

## **A economia do provincianismo dispendioso de Paulo Leminski**

Joaquín Correa  
Universidade Federal de Santa Catarina – CAPES  
Brasil

### **Resumo:**

Nas cartas que Paulo Leminski trocou com Régis Bonvicino aparece, primeiro de um modo pejorativo, o mote de “provinciano”, a partir da advertência que Décio Pignatari teria feito sobre os rumos que sua poética tinha pego. Devagar, e para se contrapor e começar a se afastar da linha principal dos concretos paulistas, Leminski se apropriará do provincianismo, dotando ele de novas conotações estéticas, políticas e econômicas. Aproximando o provincianismo do conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari, o presente ensaio revisa alguns dos pontos da obra leminskiana, partindo do plano pirata que o seu provincianismo se preocupou por levar adiante.

**Palavras-chave:** Paulo Leminski – Provincianismo – Correspondência – Poesia contemporânea brasileira – Concretismo.

### **Abstract:**

In the letters that Paulo Leminski send to Régis Bonvicino, the "provincial" nickname appears first, in a derogatory way, based on the warning that Décio Pignatari would have given him about the directions his poetics was taking. Slowly, and to oppose and begin to move away from the line of São Paulo's concretism, Leminski will regain the provincialism and begin to endow it with new aesthetic, political and economic connotations. Approaching the concept of the minor literature of Deleuze and Guattari, the present text reviews some of the points of the Leminskian work from the pirate plane that the Leminskian provincialism was concerned to carry forward.

**Keywords:** Paulo Leminski - Provincialism - Correspondence - Brazilian contemporary poetry – Concretism.

### **Resumen:**

En las cartas que Paulo Leminski intercambió con Régis Bonvicino aparece, primero de modo despectivo, el mote “provinciano”, a partir de la advertencia que le habría hecho Décio Pignatari sobre los rumbos que estaba tomando su poética. Lentamente, y para contraponerse y comenzar a alejarse de la línea de los concretos paulistas, Leminski se reapropiará del provincianismo y comenzará a dotarlo de nuevas connotaciones estéticas, políticas y económicas. Aproximándolo al concepto de literatura menor de Deleuze y Guattari, el presente texto revisa algunos de los puntos de la obra leminskiana desde el plano pirata que el provincianismo leminskiano se preocupó en llevar adelante.

**Palabras clave:** Paulo Leminski – Provincianismo – Correspondencia – Poesía contemporánea brasileña – Concretismo.

*Cada vez que se habla de un autor menor, pienso que si uno repite la palabra "menor" termina diciendo "enorme". Hay que tener cuidado.*  
Fabián Casas

De modo similar ao de Leminski lendo os haicais de Bashô, Régis Bonvicino encontrará, na “Introdução à primeira edição” da correspondência reunida que eles dois mantiveram, naquele poema leminskiano dos dois loucos no bairro, uma metáfora violenta de um dos aspectos da personalidade do morador da Cruz do Pilarzinho: “a busca da vitalidade, que ela não via na literatura (TROP DE LITERATURE)” (Bonvicino 2007: 18). Apenas umas páginas depois, ao final dessa introdução, e a modo de nota de rodapé, Régis transcreveu o texto “Cenas de vanguarda explicita”, publicado em 4 de dezembro de 1985, na *Folha de S. Paulo*, onde Leminski respondia uma série de provocações feitas sobre a vanguarda por Philadelpho Menezes no catálogo da exposição “Poesia Intersignos”, que acontecia na época no Centro Cultural São Paulo. Ali, por exemplo, Leminski afirmava: “Vivemos numa época total. Não tem mais essa de passado, presente e futuro. Artisticamente, vivemos a contemporaneidade absoluta” (2007: 25). E um pouco mais adiante continuava:

O futuro, Menezes, é muito pobre.  
Ele vive às custas do passado.

E acho mesmo que a própria ideia de “evolução” e “desenvolvimento”, aplicada à arte, representa uma apropriação indébita, extraída da área tecnológica, econômica e industrial, onde aí se pode, sim, falar em “desenvolvimento” e “evolução”.

(Leminski 2007: 25)

Essa defesa da vanguarda pelo viés da contemporaneidade fora dos padrões da evolução terá, porém, e em se referindo à poesia, uma ressalva:

Mas a palavra é tirânica, é o instrumento das leis. Onde a palavra chega, já chega botando ordem. E dando ordens, não há organização sem comando, sem hierarquia, sem autoridade. Bem mais democráticas são a vida, as coisas e as obras de arte.

