

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE / UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**(DES)LIMITES E (CON)TRADIÇÕES: A LINGUAGEM EM LIBERDADE DE
PAULO LEMINSKI**

KEISSY GUARIENTO CARVELLI

**GUARAPUAVA-PR
2015**

KEISSY GUARIENTO CARVELLI

**(DES)LIMITES E (CON)TRADIÇÕES: A LINGUAGEM EM LIBERDADE DE
PAULO LEMINSKI**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de mestre ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração “Interfaces entre Língua e Literatura” da Universidade Estadual do Centro-Oeste.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins

**GUARAPUAVA
2015**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

C331d Carvelli, Keissy Guariento
(Des)limites e (con)tradições: a linguagem em liberdade de Paulo Leminski / Keissy Guariento Carvelli.– Guarapuava: Unicentro, 2015. ix, 115 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Interfaces Entre Língua e Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins;
Banca examinadora: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes, Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello.

Bibliografia

1. Literatura Brasileira. 2. Poesia Moderna. 3. Modernismo. 4. Crítica Literária. I. Leminski, Paulo. II. Título. III. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 801.951



Universidade Estadual do Centro-Oeste

Reconhecida pelo Decreto Estadual nº 3.444, de 6 de agosto de 1997

TERMO DE APROVAÇÃO

KEISSY GUARIENTO CARVELLI

(DES)LIMITES E CONTRADIÇÕES: A LINGUAGEM EM LIBERDADE DE PAULO LEMINSKI.

Dissertação aprovada em 27/02/2015 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes
Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes
(UNICENTRO)

Presidente

Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello
Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello
(UNICENTRO)

Membro

Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello
(UNICENTRO)

Membro

GUARAPUAVA-PR

2015

Home Page: <http://www.unicentro.br>

Campus Santa Cruz: Rua Salvador Ferraz - Padre Salvador, 875 - Cx. Postal 2010 - Fone: (42) 3621-1000 - FAX: (42) 3621-1080 - CEP 95.110-450 - GUARAPUAVA - PR

Campus CEDETEG: Rua Simão Carneiro Varela de SA, 03 - Fone/FAX: (42) 3023-8100

Campus de Irati: -R 163 - Km 07 - Rodirho - Cx. Postal, 21 - Fone: (42) 3421-8000 - FAX: (42) 3421-8001

Aos poetas e músicos que de som em som,
palavra em palavra, ensinam ao silêncio poesia.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Urbano Carvelli e Josete Guariento Carvelli que de maneira tão visível ensinaram-me a zelar pela educação e pelos espaços públicos do conhecimento, além de terem sido apoiadores fundamentais na ausência de investimento público a esta pesquisa. A vocês todo meu respeito, agradecimento e amor.

À Megi M. M. Dias, por ter me despertado para novos sonhos e outros olhares ensinando-me a ver poesia no trabalho árduo da pesquisa, do estudo e da reflexão. Pensamentos que soam como luzes acesas em noite de breu, agradecimentos jamais serão suficientes.

Ao meu orientador, Professor Doutor Ricardo André Ferreira Martins, do mesmo modo ao escritor ‘Ricardo Leão’, pela orientação paciente, pelas referências precisas, pelas aulas críticas, pela confiança no projeto apresentado e fundamentalmente pelo estímulo às minhas ideias.

Aos professores que compõem a banca de defesa deste trabalho, Doutor Cláudio Almeida de Melo pela disponibilidade e pelos comentários pontuais; e Doutor Daniel de Oliveira Gomes pelas referências férteis, crítica contundente, e pelos encaminhamentos que serviram tal qual um roteiro para novas reflexões.

À Karoline Jacomel pela companhia nas ideias trocadas, pela sinceridade e coerência, objetos difíceis de serem encontrados. Da mesma maneira ao mestre da vida Mávil Gallo, pela simples existência; ao Maicoln Viotti Benetti e Felipe Maia (Mano) por serem os poetas mais poetas de minha geração acadêmica.

Aos amigos de Guarapuava que me apresentaram as mais belas cachoeiras que já vi. Certamente o caminho se tornou mais tranquilo conhecendo lugares tão encantadores.

Não menos a Paulo Leminski, pela poesia.

Acredito no balanço das árvores
que se não induzem, sugerem
leve origem dos ventos
a encher de sons o ar
soprado de respostas às vezes esquecidas
varrendo as mentiras pregadas
em nome da evolução e do progresso
à sombra
à sombra de um pé de Pau-Brasil (Bernardo
Vilhena).

“A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação
na linguagem chamamos poesia, inestimável
inutensílio” (Paulo Leminski).

CARVELLI, Keissy G. (DES)LIMITES E (CON)TRADIÇÕES: A LINGUAGEM EM LIBERDADE DE PAULO LEMINSKI. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: RICARDO ANDRÉ FERREIRA MARTINS, Guarapuava 2015.

RESUMO

Esta pesquisa explora as questões inerentes à linguagem artística em relação direta aos movimentos literários que constituem a Literatura Brasileira do século XX, tendo em vista a interferência poética e crítica da poética de Paulo Leminski (1944-1989). Exploramos o percurso traçado pela linguagem, seus momentos de reivindicação, de crítica e também de transcendência dos limites bem postos pela tradição canônica partindo dos manifestos que consagram o advento da modernidade literária no Brasil. Elencamos a obra poética de Leminski reunida em sua “*Toda Poesia*” (2013) como espaço de fluências e encontros entre (con)tradições, inovações, prosa e crítica observando os descentramentos culturais ali dispostos e a chamada à pluralidade semântica por parte do poeta. Percebemos, assim, os diálogos entre língua, arte e cultura nos momentos-chaves da lírica moderna brasileira, exaltando as poéticas que emergem desta literatura em constante movimento.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Poesia moderna. Modernismos. Paulo Leminski.

CARVELLI, Keissy G. (UN)LIMITSAND (CON)TRADI(C)TIONS: THE LANGUAGE OF FREEDOM IN PAULO LEMINSKI. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: RICARDO ANDRÉ FERREIRA MARTINS, Guarapuava 2015.

ABSTRACT

This research explores questions that are inherent to the artistic language in direct relation to the literary movements which constitute the Brazilian Literatures from the XX Century, having in mind the poetic and critic interference of Paulo Leminski (1944-1989). We explore the path traced by language, its moments of demands, of critics and also of transcendence of limits well placed by the canonic tradition, starting from the manifests that consecrate the advent of Brazilian literary modernity. We chose Leminski's poetic work gathered in his "*Toda Poesia*" (2013) as space of fluencies and encounters among (con)tradi(c)tions, innovations, prose and semantic critic made by the poet. We perceive, thus, the dialogues among language, art and culture on key moments of Brazilian modern lyric poems, exalting the poetics that emerges from this literature in constant movement.

Key-words: Brazilian Literature. Modern Poetry. Modernisms. Paulo Leminski.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O SENTIDO CAMINHA, A PALAVRA PERMANECE: UMA LÍNGUA EM DISCUSSÃO	15
2.1 A POÉTICA E A MODERNIDADE: ASAS GIGANTES DILUÍDAS NO AR.....	26
2.2 COM QUANTAS TRADIÇÕES SE FAZ UMA MODERNIDADE?	32
2.3 O LUXO DO LIVRO E A LIBERDADE NA LINGUAGEM	43
3 TRANSGREDIR É PRECISO, VIVER NÃO É PRECISO	50
3.1 DA LINGUAGEM AO TEXTO: UM PASSO CONCRETISTA E A MASSA À DERIVA	55
3.2 <i>MARGINÁLIA</i> CULTURAL: POESIA, CANÇÃO, LINGUAGEM E A SUGESTÃO DE SENTIDOS.....	64
4 A MARGEM DE QUÊ? A LINGUAGEM POÉTICA EM MOVIMENTO	80
4.1 A PAULADA ERUDITA D'UM LEMINSKI POPULAR.....	87
4.1.2 Poesia porosa e os (des)limites da palavra	96
4.1.3 A semente autor, a escritura em flor e o sentido do leitor	102
5. CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

1. INTRODUÇÃO

A História da Literatura Brasileira comumente nos leva a nomes e obras já bem sedimentadas pelo tempo e pela crítica. Crítica e análises comparativas tendem a fixar suas perspectivas em lugares comuns já bem postos, de maneira que escritores e poetas que fogem ao cânone estabelecido – mas que não fogem à poética – acabam por permanecer em silêncios que custam a ser rompidos. Que cânone é este que enquadra e qualifica a arte literária brasileira? Quais são seus limites? Quem são estes poetas da modernidade que transitam e dissolvem estes limites? Afinal, que modernidade poética é esta?

Tais questões que surgem contemporaneamente como motes para inúmeras reflexões, até tempos atrás estavam dormentes sob o aspecto das certezas didáticas que o ensino da Literatura Brasileira costuma inculcar no imaginário do estudante. A história com a poética de Paulo Leminski começa sob a rigidez destas certezas que facilmente se dissipam se olhadas mais de perto, porém o caminho das dúvidas nem sempre se apresenta de imediato. No primeiro ano do curso de graduação em Comunicação Social – Jornalismo, já inserida em alguma literatura estrangeira como Rilke, Salinger, Allen Ginsberg e Jack London, fui apresentada por uma amiga paranaense de futura ‘profissão’ ao poeta polaco. Era Leminski com seus poemas curtíssimos que, muitas vezes, não continham nem sete versos: diante das tamanhas certezas não poderia compreender o curitibano como um ‘poeta’. Ora, poeta era Fernando Pessoa! Esses ‘versinhos’ não são poesia! Ora, os versos de Alberto Caeiro sim é quem são versos...As certezas têm o velho costume de rejeitar o objeto antes mesmo de (re)ler, (re)ver, (re)conhecer...Desse modo, ao longo de quase quatro anos completos Leminski era ‘aquele’ cara, que escrevia ‘aquelas coisas’. Um poeta? Bem, quem sabe.

Logo que os anos de acadêmicos pareciam se encerrar, um livrinho de folhas finas, quase de jornal, de capa já gasta, verde e branco, foi-me dado por outra paranaense, desta vez filósofa. Havia achado o livro ralo no sebo e pensou que talvez eu fosse gostar. Era “*Ensaio e Anseios Crípticos*”, editado pelo Polo Editorial do Paraná de maneira simples para que a circulação fosse densa. Surtiu efeito, chegou exatamente em mim, a fiel seguidora de Caeiro. Li quase num susto, num êxtase, num fôlego só, de modo que no mesmo instante defini que os anos como pesquisadores da Universidade não acabavam no quarto ano do curso de Jornalismo e que estava ali a chave que abriria alguns rumos ainda desconhecidos. Não foi um caso de extensa pesquisa prévia, foi antes, um caso de intensa resistência prévia ao passo que me enchia de outros poetas, outras literaturas, e resistia a uma das poéticas mais inebriantes da

segunda metade do século XX. A resistência findou-se ali naqueles ensaios e prosa poéticas, naqueles versos cheios de teorias e pensamentos, naquela poesia de dizer, e só. Diz porque sim. É poesia porque é, aos moldes da filosofia sartreana.

A resistência tornou-se pesquisa e os versos curtos e a princípio sem sentidos me encheram de dúvidas, de anseios em busca de respostas, em busca da pesquisa neste campo tão vasto da palavra que até então havia me levado aos rumos da comunicação social. A teoria poética expressa ali, naquele ‘livrinho’ de um verde e branco paranaense, foi mote para que eu abrisse as páginas da literatura em busca de suas diversas histórias, pensadores e poetas e os colocassem sob a ótica deste elemento que sempre me foi caro: a linguagem. A linguagem com que Leminski escreve sobre a linguagem foi justamente a redundância inevitável para as pesquisas desenvolvidas aqui, de modo que seria impossível permanecer ao mundo intrínseco da poesia leminskiana sem adentrar na contraditória tradição literária brasileira e em suas fissuras e brechas pelas quais poetas como Paulo Leminski esbarram, penetram e soltam toda sua poesia.

Assim, não pude deixar de visitar pacientemente todo percurso histórico da Literatura Brasileira. Como instigava PL era preciso buscar sentidos, pois “Só buscar o sentido faz, realmente, sentido” (LEMINSKI, 1997, p.11), de modo que foram vastos os estudos sobre a constituição do *cânone nacional*, das relações de forças entre cultura e política e também de impulsos da linguagem que instigaram homens das letras a serem mais poetas, ao passo que foram capazes de assumir rebeldias e revoltas fundamentais à literatura. Os conflitos entre *língua nacional* e *linguagem brasileira* – principalmente literária – foi a espinha dorsal pelo qual desenvolvi este trabalho, de modo que considerar a linguagem de Paulo Leminski em plenos finais de século XX é também considerar os passos dados por uma (con)tradição desta chamada poética da modernidade. A linguagem vista pela ótica leminskiana fez-me visitar a obra modernista de 1922 – e mais precisamente de Mário e Oswald de Andrade – em busca não de modelos canônicos, mas antes das fissuras necessárias para uma possível desmistificação da moderna literatura brasileira. Afinal, que coisa é esta? Será nossa modernidade uma tradição? Ou será a nossa tradição a plena modernidade?

A pesquisa se constrói nesta perspectiva indagadora tendo como foco a relação que a *linguagem* mantém com elementos como: tradição, modernidade e cultura popular; o modo que se modifica, supera, transcende, e de que forma poetas e críticos atuam neste campo simbólico de sugestão de sentidos, tendo por objetivo principal o encontro desta confluência de linguagens na obra de Paulo Leminski e os modos pelos quais o poeta abarca-se de

tradição ao mesmo tempo em que inaugura novos rumos e poéticas. Assim, em busca de Paulo Leminski, promovi extensa pesquisa aos principais bancos de teses e dissertações do país na tentativa de clarear caminhos e de observar mais de perto os rumos científicos e literários em que o poeta é calcado, de modo ao pesquisar pelo termo ‘Paulo Leminski’ nos bancos de dados da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) foi encontrado um total de quatro dissertações e sete teses, todas produzidas no período de 2003 a 2013, sendo que apenas uma tese e uma dissertação dialogam de um modo ou de outro com a poética de Paulo Leminski, a saber, respectivamente: “A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski” (2008) de Elizabeth Rocha Leite; e “Paulo Leminski e uma poética da distração” (2013) de Ricardo Gessner. As pesquisas encontradas se voltam, fundamentalmente, ao romance-ideia *Catatau* produzido pelo poeta, de modo que as pesquisas que pretendem esmiuçar esta poética da linguagem leminskiana ainda são, senão raras, muito escassas. Diante da pesquisa pelo termo ‘poesia marginal’, Leminski não foi relacionado a nenhuma das pesquisas encontradas.

Assim, impulsionada pelas lacunas perenes ao assunto, percorremos a história da literatura brasileira tendo por princípio os modos como a linguagem poética se comporta no advento dos movimentos literários e nos momentos de superação posteriores.

Inauguramos o primeiro capítulo investigando os rumos literários tomados a partir das primeiras manifestações que promovem reivindicações no campo da linguagem, diante das primeiras exposições críticas acerca desta língua portuguesa utilizada enquanto espaço para a expressão artística e os modos pelos quais esta linguagem inaugura o propósito modernista de debate em torno destas questões de cunho literário, linguístico e cultural. A poesia de Paulo Leminski já é espaço para diálogo crítico desde este primeiro momento, promovendo o ímpeto de uma poética que também pretende se corresponder com a tradição literária brasileira. Ao romper da modernidade, buscamos promover um diálogo teórico em torno das questões da modernidade artística brasileira diante deste problema da língua, da tradição e do cânone, do impulso pela nacionalidade, em vista às (con)tradições que o período apresenta.

O segundo capítulo pretende situar o advento da Modernidade diante dos movimentos que tendem a transcender os limites bem postos pela tradição literária, de modo que tanto poetas modernistas e eruditos quanto poetas populares dialogam de maneira a excitar a linguagem artística brasileira. É objetivo deste capítulo também a análise das

movimentações no campo da linguagem promovida tanto por Mário e Oswald de Andrade, quanto por poetas como Paulo Leminski, Carlos Drummond de Andrade e de Manoel de Barros. A música popular brasileira também se insere na discussão literária no sentido de sugerir discussões acerca da dissolução dos limites entre arte erudita e arte popular produzida nos trópicos, para isso promovemos uma análise mais demorada do advento da Tropicália tendo em vista a linguagem e os diálogos que produz. Obras como a de Gilberto Gil e Caetano Veloso atuam de forma fundamental na intensidade do diálogo entre música e literatura de modo que influenciam a proximidade entre público e modernidade, cultura e política. Deste modo, a linguagem é o principal ponto de contato entre estes pontos, isto é, atua tal como um palco disponível a todos para diálogos possíveis.

O terceiro e último capítulo inaugura discussões imersas na especificidade da poética de Paulo Leminski, tendo em vista principalmente os modos pelos quais produz uma poesia voltada à própria linguagem como mote incentivador de seus versos. A análise, então, recorre à linguagem leminskiana como espaço fértil da modernidade, apresentando-se como experiência poética capaz de reunir crítica, prosa, poesia promovendo discussões acerca dos entraves – e das possibilidades sonoras – da língua portuguesa. Neste sentido, nossa reflexão se volta para as capacidades de produção de sentidos que emergem de uma poesia que transita entre os tratados tradicionais da língua – gramática, sintaxe – e as liberdades e possibilidades intrínsecas à própria palavra e seus elementos como a fonética, por exemplo, e a multiplicidade de sentidos sugeridos pela figura de linguagem paronomástica. Assim, linguagem leminskiana se apresenta enquanto uma arte que prioriza o *texto*, e não mais se fixa nos campos limitados do gênero e do tema. Se Silviano Santiago (1982) nos alerta para a o “luxo do livro” quando se trata de Brasil, Paulo Leminski também se mostra como espaço fértil para as discussões que envolvem noções de *autor*, *texto* e das relações que mantêm com o próprio *leitor*, este sujeito raro em termos brasileiros. Justificando, assim, a escolha do objeto que serve tal qual um caleidoscópio de tradições, contradições e linguagens híbridas capazes de promover sentidos tanto críticos quanto poéticos.

Se para Augusto de Campos (1974), a arte de ‘vanguarda’ é aquela que se apresenta tal como um choque ao leitor/público e que diante de tantas informações novas é capaz de fazer estranhar o público, e até mesmo afastá-lo num momento inicial, a resistência primária diante da poesia de Paulo Leminski, senão confirma com evidência sua característica de ser um poeta de vanguarda, ao menos levanta questões eficientes para um excitante debate artístico tendo como peça principal esta linguagem caleidoscópica leminskiana.

2. O SENTIDO CAMINHA, A PALAVRA PERMANECE: UMA LÍNGUA NACIONAL EM DISCUSSÃO

Tratar de debates que envolvem a Literatura Brasileira requer a tomada de consciência de algumas questões que tangem um campo de tensões bem posto entre a instituição de uma língua oficial em território nacional e o desenvolvimento de uma linguagem bastante peculiar que não se fixa em tratados linguísticos bem determinados. A Literatura Brasileira teve em seu percurso histórico uma linha constante de busca por autonomia do campo cultural e em se tratando de literatura os conflitos tomam rumos próprios já que tem como pano de fundo o fato da *língua portuguesa*. Podemos considerar o problema da língua como fato particular à formação do estado brasileiro, já que durante o período colonial chamada língua geral¹ foi predominante devido à presença massiva dos índios em relação aos portugueses, porém o número de indivíduos falantes das línguas ameríndias sofrem reduções catastróficas nos dois primeiros séculos da colonização (HOUAISS, 1972), há, portanto, no século XVIII, a afirmação de uma elite intelectual colonial branco-mestiça e, por conseguinte, a instituição da língua portuguesa fundamentada e também bastante discutida pela posterior institucionalização literária. Para o sociólogo Pierre Bourdieu, a origem da língua oficial está estritamente ligada à formação do Estado, já que é

no processo de constituição do Estado que se criam as condições da constituição de um mercado linguístico unificado e dominado pela língua oficial: obrigatória em ocasiões e espaços oficiais (escolas, entidades públicas, instituições políticas etc.) (...) (BOURDIEU, 2008, p.32).

Ou seja, a constituição da Língua Portuguesa como a língua oficial do território brasileiro pretendeu também solidificar um projeto de Estado-nação nos finais do século XVIII início do XIX, no entanto não sem alguns conflitos no interior do espaço das belas-letras. No caso específico brasileiro, a língua traz consigo elementos que a fundamentam como “uma marca de classe social e, dentre todas as instituições sociais, a que mais fortemente se impõe aos indivíduos” (CALLOU, 2002, p.283), isto porque ao mesmo tempo em que a

¹ Basicamente refere-se à mistura da língua tupi com elementos do português, que ainda eram poucos no Brasil.

língua portuguesa é imposta pelo decreto pombalino ainda no século XVI– e disseminada por bandeirantes, escravos, imigrantes – a sua instrução via escolarização a escravos, negros libertos, índios e mestiços pobres em geral, é negligenciada por este mesmo Estado que é fundamentado em sua unificação. Um círculo vicioso bastante complexo de penetrar. Embora oficialmente um elemento de unificação num território mestiço, a institucionalização da língua portuguesa atuou, antes, enquanto elemento fundamental de distinção desde os primeiros séculos de colonização. Junto da representação religiosa, a língua europeia e conseqüentemente sua literatura é, sobretudo, uma eficiente arma de dominação cultural (SANTIAGO, 2000) consolidando-se entre contradições e reverses nos movimentos literários e culturais que se dão a partir do século XIX.

Se os “(...) costumes linguísticos não são passíveis de modificação por decretos (...)” (BOURDIEU, 2008, p.38), não caberia ao povo brasileiro fundamentar uma língua portuguesa do dia para noite, antes e após o decreto de Marquês de Pombal no século XVI, ou após a chegada da Corte, por exemplo; coube principalmente às chamadas “escolas literárias” a função de produzir vasto material histórico-cultural que fundamentasse tanto uma língua quanto um povo – ou ao menos uma imagem de povo -, entrelaçando história de um país com a história de sua literatura legitimando um ou outro em diálogos estreitos formando um mercado linguístico que se qualifica muito mais pela institucionalidade da literatura – conferida a partir do campo político – que pela aceitação do público. Entre a formação do português popular brasileiro e o português culto temos um espaço literário em formação com características bastante simbólicas, assim como temos a formação de um Estado-nação que se inventa também culturalmente, forjando glórias nacionalistas no campo do romance, da poesia, quanto na história oficial.

Até o que se conhece como o processo da independência (que não se dá efetivamente ao sete de setembro, tampouco aí se finda), não estava somente o Brasil enquanto status político ligado a Portugal: a literatura aqui produzida era considerada algo como um apêndice da história da Literatura Portuguesa². O nosso longo século XIX³ apresenta, então, uma série

² O alemão e filósofo *Bouterwek* (1765-1828) inicia inédito estudo com a obra *História da Poesia e da Eloquência Portuguesa*, ainda em 1805. *Simonde de Sismondi* (1773-1842) da mesma maneira publica um esboço da literatura produzida em Portugal com a obra *De La Littérature Du Midi de l'Europe* (1813), de ineditismo acrescenta alguns autores brasileiros ao tal esboço, mas na condição de autores das colônias portuguesas acrescentados à história desta literatura, tidos como “alguns poetas”. Fica claro que o conhecimento acerca desta literatura de que se trata em específico (a brasileira) é ainda muito escasso. *Ferdinand Denis* (1798-1890) foi o único a estar em solo brasileiro e sua obra *Résumé de l'Histoire Littéraire Du Portugal, suivi Du Résumé de l'Histoire Littéraire Du Brésil* (1826) tem como fator fundamental a distinção da literatura portuguesa da literatura brasileira. O que Denis faz, de fato, é demonstrar que o Brasil reclama – após a independência – a história de sua literatura. Dessa maneira, Denis permite as primeiras intenções de desmembramento da literatura

de tensões e contradições no campo literário que, se não fundamentam, ao menos contribuem para a consolidação de um nascente Estado-nação brasileiro com ares modernizantes, todavia com princípios bastante discutíveis. O projeto modernizador de emancipação, neste sentido, não influi mudanças na organização social do país, e é ainda menos interessado no que diz respeito à Educação. Evidentemente que o tipo de política instaurada no início do país independente prioriza relações muito pouco voltadas ao território nacional e à população como um todo, além de muito bem centralizada e direcionada. Neste sentido língua e literatura encontram-se num palco de disputas políticas bastante demarcadas entre portugueses e brasileiros, e além de servir tal qual distinção – e colonização –, foi também elemento principal de hierarquização da cultura. Mas é certo que as agitações emancipatórias e sociais que tornaram possível a separação política de Portugal foram também fundamentais para que eclodissem correntes de pensadores que reclamassem uma literatura própria, uma língua ‘nacional’ – um tanto distinta da língua oficial – e uma literatura nacional, oulitalmente brasileira⁴.

Somente a afinidade entre o movimento romântico, o nascimento de uma nova pátria e o nosso desejo de fundar uma literatura nacional explica a razão pela qual o Romantismo adaptou-se tão bem às nossas necessidades e demandas durante o século XIX, a ponto de fundamentar e fundar a teleologia de nossa identidade cultural (LEÃO, 2013, p.603).

Para Eric Hobsbawn em *Nações e Nacionalismos* (1990), embora teoricamente a afirmação de uma Nação nascente devesse corresponder a critérios como um território mais ou menos homogêneo e políticas unificadas, não eram de fato estes os que fundamentaram a formação liberal das nações europeias, e também de Portugal e Brasil posteriormente. Na prática são três critérios que possibilitam a um povo ser definitivamente classificado como Nação, sendo: a) a associação histórica deste Estado com outro já existente – ou seja, com um passado que o afirme; b) a existência de uma elite cultural longamente-estabelecida, além de um vernáculo administrativo e literário escrito; c) uma provada capacidade para a conquista de território, especificamente. Tais concepções de Estado-nação, de acordo com o historiador,

brasileira diante da Literatura Portuguesa. Fora o francês “(...)o primeiro a tratar do nosso processo literário como um todo orgânico” (CÉSAR, 1978, p.XXXI).

³O *Breve Século XX*, de Eric Hobsbwan.

⁴São pensadores como Ferdinand Denis e Almeida Garret quem mais influenciam os ideais disseminados entre nossos nascentes literatos, tais como o *nacionalismo*, a busca por inspirações *próprias*, pelas *singularidades naturais*. Um projeto *nacionalista* de bastante ênfase é inserido pelo pensamento Europeu às discussões emancipatórias brasileiras, e não por acaso, dão a tônica de toda a produção Romântica do século XIX.

fundamentam o triunfo do liberalismo burguês que se dá de 1830 a 1880; no Brasil este nascente triunfo se dá desde os processos emancipatórios até a República pelas mãos da sociedade agroescravista, imersa numa constante marcha à civilização que prevê a modernização da ex-colônia a ponto de torná-la uma grande Nação, no entanto sob modernidades bastante contraditórias. Em termos simbólicos, as intenções e ações políticas que visam a unificação de um território também são responsáveis por fabricar uma língua que se legitima “Através de um lento e prolongado processo de aquisição” (BOURDIEU, 2008, p.37).

Para tanto, a afirmação de uma literatura autônoma brasileira se dá diante de um conjunto de formulações que pretendem nacionalizar tanto a literatura quanto a língua, cabendo ao Romantismo o passo inicial para a organização crítica e histórica que fundasse – por assim dizer – um campo literário sólido. Em “*Formação da Literatura Brasileira*” (1981), Antonio Candido tem calcado no movimento romântico a efetiva formação daquilo que suscitaria o sistema literário brasileiro, tendo na revista *Niterói* (1836) a inauguração de uma Literatura que efetivamente ‘se forma’ ao passo que se sedimenta também crítico e historicamente. Diferentemente, Afrânio Coutinho (1974) reconhece toda a produção anterior ao romantismo como parte da fundação desta literatura que se quer brasileira, baseando-se não no projeto de nacionalização da literatura, mas no fato da escrita ter se dado em território brasileiro, o que bastaria para dar a alcunha de propriedade das belas-letas brasileiras. Afirmações teóricas à parte, o fato é que o período romântico foi responsável por dar um rumo e um sentido à história da literatura brasileira de modo que este rumo estava estritamente ligado às necessidades de afirmação do nacional.

Neste período de efervescentes ideais nacionalistas, difundiu-se entre praticamente todos os literatos, políticos e intelectuais da época⁵ a ideia de que a poesia e a literatura em geral servia tal como um “instrumento pedagógico e, portanto, civilizatório (...) a fim de formar cidadãos mais ilustrados” (LEÃO, 2013, p.578). Trata-se, deste modo, de uma literatura nascente imersa em preocupações que extrapolam o campo literário, estético-temático e se embrenham também na construção de uma identidade nacional tendo como carro chefe um projeto literário imerso em ideais ufanistas bem disposto a fundar – fundir – história da literatura à história de um povo e sua cultura, amparada principalmente ao restrito

⁵ Frequentemente todas estas atividades concentravam-se num homem só, o que é evidente que acaba por concentrar também produção artística e ideais políticos, sempre provocando um tipo de *cultura interessada*, dependente de favores, articulada a campos externos ao da arte e das letras (SCHWARZ, 2000).

círculo da sociedade agroescravista disposta a comandar o País independente⁶. Para o teórico Afrânio Coutinho (1974),

A crítica confundiu-se com a história literária(...). A esse historicismo aliou-se o “fatalismo”, isto é, a mania o fato histórico e do estabelecimento das relações entre eles e dos nexos causais existentes de uns aos outros. Redundou isso no eruditismo, confundido com ciência, crítica e história(COUTINHO, 1974, p.5).

Neste sentido, o ímpeto de nação parece incentivar a constituição de uma história da literatura brasileira que fundamente uma nacionalidade brasileira senão original, ao menos autônoma. Como já o é sabido não faltaram glórias, bons sentimentos e natureza exuberante em torno desta literatura que ficou incumbida de forjar um tipo de história mítica da origem do povo brasileiro, já que para Gonçalves de Magalhães, expoente do movimento romântico, “A glória de uma Nação que existe, ou que já existiu, não é senão o reflexo da glória de seus grandes homens” (In: COUTINHO, 1974, p.15). Todavia, se o Romantismo pretendeu alçar voos muito mais políticos que literários ao lançar alguns preceitos que colocavam as Belas-Artes como lugar de expressão do sublime, daquilo que existe “(...) de mais heroico na moral, e de mais belo na natureza” (MAGALHÃES In: COUTINHO, 1974, p.12), também foi responsável por lançar discussões acerca da *língua* que irão permear grande parte das expressões literárias do século XX sob a alcunha dos modernistas.

