vanguardista, a saber, essa espécie de *desenvolvimentismo*²⁵⁶ cultural que balizava tanto o concretismo, quanto as produções engajadas, numa crença de superação do contexto imediato. Isso ganha mais evidência se pensarmos na dissolução da poesia concreta, com cada um dos três poetas nucleares seguindo preocupações diferentes, ou mesmo as preocupações de Hélio Oiticica em estabelecer critérios para uma nova objetividade²⁵⁷. Aliás, diga-se, que a importância de Oiticica para o tropicalismo, vincula o movimento a uma dissidência do concretismo, mais próximo do neoconcretismo, por assim dizer – daí, portanto, essa posição mais aberta a posturas que possam ser aproximadas de um *surrealismo*.

Certamente, num contexto de regime de exceção, quem mais acusara o golpe teria sido a vertente nacional-popular da poesia, que além das derrotas acumuladas com os desligamentos dos elos com o “povo”, por assim dizer, sofria da proibição e do fechamento de suas instâncias²⁵⁸. Em 1968, contudo, a canção de protesto ganha força com *Caminhando* de Geraldo Vandré, música que apareceu como se fosse uma resposta às constantes críticas que vinham sendo realizadas, mesmo entre a esquerda, aos pressupostos culturais e políticos do PCB, que acabam se refletindo em diversas outras canções, em tons de uma luta que viria um dia, mas que, enquanto canção no momento, nada realizava, pouco engajava. Assim, *Caminhando*²⁵⁹ veio como uma espécie de palavra de ordem à ação. Vale registrar também que foi o período em que os festivais musicais na TV estavam já em alta, desde 66, pelo menos. E neste ano de 1968, houve a

²⁵⁶ HOLLANDA, Heloisa Buarque de (2004). Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano.

²⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira

²⁵⁸ SCHWARZ, Roberto. Op.cit.

²⁵⁹ Curioso pensar que Geraldo Vandré responde às vaias realizadas a Chico e Tom Jobim no festival, dizendo ao público que eles merecem o maior respeito.

antológica performance de Caetano Veloso com os Mutantes tocando “É proibido Proibir” seguido de um discurso forte em resposta às vaiaas que sofriam:

Mais é isso que é a juventude que quer tomar o poder [...]. São a mesma juventude que vão sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! [...] Mas que juventude é essa [...] Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram ao *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles [alusão à invasão ao TUCA por parte de jovens de extrema-direita] [...] se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos.²⁶⁰

Em 1968 e 1969, Leminski levava a frente o Grupo Áporo com a realização de algumas palavras e com a publicação de textos nos jornais, sobretudo os demais participantes, cabendo ao poeta certo “background teórico”, como Ivan Costa reconhece a Toninho Vaz:

O Paulo era antenado em todas as tendências. Ainda por cima era considerado de direita, num momento em que os intelectuais da província ainda questionavam se Beatles era arte ou não. O rompimento haveria de ser na porrada. Ele pensava – assim como Maiakovski – que não poderia haver arte revolucionária sem forma revolucionária.

No plano pessoal, em 1968, nasce o filho de Neiva, assumido por Paulo, num primeiro momento, e, num segundo momento, conhece Alice Ruiz, segundo relato do biógrafo, numa festa em que o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, disco manifesto do movimento tropicalista. Deste novo relacionamento, a rotina do apartamento da São Bernardo estremeceu. Alice pouco tempo depois engravidara e a vida em 4 do apartamento, Ivan Costa, Neiva, Alice e Leminski passou a incomodar a proprietária do Cursinho onde Leminski trabalhava, que era também fiadora do apartamento. Não só isso, as constantes festas no apartamento estavam gerando descontentamento dos vizinhos que já reclamavam. O perigo de serem despejados levou a medidas extremas como esconder a Alice grávida, jurando para a “Dona” Ruth que estaria tudo acabado. Além disso, a situação financeira da casa passava por um período de dificuldade, muito provavelmente pela vida em 4 e pela mudança comportamental de Leminski que talvez estivesse pegando menos matérias do que pegava anteriormente no cursinho, em virtude das festas diárias em seu apartamento. Sendo assim, mudam-se para um bairro mais afastado do centro, ainda, porém, sob a supervisão da Dona Ruth, ou seja, ainda com a proibição de Alice ser vista no local. Neste momento ocorre também a incorporação do uso de drogas na rotina do grupo, sobretudo da maconha e alguns estimulantes – alguns

²⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. Op.cit. 2014 p. 232.

relatos chegam a afirmar que Leminski e seu irmão estavam injetando com certa frequência anfetamina destiladas:

O ex-aluno Ernani Buchmann lembra-se de ter visto Leminski no cursinho, durante um semestre inteiro, usando um indefectível suéter cor-de-rosa, mesmo em dias de forte calor. Por casualidade, descobriria logo depois que a manga comprida era para esconder as marcas de picada no braço esquerdo.²⁶¹

Neste sentido convém uma rápida comparação com uma descrição de Caetano Veloso sobre Augusto de Campos, já que creio que são essas pequenas escolhas sobre a postura em relação a vida que não só balizam a afirmação já citada de Luiz Costa Lima sobre Leminski em que “Conheci pessoalmente Leminski e reconhecia a promessa que era. A vida pela qual optou impediu sua plena realização.”²⁶²

“Não se pode dizer que tenha havido uma verdadeira empatia entre nós. Ele parecia mais distante do meu mundo do que o tom do artigo dele me tinha feito imaginar. Quase todas as característica daquilo que, no meu ambiente, nós chamaríamos de um ‘careta’ se encontravam naquele homem metódico, muito branco, de bigode e com um sotaque paulista imaculado. (...) No entanto, havia nos olhos muito míopes de Augusto, e atravessando os círculos concêntricos das lentes esverdeadas dos óculos, um raio permanentemente vindo de um ponto muito preciso de sua pessoa, um raio de doçura intacta, e de louca tenacidade na defesa dessa doçura. Isso fazia com que ele parecesse ter um direito especial de mostrar-se absorto, como os loucos, e também unia os pontos de outro modo dispersos de suas demonstrações de identificação com o que me interessava. Aquilo em seus olhos fazia dele, de repente, o menos careta de todos nós”²⁶³

O texto, a meu ver, expõe certa relação entre estilos de vida que me parece relevante para a compreensão de como se dá o distanciamento de Leminski do grupo concreto. Não só pela incorporação de repertório diverso da poesia, no sentido de já, em seu início, certo aspecto humorístico nas publicações de *Invenção*, mas também pela adoção de certos comportamentos contraculturais que, senão criticados pelos concretistas, apreciados a partir de uma relação intelectualizada, não efetiva. Neste sentido, ganha relevância a apresentação que Augusto de Campos escreve em *Caprichos & Relaxos*, livro de poesia de Leminski publicado em 1983, que Leminski aparecera em 1963 como “Rimbaud curitibano”²⁶⁴. Ainda que se possa fazer uma relação meramente etária, já que Rimbaud realizou boa parte de sua produção em sua juventude, o fato de Rimbaud ter sido amplamente valorizada pela vanguarda *surrealista*, vanguarda essa que os concretistas eram extremamente críticos, a meu ver, adequa-se de modo a

²⁶¹ VAZ, Toninho. Um bandido que sabia latim

²⁶² LIMA, Luiz Costa. Op.cit. (...)

²⁶³ VELOSO, Caetano. Op.cit 215

²⁶⁴ CAMPOS, Augusto de. (...) In. LEMINKIS, Paulo (...)

exprimir certa tensão já em relação a imagem e ao tipo de produção realizada por Leminski. Nesse sentido, fugindo obviamente de qualquer juízo moralista, este tipo de reflexão serve a pesquisa no sentido de que possibilita compreender certa dinâmica entre grupos que se distinguem justamente pelo compartilhamento ou não de certos valores comuns²⁶⁵. É, portanto, neste período de aproximação aos ideais da *contracultura*, por assim dizer, que compreendo que Leminski passa a se distanciar, efetivamente da imagem do “jovem prodígio” ou, nos termos de Luiz Costa Lima, “da promessa” para, já em 1968, ter a aparência de “hippie subdesenvolvido” segundo matéria de Aramis Millarch para o *Estado do Paraná*, imagem essa que seria dissipada por 5 minutos de conversa já que “são poucos barbudos na idade dele que dominam oito idiomas”²⁶⁶. Cabe pontuar que o abandono da universidade em um momento em que figuras como Décio Pignatari e Haroldo de Campos vão especializar-se por meio de um doutorado com Antonio Cândido, passando posteriormente a ministrar cursos universitários, num momento em que, por conta das mudanças ocorridas em virtude da consolidação de um mercado de bens simbólicos, a produção de bens restritos, ou melhor, de uma produção erudita passa a deter novos meios de legitimação, consagração e exigir novas competências²⁶⁷.

Em 13 de dezembro de 1968, o ministro da Justiça Gama e Silva anunciou, em cadeia nacional de rádio e TV, o Ato Institucional n. 5 que se opunha diretamente às duas vertentes que estavam criando uma contestação mais direta ao regime: uma estritamente política que passava a se organizar em guerrilhas e a comportamental, nos termos de Marcos Napolitano.

Paralelamente, as situações se deterioravam no apartamento novo. Leminski estava constantemente em “grilo” uma vez que tinha recebido a informação de que estaria sendo vigiado pela polícia política e as constantes festas estavam deixando rastros de roubos pela casa. E, dada a rotina, as relações do poeta com o trabalho no

²⁶⁵ “Pelo fato de que as condições diferentes de existência produzem *habitus* diferentes, sistemas de esquemas geradores suscetíveis de serem aplicados, por simples transferência, Às mais diferentes áreas da prática, as práticas engendradas pelos diferentes *habitus* apresentam-se como configurações sistemáticas de propriedades que exprimem as diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência sobre a forma de sistemas de distâncias diferenciais que, *percebidos* por agentes dotados dos esquemas de percepção e de apreciação necessários para identificar, interpretar e avaliar seus traços pertinentes, funcionam como estilos de vida” BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

²⁶⁶ VAZ, Toninho. *op.cit.* (2005) p. 104

²⁶⁷ Melhorar esse período.

curso estava em crise devido as constantes faltas. Nessas circunstâncias, Neiva sai de casa. Em meados de 1969, Alice Ruiz deu à luz a Miguel Angelo Leminski e o poeta decide ir para o Rio de Janeiro tentar melhorar de vida. Esse evento será catalisador para as escolhas que Leminski já vinha tomando em simpatia à *contracultura*.

Vale dizer algumas coisas antes sobre a contracultura. Na passagem da década de 1960 para a década de 1970, podia-se dizer que a contraposição ao regime baseava-se em certa divisão da juventude brasileira que contava com duas vertentes mais radicais: a guerrilha e a contracultura. Ambos se balizavam no sentimento de que as velhas estratégias de enfrentamento não dariam conta do contexto social em que viviam²⁶⁸. Assim explica-se certa repulsa a intelectualismo, contraproducente diriam, e o fascínio para com as classes subalternas. Ainda que essas coisas não se dessem tão simplesmente, por exemplo: ainda que houvesse nessa juventude um sentimento anti-intelectualista, muitos liam e reliam Marcuse, Norman O. Brown, Wilhem Riech, ao lado de místicos orientais, antipsiquiatras e profetas da Nova Era.

As convergências entre a contracultura e a guerrilha terminam nessa busca por alternativas, pois havia uma gama de elementos que os distanciavam. Não se havia a preocupação sistematizada de troca de regime político, mas a mudança individual, interior. Como sintetiza Antonio Risério

Enfim, enquanto o jovem terrorista se submetia aos rigores de uma disciplina bélica, a fim de arrombar a porta, saltando com os dois pés no peito do porteiro, o desbundado dava as costas ao ‘sistema’, mais interessado que estava na *rasgarganta* ébria de Janis Joplin, na Revolução Sexual, em cintilações canábico-lisérgicas nas praias azuis de Búzios ou Arembepé. Se quisermos acentuar ao extremo as diferenças, basta ler Carlos Marighella ao som do primeiro disco dos Novos Baianos

Ainda que tivesse relação com a ditadura militar, não se pode esquecer que o fenômeno da contracultura foi um movimento internacional, que teve uma ramificação brasileira²⁶⁹. Neste sentido, a contracultura teria se expandido *apesar* da ditadura militar. Ainda seguindo Risério

Concentramo-nos, com intensidade variável, em coisas como o orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação *here and now* do mundo etc. Eram esses os elementos

²⁶⁸ RISÉRIO, Antonio. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”. Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005

²⁶⁹ Idem, p. 26

fundamentais de nossa ecletíssima – e, não raro, patafísica – dieta de então, configurando-se a partir do sonho de superar a “Civilização Ocidental”

Curiosamente, a contracultura teria também realizado certo retorno entre a classe média e as classes mais baixas, ainda que sem a mediação mobilizadora como antes, mas por meio do consumo de droga, jovens de classe média teriam cada vez mais contato com moradores das favelas, signo disso é a alteração nas próprias gírias do período, que antes tinham certa influência argentina e agora passavam a vir dos morros, das favelas e das habitações periféricas, tais como “desbunde” e “fazer a cabeça”,²⁷⁰.