(Leminski 2007: 25)

Mais uma vez, então, nos deparamos com o traçado da distância entre a poesia ou a arte e a vida. Entre elas, o fazer. O fazer, que une poesia e vida, será, podemos imaginar agora, aquilo que, vindo da vida em direção à poesia, tentará ser resguardado por Leminski, para não cair naquele “TROP DE LITERATURE” e para, ao mesmo tempo, se cuidar da tentação maldita do excesso que, finalmente, será a escolhida nessa sua pessoal deriva tanato-biográfica dos anos oitenta, corpo intenso em dissolução que transvasou a vida e a morte para a poesia.

Já na primeira carta que nos é apresentada na segunda edição da correspondência Leminski-Bonvicino, sem data, mas provavelmente do ano 1976, aparece esboçada em verso a cena que será fundamental para toda a poética do Leminski pós-*Catatau*:

aconteceu uma coisa incrível comigo recentemente  
em florianópolis  
quando daquele concurso poesia/simpósio  
do qual Décio participou também  
e quando passamos juntos 3 dias sem parar  
um carnaval da vanguarda  
mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele  
e o 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 corriji a trajetória  
e voltei disposto a só produzir  
o mais radical que eu pudesse  
só o meu melhor  
só aquilo de que só eu sou capaz  
se é que há isso  
(Leminski 2007b: 32-33)

No meio do carnaval de vanguarda, na periferia da periferia, em Florianópolis, e depois de Leminski ter mostrado a sua produção poética mais recente a uns dos seus pais concretos, Décio Pignatari, é acusado por ele de provinciano, quer dizer, de estar se afastando da poética tida por hegemónica e mais evoluída, longe do fazer da grande cidade, a São Paulo concreta. Os poemas discursivos / verbais não eram, talvez, como aqueles primeiros publicados por Leminski na revista *Invenção*, verbivocovisuais, e sim como os que começaria a publicar naqueles anos. A primeira reação é a do porre, a reação autodestrutiva vital. A segunda é um desejo-anseio, produzir o que de melhor e mais radical ele conseguisse. Detrás dessas manifestações, porém, devagar e no próprio espaço íntimo das cartas, vai começar se gestar a defesa do provincianismo, embora como acontecia regularmente com Leminski: de um modo contraditório, face ao concretismo paulista, colocando nele, ao mesmo tempo, uma cara vital e uma cara poética, na intenç/são nunca totalmente manifesta de responder outro dos apelos do próprio Décio, tal e como colocado na extensa carta dos dias 9, 10 e 11 de julho de 1977, acabar com o concretismo.

O provincianismo leminskiano será, desse modo, uma maneira de pensar as relações de poder que concebem o trabalho poético enquanto tentativa por produzir um saber

oikonómico. A primeira característica do provincianismo, então, na acepção que Leminski começou a imaginar nessa primeira carta, vai ser a radicalidade. A segunda, enunciada logo a seguir, é um estar depois da literatura. A terceira, se posicionar na solidão de uma trincheira duas vezes estrangeira, numa Curitiba simbolista e de contistas, afastado da capital econômico-cultural do país, local da “poesia concreta [que] é coisa do 3º mundo são paulo Brasil” (Leminski 2007b: 38), na tentação das quedas extremas, ora no eruditismo livresco, ora na perda do rigor no vigor da vida. A última, o trabalho, a dedicação - dada a urgência monetária que a poesia não conseguia salvar - no comércio da mensagem, isto é: na publicidade. E assim, essa primeira carta que ganha o estatuto de um programa estético-político não por acaso se fecha descrevendo sucintamente a sua conferência mais recente daquela época, “O BELO VERSUS O NOVO”, sendo o novo o próprio da arte moderna, uma das estrelas que tentará não perder de vista, de algum modo, nesse seu provincianismo.

Diante, principalmente, do concretismo, mas também das outras poéticas ditas “marginais” da época, o provincianismo leminskiano é sua linha de fuga, fuga no e do próprio lugar, fuga em intensidade. A minha tentativa de perseguir as pegadas daquilo enunciado no espaço da intimidade, o provincianismo de Paulo Leminski como forma de se colocar face ao concretismo paulista e desse modo se fazer, se apropriar ou se agenciar para si um lugar na tradição brasileira contemporânea, é análoga à leitura surgida de um fragmento do *Diário* de Franz Kafka que, nesses mesmos anos, Deleuze e Guattari propuseram. Leminski se apropriou, logo de ter se visto quase que ofendido pelo poeta consagrado, do mote de “provinciano” para, num segundo momento, começar a encher ele de qualidades políticas e econômicas que fundamentaram outra noção de escrita, além ou aquém das linhas predominantes na época. O provincianismo leminskiano começou pelo corpo e foi em direção a “uma expressão material intensa” (Leminski 2007b: 40). E talvez seja ali onde pode ser assinalada uma diferença, ao menos no início, como vamos ver, entre o provincianismo leminskiano e a literatura menor de Deleuze e Guattari. Se “viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem, do ponto de vista de uma literatura maior” (Deleuze e Guattari 2014: 77), nos primeiros esboços do seu provincianismo Leminski precisou colocar numa relação antagônica a vida e a literatura, para se distanciar com uma ênfase maior dos pais concretos, enquanto produtores de coisas mortas, símbolos. No entanto, a literatura não é a escrita ou, melhor dizendo, na escrita não cabe só a literatura, e em demonstrar isso com o corpo todo jogado na vida e na morte, nessas intensidades, está sim o vínculo entre o minoritário e o Leminski provinciano.