Tal como a política, a língua é também personagem fundamental na unificação de uma pretensa ‘nação’, além de se mostrar como importante elemento cultural seja por promover a comunicação, seja por descrever e interpretar diversas expressões de um povo. Isto porque,

⁶ Prática comum que antecede o Romantismo – e que se mantém tal como uma tradição também durante o século XIX – são os sermões cheios de retóricas, exaltações nacionalistas e fervor poético que inspirou boa parte dos jovens talentos que fundariam uma *cultura brasileiraliterária*. Sermoneiros como Sousa Caldas, São Carlos, Januário da Cunha Barbosa e Monte Alverne são citados por Ricardo Leão (2013) como responsáveis pelo nascente entusiasmo eloquente dos nossos homens de letras. A prática colonial dos sermões permanece durante grande parte da história cultural brasileira, isto porque em pouquíssimos momentos da história do Brasil existiu uma preocupação efetiva com o ensino de línguas. Assim, a maioria da população sempre esteve longe da cultura literária propriamente dita e escrita, sendo a oratória uma saída efetiva, já que privilegia a disseminação de ideias entre todos os homens, aliado ao fato dos sermões servirem bem à catequização e doutrinação.

(...) as trocas linguísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico onde se atualizam as relações de força entre os locutores ou seus respectivos grupos (BOURDIEU, 2008, p.24).

Pensando no Brasil do século XIX é evidente que a língua portuguesa bem ou mal falada e o saber ou não escrever distinguia uns de outros, sendo critérios ligados diretamente a privilégios sociais. No aspecto literário, porém, a línguafoia primeira reivindicação por uma autoridade brasileira nos assuntos de suas artes e linguagens. Para além do dever patriótico, e da colocação do Brasil na marcha civilizatória, contribuições significativas dos poetas e intelectuais românticos se acentuam no que tange à realidade linguística brasileira, e é aí que o Romantismo se apresenta em definitivo como um projeto de tons revolucionários, ao passo que promove discussões ferrenhas sobre os usos da Língua Portuguesa no Brasil – também da necessidade de seu aprendizado mais plural -, e da excessiva tentativa por parte de Portugal em concentrar e normatizar a língua usada por aqui tendo em vista os usos de lá, principalmente no que tange aos usos por parte de autores literários. Uma boa literatura ‘evidentemente’ seria aquela escrita sob a pena do português de Portugal e dos termos originais portugueses, de modo que palavras exclusivas da realidade brasileira eram elementos que desqualificavam um texto, colocando-o imediatamente sob o valor de não literário.

Personagem central da crítica literária romântica, José de Alencar (1829-1877), por exemplo, aprimorou tentativas de *modernizar* a língua portuguesa utilizada no Brasil numa tentativa de dissociar a linguagem literária dos rigores da gramática portuguesa de modo que reivindicou aos escritores brasileiros – intelectuais e pensadores de um modo geral – a autoridade para modificá-la de acordo com a necessidade e seus usos. Para o romancista, já no final do século XIX em *Carta ao Sr. Joaquim Serra* (1874), inibir os sucessivos movimentos da linguagem portuguesa em solo brasileiro seria como “aleijar nossa língua tão rica” (ALENCAR, 1974, p.162). *Gonçalves Dias* (1823-1864), do mesmo modo, lança ao campo linguístico reflexões que reivindicam ao brasileiro a propriedade de aumentá-la e enriquecê-la, promovendo então uma língua moldada às suas próprias necessidades. Ao defender a “língua do povo”, o poeta evidentemente tributa em causa própria: considera válidas as modificações introduzidas na língua portuguesa por “necessidades e as imposições dos costumes e coisas locais” (DIAS, 1974, p.62), afirmando, então, uma “língua dos escritores brasileiros”. Assim, para Dias, “Se a literatura é a linguagem carregada de significado, a

língua que mais convém à literatura de um povo é aquela que esse povo fala e entende” (*idem, ibidem*).

Entre o clássico e o bárbaro, intelectuais e poetas românticos e depois modernistas - muito embora tenham aceitado a dominação linguística do Português sem grandes rupturas ou revoltas - atuaram também enquanto ferrenhos debatedores dos rigores e movimentos da língua portuguesa, principalmente no que tange à escrita artística. De acordo com o já consolidado crítico da Literatura Brasileira, Antonio Candido (1981), o projeto do Romantismo do século XIX e o do Modernismo do século XX representam dois momentos decisivos para a inteligência literária no sentido de ambos representarem uma oposição muito específica aos elementos portugueses presentes em nossa cultura, e muito particularmente em nossa língua. Para a socióloga Ana Lúcia de Freitas Teixeira, em sua tese defendida na Universidade de São Paulo “*Modernidades em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa*” (2009), o ataque à cultura portuguesa pode ser compreendido como padrão principal de combate neste processo de tornar a cultura literária independente tanto em seu início com o Romantismo, quanto em sua solidificação no Modernismo. Deste modo, tais projetos se manifestam não somente como momentos decisivos, mas enquanto eixo principal de toda tônica literária do século XX, portanto momentos que consolidam também um projeto de cânone.

Do combate aos “excessos de lusitanismos” de Gonçalves Dias à afirmação da “contribuição milionária dos erros” de Oswald de Andrade, a Literatura Brasileira nos apresenta o problema da língua – e conseqüentemente da linguagem - como força motriz da consolidação do cânone, isto é, se o tomarmos como foco nesta lente da teoria e produção literária. Ora enquanto elemento de afirmação de um projeto canônico bem delimitado, ora enquanto elemento de rebeldia, a língua – e suas possíveis linguagens – ultrapassa projetos e escolas e se mostra enquanto espaço disponível aos diálogos entre tradição e modernidade que permanecem latentes em todo percurso das belas letras no Brasil.

Distante na cronologia, mas não na lírica, o poeta curitibano Paulo Leminski nos apresenta o poema “*Invernáculo (3)*”, escrito entre as décadas de 1970 e 1980, em que é capaz de nos inserir no labirinto linguístico em que a literatura brasileira está contida. O próprio título nos alerta sobre o percurso de um poema que se forma naquilo que não é vernáculo, de uma literatura que verseja com a língua emprestada da tradição Portuguesa e que se apresenta entre o rigor da gramática lusa e os muitos sentidos da linguagem brasileira:

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
*Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.*
Quem sabe mal digo mentiras,
Vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe (LEMINSKI, 2013, p.329, *grifo nosso*).

A afirmação “Esta língua não é minha” que inaugura o poema traz em si a essência da discussão literária que abarcam teóricos e poetas desde o projeto romântico, sobretudo porque apresenta uma poesia - cujo principal utensílio é a palavra – mas que antes de tudo confessa o seu não pertencimento aquele mundo linguístico com o qual irá produzir versos. O verso “Esta língua não é minha,/ qualquer um percebe” nos indica uma consciência literária de uma poesia que ‘pega emprestada’ uma língua outra, e que, além disso, faz seu uso de modo a ficar claro que a ferramenta de todo poema não é de sua propriedade, ao passo que ‘qualquer um’ é capaz de perceber tal desvio de origem. Ora, se não é um manifesto a todos os poetas que por décadas escreveram tendo de justificar sua linguagem! O fato da língua não nos ser propriedade de origem, aqui, se torna uma banalidade, percebida por qualquer um justamente por ser um fato histórico e de dominação efetiva, impossível de ser mudado.

Nos versos seguintes “quando o sentido caminha,/a palavra permanece”, Leminski coloca em jogo a dualidade entre a rigidez da estrutura sintática da língua na imagem da palavra que sempre permanece, ou seja, que não promove movimentos, em contrapartida à fluidez dos *sentidos* provocados pelos usos e desdobramentos semânticos dessas palavras, sentidos que caminham e ultrapassam os limites gramaticais da língua emprestada.

Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra. (*idem, ibidem*).

A repetida afirmação “esta língua não é minha” reforça a ideia de que o poeta não deixou escapar em seus primeiros versos uma infâmia, ou um desvio da norma, pelo contrário, exalta a consciência de que esta ferramenta com a qual trabalha não veio da sua ancestralidade, mas da colonização, e que os versos que se dão podem soar justamente como

um enfrentamento a tal questão: “a língua não é minha, mas me dê licença que os sentidos precisam caminhar”. Mais um manifesto imperativo que um pedido de licença, é certo, mas ainda assim uma licença poética. Os versos passam então a uma tentativa de definir ‘que língua é essa’ posta em poema. Sempre disposto a evocar sentidos múltiplos, Leminski com a simplicidade de quem quebra os versos sem os intencionar, nos provoca: “A língua que eu falo trava/uma canção longínqua”, a separação em dois versos da frase acima se faz propositadamente para que seja exaltada a dupla significação do termo “trava” utilizado. Lido somente o primeiro verso, recorremos ao sentido figurado desta língua que - por seus inúmeros problemas, inclusive o de origem - tem seu percurso interrompido justamente por não lhe ser língua íntima, ou seja, uma língua que emperra, que é impedida de se movimentar; no entanto ao continuar do verso o sentido coloquial do termo “trava” se desloca para a significação do verbo enquanto sinônimo de *lançar mão*, *valer-se de*, completando, deste modo, a compreensão do verso: uma língua que não flui tão facilmente justamente porque se vale de origens bem distantes e pouco familiares. Vale ressaltar também a rima provocada pela relação entre os termos “trava” e “palavra”, de modo que podemos inferir que aquilo que impede o movimento da língua é justamente a dificuldade da palavra.

O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,
eu, meio, eu dentro, eu quase (*idem, ibidem*).

Em contrapartida à língua estranha que não foge de seus rigores, surge a imagem do “dialeto”, ou seja, a língua “que se usa” sem critérios rigorosos, daquela linguagem própria reivindicada pelo Romantismo e Modernismo. Este tipo de comunicação, no entanto, não permeia a centralidade da palavra escrita, pelo contrário, anda “à margem esquerda da frase”, ou seja, é uma linguagem que se mostra fora da página, do lado oposto da rigidez da “frase”. A palavra, então, dá lugar à fala, ou seja, diante do não pertencimento a esta língua, os versos recorrem ao dialeto como maneira válida de se comunicar e principalmente de suscitar inúmeros sentidos. “Eis a fala que me lusa”, num jogo criativo de deslocamento de sentidos, o poeta nos apresenta a origem desta língua estranha da qual faz questão de se desapropriar ao fazer uso do termo “lusa” remetendo a cultura portuguesa, no entanto diante da proximidade sonora, o sentido a ser provocado é o de trazer à frente à palavra “usa”, suprimindo a letra L, para completar a ideia contida no verso de que este eu-lírico é tomado, ‘usado’ pela fala, ou seja, por este dialeto ‘marginalizado’, periférico à língua de origem.

De sentido duplo, a indicação da primeira pessoa no singular dos termos *minha, minto, me falo, eu sinto, me, eu*, pode nos remeter inicialmente ao próprio poeta que, ao se prostrar diante do seu trabalho, avisa não lhe pertence os instrumentos já consagrados, ou seja, a língua rigorosa. No entanto, o sentido que se apresenta latente e que se confirma pelo termo “eu, mínima”, é a possibilidade de ser a própria Poesia o eu-lírico do poema apresentando a si mesma para o leitor sob o ‘problema’ de ter de poetizar sem ter a propriedade da palavra, mas que de muitos outros modos –através do dialeto, por exemplo – é capaz criar discussões e provocar sentidos que a tornam, de fato, poesia. A constatação de que os sentidos são da ordem dos movimentos, do ‘caminhar’, arrebatada o ímpeto romântico em consolidar uma língua literária que fosse capaz de se reinventar e ultrapassar os limites gramaticais da língua emprestada.

O poeta, por sua vez, não deixa de provocar as contradições que lhe são características: ao passo que afirma ser a língua algo estranho a sua existência e a existência desta poesia e que o dialeto é sua linguagem, dá provas de ser capaz de brincar com as palavras e deslocar seus sentidos de muitas maneiras, demonstrando que muito embora a língua não lhe pertença, possui conhecimentos suficientes para moldá-la tal como um artesão molda o barro.

O poema de Paulo Leminski analisado acima reflete a permanente condição do poeta e do literato brasileiro que se propõe a produzir arte a partir de uma língua que lhe chegou de maneira imperativa, tal qual uma arma simbólica colonizadora. Se poetas, críticos e romancistas do período Romântico - como os já citados José de Alencar e Gonçalves Dias, além de Santiago Nunes Ribeiro, Araripe Júnior e Machado de Assis - tiveram papel fundamental em levantar a questão da língua enquanto elemento social peculiar à cultura brasileira exaltando seus ‘desvios’ e reivindicando autoridade para movimentá-la ainda no século XIX, modernistas e modernos (como é o caso de PL) nos mostram que o problema da língua em sua forma de linguagem poética é figura recorrente na produção literária brasileira também durante o século XX.

O ímpeto de Nação transplantado para a busca de um caráter e uma língua atuou no século XIX enquanto elemento de formação do cânone nacional, aproximando muitas vezes projeto estético de projeto ideológico, ou ainda projeto literário de projeto político. Daí o conceito pouco fértil e tão semeado pela lírica e crítica romântica de que a literatura serve tal qual uma missão, concentrando na figura do autor certa divindade, um tipo de dom especial, dando patentes sobrenaturais a escritores que mal começavam a traçar seus versos, mas que já

traziam consigo a história teórica das vanguardas europeias. Podemos ressaltar ainda que tal mística em torno do autor se deu muito pelo distanciamento da maioria da população brasileira desta língua estranha, já que não era prioridade do Estado Português o ensino da língua portuguesa, tampouco a instituição de escolas durante o século XIX. Em 1818 estimava-se que apenas 2,5% da população masculina livre possuíam acesso à educação na cidade de São Paulo; em 1872, entre os escravos o analfabetismo estava estimado em 99,9% e entre a população livre aproximadamente 80%; entre as mulheres o índice chegava a 86%; entre uma população de 6 e 15 anos apenas 16% frequentavam a escola (VITRAL, 2001). O século XX não trouxe dados muito diferentes.

Ao afirmar categoricamente que “Esta língua não é minha”, o poeta paranaense nos dá a guinada essencial para o levantamento de questões acerca das movimentações teóricas e artísticas que possibilitaram à Literatura Brasileira findar o século XX exaltando uma autonomia da linguagem literária. Todavia, não foi poetizando sozinho que Leminski foi capaz de tomar tamanha consciência de sua própria língua ao ponto de discuti-la em poesia: tendo início no Romantismo⁷, como já citado, a busca por uma autonomia da língua tomou proporções discursivas ainda mais amplas com os Modernismos do século XX ao passo que se estendeu aí o programa que pretendeu modernizar não somente a língua portuguesa de uso na Literatura Brasileira, mas também teve em vista um projeto de modernização da cultura brasileira como um todo. A grande problemática que se posta no caminho à modernidade da Literatura Brasileira é o de produzir uma literatura, uma cultura de maneira geral, que pudesse se reconhecer enquanto objeto original de uma sociedade, de uma Nação, já que o fato da colonização e da posição ‘periférica’ fazia com que o Brasil se alimentasse invariavelmente de modelos estrangeiros, seja na política seja na poesia.

Como fazer uma ‘arte brasileira’? E mais: como dotar de autonomia e modernidade esta arte produzida no Brasil? Estas serão questões que irão permear grande parte da produção cultural moderna do século XX. Quais modernismos são estes e de que maneira incorporam a tradição e proclamam a modernidade será a tônica que guiará o percurso desta linguagem artística aqui tomada como objeto de pesquisa, principalmente esta linguagem que deságua na poética da modernidade, e em Paulo Leminski, mais especificamente.

⁷ Muito embora tenha contribuído efetivamente para a discussão da linguagem brasileira, o projeto Romântico talvez tenha tido objetivos muito mais nacionalistas que linguísticos, no entanto se o projeto de Nação não foi tão bem sucedido como se esperava, o projeto linguístico tomou guinadas extraordinárias que ultrapassam os limites ufanistas e fertilizam o campo literário durante todo o século XX.

2.1 A POÉTICA E A MODERNIDADE: ASAS GIGANTES DILUÍDAS NO AR

Pensar em cultura moderna brasileira frequentemente nos leva à Semana de Arte Moderna de 1922, realizada na cidade de São Paulo, como um tipo de símbolo maior daquilo que se chama modernidade em termos literários no Brasil. Assim como os sentidos dos ideais românticos são calcados na história da literatura sob a pena vencedora daqueles fundadores da *Niterói*⁸, os sentidos de modernidade e modernização também estão sob a hegemonia de valores estéticos, ideológicos, temas e linguagens dos intelectuais que promoveram a Semana de 22. Associando a ideia de modernidade às noções de vanguardas, crítica e história literária frequentemente usam a lente dos Andrades, de Malfatti, Tarsila, e Graça Aranha como enfoque dimensional para questões modernas que, a frisar, são muito mais amplas e estão estendidas num período muito maior que simplesmente reduzidas a uma semana, e quatro ou cinco artistas.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiente da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, e de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, *uma unidade de desunidade*(...) (BERMAN, 1986, p.15, *grifo nosso*).

A literatura do século XX se mostra nesta dualidade existencial em que é moderno e não o é, simultaneamente, isto porque ao mesmo tempo em que contempla transformações, possíveis *desunidades*, afirma também um projeto de nacionalismo, de afirmação de um Estado modernizante, de um ‘modelo’ de modernidade, portanto um cânone vitorioso. Em termos da história ocidental, Marshall Berman (1986) aponta para três fases indicativas da modernidade⁹: a primeira que se dá do início do século XVI até o final do século XVIII; a segunda fase começaria a partir das revoluções de 1790; e finalmente a que se dá no século

⁸Deixando outros grupos de intelectuais também atuantes nesta época numa “marginalidade” proposital, desconsiderando projetos literários que não coincidem, por exemplo, com o plano político de *nacionalização* da cultura, como é o caso dos *Atenienses*, grupo de intelectuais maranhenses postos à vista (e à crítica) de maneira minuciosa por Ricardo Leão (2013).

⁹Para o mesmo autor, fora Jean-Jacques Rousseau a voz que utilizou o termo *modernidade* no sentido que tomara em todo o século XIX e XX.

XX, apontada pelo autor como a última, embora possamos falar ainda em modernidade – e pós-modernidade - no século XXI. Em estudo sucinto de Maria Andrés Ribeiro publicado no artigo “*O modernismo brasileiro: arte e política*” (2007) nos deparamos com as possibilidades da origem do termo ‘moderno’, que segundo o historiador Jacques Le Goff já era utilizado durante a Idade Média relacionado à ideia de ruptura com o passado. Provocado por transformações ao longo da história, o *moderno* dá origem ao *modernismo* que neste caso se refere basicamente a movimentos literários, artísticos e religiosos oriundos da Europa da metade do século XIX adiante. O modernismo, então, neste espaço de expressão europeia, preconiza algo além do sentido de ‘novo’, ‘progresso’ e/ou ‘ruptura’, será de fundamental importância a ideia de modernismo relacionada a autonomia da arte e a liberdade de criação artística. O termo ‘vanguarda’ oriundo de ‘avant-garde’ refere-se a um uso pós-guerra, tendo seu significado voltado ao elemento militar, daquele que está na ‘linha de frente’, e que logo foi tomado como elemento principal nas escolas literárias modernas da Europa, principalmente França e Alemanha

Em se tratando da lira, foi Charles Baudelaire (1821-1867) personagem decisivo disto a que convencionamos chamar de lírica da “modernidade”, isto porque o poeta foi um dos criadores deste conceito empregando-o a partir de 1859 (FRIEDRICH, 1978). O que Baudelaire provoca ali é um deslocamento das perspectivas artísticas - em especial da literatura Francesa -, ecoando tais possibilidades por toda Europa e também na América já nos fins do século XIX. Afirmando que cada época - com seus sujeitos e sociedades específicos – é produtora de seu próprio “porte, seu olhar e seu gesto” (BAUDELAIRE, 1996, p.27), o poeta envolve a poética na expressão de seu tempo e de seus modos encontrados na observação efêmera do instante, do presente. Muito embora ligado construtivamente à antiguidade, Baudelaire lança outros olhares naquilo que diz respeito ao tempo e ao espaço social que servem aos literatos enquanto palco para suas descobertas e expressões. Ao passo que evoca este tipo de observador do tempo presente – do instante– desloca a lírica do passado enquanto fórmula e inspiração, libertando-a para a prática de uma poesia efêmera, despreocupada com a sua eternidade, mas de todo modo tendo em vista um futuro. Uma poesia que pretende ser essencialmente um ‘experimento passageiro’, porém para contemplar este “ar de futuro, rompe com o passado, inclusive o mais recente” (FRIEDRICH, 1978, p.143).

O trabalho de *flâneur* baudelairiano consiste justamente nesta observação mais minuciosa do tempo cotidiano e que pela própria efemeridade acaba por passar despercebido pela intelectualidade, por exemplo. Poetizar a efemeridade caracteriza os primeiros raios da

modernidade a refletirem sobre a linguagem como um todo. Nasce, no entanto, das transformações que a própria sociedade é agente e paciente, com a formação das grandes cidades ocidentais, as imagens dos paços industriais, os sujeitos numa nova ordem de categoria enquanto operários, as sociedades enquanto multidões aglomeradas cortando as ruas de um lado ao outro, etc. Para Baudelaire, a substância poética da modernidade consiste neste voltar-se ao sujeito enquanto operário escravizado, como assinala Walter Benjamin (1989), compreendendo-o tal qual um gladiador da antiguidade. E não só estritamente.

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. (...) O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (...) Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (BAUDELAIRE, 1996, p.21)

A lírica baudelariana pretende despertar e destacar os fragmentos destas condições sociais e humanas cujos encaixes e deslizes formam este caleidoscópio que é o sujeito moderno. Deste modo, a poética baudelairiana reconhece o proletariado enquanto objeto essencial de toda modernidade: de um lado a imagem do progresso industrial e tecnológico; de outro a imagem do lutador escravizado, do sujeito diluído entre as engrenagens das fábricas, um tipo de herói, portanto. Tendo em vista este tipo de inspiração para a expressão poética, é Charles Baudelaire o primeiro, de acordo com Walter Benjamin (1989) a utilizar em sua lírica palavras de origem prosaica e principalmente urbana, fazendo caber na lírica os paradoxos da sociedade moderna. Exaltando as ‘desunidades’ enquanto ‘unidades’ dos tempos modernos, busca encontrar na e pela linguagem esta pretensa “modernidade”. O poema *Albatroz* de *Les Fleurs Du Mal* (1857), por exemplo, contempla o problema específico da lírica moderna, a saber, “a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica” (FRIEDRICH, 1978, p.35).

O Albatroz

Às vezes, por prazer, os homens de equipagem

Pegam um albatroz, enorme ave marinha,
Que segue, companheiro indolente de viagem,
O navio que sobre os abismos caminha.

Mal o põem no convés por sobre as pranchas rasas,
Esse senhor do azul, sem jeito e envergonhado,
Deixa doridamente as grandes e alvas asas
Como remos cair e arrastar-se a seu lado.

Quem sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!
Ave tão bela, como está cômica e feia!
Um o irrita chegando ao seu bico um cachimbo,
Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!

O Poeta é semelhante ao príncipe da altura
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado no chão, em meio à corja impura,
As asas de gigante impedem-no de andar (BAUDELAIRE, 1996, p.15).

A figura do *Albatroz* enquanto imagem e semelhança do poeta moderno exhibe suas “gigantes asas” em pleno navio, com todo o céu e mar à sua espera, o horizonte do futuro à frente, no entanto “exilado no chão”, puxado deste imenso céu pelas mãos da humanidade à terra, à “corja impura”, destinado às mazelas da vida terrena, arrastando sua liberdade por entre aqueles que o irritam - e não conhecem o voo das aves-, é impedido de voar. As “gigantes asas” da modernidade, trazem consigo a mesma problemática da ave marinha, que por razões das mais contraditórias, destina-se ao voo perdido. Se românticos buscavam na figura do herói as glórias que erguem um passado triunfal, modernos que saltam a poética a partir de Baudelaire deparam-se com as tensões da aceleração do tempo a partir da industrialização, da capitalização da mão de obra humana, da consciência solitária do homem diante da multidão, e principalmente dos questionamentos quanto à própria existência, utilidade e utilização da arte. Enfim, das mazelas e novos valores sociais, cabe aos poetas embrenhados mb fazerem de todas estas peças, deste “lixo ocidental”, o “seu assunto heróico” (BENJAMIM, 1989, p.78).Coube à poesia de Baudelaire traçar os caminhos para uma linguagem que se adequasse aos novos rumos da sociedade humana, matéria prima de toda poética ocidental que a segue, a intenção de “(...)tirar da moda o que esta pode conter de poético do histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p.25).

Uma modernidade que se delineia principalmente por relações de conflitos apresenta em sua lírica um comportamento dimensionado no âmbito dos contrários, cujo belo é o feio e não o é simultaneamente (PAZ, 1982), assim, em se tratando de composição lírica, o

comportamento dominante na poesia moderna, tanto no que tange às perspectivas de mundo como da própria língua, é o da transformação¹⁰ (FRIEDRICH, 1978). Transformação principalmente das perspectivas que fazem emergir poética de espaços onde jamais brotara versos: o belo se desloca, por exemplo, do belo ligado à natureza e suas formas, do ato heroico glorificado e divinizado ao belo-feio da mão de obra escrava e humana, dos rostos perdidos em meio às multidões, das contradições e dissemelhanças *naturalmente* humanas, e por isso aquém e além das distinções entre belo/feio, herói/vilão, divino/profano, etc. Tais contradições e disparidades não ficam restritas às sociedades de civilizações já sedimentadas como no velho mundo. A obra “*Café*” (1934) de Portinari, por exemplo, embora não trate do operariado, explora o trabalho pesado de homens e mulheres nas lavouras de café trazendo à cena a figura do imigrante e da população trabalhadora enquanto objeto de arte. Embora o café não esteja atrelado às grandes modernizações industriais, por exemplo, representa de fato uma perspectiva outra na arte brasileira, ao passo que a sociedade humana passa a suscitar temas e reflexões. É certo que o Brasil experimenta uma modernidade em si contraditória: atrasada e imposta, de certa maneira, e avançada de outro modo tendo em vista que teoricamente nossos artistas e intelectuais sempre estiveram atrelados às mais contemporâneas produções europeias, portanto modernas em essência. Também as relações entre continente europeu e americano promovem movimentações que permitem desprender a realidade da “ordem espacial, temporal, objetiva e anímica” (FRIEDRICH, 1978, p.17) subtraindo e fazendo uso dos paradoxos como o já citado belo/feio, mas principalmente entre proximidade/distância.

Ao adentrar o século XX visitamos um “mundo onde tudo está impregnado de seu contrário, um mundo onde *tudo o que é sólido desmancha no ar*” (BERMAN, 1986, p.22, grifo nosso). Um mundo cuja teoria transcende à realidade e a literatura atua ora enquanto campo de força dominante, ora enquanto espaço para a transgressão. No plano da realidade social, a lírica era definitivamente pouco modernizante. A continuidade do altíssimo grau de analfabetismo em língua portuguesa, intensificado também pela chegada de europeus e línguas distintas – italiana, espanhol, alemã, etc. -; a persistência do trabalho escravo, muito embora abolido, já que a alternância à escravidão não partiu de uma resolução da problemática dos povos africanos e descendentes, mas pelo contrário, a atitude foi a substituição sumária do trabalho escravo pela mão de obra imigrante, entre outros fatores

¹⁰Em sua *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich (1978) aponta para outros dois possíveis comportamentos da composição poética além da transformação, o sentir e observar. Baudelaire de muitos modos também contempla tais aspectos, principalmente em se tratando da observação. Mais tarde, ainda na lírica moderna, podemos pensar também a experimentação como comportamento que se adequa às composições.

demarcam o século XX tal qual a modernidade que os acompanham. Se teoricamente seguíamos um plano bem alinhado das teorias ocidentais, em aspectos menos ideológicos tínhamos conflitos suficientemente modernos para soarem em verso e prosa por décadas a fio.

Se por aqui a modernidade era evidente, mas desconhecida internacionalmente, como demonstra Francisco Hardman (1992), o modernismo refere-se a movimentos de renovação estética nos finais do século XIX, tanto na Europa como nos Estados Unidos e na América espanhola, a exemplo do *modernstyle*, da renovação teleológica e da *artneaveau*. Se há críticos que insistem em distinguir a literatura da virada do século XIX para o XX enquanto pré-modernismo brasileiro, deixando toda a alcunha *modernista* somente ao advento da Semana de 1922, Hardman cita José Paulo Paes (1985) enquanto teórico que de certa maneira resolve tal impasse ao denominar a literatura brasileira produzida a esta época de *art nouveau*, apontando para a presença do cosmopolitismo, do industrialismo, urbanismo, erotismo, e de mitos da civilização moderna em parte da literatura brasileira da virada do século, configurando desta maneira um ‘estilo novo’. A maneira de resolver a problemática da cronologia moderna em termos literários parece sempre suscitar a insinuação de *rupturas* concomitantemente à oposição entre antigo x moderno como valoração literária, de modo que a escrita da história e crítica da Literatura Brasileira se faz diante do privilégio a um ou outro movimento e suas teorias, como se a instauração de um novo movimento representasse fatalmente o fim e a transformação total daquele que viera antes (SCHAWRZ, 2000). Como se os próprios movimentos fossem algo a mais do que são: movimentos, portanto nunca rupturas, nunca escolas.

2.2 COM QUANTAS TRADIÇÕES SE FAZ UMA MODERNIDADE?

Uso palavras em liberdades. Sinto que o meu copo
é grande demais para mim, e inda bebo no copo
dos outros (ANDRADE, 1966, p.22)

Desde a recusa ao lusitanismo no início do século XIX que o nosso campo artístico – e político de maneira geral - tem ido buscar em outras fontes águas capazes de fertilizar nossas correntes teóricas. A França, em especial, tem sido um rio de ideais onde recorrem literatos e intelectuais em busca de soluções para conflitos que muitas vezes ultrapassam o meramente temático e estético. É contraditório pensar que ao mesmo tempo em que possuímos na Amazônia a maior rede fluvial do mundo, além de rios e mares entrecortando todo o território brasileiro, temos uma comunidade de artistas, intelectuais e homens públicos sedentos de água potável, mas que preferem engarrafar as fontes francesas, importando-as, ao invés de navegarem nas gigantes correntezas daqui. É deste constante engarrafar e importar que se dá a promoção da Semana de Arte Moderna. Deste modo, não é possível compreender os modernismos brasileiros sem antes perceber – ainda que sucintamente - o período entre séculos que se dá mais ou menos de 1886 a 1914, na França em específico, com a chamada *belle époque* determinada por Gilberto Teles (1977) como fonte de todo *ismo* que se dará tanto na Europa quanto na América brasileira. Partindo do já citado Baudelaire, temos em seu manifesto decadente o início daquilo que viria a convergir no Simbolismo, advento máximo da corrente francesa abarcando poetas como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, estendendo-se enquanto fundamento de uma teoria que insere à poética novos elementos lírico-linguísticos, tais como: a *sinestesia* promovida pela e na linguagem, a sugestão musical, a possibilidade de indicar o real e a tentativa de promover uma abstração no interior da linguagem. Este terreno poético de experimentações e magias serve, antes, de fertilizante para os movimentos de vanguardas que adentram o início do século XX, tendo o termo adquirido maior repercussão nas letras francesas a partir da primeira guerra mundial. De 1909 a 1917 os manifestos do *futurismo*, *expressionismo*, *cubismo* e *dadaísmo*¹¹ dão o curso da literatura que fomentaria o

¹¹ O futurismo é demarcado a partir do manifesto futurista de T. Marinetti publicado em Paris em 1909; o *expressionismo* surge em 1910, com influência germânica; o *cubismo* também à mesma época aplicou um tipo de transcendência das artes, numa tentativa de aproximar todas elas tendo grande importância para “popularização de novas técnicas e linguagens” (TELES, 1977, p.107); o *dadaísmo* a partir dos manifestos de Tristan Tzara (1896-1963) também nas primeiras décadas do século XX.

século XX. É a partir dos ideais propagados pelo manifesto *espiritonovista*¹² que se delinearam as manifestações de modernistas emblemáticos como Graça Aranha, Mário de Andrade, e daqueles artistas que participaram da Semana de maneira ampla como Anita Malfatti, Portinari, Heitor Villa-Lobos.