Leminski parte para o Rio de Janeiro e morará temporariamente no Solar da Fossa, juntamente com Ivan Costa, Neiva e Carlos João. O espaço ficou conhecido por ser uma pensão que oferecia lugares muito baratos para alugar e se estabelecia como uma espécie de flat, em que as refeições e serviços de lavagem eram oferecidos. Por isso, atraiu inúmeros jovens de classe média intelectualizada e, por assim dizer, inclinados à *contracultura*. Um depoimento de Maria Rita Kehl, que não morou no Solar, mas que dá ideia das razões dessa debandada de jovens por alugueis e etc

Fomos a última geração do famoso conflito de gerações, que começou a no pós-guerra e terminou no fim da década de 1980. A última geração que teve de enfrentar um abismo de projetos e referências ideológicas e estéticas em relação aos próprios pais. Jovens de classe média que dispensavam o conforto da casa materna para viver sem carro, frequentemente sem telefone (...), sem televisão – esse era um ponto de honra para nós – (...). Descobri uma rede de comunidades, muito diferentes das tradicionais repúblicas estudantis, porque sua população não se formava apenas por necessidade de dividir um aluguel, mas por afinidades eletivas. Algumas eram compostas de gente de esquerda, militantes em tempo integral; outras de grupos de neo-hippies (...) que ainda acreditavam em viver de artesanato, ioga e maconha.²⁷¹

O Solar da Fossa, como ficou conhecido a pensão Santa Teresinha, tinha 85 unidades de moradia. Antecipando o apart-hotel, os apartamentos tinham telefone central, faxina diária e troca semanal de tolhas e roupa de cama. Além do fato, na época e ainda hoje atraente, que o pagamento antecipado eliminava a exigência de fiadores²⁷². Passaram por lá, seja morando ou visitando com frequência, nomes como Caetano Veloso – que compusera Alegria, Alegria, por lá –, Torquato Neto, Paulinho da Viola, os músicos da banda “Os Brasas”, Zé Rodrix, Sá e Guarabyra, o compositor Ismael Silva, o ator Aruino Colasanti, Jards Macale, “além, é claro, dos moradores fixos: uma

²⁷⁰ RISÉRIO, Antonio. Op.cit. p. 28

²⁷¹ KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005

²⁷² VAZ, Toninho. Solar da Fossa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

legião de desconhecidos, travestis, advogados, biscateiros, jornalistas, cantores de boate e profissionais de cinema (...), alguns clandestinos políticos”²⁷³. Seguindo o depoimento de Maria Rita Kehl, Toninho Vaz afirma que a pensão começa a funcionar em 1965 abrigando que muitos dos que foram para lá estavam desistindo da vida acadêmica, abandonando as universidades e, concomitante, procurando uma nova moradia longe dos pais²⁷⁴. Leminski chega por lá em 1969, quando já Caetano, os Mutantes e Torquato Neto não frequentavam mais, porém nomes como Darcílio Lima, artista que vivia entre a loucura e a pobreza, descoberto por Ivan Serpa e que ganhara alguns prêmios artísticos, também elogiado por Mario Pedrosa..

Na época Leminski já trabalhava em seu romance, que até então, teria o nome de *Zagadka*, algo como enigma em russo-polonês. Aparentemente, Leminski andava para cima e para baixo cheio de folhas, os originais do livro que escrevia e livros para consulta, por conta da feitura do seu livro, e sempre que surgia pelos corredores, alguém gritava “Lá vem o Leminski com aquele catatau embaixo do braço!”²⁷⁵. Fato é que a partir de então, o livro passou a ser chamado de *Catatau*. Em carta enviada a Augusto de Campos, escrita três meses depois da chegada no Rio

O nome da Obra vai ser (quase certo) CATATAU. Estou morando no Solar da Fossa onde morou Caetano. “Mande plantar / folhas de sonho no jardim do solar...”. Caetano plantou, Leminski colhe. A minha hora vai chegar, está chegando.

Ainda segundo Toninho Vaz, Leminski teria começado a se aproximar do violão lá, pelos amigos Paulo Diniz e Odibar Moreira da Silva, lá teria ganhado suas primeiras aulas de violão. Data deste período, a sua primeira participação no jornal *Pasquim* com a publicação do *Indicionário*, seleta de gírias da época. A estadia, porém, não durou muito, tampouco o Solar da Fossa. A situação tinha se tornado impossível. Decidiram procurar então José Louzeiro, que corajosamente decidiu hospedar os curitibanos.

A hospedagem rendeu frutos. Louzeiro trabalhava como repórter policial no *Correio da Manhã* e na *Última Hora* e editava o *Jornal do Escritor*, um tablóide voltado para escritores, especializado em resenhas e notícias sobre o mercado editorial. Já primeira noite que ficaram lá, o carioca teria dado um curso superintensivo de jornalismo. Depois de algum tempo, surtiria efeito. Leminski conseguira trabalho como

²⁷³ Idem. p. 21

²⁷⁴ Idem. p. 25

²⁷⁵ Idem. p. 144

copydesk n'O Globo e redator da *Revista Geográfica*, da editora Bloch, além de alguns dias depois ter arranjado um trabalho de tradutor para a agência Reuters. Passaram a escrever com regularidade também a *Jornal do Escritor*. Neste jornal foi realizada a primeira matéria sobre o Catatau, livro que já era tratado como algo “que daria o que falar”. Foram publicado 4 trechos²⁷⁶ do livro e uma entrevista onde Leminski afirma que o livro seria o acontecimento depois do *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, que “teria sido traído pelo regionalismo. Acabou escrevendo caipira, sobre paisagens. Acabou descritivo. Guimarães, no fundo, é José de Alencar”²⁷⁷. As matérias sobre o livro que, até então, seria lançado em 1970, eram noticiadas nos jornais de Curitiba, em pequenas notícias como essa de 4 de janeiro de 1970

O erudito Paulo Leminski pretende passar dois meses vivendo numa cabana na Serra do Mar, se dedicando totalmente à parte final de sua obra, aguardada com vivo interesse nos meios literários do país²⁷⁸

Alice Ruiz vai morar com Leminski no começo do ano e os dois estabelecem várias redes de contatos, como Reynaldo Jardim, Ruy Castro, Wladimir Dias Pino, Kátio Bento, sem contar as inúmeras visitas ao *Pasquim*. Em virtude de problemas financeiros, de nova gravidez de Alice e da volta da sogra, que estava morando com eles para ajudar a criar o Miguelzinho – Leminski não era bem pago por sempre estar em situação ilegal, sem documentação ou carteira assinada – voltam para Curitiba no começo de 1971. Leminski continua escrevendo o Catatau enquanto se aproxima da música popular, aprendendo violão e compondo músicas. Volta a ser professor de cursinho, Dr. Bardhal, segundo Vaz, com um ótimo salário. Paralelamente, forma uma banda com o irmão, que chega a tocar na televisão com composições do Leminski. Posteriormente, Leminski se envolve com a banda Chave, realizando diversas composições para o grupo.

Em 1972, a publicidade aparece para Leminski ao mesmo tempo em que para de ser professor em cursinhos e a publicação de Catatau nunca sai. A primeira agência que o curitibano trabalhará se chamava Lema Publicidade e era administrada por um carioca

²⁷⁶ O livro, como se sabe, será publicado só em 1975. Toninho Vaz traz um dos trechos que o jornal publicou. Curiosamente, numa busca rápida, o trecho não foi publicado, e algumas partes do trecho viraram passagens totalmente diferentes.

²⁷⁷ LEMINSKI. Paulo. “Em Poucas Linhas – Leminski critica Rosa e anuncia seu ‘Catatau’”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 21/12/1969

²⁷⁸ “Em poucas linhas”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 4/jan/1970

de nome Carlos Augusto. Conhecerá na agência Rogérgios Dias, Retamozo²⁷⁹ e Solda²⁸⁰, além do fotógrafo Dico Kremer. Foi uma experiência muito rápida, porém, como Leminski mesmo dizia, “um estágio remunerado” e funcionou como trampolim para outros trabalhos publicitários. Em 73, portanto, um cenário de desemprego e a morte de Paulo Leminski, pai, abalam a família, em que a mãe de Leminski foi crucial para o equilíbrio financeiro e emocional. Leminski se dedicava bastante ao rock da banda Chave, compondo muito com a banda Chave, sobretudo com o vocalista Ivo, e o Catatau. Neste sentido é importante frisar que no início dos anos 1970, ocorre a consolidação o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, com isso houve o crescimento e a expansão da indústria cultural, oferecendo postos de empregos a inúmeros artistas, muitas vezes com o próprio Estado como financiador das produções artísticas ou indiretamente como criador de leis de protecionismo aos empreendimentos culturais²⁸¹. Neste sentido, diversas instituições estatais como Embrafilme, o Instituto nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura, em cuja sombra floresceram diversas áreas da iniciativa privada como a fonográfica, editorial e, sobretudo, de agências de publicidade. Como cita Ridenti, era comum o emprego de artistas e intelectuais nas agências de publicidade que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o Estado se colocou como um dos principais anunciantes²⁸². Neste sentido, o mercado de bens simbólicos tal como tratado anteriormente, repõe as oposições da produção cultural em termos diferentes, posta o processo profundo de transformação da sociedade brasileira. Neste sentido, a comparação entre Leminski e os três poetas concretistas nas escolhas realizadas, sobretudo na década de 1970, ilustram as novas oposições e instituições que passam a fazer parte da produção cultural. Leminski, de 69 a 1975 irá se envolver basicamente com produções culturais e instâncias diretamente ligadas à indústria cultural, como a composição de músicas de rock – ainda que com preocupações inspiradas na vanguarda concretistas – e com trabalho de sucesso, importante dizer, em agências de publicidade. Por outro lado, dos três poetas concretistas, dois, Haroldo de Campos e Décio Pignatari ingressam na pós-graduação na Universidade de São Paulo sob orientação de Antonio Candido. Haroldo escreve uma tese sobre *Macunaíma* de Mario de Andrade, terminando em 1972 e publicada com o título *Morfologia do*

²⁷⁹ Escritor.

²⁸⁰ Cartunista

²⁸¹ RIDENTI, Marcelo. op.cit. (2014) p. 286

²⁸² Idem. p. 296

Macunaíma de Mario de Andrade; e Décio Pignatari também termina em 1972 sua tese *Semiótica & Literatura* – ambos, segundo Gonzalo Aguilar, teriam com essa estratégia a procura por uma inserção no campo acadêmico e o envolvimento com uma condição que permitisse a continuidade da investigação sobre poesia²⁸³. Enquanto Augusto de Campos se aprofundava na experimentação poética e, ao meu ver, alguns poemas passam a criticar a preocupação que havia de uma comunicação adequada ao tempo, como em *Memos*, de 1976²⁸⁴,

Que desenvolve uma manejo das tipografias de modo a sugerir que são inúmeros *outdoors* e cartazes numa dimensão em que, ao contrario de facilitar a compreensão, a tipografia e a organização do poema impendem que a *isomorfia* se dê de modo imediato, de modo a conferir entre forma e conteúdo uma tensão crítica, ao meu ver, à

²⁸³ AGUILAR, Gozalo. Op.cit. p. 156.