Já na segunda carta, Leminski, o “pobre poeta provinciano” (Leminski 2007b: 40), como se definirá literalmente depois, na carta datada em 27 de janeiro de 1977, desdobra

o plano piloto da poesia concreta num plano pirata que, gerando uma ecologia própria nas trocas íntimas de mensagens, possibilite a energia coletiva de um conjunto de gestos afirmados no intuito da permanência, do se transformar sem mudar, no conceito hegeliano da “aufhebung”, “ANQUILAR & MANTER” (Leminski 2007b: 36). É um complô: “el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización. Como política, postula la secta, la infiltración, la invisibilidad” (Piglia 2007: 9). Um complô de duplos agentes, poetas infiltrados nas linhas amigas, no “campo dos campos” (Leminski 2007b: 74), cujo credo é uma mistura da guerra das trincheiras com a guerra de guerrilhas, monstros do contemporâneo idealizando outros mundos possíveis e realidades alternativas:

não creio que o Catatau possa ser entendido ou explicado  
à luz do planopiloto

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

somos centauros  
metade decadentes alexandrinos bizantinos  
e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos  
Sinbad  
Livingstones  
Davy Crockets

a música popular é a escola  
o cartum é a escola

sem abdicar dos rigores de linguagem  
precisamos meter paixão em nossas constelações  
paixão  
PAIXÃO  
(Leminski 2007b: 43)

Nesse sentido, o contemporâneo em Leminski se aproxima mais da primeira definição dada por Agamben no seu texto “O que é o contemporâneo?”, elaborada a partir de uma anotação barthesiana sobre Nietzsche: “O contemporâneo é o intempestivo” (2009: 58), porque ali é mais salientado do que nas outras definições, ao mesmo tempo, a desconexão e a dissociação, o deslocamento e o anacronismo, isto é: o fator temporal e o espacial. Sendo como é o ser provinciano uma questão em princípio espacial, o delay que dela surge ou se produz gera uma temporalidade específica, discrônica. Se então lemos no presente tanto um tempo quanto um espaço, esta outra definição bem poderia se aproximar do projeto leminskiano: “ser contemporâneo significa (...) voltar a um presente em que jamais estivemos” (Agamben 2009: 70), onde o verbo “estar” abriga as duas coordenadas. A partir

disso, podemos nos arriscar a dizer, Leminski foi e é um centauro contemporâneo do seu e do nosso tempo precisamente por causa da urgência com que enfrentou e colocou esse seu particular provincianismo.

Voltando um pouco, ali, na extensa carta dos dias 9, 10 e 11 de julho de 1977, está enunciado o devir do plano piloto em plano pirata, o devir da vanguarda em vulgarda (Leminski 2007b: 88), a entrada numa tangencia do popular daquele momento (cartum, MPB, tropicália, contracultura) no espaço da poesia e a conjunção dos caprichos e dos relaxos, do rigor e da paixão, do savante e do xavante, do grafo e da vida. Referindo-se a essa mesma carta, Mario Cámara disse:

Rigor e paixão, podemos ver agora, compõem esse centauro. Portanto, é possível estabelecer provisoriamente dois axiomas que surgem das formulações de Leminski: não haveria paixão na poesia concreta, não haveria rigor na paixão. O projeto de deglutir a poesia concreta consistiria em produzir, a princípio, uma transferência cruzada, dar rigor à paixão, dar paixão ao rigor e, com isso, desfazer as metades claramente diferenciadas desse centauro. (2014: 160)

Aliás, dali surgirá o mito de autor que Leminski vai construir, segundo o próprio Mario, a partir do “exercício de transbordamento de paixão e desmesura da “vida” –bandeirantes, Marcopolo– para a poesia –alexandrina, concreta” (2014: 161). A paixão e a desmesura, seguindo ainda o raciocínio do crítico argentino, “foram os modos pelos quais Leminski procurara soldar e soldar a herança vanguardista – concreta, no caso -, colocando-a em relação com um “outro” cultural: a corporalidade, a contracultura” (2014: 162). O corpo, então, “ponto de agenciamento enquanto imaginária sede das paixões” (Cámara 2014: 162), foi nesse acerto de contas entre o Leminski e o concretismo, o eixo que definiu o assunto.