Graça Aranha¹³ (1868-1931) recebeu influências diretas destas vertentes, já que viveu na França de 1900 a 1921, tendo participado de perto das agitações da *belle époque* e principalmente dos manifestos que previam este tipo de ‘espírito moderno’–, de modo que chegou ao Brasil disseminando exatamente as ideias colhidas na Europa, e antecipadas no Brasil.

(...) desde fevereiro de 1921, André Breton havia programado, para março de 1922, a realização de um Congresso do Espírito Moderno, o que não chegou a se dar por causa dos desentendimentos com Tristan Tzara, na véspera da data marcada. A nossa Semana de Arte Moderna só foi mesmo programada em novembro de 1921, um mês depois da chegada de Graça Aranha. Tudo leva a crer, portanto, que os nossos primeiros modernistas, de olho vivo nos últimos acontecimentos literários de Paris e compelidos – talvez até pelo próprio texto de Apollinaire – a lutar por uma literatura nacional, acabassem por negar as origens estrangeiras da renovação que pregavam (TELES, 1977, p.26).

Cronologicamente no mesmo compasso da Europa, Graça chega ao Brasil em 1921 e se coloca enquanto centro do movimento cuja principal atividade se deu com a exibição da Semana de Arte Moderna¹⁴ nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Além do romancista, Mário de Andrade também mantinha relações teóricas bastante estreitas com a produção europeia recente. De acordo com os estudos de Maria Helena Grembecki (1969) citados por Gilberto Teles (1977), podemos confirmar que Mário possuía em seus arquivos a coleção da revista *L’Esprit nouveau*, possibilitando-nos compreender as aproximações entre as bases teóricas europeias e a produção poética exposta em *Prefácio Interessantíssimo* (1921), por exemplo. Tratando-se de forma, Mário de Andrade

¹² Gilberto Teles destaca a conferência de Guillaume Apollinaire “*O espírito novo e os poetas*” de 1917; também o editorial do primeiro número da revista *L’Esprit nouveau*, de 1920, fundada em Paris pelos pintores Ozenfant e Le Corbusier

¹³ Consagrado como romancista pela obra *Canaã* de 1902, fora membro da Academia Brasileira de Letras e diplomata.

¹⁴ Graça Aranha promove a abertura da semana com a conferência *A emoção estética na arte moderna*; também Ronald de Carvalho apresenta a conferência *A pintura e a escultura moderna no Brasil* e Menotti del Picchia com *Arte Moderna*, além de apresentações musicais de Heitor Villa-Lobos e declamações de poemas, no qual se insere Mário de Andrade, por exemplo (TELES, 1977). Embora a recepção do público tenha sido mais de vaias que aplausos, este evento cultural demarca principalmente novas perspectivas de expressão artística no Brasil, promovendo diálogos entre diversos campos das artes sob o enfoque da *modernidade*.

realiza a modernidade afiando arco e lira¹⁵ para sonoridades não antes experimentadas em termos de literatura brasileira. Além disso, ao propor a fundação do ‘desvairismo’ em sua primeira obra publicada em Paris¹⁶, Mário instaura em definitivo a reivindicação libertária do campo da poesia, e de maneira mais expansiva também da linguagem poética enquanto liberdade muito particular de cada poeta.

Minha reivindicações? Liberdade. Uso dela;
não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades
filosóficas e religiosas; porque verdades
filosóficas, religiosas, não são convencionais
como a Arte, são verdades. Tanto não abuso!
Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me.
Costumo andar sozinho (ANDRADE, 1966, p.22).

Antes de pensarmos as guinadas estéticas e poéticas que inserem o modernismo no curso da autonomização da cultura brasileira, podemos refletir que a tomada crítica voltada às vanguardas francesas não à toa se destacam no movimento Modernista como referências teóricas diretas. Na poesia de Mário, por exemplo, são inspirações declaradamente citadas. Muito mais que indicar preferências ideológicas, ou estéticas, essa tomada de ‘partido’ pela vanguarda francesa muito nos diz acerca da proposição de modernidade irradiada pela vertente paulista. A potência com que o Modernismo acentua a busca por singularidades da cultura brasileira e a intenção de renovar a linguagem artística como programa de modernização da Nação possibilita que a crítica literária, principalmente calcada na figura de Antonio Candido, solidifique um modelo de cânone que tem por princípios não só a exaltação das ‘brasilidades’, mas fundamentalmente o apagamento da matriz portuguesa enquanto modelo literário. É o que nos aponta os estudos de Ana Lúcia Freitas Teixeira, na tese “*Modernidades em confronto: as literaturas brasileira e portuguesa*” (2009), cuja preocupação está em demonstrar que por parte do estandarte modernista paulista, poetas, críticos e romancistas impuseram a ruptura com todo tipo de referência que os associassem à cultura portuguesa, de modo que é possível encontrar em escritos de Mário de Andrade referências ao *futurismo*, mas não há qualquer menção a Fernando Pessoa, ou ao movimento

¹⁵De acordo com Octavio Paz (1982) representam respectivamente o *poema* e a *poesia*, sendo o poema espaço de realização da poesia, esta *musa* de difícil definição.

¹⁶ Tal como o fora a revista *Niterói* que de alguns modos funda o Romantismo literário no Brasil.

moderno português calcado na revista *Orpheu*, por exemplo, o que se torna elemento curioso aos novos rumos da crítica literária.

(...) a cultura portuguesa será por longo tempo tomada como a principal alvo de ataque das tendências autonomizadoras que justamente buscam escavar os sinais da singularidade cultural brasileira, ou seja, será entendida como o padrão principal a ser combatido nesse processo de independentização cultural que no Modernismo brasileiro se processará (TEIXEIRA, 2009, p.17).

A crítica que consolida o projeto Modernista enquanto cânone tal qual o romantismo, deu-se basicamente a partir da década de 1950 justamente com o trabalho realizado na Universidade de São Paulo por Antonio Candido que, em sua *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1981) afirma que os modernistas simplesmente “desconheciam” Portugal e suas expressões literárias contemporâneas. Para TEIXEIRA (2009) há, evidentemente, uma necessidade neste apagamento como se negar a origem da literatura de língua portuguesa fosse o ponto principal para consolidar uma autonomia cultural brasileira. Para Candido a literatura só poderá ser denominada de brasileira a partir da busca pela autonomia desenvolvida pelo Romantismo – deixando tudo o que foi feito anteriormente num limbo quase desconhecido -, isto é, o início da Literatura Brasileira, para o crítico, está ligado diretamente à recusa do legado Português e à busca pela nacionalidade, já para Afrânio Coutinho (1974), por exemplo, as expressões que se deram antes do advento romântico – e muito ligadas a Portugal - também fazem parte deste ‘linha evolutiva’ da literatura brasileira, o que de certa maneira desloca o critério único e exclusivo da nacionalidade como mote de autonomia. Se Candido apresenta uma *crítica integrativa* propondo um enfoque dialético com elementos de análise formal das obras literárias relacionados à ambientação histórico-sociológica, Coutinho se fixa em aspectos estéticos e geográficos, o que de certa maneira não resolve por completo o desenrolar da Literatura Brasileira. Estudos como o de TEIXEIRA (2009), que buscam desnaturalizar o processo de canonização do modernismo e principalmente que intentam compreender as lacunas deixadas pela crítica no ímpeto de formalizar e sedimentar um projeto literário, é objeto raro e ainda mais raro se o objetivo for a pesquisa das influências da literatura portuguesa no advento de modernidade, por exemplo. Se a autonomia da cultura brasileira já estava sedimentada, segundo TEIXEIRA (2009), em pleno modernismo, porque então o apagamento luso em contraposição à exaltação das

vanguardas francesas?

Tal como a língua, a cultura literária que chegou ao Brasil foi mais que uma mera expressão do espírito artístico, foi episódio da colonização e elemento de imposição cultural, mostrando-se inicialmente como cultura do próprio colonizador, não do povo brasileiro. Porém, somente o fato da colonização não é o suficiente para responder a tais questões, tampouco há respostas efetivas para esta ruptura tão abrupta por parte do primeiro movimento modernista brasileiro – paulista, especificamente - que simplesmente nega a origem sem propor discussões que favoreçam esclarecimentos pelas preferências francesas, por exemplo. Eram preferências estéticas ou uma simples negação às vertentes portuguesas pelo fato da nacionalidade?

Teixeira (2009) cita a obra do português Arnaldo Saraiva apresentando um estudo que pretende abarcar as possíveis ligações entre os Modernismos brasileiro e português, é a obra *“Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações”* publicado em seu país de origem em 1986, só lançado no Brasil no ano de 2004, dando claros exemplos deste possível desinteresse brasileiro em discutir tais questões. Ainda que as possíveis ligações entre os modernismos estejam muito mais calcadas nos ‘modernistas’ e não nos projetos de modernidade como um todo como aponta TEIXEIRA (2009), é válido notar que por parte de críticos portugueses as relações entre ambos os projetos não podem simplesmente ser descartadas. Mais útil à própria autonomização da literatura brasileira seria uma investigação mais profunda das semelhanças, aproximações e distanciamentos entre literaturas que têm a língua como a mesma base, já que a literatura americana “(...) não é só novidade, mas uma combinação entre criação e reprodução” (TEIXEIRA, 2009, p.35). Para o pesquisador português, Antonio Candido cometeu grandes equívocos ao simplesmente afirmar que modernistas brasileiros desconhecem Portugal, isto porque não podemos afirmar com tanta veemência que um Fernando Pessoa não obteve aqui seus adeptos, ou Mário de Sá-Carneiro, ou ainda que Camões, por exemplo, não suscitou fórmulas poéticas em poetas brasílicos da modernidade.

Distanciar a literatura brasileira da portuguesa e aproximá-la da francesa, como foi o caso da geração de 1922, não garante que há semelhanças e problemas comuns entre as vanguardas francesas e a proposta de modernidade paulista. Pelo contrário, nos termos de Roberto Schwarz - no já consagrado *“Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro”* - este caráter tem por princípio a atribuição de “independência à dependência” (SCHWARZ, 2000, p. 19), ou seja, uma literatura que se

abarca a outra tradição ao mesmo tempo em que exclama sua autonomia, sua independência. Este caráter não é exclusividade dos modernistas, o próprio romantismo já havia promovido este tipo de modelo literário, o que nos cabe ressaltar, no entanto, é que entre as disputas pela nacionalização da cultura muitas discussões deixaram de ser colocadas em pauta, e isto se deve, acredito, fundamentalmente pela homogeneização da crítica em exaltar a modernidade paulista como centralidade deste projeto de cânone que se encaminha desde o romantismo, tendo em vista a consolidação de um tipo de panteão *daintelligentsia* brasileira.

Em artigo publicado em 2010 denominado “*A presença da tradição no modernismo brasileiro*” a pesquisadora Maria Tereza Gomes de Almeida Lima proporciona reflexões que extrapolam as visões teóricas já sedimentadas de Antonio Candido ao propor uma evolução literária calcada na tentativa de superação do legado Português por parte do Romantismo, e do efetivo “desconhecimento” por parte dos Modernistas, de modo que essa recusa candianasacramenta a produção de um aparato crítico favorável ao desconhecimento luso. Tomando como crítica contemporânea obra de Abel Barros Baptista, mais precisamente *O Livro Agreste* (2005), LIMA (2010) pretende expandir o panorama da modernidade brasileira evidenciando os pontos ainda frágeis da tradição modernista,

O Modernismo de 22 não se restringiu apenas a um mero movimento literário. A preocupação não foi apenas com o artístico ou com a eliminação do academismo das modalidades retrógradas, procurando e privilegiando o traço brasileiro. O Modernismo buscou a formação da literatura brasileira enquanto parte essencial da construção da própria nação brasileira, sendo testemunha fiel e privilegiada dessa mesma construção. (LIMA, 2010, p.50)

Embora seja o modernismo de 1922 indiscutivelmente responsável por inúmeras atualizações e reflexões das expressões artísticas brasileiras, a velha e romântica missão civilizatória das artes – e da literatura em específico - parece também incutir de tradição aquilo que denomina como revolução, ruptura. Os modernos paulistas estavam diante de uma necessidade de atualizar um “espírito nacional” e de renovar a “inteligência nacional”, termos evocados por Mário de Andrade, denotando a preocupação em afirmar uma pátria, uma nação dotada de cultura própria. O ímpeto da crítica, e também de poetas, em instituir um modelo de modernidade pautada pelo projeto Modernista de 22 acaba por gerar conflitos com as gerações também modernas que subseguem a semana paulista: a geração de 1930 e 1945, isto

porque algumas produção não se adequam à necessidade ‘nacional’. É o caso citado por LIMA (2010) de Carlos Drummond de Andrade que, mesmo tendo produzido ainda em 1950 uma poesia imersa em criatividade e visando clara autonomia, é tido como ‘traidor’ do modernismo, já que há clara presença da lírica portuguesa em sua obra, além de se dirigir a autores portugueses em seus poemas, como é o caso de “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”. Ao entoar a tradição clássica portuguesa, Drummond não se ‘enquadra’ ao cânone nacionalista, diferindo-se até mesmo da geração regionalista de 1930, de modo que contraditoriamente exalta autonomia poética e da linguagem ao mesmo em que se torna cultivador da ‘tradição’, portanto do passado, do velho, como se a nacionalização da cultura representasse a única via de modernidade.

Tanto a Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade quanto os projetos Antropofagia e Pau-Brasil de Oswald de Andrade, consistem em expressões culturais que visam a solidificação de um cânone, espaço destinado a instituição de um modo de fazer, um modo de ser moderno. Regidos pelas vanguardas francesas e ocultando as referências lusas, modernistas atribuem ao projeto nacionalista elementos de vanguarda tal como se representassem tudo que é novo: uma poesia nova, versos novos, inteligência nova, suscitando a oposição entre passado/futuro, atraso x progresso, etc, de modo que negar o passado, ou o legado português mais especificamente, era prova concreta de modernidade. O próprio conflito entre projeto estético e projeto ideológico de Mário de Andrade¹⁷ expressa bem como o modernismo de 22 estrelou - sob forte aclamação da crítica que se deu posteriormente – neste palco suspenso da modernidade, distante, muito distante, porém, do chão da realidade cultural que nos rodeia. Ao propor uma modernidade fixa, tangenciada por um modelo nacionalista, o modernismo “abriga o princípio da própria ruína: a configuração de uma poesia homogeneamente moderna e brasileira” (LIMA, 2010, p.54). Diante desta necessidade de ‘construir’ a própria nação também como parte integrante de um projeto cultural o *nacionalismo* foi tomado enquanto *modernidade*, do mesmo modo que o *velho*, o *retrógrado* remetia diretamente à tradição, forjando assim uma modernidade inicial calcada na exclusão desta tradição como exaltação daquilo que é *moderno*.

¹⁷ Para um estudo mais minucioso ver em João Luiz Lafetá, 1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

Tradição e passado se identificam e parecem excluir radicalmente o novo. Poucas vezes pensamos como tradicional um conjunto de instituições e de valores que, mesmo sendo produtos de uma história recente, se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser (ORITZ, 2006, p.207).

Uma consciência mais apurada é a de que, “Em verdade, a nossa literatura está tão distanciada e diferenciada da portuguesa quanto qualquer outra europeia. Não há problemas comuns” (TEIXEIRA, 2009, p.30), de forma que tentar adequar nossa literatura às necessidades das vanguardas francesas não a torna essencialmente autônoma, do mesmo modo que distanciá-la da portuguesa, como se fosse objeto completamente desconhecido, não a livra de ser uma literatura cujo tronco é Português e que neste tronco há raízes das mais distintas expressões artísticas. Ainda mais: evitar a presença lusa não altera o fato de que produzimos uma literatura brasileira em língua portuguesa. Desse modo, a autonomia da linguagem encontra também espaço para conflitos e tensões.

Pouco interessados na modernidade heterogênea e coletiva que coexistia no Brasil do século XX e muito centrados naqueles que publicavam em Paris, a crítica restringiu-se a pensar numa semana enquanto símbolo maior, silenciando – de maneira bastante tradicional – autores brasileiros fora que muito compreendiam e refletiam modernidades, sem, no entanto estarem ligados à ideia de sedimentar um nacionalismo. Caso de modernidade singular e fora deste ‘centro moderno’ é da poesia de Manoel de Barros, em total desconhecimento na primeira metade do século XX, no entanto escrita desde a década de 1930 em caderninhos manuais. *Poesias concebidas sem pecado* (1937), talvez pela falta de “requisite” tende a ressaltar outros elementos poéticos como a sugestão de sentidos, o humor descompromissado, e principalmente a liberdade de ver-sejar.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

- Vai desremelar esse olho, menino!
- Vai cortar esse cabelão, menino!
Eram os gritos de Nhanhá. (BARROS, 2010, p.11).

O poeta brinca com a nossa infante poesia, dando-lhe o tempo necessário para ser aquilo que é em sua própria modernidade, sem emprestar-lhe identidades consagradas:

Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que essa torneira
aberta
neste silêncio de noite
parece poesia jorrando...
Sou bugre mesmo
me explica mesmo
me ensina modos de gente
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
me explica por que que um olhar de piedade
cravado na condição humana
não brilha mais que anúncio luminoso;
Qual, sou bugre mesmo
só sei pensar na hora ruim
na hora do azar que espanta até a ave da saudade
Sou bugre mesmo
me explica mesmo:
se eu não sei para o sangue, que que adianta
não ser imbecil ou borboleta;
Me explica por que penso naqueles moleques
como nos peixes
que deixava escanar do anzol
com o queixo arreventado;
Qual, antes melhor fechar esta torneira, bugre velho... (BARROS, 2010,
p.15-16).

Se Manuel Bandeira estivera “farto do lirismo comedido”, e do “lirismo funcionário público”, Manoel de Barros nos dá o tipo de poética despreocupada com a institucionalidade da literatura: um lirismo desmedido que se assume ‘bugre mesmo’, e ainda assim coloca em questão a institucionalidade da literatura brasileira na figura da Academia, este lugar impregnado de silêncio cujas poesias saem do mesmo lugar, da mesma ‘torneira’ institucionalizada, enquanto que a poética de Manoel transita pelas sonoridades, e mantém uma despreocupação com os rigores gramaticais, com os metros, mas essencialmente ligado à excitação que as palavras provocam, palavras que também jorram de sua torneira própria, ou em termos do próprio Barros, com os (des)limites da palavra. Considerando a poesia como um trabalho de linguagem, a poética manuelina não está preocupada em criar uma realidade moderna, ou uma estética moderna, ou em ser ‘aceito’ por esta Academia da qual afirma já ter entrado pelo simples fato de produzir arte, ao passo que cria uma poesia que esmera sua

autonomia distante dos projetos nacionalistas, aproximando-se de uma autonomia voltada à linguagem e à lírica.

No recreio havia um menino que não brincava
com outros meninos
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos
- POETA!
O padre foi até ele:
- Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?
- É que estou com uma baita dor de barriga
desse feijão bichado (BARROS, 2010, p.13).

A figura emblemática do ‘poeta’ nos versos acima contribuem para a desmistificação da ideia de que o escritor nasce sob a áurea de um ‘dom’ especial bem como daquela velha missão civilizatória. O tom humorístico da resposta inesperada dos últimos versos demonstra que a preocupação lírica do poema não é calcar divindades na figura do autor, do escritor enclausurado no silêncio do seminário sob a benção e descoberta do padre, pelo contrário, há uma brusca desconstrução da imagem do poeta institucionalizado, regrado e rigoroso quanto à língua. Ao fazer uso do termo “bichado” para desqualificar a pretensão poética imaginada pelo padre, Manoel de Barros desmonta toda lírica posta na torre de marfim da cultura letrada elitizada, destinada a poucos e escrita para restritos leitores. O pequeno conto em forma de poema traz a leveza de quem poetiza sob as efemeridades e imprevisibilidades da vida, o que o torna essencialmente moderno, embora tenha passado despercebido pela crítica moderna da época.

Imerso em (con)tradições, o modernismo cultural do século XX que esbraveja “rupturas”, “abandono de princípios”, e que se coloca enquanto porta voz paulista de uma “revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p.235) recebe respaldo e “mão forte” da aristocracia tradicional paulista, de modo que o movimento modernista tem muito mais a necessidade de forjar uma modernidade homogênea, com uma linguagem nacional sólida, do que o ímpeto de buscar outras modernidades Brasil à fora, como é o caso da poesia de Barros. Uma modernidade que se pretende homogênea e bastante centralizada diante de um público inexistente evocada sob uma literatura em que “o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo” (ANDRADE, 1974, p. 239). Para Alfredo Bosi (1992), “data são pontas de icebergs”, assim se 1922 tornou-se um marco indiscutível de modernidade

literária brasileira é preciso reconhecer, que há, aquém da ponta de gelo, enorme base sólida tradicional e aristocrática que a impulsiona para além do oceano de analfabetos brasileiros. De maneira bastante centralizadora, o projeto econômico e cultural de São Paulo reclama para si uma ruptura das tradições quando apenas promovem minuciosamente um movimento nesta eterna tradição das rupturas que é a cultura brasileira, uma “moderna tradição brasileira”, nos termos de Renato Ortiz (2006).

Talvez as iniciativas modernistas tenham sido bem mais modestas do que a crítica a enfeitou. É certo que a Semana de 22 foi banhada em ouro, rupturas e revoluções que ocorreram de maneira muito mais tímida, todavia tal cultura foi amplamente utilizada como estandarte da modernização do Estado nacional brasileiro, ou ao menos da cidade de São Paulo, que mais tarde se solidifica como centro econômico. Mário de Andrade, em seu prefácio descompromissado, deu uma das chaves que poucos críticos parecem escolher para inferir sentidos: os primeiros modernistas não são uma escola, nem um cânone, nem mesmo um “modernismo” propriamente dito. São, sobretudo, um “farolismo”, um desejo de “alumiar”. Um “alumiar” muito mais voltado às necessidades da linguagem que as necessidades nacionalistas. E nisto sim, são efetivos, já que os projetos de Oswald e Mário serão amplamente revisitados pelos projetos culturais e poéticos a partir da década de 1950, como é o caso da Poesia Concreta, do Tropicalismo e da poesia de Paulo Leminski.

2.3 O LUXO DO LIVRO E A LIBERDADE NA LINGUAGEM

Estamos aqui no tablado feito de ouro e de prata, e de filó de nylon...
Eles querem salvar as glórias nacionais. As glórias nacionais,
coitados...(A voz do morto, Caetano Veloso).

Aspectos estéticos e ideológicos do projeto romântico e modernista esbarram-se constantemente no curso de suas obras e objetivos bem traçados: tradicionalmente fundamentam o nacionalismo tanto no campo político quanto cultural, do mesmo modo inculcam à linguagem literária função de servir como espaço para afirmação e fundação de uma cultura, como se a cultura de um povo pudesse ser fundada institucionalmente, ou até mesmo poeticamente. Uma ideia, no entanto, é intrínseca a toda produção que abarca o período do século XX: o pensamento recorrente de produtoras de “rupturas”, e criadoras de “novas escolas” preconizadas como extremo oposto à escola que viera anteriormente, sem antes promover o “esgotamento de um projeto” (SCHWARZ, 1987, p.30). Ou seja, o modernismo irrompe a realidade cultural brasileira mesmo antes de o romantismo ser digerido pelos críticos, e principalmente pelo público; do mesmo modo acontece com os *ismos* subsequentes, sempre ‘novos’ e, no entanto, efêmeros. As necessidades que são levadas em conta para as constantes mudanças de perspectivas literárias e filosóficas devem-se geralmente ao prestígio de tal doutrina no continente europeu, ou nos Estados Unidos, de modo que as necessidades internas da linguagem e da sociedade brasileira são deixadas do lado de fora das produções culturais provocando um tipo de “mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito” (*idem, ibidem*).

Destinada ao rompimento brusco, a Literatura Brasileira acaba por caminhar entre passos incertos dificultando o aprofundamento crítico de seus problemas e suas peculiaridades. Questões como o parco acesso à cultura escrita no país passam despercebidas tanto por românticos como por modernistas até a metade do século XX, por exemplo. Silviano Santiago (1982) em crítica mais recente aponta a problemática do livro quando se trata de consagração de uma literatura nacional: como pode a crítica - e autores de modo geral - dar tamanha importância à obra literária modernista, por exemplo, quando cada edição publicada no Brasil tinha em média 3.000 exemplares num país – à época – de 110 milhões de habitantes? Mesmo que as edições alcancem números de 12 a 15 mil, como otimiza Santiago,

ainda assim são números bastantes irrisórios – e porque não dizer contraditórios – diante de uma produção que abarca pra si cunhos de identidade cultural.

De qual modernidade Oswald e Mario falam e fundam: daquela degustada em Paris tal quais os românticos da *Niterói*? Se os romances atingiam uma camada muito fina da sociedade, podemos imaginar os números ínfimos das publicações poéticas. Os modernismos, mesmo banhados em ouro e teorias francesas, deveriam levar em conta que o “luxo não é a componente técnica ou formal (...), mas o luxo é o livro” (SANTIAGO, 1982, p.162).

Durante todo o romantismo do século XIX a literatura brasileira calçou seus princípios em elementos políticos de consolidação, tais como autonomia, liberdade e nacionalismo; já no período modernista do início do século XX, além do já sedimentado ‘espírito nacional’, são os elementos de ordem econômica que passam a ditar as lógicas e estéticas literárias. O *atraso*, por exemplo, pode representar de que maneira aspectos econômicos influem no curso da cultura brasileira, no sentido de que irão custar alguns versos até que a linguagem se desprenda não só do ouro e das joias que a enfeitaram, mas também de toda teoria econômica que a impregnaram. Antonio Candido em diálogo com os estudos do escritor Mário Vieira de Mello aborda as relações inerentes entre subdesenvolvimento e cultura no que tange à América Latina, isto porque ressalta que até a década de 1930 o pensamento predominante no Brasil, por exemplo, é a de um país novo, embora atrasado, sedento de realizações num futuro imerso em progresso. Um ideal que se desloca para a noção de “país subdesenvolvido”, em completo atraso fundamentalmente a partir de 1950, como delimita o teórico.

No pós-22 o Estado tomou em definitivo para si a tarefa de organizar e qualificar a produção artística brasileira solidificando as antigas relações entre cultura e Estado. O grande triunfo do autoritarismo político brasileiro é a associação do aparelho estatal com a expansão das instituições culturais financiando, por exemplo, através das políticas de Getúlio Vargas, a criação do Serviço nacional de Teatro, de Cursos Superiores, fomentos às obras cinematográficas, etc. Tendo como base sólida o patriotismo cultivado por românticos e modernistas, novos passos são dados no sentido concreto do advento de um estado autoritário e de uma cultura institucionalizada, “O processo de “modernização” adquire assim uma dimensão sem precedente” (ORTIZ, 1994, p.81) que culminará em políticas culturais contraditórias e voltadas a hegemonia e centralização do poder.

No campo estrito da literatura, podemos observar uma mudança de perspectiva, tímida, mas significativa. Antônio Candido (1972) nos atenta para o fato de nos anos de 1930-

50, os poetas brasileiros derivam não mais de vanguardas e teorias estrangeiras, mas fundamentalmente dos poetas brasileiros antecessores. Novamente a tônica nacionalista aparece enquanto veste fundamental para a crítica candiana, no sentido de que faria parte deste *hall* de escritores aqueles voltados justamente à produção nacional, solidificando ainda mais o projeto de cânone. Houve, para Candido, com muita clareza uma “tomada de consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1972, p.345) até a década de 1950 de modo que coube também à literatura tomar iniciativas visando à superação desta ‘deficiência’, ou deste tipo de ‘inferioridade’. Para o teórico, esta superação se deu na exaltação da sociedade, da situação de ‘periferia’ em que se encontrava o Brasil, consagrando principalmente a literatura regionalista desta época enquanto tentativa de superação, de modo que o elemento do nacional transvestido de ‘regional’ tornou-se a tônica preponderante desta poética da modernidade. Antonio Candido, sempre muito próximo dos modernistas de 1922, reforça o padrão nacionalista, enquanto poetas como Carlos Drummond e Manoel de Barros, por exemplo, distantes da literatura nacionalista, ficam também distantes da condecoração canônica, embora sejam indiscutivelmente poetas tributadores de toda modernidade.

Contrariando as convicções nacionais de Candido, em se tratando de poética esta tomada de consciência pode estar muito mais ligada ao campo da linguagem que a um tipo de estética social tal qual o fora o regionalismo. A linguagem em Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, é o centro do desenvolvimento lírico, do mesmo modo que em Manoel de Barros – seu contemporâneo de escrita -, pouco importando se estruturalmente o Brasil estivesse atrelado a conceitos econômicos pouco favoráveis. É na linguagem e pela linguagem que o elemento de subdesenvolvimento se dissolve pelo fato de não fazer sentido na esfera da criação literária, tampouco ser um critério estético, embora seja elemento qualitativo no campo social da civilização. Um país dito ‘subdesenvolvido’ não necessariamente produzirá uma literatura ‘subdesenvolvida’, pelo contrário, o Brasil tem dado alguns bons exemplos de produções artísticas que superam os quadros sociais e políticos.

Poetas como o mineiro e o pantaneiro não se atrelam aos regionalismos de onde são oriundos como plano estético de afirmação de um tipo de nacionalidade, ou de uma lírica voltada ao social. Encontram, antes, refúgio – ou liberdade – no ato da palavra, já que a linguagem nunca está atrasada ou adiantada, tampouco é desenvolvida ou subdesenvolvida. Palavra é somente palavra, e a ela os poetas voltaram seus versos.