²⁸⁴ CAMPOS, Augusto. Poesia 1949-1979. (...) p. 244

linguagem imediata que a publicidade de então estava, quase como uma ciência, eficientemente exercendo²⁸⁵. Neste sentido, os versos seriam

Como parar este instante luz que a memória alfora mas não sabe reter
Amargo este momento a mais que a memória morde mas não consegue amar
E passas sim passa assim passa memória assassina do momento que pas

Um poema que tem o mesmo número de caracteres em cada “verso” vertical (sem espaço), além da disposição revelar outras palavras como *para, flor, ãos, amas, éter, amar, temo, amor, amem*. O que Luis Dolhnikoff²⁸⁶ chama de tipologia *artificial* relaciona-se, para mim, a uma crítica, ou uma problematização, de aspectos da publicidade que então se expandia em espécie de *hipertrofia retardatária*, para usar a expressão de Arruda²⁸⁷.

Enquanto, por outro lado, Leminski passava a se preocupar cada vez mais com a temática da “comunicação”, opondo mesmo, tempos depois, a existência de uma poesia de “produção” e uma de “comunicação”, como no texto:

POESIA DE PRODUÇÃO	POESIA DE COMUNICAÇÃO
protótipos formas maior repertório ruptura com a tradição estranhamento	tipos, reprodução conteúdos, temas maior auditório continuidade envolvimento emocional, cumplicidade
invenção, vanguarda, inventiva intersemiótica (multimídia) elétrica física, material antinormativa, eventos crescimento na vertical para produtores idioleto, gíria corpo opaco “artificial” imprevisibilidade informação estrutural nova	literatura verbal discursivo mecânica psíquica, catártica normativa, gêneros na horizontal para consumidores ²⁸⁸ língua geral, oficial corpo transparente “natural” previsibilidade na linguagem

²⁸⁵ Agradeço aqui a Fábio Lucas pelas conversas e por essa interpretação que, com muita inteligência, apontou em discussão em sala de aula.

²⁸⁶ DOLHNIKOFF, Luis. “A Vanguarda como Estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos”. *Sibila*. 27/fev/2012 Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182> Último acesso em: 31/07/2016

²⁸⁷ ARRUDA, Maria Arminda. A embalagem do sistema. (...) p. 129

²⁸⁸ Impossível não notar aqui a clareza da concepção de Leminski, a divisão nos mesmos termos que Bourdieu realiza, por exemplo, em texto de 1970, cf. BOURDIEU, Pierre. Op.cit. In Economia das Trocas simbólicas

informação redundante
CONSTRUÇÃO
revolução

no significado
EXPRESSÃO
evolução²⁸⁹

Nesse sentido, o trabalho em publicidade para Leminski, que entra no campo literário por meio de uma vanguarda que ocupava o polo formalista e, com a transformação do mercado simbólico, erudito do campo literário, é todo acompanhando por sentimentos ambíguos por parte do curitibano, como expressa diversamente em cartas a Régis Bonvicino, embora essas cartas sejam de 76 e 77, acredito que elucidem a relação de Leminski neste período

(...)
a propaganda meu meio de vida
me dá algumas satisfações
afinal
todo layoutman é um pouco poeta concreto
e aliás é fantástico como os homens de arte das agências
entendem um trabalho concreto na hora
enquanto os literati dizem:
- o que é isso? que quer dizer? isso não é poesia
só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas
tudo menos escritores
dos quais acabei por ter grande horror

o bom é que estar em propaganda
facilita enormemente as coisas para nós
em termos de letra-set execução produção fotografia papel
uma agência é um laboratório de mensagem²⁹⁰

Em seguida, tempos depois,

então às vezes meu ego mandarínico de letrado e escriba
me pergunta se eu não estou me atolando demais
na “mediocridade”²⁹¹ das massmídias

a cultura pop beira a bobagem

quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas
para uns roquinhos fuleiros
eu devia estar preparando ensaios
pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos
NÃO!²⁹²
já fui um erudito

hoje – como Waly me disse

²⁸⁹ LEMINSKI, Paulo “Poesia de Produção Poesia de Comunicação” Em: (op.cit)

²⁹⁰ LEMINSKI, Paulo. “Carta 1”. Em: BONVICINO, Régis, LEMINSKI, Paulo. Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas. São Paulo: Editora34, p. 34

²⁹¹ As aspas foram colocadas depois com caneta. Era um recurso bastante utilizado por Leminski adornar a carta com ilustrações e interações linguísticas entre os “processos” diversos de escrita, ou seja entre a máquina de escrever e a caneta.

²⁹² Mais uma vez intervenção à caneta: suspendendo mais ainda a hesitação entre o questionamento, como se tivesse mudado de ideia posteriormente.

só ataco de artilharia ligeira
 morteiros na guerrilha
 abastecer as tropas no próprio terreno inimigo
 com os frutos do local
 essa minha experiência com jornalismo cultural
 ou contracultural
 me libertou de um monte de vícios letrados²⁹³

Acredito que é por meio desse impasse que Leminski publica o *Catatau* em 1975.

II.4. *ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius* – o *Catatau* de Paulo Leminski

Em dezembro de 1975, o curitibano, com então 31 anos, Paulo Leminski edita de maneira independente o livro *Catatau*. Depois de ter participado, no início da década de 60, de duas edições da revista concretista *Invenção: revista de arte de vanguarda* com poemas, o poeta estreava seu primeiro livro, um “catatau” com mais de 200 páginas em prosa experimental. A obra pode ser vinculada ao *boom* desse tipo de literatura da década de 70, em que podem ser inscritos nessa tendência narrativa os livros *PanAmérica* (1967) de José Agrippino de Paula, *Fluxo-Floema* (1970) de Hilda Hilst, *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972) de Waly Salomão, *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976) de Antonio Callado, entre outros²⁹⁴.

Em “A Literatura Brasileira em 1972”²⁹⁵, Antônio Cândido procura compreender as linhas de forças que compunham a literatura naquele momento. Como “observador participante” do contexto literário, ciente das limitações de um contemporâneo analisar seu tempo, o autor fia-se em tentar compreender o que está vendo, totalmente ciente de que o importante talvez lhe escape, uma vez que muitas vezes “está nos níveis escondidos, nas correntes subterrâneas, nos gritos sem eco”.

O que primeiro lhe salta aos olhos é a consolidação de uma média de escritores. Há, segundo o autor, um bom número de bons escritores, algo que há 50 anos Mario de Andrade lamentava não existir nas terras brasileiras. Faltariam, entretanto, obras de um

²⁹³ LEMINSKI, Paulo. “Carta 9”. Idem, p. 47

²⁹⁴ Para mais informações ver VENTURA, Roberto (2005). “Prosa Experimental no Brasil” Em: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 240-247, 2005, e BOSI, Viviana. **Poesia e Risco: itinerário a partir dos anos 60**. Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 2011.

²⁹⁵ CANDIDO, Antônio. “A literatura brasileira em 1972”. Em: **Arte em revista**, 2a. ed., n. 1, 1981, pp. 20-26

alto nível nos gêneros tradicionais. De um modo geral, as obras estariam mais empenhadas em derrubar as barreiras entre os gêneros e em dessacralizar a literatura, o que resultaria em uma espécie de confusão genérica das obras e um deslocamento na posição do autor, numa perda de áurea que permite ao autor se indagar se “não há mais escritores realmente grandes, ou se os escritores não mais parecem grandes porque são encarados sem a reverência tradicional”. À parte a ironia um tanto corrosiva, o autor salienta que depois das grandes estreias de João Guimarães Rosa e de João Cabral de Mello Neto, nenhum outro nome teria surgido com tamanho impacto.

Haveria, no caso da poesia, um fenômeno interessante. A consolidação da crítica literária, que vinha desde a criação de cursos de nível universitário na década de 30, resultara no estabelecimento de um bom padrão de investigação erudita, podendo ser visto e acompanhado nas teses universitárias, em artigos de suplementos literários, passando por estudos analíticos de revistas especializadas e livros de ensaio. O autor chega a sugerir que teria até influenciado a própria produção poética, uma vez que “não seria injusto dizer” que alguns dos poetas mais interessantes daqueles anos seriam mais válidos pela exposição crítica e polêmica de suas ideias do que propriamente de sua produção poética. Grupos de poetas engajados na produção crítica e poética em revistas tais como *Invenção*, dos concretistas, *Tendência* – dos existencialistas mineiros – *Práxis*, do grupo ligado a Mário Chamie se propunham a pensar a renovação dos meios poéticos. Ainda que substancialmente diferentes entre si, tais grupos davam muita importância à distribuição gráfica dos signos, valorizavam o espaço da página, o uso intensivo da elipse e do subentendido, contestavam o verso como condição da poesia, desconfiavam da figuração analógica. Forçando bastante, segundo ainda Cândido, seria possível dizer que valorizavam a supressão dos nexos sintáticos e a descontinuidade do discurso, substituíam a ordem temporal pela espacial, substituíam a metáfora pela paronomásia. Teriam como precursor imediato a poética de João Cabral de Melo Neto em amplo contraste com a “geração de 45”, ainda que alguns tenham surgido no bojo dessa geração²⁹⁶.

Outra característica, que poderia ser atribuída também a essa consolidação da crítica literária no momento, é a crescente especialização das técnicas do poema, como

²⁹⁶ Décio Pignatari e Haroldo de Campos, por exemplo, publicaram poemas no mesmo periódico dos poetas de 45 e foram, inicialmente, chamados de “novíssimos” da geração de 45. Cf. RISÉRIO, Antonio. “Formação do grupo Noigandres”. Em: **Cores vivas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 67-96.

apontado por João Luiz Lafetá²⁹⁷. Atribuindo ao processo geral de especialização o qual seria resultado da divisão crescente do trabalho – ao que todas as atividades nas sociedades contemporâneas estariam sujeitas, não escapando a poesia – Lafetá aponta que vem se configurando uma segregação das massas como público de poesia em benefício de um “grupo de iniciados”. Aos seus olhos, o que se daria na poesia coetânea seria um aprofundamento das duas tendências inauguradas pelo Modernismo de 1922. De um lado a relação entre modernidade urbana e linguagem e, de outro, a tendência posterior ao modernismo de investigação de tudo aquilo que escaparia ao moderno, à industrialização, como o regionalismo, as tradições populares, que seriam oprimidas ou “esmagadas”, para usar o termo do autor pela modernização. A primeira tendência se desdobraria no experimentalismo que continuaria a preocupação modernista de se adaptar ao novo mundo, ao mundo da indústria. A segunda seria uma linhagem empenhada, de protesto e de denúncia social. Estas duas tendências teriam como ponto alto de formulações na década de 60 com a explosão das vanguardas: os grupos experimentalistas e do outro lado, os “populistas” dos Centros Popular de Cultura e da série *Violão de Rua*, dos quais falaremos mais adiante. O golpe de 1964, entretanto, teria um impacto profundo nas estruturas deste debate.

Haveria ainda, ao lado desses poetas, nomes como Cassiano Ricardo²⁹⁸ que dariam continuidade ao projeto à vanguarda modernista dos 20 e 30, assim como Manuel Bandeira que havia morrido há pouco, em 1968. E nomes amplamente consagrados e ainda com fôlego para o debate do novo como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes que, juntamente com João Cabral de Melo Neto, segundo Cândido, formariam a tríade de maiores poetas vivo da literatura brasileira. O quadro seria de uma simultaneidade de tendências e de gerações que poderia revelar uma sobreposição de tempos diversos combinada com uma aparente falta de capacidade de criação de um novo estilo que seja predominante. De modo geral, pode-se dizer há uma ampliação da disparidade de enfoques nas produções.

²⁹⁷ LAFETA, João Luiz. “A Poesia em 1970” Em. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

²⁹⁸ Cassiano Ricardo teve um papel interessante no grupo de poesia concreta. O primeiro número da revista *Invenção* teve como textual inaugural um texto seu, em que o poeta discorre justamente entre as relações entre a poesia da época com a poesia de 22. Cf. RICARDO, Cassiano. “22 e a poesia de hoje”. Em: **Invenção – revista de arte de vanguarda**, nº 1. Rio de Janeiro: GRD, primeiro trimestre de 1962.