A paixão, para Mario Cámara quanto para a Flora Süssekind das “Hagiografias”, não será entendida só na sua dimensão sofredora, senão também “na de uma entrega e uma persistência” (Cámara 2014: 171). Nessa chave, Cámara vai ler o seguinte poema que, não por acaso, aparece na antologia que ele mesmo fez para Eloísa Cartonera, *Desastre de una idea*, publicado originalmente em *Polonaises*, de 1980:

um dia  
a gente ia ser homero  
a obra nada menos que uma íliada

depois  
a barra pesando  
dava pra ser aí um rimbaud  
um ungaretti um fernando pessoa qualquer  
um lorca um éluard um ginsberg

por fim  
acabamos o pequeno poeta de província  
que sempre fomos  
por trás de tantas máscaras  
que o tempo tratou como a flores  
(Leminski 2013b: 71)

“Se a paixão”, escreveu Mario, “no sentido cristão refere-se ao fato de sustentar uma convicção apesar da possibilidade do fracasso, o poema acima nos mostra a tematização desse fracasso” (2014: 171). Não há maiúsculas na escritura do pequeno poeta de província. Ali, no seu território minoritário, tudo é igualado na pluralidade fugaz e intensa que, apagando as individualidades, reescreve a tradição literária. Na poesia não haverá, nos disse ele, grandes nomes, nem nomes que podem ser ditos “próprios”, só máscaras, devires eventuais; na poesia não há grandes obras, só um fazer cotidiano, envolvido na gíria do acontecer dos dias. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2013: 400):

É exatamente aí que ele ganha a parada. A viagem pelos grandes textos, num primeiro tempo, reduz o poeta provinciano a sua “insignificância”; mas, abrindo o seu desconfiômetro, permite-lhe safar-se da repetição involuntária ou degradada. Ele sabe que espaços da linguagem já estão ocupados, e onde se abre lugar para sua fala. Ao assumir seu provincianismo, o poeta deixa de ser provinciano, porque provinciano é justamente aquele que nem desconfia.

Além do poema citado antes, Mario colocou no espaço da sua antologia mais dois poemas centáuricos com os quais podemos começar a pensar uma série de poemas provincianos, sendo o primeiro pertencente a não fosse *isso e era menos / não fosse tanto e era quase*, de 1980, e o segundo aparecido na coletânea *Caprichos & relaxos*, publicada pela Brasiliense, em 1983:

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

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

em vez  
olha eu aqui  
pondo sal  
nesta sopa rala  
que mal vai dar para dois  
(Leminski 2013: 90)

um dia desses quero ser  
um grande poeta inglês  
do século passado  
dizer  
ó céu ó mar ó clã ó destino  
lutar na índia em 1866  
e sumir num naufrágio clandestino  
(Leminski 2013c: 31)

As idílicas figuras do poeta maldito e do poeta social ou engajado aparecem nos primeiros versos do primeiro poema como possíveis (des)vinculações do poeta e seu fazer com o coletivo-social, em uma relação de profunda interdependência e complementariedade: a poesia, desse modo, ganhava uma justificativa, ora para negar o real, o que acontece lá fora, ora para ser parte da revolução, porta-voz da multidão. Ao invés disso, o poeta, aparentemente contra sua vontade, aparece sozinho ou sem contato com o coletivo, no âmbito da intimidade, na sua clausura. E isso, que é apresentado, num primeiro olhar, como distante e até antagônico das outras duas condições não é senão outra consequência da ordem social e do estatuto da poesia nesse estado de coisas. Nesse sentido, o poema vira micro-história das figurações do poeta, do poema e da poesia e coloca ao descoberto o seu estatuto sempre anacrônico (e até in-útil, se chegarmos a coincidir com Leminski) e conflitivo em relação ao seu próprio tempo e espaço, imerso no cotidiano-imediato. Já no poema de *Caprichos & relaxos*, a possibilidade do devir-outro é a possibilidade de um outro dizer, de um renascimento na língua (poética), de uma outra vida e de uma outra morte, de uma outra forma radical de afrontar a vida e a morte.

A série que poderíamos imaginar perpassa a produção toda de Leminski, de poemas do devir-outro, de poemas de *um dia* devir outro poeta, morador do anacronismo, de poemas, enfim, do devir minoritário. Por exemplo, pensemos em “contranarciso”, onde há um devir outro, devir outros, devir multidão, devir todos, devir ninguém, sendo o devir, como afirmara a dupla filosófica explosiva, “uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação” (Deleuze e Guattari 2014: 29). O poeta, dessa vez, se perde no coletivo e encontra o coletivo dentro seu: o poeta é todos e todos são o poeta.