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me comovem.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
De toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
Chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
Nem deslizar de lancha entre camélias:
É toda a minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
- Há mortos?há mercados?há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
Por que falsa mesquinhez me rasgaria?(DRUMMOND In: LOANDA, 1967,
p.247-248).

Driblando os obstáculos do subdesenvolvimento, ainda que sem qualquer intenção, Barros e Drummond mantêm em comum a preocupação em excitar a palavra poética até que ela seja capaz de tornar-se linguagem, excitando por consequência possíveis leitores. Drummond já no primeiro verso toma a autoridade de seus versos ao afirmar que a rima não está fixa nos modelos fonéticos, mas antes está disponível à criação do próprio poeta, já que “as palavras não nascem amarradas”. A linguagem no poema escolhido de Drummond se faz por meio da fluidez, daquilo que é autêntico, que se dissolve, justamente porque não há cânone instaurado que qualifique ou classifique a poesia, isto porque literatura é mais um exercício de linguagem e menos o de crítica. A nacionalidade oriunda da pátria em seu status político deixa de pertencer a gana dos poetas e para Drummond tal característica não está atrelada ao exercício da lírica, já que sua ‘terra’ não é este território geográfico ao qual

pertence, mas sua própria poesia: “Estes poemas são meus. É a minha terra/e é ainda mais do que ela”, é, portanto, ‘apenas’ linguagem própria. No entanto, esta mesma ‘linguagem’ própria mostra-se sem tons supervalorizados do ‘novo’, do ‘original’, pelo contrário, o poeta afirma as muitas vozes que compõem um poema, uma linguagem que se constrói sob o “furto a Vinícius”, os tragos de “Murilo”, e os diálogos entre Apollinaire, Maiakovski e Pablo Neruda. Todos estes poetas “pertencem” a Drummond, de modo que podemos afirmar que todas as tradições literárias fazem parte de seu ‘projeto particular’, o que o torna um poeta mais disposto a promover um diálogo entre linguagens e expressões literárias do que a afirmar a supremacia de uma vanguarda, ou ainda de promover o apagamento das tradições.

Ainda que a poesia de Manoel de Barros tenha sido publicada décadas após suas primeiras escritas que datam de 1930-60, é certo que sua preocupação com a palavra está em concordância com o desenvolvimento de uma poética alicerçada no pilar da linguagem em pleno curso de modernidade, ou seja, que se forma ao mesmo tempo em que se dissolve, tal como expressa Drummond. Em “*Compêndio para uso dos pássaros*” escrito em 1960, Barros nos apresenta novos sentidos propostos pela linguagem como no verso “quis pegar entre meus dedos a manhã” (2010, p.97), de modo que ao sugerir a transposição da realidade da matéria para a linguagem sentidos outros são possíveis e somente os são no plano da poesia.

...poesias, a poesia é
- é como a boca
dos ventos
na harpa

nuvem
a comer na árvore
vazia que
desfolha noite

raiz entrando
em orvalhos...

os silêncios sem poro

floresta que oculta
quem aparece
como quem fala
desaparece na boca

cigarra que estoura o
crepúsculo
que a contém

o beijo dos rios

aberto nos campos
espalmado em álares
os pássaros

- e é livre
como num rumo
nem desconfiado...(BARROS, 2010, p.109-110)

Partindo da metáfora “poesia é como...” Manoel de Barros desenvolve a ideia que pode servir para a compreensão da poética manoelina, muito embora não haja uma estrutura fixa em seus poemas. Há sim, uma estrutura no pensamento poético que delinea suas produções, e este pensamento está contido nos versos acima. A poesia na figura da “boca dos ventos na harpa” e da “nuvem a comer na árvore” já demonstram em tom inicial a possibilidade de criar imagens e sentidos partindo das palavras, já que concretamente ‘vento’ e ‘nuvem’ não estão na esfera dos animais para possuir boca, atuando aqui enquanto elementos que se humanizam a fim de poder criar este objeto simbólico chamado poesia. Além da humanização, Manoel também faz uso da contradição para melhor tentar exprimir sua ideia lírica, de modo que ao invés do orvalho tocar a raiz, do silêncio produzir espaços para o ruído, nos versos seguintes o fenômeno é o da “raiz entrando em orvalhos...”, e do “silêncio sem poro”. Mas talvez a melhor metáfora esteja contida na ideia da “cigarra que estoura/o crepúsculo/que a contém”, ou seja, uma poesia metaforizada naquilo que rompe o espaço, o tempo que a cria, justamente porque é neste rompimento, neste ‘estourar’ que se encontra o germe poético. No entanto, é nos versos finais que Barros mostra uma poética desvencilhada de todo projeto, de toda tônica calcada e sentidos outros que não o da própria poética ao afirmar que a poesia é, essencialmente, “livre”, como um rumo a seguir, não um caminho já predeterminado.

Todas essas metáforas e humanização da natureza servem justamente para desumanizar a poesia tornando-a elemento da natureza, tal como o “vento”, a “nuvem”, a “cigarra” e o “encontro dos rios”, de modo que a ação humana em cristalizar formas, rimas, métricas e projetos, em termos de poesia, não serve ao poeta. Enquanto elemento da natureza, que segue seu rumo próprio, só cabe à poesia ser livre, tudo o que vier além disso aprisiona e não contribui para seu curso natural, sua autonomia.

Assim, se Candido pretendeu calcar um projeto literário voltado ao nacional enquanto elemento ‘libertador’ e até mesmo enquanto elemento ‘modernizador’ de superação do “atraso” civilizatório da cultura brasileira, temos em Manoel de Barros tal qual em

Drummond, a tomada de outros rumos menos calcados em âmbitos políticos e econômicos e voltados completamente ao exercício da linguagem e a produção de sentidos por meio das palavras, não do espaço geográfico, de maneira que se mostram poetas fundamentalmente dispostos a fomentar uma autonomia literária sem ter de, no entanto, atrelar a arte poética aos alicerces da torre de marfim consagrada pela instituição do cânone ou da crítica.

3 TRANSGREDIR É PRECISO, VIVER NÃO É PRECISO¹⁸

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses(Oswald de Andrade, 1972, p.16).

As dicotomias entre língua portuguesa e linguagem brasileira se apresentam como um eixo permanente de discussões acerca da modernidade correspondendo a um campo permeado de tradições, tensões e conflitos: se por um lado poetas como Oswald, Mário, Bandeira, Barros reforçam os usos menos conservadores da língua, “outros” o fazem por métodos menos “culpados”. A questão também suscita reflexões por Mário de Andrade,

Outros, mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, “errem” o português. Assim, a culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio inapelável entre a língua falada e a língua escrita – bobagem bêbada pra quem souber um naco de filologia. E tem ainda as garças brancas do individualismo que, embora reconhecendo a legitimidade da língua nacional, se recusam a colocar brasileiromente um pronome, pra não ficarem parecendo com Fulano! Estes ensimesmados esquecem que o problema é coletivo e que, si adotado por muitos, muitos ficavam se parecendo com o Brasil (ANDRADE, 1974, p.245).

Língua Portuguesa, língua nacional e linguagem brasileira encaram as indisposições da língua imposta e em constantes modificações, ataques, conservadorismos e experimentalismos de modo que a literatura ainda bastante infante não pode adentrar ao mundo da criação sem antes consultar os limites moveidões que formam esse mosaico linguístico que é o Brasil. Os primeiros modernistas tiveram como umas das metas pilares do projeto literário a ‘descoberta’ e a afirmação de uma linguagem única, peculiar e, portanto,

¹⁸ Recrio este título me baseando na famosa expressão de Fernando Pessoa, também musicada por Caetano Veloso, “Navegar é preciso, viver não é preciso”.

autônoma. Mário de Andrade em *Prefácio Interessantíssimo* coloca em questão as tensões entre o fato da língua portuguesa e a necessidade de uma linguagem brasileira:

Pronomes?Escrevo brasileiro. Si (*sic*) uso ortografia
Portuguesa é porque, não alterando o resultado
dá-me uma ortografia (ANDRADE, 1966, p.28).

A ‘ortografia’ nos versos de Mário de Andrade remete à utilização inevitável da língua portuguesa para a escrita da poesia, porém torna-se elemento ‘supérfluo’, quase descartável, ao passo que o poeta afirma ‘escrever brasileiro’, ou seja, uma linguagem outra que não contém em si regras tradicionais, mas que está frequentemente se inventando de modo que ainda afirma ser a gramática um elemento por vezes “desprezado” em sua poesia.

A gramática apareceu depois de organizadas as
línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe
da existência de gramática, nem de línguas
organizadas (ANDRADE, 1966, p.28).

Nos versos acima não se trata do poeta inferir seu desconhecimento ou desprezo quanto às regras gramaticais que regem a língua portuguesa, mesmo as utilizadas no Brasil. Tal como no poema em que Paulo Leminski braveja “Esta língua não é minha”, Andrade simplesmente deixa à mostra que há sim um rigor que rege toda língua, mas no momento da criação artística estes sistemas organizados não os servem enquanto *linguagem*, muitas vezes promovendo o aprisionamento dos sentidos ao invés da liberdade e autonomia preterida pela arte. Se o consciente do escritor sabe dos limites propostos pelo sistema linguístico, seu “inconsciente não sabe da existência de gramática, nem de línguas organizadas”. A língua nos versos de Mário é então referência a elemento fixo, tradição, tal qual no poema analisado de Leminski, enquanto que a linguagem admite formas dúbias, fluidez e deslocamento de sentidos.

A consciência modernizante de que a poesia é um ato da linguagem atualiza e moderniza os conflitos linguísticos, assim a arte poética não pode ficar restrita ao encontro de uma linguagem já estabelecida, “O operário não compra a foice, apenas, tem de afiá-la dia por dia” (ANDRADE, 1974, p.246). Seria impróprio ao movimento literário deixar que a linguagem se fixasse em reflexões e modelos anteriores sendo necessária sua constante

reinvenção sob as perspectivas de seu tempo e de sua fala. Neste sentido, a língua brasileira reivindicada pelos românticos também se insere no projeto moderno enquanto pesquisa e contestação válida, mas fundamentalmente enquanto “o estandarte mais colorido” do movimento (ANDRADE, 1974, p.244). Afirmando uma “expressão brasileira” e um “pensar brasileiro” já sedimentado no século XX, a literatura abre espaço para novas indagações quanto à própria linguagem brasileira. Para Mário de Andrade a “língua brasileira” é uma das “mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo ‘ao’” (ANDRADE, 1966, p.9). Ou seja, o poeta afirma a existência de uma língua autônoma, sem, no entanto, promover discussões mais aprofundadas tanto de sua tradição colonizadora, quanto de suas possibilidades de sentidos tendo em vista a miscigenação e a pluralidade da linguagem.

Menos efusivo que o modernista, podemos evocar as contribuições de Paulo Leminski enquanto crítico e pensador da língua portuguesa que, de maneira a evitar a exaltação de suas ‘riquezas’ e elementos admiráveis, promove uma consciente reflexão diante do problema que se mostra aos escritores brasileiros. Vejamos um trecho do ensaio denominado “3 Línguas” contido em seus “*Ensaio e anseios crípticos*” (1997) cuja proposta é pensar o Latim, a língua inglesa e a portuguesa, contrapondo línguas tidas como universais, e a outra de maneira mais local. Ao tratar da especificidade do “português”, Leminski tributa pouco em causa própria demonstrando que seus pareceres têm pouco a ver com os ideais de nacionalização da língua e muito de uma crítica plausível, e bem direcionada.

A última flor do Lácio é um desastre.

Embora sejamos 140 milhões a fala-la (Brasil, Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Macau, Timor), o idioma de Camões continua sendo o túmulo do pensamento.

Em termos planetários, escrever em português e ficar calado é mais ou menos a mesma coisa (LEMINSKI, 1997, p.43).

Retomando a consagrada expressão de Olavo Bilac “A última flor do Lácio, inculta e bela” referindo-se à Língua Portuguesa, Leminski inaugura suas reflexões desconstruindo a definição de uma língua cujas belezas estão justamente em seus ‘desvios’ propondo, pelo contrário, ser um completo ‘desastre’ esta ferramenta simbólica que é também seu objeto de trabalho. Sem pretender esmiuçar peculiaridades gramaticais, o desastre ao qual o poeta aponta não se trata de uma crítica voltada aos rigores linguísticos, mas aos problemas literários que nos são crônicos, a saber, o pouco alcance que a Literatura Brasileira possui

longe dos centros culturais locais, e até mesmo a sua restrita interação com o público leitor local. Sem contribuir com a gama de escritores – tal qual Bilac, Mário e Oswald de Andrade, por exemplo – que foram capazes de reverenciar peculiaridades da língua portuguesa como fonte de toda brasilidade, Leminski por outro lado contribui para um esclarecimento de fatos já consolidados neste “mercado linguístico” brasileiro, para usar os termos de Pierre Bourdieu: o pensamento escrito em língua portuguesa não faz sentido fora do Brasil, mesmo tendo em números mais ou menos corretos 140 milhões de falantes em todo o ocidente. Contraditoriamente, o português seria uma língua imersa em silêncio.

Para dar cabo à veemente crítica num assunto há muito já cristalizado e canonizado, Leminski cita a obra do prosador Guimarães Rosa para demonstrar que a tradução dos romances de Rosa, por exemplo, para o francês, transforma toda sua genialidade prosaica, suas aspereza jagunça e suas invenções, em um mero livro de bague-bague, de modo que o leitor, para ter contato com a obra de Rosa, necessita de conhecimentos acerca da própria *língua portuguesa*, não aceitando traduções, e mais especificamente ainda desta língua aclimatada ao Brasil, esta *linguagem brasileira*, não a de origem, dos sistemas organizados e bem delimitados, mas desta variação muito peculiar, já que obras como a de Guimarães está baseada em dialetos, “Agora, quem quer aprender português?” indaga Leminski. Neste sentido, as reflexões que se encadeiam na segunda metade do século XX, permitem reforçar a ideia de que a linguagem brasileira, juntamente com o fato da língua portuguesa, é objeto de constantes formulações e reformulações de escritores, poetas e críticos sendo assunto que se mantém mesmo com o vaivém dos movimentos literários. Em oposição ao projeto modernizante da língua proposta pelos primeiros modernistas que pretendem garantir a força da literatura brasileira nos regionalismos de suas falas, na “língua sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 1974, p.6), Leminski sugere que “Talvez não tenhamos valores literários suficientemente fortes para forçar nos estrangeiros o desejo ou a necessidade de aprender o português” (1997, p.43), justamente provocando uma força contrária ao projeto já instaurado do cânone literário nacional que vê nas Belas-Letras brasílicas a força fundamental para angariar uma autonomia linguística e cultural.

Que autores, daqui e além mar, teriam essa força?
Camões? Fernando Pessoa? Machado? Drummond? Oswald? Cabral? Rosa?
A poesia concreta?
Não sei.

Sei que Pound aprendeu português nos anos 20 para ler Os lusíadas, que ele considerava “fullofsoffury”.
E dizem que Erasmo Rotterdam aprendeu português para ler Gil Vicente no original (LEMINSKI, 1997, p.43-44).

Neste trecho, o poeta paranaense lança discussões que dificilmente encontramos em nossos célebres escritores consagrados pelo projeto de cânone, isto porque demonstra a consciência de que se há alguma força em nossa literatura nacional ela é ainda bem restrita, ou ao menos bastante discutível. Indagando sobre qual escritor-poeta teria forças o suficiente para despertar nos leitores estrangeiros o desejo do aprendizado da língua portuguesa, nenhum dos nomes citados entre brasileiros e portugueses promove certezas, a não ser dois portugueses: Camões e Gil Vicente, que despertaram Erza Pound e Erasmo Rotterdam para o aprendizado da língua justamente para ter contato com a obra literária. Tais afirmações, se feitas em épocas modernistas, certamente seriam derradeiras para deixar Leminski no limbo dos críticos indesejados, no clã dos ‘traidores’ onde inicialmente se encontrava Drummond, já que o poeta desloca a tentativa de apagamento da cultura letrada lusa para uma crítica à literatura nacional que, ao seu ver, carece deste ímpeto e desta força. Se durante todo o percurso da história da literatura brasileira houve uma clara tentativa em separar ambas as literaturas, em nacionalizar as letras brasileiras e principalmente de romper com o passado português ocultando suas referências, por exemplo por parte dos modernistas de 1922, em Paulo Leminski este padrão literário já não faz mais sentido. Justamente por conhecer o padrão disseminado pelos movimentos literários, não despropositadamente o poeta alia Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira e faz daquela elemento de uma possível superioridade, já que as letras lusas de Camões e Vicente são capazes de despertar o interesse além-mar. Justamente Camões e Vicente, dois escritores portugueses dos mais tradicionais, de modo que somente a ‘tradição’ portuguesa teria a força que o poeta sugere faltar nos escritores modernos que cita. Tradição e modernidade não são colocadas em oposições ou ataques dispostos a prevalecer uma ou outra vertente, mas em posição dialógica cuja língua e a linguagem, de maneira mais geral, são pontos de contatos e de reflexões.

O poeta tributa ainda mais pela causa lusa, mais como um artifício de provocar e instigar a própria Literatura Brasileira do que uma filiação tradicional e conservadora às letras portuguesas, já que o conservadorismo definitivamente não é elemento presente em Leminski,

A palavra mais incrível criada na língua portuguesa em Portugal foi “saudade”.

A mais incrível palavra criada em português no Brasil foi “jeito”.

Nós, brasileiros, temos de dar um jeito de tornar a língua portuguesa mais forte, isto é, capaz de assimilar ataques de corsários ou invasões estrangeiras. Embora a língua portuguesa seja o idioma dos nossos ex-dominadores e colonizadores, é dela que é feita a substância da nossa alma (LEMINSKI, 1997, p.44).

Tônica fundamental na poética leminskiana, como demonstraremos em momentos posteriores, a não filiação a um movimento permite ao poeta transbordar projetos bem demarcados pelo nacionalismo para aprimorar o exercício de pesquisa e crítica, de modo que não pretende seguir o cânone moderno ao afirmar que a língua brasileira é superior àquela, ou ainda de ocultar ou de “desconhecer por completo” a tradição e modernidade portuguesas, nos termos de Antonio Candido. Pelo contrário, Leminski exalta as benfeitorias lusas, fazendo uso do exemplo da criação da palavra “saudade”, também exaltando com certa ironia o termo “jeito” criado na linguagem brasileira com sentidos dos mais variados. Desse modo, o poeta finaliza o ensaio dando provas da sua capacidade de reconhecer que mesmo a nossa língua tendo sido ferramenta de dominação, é dela que tiramos todo o substrato necessário para a criação poética, para a produção literária. Somente adentrando na tradição da língua portuguesa e também nas peculiaridades da linguagem brasileira, a Literatura dita nacional poderá angariar energias suficiente para se fortalecer e se desvincular deste “exílio”, deste “tumulo do pensamento” ao qual o poeta afirma pertencerem a língua portuguesa e suas variantes. Para os escritores brasileiros, mesmo nas últimas décadas do século XX, ainda seria necessário encontrar este ‘jeito’ de tornar esta língua mais forte, embora de fato, ela seja ainda hoje mais peculiar que forte. Veremos adiante como o movimento Tropicália e o próprio poeta Paulo Leminski encontraram maneiras de tornar a cultura brasileira senão mais ‘fortes’, ao menos mais ‘popular’, sem perder de vista critérios estéticos.

3.1 DA LINGUAGEM AO TEXTO: UM PASSO CONCRETISTA E A MASSA À DERIVA

Se no âmbito literário a superação do subdesenvolvimento se dá por vias da linguagem, no campo político-econômico ações muito mais diretas demarcarão a segunda metade do século XX. Foi meta principal da política desenvolvimentista calcada por Juscelino Kubitschek, na década de 1950, a superação do fato do subdesenvolvimento cujo programa modernizador se mostra sob a solução mágica da aceleração e importação do progresso.

Abertura efetiva do país ao capitalismo internacional; desenvolvimento da indústria automobilística; importação do sistema de Televisão; cinquenta anos de modernização em cinco; além de outras maravilhas modernas se apresentam enquanto peças-chaves de uma modernidade paga a preços altos. No plano cultural, o advento da rádio ainda na década de 30 e da TV já partindo de 1950, tem peso dois nesta balança comercial ao passo que define novos rumos à produção artística brasileira tornando-se, num curto espaço de tempo, a grande difusora e produtora daquilo que viria a ser chamada de cultura popular. Se o projeto romântico de uma maneira ou de outra esteve atrelado à fundação do Estado, e o modernismo de 1922 esteve destinado a dotar este estado de identidade nacional, a partir da segunda metade do século XX cada vez mais a produção cultural estará concentrada nos enlaces entre a produção para as massas – fundamentalmente via televisão - e a participação do Estado enquanto regulador e financiador. O ímpeto destes avanços vanguardistas encontrou na Poesia Concreta¹⁹ lançada em 1956 semelhanças irrestritas.

As manifestações que se delineiam com o concretismo apresentam características comunicacionais de simultaneidade, espacialidade, de racionalização poética, e de influências internacionais, de maneira que assumem não só uma independência cultural, mas intercultural (CANDIDO, 1972). Neste caso a teoria da poesia concreta vai um pouco além e – assimilando e radicalizando todas essas dependências internas e externas – define sua lírica enquanto originária de uma “meditação crítica de *formas*” (CAMPOS, 1972, p.302, grifo nosso). Não bastava uma política econômica que superasse o atraso na imagem simbólica do subdesenvolvimento, era necessária – para os concretistas – também uma superação estética encontrada nas experiências tecnológicas da consciência de avanço. Neste sentido, o Concretismo propõe avanços literários que abrangem o *campo semântico e sintático* da poesia com a produção de ideogramas; *morfológico; topográfico; lexical* (com uso de substantivos concretos, estrangeirismos, neologismos, siglas) e *fonético* (quanto à aliteração, assonância, rimas internas) (BOSI, 1972). Uma meditação que considera Mallarmé, Joyce, os Andrades, a poesia russa, a tecnologia, e, sobretudo oferece à literatura brasileira uma atualização do sentido poético quanto as formas de comunicação e a transposição dos limites de gênero de maneira mais acentuada que nos primeiros modernistas.

Finalmente a literatura brasileira desloca a crítica poética d’uma escola e d’outra para os questionamentos quanto às convenções que proclamam a literatura e “os contornos

¹⁹ O concretismo é caracterizado como um movimento internacional de poesia em trabalho simultâneo entre os escritores brasileiro participantes do *Noigrandes*, como Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari – formuladores da teoria concreta brasileira – e o suíço Eugen Gomringer. A primeira mostra mundial foi a realizada na cidade de São Paulo em 1956, no Museu de Arte Moderna.

tradicionais desse conceito, bem como as idéias categoriais de *poesia* ou *prosa*” (CAMPOS, 1972, p.301) de modo que os intelectuais do concretismo inserem, no contexto estético da produção brasileira, a ideia de *texto*,²⁰ não mais de gêneros bem postos e exclusivos como o romance ou mesmo a própria poesia, mas *texto*, um estado diverso e único de comunicação que pode englobar diversas expressões culturais. Vídeo e dança, por exemplo, podem transitar livremente neste conceito sem colisões frontais quanto às suas peculiaridades. Do mesmo modo música, teatro e poesia encontram um espaço mais confortável para diálogos, bem como os meios de comunicação em massa também inclusos neste processo crítico de produção artística.²¹ A linguagem expande suas proporções estendendo o projeto de 1922, por exemplo, que coloca a língua e a cultura em movimento, promovendo a abertura do debate para as mais curiosas maneiras de criação poética, não exclusivas ao campo linguístico. Para os primeiros modernistas fora preciso *metalinguagem*, para estes que vêm faz-se necessária a ‘interlinguagem’, ou melhor, a *intertextualidade*. Para José Carlos Zamboni (2010) tanto 1922 quanto 1956 se destacam tal quais dois grandes “surtos vanguardistas”, tendo o primeiro promovido uma entrada atrasada a modernidade, e o segundo teria de certa maneira antecipado a cultura transgressora da década de 1960 e 1970.

Para o historiador Durval Muniz de Albuquerque em tese de título “*O engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras artes*”(1994), o concretismo emerge de uma progressiva crise na linguagem nacional-popular de uma arte que, desde o romantismo e da visão nacionalista e populista posterior, apoiou-se numa cultura baseada na soberania nacional e que, fatalmente, mostrou todas as suas contradições e fissuras a partir da metade do século XX. É obra do Concretismo não só a retomada da obra de Oswald de Andrade como pilar crítico da arte nacional, mas principalmente o questionamento de muitos dos pressupostos que instauraram uma literatura de cunho nacionalista. Neste sentido, a renovação da linguagem perpassa, antes, pela instauração de um novo olhar sobre a cultura do país, incluindo a literária, de maneira que uma outra sensibilidade rompesse as linhas de divisões rígidas da arte nacional, objetivando um mundo cultural de interações múltiplas. Não mais a recusa ao outro, ao estrangeiro, para a afirmação nacional: a arte concretista tem em vista a diluição de uma arte bloqueada pela enunciação dominante do nacional-popular, e fundamentalmente direcionada à modernização da própria cultura que agora tem de lidar com o fato da produção

²⁰ Haroldo de Campos baseia-se no conceito de texto defendido pelo filósofo alemão Max Bense (CAMPOS, 1972). Pensaremos, mais tarde, no conceito de *texto* partindo de autores como Michel Foucault, Roland Barthes e Umberto Eco.

²¹ No campo linguístico Augusto de Campos promove também reflexões fundamentais no que tange à *tradução* também enquanto trabalho literário, e por isso disponível à crítica e à criação poética.

de massa, e não recusá-lo de imediato, de modo que para os concretistas esta modernidade poderia caminhar sem o instinto de ‘brasilidade’, sem o brasão nacionalista.

Incluir, diferencialmente, o elemento cultural estrangeiro, degluti-lo como nosso, submetê-lo a lógica de nosso processo cultural. Era deixar de procurar a origem da nacionalidade ou de sua modernidade cultural, porque esta requer o trabalho com o presente, tratando a tradição não como elemento diretor do processo cultural e sagrado, mas apenas como mais uma matéria de expressão a ser utilizada, como mais um ingrediente a ser colocado no grande caldeirão de nossa cultura. (ALBUQUERQUE, 1994, p. 364).

Era fundamental aos concretistas a dissolução da ideia de que num país subdesenvolvido a arte deve se ater ao a este elemento como função estética. Ao contrário, tais teóricos afirmam a autonomia da arte diante do fato político, ou seja, é completamente possível uma cultura moderna, desenvolvida e rica num país de civilização ainda em desenvolvimento. A necessidade de superar este complexo de inferioridade vem aliada a uma teoria poética de extrema vanguarda, muitas vezes superando a própria capacidade da crítica e dos leitores em compreendê-la. Em “*Minifesto2*”, Paulo Leminski mostra sua sintonia com a teoria concretista:

A literatura de um país pobre
não pode ser pobre de idéias.
Pobre da arte de um país
pobre de idéias.

(...)

Num país pobre,
não se pode desprezar
nenhum repertório.
Muito menos os repertórios mais sofisticados.
Os mais complexos.
Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.

(...)

Num país pobre,
movido a carro de boi,
é preciso por o carro na frente dos bois. (LEMINSKI, 1997, p.15)

É de Paulo Leminski ainda a atenta percepção de que para muitos críticos o concretismo excedeu em teoria e faltou com a poesia, porém mais acertada é a compreensão de que o que faltava mesmo, seja para a poesia concreta seja para a poesia modernista, eram leitores capazes de fazer tais produções dialogarem, de possibilitar que a poesia saísse de seu papel teórico, de sua função estética para a vida atuante dos leitores. Ora, justamente por esta deficiência que o poeta afirma ser um grande erro desprezar repertórios sofisticados como o concretista, por exemplo, mesmo na extrema ausência de leitores que o consagre. Muito mais que colocar o ‘o carro na frente dos bois’, é preciso inserir tais repertórios ao nosso jogo cultural de modo a tornar a arte e a cultura independentes do panorama civilizatório e econômico do país.

O ritmo acelerado dos ‘avanços’ que aquecem a economia deixou também a poesia em estado de latência propícia para o desfrute de leitores vorazes por desdobramentos textuais da nossa cultura. No entanto modernistas e concretistas não encontram este público avançado. Se politicamente a aceleração forjada da economia inseriu o país nas relações internacionais do capital – nos oferecendo como prêmio o autoritarismo de 1964 -, culturalmente “uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana” (CANDIDO, 1972, p.347) no sentido mais puro de converter o atraso em desenvolvimento, o subdesenvolvimento em modernização. A implantação do rádio na década de 1920 e da televisão na metade do século atua enquanto elemento capaz de transformar o homem ‘inculto’ numa espécie de expoente da mais moderna cultura mundial: a telecomunicação. Sem acesso a avanços educacionais e a produções culturais como a literatura, grande parte da sociedade brasileira é jogada do analfabetismo à cultura televisiva, representando a formação de uma grande massa de indivíduos que sequer entram em contato com cultura escrita passando diretamente à cultura da publicidade e do entretenimento. Diante de uma política exclusivamente voltada aos ‘avanços técnicos’, nem modernistas nem concretistas conseguiram atingir este imenso e heterogêneo público disponível no território brasileiro destinado às superficialidades da arte midiática e distanciado da arte poética, por exemplo. Uma maior abrangência de público ficaria por conta do diálogo mais acentuado entre a Música Popular Brasileira e a literatura em movimentos como a Bossa-nova e principalmente a Tropicália, como veremos mais adiante.

A dualidade entre *cultura popular* – de massa – e de *cultura erudita*, mesmo já superada teoricamente, produz inúmeros sentidos no Brasil à época. Embora a ideia de *texto*

dos concretistas seja elemento libertário para teóricos, críticos e poetas, em termos de dissolver as convenções que imobilizam a cultura literária de um país, a televisão de modo bem mais direto se aproxima do público em geral sem a necessidade da alfabetização avançada, ao passo que problemas estruturais sedimentam tal dualidade: literatura é destinada a produtores e críticos literários, enquanto que o rádio e a televisão representam *de fato* uma ‘cultura popular’ por abranger grande parte do público. Bastante impopular no Brasil, a poesia se mostra enquanto produção para minorias e bem distante da realidade brasileira de forma que a antiga elitização da cultura letrada não avança ao passo que avançam os bens de consumo, meios de comunicação e de transportes. Enquanto as radionovelas alcançavam sucessos imbatíveis tornando-se clássicos, a poesia era um tipo de ‘arte inacessível’, ‘arte difícil’, etc.