No âmbito da ficção, o embate entre tendências diferentes seria menos acentuado e as inovações menos ousadas, até então. O grande impacto renovador de Clarice Lispector nos anos 40 e o de Guimarães Rosa nos anos 50 teria reestruturado a ficção brasileira gerando um impasse que tornava, por um lado, praticamente impossível de dar prosseguimento às fórmulas iniciadas pelos dois, em virtude de serem extremamente pessoais, e, por outro lado, por terem sido obras que procuraram desconstruir o romance, no sentido de fraturar o romance num híbrido entre prosa e poesia que desestabilizaria tanto o enredo quanto a temporalidade, características que fundamentam o gênero. O que Candido enxerga então seria uma tendência a modernização da ficção através dos elementos fantásticos, do irreal.

O que seria importante precisar, portanto, é que se no âmbito da poesia, sobretudo na poesia de vanguarda, houve a tendência para um afastamento da mimese por meio de um esforço na racionalidade da construção, no sentido de tentar elaborar objetos-poemas que tomam o lugar dos objetos reais, na ficção o que ocorre esse afastamento se dá num sentido duplo: de um lado, certa busca antirracional de elementos insólitos, de outro, uma espécie de reforço da mimese, pela tentativa da supressão do narrador.

Voltando a Paulo Leminski e seu primeiro livro, o *Catatau* é basicamente a figuração de uma suposta viagem de René Descartes ao Brasil Holandês. O mesmo argumento do conto *Descartes com lente*. O personagem Renatus Cartesius, forma latinizada do nome do filósofo francês, sai de manhã para o zoológico de Vrijburg²⁹⁹ com um cachimbo de uma erva desconhecida fumada por índios “*Toupinambaoults*”³⁰⁰ em uma das mãos e na outra uma luneta. Na tentativa de emulação paródica de uma mirabilia, o filósofo se perde tentando compreender a realidade que o circunda, encontrando diversos monstros, entre eles Occam – espécie de ruído semiológico no discurso que só se percebe a presença por meio da subversão discursiva que impede que Cartesius descreva o que vê – e fica à espera do general polonês Artichewsky, outra figura também histórica que fez parte da missão holandesa ao Brasil.

²⁹⁹ Nome do palácio construído por Maurício de Nassau na Recife Holandesa.

³⁰⁰ Essa é uma das grafias utilizadas pelo autor para se referir a um grupo de índios brasileiros e explica “‘*Toupinambaoults*’, ‘*toupinambauts*’, os primeiros cronistas franceses no Brasil, Thévet e Léry, grafaram de maneira fantasista o nome dos índios tupinambás, os senhores da costa brasileira. Incorporei a fantasia ortográfica, como índice de estranheza.”. LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba: Travessa Editores, 3ª edição, 2004.

A linguagem do livro se faz pela degradação e elaboração de formas tradicionais de modo a compor as personagens do texto. Leminski se fale de texto fragmentado, da metamorfose de palavras e enreda todo o ambiente em certo “clima” dionisiaco destrutivo. Há ainda uma série de brincadeiras linguísticas³⁰¹, com invenções joycianas, transgressões *à la* Guimarães Rosa, arcaísmos diversos. Recorre diversas vezes a formulações que emulam trocadilhos³⁰²

Tem tudo que ser igual ao eco (...) só falta equar! (p.33)

Passeio entre cobras e escorpiões o meu calcanhar de Aquino, caminhas de Aquiles! (p.34)

Enquanto uns se dedicavam corpo e tempo inteiro à bem remunerada tarefa de aumentar navios, AUMENTAR NAVIOS, outros se metiam a aquimistas jivaros em produzi-los cada vez menores para AUMENTAR OS RIOS! (pp. 146-147)

A incorporação de gírias

Por fora, *careta* total, por dentro, carnaval no palácio episcopal! (p. 53)

(...) Os meus *na minha*, po que é que *vou entrar na tua* quando já estou com tudo que vai ter. (p. 54)

Como afirma Romulo Salvino, ainda Leminski utiliza uma série de recursos como o uso criativo do anacoluto, da palavra-montagem joyceana, das misturas de línguas e códigos diferentes, das trocas ou acréscimos aparentemente gratuitos das letras em determinadas palavras. Combina a isso o uso de onomatopeias, metáforas absurdas, latim macarrônico, formando o que Salvino intitula de *carnaval linguístico*.

Já em janeiro de 1976, ou seja, um mês após o lançamento do livro. O então diretor do curso de pós-graduação na PUC-RJ de literatura brasileira e poeta participante do grupo de poesia de vanguarda mineiro reunido sob a revista *Tendência*, Affonso Romano de Sant’Anna, escreveu uma resenha para a revista *Veja* intitulada “Porre Verbal”³⁰³. Além do título ambíguo e quase que diretamente negativo, a resenha aponta um erro de balística do escritor:

“Onde estão as virtudes deste livro estão também os seus pecados: a marca não apenas Joyceana, mas a sua diluição, feita por Haroldo de Campos em suas “Constelações” (1963). Se surgisse há quinze anos, “Catatau” estaria

³⁰¹ Cf. Risério, Antonio (1989); CAMPOS, Haroldo (1992)

³⁰² SALVINO, Romulo Valle. Catatau: as meditações da incerteza. São Paulo: Educ-Fapesp, 2000. Baseio boa parte das considerações sobre a linguagem do Catatau neste livro.

³⁰³ SANT’ANNA, Afonso Romano de. Porre Verbal. Revista Veja, São Paulo, 28 jan. 1976. Ed. 386, Literatura, p. 94. Consultado em: <http://livroseafins.com/catatau-de-leminski-visto-em-1976-porre-verbal/> em: 17 de julho de 2015

num contexto vanguardista propício. Hoje seria um texto envelhecido precocemente ou algo para ser retomado daqui a alguns anos, quando ocorrer um retorno das vanguardas formalistas.

Claro que se fosse escrito em espanhol e seu autor fosse um latino-americano residente em Paris, esta obra correria mundo. Mesmo sendo um livro preciosista e não fazendo um discurso político-estético vinculado ao momento brasileiro, é superior à média de autores traduzidos para o português. Mas há um erro de balística no lance de dados (para usar uma linguagem mallarmaica) ou um erro de chute estético (para manter o tom esportivo): o jogador foi muito bem treinado, driblou direito, mas atirou tão violentamente que a bola passou altíssima, desorientando a platéia. Neste sentido, Leminski é um dos maiores talentos passíveis de recuperação na literatura brasileira. Está do lado oposto ao de João Antônio, vítima, talvez, de um irrecuperável sucesso.³⁰⁴

Além de atribuir ao livro um anacronismo sem propósito, a tentativa de recuperar um debate que teria, segundo Sant’Anna, já se resolvido, a resenha termina dizendo que por pouco Leminski poderia ter realizado o mesmo que Jorge de Lima com a invenção de Orfeu e ainda satiriza que, no caso, seria “Curtição de Orfeu”, pois o livro estaria envolto do repertório da ironia tropicalista.

Bem diferente, entretanto, é a resenha para o *Jornal da Tarde* escrita pelo crítico literário Leo Gilson Ribeiro, de abril de 1976³⁰⁵. Concebendo o livro como um divisor de águas na literatura brasileira, o autor aponta uma dupla ruptura profunda ao livro: de um lado rompe com “o grande público burguês-conformista, que só quer literatura do tipo bem comportada, bem pré-digerida”; e do outro, rompe com os críticos marxistas, os “esquerdo-frênicos”, possivelmente os críticos advindos da Universidade de São Paulo, Roberto Schwarz e os demais seguidores do já findo Grupo Clima. Traça uma linha que vincula *Macunaíma* de Mario de Andrade até *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa, passando também do recente *Fluxo-Floema* de Hilda Hest, *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade e *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Equipara a força da prosa a prosa “poética e revolucionária” de James Joyce, de Virginia Woolf, Raymond Gueneau e Céline. E termina dizendo que é uma das obras-primas da língua portuguesa, espécie de “pedra de roseta” à espera de decifradores pois

³⁰⁴ Resenha transcrita ao site <http://livroseafins.com/catatau-de-leminski-visto-em-1976-porre-verbal/>. Procurei o artigo no acervo digital da Revista Veja (<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>) e não o encontrei. No site publicado, a data está como janeiro de 1976. Em pesquisa ao acervo, uma das edições de janeiro está com a seção de literatura em branco, impossível de consultar. Como é o único número que não pude conferir, e todos os demais de janeiro não continham a resenha, presumo que seja na edição 386 de 28 de janeiro de 1976. Confirmarei em consulta a uma hemeroteca.

³⁰⁵ RIBEIRO, Leo Gibson. “Um Catatau. Felizmente”. Em. LEMINSKI, Paulo (2013). **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras. Publicado originalmente em *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 abr. 1976.

“Ler o Catatau é para os – como dizer – esforçados, diligentes, libertos de vícios de postura diante da literatura mastigada e que não faz mal ao leitor. É o livro do ano e é, em todas acepções do termo, um *catatau*: coisa volumosa, zoadá ou falatório”³⁰⁶

Já, em Curitiba, Aramis Millarch publica em maio de 1976 no *Estado do Paraná*, um texto citando a crítica favorável de Geraldo Eduardo Carneiro, publicado no seminário Opinião, ao livro e comentando a escolha de Leminski para ser jurado no concurso de conto de Santa Catarina ao lado de Décio Pignatari. Em pinceladas, Millarch comenta que Carneiro teria considerado o livro um “anti-romance”: que se colocaria justamente contra a relação entre livro-leitor que o romance comum engendra

“Catatau não é um romance, no sentido usual da palavra. A grosso modo, o romance supõe o comércio entre a subjetividade (a realidade interior e seus significados) e a realidade exterior. É possível mesmo que a sua função como gênero histórico seja mostrar a inadequação entre estes dois mundos”³⁰⁷

Em outra resenha, escrita por Antonio Risério³⁰⁸, publicada na edição de novembro e dezembro de 1976 da revista *José*³⁰⁹ - na qual Leminski publicou vários textos no decorrer de sua existência – é realizado um tratamento mais detido do texto, sob as alegações de que até então não haveria nenhuma crítica interessante e inteligente realizada ao livro. Contrariamente ao texto de Affonso Romano Sant’Anna, o autor vê o livro de Leminski próximo a uma nova “fase” do concretismo³¹⁰, que se antes fugia da prosa como “o diabo da cruz”, recentemente com as publicações de *Galáxias* e a menção a um texto em prosa de Décio Pignatari *Phaneron*³¹¹ estaria causando câimbra cerebral “em vanguardistas fanáticos que cristalizam recursos táticos em enunciados dogmáticos”³¹².

O texto aproxima o Catatau das ficções do escritor argentino Jorge Luis Borges, pois a seu ver, exploraria também a figura do duplo. Ao representar Descartes no Brasil, numa situação imaginária, o enredo encerraria um mundo labiríntico de imprevistos reflexos e reverberações muitas vezes opondo o duplo ao “original”, como no caso em

³⁰⁶ Idem, p. 225.

³⁰⁷ MILLARCH, Aramis. “Leminski, poesia & Catatau”. Estado do Paraná. Curitiba, 14/05/1976. Tablóide. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/leminski-poesia-catatau> Acesso em: 17/07/2015

³⁰⁸ RISÉRIO, Antonio. “Catatau: Cartesanoato”. In. LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras, 2013. Publicado originalmente em Revista José, 1976.

³⁰⁹ Revista José teve 10 números publicados por Gastão de Holanda entre 1976 e 1978 no Rio de Janeiro.

³¹⁰ Discutiremos mais adiante as relações de Leminski com o Concretismo.

³¹¹ Não encontrei referências sobre o livro, nem publicações.

³¹² RISÉRIO, Antonio, *op. cit.*, p. 227

que Cartesiuss (o personagem do Catatau) ignora Descartes: “sei mais de mim que de outros mas tem muitos outros em mim, que eu não sei”³¹³. A figura do duplo permitiria o salto reflexivo de tomar o fracasso da colonização holandesa como análogo à incapacidade de Cartesius em conseguir compreender a realidade dos trópicos. Essa incapacidade seria uma alegoria da falência ou fracasso da razão cartesiana frente à realidade nova que o descobrimento da América representaria.