Outro dos poemas dessa constelação provinciana pode ser aquele, inédito em livro, publicado no número 7 da revista *Nicolau*, “john & ioko”, apresentado na ocasião da pequena mostra de poesia erótica que o próprio Leminski curou para a revista:

quem me dera  
ser teu dono  
ser teu john  
minha ioko ono  
o sonho bom do teu sono



doce abandono  
abanando o rabo  
como um cão abana  
pro seu dono

mas não posso  
e sou feliz  
mesmo assim  
ter um troço  
nem começo meio nem fim  
será que posso  
chamar isso de nosso  
e chamar você de mim?

quem me dera  
me contento  
roubar um só momento  
do tesouro do tempo  
se você pelo menos visse  
todo que eu tenho dentro  
(Leminski 1988: 11)

Construído num reflexo espelhado com “Jealous guy” de Lennon, o poema parte do tópico dos ciúmes que apareciam na música e da mulher como propriedade do homem para colocar esse desejo de devir-john que traria, conseqüentemente, um devir-ioko da parceira e a transformação num dos mais icônicos casais do século XX. Mas o devir sempre é em direção ao minoritário, daí a impossibilidade desse ser-john-&-ioko e a possibilidade, provinciana possibilidade, de outra forma de felicidade.

Justificado enquanto potencial produtor de uma mensagem rápida e eficiente (“A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM” (Leminski 2007b: 48)), o seu trabalho nos meios de massa era concebido pelo próprio Leminski dentro da lógica programática da ação guerrilheira provinciana, por ventura uma das últimas possibilidades de o intelectual atingir uma grande parcela de público. Se, então, “o que interessa/ o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA / alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas / os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação” (Leminski 2007b: 48), os objetivos do poema e da propaganda apareciam igualados e todo, no final das contas, fazia parte da mesma estratégia prática. Em termos ideais, sem levar em consideração o fator material-monetário e sem dúvida algo contraditório ao que ele próprio colocaria nos seus textos posteriores sobre a poesia enquanto in-utensílio, quando Leminski afirma, na carta do dia 28 de julho de 1977, que nasceram na classe errada e que “o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta” (Leminski 2007b: 49), está dando a ver não só uma figura do poeta “zencristianomarxista”

(Leminski 2007b: 87)<sup>1</sup>, ou a superação dos limites estabelecidos daquilo tido como poesia senão, e também, colocando o fazer poético, a tarefa do poeta, dentro do campo mais amplo da lógica da utopia e a esperança que fundamentava a guerra de guerrilhas.

O poeta que surge dessa mais-valia da consigna “para ser poeta tem que ser mais que poeta” é a proposta de uma saída da poesia, ao fato dela ficar presa dentro dos limites da literatura (“O IMPORTANTE É FUGIR DA LITERATURA”, dirá concluindo a extensa carta anti-concreta número 42 (Leminski 2007b: 119)), ao fazer literatura da literatura, ao mero esteticismo a-político, é uma saída da poesia em direção à iluminação da luz total da vida ou, nos termos da teoria da santidade excessiva esboçada em *Vida*, à radicalidade da vitalidade. A vida, que parece estar nas antípodas da literatura, como figura remarcado na extensa carta 26,

a vida é melhor

.....

(por q tanta literatura ?

TROP DE LITERATURE !

TROP DE SIGNES !

é a salvação da literatura, da poesia. Leminski aceita que o tandem vanguardista histórico arte-vida deve ser grafado com hífen, já que nunca poderá ser unido, sendo essa a melhor opção para a junção de duas palavras que parecem não ser tão próximas assim:

relação poesia/vida, realmente, muito complexa...

mas sempre – na reasonable doubt – prefiro continuar agitando minha bandeira (mesmo sabendo-a com furos graves e sujeita a furacões), onde talvez a ênfase (o spotlight) não esteja em poesia, mas na vida, o desregramento contracultural, dos meus 20 anos...