“Incompreensível para as massas” é toda literatura que se faz hoje, no Brasil. Massa analfabeta, massa ouvinte, massa telespectadora. Não é loucura radicalizar ainda mais a inovação, o experimento, a invenção? Diminuir ainda mais o já restritíssimo número de leitores, produzindo uma obra exigente, com alto teor de novidade, que pressupõe um repertório letrado, muito acima da média brasileira? Radicalizar ao nível da linguagem, no caso do Brasil, conduz um resultado inevitável: a arte para produtores. Desde os anos 50, a vanguarda brasileira produz para influenciar outros produtores. (LEMINSKI, 1997, p.21-22)

Esta lacuna deixada por poetas, artistas e intelectuais que flutuam por entre a realidade brasileira será preenchida de maneira bastante consistente pela cultura mercadológica implantada junto das produções televisivas e publicitárias, de modo que já na década de 1960 a União Nacional dos Estudantes do Rio de Janeiro toma para si o trabalho de diminuir este vazio existencial entre o povo e a ‘intocada’ arte brasileira com a criação dos Centros Populares de Cultura. Dessa maneira a produção artística volta-se para o público de maneira bastante peculiar, isto porque a tomada de consciência de que arte e público estão em zonas opostas e de desconforto – pois um não encontra o outro – permite uma guinada severa em busca deste ‘público perdido’, ou deste ‘público não formado’.

Qual seria, porém, a forma através da qual se processaria a aproximação entre elite e massas? Uma passagem da revista *Movimento*, da UNE, coloca: “Falando ao povo (a respeito dos problemas do povo) o intelectual passa a

ser o povo e então seu porta-voz, e então intelectual da sociedade: não intelectual da anti-sociedade” (ORTIZ, 1994, p.72).

Cultura popular e conscientização política, então, relacionam-se de maneira estreita a partir das experiências das CPCs formulando a concepção de “um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização” (ORTIZ, 1994, p.72). Embora convoque o povo enquanto personagem principal destas discussões, as CPCs não consideram a arte feita *pelo* povo, mas *para o povo*, ou seja, cultura popular seria aquela produzida pelos centros de cultura bem direcionados à temática da conscientização de classes com nuances marxistas. Projeto estético e ideológico fundem-se de maneira que intelectuais, poetas, roteiristas e cineastas tornam-se ‘militantes da cultura’, enquanto o povo é a massa desta manobra, é o personagem ‘a ser salvo’ pela inteligência nacional. Ao ter o objetivo de “falar pelo povo”, tais artistas reafirmam a velha noção de que o povo brasileiro precisa de um tradutor, um tutor que o pegue pela mão e o leve aos esclarecimentos da ciência ocidental reduzindo a arte a um instrumento político pedagógico, cuja eficiência mostrou-se pouco fértil. Não se pode negar a contribuição que esta empreitada estudantil – ainda que despreparada e desatenta – teve na problematização entre arte x público no Brasil, além de ter proporcionado a poesia militante, mas não sem lírica, de Ferreira Gullar, por exemplo, ou ainda do show Opinião (1965) com Zé Ketti, João do Vale e Nara Leão, e mais tarde também com Maria Bethânia.

Momento contraditório em que de um lado há uma cultura que se pretende popular, uma intelectualidade que pretende se ‘tornar povo’, e por outro a consolidação de um Estado que passa a estabelecer uma política cultural de nível nacional com a fundação de organismos como o EMBRAFILME, a FUNARTE, o Projeto Minerva e a TV Globo. Evidentemente há uma relação de forças entre intelectuais e Estado pela ‘tomada de consciência’ do povo, que então é calcado sob a denominação de “alienados”. Uma ‘cultura popular’ em que Estado e os intelectuais pretendem ‘falar pelo povo’ não é efetivamente uma ‘cultura do povo’. Como resultado deste ringue entre forças desiguais, o golpe militar de 1964 viria decretar derradeiramente o fim do Centro Popular de Cultura, instaurando em definitivo a intervenção do Estado na implementação das redes de comunicação e da produção artística brasileira. No entanto, insisto que a Tropicália e o poeta das pauladas, Leminski, mostraram que além de ser possível produzir biscoito fino para a massa ouvir, seria também realizável que a massa comesse o fino da bossa, da massa, da poesia e da prosa. Os capítulos que seguem, ao menos,

tentarão demonstrar de que maneira realizaram os diálogos entre cultura, linguagem e leitor/ouvinte.

Sem mencionar detalhadamente as práticas instauradas junto do governo de 1964 tais como: a intervenção aos sindicatos; terror e expropriação na zona rural; demarcação e doação de grandes latifúndios; inquérito militar na Universidade; censura nas organizações estudantis, etc., o espaço cultural foi também alvo de intervenções que se não explicam ao menos esclarecem os rumos tomados pelas produções artísticas ‘nacionais’ e a centralização intensa dos meios de divulgação. O autoritarismo que abarca o Estado a partir de 1964 será eficiente em mediar esta distância entre cultura popular e cultura *intelectualizada*. Nos primeiros quatro anos de governo a censura atua muito mais enquanto reguladora do que pode ou não deve ser vinculado culturalmente.

Um aspecto interessante levantado pelo teórico Roberto Schwarz em “*Cultura e política: 1964-1969*” (2001) é de que a censura não se destinou às instituições e ferramentas de disseminação de ideias e de cultural, como por exemplo a produção editorial como um todo, ou ao Teatro enquanto, ou à indústria fonográfica, mas especificamente a censura destinou-se a um *livro*, *umapeça de teatro*, ou ainda um *artista*, evidenciando que na realidade a atividade cultural era permitida, e até mesmo incentivada, desde que seu direcionamento ideológico e estético não fugisse dos padrões estabelecidos pelo próprio Estado, na maioria das vezes critérios pautados em questões da ‘moral cristã’, da ‘família’, do ‘amor à pátria’, e dos ‘bons costumes’. Onde caberia, então, uma poesia como a de Manoel de Barros? Não podemos crer no simples ato poético da ocasião de poesias como a de Barros ter passado praticamente quarenta anos muito distante de seu público, e mais longe ainda de ser publicada e distribuída em escolas, livrarias, bancas de revista, etc. Jamais uma poesia que se assumia “livre” para ser apenas poesia, e que ainda despertava o desejo de pegar a manhã com os dedos, teria espaço no oficioso *hall* de livros editados. Somente os movimentos de resistência rasgariam as fendas oficiais para abrir espaços mais democráticos também à expressão artística e cultural.

Este tipo de mediação produzia indiretamente – mas intencionalmente – uma arte sempre voltada a temas e gostos oficiais, dotando a cultura dita popular de espírito fortemente nacionalista. A política cultural que se manifestou nos pouco mais de vinte anos do governo militar é a de instauração de uma rede de comunicação ligada ao Estado a partir de concessões, facilidades e financiamentos alavancando grandes negócios nos ramos editoriais e televisivos. Entre os governos do general Figueiredo (1979-1985) e seu sucessor, José Sarney,

foram distribuídas mais de 1.600 frequências de rádio e TV²² para 'amigavelmente' estabelecer uma política de governo.

Se o Estado – mesmo com perseguições e torturas – não pôde apagar as culturas de experimentações menos conservadoras e de resistências por completo – pôde, no entanto, promover e se apoderar de outras vias de produção cultural aliando costumes, ‘arte’, consumo e, é claro, o espírito honrado de *nação*. Se a grande maioria da população brasileira não tinha acesso à poesia, esta mesma enormidade de brasileiros teria o acesso rápido às maravilhas da televisão brasileira, entrando em contato com a inebriante experiência de modernidade cultural. Às avessas, é bom ressaltar. De qualquer modo, a imagem que podemos tirar disto tudo é a de intelectuais e literatos ilhados na restrição da Academia – ou no silêncio teórico-, e de outra parte da população cativa num oceano de vozes oficiais. Forja-se, mais uma vez, a identidade cultural de um povo tendo por princípio uma *unidade* praticamente inalcançável num país feito o Brasil.

Enquanto um Estado que se quer moderno, o brasileiro não poderia ter outra ideologia que não fosse “igualitária”: o “povo”, como conjunto de todos os cidadãos, e o “nacional”, a nação como Estado soberano. (ZILIO, 2009, p.120)

Por um lado a ‘cultura popular’ de mercado era disseminada de maneira crescente pelas ondas da televisão, personagens do rádio migram para a TV, novos artistas surgem em imagens e engarriam um público cativo em boa parte do território brasileiro num curto espaço de tempo. De outro, um mercado editorial erudito-conservador, pouco interessado em publicar poesias, por exemplo, mas muito empenhado em publicar autores estrangeiros selecionados, aprofundando a dificuldade em ser escritor neste país, tendo poetas de encontrar outros meios para que seus versos pudessem ter um tipo de público, como, por exemplo, encontrou a Poesia Marginal da década de 1970. A música brasileira – e em especial a tropicalista – também teve papel importante em aproximar poesia da canção, canção da poesia, e ambas do público e dos meios de comunicação criando novas tensões entre o mercado cultural conservador-nacional e a formação de um público senão liberto, ao menos mais exigente. Mesmo o Concretismo (e o

²²Atualmente, 90% das empresas de comunicação concentram-se nas mãos de 15 famílias. Sendo três famílias as que controlam várias ramificações importantes do sistema de mídia brasileiro que englobam parques gráficos, jornais, revistas, portais e sites e TV por assinatura: os Civitas (grupo *Abri*), os Mesquitas (grupo *O Estado de S. Paulo*) e os Frias (grupo *Folha de S. Paulo*) (AZEVEDO *apud* LIMA, 2006).

Neoconcretismo) e a produção das CPCs derrotados um pelo silêncio outro pela censura imposta, a cultura brasileira foi capaz de apresentar experimentações que se não rompem com as relações entre arte e nacionalismo, transcendem certas convenções e nos proporcionam voos com as asas gigantes da modernidade em direção a possibilidade de uma linguagem que se quer livre para ser o que quiser.

3.2 MARGINALIA CULTURAL: POESIA, CANÇÃO, LINGUAGEM E A SUGESTÃO DE SENTIDOS

Você inventa - grite! Eu invento - ai!
Você inventa - chore! Eu invento - ui!
Você inventa o luxo. Eu invento o lixo.
Você inventa o amor, eu invento a solidão...(Tom Zé, 1975)

Na relação bem posta de forças e de tensões entre ‘cultura popular’, ‘cultura erudita’ e ‘arte de vanguarda’²³, o momento modernista de 1922 pode ser entendido como importante elo entre o vanguardismo erudito e a música popular que desde a inauguração das transmissões radiofônicas, coincidentemente em 1922, tem participação também fundamental no curso das expressões artísticas e de linguagem brasileira. Em tese defendida recentemente na Universidade de São Paulo denominada “*Cinco cantos de vanguarda: populares e eruditos em luta pela brasilidade*” (2013), André Domingues dos Santos ressalta que antes mesmo do emblemático 1922 da Semana de Arte Moderna e da primeira transmissão de rádio no Brasil, intercâmbios relevantes ocorriam entre as expressões eruditas e a música popular, todavia a intensificação destes diálogos se deu justamente na figura de Mário de Andrade, que em 1939 publica o artigo “Música Popular” contendo observações mais teóricas e críticas diante de alguns sambas-enredos, produzindo um ensaio mais elaborado acerca da cultura dita menos erudita. É vasto, porém, o material de Andrade sobre o tema, outras obras como “*Ensaio sobre a música brasileira*” (1929), “*Música, doce música*” (1934), “*Pequena história da música*” (1942), e lançado num tempo mais distante “*Os cocos*” (1984), são provas cabais do

²³ André Domingues dos Santos (2013) toma os estudos contemporâneos do argentino Gonzalo Aguilar para pensar o conceito de ‘vanguarda’, de modo que contrariando conceituações clássicas, pensou o termo de maneira mais relacional afim de definir não somente o modernismo culto, mas também expressões mais recentes e ‘menos eruditas’ como a bossa-nova, por exemplo.

frequente interesse por parte do poeta modernista em ultrapassar os limites da literatura canônica e de penetrar em espaços artísticos distintos, com outros agentes sociais e principalmente com outras linguagens culturais. Dentre todos estes estudos elencados protagonizados por Mário, especificamente “*Música, doce música*” apresenta artigos diversos que aborda desde a música clássica erudita de Beethoven até as canções populares de Chiquinha Gonzaga, por exemplo, de modo que os escritos destes modernistas podem nos levar a perspectivas muito mais amplas que a crítica candiana tenta solidificar.

Mário de Andrade foi, sem dúvida, o autor dos principais trabalhos musicólogos do modernismo brasileiro e, logo, uma figura central na relação entre intelectuais eruditos e músicos populares, daí que se volte a ele a cada passo. Além do peso de ser o principal formulador da estética musical do que viria a ser chamado de nacional-popular, foi quem mais frequente e profundamente se debruçou sobre a produção urbana e massiva, formulando um pensamento bastante perspicaz e original. (SANTOS, 2013, p.23).

As propostas que inauguram o Modernismo mostram campos extremamente férteis no sentido que aproximam discussões em torno de diversos elementos artísticos disponíveis no Brasil, possibilitando, mais do que um modelo-padrão de arte moderna, uma abertura efetiva para os diálogos culturais entre arte literária – tida como erudita -, artes plásticas, música popular, folclore, teatro, etc. Por este viés de observação, podemos compreender o modernismo de Mário de Andrade, e também de Oswald, muito mais na linha evolutiva da cultura brasileira que propriamente no trilho de ferro do projeto de cânone nacional. A possibilidade do verso livre, polissêmico e polifônico, bem como a inserção da coloquialidade na literatura e do conceito antropofágico, são exemplos neste balaio de contribuições poéticas e conceituais que ressoam e voltam com mais propriedade crítica a partir da segunda metade do século XX, contribuições mais teóricas no movimento Concretista e extremamente poéticas no movimento Tropicália.

Nestes momentos pós-modernistas de 1922, SANTOS (2013) demonstra que o diálogo entre música popular e literatura mais disseminado antes do advento da Bossa Nova foi a canção “*É doce morrer no mar*” numa parceria entre Dorival Caymmi e Jorge Amado. Não só uma linguagem outra se inaugura na canção, mas para a literatura a parceria seria fértil

no sentido de que se aproximar poesia do público via leitura implicava em barreiras de problemas já crônicos no Brasil, através da canção a literatura é capaz de ultrapassar os limites do analfabetismo e se inserir nas possibilidades da oralidade, da divulgação na rádio, e da difusão via palavra dita, não escrita, embora imersa em recursos literários. A bossa nova veio sacramentar a riqueza deste diálogo entre erudição e popular calcado nas figuras respectivamente do poeta Vinícius de Moraes, do músico Tom Jobim e mais tarde do intérprete e letrista João Gilberto. A música de protesto também entrou neste interm de vozes culturais dispostas a angariar para si um público que aos poucos se torna ‘massa’, um público que, como nos lembra acertadamente Antonio Candido, passa da cultura folclorizada diretamente para a cultura midiaticizada. Os meios pelos quais a música de protesto se inseriu na cultura popular, porém, mostram-se muito mais voltados à necessidade ideológica que às conquistas no campo da linguagem²⁴. A Jovem-Guarda também se insere neste fluxo artístico, tendo grande repercussão diante do público sob aparências de toda modernidade, intensificando as tensões entre música ‘popular’ para um público de ‘massa’, e música de protesto.

Em meio ao contexto político da década de 1960, outro movimento, porém, apresentou-se como o “ápice e o fechamento do ciclo das vanguardas” (SANTOS, 2013, p. 159) fazendo-se presente neste espaço dialógico da música popular brasileira, considerando tanto os movimentos da bossa e de protesto, quanto o passo dado pela Jovem-Guarda. Se a bossa-novahavia consolidado o ideal modernizador da década de 1950, e o iê-iê-iê havia dinamizado as relações entre público e meios midiáticos, o movimento *tropicália*, como viria a ser chamado a partir de 1968– sem perder a referência da bossa – define um projeto de colisão das dicotomias estéticas da arte brasileira, redimensionando a música popular enquanto personagem também importante desta discussão cultural (e porque cultural também inevitavelmente política), papel já desempenhado pela literatura, pelo teatro e pelo cinema. A bossa de certo modo representa o auge da potência cultural no desenvolvimentismo nacionalista tendo como pano de fundo as belas praias do Rio de Janeiro dotando a cultura da época de beleza, leveza e modernidades; a música de protesto, noutro extremo, ligou-se à política do embate ideológico, da “saudade do sertão” como definiu Haroldo de Campos em *Balanço da bossa e outras bossas* (1974) e ainda a Jovem-guarda que se apresentava como o ponto máximo da modernidade, da internacionalização musical com referências ao rock’n’roll norte americano. Noutro aspecto, a Tropicália do final da década de 1960 consistiu

²⁴ Para um estudo mais aprofundado das relações entre música e poesia moderna, ver em: Sant’Anna, Afonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

na redescoberta crítica da tradição cultural brasileira tendo em vista a articulação não de uma nova ideologia, mas precisamente de uma “desarticulação das ideologias” (FAVARETTO, 2000, p.25), e principalmente de uma nova linguagem da canção em diálogo direto com outras artes tidas como ‘maiores’ tal qual a literatura e o teatro.

Sob a ‘liderança’ de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o movimento tropicalista foi assim designado pelo jornalista Nelson Motta em artigo publicado à época, logo após as apresentações das músicas “*Alegria, alegria*” e “*Domingo no parque*” no III Festival da Canção transmitido pela Rede Record em outubro de 1967. Aparentemente dados pouco relevantes, mas que podem ser promissores se pensarmos que, pela primeira vez, um movimento artístico tido como de vanguarda pela crítica posterior ‘nasce’ ao público em meio à cultura popular e de massa da televisão e que ainda tem sua designação ‘tropicalista’ definida por um membro da imprensa, um tanto distante dos críticos vanguardistas da modernidade, por exemplo²⁵. O fato é que embora tenha inaugurado uma dezena de discussões culturais, e justamente por se inserir num meio massivo de transmissão e não em salões restritos da inteligência brasileira, a música tropicalista causou estranheza pela maneira como elabora a criação artística. Para Haroldo de Campos, este estranhamento por parte do público é fator estético importante, já que diante de seus estudos conclui que para haver uma informação estética numa obra de arte deve ocorrer algum tipo de ruptura com o código já estabelecido no ouvinte, ou seja, uma ruptura com o já sabido, com o senso já formado no ouvinte, de modo que é natural ao ouvinte recusar de início informações que desconhece, informações que se tornam ‘ininteligíveis’ para a maioria do público. Para Campos o problema é comum justamente a arte que se quer de vanguarda.

Para que haja informação estética, deve haver sempre alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto do repertório desse código. Mas o hábito e a rotina deformam a sensibilidade, convertendo, freqüentemente, o conjunto de conhecimentos do receptor num tabu, em leis “sagradas” e imutáveis. Daí a reação que provocam as inovações, principalmente nos ouvintes mais velhos, presos a uma tábua rígida de convenções, enquanto que as gerações mais novas, obviamente menos deformadas pelo código erigido

²⁵Embora o movimento esteja bem pontuado cronologicamente pela crítica que instaura início e fim para a *tropicália*, e sedimentado simbolicamente nas figuras emblemáticas de Caetano Veloso e Gil, é preciso considerar que o Tropicalismo foi um movimento coletivo não restrito às produções musicais dos dois baianos, expandindo as perspectivas por toda produção musical da década de 1970 e 1980 como no caso da geração pernambucana de Alceu Valença, Sérgio Ricardo, além de músicos como Zé Ketti, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Moraes Moreira (e Os Novos Baianos), Maria Bethânia, Paulinho da Viola, etc. No plano poético, o paranaense Paulo Leminski é um dos poetas em diálogos com toda essa efervescência tropicalista.

em tradição petrificada, encontram menores dificuldades para aceitar o rompimento com as fórmulas ou o alargamento do repertório. (...) A música de vanguarda, em especial, caracteriza-se por trabalhar com uma taxa mínima de redundância e uma alta porcentagem de imprevisibilidade: é natural, portanto, que se afigure, a princípio, "ininteligível" para a maioria dos ouvintes. É uma música para produtores e não para consumidores (CAMPOS, 1974, p.181-182)

Resultado de uma radicalização, muito mais que de uma ruptura, a estética tropicalista parte de colagens, justaposições, tensões, e contradições tanto sonoras quanto estéticas e históricas de modo a produzir uma linguagem de mosaico, muitas vezes ambígua e intrigante. Fazendo uso de uma linguagem crítica, ainda para Haroldo de Campos a tropicália foi responsável por “passar em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão” (CAMPOS, 1974, p.184), de modo que foram responsáveis por inaugurar uma metalinguagem musical da mesma maneira que o movimento modernista inaugurou uma metalinguagem poética. A justaposição de elementos da cultura brasileira – dos mais variados ‘gêneros’ – aponta para um movimento que pretendeu desmitificar a arte como expressão da sociedade brasileira permitindo que esta se expressasse além dos muros institucionais ao qual fora cercada. Esta nova linguagem que propõe crítica, revisão e criação também pretende superar o subdesenvolvimento, mas de uma maneira um pouco distinta daquela praticada pelo progresso acelerado.

Inaugurado de maneira despreocupada, mas não sem propósito, o Tropicalismo pode ser pensado como um movimento articulado de linguagens que colaboram na tomada de consciência crítica do subdesenvolvimento, tendo em vista que este ‘atraso’ não é mais fator de vergonha como no romantismo, nem característica de heroísmo como para os modernistas, mas fundamentalmente é elemento cultural a ser considerado, pensado e discutido, dando um passo à frente na dissolução de uma cultura hierarquizada e estigmatizada ao passo que buscam transcender a banalidade dos limites entre arte erudita e arte de mero entretenimento, perturbando, assim, as convenções estabelecidas tanto na música como na cultura em geral. A livre associação de elementos do *pop*, da referência inglesa e norte-americana, com toda a trajetória da música brasileira, e das peculiaridades de nossa cultura produziu uma relação dialética – Celso Favaretto (2003) aponta para uma relação “tensa” – entre vanguarda artística, comunicação e mercado, com uma postura senão profundamente crítica ao menos

provocativa quanto à dicotomia entre uma aceleração urbana quase mística e uma consciência sociocultural tão conservadora.

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. (FAVARETTO, 2000, p.26).

Ao passo que devora antropofagicamente elementos culturais heterogêneos, a produção tropicalista acaba por promover a crítica à modernidade de maneira mais contundente. Desvincula-se da constatação passiva do atraso e subdesenvolvimento ao propor discussões no interior de melodias e letras a respeito destes paradigmas e (con)tradições. Não aponta saídas estéticas mágicas com a devoção ao progresso materializado em cidades de plano-piloto, automóveis, indústrias e viadutos. Promove, antes, uma apreciação crítica deste ‘momento moderno’ brasileiro que apresenta faces tão distintas como o requinte de certos movimentos artísticos simultâneos a outros ditos ‘populares’. Para Carlos Zilio (2009), a configuração significativa do Modernismo é a obra capaz de permanecer dentro destes sistemas de tensões, portanto ao promover o diálogo entre a estética da bossa-nova, arranjos de guitarra e efeitos de tecnologia com canções de Luiz Gonzaga, por exemplo, muito mais que exaltar um espírito moderno, o Tropicalismo devora e acrescenta à antropofagia oswaldiniana elementos da música explorando as relações entre música de vanguarda e tradicionalismo, produção artística e consumo, cultura e política, e principalmente superando a discussão nacionalista. O historiador Durval Muniz de Albuquerque em tese já citada, atenta para o movimento tropicalista na apresentação da problemática da cultura nacional sob a impossibilidade de se propor uma identidade para o país a partir da semelhança, da homogeneidade, produzindo, então, um esvaziamento destas características. Uma vez que não apresenta como objetivo uma ‘interpretação’ da realidade nacional, singularmente o tropicalismo desempenhou a superação do tema nacional, elemento presente em praticamente toda produção artística até então, buscando uma revisão detalhada da peça comum da cultura brasileira ao ponto de desmistificar o próprio ideal de *nacionalidade* inserindo, por exemplo, o elemento ‘cafona’ como aspecto evidente de nossa cultura.

O que o tropicalismo produziu foi o próprio esvaziamento destas categorias, deixando a mostra nossa fragmentação cada vez mais explosiva e um despedaçamento progressivo de todas as interpretações organizadoras de nosso “real”; mostrando como os consensos se tornam mais efêmeros. As muitas maneiras de ver e de dizer o país instauram uma multiplicidade de interpretações, de projetos, que perdem a validade muito mais rapidamente (ALBUQUERQUE, 1994, p. 368).

Assim, este movimento amplo da tropicália se apresenta como um palco de exposições – e de criação - da arte brasileira afirmando a mutação e a constante transformação como peça fundamental de toda modernidade. Diante disso, e ainda na perspectiva de Durval Muniz Albuquerque (1994), se existem particularidades que podem nos distinguir enquanto povo e nação não são de fato os “monumentos feitos de papel crepom e prata”, como ironiza a canção de Caetano Veloso, são efetivamente os nossos fragmentos, nossa ruínas, nossa colonização, o elemento cafona, entre outros tantos, quem nos distinguem, se a diferenciação é o objetivo. Deste modo, a cultura brasileira é tomada como um “banquete de signos” (ALBUQUERQUE, 1994, p.370), ou seja onde não é possível se firmar um rumo e um sentido pré-definido como o queriam os românticos e nacionalistas, por exemplo, mas é inteiramente possível afirmar a polissemia ao qual estamos inseridos enquanto produtores e consumidores culturais.

Este mosaico fragmentado posto em música, em termos estéticos e poéticos, não é tarefa tão simples, a exemplo das produções das CPCs que acabaram por focalizar o conteúdo em detrimento da estética. Mas aos tropicalistas esta tarefa torna-se a essência criativa de todo processo artístico. A música *Marginália II*²⁶ (1968) de Torquato Neto e Gilberto Gil apresenta liberdades poéticas e de criticidade pouco comum ao repertório nacional, e no entanto bastante contundentes.

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado
Meu bem guardado segredo
Minha aflição.

²⁶Para melhor compreensão dos elementos que serão citados faz-se necessário o acesso sonoro à canção disponível em: <http://youtu.be/SYsPP87fD7s>.

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu degredo
Pão seco de cada dia
Tropical melancolia
Negra solidão
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo.

Aquilo que toda produção cultural brasileira desde o romantismo procurou superar, aquele paraíso sublime que toda arte procurou forjar e criar, aquilo tudo que era para ser encoberto pelo requinte de nossas belas-lettras é então escancarado feito confissão na obra cantada por Gilberto Gil. A linguagem artística não mais como palco para exaltações de glórias, vitórias, de devoção à nação, serve aqui para a declaração do ‘pecado’, do ‘sonho desesperado’, e dos ‘segredos’ bem guardados de nossa cultura artística – política e histórica – . É possível compreender a resistência do público e principalmente da crítica em relação a este tipo de música que parecia agredir violentamente a tradição da arte com elementos feito a ironia, o humor e principalmente a alegoria enquanto apresentação do povo brasileiro. A confissão de pecados, o pecado da América, o pecado brasileiro, o pecado da cultura indígena, da cultura negra, da cultura da fome e da violência emergem da possibilidade dos sentidos instigados pelos versos; a religiosidade também se faz presente nos versos seguintes atuando como espaço institucional e civilizatório, da remissão dos pecados, enquanto a floresta serve como refúgio a este brasileiro tropical e melancólico, o brasileiro contraditório:

Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Araçás e bananeiras
Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória
Aqui, meu laço e cadeia
Conheço bem minha história
Começa na lua cheia
E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo.

A letra da canção pode suscitar sentidos também em aspectos artísticos, já que o costume tradicional da nossa arte teve sempre em vista a benção das teorias importadas, embora deitada em berços de folhagens e paisagens tropicais. Assimilando a tradição nacionalista da arte brasileira, a canção promove um diálogo crítico acerca da literatura que se embrenha no ‘nacional’, mas que silencia tantas outras culturas desta pátria mãe muitas vezes pouco gentil de modo que a partir do exemplo literário traz as tensões e (con)tradições que caracterizam a história da literatura e da arte brasileira.

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte
Olelê, lalá

A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh, yes, nós temos banana
Até pra dar e vender
Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

O eu-lírico, tomando a voz da cultura brasileira para si, utiliza a frase emblemática de Gonçalves Dias “minha terra tem palmeiras”, mas não de modo a antecipar cantos e afirmar superioridades de um paraíso tropical. Faz uso da paisagem acolhedora da *minha terra* para lançar os dados da política da *fome*, do *medo* e *principalmente da morte* que permeia todo o decorrer de nossa história. Levanta questões pertinentes à possibilidade das artes influírem também em pensamentos questionadores, recriações e debates históricos fazendo uso tanto da lírica escrita, recitada em forma do canto, quanto da sonoridade do arranjo que a acompanha. Todos os elementos emanam sentidos e propiciam o encontro de ideias e estéticas. Fica por conta dos arranjos outro diálogo interessante entre o que é dito e sugestões sonoras: ao final do verso “eu brasileiro confesso minha culpa meu pecado” as trombetas e trompetes sugerem a sonoridade do carnaval, do pecado da ‘alegria’ e logo é interrompida ao surgir do próximo verso; ao final do novo verso, em “meu sonho

desesperado” novamente surgem os metais com sonoridades ainda mais intensas para então cessarem e abrirem espaço ao “bem guardado segredo” embalado por sugestões de óperas e violinos. O ponto alto, no entanto, se mostra no verso em que afirma “minha culpa, meu degredo”, cuja inserção sonora é um trecho do hino da independência, fazendo uso da instituição nacional como elemento de afirmação da crítica, sem servir de distinção, a nacionalidade serve aqui como alegoria de um país imerso em contradições. Ao final de toda estrofe há o retorno à afirmação emblemática e contestadora de que “aqui é o fim do mundo” em contraposição a tradição cultural brasileira que se vangloria deste “novo mundo” cheio de possibilidades e modernidades. Uma afirmação que discorda e discute no interior da própria enunciação, uma vez que faz emergir também sentidos outros de um eu-lírico que não apenas repete a afirmativa de que “aqui é o fim do mundo”, mas que antes “conhece bem a sua história”. Trazendo a tona conceitos como ‘terceiro mundo’, faz uso da alegoria para afirmar a tradição da oposição entre primeiro mundo e terceiro mundo nas figuras dos continentes Europeu e Americano, respectivamente, tendo como fato demarcador a civilização.