Deste modo, teríamos o narrador Cartesius sentado sob uma árvore em Vrijburg de onde observaria a natureza tropical, segurando com uma das mãos uma erva misteriosa, que lhe foi dada pelo enigmático polonês Artyczewski, e na outra, teria uma luneta. Os “instrumentos”, se assim podemos chamar, teriam, segundo Risério, uma significação bem exata: a erva, o contato com o novo país; a luneta, uma metáfora do projeto cartesiano de racionalização do mundo, em referência direta ao fato do filósofo francês ter sido um dos pais da ótica. O livro conformaria, então, uma interpretação do o Brasil por meio da incapacidade de Cartesius em dar conta da realidade que o cerca. A lógica cristalina do filósofo seria exposta à pressão dos trópicos, emaranhando a clareza discursiva. O próprio *cogito ergo sum* não resiste a temperatura do novo ambiente e os esquemas de sistematização se transformam em camisas de forças. Assim, semelhante ao fracasso da colonização holandesa, Leminski procuraria “demonstrar” o fracasso da razão europeia através do choque entre razão e trópico. Um trecho que passa quase despercebido no texto, ao que voltarei depois com maior detalhamento, é o possível desdobramento desse atrito em relação a poesia concreta, sobretudo pela constante referência ao Brasil como Brasília – ainda que se justifique a tomada latinizada para uma retórica próxima ao seiscentista, impossível não pensar no projeto de Brasília, então com mais de 20 anos já no Brasil, projeto a que a poesia concreta se engajou e tomou como referência sobretudo nos período mais ortodoxos de suas produções.

O ensaio termina dizendo que o Catatau ocupa um lugar raro na prosa literária brasileira por ser umas das coisas que “pintou” depois “das aventuras textuais de Guimarães Rosa”, juntamente com *Galáxias* de Haroldo de Campos. O livro, portanto, deveria ser posto ao lado do que há de melhor na produção literária do continente.

³¹³ Ibidem.

Ainda na década de 70, mas quase três anos após a publicação, em 78, Ivan da Costa³¹⁴, colega de Leminski e fundador em 67 juntamente com o poeta do Grupo Áporo³¹⁵ em Curitiba, publica no jornal *O Globo* uma resenha do livro também o relacionando às *Galáxias* de Haroldo de Campos, a Guimarães Rosa e a Oswald de Andrade. Afirma ainda que se um escritor adquirisse valor pela criação de informação textual nova, Leminski seria um gênio, mas num “país como esse, no qual abundam banalidades, não terá preço o esforço de oito anos que Paulo gastou para produzi-lo”³¹⁶.

Vale apenas comentar, ainda que tenha sido publicado muito posteriormente, em setembro 1989, em virtude da segunda edição do livro e já após o falecimento de Paulo Leminski, em 7 de junho daquele ano, o texto de Haroldo de Campos para a *Folha de São Paulo* sobre o *Catatau*. O texto começa comentando o “sucesso de estima” que foi o livro, uma vez que teve um “êxito de câmara” junto a um pequeno grupo de aficionados. Em volta do livro, criou-se, segundo o autor, a “legenda negra da ilegibilidade”. Comenta as mudanças dessa nova edição, principalmente a desistência do autor de se “negar a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas” com a inclusão de dois textos de autoria do poeta que proporiam chaves interpretativas para o livro. Refere-se também a Joyce e a Guimarães Rosa como referências importantes para o livro. Soma, entretanto, alguns outros nomes para a compreensão do livro tais como Padre Vieira, a influência do latim coimbrã para Leminski e a presença do escritor seiscentista d. Francisco de Manoel de Melo, que seria uma quase como um manual para “escritores cômicos” do período.

Faz questão de colocar o livro como um projeto fundamentalmente voltado a prosa: “Um projeto ambicioso, levado minuciosamente à consecução, no qual a poesia (para falar como Walter Benjamin) é apenas o método (não-cartesiano) da prosa”³¹⁷. Continua dizendo que é uma prosa que estabelece uma distinção tendencial à poesia, uma vez que essa se daria melhor com a imagem, com a visão, com o “epifânico” (ecoando aqui ainda os dizeres do concretismo da década de 50), ressaltando, entretanto,

³¹⁴ COSTA, Ivan da (1989). “A literatura destronada (a literatura reconstruída)”. Em: LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

³¹⁵ Grupo fundado em 1967 por Paulo Leminski, Ivan da Costa, Alice Ruiz, Wilson Bueno, Neiva e Pedro Leminski, Carlos João, Paquito Modesto, Cristo Dikoff, Flávio Meirinho e Lélío Sotto Maior Jr., com a intenção de “revolucionar” Curitiba. Falaremos sobre o grupo oportunamente mais adiante na dissertação.

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Ibidem, p. 238

que é apenas tendencial e não categórica a diferença, já que as fronteiras são sempre móveis e podendo cada vez mais se tornarem rarefeitas. Não é feita nenhuma menção ou aproximação ao livro das *Galáxias* e tampouco se coteja alguma relação do livro com a poesia concreta, diz-se, ao contrário³¹⁸, que há muito do Leminski em todas as vozes do livro

“Pois tanto o narrador, Cartesius, o pensador puro excedido pelo absurdo tropical, como seu ‘alter ego’, pareceiro ambíguo e depositário da explicação do texto, o artimanhoso Artyschewsky (figura inspirada na de um herético fidalgo português, general a serviço de Nassau), ambos tem muito a ver com o próprio Leminski, são registros complementares de sua voz escritural”³¹⁹

E termina o texto realizando uma comparação com o livro de João Ubaldo Ribeiro *Viva o Povo Brasileiro*, pois acredita que nos dois livros a antropofagia é tratada como processo simbólico.

“Na irreverente devoração canibal, a História Brasília (num caso), senão o próprio ‘logos’ do Ocidente para aqui transplantado (no outro), são objeto de trituração. Digesto indigesto. Por um lado, o ‘cabloco’ Capiroba, guloso de carne macia e branquinha dos holandeses, criação rabelaisiana do bardo Ubaldo. Por outro, o monstro Occam, ogre filológico, mastigador de textos, papaletras e papa-língua, fantamasgoria sígnica do rapsodo Leminski. Por cima das muitas diferenças de concepção e fatura, esse vínculo vogaríamos é mais um elo emblemático que os liga”³²⁰

O que me chamou atenção, em particular, em duas dessas críticas – na de Risério e na do Haroldo de Campos – são: 1) a referência no texto de Antônio Risério ao atrito entre razão ocidental e os trópicos que teria desdobramentos na poesia concreta; 2) a maneira como o Haroldo de Campos cita o fato de os personagens do Catatau terem muito a ver com Paulo Leminski. Estas interpretações vão de encontro a três entrevistas de Leminski em momentos diferentes da década de 70.

³¹⁸ “Ao contrário” porque nada menos afeito aos preceitos concretista do que a contaminação da “subjetividade” no processo de criação literária. (Ainda que a poesia concreta não esteja isenta desse tipo de crítica, cf. SCHWARZ, Roberto. “Marco Histórico”. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Por outro lado, é importante ressaltar que o teor da ruptura neoconcreta se dá tendo essa tensão entre objetividade-subjetividade como cerne. Cf. GULLAR, Ferreira et al. “Manifesto Neoconcreto”. *Jornal do Brasil* (“Suplemento Dominical”), Rio de Janeiro, p. 4 e 5, 23 de março. 1959.

³¹⁹ CAMPOS, Haroldo. “Uma leminskiada barrocodélica” Em. LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras, 2013 p. 236

³²⁰ Idem, p. 239

A primeira entrevista remete à análise de Antonio Risério. Concedida a Régis Bonvicino e publicado no jornal carioca GAM, em 1976³²¹. Respondendo a pergunta sobre o que seria o enredo básico do *Catatau*, Leminski afirma que, na realidade, só se poderia dizer que há enredo no livro se este fosse tomado como um contexto e, mais precisamente, como contexto de uma longa espera de Cartésio pelo general polonês Artyczwsky. Haveria também uma situação, um lugar que seria o parque botânico de Vrijburg. A trama toda se desenvolveria, portanto, no plano da linguagem na tentativa de Descartes, “o filósofo das ideias claras”, de enquadrar a realidade dos trópicos em seus “velhos esquemas europeias”. Porém as perturbações do contexto, tal como “o calor, os mosquitos, os cheiros”, levariam ao fracasso esse intento que se daria, “isomorficamente”, no plano da linguagem: uma vez que o texto é inteiro impregnado por “perturbações” linguísticas que irrompem toda vez que Cartesius tenta chegar a alguma síntese sobre o que vê – surgem, sobretudo, na figura do “monstro semiológico” Occam. Leminski também diz, sem explicar muito bem o porquê, que tenta construir todas as formas de relações entre Cartésio e Artyczwsky – segundo ele, o primeiro polonês da história do Brasil, a quem, pelo fato de ser neto de “colonos polacos”, rende assim sua homenagem –: “vampirismo, toxicomania, homossexualismo, canibalismo”. Refere que o texto passa pelas referências a Joyce, Guimarães Rosa e Haroldo de Campos, porém não só, tentando incorporar a oralidade humorística de *Mad* e *Pasquim*. O *Catatau* seria, portanto, uma *pororoca* no sentido de ser o encontro da poesia concreta com a tropicália. Nesse momento, é que a entrevista ganha grande interesse para essa pesquisa: *pororoca* foi o termo utilizado por Leminski para descrever esse encontro entre a poesia concreta e a tropicália, e ao dizer que o *Catatau* também realiza esse encontro, o poeta opõe a poesia concreta “cartesiana” à tropicália “brasileira”, relação semelhante que estabelece entre o personagem principal do livro com o “contexto” que o “perturba”.

Nesse sentido, é interessante notar que grande parte da crítica, assim como o próprio autor, associa o livro a uma manifestação tropicalista no interior da literatura – ou ao menos tributável –, pois realizaria a hibridização de gêneros, a comunicação de vozes, o tom debochado, a sátira e comungaria as relações com a contracultura, a proximidade com os meios de comunicação e a cultura pop, comum aos nomes de

³²¹ BONVICINO, Régis, LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas**. São Paulo: Editora34, 2007. p. 205-2011

Caetano Veloso, Gilberto Gil etc³²². Como também, boa parte da crítica o insere nos termos de uma crítica à razão cartesiana³²³ – a partir da experiência contracultural da tropicália, sustentando também a aproximação com o tropicalismo, uma vez que também inserem a aproximação ao corpo, ao irracional, ao pop como forma de crítica. Interessa-me, sobretudo esse segundo fecho de crítica, uma vez que remete ao mapeamento da construção crítica do Catatau em relação ao pensamento “ocidental e cartesiano”. Talvez pudéssemos reler essas interpretações inserindo outra dimensão: a construção de uma crítica ao concretismo enquanto projeto “racional e cartesiano” de poesia como busca e estratégia de distanciamento no campo literário, uma vez que, como procurarei mostrar adiante, sua entrada no campo literário se dá por meio da poesia concreta.

Neste sentido, ganha ainda mais relevância a fala que se segue na entrevista: “Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar”. Assim, chamou-me a atenção a maneira em que é inscrita a tensão entre a figura de Cartésio e Artyzcwski. Em outra entrevista, dessa vez em 1978, o autor resume a trama de Catatau como a história de uma frustração (“estória de uma frustração”³²⁴, para ser mais preciso), pois além de ser o fracasso da tentativa do filósofo pensar o tropical, é a narração de uma espera pelo personagem polonês que nunca chega e que, quando chega, está bêbado, incapaz de realizar a tarefa a que tanto Cartesius quanto o leitor, segundo Leminski, esperavam

Então, o leitor está à espera, também, de um explicador ao longo do texto todo, assim como o personagem principal está à espera da chegada de um personagem que é o explicador e que explicará para o Brasil. Mas esse personagem que é Cristo Fartichecsky [O nome desse personagem é grafado de diversas maneiras diferentes, tanto no livro quanto nas entrevistas], o primeiro polonês que participou da História do Brasil e que eu resolvi, eu, neto de polonês, homenagea. [...] Então, ele vem inepto para esclarecer as dúvidas de Decartes. Então, Decartes termina com a frustração e aquele mundo continua de leitura impossível para ele. Ora, aquele mundo de leitura impossível que é o Brasil, é o próprio texto Catatau.

³²² Cf. LIMA, Manoel Ricardo de. Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.; MELO, Tarso M. de. Poesia, pão e circo & Paulo Leminski: ofício de fascínio. Santo André: Alpharrabio, 1997; ÁVILA, Carlos. “‘Flashes’ de uma trajetória” in Revista da USP, set.-out.-nov., 1989.