(Leminski 2007b: 168)

No instante do perigo, a escolha é clara: a vida, estando os signos, nessa sua leitura particular de Peirce herdada dos próprios concretos, amarrado demais aos grafos, ao poema. O alvo também é direto, se recuperarmos por exemplo a frase do Décio que Leminski ia colocar como epígrafe do projeto de revista *Sinais de vida*, “uma IMPrevista de vulgarda”: “talvez os signos estejam contra a vida” (Leminski 2007b: 89). De um lado os signos e seus máximos exponentes, os concretos paulistas, e do outro, a vida e seu defensor, o provinciano poeta curitibano. Nessa direção, esse seu provincianismo lhe permitirá afirmar que:

poesia é lixo

---

<sup>1</sup> Muito sintomaticamente, essa denominação aparecerá em outra oportunidade, na carta do dia 29 de setembro de 1978, como “zenmarxistaconcretista” (Leminski 2007b: 97), substituindo o credo cristão pelo concreto.

onde houver lixo há poesia  
poesia é lixo crítico  
todo lixo é crítico  
poesia é lixo crítico da cultura  
(Leminski 2007b: 72)

Poesia é lixo e não luxo; merda, e não ouro; ou, melhor dizendo, como onde está grafado “luxo” lemos “lixo”, e onde está grafado “lixo” lemos “luxo”, poesia é lixo e é luxo, é merda e é ouro, é lixo crítico da cultura e é luxo crítico da cultura. Em qualquer caso, excesso. E assim, todos os caminhos do seu provincianismo não são senão rodeios direcionados numa crítica ao concretismo que, no melhor dos casos, é apenas um arcabouço de conquistas técnicas ou, no pior dos casos, uma poética fundamentada no fascismo das distinções poundianas que cercaram as possibilidades poéticas de tabus e interditos, tal e como expressou na extensa carta número 42, profundamente anti-concreta.

Para se distinguir e afastar dos concretos, aparece nessa carta, primeiro sem aspas nem atribuição de autoria e, logo depois, sublinhada e com a autoria explícita, uma frase que, mais tarde, na biografia de Bashô, terá um lugar central nos ensinamentos do mestre do haikai: “não buscamos a mesma coisa que eles buscaram” (Leminski 2007b: 110), “não siga as pegadas dos antigos. / procure o que eles procuraram” (Leminski 2007b: 111)<sup>2</sup>. Mais uma estratégia parte daquele plano pirata, da guerra de guerrilhas do poeta provinciano, é *Bashô, a lágrima do peixe*, de 1983, outro labiríntico caminho de afirmação e proposição anti-concreta, dedicado, paradoxalmente, “ao inventor da poesia japonesa no Brasil”, Haroldo de Campos? E acaso não se manifesta também na biografia de Cruz e Sousa, atribuído a um verso do poema deste, “Caveira”, “O signo é a morte da vida” (Leminski 2013d: 44), essa taxativa afirmação com que crítica, na carta do dia 14 de março de 1979, ao Augusto: “excessivo amor ao símbolo / é amor à morte” (Leminski 2007b: 124), que reaparecerá no depoimento “Sobre Poesia e Conto”, também desse mesmo ano, de um modo idêntico, mas, nessa oportunidade, complementada com a afirmação: “Prefiro a vida, esse signo sempre incompleto” (Leminski 2007d: 195)?

No prólogo à reedição de *Vida* publicada pela Companhia das Letras em 2013, imediatamente depois do enorme sucesso que teve a poesia reunida de Leminski, Alice Ruiz lia as quatro biografias como espelhos da trajetória do poeta:

Como Paulo Leminski, também um pouco negro, também excessivamente culto, tão culto que teve raríssimos e esparsos interlocutores, e sofreu daquela dolorosa solidão para a qual não existe anestésico, a não ser, talvez, a

---

<sup>2</sup> A dica de Bashô aparece traduzida ligeiramente diferente na biografia dele: “*NÃO SIGA OS ANTIGOS, PROCURE O QUE ELES PROCURARAM*” ((Leminski 2013e: 109, com ênfase no original)

trascendentalização. Em comum, também, a poesia como ideia fixa, apesar e por causa da marginalidade.  
(Ruiz 2013: 12)