A canção instaura sentidos plurais que deverão ser ouvidos por um público atento, e não só: são necessários conhecimentos outros que não estão no interior da canção, mas que são imprescindíveis às possíveis interpretações; neste sentido não basta ser mero ouvinte para consumir este tipo de canção, é preciso que este ouvinte seja também leitor, e também historiador, e ainda mais, crítico e sujeito cultural. Uma série de exigências é feita a partir de uma construção artística bastante simples já que faz uso poético bastante tradicional das redondilhas maiores, de modo que a estética de inovação está contida nas experimentações sonoras em diálogo com os sentidos da letra. Foi necessário que público e crítica se desvinculassem de conceitos já estabelecidos de apreciação artística para compreender o que o grupo dos doces bárbaros e seus ‘aliados’²⁷ propunham em termos culturais. Ou seja, A Tropicália exigiu uma transformação da própria crítica estética e do público apresentando uma arte que “transava” – nos termos de Caetano - tradição e vanguarda, crítica e contemplação, arte erudita e popular, além de renovar as apresentações no palco inserindo trechos literários em canções e fazendo uso do corpo como espaço para a sugestão de interpretações, como um adereço que também significa. Música e poesia, música e corpo, cinema, artes plásticas, folclores, cultura regional, tudo se torna expressão artística desta

²⁷Vale lembrar que o movimento não esteve restrito a expressão musical, pelo contrário, foi pensado coletivamente e produzido por músicos já citados, pelo produtor Rogério Duprat – com participação fundamental na roupagem estética de Caetano, Gal e Gil - e também por poetas como o já citado Torquato Neto, por dramaturgos como José Celso Martinez e pelo artista plástico Hélio Oiticica.

corrente, tudo é “emprestado” para formar um grande mosaico de apresentação da tradição cultural brasileira e para transformá-la num outra coisa, no que quiser que seja.

É claro que diante da intensa censura instaurada a partir de 1968 as expressões artísticas transformaram as maneiras de dizer e de uma maneira ou de outra se voltaram às questões de ordem política, porém na linguagem tropicalista não é exatamente o fato da censura, ou o posicionamento político, que ditam as regras das mensagens. O rompimento com o passado não se dá como nos primeiros modernismos com a recusa imediata a tudo o que foi clássico, pelo contrário, “dá-se através da sua presentificação alegórica, o que leva a reinvenção destas duas temporalidades” (ALBUQUERQUE, 1994, p.371). No disco de 1967, “Domingo” de Caetano Veloso e Gal Costa a canção “*Onde eu nasci passa um rio*” composta por Caetano nos apresenta interessante ponto de contato entre as tradições eruditas literárias e as expressões contemporâneas da música popular brasileira. Fazendo uso de cinco estrofes com versos de sete sílabas, Caetano é capaz de trazer para a música elementos poéticos muito pontuais, vejamos a primeira estrofe que nos basta para a análise pretendida:

Onde eu nasci passa um rio
Que passa no igual sem fim
Igual, sem fim, minha terra
Passava dentro de mim

Aparentemente apenas uma canção em redondilhas maiores, de alguma inspiração da lírica de Drummond, como numa ocasião afirmou o compositor, todavia o que o compositor não nos revela pode ser facilmente identificado diante de um olhar um pouco mais aprofundado da tradição literária. Em primeira instância, o tema do ‘rio que passa’ diante de um espectador nos remete imediatamente à poética de Fernando Pessoa, seja pela referência ao “Rio da minha aldeia” do heterônimo Alberto Caeiro, ou mais precisamente ao poema “*Entre o sono e o sonho*” de 1933 de Pessoa, cujas semelhanças líricas parecem dialogar com a canção do baiano:

Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho
Corre um rio sem fim.

Não podemos efetivamente afirmar que o trecho de Caetano faz referência direta ao trecho de Pessoa, no entanto, as semelhanças líricas e dos arranjos entre ‘mim’, ‘rio’, e ‘sem fim’, podem ao menos sugerir a possibilidade de que literatura moderna portuguesa entra em diálogo com a cultura popular brasileira, e curiosamente não pelas mãos de um escritor, ou poeta, mas por um letrista e músico. O mesmo trecho, no entanto, também pode nos levar às referências da literatura brasileira ao passo que o verso “Igual, sem fim minha terra” nos remete certamente à obra do baiano Jorge Amado, “*Terra do Sem-fim*”(1943)cujá temática envolve as disputas de terras na Bahia. Assim, Caetano é capaz de envolver letra de canção com literatura portuguesa e brasileira de modo que não exclui uma nem prioriza outra, pelo contrário, promove um diálogo criativo transformando a cultura letrada numa possibilidade de (re)criaçãoda lírica em torno de um novo ritmo, um ritmo poético sim, mas fundamentalmente musical.

Outra contribuição na mesma direção e de maneira mais clara pode ser observada na canção “Os argonautas” do disco “*Caetano Veloso*” de 1969. No próprio título da canção já nos damos conta de que os tripulantes da naus serão objetos da lírica, o que se confirma na primeira estrofe:

O Barco!
Meu coração não aguenta
Tanta tormenta, alegria
Meu coração não contenta
O dia, o marco, meu coração
O porto, não!...

Tratando apenas da parte escrita, fatalmente podemos nos remeter aos navegantes que desaguaram nas terras brasílicas sob “o dia, o marco” e o “porto”. No entanto não é o sentido da descoberta do Brasil que nos faz ressaltar tal letra de canção. Sob a melodia de um fado luso, a canção, além de tratar das navegações europeias que encontram o continente europeu, irá escancarar em definitivo a referência à literatura de Fernando Pessoa. O trecho que forma o refrão da canção irá entoar famosa expressão do português: “Navegar é preciso, viver não é preciso”. Por toda a música esta expressão servirá tal como um mantra de exaltação, e ainda mais: o talentoso cantor Veloso neste trecho específico faz uso do sotaque luso para exaltar a

contribuição do poeta português e para se aproximar da frase em sua oralidade original. O passa cultural brasileiro em Caetano Veloso, então

surge vivo e, portanto, morto enquanto tempo que passou, ele serve, ao mesmo tempo, como contraponto e como expressão do próprio presente, já que, no nosso país, o passado seria presente e o presente seria o passado (ALBUQUERQUE, 1994, p.371).

E se este passado é motim também no presente, inteligentemente Caetano retoma a cultura portuguesa negada e silenciada pela literatura modernista dos primeiros anos e principalmente pela crítica. Ora, bradar em alto e bom tom um verso luso, e ainda mais, um verso que remete às navegações portuguesas que chegaram ao porto brasileiro, é um ato de rebeldia às noções nacionalistas de outrora, todavia, diante do esvaziamento do nacionalismo provocado pela expressão tropicalista, retomar o fado como inspiração melódica e Pessoa como inspiração lírica é também contribuir para uma melhor compreensão da cultura brasileira. Ao invés de contribuir para o apagamento cultural da pátria que nos colonizou, Caetano convida-a para o diálogo criativo entre tradição, crítica e música popular tornando um verso extremamente literário em estribilho de canção, aproximando por definitivo a cultura letrada da oralidade, da poesia declamada, melódica, do rito musical. Não podemos traçar, então, o limite entre o que é canção e o que é poema em Caetano, já que além desses limites estarem dissolvidos, “A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador” (PAZ, 1982, p.31). Se modernistas deixaram de contemplar a literatura portuguesa como espaço para férteis colaborações e discussões, a tropicália de Veloso e seus companheiros não deixa qualquer repertório de fora, institui como objeto poético a própria (con)tradição, a acentuação das diferenças, não das homogeneidades, e busca ainda incluí-la, como faz o cantor ao utilizar o sotaque luso para cantar o verso de Pessoa. Otávio Paz ao definir a ‘lírica moderna’ tem em vista justamente a ideia destas contradições e do ritmo como espinha dorsal de toda modernidade,

A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Porém, diferentemente do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e forma a linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo (PAZ, 1982, p.61)

Como afirma Haroldo de Campos em texto inserido no disco de 1968, *Tropicália*, não podemos falar em “revolução musical” quando tratados do tropicalismo, isto porque a revolução mais profunda que promovem não está no tema, tampouco na forma, mas fundamentalmente no interior da própria linguagem da música popular. Características que outrora nos incutiam de ‘atraso’ e ‘subdesenvolvimento’ são aqui reconhecidas simplesmente enquanto peças-chaves da cultura brasileira dotando-a inclusive de todo lirismo que lhe cabe por isso, sem preconizar uma valoração e distinção em relação a outras nações. De certa maneira as expressões tropicalistas tendem a neutralizar este campo de forças simbólicas que delimitam os parâmetros de uma arte requintada em oposição à outra popular, de uma cultura limitada ao nacionalismo em oposição a uma cultura que entende ser aberta, ponto de encontro, não de recusa.

(...) em função da mistura que realizou, com os elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participante e arte alienada. O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção (FAVARETTO, 2000, p.32).

Muito mais que a autonomia da canção, os tropicalistas realizaram a autonomia da *linguagem artística brasileira* de modo mais geral, ao passo que se desvincularam da forma da poesia, do romance, da canção ou da crônica aliado ao ufanismo e urbanismo enquanto estética ideal da modernidade, para efetivamente propiciar a intervenção do artista neste espaço único que não é a melodia, a letra, ou a tela, mas o *texto*. Reinventam, assim, a ideia concretista do *texto* enquanto espaço propício para a sugestão de sentidos, para a expressão do urbano, do rural, do popular e da erudição simultaneamente, e por isso espaço fluido, em constante movimento. Mesmo imbuídos do simples desejo de praticar a arte, o movimento *tropicalista* foi capaz de promover o encontro concreto entre a música e poesia, relação já ensaiada desde o modernismo de Mário de Andrade, mas dificilmente realizada até então com tamanho afinco. Uma transição criativa de tempos históricos retomados pela cultura

nordestina com Gil, Caetano, Gal, Bethânia, Tom Zé que desvencilham a ideia atrasada do nordeste primitivo, da cultura brasileira arcaica em comparação às culturas modernizantes da Europa e dos centros econômicos brasileiros como São Paulo e Rio de Janeiro e ainda desarticulam a realidade social enquanto pano de fundo para a criação artística sem deixar de contemplá-la. Não é pelo fato da seca que a arte nordestina deve ser pautada exclusivamente por este tema, muito pelo contrário, elementos da urbanização, da industrialização, da massificação da cultura podem ser aludidos sem perder de vista a crítica social e os doces bárbaros nos mostram esta multiface. Esta face que fundamentalmente celebra “as inúteis conquistas da linguagem”.

Oportunamente apresentaremos para vocês algo mais...mais...mais...mais...mais...sei lá..algo mais divertido – disse o palhaço vaiado. Assim esperamos – disse a platéia, já agora morrendo de rir. O grande sucesso do palhaço. Esta e outras histórias não serão contadas agora porque não há tempo. Viva a rapaziada. Não há tempo para lengalengas. Pepeu, pegue sua guitarra e toque! Tristes tropeços, trastes típicos, tristes tópicos, antigos trocadilhos. Viva a música. Viva Alice e a carne de sol com pirão de leite. Viva a sorte e o bom humor. Viva o Esporte Clube Bahia. Mais um: *viva as inúteis conquistas da linguagem*. ADEUS. (VELOSO, 1990, p.25, grifo nosso).

A liberdade com a qual as expressões tropicalistas desmistificam a arte brasileira não fica restrita ao desenvolvimento da música, será fértil também para o campo da literatura e da poesia mais especificamente. Trouxe à tona novas perspectivas na relação entre música e poesia, e ambas com as sociedades contemporâneas. Operando em definitivo uma descentralização da cultura brasileira, a tropicália coloca a arte tupiniquim no rumo da artes que pretendem ultrapassar os limites nacionalistas, e não à toa estes artistas cruzaram as fronteiras e são hoje artistas que atuam tanto para o público local, quanto para o público francês, português, suíço, etc. Desse modo, a linguagem tropicalista conseguiu dar um certo “jeito” de se tornar conhecida além das fronteiras geográficas, mesmo diante do fato da restrição da língua portuguesa. Em síntese, a tropicália dinamitou o código e dinamizou o sistema, como confirma Haroldo de Campos (1974).

Se a arte romântica portava-se tal qual um lustre em sala de visitas, e o primeiro modernismo pôde ser percebido tal qual um móvel tomando vento na varanda, a expressão tropicalista numa imagem simbólica atua como um mosaico cultural que não mais pode ser

limitado por gêneros e temas, mas que transcende e se expande na noção de *texto* e na sugestão dos *sentidos*. Assim, a obra tropicalista, principalmente a dos artistas aqui citados contribuem efetivamente para a desmistificação da cultura brasileira e para a ‘desierarquização’ das artes como um todo, colocando lado a lado as contribuições tanto literárias, quanto musicais, folclóricas, etc. Estas outras perspectivas lançadas pela Tropicália,

(...) são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem (PAZ, 1984, p.26-27).

Neste sentido, a Tropicália atua sintomaticamente como o ponto de maior contato entre os músicos populares e a erudição da cultura letrada, de modo que para teóricos como Haroldo de Campos é o ponto de encerramento dos movimentos de vanguardas do século XX que se iniciam desde o projeto moderno de 1922. Um grande furo para a institucionalização canônica já que o advento da modernidade se desloca dos muros bem sedimentados da cultura literária para os horizontes da música popular brasileira, que contrariando os rigores da erudição brasileira, mostrou-se como importante catalizador de inovações e vanguardas de modo a contribuir para o desenvolvimento crítico e criativo da cultura brasileira.

4A MARGEM DE QUÊ? A LINGUAGEM POÉTICA EM MOVIMENTO

Tropicalismos musicais à parte foi essencial ao contexto histórico brasileiro a expressão de uma arte tal qual a apresentada nas décadas de 1960 e 1970, isto porque além de provocar as possibilidades de uma arte híbrida, dissolve, ou melhor, pulveriza os limites estéticos e de gêneros angariando um tipo de descentramento cultural que permitiu ao público e à crítica voltarem suas perspectivas à pluralidade polissêmica existente no Brasil. Era preciso chacoalhar e bater a poeira dos projetos de cânones, abrir as janelas da arte e descobrir outras possibilidades sonoras e outras líricas poéticas, no entanto em tempos de exílios e encarceramento de ideias, não foi tarefa simples pensar e fazer arte, embora tarefa mais que necessária. A longa permanência dos militares no poder junto das políticas econômicas e culturais nos anos de 1970 foi capaz de dizimar – ou ao menos silenciar – a cultura política de resistência: as CPCs foram fechadas ainda em 64; final da década Caetano e Gil e muitas dezenas de intelectuais foram destinados ao exílio; o financiamento cultural foi inteiramente concentrado nos aparelhos de Estado; a censura mantinha a vistoria de tudo o que era vinculado (música, publicações, etc.) intervindo diretamente na mudança de letras de canções, filmes, entre outros. Um exemplo, em entrevista ao documentário *Fabricando Tom Zé* (2006), o compositor relembra que ao passar pela vistoria da censura a música *Guindaste a rigor* fora interceptada, pois possuía o termo “arroto”, uma palavra “muito feia” para a censora, segundo Tom Zé. Deste modo, “arroto” teve de se virar em ser “assopro”, o que não impediu a publicação da canção, mas que de um modo ou de outro não produziu o sentido desejado pelo artista.

Quero dez máquinas de concreto
Porque não gosto de violino
Quero um discurso do Nero
Para fazer contraponto
Doze motocicletas no lugar do contrabaixo
Para reger o conjunto, um guindaste à rigor
E na hora do breque um belo assopro de Coca-Cola
Ah, ah, ah que cola.

Não bastava a censura direta, violenta e agressiva de intervenção em grupos políticos organizados e intelectuais engajados. Um tipo de impedimento simbólico maior reorientava os sentidos das obras, mesmo Caetano e Gil durante o exílio passam a cantar em inglês, com canções voltadas a assuntos mais relacionados à saudade, à melancolia, ou até mesmo à alegria efêmera e jamais voltam a compor canções tão agressivas e instigadoras quanto às dos primeiros anos de suas produções. Por conseguinte, o que observamos é que neste limiar de décadas, a arte de maneira geral desloca o engajamento político para o engajamento a uma realidade outra de modo que (re)inventa um espaço cuja poesia pode se realizar de maneira mais livre, menos tutorada. A arte sublima-se da realidade sócio-política brasileira levando consigo somente conquistas da linguagem, já que as conquistas políticas brasileiras eram – e ainda o são – bastante controversas. Em toda década de 70, músicos como Secos e Molhados, Novos Baianos, Casa das Máquinas, Som Imaginário, Alceu Valença, Jorge Mautner, Sérgio Sampaio e Jorge Ben, por exemplo, foram capazes de driblar a censura a partir da transcendência da linguagem produzindo, quem sabe, uma arte tão ousada quanto a tropicalista, embora sem as mesmas pretensões. Esse conjunto de produções por ter de certo modo coexistido por um período muito curto deixa a impressão de que foram experiências únicas, isoladas e sem frutos, todavia se percebidas mais de perto sugerem uma estratégia artística bastante fértil no que tange à afirmação de uma cultura e estética de resistência.

Neste pós-1968 não somente o movimento tropicalista e o dos intelectuais de esquerda foram desorganizados, houve ferrenha desarticulação no panorama da crítica cultural que não foi capaz – ou não teve interesse – de perceber características e propostas promissoras neste quadro de artistas, músicos e poetas que publicavam suas obras ano a ano mesmo com toda a dificuldade e falta de financiamento. Neste sentido, a crítica da época – e de certo modo também a contemporânea – não foi capaz de articular o *texto* deste movimento musical e poético que emerge na efervescência político-cultural deixando de reconhecer a constante dissolução dos conceitos bem formados de *cânone* dando margem à formação de um campo plural e imerso em sentidos: a *linguagem*. Tensionado o cânone e descentrada a cultura, a crítica cultural (e literária mais especificamente) não se voltou à *linguagem* como campo de relações e sentidos, mas antes categorizou todo um conjunto de produções – principalmente poéticas – sob a denominação de *Marginal*. Ou seja, toda literatura que não mais fazia parte dos projetos de cânones bem elaborados, foi posto sob a alcunha de *Literatura Marginal*. Um modo bastante simplista de abordar expressões tão distintas e de certo modo congruentes, como é o caso dos músicos já citados e poetas como Wally Salomão, Torquato Neto e Paulo

Leminski. Como não era mais possível abafar todo tipo de produção ‘popular’ seja pela censura ou pela centralização dos polos editoriais, o modo facilitado e bastante recorrente no Brasil da *marginalização* fora logo disseminado também ao campo das letras e tudo que não era clássico ou cânone, era margem.

Para Teresa Cabañas (1999), a caracterização da *poesia marginal* se dá basicamente por uma estética do “desajuste” e pelo seu descompromisso formal tendo em vista temáticas mais imediatas do cotidiano urbano. De maneira concomitante, André Monteiro (2007) ressalta que dentre os muitos aspectos que podem delimitar a poesia da década de 1970 até mais ou menos a década de 1990, um dos principais é a expressividade literária que passa então a se constituir tal qual uma “antiliteratura (...) cuja linguagem estabelece uma relação direta com a realidade corporal-existencial vivida pelo escritor” (MONTEIRO, 2007, p.26), de modo que se a Poesia Concreta se caracteriza pela forma, e pela razão, ao contrário, a poesia marginal se viabiliza enquanto uma poesia da paixão, da aproximação entre literatura e leitor via poeta. Embora bastante aceitas, tais definições limitam e tendem a homogeneizar um campo tão vasto de experimentações tão distintas. Além do mais, denominada como “marginal”, a crítica literária retorna às velhas práticas de dotar a arte de conceitos e termos econômicos, políticos e geográficos demonstrando que se por um lado temos uma prática cultural transgressora que se renova, reinventa e redescobre por outro temos uma crítica cujo conservadorismo tende a reutilizar parâmetros supostamente já superados.

Assumindo uma postura antropofágica, a poesia marginal, muito além de ser uma poética negativa e “puramente expressiva”, constrói, através de seu fazer poético e de sua política literária, uma ética do conviver, baseada no prazer e no jogo lúdico, capaz de transgredir o cotidiano opressor, bem como os tabus da tradição literária (MONTEIRO, 2007, p.30).

Em concordância com Monteiro, Paulo Leminski enfatiza que esta poesia da década de 1970, despreziosa e irresponsável foi a grande responsável por recuperar a dimensão lúdica da poética. Mas então, afinal, esta poesia está à margem de quê? Que ‘centro’ é este cuja institucionalidade aponta tudo o que está ‘fora’ como ‘margem’, sem os diferenciar sob os princípios literários e ideológicos?

O poeta curitibano Paulo Leminski (1944-1989), quando não foi deixado à parte, foi frequentemente englobado neste emaranhado ‘marginal’ de produção cultural, e sem direcionamentos mais sólidos podemos concluir que sua poesia ainda não foi compreendida

sob os parâmetros mais adequados, sendo considerada à margem muito mais pelo fato de não ter sido publicada por grandes editoras durante a vida do autor que, por exemplo, por suas escolhas estéticas ‘descompromissadas’.

Por vezes considerado ‘marginal’, Paulo Leminski se ‘enquadra’, usando o termo deliberadamente já que o poeta não se fixa em quadro algum, na perspectiva da marginalidade diante apenas de um ou outro elemento levantado por Heloisa Buarque de Hollanda na obra “26 poetas hoje” (2007) como definidores, tais como a “presença de uma linguagem informal” e a “desierarquização do espaço nobre da poesia”, isto porque em outros aspectos a poética leminskiana se afasta em definitivo da alcunha marginal. Por exemplo, não é característica do poeta versos levados ao humor da experiência vivida, ou da negação veemente à cultura clássica, pelo contrário, o plano preferencial é o da reflexão da própria linguagem, de modo que para a poesia dita ‘marginal’ esta não é uma regra, tampouco uma preocupação. No entanto o ponto comum entre a dita ‘marginalidade’ e Leminski é justamente a ideia de uma nova poesia disposta a desmistificar a literatura, de tirá-la dos trilhos de ferros e dos rumos bem tomados, “O alternativo poetar dos anos 70 não queria nada. Só queria ser” (LEMINSKI, 1997, p.59), e para o poeta esta foi a grande contribuição da poesia desta década, uma poesia “de pivetes, para pivetes, todos brincando de Homero” (*idem, ibidem*).

Atentar para a produção de Paulo Leminski é também uma maneira de compreender a literatura brasileira constantemente silenciada por não pertencer aos tradicionais centros econômicos e intelectuais do país, dessa maneira, e diante da tradicional centralização da cultura, é que temos a necessidade de colocar em discussão também o que tomamos quase institucionalmente como a Literatura Brasileira, sempre ligada à beleza clássica dos cânones e muito pouco à beleza desta ‘autonomia marginal’. O próprio poeta define:

Marginal é quem escreve à margem
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem

Marginal, escrever na entrelinha
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha. (LEMINSKI, 2013, p.213)

Leminski liberta-se da institucionalidade ‘marginal’ priorizando o seu envolvimento com elementos de certa forma até mais eruditos no que tange à própria linguagem e com a pluralidade de sentidos possíveis à poesia, que para o poeta também é prosa, pílula meditativa e propaganda. Nos versos acima, o poeta parece ‘desconhecer’ toda e qualquer margem que não seja àquela da página, ou seja, distancia-se da incumbência de pertencer a um movimento dito marginal simplesmente por não estar ‘centrado’ em estruturas bem postas. Sugere, ainda, que a marginalidade está naquele que ‘escreve na entrelinha’, que não se ‘alinha’ a qualquer parâmetro bem posto, mas que está imerso em incertezas, em difusões, em rumos heterogêneos. Muito embora à margem do centro econômico e cultural do país, a poesia leminskiana não pode ser sumariamente classificada enquanto ‘marginal’, de forma que nos resta investigar esse caleidoscópio poético em busca mais de questionamentos quanto ao ritmo e linguagem de suas composições que de respostas efetivas.

No Concretismo Leminski, já um rapaz de 20 e poucos anos, encontrou-se diante de um projeto literário significativo nacionalmente. Tendo passado grande parte de sua vida em Curitiba, Paraná – com parte da adolescência em regime de internato num mosteiro em São Bento (SP) – Leminski participa, em 1963, do I Congresso de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte, MG. Muito embora o poeta tenha contribuído com as publicações concretistas, suas produções não podem ficar restritas a uma ‘escola’, ou ‘instituição’. Também dialogou intensamente com o tropicalismo, com a produção de canção, com a cultura oriental, com a cultura universal clássica, com a erudição das línguas, dentre tantas outras vertentes que tomou contato e conhecimento, de modo que ‘enquadrar’ a obra agitada de Leminski seria um erro, senão um próprio desperdício diante de uma linguagem tão flexível e criativa. Um poeta de expressão tropicalista, formas concretistas, teorias modernistas, sensibilidade marginal, espiritualidade oriental, e versos bem brasileiros. Diante deste caleidoscópio cultural, a poética leminskiana reside no modo singular como trabalha já no interior da dissolução dos limites principalmente em relação à cultura erudita e popular, dando sequência literária as proposições tropicalistas. As preocupações do poeta não se pautam em demarcar um ‘novo’ limite, ou ‘novos’ parâmetros para a compreensão da arte, mas de maneira curiosa se debruçam sobre a própria literatura questionando, desmontando e remontando-a numa tentativa de desmistificar os eixos que a mantém em pé e sob este silêncio histórico.

talvez não haja mais tempo
para grandes e claros GESTOS INAUGURAIIS
como a *poesia concreta* foi
a *antropofagia* foi
a *tropicália* foi

agora é tudo assim
ninguém sabe
as certezas evaporaram (BONVINCINO; LEMINSKI, 1999, p.50, *grifo*
nosso).

Nas cartas a Régis Bonvincino, Leminski teoriza de maneira muito simples e lúcida os desdobramentos desta literatura moderna cuja solidez se desmancha no ar como já apresentado por Berman (1986), ao mesmo tempo em que seu fluxo de ideias permanece sob a disposição de versos, e à disposição do ritmo, tal qual o fez Mário de Andrade. Influências à parte, este trecho de carta nos oferece a compreensão histórica de uma literatura que já fora um dia fundada e instituída por grandes e eloquentes “gestos inaugurais”, e embora o poeta os conheça e os tenha lido de muito perto não está neles aprisionado, reconhecendo que a esta contemporaneidade, cujas “certezas evaporam”, faz-se necessário outros gestos menos inaugurais e mais reflexivos. Nesta constante diluição dos limites, a poética do polaco se apresenta diante de “fronteiras móveis” (CAMPOS, 2006, p.218) cuja linguagem transcende o aspecto formal e ideológico, alcançando a esfera do *texto*, já teorizado por concretistas. Além de ‘gestos menos inaugurais’, de acordo com Leminski, cabe à poesia – e a arte de modo geral - libertar o texto criativo da Literatura, cujas “garras” impedem o livre curso da linguagem. Ou seja, cabe à poesia encontrar alternativas que a desvencilhe deste mercado econômico linguístico engessado já anunciado em Pierre Bourdieu, de forma a não mais estar restrita às trocas e valorações institucionais, mas que possa propor trocas simbólicas menos distintivas, impostas, e mais voltadas à sugestão dos sentidos e das palavras. Tal liberdade só seria possível, para Leminski, nas trocas entre linguagens, entre os códigos artísticos e comunicacionais que nos são disponíveis.

A dita Literatura é, porém, o terreno anti-intersemiótico, por excelência.
Urge, portanto, libertar das garras da Literatura o texto de criação.
O texto progressivo.
A muda.
Isso só será possível, cruzando-o com outras linguagens, outros códigos,
outros recursos, outros meios. Nem que só seja um pensamento
(LEMINSKI, 1997, p.18).

Leminski quer colocar na mesma luneta produções artísticas das mais variadas: música, poema, prosa, reza, propaganda, haicai e grafite, de forma que promovam diálogos polissêmicos, descentrando e diluindo não somente o campo bem demarcado da Literatura, mas também o sentido da mensagem e da interpretação poética, que também não precisa estar centralizada na intenção do autor ou num ou outro sentido específico. Esta, tal como a cultura, é espaço para o significado plural e para as interpretações heterogêneas. Os movimentos homogêneos e coesos que formam o cânone da poesia nacional, a partir de 1970 não servem mais como carros chefe para a instituição de uma “nova escola” sob novas e revolucionárias teorias. Diante disto, a teoria poética do curitibano “barrocodélico”, como afirma Haroldo de Campos, contraria até mesmo o movimento calcado pela crítica como ‘marginal’, que do mesmo modo conservador pretende englobar, homogeneizar e unificar expressões artísticas que não mais cabem nestas molduras. Leminski é categórico ao afirmar a singularidade de cada poeta brasileiro que funda uma escola em si, “Hoje, não tem mais movimentos. É impossível organizar o que quer que seja. *Cada escritor, cada poeta, é um movimento sozinho*” (LEMINSKI, 1985, p.12, *grifo nosso*). Ainda assim não se pode afirmar que Leminski tenha provocado rupturas no que tange à tradição literária brasileira, muito pelo contrário, por ser um erudito em línguas e literatura considera o percurso histórico de ambas em toda sua produção, porém não perde de vista a necessidade da tradição se movimentar diante da exigência da própria *linguagem*. Em tempos de tensões e transições, “o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta” (BONVINCINO; LEMINSKI; 1999, p.49), é preciso considerar os rigores e transcender à tradição, realizada pelo poeta no interior da própria linguagem.

4.1A PAULADA ERUDITA D'UM LEMINSKI POPULAR

Não poderíamos simplesmente adentrar à poética do paranaense Paulo Leminski (1944-1989), num salto direto levando em conta apenas o aqui e o agora de seus textos associando-os numa ou noutra corrente. Este poeta não é o caso singular de um escritor que ‘escreve bem’, ou que desperta o fascínio pelas suas personagens, ou porque é o ‘escritor típico’ de uma dada região do país, ou ainda por ‘retratar a realidade’ de onde vive, ou coisa que o valha. A necessidade de promover um percurso literário – ainda que pautando momentos bastante específicos – não é a de ‘contextualizar’ historicamente a poética em destaque fazendo-lhe associações; diferentemente, o ímpeto de percorrer alguns pontos da modernidade literária se faz justamente no interior da obra de Leminski, principalmente se o que objetivamos é perceber um pouco mais de perto que poética é esta. Talvez seja o caso que bem definiu Gilberto Gil na canção “*Metáfora*” acerca do ofício da lira:

Na lata do poeta
Tudo nada cabe
Mas ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha a caber
O incabível

Transitando entre as fronteiras móveis da linguagem, esta “pedra multifacetada” que é Leminski, como sugere Domingos Pellegrini, produziu por toda a década de 1960 a 1990 uma poesia que, muito embora bem característica, não cabe em esquadros e compassos bem delimitados, isto porque o poeta não evoca formas e temas, mas traz à luz um tipo de *poética da linguagem*, cujo objeto fundamental de apreciação e experimentação é a *palavra* e a prática de versejar. Todavia, o não pertencimento do poeta a uma linha bem definida não significa simplesmente subtraí-lo da história da literatura brasileira como se fosse uma peça sem encaixe, que age por instinto particularizante do sujeito. A poesia leminskiana não é uma lata vazia, ou um mero produto ‘enlatado’, aberto e consumido em poucos instantes. Esta poesia exige mais. Nesta lata de Leminski tudo cabe, toda a tradição, erudição, toda modernidade e tudo o que é popular lhe cabe, do mesmo modo que cabe o ‘nada’, a ausência de todos esses elementos. Cabem discussões acerca do romantismo, teorias modernistas, a propriedade da linguagem de Drummond Graciliano e Manoel de Barros, as radicalizações concretas, o ritmo

tropicalista, a despreocupação marginal, a filosofia oriental, o haikai, e ainda cabe a particularidade do próprio poeta. No entanto, na ausência de todos esses movimentos, encontramos intacta a espinha dorsal que sustenta esta poética: a preocupação com a linguagem e com a língua.