³²³ Cf. CARVALHO, Tida. O Catatau de Paulo Leminski, (des)cordenadas cartesianas. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 2000; SALVINO, Romulo Valle. Catatau: as meditações da incerteza. São Paulo: Educ-Fapesp, 2000; CAPISTRANO, Pablo. Descoordenadas cartesianas. Em três ensaios de quase filosofia. Natal: Sebo vermelho, 2001; SCHMIDT, Jayro. Paulo Leminski: do carvão da vida o diamante do signo. Florianópolis: Bernúncia, 2006.

³²⁴ LEMINSKI, Paulo. **Série Paranaenses**. Curitiba: ed. UFPR, nº 2, 1989. p. 21

Esta tensão criada entre os personagens, a meu ver, pode ser entendida como a maneira como o poeta via o próprio *Catatau* em relação ao contexto literário do momento, pois, se se pode assumir a imagem do livro como a já referida “pororoca”, ou seja, o encontro da razão cartesiana dos concretos com a explosão sensorial da tropicália, a relação que de algum modo ultrapassa todo o livro é a espera pelo polônês que irá “explicar” esse choque³²⁵. Espera que é frustrada pelo estado em que chega o almirante polaco. Em entrevista ao *Diário do Paraná* de 1971, 4 anos antes do lançamento do *Leminski*³²⁶, quando questionado sobre o que seria o *Catatau*, Leminski responde

Catatau sou eu. Sou eu porque transformei toda minha experiência vital em texto. Essa experiência me fascinou exatamente pela sua singularidade. Eu não estou interessado em ser escritor de dez, vinte obras. A mim interessa ser escritor de uma obra só. Esta obra então forma uma equação perfeita com a minha existência e todas as minhas preocupações, as minhas tensões, eu passo para essa obra, que eu acredito será não apenas um documento de uma determinada experiência vital (que é o que importa sobre certos aspectos), mas é uma obra que apresenta uma radicalidade de linguagem satisfatória no meu modo de entender. E isso acontece porque ela apresenta o máximo de concentração³²⁷

Afirmção que encontra reverberação em citações no livro a eventos presentes, como o constante uso de gírias, já citado, ou mesmo como a incorporação de um bilhete enviado a Alice Ruiz sobre a sua segunda gravidez:

Menina, quem te deixou prenhe foi um poeta que passou por aqui buscando uma etimologia... (p.64)

Segundo Toninho Vaz, em agosto de 1969, Leminski teria enviado uma carta para Alice, ele estava residindo ainda no Rio de Janeiro, confirma que o livro que escreveria se chamaria *Catatau* e termina a carta exatamente com essas expressões:

Menina, quem te deixou prenhe foi um poeta que passou por aqui procurando uma etimologia...

³²⁵ Desenvolverei, no prosseguimento da dissertação, as relações que podem vincular o “cartesianismo” com a poesia concreta, tomando o duplo “Cartesius” como representante. Do mesmo modo que tomarei o figura de Artyczwski como uma referência ao próprio Leminski. Há já uma dissertação que tenta estabelecer a personagem Occam como um alter-ego de Leminski. Cf. NOVAIS, Carlos Augusto. **As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no *Catatau*, de Paulo Leminski**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008

³²⁶ O livro já era, no entanto, conhecido pelos jornalistas que noticiavam que “em breve” o livro sairia. Dois anos antes, o carioca *Jornal do Escritor*, em que Leminski trabalhava sob a direção de José Louzeiro, já havia publicado alguns trechos e feito um entrevista sobre livro. Não consegui, entretanto, localizar ainda essa edição.

³²⁷ LEMINSKI, Paulo; MARTINS VAZ, A. C. “Paulo Leminski dá Alteração”. *Diário do Paraná*. Curitiba, 23/05/1971. Caderno 3, p. 6.

Não só esse bilhete, mas

A ruína é um boteco. Minha encarnação anterior andou passando por cada uma que não me admira, já nasci cansadinho da silva! A ruína é um boteco, velhos amigos, devotos um do outro, em volta do altar. (p.111)

Em texto sobre o poeta curitibano, Tarso de Melo também afirma que o Catatau é Leminski³²⁸:

O período compreendido entre a idéia e o lançamento do Catatau, coincide com o da guinada comportamental de Leminski. Em 1968, experimenta o álcool. Casa-se com Alice Ruiz e nasce Miguel Ângelo, seu primeiro filho, morto aos dez anos. Começa a aprender violão para compor e invadir outra área: a música popular. Tudo ao mesmo tempo: nasce sua filha Áurea, a vida em comunidade, novas amizades, as drogas, além de tudo o que acontecia em política no Brasil à época. Soma de tudo, este romance é o maior projeto de Leminski, até mesmo a materialização do autor: Leminski é o Catatau, e vice-versa. Abertas de uma vez por todas as portas para as estocadas do poeta.

Em *Catatau: as meditações da incerteza*, de Rômulo Valle Salvino³²⁹, é apontada o descompromisso de Leminski com as personagens históricas que representa no romance, corroborando estas indicações. Cartésius seria um fragmento de Descartes em todo ficcional e despreocupado com a verossimilhança, sendo até a própria frase que o introduz no livro apenas uma metade da famosa sentença (*cogito ergo sum*): “ergo sum, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis...”³³⁰. O que, a meu ver, joga mais luz sobre a afirmação de Leminski que o *Catatau* é ele mesmo, toda sua força vital em discussão, apresentando suas tensões Occam, “o primeiro personagem puramente lógico-semiótico”³³¹, apesar de ser citado como referência a Ogum, Oxum, Egum, Ogam e ser considerado o espírito do livro, faz menção também a Guilherme de Ockham³³² e a seu nominalismo, porém de modo totalmente diferente³³³. Por fim, Kristof d’Artischaus Arciszewski, que foi mercenário a soldo dos holandeses durante a guerra do Brasil, enquanto figura histórica, tinha a reputação de homem de grande bravura e de grande sobriedade, sendo espião da metrópole batava para avaliar a administração de Maurício de Nassau. A personagem do *Catatau* é quase a encarnação do dionisíaco – tatuada, fornecedora da erva que

³²⁸ MELO, Tarso de. **Poesia, pão e circo & Paulo Leminski: ofício de fascínio**. Santo André: Alpharrabio, 1997.

³²⁹ SALVINO, Rômulo Valle. **Catatau: as meditações da incerteza**. São Paulo: Educ-Fapesp, 2000.

³³⁰ LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-idéia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

³³¹ LEMINSKI, Paulo. “Descordenadas Artesianas”. Em: *Catatau: um romance-idéia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

³³² Cf. OCKHAM, William de. *Seleção de Obras*. Trad. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo, Nova Cultural (Col. Os Pensadores).

³³³ Salvino, Rômulo Valle. op. cit. p. 67

Cartesius fuma durante o livro e com um comportamento oposto a propalada sobriedade histórica da figura³³⁴.

Salvino ainda aponta que é possível ver no livro além da paródia explícita dos textos cartesianos e daquela que se refere a certo tipo de discurso que sempre se fez sobre a América depois de seu descobrimento, uma paródia aos elementos e certas convenções modernista:

“uma outra [paródia], que se volta para certas convenções e pressupostos de alguns modernistas, como a busca contínua da novidade enquanto superação, a procura da transgressão pela transgressão, a fratura de normas linguísticas e de gênero literário – o que não quer dizer, obviamente, que o romance-idéia não seja ele mesmo uma composição transgressiva e inovadora. Isso acontece na medida em que o texto leminskiano projeta essas questões, de modo intencional, em um novo contexto e, de acordo com uma lógica interna, atribui-lhes uma outra função. Ao fazer isso, pode-se dizer mesmo que o *Catatau* é bem mais contemporâneo do que quando parodia satiricamente a obra cartesiana.³³⁵

Seja como for, considero o *Catatau* como impregnado das indagações e hesitações que apontei na última seção, a saber, das escolhas de Leminski, dos seus condicionantes de vida e a que ponto determinavam ou não o caminho que deveria seguir. Neste sentido, a recepção fria e evasiva que os concretista realizarão do livro será determinante para o rumo que o poeta irá tomar. O livro aparece algumas vezes nas cartas trocadas com Bonvicino, sempre em tom meio de lamento

mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele
e décio
com certo dedo
apontou o provincianismo em que eu estava caindo
aproveitei a oportunidade para ter uma crise
bebi horrores
entrei em pânico
mandei gente à merda em público
dei vexame na conferência do décio
mas corrigi a trajetória
(...)
criativamente
só posso me sentir muito só
há anos
levo uma luta sem tréguas
livre atirador sem companheiros
nesta curitiba de contistas
sei que estou sujeito a todos os riscos
o provincianismo
a loucura inconsequente
a queda do rigor
o eruditismo livresco

³³⁴ Idem. p. 70

³³⁵ Idem. p. 30

talvez o catatau seja um tanto isso aí³³⁶

E essa,

passsei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
para o grupo Noigandres
para Augusto, principalmente
escrevendo para eles preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

nesse época eu era “concretista”

mas eu era uma porção de outras coisas também
e quando eu deixei que elas agissem mais forte
fiz o catatau

a reação dos patriarcas em relação ao Catatau
foi curiosa

estranha isomórfica ao livro

não sei dizer bem se eles gostaram ou não
enfim, o que é gostar?

tenho certeza q para o paladar weberniano-joãoigibertesco
de Augusto
o Catatau deve ter parecido bagunçado demais
irregular demais
entrópico demais

Augusto nunca foi muito claro comigo acerca do q ele achou do
Catatau produto final
o saque cartésio x tropico a anedota eu sei q ele adora

décio se refere ao Catatau falando em ‘monolito’, ‘é uma boa’,
coisas assim

haroldo, de Haroldo nunca ouvi nenhuma palavra

mas eu sei tenho certeza que era O MEU MELHOR
o mais fundo mais rápido mais forte q eu podia fazer
não creio que o Catatau possa ser entendido ou explicado
à luz do plano-piloto

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá

(...)

a música popular é a escola
o cartum é a escola

Considero que realmente tomando o termo *pororoca* o Catatau veio a ser a maneira como Leminski tentou conciliar em si os vetores daquilo que concebia por poesia concreta e daquilo que tinha por tropicalismo. Neste sentido, a intenção de vanguarda com a contracultura. Aparentemente, o relativo silêncio dos concretistas em

³³⁶ LEMINSKI, Paulo. “Carta 1”. Op.cit.

relação ao Catatau teve grande impacto em Leminski que já em 78 e 79 passa a procurar abandonar os parâmetros concretistas

quero fazer uma poesia que as pessoas entendam
 q não precisa dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de
 jakobson sobre as estruturas subliminares doas anagramas paranomástic
 os...
 (...)
 Afinal, os concretos queriam uma coisa que não tem nada a fazer com o que
 eu quero...
 (...)
 decio disse: ferreira gullar está certo. mas pelo avesso errado.
 a gente só via o “avesso errado”. q tal ver o que ‘está certo’?
 (...)
 o q quero dizer é a coisa CPC, q como GESTO é genial, é certa, é correta...
 os concretos noigandres não fizeram num um milésimo no plano pragmático,
 de comunicação efetiva...³³⁷

³³⁷ LEMINSKI, Paulo. “Carta 42”. Op.cit.

III. Conclusão

O primeiro aspecto importante a concluir da trajetória de Leminski é sua origem familiar possibilita já a criação de certa imagem ambígua, de difícil estabilização. Descende de duas famílias de estratos médios com marcadores sociais específicos: a do pai, descendentes de imigrantes poloneses em processo de urbanização, reconvertendo o possível sucesso rural através da carreira militar como meio de acesso a vida urbana e, do lado da mãe negra, uma família já de bem sucedida carreira militar, vinda do interior de São Paulo para a capital do Paraná. É importante frisar que, em Curitiba, as figuras do negro e do polonês assumem socialmente uma posição similar, “tão identificados que, para muitos, fora do próprio grupo, o negro somente encontra cônjuge no polonês ou descendentes”³³⁸. Nesse sentido, há uma estratificação racial que se sobrepõe aos grupos sociais de diferentes etnias, revelando uma hierarquia implícita que teve impacto no âmbito da produção cultural. Deste modo é possível supor que, ainda que tivesse uma vida relativamente estável em virtude da carreira militar do pai, haveria um aspecto de marginalização pela ascendência, por parte do pai, eslava, amplamente identificada com a pobreza e com desprestígio social na cidade, assim como a negra por parte de sua mãe, que comungariam do mesmo aspecto negativo por parte dos demais grupos sociais. Comporiam, assim, o mesmo vetor exógeno de marginalização. Nesse sentido, a figura de Leminski pode ser entendida como uma espécie de negativo de Cruz e Sousa portanto, que Leminski escolherá Cruz e Sousa, já que é possível supor que compartilhava de estigmas sociais semelhantes, fato até que é possível que tenha interferido na escolha do poeta negro como a primeira figura história a ser biografada por Leminski – além do fato, é verdade, de ser um poeta vinculado ao simbolismo: movimento que timidamente valorizado pelo concretismo – em comparação com os demais movimentos da época.