As qualidades que Leminski tinha destacado dos seus quatro biografados são reunidas por Alice para descrever o “sentimento de exílio” que definia o seu afastamento provinciano. A vida, por isso, foi *pharmákon*, remédio e veneno. Nesse sentido, por exemplo, o que é dito sobre Bashô, bem pode ser aplicado a ele: “Seu grande projeto zen: transformar a vida em arte. A fórmula: fazer de sua vida o único alimento dessa arte” (Ruiz 2013: 12). Desse modo, dentro do espaço das quatro biografias vamos poder ler, numa sistematização maior ou quanto menos mais coesa, algumas das coisas que apareceram no espaço da intimidade da correspondência com Régis Bonvicino: a condena do signo em detrimento da vida, a exaltação do exagero e do excesso vital, a precariedade e a pobreza vinculadas a essa vida destinada à poesia seja como ilustração do poeta na sociedade capitalista seja como fruto de uma “doutrina *contra o ter*” (Leminski 2013f: 219), o caráter in-útil da poesia, o acento na divisão do trabalho onde se insere o poeta e a especificidade que dali surge, o resgate da resistência que significa um pensamento, uma práxis e uma poética na periferia (no caso: o simbolismo provinciano frente ao parnasianismo dominante no Rio) e uma língua o dialeto menor dentro de um contexto de opressão, a escolha pelo menor (um poeta negro filho de escravos no estado mais branco do país, um ex-samurai praticante de uma poesia popular, um nabi judeu-aramaico dentro do Império Romano, um menchevique ucraniano, sendo que a própria palavra “menchevique” já significa “minoría”), a aproximação da figura artística do poeta com a do guerreiro na máscara do samurai, o acento da poesia não como mero conjunto de técnicas senão como caminho para atingir alguma coisa de transcendental, entre a vida e a morte, a preocupação por colocar na disposição do grande público os recursos históricos da poesia culta numa escritura mais simples e condensada tal e como foi feito por Bashô na reapropriação e posterior popularização do haikai, a valorização da experiência imediata, do aqui-agora, da intuição e do instantâneo tal e como o zen propõe ou a leitura do caráter utópico nos textos (ou profecias e parábolas, no caso do ágrafo Jesus) escritos e performatizados pelos seus biografados.

Aquela carta nº 42 do dia 6 de novembro de 1978 pode ser lida, então, como uma feroz desconstrução do concretismo, do concretismo em si, dos concretistas paulistas e do concretismo que Leminski adotou como próprio nos seus começos. A novidade a todo custo como um absoluto e a inovação como o valor único da obra de arte serão, assim, não só a “miragem dos concretistas” (Leminski 2007b: 110) senão também a confusão com o discurso capitalista da publicidade. O apagamento dos “pressupostos políticos, de classe,

de luta, de que a obra fosse portadora” (Leminski 2007b: 110), a sua suposta neutralidade, a pretensão universalista, “o classicismo implícito na coisa concreta que leva a eliminar o presente, as menções explícitas ao atual, ao circunstancial, ao efêmero” (Leminski 2007b: 117), a falta de justificativa para conseguir sustentar o novo enquanto valor, o elitismo alienado anti-popular nazistoide<sup>3</sup>, o esquecimento do plano pragmático da comunicação efetiva e a obliteração da vida na poesia são as críticas elencadas por Leminski que, de certa forma, começaram a solidificar a base da sua poética pós-*Catatau* (que já vimos presente aliás em *Vida*): “quero fazer uma poesia que as pessoas entendam” (Leminski 2007b: 111), “só me interessa dizer o que tenho a dizer. e só me interessa dizer o q interesse a vários, a muitos” (Leminski 2007b: 113), “quero ser agora um útil operário do signo” (Leminski 2007b: 143), dirá ao longo da sua correspondência com Régis Bonvicino. “é como numa revolução. temos q mudar o Estado, de novo, sozinhos, parte por parte, detalhe por detalhe” (Leminski 2007b: 112), agregava.

A política do provincianismo não está numa ideia limitada da política que faz da poesia mero suplemento para carregar uma mensagem dada de antemão. O político do provincianismo está na sua proposta tanto de outro espaço (“sempre te falei dos perigos da convivência e da proximidade” (Leminski 2007b: 112), lembrará a Régis) quanto de outro tempo, um tempo próprio (“meu tempo é minha força” (Leminski 2007b: 143)), lento, anacrônico, não preso à velocidade que a escritura dominante, a do jornal, impunha naquela época: produzir muito, publicar pouco. Diante o jornalismo, a linguagem da poesia é menor, minoritária, embora seja um imperativo categórico para Leminski aproximar ela o mais possível da comunicação, levando em conta “as linguagens industriais, tanto na hora da feitura como na distribuição” (Bonvicino 2007b: 210). Nesse sentido, a poesia do Leminski dos anos oitenta poderia ser entendida, talvez, como fazendo uso dessa linguagem das massas e incorporando os elementos dessa cultura ao espaço do poema, brincando com as armas do inimigo, travestindo o poema com os disfarces da publicidade, roupas, no entanto, vazias, porque não buscam vender produto nenhum nem convencer de coisa alguma, só pretendem atingir o gozo do leitor sem exigir nada em troca. Se a equação que ele dá é “quanto mais capitalismo, menos poesia” (Leminski 2007b: 115), podemos inverter os termos e entender, de outro modo, a pauta revolucionária do provincianismo leminskiano: “quanta mais poesia, menos capitalismo”.