Aos moldes da exclamação de que “*esta língua não é minha*”, Leminski em diversos momentos nos apresenta a problemática entre língua, gramática e linguagem poética neste campo de tensões que é a poesia demonstrando não ser um poeta que se satisfaz em percorrer os caminhos já abertos pela tradição literária, pelo contrário, é impulsionado pela necessidade de trilhar novos rumos e de abrir outras perspectivas que colocam a linguagem em constante movimento e nunca nos avanços já conquistados. Na seção de seus “*contos semióticos*” contidos em *Caprichos e Relaxos* (1983), há um exemplo de sua postura multifacetada diante destes sentidos e contrasentidos que interpelam a linguagem, é o poema “*o assassino era o escriba*”, vejamos na íntegra para melhor compreensão:

Meu professor de análise sintática era o tipo do sujeito
inexistente.
Um pleonasma, o principal predicado da sua vida, regular
como um paradigma da 1ª. Conjugação;
Entre uma oração subordinada e em adjunto adverbial, ele
não tinha dúvidas: sempre achava um jeito assindético de
nos torturar com um aposto.
Casou com uma regência.
Foi infeliz.
Era possessivo como um pronome.
E ela era bitransitiva.
Tentou ir para os EUA.
Não deu.
Acharam um artigo indefinido em sua bagagem.
A interjeição do bigode declinava partículas expletivas, co-
nectivos e agentes da passiva, o tempo todo.
Um dia, matei-o com um objeto direto na cabeça (LEMINSKI, 2013,
p.158).

Numa leitura primária, tendo em vista o ‘leitor comum’, ou seja, aquele que lê sem a pretensão da observação linguística e literária, o poema nos sugere algo em torno de um conto, um mini-conto poético, cuja personagem principal é a figura do ‘professor de regência’, ao passo que de imediato podemos considerar o poema como a descrição de um professor rígido, que se casa, separa-se, e neste interim é observado por seu aluno. A

curiosidade fica por conta dos elementos relacionados a este professor, já que tudo o que é evocado gira em torno do ofício de gramático, tais como: *sujeito, pleonasma, predicado, conjunção, oração subordinada, adjunto adverbial, assindético, aposto, regência, pronome possessivo, bitransitiva, artigo indefinido, interjeição, partículas expletivas, conectivos, agentes da passiva e objeto direto*. Assim, não se trata de permanecer na leitura superficial, envolvida com certo humor e leveza, mas de penetrar na epiderme destes outros sentidos que exigem do leitor mais que um mero olhar poético: é preciso conhecimento prévio do campo linguístico em que está inserido.

Diferentemente da análise interpretativa e poética, a função da *análise sintática* no interior do campo linguístico é a de examinar a estrutura gramatical de um período frasal, encarregando-se de classificar as estruturas que ali se apresentam. Assim, a figura do ‘professor de análise sintática’ está voltada à imagem de um mestre rigidamente ligado à lógica estruturada e delimitada da linguagem: não há campo externo à língua, apenas àquele em que pode desmontar e analisar de muito perto. No poema este ‘professor’ nada mais é que um ‘sujeito inexistente’, ou seja, um sujeito que só existe no interior da sintaxe gramatical, ou seja, não existe fora desta lógica restrita. De maneira muito articulada, o poema sugere elementos que formam esta gramática ao qual somos compelidos a aprender como ‘língua’ e ‘linguagem’ por estes ‘professores de análises sintáticas’, de forma que a principal característica inerente a este ‘ser’ - que é o objeto do poema - é o *pleonasma*, ou seja, a redundância, uma figura de linguagem que serve à intensificação de um sentido. O interessante aqui é a habilidade com que Leminski elenca características de sentidos ‘pessoais’ às utilizações gramaticais, por exemplo: ao sugerir o *predicadoprincipal* do ‘professor’ coloca-o entre duas vírgulas, fazendo uso dentro das regras gramaticais. Da mesma maneira em “ele não tinha dúvidas: sempre achava um jeito assindético de nos torturar com um aposto” cita o aposto após os ‘dois pontos’, assim como quer a sintaxe. Voltando a figura do ‘professor’ enquanto personagem desta pequena história, no decorrer do poema casa-se com uma ‘*regência*’, no entanto – por ser possessivo – não foi feliz, já que gramaticalmente este campo da língua portuguesa responsável por ligar e concordar dois termos era ‘*bitransitiva*’, ou seja, possui duas maneiras distintas de se relacionar com seu ‘complemento’.

Ao dar sequência à ‘história’, o poeta produz um jogo interessante entre a língua portuguesa e a língua inglesa, já que uma representa a complexidade sintática enquanto a outra está calcada na gramática simplificada, de modo que este ‘objeto direto’ encontrado na

bagagem do professor é justamente um dos elementos que só se aplicam à língua portuguesa, e não ao idioma inglês. Um professor de análise sintática nos Estados Unidos não tem funcionalidade, já que a língua materna não exige tais recursos. O sujeito aluno resolve a questão instaurada no poema – o problema do professor de análise – matando-o com um das armas de seu próprio trabalho: o objeto direto, aqui suscitando a ideia não de um elemento gramatical, mas de um simples ‘objeto’ material lançado ‘direto’ na cabeça deste professor capaz de feri-lo o suficiente para provocar sua morte. Porém, para além da história linear que sugere, o poema traz ainda mais sentidos se esmiuçado de perto.

A ambivalência surge no desfecho ao passo que podemos sugerir que ao mesmo tempo em que este ‘aluno’ pretende acabar com o seu próprio problema matando a figura rigorosa do professor que dita as regras para a escrita, ele mesmo em todo o poema faz o uso exato de todos os elementos inerentes à gramática da língua portuguesa, de modo que podemos pensar que este professor, embora morto, é figura intensa o suficiente para reger toda a escrita que permeia o conto poético. Outro ponto também fundamental é a retomada da linha de pensamento leminskiano abordado em “*invernáculo3*”²⁸ cuja língua portuguesa está voltada à figura da rigidez, daquilo que não flui, presa a esquemas bem montados. Assim podemos pensar na figura do ‘professor de análise sintática’ como o próprio idioma português, ou seja, preocupado em manter regras e lógicas bem sedimentadas, em contraposição à linguagem literária e aos dialetos que não são passíveis de análises rigorosas, e que se submetidas a tal ação são desqualificadas enquanto expressões ‘corretas’ dentro das normas gramaticais. Neste sentido, ‘matar’ o professor de análise sintática com um objeto direto em sua cabeça significa muito mais que exterminar a figura humana daquele que rege as normas. Remete ao sentido de que, embora o poeta trabalhe com a língua e que dela deva saber de suas nuances e rigores, é necessário que esta ‘gramática’ já solidificada seja ‘morta’ em virtude da produção de uma *linguagem* que não se liga à sintaxe, mas à semântica. Ligada ao espaço dos sentidos, então, a língua pode servir tanto aos rigores quanto aos relaxos, como faz o poeta nos versos acima.

Voltamos então ao título do poema “*a culpa é do escriba*”, originalmente em letras minúsculas como é o costume estilístico do poeta, para ressaltar mais um sentido: cabe ao *escriba*, aquele que domina a arte da escrita, a capacidade de romper com a lógica imposta sem perder de vista seus ensinamentos, promovendo o deslocamento da língua de seus parâmetros objetivos inserindo-a no campo dos sentidos. Assim, esta culpa deve levar o

²⁸O poema já citado em que evoca a condição de que “esta língua não é minha”.

escritor, a de permitir que a língua se liberte das amarras da sintaxe e se envolva nas possibilidades das muitas linguagens.

Utilizando um vasto repertório linguístico, o ‘bandido que sabia latim’ não faz uso deste recurso com o intuito de se angariar a erudição da Língua Portuguesa e se postar na galeria dos escritores compreendidos apenas por produtores diante da complexidade lírica que apresenta. Sobremaneira, a preocupação leminskiana em aproximar a poesia de um público mais vasto – e pouco instruído – é recorrente, de modo que há uma intenção bastante clara em dispor os vários níveis de sentidos do poema citado. Para um leitor comum, distante de toda e qualquer erudição da língua, o total desconhecimento das regras da sintaxe linguística não é uma barreira para a compreensão do poema, isto porque mesmo que não saiba exatamente o que significa cada termo utilizado pelo poeta é capaz de compreender no poema os entraves de uma língua que se baseia em regras minuciosas e por vezes complexas. Embora diante de termos desconhecidos, o leitor primário é capaz de reconhecer o tom de humor de um aluno que ‘mata’ o ‘professor de análise sintática’ com um ‘objeto direto na cabeça’, mesmo que desconheça as funções sintáticas deste ‘objeto direto’; ou seja, um dos níveis de sentidos propostos por Leminski pode ser facilmente alcançado por este leitor pouco instruído. Para o leitor mais aprofundado no assunto, o poema apresenta outras experiências de sentidos, que se desdobram em reflexões contundentes à própria prática da escrita.

Todavia, o uso bastante simplificado e coloquial da linguagem, descontrói as dificuldades dos termos expostos aproximando a erudição do popular sem causar com isso afastamento pelo desconhecimento prévio. Ao contrário, o poeta é capaz de se utilizar da erudição em níveis distintos que tanto um leigo quanto um expert em línguas pode desfrutar de interpretações e sentidos, assim o poema não se distancia do leitor ‘comum’ pela erudição que apresenta, tampouco se distancia do leitor crítico pela maneira simples de seus versos.

Diferentemente da tradição canônica que por muitas vezes busca na erudição a qualificação de sua obra, Leminski se aproxima do erudito dando provas de que o conhece a fundo, e por isto mesmo é capaz de desamarrá-lo da torre de marfim e trazê-lo à degustação de leitores leigos, porém sem a necessidade do ‘rebaixamento’ de sua linguagem. O poeta se vê na obrigação de ser esta ponte que permite o fluxo contínuo entre a erudição e o popular, e a produção de uma poesia que catalisa vários níveis de sentidos é um dos recursos encontrados para contemplar os diálogos possíveis entre estes dois vértices da cultura literária brasileira. O recurso da música popular e da propaganda utilizados frequentemente pelo poeta também tem em vista o contato mais direto com este público mantido às duras distâncias da cultura

literária do país. Ora, se como afirmou Silviano Santiago, o “luxo é o livro”, Paulo Leminski pretende não se fixar neste luxo - ou “Seria um lixo?” (LEMINSKI, 1997, p.19)- e investe na possibilidade de disseminar a poesia para um público vasto, um público de massa e aos meios de entretenimento, já que pensa ser a poesia exercício comum, um objeto que deveria ser usado cotidianamente, compartilhado e tornando este público mais vasto, sem grandes restrições.

Leminski soube ser leve sem perder o peso; ser rápido sem perder a complexidade. Talvez seja, por isso, um poeta para este novo milênio, pois que soube tão bem conciliar esses elementos (MÜLLER In: SANDMANN, 2010, p.29).

Se nos versos de “*a culpa era do escriba*” o poeta exalta a solidão daquele que se fixa nas análises sintáticas da língua, no poema “*Ouverture lavieen close*”, elabora uma análise etimológica de palavras que se relacionam no latim, na língua portuguesa e no idioma inglês deixando clara a sua predileção pelo recurso etimológico ao sintático quando se tem a intenção de desmistificar a língua, aproximá-la de seus falantes e produzir sentidos.

em latim
“porta” se diz “janua”
e “janela” se diz “fenestra”

a palavra “fenestra”
não veio para o português
mas veio o diminutivo de “janua”
“januela”, “portinha”
que deu nossa “janela”
“fenestra” veio
mas não como esse ponto da casa
que olha o mundo lá fora
de “fenestra”, veio “fresta”,
o que é coisa bem diversa

já em inglês
“janela” se diz “window”
porque por ela entra
o vento (“wind”) frio do norte
a menos que a fechemos
como que abre

Aproximando as raízes etimológicas de termos bastante simples, Leminski desperta a curiosidade do leitor menos atento à tradição da língua latina, e se dispõe a ‘abrir a vida de perto’, como sugere a tradução do título do poema, de modo que esta ‘vida’ nada mais sugere que a própria língua. Ora, só é possível desvendar os muitos sentidos das palavras àquele que se propõe a conhecê-la de perto e isto significa abrir o “grande dicionário etimológico” como quem abre a janela para contemplar o horizonte; caso contrário, a poesia está destinada a permanecer nos espaços interiores dos salões e gabinetes institucionais. Fazendo uso de uma explicação bastante didática, Leminski não deixa de contemplar a lírica ao relacionar semanticamente as explicações etimológicas que dispõe em versos, assim, ao leitor descompromissado o poema se mostra como uma aula-pílula, enquanto que para o leitor com mais experiência os versos surgem como desfrute semântico de recursos linguísticos e etimológicos em vias poéticas. A erudição do Latim não é recurso destinado ao empecilho ou à elitização da mensagem, ou ainda à restrição do público leitor, é antes, uma aproximação natural entre línguas e linguagem que se relacionam, dialogam e produzem efeitos de sentidos dos mais diversos.

O problema do distanciamento entre a literatura e o grande público - problema bem brasileiro que atravessou séculos e movimentos literários - pode ser compreendido como ponto crucial para o desencadeamento dos versos leminskianos. A restrição da cultura escrita no Brasil em contraposição à implantação e expansão dos meios de comunicação de massa é também problematização para o poeta que não descarta simplesmente os meios de massa como ferramentas de disseminação cultural, ao contrário promove debates e busca soluções para usos menos alienantes da cultura popular. Embora tenha problematizado este assunto de maneira clara apenas em *Ensaio e Anseios* (1997), podemos - num golpe literário - partir de tais reflexões para (des)encaixar melhor as peças que formam este quebra-cabeça poético.

Como já discutido anteriormente, o acesso à alfabetização e à cultura das belas-letas pela grande parcela da sociedade brasileira sempre foi carta fora do baralho das políticas públicas e muito pouco figurou entre as discussões dos projetos literários. No entanto, após o ponto de contato firmado pelo movimento Tropicália entre literatura erudita, música popular e meios de divulgação em massa, – tal como a televisão e principalmente o rádio e o disco compacto (cd) – um passo à frente foi dado e Paulo Leminski não se deixou sedimentar pela

erudição. Em *Central elétrica: projeto para texto em progresso*, o poeta então retoma algumas discussões levantadas por Antônio Cândido como, por exemplo, a passagem da população brasileira diretamente de um mundo rural e oral para a urbanização e o consumo vinculados pela televisão provocando um fenômeno curioso a países colonizados como o Brasil, cujos modelos midiáticos – advenços da modernidade – adentram na sociedade muito antes que o livro e o texto escrito, tidos como culturas tradicionais. Antes de leitores, formamos, é fato, telespectadores, e o poeta consciente do silêncio que o cerca diante desta configuração, questiona:

Quantas pessoas, em números redondos, participam, ativa ou passivamente, disso que se chama “cultura letrada” ou literatura? Como autores ou como leitores? Calcula-se em 45 milhões o número de brasileiro atingidos pela TV. (LEMINSKI, 1997, p.19).

Indo além das afirmações de Cândido, este quadro um tanto desanimador para poetas e escritores nos permite considerar que Paulo Leminski não somente estava preocupado em produzir uma poesia de ‘obras primas’. ‘Modernamente’ preocupa-se em compreender o seu tempo em todas as suas brechas e rachaduras fazendo-o ainda de forma poética. Ora, os tropicalistas já haviam afirmado que não são os ‘monumentos de papel crepom e prata’ que nos define, mas são justamente estas rasuras, estes fragmentos. Assim, não cabe à poética leminskiana retocar dados alarmantes quanto ao analfabetismo brasileiro enfeitando de glórias e pompas versos bem metrificadas, como se o rigor e a erudição fossem o reflexo natural de nossa cultura. De outra maneira, procura dispor na página fluxos de pensamentos dialógicos entre cultura de massa e cultura letrada; arte e política; poeta e público, tomando tanto as dores do poeta silenciado quanto as dores silenciosas de um público mudo e telespectador.

A escrita – ou a poesia mais especificamente – é pensada no *ensaio* e *anseio* citado como um bem coletivo, mas com frequência destinada à clausura dos salões da elite e dos clubes fechados das Universidades e Academias. Portanto, um bem que “brasileiramente” funda-se como ornamento, lustre em sala de visitas, decoração, artigo supérfluo, “distintivo de classe, requinte ao lado da miséria e da penúria (...)” (LEMINSKI, 1997, p.20). O ensaio procura chacoalhar este *texto*- aos moldes concretistas - que se quer em progresso, e desfragmentar esta literatura que se pretende “vanguarda” desde os tempos românticos, mas que frequentemente se restringe à arte produzida para produtores. Questiona os próprios

alicerces que sustentam nossas bases literárias movimentando-os, desorganizando-os, sem, no entanto, rompê-los. Procura, antes, cutucar prosa e poesia com o verso curto, chamando a literatura de vanguarda para a descoberta e desmistificação não só da instituição cultural brasileira, mas também deste público uniforme e quase inexistente habitado na sociedade brasileira.

Massa analfabeta, massa ouvinte, massa telespectadora. Não é loucura radicalizar ainda mais a inovação, o experimento, a invenção? Diminuir ainda mais o já restritíssimo número de leitores, produzindo uma obra exigente, com alto teor de novidade, que pressupõe um repertório letrado, muito acima da média brasileira?

(...)

Desde os anos 50, essa atitude da vanguarda brasileira concorre com uma atitude de tendência oposta, vulgarizadora, populista, mobralizante. Uma atitude que conduz a uma literatura acessível a um gosto médio, de exigências médias, a uma média cuja sensibilidade se satisfaz com emoções mais fáceis, veiculadas através dos gêneros e recursos convencionais (conto, verso, metáfora, enredo, discurso linear, etc). (LEMINSKI, 1997, p.21-23).

A poética híbrida deste ‘polaco loco paca’²⁹ levanta muitas questões, produz inúmeras experimentações e quase nenhuma solução. Todavia propõe uma sugestão metafórica acerca deste despropósito literário com o qual o público é constantemente ignorante e ignorado: em se tratando do Brasil, uma saída mais urgente seria a criação de uma “Itaipu poética”, não simplesmente um novo tratado teórico de formas e fórmulas, tampouco uma simples “vanguarda”, mas uma central elétrica para a produção de novas matrizes, “Protótipos, e não apenas (mais)tipos” (LEMINSKI, 1997, p.23). Somente esta geradora de energia poética com as proporções da hidrelétrica Itaipu, seria capaz de promover encontros férteis entre poesia e consumidores de entretenimento. O poeta sugere criticamente que a modernidade brasileira, esta que é capaz de produzir uma das maiores hidrelétricas do mundo, também deve se voltar às necessidades da grande maioria da população e ainda mais: deve estar preocupada não somente com a geração de energia elétrica, mas fundamentalmente com a produção de energia poética, de uma energia cultural interligada. O paranaense provou ser capaz de poetar com erudição sem perder de vista o grande público, sem precisar, com isso, conduzir sua literatura a este ‘gosto médio’ sensibilizado por emoções fáceis.

²⁹Nome dado a um documentário de 1989, produzido em Porto Alegre, que traz o poeta refletindo acerca de poesia e praticando versos. Disponível em: <http://youtu.be/vUUfmF7fUgY>.

Compreendendo que um dos problemas crônicos do distanciamento entre público e literatura está contido no fato da língua, as pauladas poéticas do polaco se dão neste sentido: de trabalhar, poetizar, desconstruir e construir a língua portuguesa até que se torne objeto de uso comum, até que ‘caia no gosto do povo’. Não só preocupado em desmistificar a língua portuguesa, o lírico também faz frequentes usos da língua estrangeira – e também do latim – em seus versos de forma a transformar em poesia todo o estudo erudito em línguas que manteve durante toda a sua vida. Trata-se de uma poética que caminha descalça pelas ruas feito infante, mas que se vista de perto se mostra tal qual uma jovem madura e de intenções muito certas: a de provocar (e promover) os sentidos.

4.1.2 Poesia porosa e os (des)limites da palavra

O filósofo existencialista Jean Paul-Sartre em obra intitulada *Que é a Literatura* (2004), apresenta uma distinção bem marcada entre o homem que fala, e o poeta. O prosador, aquele que fala, está além das palavras, isto porque busca na comunicação maneiras de dizer e recusar verdades; por outro lado, o caso do versejador o coloca no estado *aquém* das palavras, considerando-as tais como elementos naturais da própria terra, como a floresta, as árvores, etc. Então, de acordo com o filósofo, enquanto a prosa faz uso das palavras como ferramentas que se desgastam ao longo do tempo, a poesia de maneira bem distinta não “se serve de palavras” antes “ela as serve” (SARTRE, 2004, p. 13). Todavia, a tênue relação entre *prosa* e *poesia*, bem como de produção artística e crítica, em Paulo Leminski não parece se resolver de maneira tão distintiva quanto Sartre nos apresenta. É certo que tais afirmações do filósofo que escrevia romances estão pautadas em evidências da linguagem ainda no início do século XX, no entanto para além da questão dos limites de gênero, Sartre envereda para a constatação de que a arte não é ferramenta – como queriam os poetas de protesto -, tampouco um império de signos e símbolos, a arte é, então, a finalidade em si mesma.

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. (LEMINSKI, 1997, p.78).

A constatação também por parte de Leminski de que a arte não serve a qualquer coisa e de que é, antes de mais nada, um mero exercício de utopia e rebeldia, enfatiza os caminhos já abertos pela tradição permitindo ao poeta transitar entre todos os limites e a transcender às necessidades estéticas e formais de cada um, produzindo um tipo de arte que não serve à nada, e que dialoga com as teorias mais distintas, embora não se fixe a nenhuma. Talvez filosoficamente seja a constatação sartreana de que “Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa” (SARTRE, 2004, p.13). Assim, a função mais específica inventada por Leminski é a de chacoalhar o infinito mundo das palavras diante dos falantes desta língua portuguesa brasileira e tão cheia de modernidades neologistas e empréstimos despreocupados de modo que encontra na pluralidade de sentidos disponíveis o sentido heterogêneo de sua poética. Se para Sartre o autor está disposto a escrever para se dirigir à liberdade dos leitores, Leminski está preocupado também em promover a liberdade da própria palavra, seja ela imersa em prosa ou poesia.

Mesmo bem marcada pelo individualismo e por versos que remetem a um “eu” muito próprio, a poesia leminskiana sugere novos tratamentos no que tange à composição dos versos tendo como centro de expressão a própria palavra em seu estado natural, irradiadora de tensões e possibilidades e ainda assim simplesmente palavra, capaz de aceitar intervenções que a modifica, aumenta, ou destrói. De maneira arquitetônica, - e ressaltando o profundo conhecimento que possuía no campo das línguas -, o curitibano transcende os projetos linguísticos e literários pela linguagem que instaura e logo depois derruba sem aviso prévio. Trabalha de maneira a intervir na palavra, dando-lhe pedradas, retirando-lhe sutilezas, criando frases, imagens e sonoridades, sem ter preocupações como o *tema*, e a questão política do contexto *nacional*. Teoricamente não deixa de considerar toda erudição com a qual tomou contato durante toda vida, e por isso pode (des)preocupadamente desmontar as palavras, dialogando com obras e cânones, porém com uma postura bem diferente da costumeira elitização literária:

cansei da frase polida
por anjos da cara pálida
palmeiras batendo palmas
ao passarem parada
agora eu quero a pedrada

chuva de pedras palavras
distribuindo pauladas (LEMINSKI, 2013, p.92).

Disposto a se distanciar deste tipo de poesia ‘polida’, ‘pálida’, escravizada por correntes teóricas e temáticas, encontramos em Leminski uma poética voltada fundamentalmente para o instante da linguagem, de modo que não podemos organizá-las sob característica única e geral, ao passo que cada poema em si sugere discussões, temas e sonoridades próprias, sem que exista um tratado pré-existente a cada obra. Tal desarticulação se caracteriza como elemento próprio à estrutura da lírica moderna no qual “cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no instante mesmo da criação” (PAZ, 1982, p.21), de modo que técnica e lírica poética não são transmissíveis, nem apresentam receitas concretas, são antes “invenções que só servem para seu criador” (*idem, ibidem*). Neste sentido, o ímpeto do poeta é o de criar outras propostas sugeridas ora pela grafia das palavras, ora pela lógica de suas sobreposições, ora sobre o ritmo de suas sílabas, colaborando com a ideia de que “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade” (SARTRE, 2004, p. 53), e por que não uma maneira de desejar a liberdade da própria palavra?

Se “chutes de poeta não levam perigo à meta” (LEMINSKI, 2013, p.90), a poética leminskiana nos apresenta metalinguagens e paronomásias bastante férteis às experiências da literatura brasileira, isto porque intensifica as modulações de cunho linguísticos e sonoros existentes num idioma tão peculiar feito o português falado no Brasil. Diante desta perspectiva, a língua se torna útil a esta inutilidade que é poesia³⁰ de forma que em alguns poemas a presença de uma só palavra é a força motriz para todo o desencadear dos versos. Como exemplo, Leminski constrói e desconstrói a palavra ALICE em versos livres e soltos que não se ligam a não ser pela própria formação da palavra,

ali
só
ali
se

sealice
ali se visse
quanto alice viu

³⁰Parafraseando Manoel de Barros e o próprio Leminski.

e não disse

se ali
ali se dissesse
quanta palavra
veio e não desce

ali
bem ali
dentro da alice
sóalice
comalice
ali se parece (LEMINSKI, 2013, p.40).

A primeira estrofe do poema é composta por quatro versos únicos, cuja formação se dá somente por três partículas ‘ali’, ‘só’ e ‘se’, arranjadas de forma polifônica, ao passo que os termos vistos sozinhos permitem a abstração possível dos múltiplos sentidos. Todavia, a estrofe seguinte demonstra que as sonoridades correspondentes que surgem no interior da palavra ALICE atuam como ganchos para o encontro de novas palavras e de novos sentidos partindo das múltiplas fonéticas encontradas, sendo: “ALI”, “CE”, “SE” e “SÓ”. Em busca de um sentido mais particular, é sabido que este poema está vinculado à pessoa da poeta Alice Ruiz, com a qual Leminski manteve-se casado por alguns anos, de modo que o mote do nome é também fato para o desenrolar dos versos. Numa análise que não pretende buscar os sentidos externos à própria linguagem, podemos encarar a disposição de uma palavra que pretende dizer a si mesma de diversas maneiras ‘se alice se dissesse’, ou seja, um poema cuja possibilidade é a da própria palavra poetizar. O poema, então, se torna espaço para um prazeroso jogo sonoro e semântico no desmontar e montar uma única palavra, como se fosse um quebra-cabeça com três peças capazes de formar inúmeros desenhos. Fazendo o uso da paronomásia, o poeta promove a polissemia no interior de um único verso, tendo por base uma única palavra. “Quanta palavra”!

Por exemplo, a sílaba sonora “CE” transforma-se em muitas outras palavras com sentidos bastantes distintos, mantendo sempre a mesma fonética: dita com dois ‘s’, torna-se “visse”. No verso seguinte, mantém a sonoridade do ‘CE’, transmuta apenas a primeira sílaba fonética ‘vi’ por ‘di’, formando, assim, a palavra “disse” com sentido distinto do proposto pela palavra anterior. Depois da experiência com os dois ‘ss’, modifica a grafia para os ‘sc’, o que do mesmo modo não interfere na fonética, mas transmuta novamente o sentido apresentando a

palavra “desce”. No último verso retorna à sílaba ‘original’ de “CE” propondo o termo “parece”, criando um tipo de constatação linguística ao leitor que se depara diante de um mesmo som com tantos sentidos, e de tantas grafias. Voltando-se muito mais ao prazer do ritmo e das similaridades das palavras que propriamente ao seu tema, Leminski é capaz de apresentar ao leitor as diversas variantes da língua portuguesa e que de outro modo são tão parecidas considerando o modo de se falar. Assim, não é o tema ou o mote da pessoa ‘Alice’ quem pede palavras adequadas, ou estéticas ajustadas; é a própria palavra, em seu sentido mais linguístico, quem propõe desdobramentos e justifica a mudança repentina de sentidos. O lírico desvincula-se de maneira estratégica da ‘mensagem poética’, do ‘tema’ e da estética formal, para aprofundar-se imensamente numa única gota de água deste oceano de palavras brasileiras. São poemas que alfabetizam os sentidos dos leitores mais distantes do mundo da linguagem e que inspiram olhos e ouvidos desatentos de leitores eruditos trazendo para a cena deste palco literário não um movimento teórico bem sedimentado, mas múltiplos movimentos das palavras com seus sons e sentidos.

O mesmo recurso paronomástico também pode ser observado noutro poema:

por um fio
o fio foi-se
o fio da foice (LEMINSKI, 2013, p.116)

Novamente surge a partícula ‘se’ como mote fonético de criação, aqui aliada ao termo ‘fio’ que deslocado torna-se ‘foi’, e que acoplado à sonoridade de ‘ce’, ora transfigura-se na imagem da ferramenta ‘foice’, ora como pronome pessoal reflexivo. Observamos mais um caso de um poema cuja própria palavra é quem produz as reflexões. O desconforto do poeta anunciado sob a exaltação “esta língua não é minha”, de algum modo, ressoa nesta poética que dissolve de modo crítico e criativo as tensões entre semântica e sintaxe, entre a língua escrita e a sonoridade da fala. Perante tais ‘desconfortos’, Paulo Leminski encontra o conforto para sua poesia na redução dos versos poéticos e na desarticulação dos vernáculos, promovendo versos diante de um conjunto muito restrito de palavras, mas explorando delas as possibilidades semânticas dos arranjos e (re)arranjos silábicos e sonoros. Justamente pela consciência de que esta língua lhe é estranha, o poliglota Leminski trate-a como espaço para

estudos, pesquisas, desmontes e experiências que somente um poeta distante criticamente de sua ferramenta de trabalho é capaz de promover.

sim
eu quis a prosa
essa deusa
só diz besteiras
fala das coisas
como se novas

não quis a prosa
apenas a ideia
uma ideia de prosa
em esperma de trova
um gozo
uma gosma

uma poesia porosa (LEMINSKI, 2013, p.80).