Outro aspecto central para entender a trajetória do poeta é a curta passagem pelo mosteiro de São Bento, de período de 1958 a 1959, quando então tinha 14 anos. O período de formação no Colégio São Bento me parece importante, pois corresponde a uma formação mais classicizante, ou seja, de um *capital escolar* mais vinculado a uma tradição de erudição a que as instituições de ensino religiosas apareciam como uma estratégia interessante para sua acumulação. Tão importante quanto também é a sua

³³⁸ IANI, (...)

descontinuação, o que explicaria o certo teor autodidata que assume em relação a toda sua trajetória, seja em relação ao modo de tratamento dos textos, seja em relação ao teor de suas produções.

Acredito que essa constituição social proporcionaria elementos que tiveram peso na trajetória posterior do poeta. O mosteiro teve o impacto significativo na vida de inserir na vida de Leminski o ascetismo monástico que adotará em sua vida adulta – comportamento que justificará a partir da relação que teve com a instituição. O estilo de vida desapegado, estudioso/autodidata que manteria em sua rotina diária que seria completada, como já dito anteriormente, numa espécie de *oximoro*, a dimensão dionisíaca e da contracultura que também será incorporada ao final dos anos 60. Não posso afirmar se haveria relação direta ao caráter de marginalização apontado em relação aos estigmas raciais de sua condição, de todo modo, penso que, como o próprio Leminski aponta que Cruz e Sousa incorporou a contradição social, ética e cultural, *em nível onomástico*, ao ter incorporado o nome negro de João da Cruz e o Sousa do senhor que o adotou, a passagem de Leminski pelo mosteiro e pelas boas escolas em que estudou em Curitiba deixaram na formação de Leminski já certa ambiguidade em sua imagem. A meu ver, será um procedimento análogo o que permitirá a incorporação das tensões entre um formalismo mais apolíneo, que marcou a poesia da década de 50, e também sua descontinuidade nesse cominho em benefício de uma atitude mais dionisíaca da contracultura, que marcará a década de 70. Essa formação, portanto, clássica e, sobretudo, a sua descontinuação – que é menosprezada pelos críticos – seriam, portanto, uma espécie de solo morfológico dessa representação literária ambígua.

Outro ponto importante para a compreensão da trajetória artística de Leminski é a curta passagem pela universidade. Iniciou o curso direito na Universidade Federal do Paraná e Letras na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. A matrícula lhe renderá a participação em um evento extremamente importante para sua trajetória artística: a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, realizado na Universidade Federal de Minas Gerais. O Diretório Acadêmico liberou uma verba para a participação de Leminski como representante oficial da faculdade paranaense.

Foi neste congresso que Paulo Leminski travou conhecimento e contato com o grupo concretista, assim como demais intelectuais mineiros que participaram do evento.

Pode-se dizer que em 1963, existiam dois grandes projetos poéticos que balizavam os debates acerca da poesia no momento, a *poesia engajada*, a poesia feita pelos Centros Popular de Cultura (CPC), e *engajamento poético*, as vanguardas formalistas, particularmente, a poesia concreta. No campo literário, embora em ambos os projetos possa ser encontrado um substrato comum à estrutura de sentimento da época, a saber, essa espécie de *desenvolvimentismo* como fundamentação das preocupações estéticas, é possível enxergar uma manifestação da estrutura *quiasmática* que se manifesta através da crescente autonomização do campo literário (BOURDIEU, 1996; JOHNSON, 195). Notadamente, os termos em que se dão a oposição são diferentes do caso Francês, ainda que carreguem elementos semelhantes: de um lado configura-se uma poesia voltada a sua massificação, no sentido de conferir engajamento político e penetração ao conteúdo poético, abdicando da autonomia estética deliberadamente com o intuito de imersão da poesia no cotidiano de um grupo social excluído, levando em conta, também, que a organização incluía modos de profissionalização a partir das organizações políticas; do outro lado, configura-se uma discussão sobre a realidade brasileira através e por meio da poesia, nesse sentido a autonomia do objeto poético é posta como o modo pelo qual ela mesma pode se superar e, portanto, “modernizar” a poesia brasileira, valendo-se das novas instâncias de consagração e de profissionalização surgidas através do desenvolvimento da década de 50, tais como o surgimento de diversos museus, a abertura para espaços propriamente voltados a cultura em grandes periódicos brasileiros e, nesse contexto, os grupos mais alijados à discussão do polo de produção pura de poesia encontrou neste novo ambiente um profundo modo de manter e consolidar sua posição. Neste panorama, o grupo da poesia concreta representava o polo do *engajamento poético*, enquanto os demais integrantes da semana, pertencentes ao grupo da revista mineira *Tendência*, estavam a meio caminho, estabelecendo contato com os grupos do CPC e produzindo uma poesia que procurava conciliar engajamento político e preocupação formal.

Leminski começa a aparecer na imprensa paranaense, no *Diário de Paraná* e no *Correio do Paraná*, logo após a participação nesse evento, já então tomado pela própria como representante do grupo da poesia concreta. Curiosamente, seu primeiro texto de crítica, publicado em 13/10/1963, logo após a participação do poeta na semana nacional de poesia de vanguarda, será sobre o poeta Affonso Romano Sant’Anna, um dos expoentes do grupo *Tendência*, e os poemas publicados também depois de sua presença

na semana – e ausentes de toda reedição da obra poética de Leminski – terão um teor muito mais próximo de uma temática engajada do que de uma preocupação formalista. Nesse sentido, portanto, que a participação do curitibano no volume 4 da revista *Invenção* é curioso pois a disposição dos 5 poemas, seu ordenamento, traça uma espécie de caminho de aproximação do poeta curitibano ao grupo concreto. Partem de poemas mais engajados para terminar com poemas de muita imaginação formal.

Ao meu ver, constitui-se assim essa primeira face de poeta erudito. Em entrevista a Folha de São Paulo, Luiz Costa Lima declarou: “Conheci pessoalmente Leminski e reconhecia a promessa que era. A vida pela qual optou impediu sua plena realização”. Neste sentido, as mudanças começam a ocorrer já no final da década de 60 e começo da 70, principalmente, com a **diferenciação** em curso que deslocaria o papel da literatura em favor da crítica literária, em decorrência do processo de **institucionalização universitária**, que, a meu ver, impactou profundamente a evolução na **hierarquia entre os gêneros**. A decisão de abandonar a Universidade num contexto em que a crítica literária passava por um processo de autonomização e consolidação, transformou-se em um condicionante que passava a dificultar a manutenção da figura de *persona* erudita, já que as regras para tal estavam mudando, com a institucionalização sofre certa defasagem simbólico aquele que se mantém enquanto autodidata, ou seja, longe dos procedimentos “consagrados” enquanto próprios para a análise séria e rigorosa dos assuntos. A acumulação realizada de capital cultural em sua formação beneditina e a ascese que decorre a partir de então permitiu a aproximação de Leminski ao grupo concretista, fazendo-o surgir como promessa aos 20 anos. A descontinuação universitária, lugar de onde a crítica assumirá seu papel principal, o contato constante com a indústria cultural e com a contracultura, possivelmente, resultaram nesse impasse em que, ainda que seja um erudito para a publicidade, por exemplo, tornava-se um amador acadêmico.

A construção, porém, da figura *pop* ou contracultural teve também suas formações. A temporada no Rio de Janeiro e a estadia no Solar da Fossa consolidaram, a meu ver, certos comportamentos e concepções da contracultura em Leminski, além de ter despertado o interesse de Leminski para a música. Assim, em sua volta para Curitiba, Leminski atuaria junto a um grupo de rock – fato que o aproximaria cada vez mais do polo apostado ao erudito no campo de produção cultural. Tal distância aumenta depois que Leminski passa a trabalhar em agências de publicidade, fato que, para ele,

era alvo de questionamentos internos. Neste sentido, penso que o *Catatau* pode ser tomado a partir desse conflito entre qual caminho seguir, ainda que os condicionantes, entretanto, pareciam indicar apenas um.

BIBLIOGRAFIA

Arquivo de Áudio:

LEMINSKI, Paulo. *Depoimento de Paulo Leminski*. Curitiba, 10/11/1982. Entrevistador: Aramis Millarch. Disponível em Acervo Aramis Millarch: Tablóide Digital <http://www.millarch.org/audio/paulo-leminski>, consultado em 25/04/2015

VAZ, Toninho. *Depoimento concedido dia 24 de Fevereiro de 2016*

Revistas literárias:

INVENÇÃO – revista de arte de vanguarda, nº 1. Rio de Janeiro: GRD, primeiro trimestre de 1962.

_____, nº 2. São Paulo: Massao Ohno, segundo trimestre de 1962.

_____, nº 3. São Paulo: Invenção, jun. 1963.

_____, nº 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964.

_____, nº 5. São Paulo: Invenção, jan. 1967.

Artigos de Jornal

ACADEMICO fala hoje sobre Poesia Concreta. *Última Hora*, Curitiba, p. 4, 8 out. 1963;

“Áporo nasce contra o diletantismo”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 19/01/1969

CAMPOS, Augusto de. “Concretos e Anônimos”. *Suplemento Dominical*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 30/dez/1956

_____. “Um memorioso formigueiro mental”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 15/06/2016

_____. “Um neocordeiro superconcreto e um expremio”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 02/jul/2016.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico” In: “Folhetim”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, n. 404, 14/10/1989

CAMPOS, Haroldo de. “Poema concreta – conteúdo – comunicação” In: *Suplemento Literário*. O Estado de São Paulo. 01/jun/1957

CONCRETISMO será tema de três palestras: BBP. *Última Hora*, Curitiba, p. 4, 14 set. 1963

“Desafiando o Procure Saber, editora publica biografia não autorizada de Leminski”. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 abr. 2014 (<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2014/04/1447576-desafiando-o-procure-saber-editora-publica-biografia-nao-autorizada-de-leminski.shtml>) – Acessado em 20/10/2015

“Em poucas linhas”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 4/jan/1970

GULLAR, Ferreira. “Não quero ter razão”. *Folha de São Paulo*. 26/06/2016

_____. “Encontro com Oswald”. Folha de São Paulo. 12/jun/2016

JORNAL DAS ARCADAS, 31/05/2011 Em: http://www.arcadas.org.br/noticia_aberta.php?not=350 Visto em 22/06/2016

“Governador lança hoje o Concurso Nacional de Contos”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 21/nov/1967.

LEMINSKI, Paulo; MARTINS VAZ, A. C. (1971). “Paulo Leminski dá Alteração”. *Diário do Paraná*. Curitiba, 23/05/1971. Caderno 3, p. 6.

LEMINSKI, Paulo. Um poeta mineiro. *Correio do Paraná*, Curitiba, p. 4, 13 out. 1963

_____. Outro Poema. *Correio do Paraná*, Curitiba, 15 nov. 1963

_____. Poema. *Correio do Paraná*, Curitiba, 2 dez. 1963

_____. “O grupo Áporo e sua contribuição a Curitiba”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 06/jul/1977

_____. “Em Poucas Linhas – Leminski critica Rosa e anuncia seu ‘Catatau’”. *Diário do Paraná*. Curitiba/PR. 21/12/1969

LIMA, Luiz Costa et al. Quarto Inquérito sobre a Poesia Brasileira. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 mai. 1967. Suplemento Literário, p. 4.