Esse provincianismo que começou devagar aparecendo nas cartas foi o momento onde se registrou a passagem de um Leminski-concreto para o outro Leminski, já mais difícil de se definir. A partir dessas contradições no vínculo entre poesia e publicidade,

---

<sup>3</sup> “silogismo nazi: o povo não entende a poesia nova/logo/ o povo é uma merda...”. (Leminski 2007b: 112)

entre subversão e capitalismo, podemos imaginar uma primeira etapa de escrita barroca no Leminski (o *Catatau*) e outra da escrita rápida, breve e essencial, sintética, do instante, “econômica”, como ele dirá (os poemas curtos dos anos oitenta), uma primeira etapa fundada no excesso da escrita e uma segunda etapa marcada pelo excesso da vida, a paixão e a transgressão. Dois mundos e duas aproximações ao capital estão ali delimitadas: ora o dispêndio, ora o gasto útil (o maior rédito na menor quantidade de tempo), ora o luxo, ora o lixo, ora a poesia, ora a vida, dadas no primeiro aprendizado tirado do trabalho publicitário, a atenção ao público: “O tempo anda tão caro e tão escasso, para que complicar a vida das pessoas?” (Leminski 2007d: 197).

No fragmento 12 do “Minifesto” publicado no segundo número da revista *Qorpo Estranho*, editada em São Paulo e dirigida por Julio Plaza e Régis Bonvicino, aparecido em 1976, lemos: “A ignorância e a desinformação, o provincianismo e o paroquialismo (formas de redundância, repetição, banalidade e entropia) não prevalecerão sobre a informação nova (CRIAÇÃO)” (Leminski 2007c: 175). O texto, com certeza, foi redigido antes da cena com Décio que inaugura a correspondência entre eles dois, Leminski e Bonvicino. De fato, podemos supor que a correspondência se inicia com o envio desse número 2 da revista *Qorpo Estranho* onde apareceu o “Minifesto” do Leminski. Desse modo, esse texto vira pre-texto da correspondência toda e o que ali aparece será trabalhado na direção oposta, dado que esse texto defendia a originalidade e os parâmetros concretos, pelo Leminski ao longo das suas cartas. Depois do *Catatau*, então, a poética leminskiana será guiada pela sua particular visão do provincianismo, como modo de se afastar do concretismo, trabalhando ele junto com outros discursos e técnicas, no intuito de continuar sendo aquele centauro que anda e desanda caminhos contraditórios.

## Referências

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó, Argos. Tradução Vinícius Nicastro Honesko.
- Bonvicino, Régis (2007). “Introdução à primeira edição”. Leminski, Paulo e Bonvicino, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica*, São Paulo, Editora 34: 17-26.
- Bonvicino, Régis (2007b). “Paulo Leminski desconta tudo”. Leminski, Paulo e Bonvicino, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica*, São Paulo, Editora 34: 205-211.
- Cámara, Mario (2014). *Corpos pagãos. Usos e figurações na cultura brasileira (1960–1980)*, Belo Horizonte, Editora UFMG. Tradução Luciana di Leone.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (2014). *Kafka: por uma literatura menor*, Belo Horizonte, Autêntica Editora. Tradução Cíntia Vieira da Silva.

- Leminski, Paulo (1988). "john & ioko". *Nicolau*. I, 7: 11.
- . (2007). "Cenas de vanguarda explícita". Leminski, Paulo e Bonvicino, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica*, São Paulo, Editora 34: 24-26.
- . (2007b). "Cartas". Leminski, Paulo e Bonvicino, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica*, São Paulo, Editora 34: 29-173.
- . (2007c). "Minifesto". Leminski, Paulo e Bonvicino, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica*, São Paulo, Editora 34:174-175.
- . (2007d). "Sobre Poesia e Conto". Leminski, Paulo e Bonvicino, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica*, São Paulo, Editora 34: 193-198.
- . (2013). *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase. Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras: 81-110.
- . (2013b). *Polonaises. Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras: 63-80.
- . (2013c). *Caprichos & relaxos. Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras: 29-61.
- . (2013d). *Cruz e Sousa – o negro branco. Vida*, São Paulo, Companhia das Letras: 15-77.
- Leminski, Paulo (2013e). *Bashô – a lágrima do peixe. Vida*, São Paulo, Companhia das Letras: 79-153.
- . (2013f). *Jesus a.c. Vida*, São Paulo, Companhia das Letras: 155-240.
- Perrone-Moisés, Leyla (2013). "Leminski, o samurai malandro". Leminski, Paulo. *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras: 397-403.
- Piglia, Ricardo (2007). *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate.
- Ruiz S., Alice (2013). "sobrevida". Leminski, Paulo. *Vida*, São Paulo, Companhia das Letras: 11-14.