Desse modo, ao se afastar dos alicerces tradicionais do vernáculo da língua portuguesa, traz para o interior de sua poética também elementos sonoros inerentes à prosa, como a coloquialidade já preterida em Mário e Oswald de Andrade, além da abertura para as possibilidades de sentidos. Pensando o poema como prosa, Leminski pensa também a arte poética enquanto espaço para diálogos com diversas vozes, com diversos ‘gêneros’ justamente porque considerando o caminho teórico pelo qual percorre não há mais sentido em afirmar ‘gêneros’, a ideia bem estabelecida entre ‘prosa’ e ‘poesia’ já não possui um limite de onde começa um e termina outra, assim como não é profícuo estabelecer hierarquias entre o idioma e o dialeto. A ideia de “prosa” como um “esperma de trova”, ou seja, como semente do antigo trovador, daquele que ‘diz’ a poesia diante desta linguagem que é o prazer do “gozo”, objeto nunca cristalizado, enformado, mas esta figura amorfa de uma “gosma” que se movimento no oscilar da base em que está disposta. Disposto a romper com os parâmetros bem postos entre o polimento da poesia e a fluidez impensada da prosa, Leminski propõe uma poética com poros, aberta às possibilidades, espaço de vozes e sentidos, uma “porosa”, aglutinando poesia e prosa numa palavra – e num objetivo – só, já que “Não há verso/tudo é prosa” (LEMINSKI, 2013, p.189).

Se Sartre pensa o livro como objeto que se propõe como fim fundamental para a liberdade do leitor, para Leminski, mais que isso, a poesia atua como fim essencial para a

liberdade da própria palavra. Já sem seus adereços de ouro, esta “Escrava que não é Isaura”³¹ passa a dançar e rodopiar pelas ruas da liberdade poética, sendo levada não mais pelas mãos rígidas de poetas e autores, mas pelos sons e sentidos das palavras.

4.1.3 A semente autor, a escrita em flor e o sentido do leitor

O texto produzido por Roland Barthes nos anos de 1968, "*A Morte do Autor*", procura apresentar perspectivas acerca das posições de *autore escrito*, isso porque tais posições cristalizam-se até meados do século XX, tendo o *autor* valorização predominante em detrimento do *texto* de fato. A tradição literária brasileira, por exemplo, ligou-se por muito tempo à figura do autor enquanto sujeito dotado de certa ‘divindade’, de certa capacidade para encaminhar a cultura local aos rumos civilizatórios das nações e ao progresso, de modo que escritores românticos e também modernistas são verdadeiros sujeitos transformados em cânones. O que Barthes nos propõe, então, é uma discussão ampliada destes conceitos, numa tentativa de incitar novas percepções acerca destas posições já bem sedimentadas partindo de um estudo histórico e linguístico.

Numa primeira instância, antes de trazer à tona a derradeira morte do autor, Barthes nos atenta a reflexão para o conceito de escritura que, segundo ele, "(...) é a destruição de toda voz, de toda origem" (BARTHES, 2004, p.57). Assim, não é possível determinar numa escritura todas as vozes ali presentes, tal como se torna impossível determinar o momento de sua origem, isto porque tudo o que é escrito já fora dito antes, mesmo que de outras formas, mesmo que por outras tradições. Barthes exemplifica ressaltando que nas sociedades etnográficas, por exemplo, as narrativas nunca eram assumidas por uma *pessoa*, um *sujeito*, ou seja, era inexistente a posição de *autor*, de modo que não havia uma ‘autoridade’ quando o assunto era a narrativa. Neste aspecto, quem toma condição de autoridade única é a própria narrativa. Histórias eram contadas por diversas vozes dando movimento à história das *estórias*, ou seja; a literatura nascia em todo o instante de narrativa, em toda voz da narração, muito pouco importava quem praticava o trabalho de parto, sua existência bastava-se em si.

O *autor* passa a tomar sua posição de destaque ao passo que o próprio *sujeito* toma novas posições diante das mudanças desembocadas na Modernidade. Barthes destaca o

³¹Obra de Mário de Andrade em que a linguagem é a escrava de joias e adereços que lhe impuseram escritores durante a história da escrita literária.

empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, enquanto uma tríplice definitiva para a história das mentalidades ocidentais, que culminaria essencialmente na exaltação da "pessoa humana", conseqüentemente da própria concepção de *autor*. Compreender, então, a morte do autor proposta por Barthes, é também compreender que a posição de autoria é inaugurada concomitantemente às novas concepções de *sujeito* e *sociedade* que passam a configurar todo o período Moderno, pensando, é claro, no Ocidente, e mais precisamente na Europa com influências na América.

Assim, é no advento da Modernidade que o *autor* passa a ser a engrenagem fundamental para o desenvolvimento de uma *narrativa* que tem por finalidade as *intransitividades*, como diz Barthes. A condição de mero *recitante* não é mais essencial, não são mais vozes que dão rumo aos textos, mas sim os 'nomes' que desempenham função primordial. *Apessoa* é quem toma lugar concreto de toda narrativa, ao mesmo tempo em que se intensificam as atividades de *críticos* que passam a gozar de autoridade tamanha tal como os autores. Cria-se, assim, um ambiente propício para o desenvolvimento de uma sociedade baseada em *status* e *nomes*, tendo críticos e autores uma interdependência que não condiz mais com as propostas de *narrativas*, porém com a intensa atividade de projetar *homens* narradores, e seus respectivos *críticos*. O estudo proposto por Barthes é precioso no momento em que se dá, já que a década de 1960 ainda condiz com os valores embutidos da Modernidade, ou seja, o autor ainda goza da posição moderna, todavia já é possível considerar homens da escrita que privilegiam a própria *escritura* e não seus nomes próprios. É interessante notar que Barthes aponta o trabalho de Mallarmé – finais do século XIX - como o primeiro a privilegiar a escritura e se posicionar apenas enquanto *aquele que escreve*, "(...) toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (...)" (BARTHES, 2004, p.59).

Pensando a *história da literatura brasileira*, já compreendemos em capítulos anteriores o desenvolvimento do movimento concretista da década de 1950 imerso na teoria do *texto*que, não à toa, afirma ser o próprio Mallarmé uma das inspirações poéticas para o desenvolvimento da teoria concreta. Tal como um catalisador de correntes e teorias, Haroldo de Campos aponta ter o concretismo se tratado muito mais de "assumir, criticar e remastigar uma poética" (CAMPOS, 2006, p.246) do que produzir um legado de poetas. Esta escrita moderna que se dá na segunda metade do século XX significa para o teórico este constante "reescrever" e "remastigar" tudo o que já foi produzido, ao passo que não é mais a ruptura o elemento motriz da força literária e crítica, mas a compreensão de que ainda era necessário

digerir e repensar uma série de experiências poéticas já realizadas. Diante de tantas metas já propostas era necessária uma *metalinguagem*, assim Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari foram essenciais ao diálogo com a teoria da linguagem como posição fundamental de todo processo literário e de comunicação. Não caberia à literatura as incumbências de forjar uma nacionalidade, de ‘representar’ um dado povo, de ser a mentora de toda modernidade, ou ainda de ser resistência política e ferramenta ideológica. A linguagem tampouco precisa ser um descaso ‘marginal’. Essencialmente, nos ensina Barthes e os concretos – cada qual em suas devidas proporções e sentidos – que à linguagem basta ser linguagem.

Neste sentido, o que merece ser ressaltado não é a obra poética em si desenvolvida por Mallarmé, ou pelo Concretismo no Brasil, mas essencialmente a condição autônoma que conferem a linguagem, deslocando sua essência da posição centralizadora do *autor*, colocando a própria *escritura* em posição determinante, ou seja, em constante movimento de "dessacralizar a figura do Autor" (BARTHES, p.2004, p.60). Acontece que, ao crer no Autor o colocamos enquanto passado de seu próprio livro, tal como um pai que precede a existência de um filho. No entanto, deslocando tal perspectiva para a noção intrínseca à linguagem entendemos que o "(...) o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto" (idem, p.61), de modo que "(...) outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*" (idem, ibidem). Dar ao texto a marca definitiva de um Autor, é impor-lhe restrições, é provocar o fechamento da própria escritura diante de um nome, um tempo e espaço; é principalmente findar as inúmeras possibilidades de sentidos dando-lhe um sentido último, o sentido Autor. O texto, todavia, não pode ser definido a partir de um nome próprio, já que é (...) um espaço de dimensões, múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: *o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura*" (BARTHES, 2004, p.62, *grifo nosso*).

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, *todas gritam*,
pálidas de tanto (LEMINSKI, 2013, p.185, grifo nosso).

O poema “*plena pausa*” de PL nos esclarece quanto a este emaranhado de tecidos envoltos à linguagem definindo a escritura como a “soma de todos os textos”, de todas as vozes que “gritam pálidas de tanto”. Não há “páginas limpas”, ou seja, a escrita jamais será ‘inérita’, ou portadora de dizeres originais, ou uma severa ruptura com a tradição que a antecede. Se tais motes foram essenciais à consolidação de um projeto de cânone bem dirigido, não é mais este o ímpeto dos finais do século XX. Não é mais o tempo de escrever em ‘folhas isentas’, como nos verso acima, mas justamente de considerar tudo o que já foi escrito, dito e colocado em lira. Este é o momento em que a modernidade volta epistemologicamente a si mesma sob a inspeção crítica e criativa de poetas como Paulo Leminski. Por ter produzido uma poética intensamente voltada às formulações e dissoluções de teorias da linguagem, Leminski não poder ser sumariamente enquadrado em movimentos como o chamado ‘Marginal’, ou até mesmo o Concretismo. O que produziu é além do verso desajustado, e aquém da teoria bem sedimentada. É a consciência de que a linguagem é “um texto morcego/ que se guia por ecos (...) um eco antiantanti antigo” (LEMINSKI, 2013, p.180).

A tomada de consciência de que o autor é, senão a semente invisível no interior da terra germinando a flor que se abre, desloca em definitivo as atenções do sujeito para o curso da linguagem. Pode-se então afirmar que, para Barthes, o texto é quem toma a cena principal do espetáculo da escrita. Diante desta perspectiva, o autor tem como campo de atuação apenas dar vida ao escrito, tal como a semente vive para a flor. Valorar em demasia o Autor, conferindo-lhe todo o mérito do escrito torna o próprio escrito objeto secundário, dando a entender que o escrito existiu apenas para dar vida a autoridade do Autor. Barthes é categórico ao afirmar que é o escrito quem carrega em si o objeto para onde devem focar os holofotes das análises. Para tanto, a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem, o que o filósofo chama de *desfazimento*, ou seja, a morte necessária de todo nome, toda biografia,

tudo o que precede o texto, para o nascimento da própria escritura. A escritura só pode ser concebida e pensada em seu interior, sendo sua exterioridade – tal qual a biografia do autor, por exemplo, o a ‘nacionalidade’ de onde produz – pouco (ou nada) relevante aos sentidos produzidos. Na poética leminskiana, para além da afirmação de um *texto*, os próprios conflitos inerentes à língua são resolvidos, isto porque é o principal – senão único – poeta brasileiro do século XX que expressa em poesia a consciência da morte do autor como recurso inevitável ao nascimento de um texto disposto a ter suas vozes ouvidas pelos possíveis leitores:

Essa língua que sempre falo
(e falo sempre)
e distraído escrevo
embora não tão frequentemente
massa falida
desmorona no papel
quando babo
e acabada em texto
eu acabo (LEMINSKI, 2013, p.49)

Esta noção contemporânea de uma língua que se acaba em texto liga-se a compreensão de que neste mesmo instante o escritor também se acaba, de maneira que o texto é quem é iniciado, e este terá sua ‘vida’ inaugurada a todo instante que um leitor, ouvinte, apreciador tocar suas nuances e (re)produzir múltiplos sentidos. Assim, a *morte do autor* ao mesmo tempo em que denota autonomia à própria linguagem, dá novo sentido a um importante personagem desta narrativa: o *leitor*, que nasce então enquanto peça fundamental para a (re)criação do texto em interpretações e leituras sucessivas . Proclamando a morte do autor, Roland Barthes inaugura a participação do leitor enquanto aquele que reúne as vozes do texto, assim, justificando as multiplicidades das escrituras, de modo que Barthes desloca a posição do autor enquanto centralizador destas multiplicidades e passa-a ao *leitor*, ou ao *super-leitor*³², de maneira que "(...) a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino (...) (BARTHES, 2004, p.64), ou seja, língua, texto, prosa, poema, romance não são

³² O *supra-leitor* para Barthes é aquele capaz de reconhecer as inúmeras vozes de um mesmo texto, demonstrando que tal qual o escritor compreender que um texto não se faz sozinho, mas parte de outros tecidos, de outros já-ditos.

definidos a partir da origem calcada na figura do escritor, sobretudo alcançam a unidade desejada na figura do leitor, daquele que dá ouvidos a essas tantas vozes que gritam.

Sendo assim, a morte do autor não significa apenas a contemplação da autonomia da linguagem em seu espaço interno, mas precisamente faz ressoar o nascimento de um *leitor* ativo, um *leitor* imprescindível à existência do texto e de seus mais variados sentidos. Desse modo, o texto deixa de ser objeto centralizado na figura do *autor* e passa a ser configurado enquanto espaço de diálogo, cuja existência precisa da intervenção da figura do *leitor*. Isto porque, é o *leitor* o responsável por decifrar possíveis origens do dizer. Ainda é possível ao leitor recriar os dizeres, ao passo que pode suscitar diversas interpretações e funções de sentidos partindo de um único texto, revelando que em escritura alguma existe o sentido único, e que tampouco este sentido está centralizado na função *autoria*. O leitor torna-se, então, autor.

O poeta Paulo Leminski (1944-1989), já produzindo diante desta perspectiva em que a escritura torna-se o objeto de maior valorização na obra literária, é categórico em seu texto "Só a busca por sentidos é que faz sentido" (1997, p.13). Ou seja, é a ação do *leitor* e de suas inúmeras leituras, interpretações e compartilhamentos que fundamentalmente possibilitam a constante movimentação da *escritura* e, por tanto, de sua existência. Assim, os próprios escritos de Leminski apontam que é necessária uma enorme fonte geradora de energia lírica capaz de produzir e disseminar novas poéticas, tal qual uma Itaipu, numa franca tentativa de tornar nossa literatura acessível ao maior número de apreciadores (ou consumidores) possíveis, já que notadamente não somos uma sociedade de leitores. Isso demonstra a preocupação do poeta em contribuir não somente para a 'teoria do texto', mas sobretudo há o objetivo de romper com estas tradições que por anos mantiveram a literatura na cobertura desta torre de marfim cultural brasileira, de modo que prioriza também em sua poética o desejo da constituição de uma comunidade de leitores, de ouvintes, de curiosos voltado à arte da linguagem, pois somente assim, nossa escrita literária tomaria vida, consolidando sua existência. De maneira tradicional – sem deixar a crítica de lado –, Leminski pretende consolidar a tríade cadiana – autor, obra, leitor –, dando importância à figura do leitor. Ou seja, diante das concepções de *autor*, *escritura*, e *leitor* teríamos uma incapacidade de tornar popular toda a literatura brasileira, já que notadamente não fomos capazes de alfabetizar grande parte da população, e tampouco somos capazes de tornar popular muito do que nossa literatura produz e já produziu. Então, sem a determinante função do *leitor*, qualquer escritura torna-se silêncio.

Um recurso utilizado por Leminski para dar visibilidade e movimento ao leitor é a colocação dele próprio enquanto aquele sujeito que lê, escreve e que conseqüentemente busca ser ‘lido’, até tornar-se uma “lenda”, como demonstra os versos:

O tempo fica
cada vez
mais lento
e eu
lendo
lendo
lendo
vou acabar
virando lenda (LEMINSKI, 2013, p.23)

Além do posicionamento do poeta - não como sujeito divino das belas-letas - como um mero leitor, Leminski também evoca esta figura num tipo de prefácio para *Caprichos e Relaxos*, vejamos:

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
Poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, *é com você, parceiro* (LEMINSKI, 2013, p.28, *grifo nosso*).

Ao evocar o leitor tal como o fez Machado de Assis, infere, porém, numa diferença circunstancial daquela produzida pela lírica machadiana. O poeta aqui não se aproxima do leitor para ganhar sua ‘confiança’ e toma-lo pelas mãos nos caminhos das interpretações, como em Dom Casmurro, por exemplo. Pelo contrário, Paulo Leminski confere autonomia suficiente a este leitor dotando-o de capacidade para pensar em seus escritos ora como poemas, ora como meras letras, canções, ou como antigos versos trovadores para serem recitados; o leitor ainda tem a possibilidade de ler em silêncio, ou só com os olhos, com o sentimentalismo ou com a razão. Uma aproximação bem distinta da promovida por Machado, portanto. Isto porque, Leminski entrega ao leitor a ‘chave’ de Mário de Andrade e de Carlos Drummond, esta chave mestra que abre a escrita às inúmeras possibilidades dos sentidos que só podem ser provocados pelas interpretações do próprio leitor. O ímpeto da modernidade

poética está, portanto, na consciência de que poesia e literatura – ou o *texto* como preferimos chamar – não são feitas sozinhas, tampouco feitas na centralidade da figura do autor, mas fundamentalmente nos movimentos sucessivos promovidos pelo leitor, como “remastigar”, (re)criar, interpretar e inferir os mais diversos sentidos.

Se foi necessário ao movimento romântico e modernista uma extensa crítica e teoria que dessem cabo à instituição de suas obras como cânones nacionais, Paulo Leminski, embora silenciado por grande parte da crítica cristalizada, é o poeta mais lido da contemporaneidade após o lançamento em 2013 de sua “*Toda Poesia*” pela Companhia das Letras. O livro ultrapassou a 8ª. edição alcançando números superiores a 50 mil exemplares vendidos, o que em termos de poesia no Brasil é algo definitivamente surpreendente³³. Não se trata unicamente de uma publicidade em torno do poeta, ou ainda da quase lenda que Leminski se tornou para a cidade de Curitiba, trata-se essencialmente de uma poética que teve por objetivo justamente a preocupação com o leitor de sua época e com aqueles que viveriam além do tempo do poeta. Dotando o leitor de plena autonomia, assim como fez com a sua linguagem, Leminski foi capaz de produzir sentidos também no curso da história da literatura brasileira, ao produzir uma poesia de vanguarda, teórica e voltada à linguagem que, no entanto, não sofre a resistência pelo público e não se perde nos silêncios irrefutáveis da história. Pelo contrário, a poética leminskiana conquistou a liberdade dos sistemas rígidos do cânone nacional pela linguagem e assim tornou-se além de uma obra também ‘clássico’ da modernidade pelo reconhecimento do próprio leitor.

³³ Em 2012 a Editora da Unicamp reuniu num só volume os “Ensaio e anseios” que compuseram o ‘livrinho verde e amarelo’ editado pelo Polo Paranaense em 1997 e o publicado como sequência teórica quase trinta anos depois.

5 CONCLUSÃO

Para se tornar um cânone da literatura nacional é preciso muito mais que instituições. É certo que o projeto de formação tradicional do cânone brasileiro saiu vitorioso em muitos períodos de nossa história literária, no entanto, entre os séculos XIX e XX, configurações sociais, políticas e poéticas foram de fundamental importância para novas concepções acerca dos campos institucionalizados, fundamentalmente o artístico. De que é feita a massa literária brasileira? Questões como essa nos instigaram durante todo o percurso científico, no entanto é preciso reconhecer que esta massa leva ingredientes dos mais diversos, importados e da terra, inventados e imitados de forma que pensar a literatura é muito mais que pensar em projetos institucionalizados e poéticas bem delimitadas. É preciso adentrar no mundo na linguagem, propor desafios, sugerir sentidos, e ainda assim permanecer de olhos atentos e chave na mão para caso alguma poesia queira entrar.

Por muito tempo nossos poetas eram também homens públicos, ligados às ações e políticas de Estado, no entanto durante o decorrer dos séculos e do advento das movimentações literárias a poesia se liberta gradativamente das amarras dos interesses estatais, mas não sem torturas, traumas e censuras, o que de certa forma também foi determinante para novos silêncios e outras estéticas. De outro modo, no entanto, a ideia da obra tida como inacessível e da poesia enquanto atividade bastante restrita a elite dissolve-se ao passo que outros poetas e poéticas passam a figurar neste novo espaço artístico de modo que a poesia deixou de ser elemento de ornamento, para se tornar somente o que é: *linguagem*.

é a linguagem que está a serviço da vida
não a vida a serviço da linguagem

a linguagem vem
sai na urina
acontece

fazer poemas não é a coisa mais importante
mas para quem faz é
e tem que ser assim (BONVINCINO; LEMINSKI, 1999, 10, p.53)

As movimentações da língua pelos modernistas, o descentramento cultural angariado pela arte tropicalista, aliadas aos poetas chamados de ‘marginais’ foram capazes de explorar um Maracanã desabitado. Embora coagidos e boicotados pela censura, ou mais indiretamente pelo mercado editorial voltado a outros interesses, este tipo de arte foi capaz de fazer com que a Literatura descesse de seu pedestal, a música saísse da sarjeta, e ambas, juntas, subissem ao palco da cultura brasileira dispostas ao diálogo intercultural. A Literatura Brasileira, desse modo, traz em seu percurso histórico a intenção de produzir o mote da ruptura como característica estética principal, desde o projeto romântico. Ainda com o modernismo de 1922, e a crítica de Candido, este tipo de ‘ruptura’ servirá tal como um trilho a ser seguido por ‘escolas’ literárias que pretendem sedimentar seus passos nesta instituição, todavia, movimentos que se inauguram a partir da metade do século XX tendem a comportar características outras que podem dar cabo às inovações literárias, tendo em vista projetos que não pretendem romper coisa alguma, mas que pelo contrário considera toda a tradição como engrenagens que permitem à linguagem tomar seus próprios rumos. O sentido e o caminho bem delimitado à literatura não serve mais como regra a ser seguida. Poetas como Manoel de Barros, Drummond e Paulo Leminski foram capazes de dissolver as necessidades de homogeneizar a cultura brasileira, de dotá-la de uma ‘nacionalidade’, de modo que compreendem não fazer parte do ‘mundo da linguagem’ tais características.

Podemos dizer, portanto, que diante de panorama cultural, a poesia de Paulo Leminski se insere tal qual um protótipo de uma nova poética ao propor a dissolução dos limites de gênero, estético e de temática. Diante da sua lírica híbrida, sintética, polifônica, descentrada, despreocupada e acima de tudo erudita, podemos concluir que Leminski realiza o projeto Modernista em suas pílulas poéticas, de forma que é capaz de se dissolver junto da fluidez da linguagem ao passo que se desvincula da formação de ideias e passa a sugestão de sentidos. Tendo a meta da metalinguagem, não está aí seu limite. Realizando sua lírica nos desdobramentos e (des)limites da palavra, Paulo Leminski promove de um modo geral a autonomia da linguagem desvincilhando-a dos enquadramentos estéticos da poesia, ou da prosa. Além disso, a poética leminskiana foi capaz de produzir também seus próprios leitores, de angariá-los sob a pena da poética descompromissada, mas erudita; leve em sonoridades, mas densa em sentidos; livre nos versos, mas tendo a (con)tradição como base epistemológica.

Assim, os conflitos que envolveram a rígida língua portuguesa e as possibilidades de uma linguagem brasileira, se não se resolvem, ao menos se despem de todo passado intocado

e velado que pouco permitia assumir em definitivo que “essa língua não é minha”, passo fundamental dado por Leminski. Não é o caso do poeta radicalizar as propostas de Mário e Oswald de Andrade quanto à linguagem brasileira posta em literatura com seus ‘milhões de erros’ e ‘desvios’, é, antes, a afirmação categórica de que cabe aos escritores a criação da própria ‘língua’, e Leminski não pede licença ou faz ressalvas ao produzir o seu modo de dizer: goza de toda a liberdade para transitar entre sonoridades, línguas estrangeiras e erudição. Diante da tomada de consciência de toda tradição que o antecede, Leminski não restringe sua poética aos caminhos já abertos pelos escritores que o antecedem, ele quis mais e assim o fez: traçou rumos outros, encontrou novos caminhos e trilhou sua poesia pelas rasuras e brechas que encontrou neste oceano que é a Literatura Brasileira. O poeta curitibano, embora sempre receoso à ideia de ser um ‘poeta de província’, torna-se ‘brasileiramente universal’, ao passo que sua poesia não ficou restrita às estantes de bibliotecas fechadas. Pelo contrário, sua poesia alcançou os quatro cantos do país; é objeto recorrente para pesquisadores; e em pleno século XXI – imerso em tecnologia e facilidades culturais – tem seus poemas grafitados em paredes, disseminado em redes sociais, e ainda é o livro de poesias mais vendido no Brasil das últimas décadas.

Concluimos, para tanto, que Leminski produz uma poética crítica voltada à própria modernidade, uma poética que se desdobra sobre si mesma, de modo que sua modernidade não está calcada em técnicas avançadas de poesia, ou ainda em recursos estilísticos bastantes sofisticados. De outra maneira, a modernidade do poeta está imersa nas contrariedades trabalhadas no interior de uma linguagem que é simples e densa ao mesmo tempo, poesia e prosa, tradição e rebeldia, reivindicação e afirmação. Mas que fundamentalmente é, senão, linguagem. Assim, Paulo Leminski não é somente este ‘poeta de província’: é, acima de tudo, um argonauta descobridor de novos mares por onde a linguagem poética pode se movimentar em liberdade. É o poeta responsável por colocar os avanços da linguagem do século XX em pleno curso no século XXI abrindo estradas e espaços suficientes para os poetas que ainda estão por vir; é este “moinho de versos/movido a vento/em noites de boemia//vai vir o dia/quando tudo que eu diga/seja poesia” (LEMINSKI, 2013, p.77).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Carta ao Sr. Joaquim Serra (1874)*, In: **Caminhos do pensamento crítico**. COUTINHO, Afrânio (org.). Vol. II, Rio de Janeiro: Ed. Americana, Prolivro, 1974.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **O engenho anti-moderno : a invenção do nordeste e outras artes**. Tese. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 1994. Acesso em: 09/01/2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>.

_____. Pós-escrito de Diva. In: **Caminhos do pensamento crítico**. COUTINHO, Afrânio (org.). Vol. II, Rio de Janeiro: Ed. Americana, Prolivro, 1974.

ANDRADE, Mário de (1893-1945). **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

_____. **Paulicéia Desvairada**. Poesias Completas. São Paulo: Ed. Martins, 1966.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fonte, 2004 (p.57-64).

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: o pintor da vida moderna [Org. Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Algumas flores de flores do mal**. Tradução: Guilherme de Almeida. Seleção: Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário**: Cartas e Alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: **Tempo e História**. NOVAES, Adauto (org) São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

_____. **História Concisa da literatura brasileira**. [2ª. Ed.] São Paulo, Cultrix, 1972.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das Trocas Lingüísticas**: O que Falar Quer Dizer. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo, 2008.

CABAÑAS, Teresa. **Que poesia é essa;! ...Poesia marginal: a estética desajustada**. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1999.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: **América Latina em sua literatura**. MORENO, César Fernandez (org) Unesco, Editora Perspectiva: São Paulo, 1972, p.281-305.

_____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: **América Latina em sua literatura**. MORENO, César Fernandez (org) Unesco, Editora Perspectiva: São Paulo, 1972, p. 343-362.

COUTINHO, Afrânio (org.). **Caminhos do Pensamento Crítico**. Volume I, Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL. (1972)

DIAS, Gonçalves. Carta ao Dr. Pedro Nunes Leal (1848). In: **Caminhos do pensamento crítico** COUTINHO, Afrânio (org.). Vol. II, Rio de Janeiro: Ed. Americana, Prolivro, 1974.

FABRICANDO Tom Zé. Direção: Décio Matos Junior. 2006. [86 min.].

FRIEDRICH, Hugo (1904-1977). **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX: tradução do texto por Marise M. Curioni; Tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HARDMAN, Francisco foot. Antigos Modernistas. In: **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. NOVAES, Adauto (org).

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780**: programa, mito e realidade. Trad. Maria Celia Paoli, Ana Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

LAFETÁ, João Luiz (1946-1996). **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional**. São Luís: Instituto Geia, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. 1ª. Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013. .

_____. **Ensaio e Anseios crípticos**. Curitiba: Polo editorial do Paraná, 1997.

_____. **Catatau**. Curitiba, PR; Porto Alegre, RS: Grafica Sulina, 1975.

LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. **A presença da tradição no modernismo brasileiro**. Rev. Letras, São Paulo, v.50, n.1, p.49-61, jan./jun. 2010. Acesso em: 03/12/2014. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/3144>.

LOANDA, Fernando Ferreira de. **Antologia da Moderna Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

MAGALHÃES, Domingos José de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil (1836). In: **Caminhos do pensamento crítico** COUTINHO, Afrânio (org.). Vol. II, Rio de Janeiro: Ed. Americana, Prolivro, 1974.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. De fontes sócio-históricas para a história social lingüística do Brasil: em busca de indícios. In: **Para a história do português brasileiro** Vol.II, Tomo II. MATTOS e SILVA; Rosa Virgínia (org). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2001, p.275-301.

MONTEIRO, André. A sensibilidade poética dos anos 70: Lições extemporâneas. In: **Poesia e vida**: anos 70. FARIA, Alexandra (org). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007 (p.25-41).

MÜLLER, Adalberto. **Make It News: Leminski, Cultura e Mídia**. In: SANDMANN, Marcelo [org]. A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba, Pr: Imprensa Oficial, 2010.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

VITRAL, Lorenzo. Língua geral versus Língua Portuguesa: A influência do “Processo Civilizatório”. In: **Para a história do português brasileiro**, Volume II, Tomo II. MATTOS e SILVA, Rosa Virgínia (org). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2001, p.303-315.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em Rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Organização e Revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés. **O modernismo brasileiro: arte e política**. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007. Acesso em: 25/11/2014. Disponível em: <https://bibliobelas.files.wordpress.com/2012/02/marilia-andres-ribeiro.pdf>

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANDMANN, Marcelo [org]. **A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba, Pr: Imprensa Oficial, 2010.

SANTOS, André Domingues dos. **Cinco cantos de vanguarda: populares e eruditos em luta pela brasilidade moderna**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2013. Acesso em: 13/09/2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08052014-105549/pt-br.php>.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura**. Ática, São Paulo, 2004

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Cultura e política (1964-1969)**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

TEIXEIRA, Ana Lúcia de Freitas. **Modernidades em confronto: As Literaturas Modernistas brasileira e portuguesa.** Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. 2009. Acesso em: 04/01/2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses>.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis, Vozes, 1977.