LINHARES, Temistocles. “Significação do Conto”. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. São Paulo/SP. 26/jan/1963

MACHADO, Lourival Gomes. “Ainda não é amanhã”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 22/dez/1956

MARIA, Julio. “Leminski não autorizado”. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 out. 2013 (<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leminski-nao-autorizado,1086108>) – acessado dia 20/10/2015

MARTINS, Wilson. “Duas Cidades”. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. São Paulo/SP. 25/jan/1969

MILLIET, Sérgio. “A propósito da exposição concretista”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 4/dez/1956

MOURA, Flavio. Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2014.

“Os paulistas já se vinham intitulado "concretistas", para distinguir-se dos "abstracionistas". Em CAMPOS, Augusto; GONÇALVES, Marcos Augustus. Entrevista. Folha de São Paulo: 16.09.2007. Também em: http://www.poesiaconcreta.com/texto_view.php?id=10%20%85

PIGNATARI, Décio. “Poesia Concreta”. In: *Suplemento Literário*. O Estado de São Paulo. 01/jun/1957

PINTORA carioca inaugura mostra no dia 8 na BPP. *Correio do Paraná*, Curitiba, p. 4, 5 out. 1963.

POESIA de vanguarda: Paraná Comparece a Debate em Minas. *Ultima Hora*, Curitiba, p. 3, 12 ago. 1963.

“Prêmio Maior de Contos ficam com Rubem Fonseca; Paraná só é 3º entre os estudantes”. Diário do Paraná. Curitiba/PR. 03/jul/1969

RAMOS, Ricardo. “Dalton Trevisan”. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. 30/jan/1965.

ROSSETTI, José Pascoal. “Trevisan: sexo e cemitério”. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. São Paulo/SP. 6/abril/1963

Bibliografia geral

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileiras: As vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. Leminski: o “samurai-malandro”. Caixias do Sul, RS: Educs, 2009.

AMARAL, Aracy. Arte e meio artística: entre a feijoada e o x-burger. São Paulo, editora 34, 2013.

_____. (org.). Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos / DBA, 1998.

ANDREAZZA, Maria Luiza. “O impacto da imigração no sistema familiar: o caso dos ucranianos de Antonio Olinto, PR”. **Revista História Unisinos**. v. 11, n. 1 (2007)

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

_____. A Embalagem do Sistema: A publicidade no Capitalismo Brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ÁVILA, Afonso. “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”. In: **30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda**. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 10-21.

ÁVILA, Carlos. “‘Flashes’ de uma trajetória” in **Revista da USP**, set.-out.-nov., 1989.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia. Cosac-Naify, 2009.

BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (org.). Grupo Noigandres. São Paulo: Cosac Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002.

BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac-Naify, 2007

BEGA, Maria Tarcisa Silva. Letras e política no Paraná: simbolistas e anticlericais na República Velha: Editora UFPR, 2013

BENSE, Max. Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BONVICINO, Régis, LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas**. São Paulo: Editora34

_____. “Paulo Leminski desconta tudo”. Em: _____. **Envie meu dicionário: cartas e algumas críticas**. São Paulo: Editora34

BOSI, Viviana. Poesia e Risco: itinerário a partir dos anos 60. Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 2011.

BOURDIEU, Pierre (1996). **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras.

_____(1989). **A ontologia Política de Martin Heidegger**. Campinas, SP: Papirus.

_____(2007). **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva.

_____(1996). **Razões Práticas: Sobre uma Teoria da Ação**. Campinas, SP: Papirus.

_____(2007). **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.

CAMPOS, Augusto. *Viva a vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; Campos, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. “da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: CAMPOS; Augusto; PIGNATARI; Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A literatura brasileira em 1972”. **Arte em revista**, 2a. ed., n.o. 1, 1981, pp. 20-26

_____. _____. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: Textos de intervenção (org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2002, 214-225.

CALIXTO, Fabino; DICK, André (orgs.). **A linha que nunca termina**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004

CARVALHO, Tida. **O Catatau de Paulo Leminski, (des)cordenadas cartesianas**. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 2000.

CAPISTRANO, Pablo. **Descoordenadas cartesianas. Em três ensaios de quase filosofia**. Natal: Sebo vermelho, 2001.

COHN, Sérgio (org.). **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

COSTA, Ivan da (1989). “A literatura destronada (a literatura reconstruída)”. In. LEMINSKI, Paulo (2013). **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira & a poesia in. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 16, dezembro, 1986.

DICK, André. “Distâncias, entre ir e ficar, ausência” in. CALIXTO, Fabino; DICK, André (orgs.). *A linha que nunca termina*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 151

DOLHNIKOFF, Luis. “A Vanguarda como Estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos”. *Sibilia*. 27/fev/2012 Disponível em:

<http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182> Último acesso em: 31/07/2016

ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. Os estabelecidos e os outsiders. Rio de Janeiro: Zahar, 2000

_____. A sociedade de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

FAUSTINO, Mário. “A poesia 'concreta' e o momento poético brasileiro”. In: De Anchieta aos concretos: poesia brasileira no jornal (org. Maria Eugenia Boaventura). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 469-482.

FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegria. Cortia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 2ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

_____. “Adendo da Primeira Edição: Breve História do Grupo Noigandres”. Alguns aspectos da teoria da poesia concreta. 4ª ed. ampl. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2012.

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.). História do marxismo no Brasil, vol. III. Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p. 275-304.

FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HEINICH, Nathalie. Être écrivain: création et identité. Paris: La Découverte, 2000.

_____. A sociologia da Arte. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (2004). **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano.

IANNI, Octavio. Raças e Classes Sociais no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972

JACKSON, Luiz Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no Espelho: ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2014.

JOHNSON, Randal. “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”. *Revista USP*. São Paulo (26): 164-181, JUNHO/AGOSTO 1995.

KEHL, Maria Rita. “As Duas Décadas dos anos 70”. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005

KHOURI, Omar. “*Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta*” in **FACOM** - nº 16 - 2º semestre de 2006

LAHIRE Bernard (2010), *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte.

_____. “Kafka e o trabalho da dominação”. *Plural*. V. 18, n.2, 2011

LAFETA, João Luiz. “*A Poesia em 1970*” in. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trotski – 4 biografias -*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

_____(2013). **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras.

_____. *Cruz e Sousa: o negro branco*. Em: *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____(1989). *Série Paranaenses*. Curitiba: ed. UFPR, nº 2, 1989.

_____. “Sem sexo, neca de criação” Em: *Ensaaios e Anseios Crípticos*. 2ªed. Ampliada – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas” Em: Em: **Ensaaios e Anseios Crípticos**. 2ªed. Ampliada – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. “Descordenadas Artesianas”. Em: Catatau: um romance-idéia. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. “Anti-projeto à poesia no Brasil”. In: Convivim – número especial sobre a poesia brasileira, nº 5-6, vol. 7. São Paulo, jul.-set. de 1965, p. 104-112.

_____. “Poesia de Produção e Poesia de Comunicação”. Ensaaios e anseios crípticos. 2ª ed. Ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012

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

MACHADO, Lourival Gomes. “Ainda não é amanhã”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 22/dez/1956

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Wilson. “Entrevista” Em: ROMANOVSKI, Natália. **Um grupo abstrato**. Dissertação de Mestrado, USP: 2014.

_____. A literatura moderna no Brasil, Pontos de Vista (crítica literária) Vol. 4. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. pp 403-11.

MELO, Tarso M. de. “*Notas às Cartas*” in. BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Op. cit.

_____. Poesia, pão e circo & Paulo Leminski: ofício de fascínio. Santo André: Alpharrabio, 1997.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Ed. Difel, 1984.

_____. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2012

MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa. *Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

MILLARCH, Aramis. Leminski, poesia & Catatau. *Estado do Paraná*. Curitiba, 14/05/1976. Tablóide. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/leminski-poesia-catatau> . Acesso em: 17/07/2015

MILLIET, Sérgio. “A propósito da exposição concretista”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 4/dez/1956

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2014.

MOURA, Flavio. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: *Historia do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014

_____. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

NOVAIS, Carlos Augusto. **As trapaças de Occam: monategem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008

NUERNBERGER, Renan. **Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970**. Dissertação de Mestrado, USP: 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PELLEGRINI, Domingos. *Minhas Lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Leminski, o samurai malandro”. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIGNATARI, Décio. “Depoimento de Décio Pginatari” em: ARRUDA, op. cit. p. 300

_____. Contracomunicação. 3ª ed. rev. Cotia: Ateliê, 2004

PINTO; AMARAL; CASTRO. “*O financiamento do Ensino Médio no Brasil: de uma escola boa para poucos à massificação barata da rede pública*”. **Educação & Sociedade**. vol.32 no.116 Campinas July/Sept. 2011

PONTES, Heloísa. 1998. Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968). São Paulo: Companhia das Letras

PRADO Jr., Bento. *A biblioteca e os bares na década de 50*. Revista Fevereiro, n. 8. , junho 2015

PRIORI, A., et al. **História do Paraná: séculos XIX e XX [online]**. Maringá: Eduem, 2012.

REBUZZI, Solange. Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

RIBEIRO, Leo Gibson. *Um Catatau. Felizmente*. In. LEMINSKI, Paulo (2013). **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras. Publicado originalmente em Jornal da Tarde, São Paulo, 3 abr. 1976.

RICARDO, Cassiano. “22 e a poesia de hoje”. Em: **Invenção – revista de arte de vanguarda**, nº 1. Rio de Janeiro: GRD, primeiro trimestre de 1962.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010a.

_____. O fantasma da revolução brasileira: São Paulo: Editora UNESP, 2010b.

_____. “Caleidoscópio da Cultura Brasileira”. Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

RISÉRIO, Antonio. *Catatau: Cartesanato*. In. LEMINSKI, Paulo (2013). **Catatau: um romance-idéia**. São Paulo: Iluminuras. Publicado originalmente em Revista José, 1976.

_____. Leminski e as vanguardas. **Bric a Brac**. Brasília, nº IV, 1990, pp 11-3.

_____. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”. Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005

SALVINO, Romulo Valle. **Catatau: as meditações da incerteza**. São Paulo: Educ-Fapesp, 2000.

ROMANOVSKI, Natália. **Um grupo abstrato**. Dissertação de Mestrado, USP: 2014.

RUIZ, Alice. Sobrevida*. Em: LEMINSKI, Paulo. Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

SANDMANN, Marcelo. A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Porre Verbal. *Revista Veja*, São Paulo, 28 jan. 1976. Ed. 386, Literatura, p. 94. Consultado em: <http://livroseafins.com/catatau-de-leminski-visto-em-1976-porre-verbal/> em: 17 de julho de 2015

_____. “A periferia chegou ao centro”. Em: FARIA, Alexandre (org.) Anos 70: Poesia & Vida. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007.

SAPIRO, Gisèle. La guerre des écrivains. Fayard, 1999

_____. « The literary field between the state and the market ». *Poetics*, v. 31, 2003, p. 441-464

_____. “Elementos para uma história do processo de autonomização”. *Tempo Social*, USP, junho 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. Em: _____. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. “Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas”.. Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005

SILVA, Tais Andrade da. **A igreja católica no debate da LDB de 1961 – ação, estratégias e manutenção da influência da hierarquia católica através da estrutura do Estado**. Dissertação: UERJ, 2013.

SIMON, Iumna. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas em contexto brasileiro (1954-1969)”. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 26, março de 1990, p. 120-140.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. Em: **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010, p. 149-168.

SOUSA, Claudio R. Catatau de p. leminski: riso e conspiração. São Paulo: Annablumme, 2011.

_____. Riso e utopia: em Machado de Assis e Paulo Leminski. São Paulo: Mirá Editorial, 2014.

SÜSSEKIND, Flora (2004). **Literatura e vida literária: polêmica, diários & retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. Hagiografias. In: Inimigo rumor 20. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 29-65.

_____. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-58.

VAZ, Toninho (2005). **Paulo Leminski: O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record.

_____. Solar da Fossa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLAS BÔAS, Glaucia . “Concretismo” Em: Fabiana Werneck Barcinski. (Org.). Sobre a Arte Brasileira. 1ed.São Paulo: Martins Fontes, SESC, 2015.

VILLAS BÔAS, Glaucia. “O ateliê do engenho de dentro como espaço de conversão (1946-1951). Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro” em:

BOTELHO, Andre; BASTOS, Elide Rugai; BÔAS, Glaucia Villas. O moderno em questão: a década de 50 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008

VENTURA, Roberto (2005). “Prosa Experimental no Brasil” In: Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 8, p. 240-247, 2005.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora UNESP, 2011.