

A ASCENSÃO DE PAULO LEMINSKI

Miguel Sanches Neto*

Resumo: O presente ensaio busca, a partir da leitura da correspondência entre Paulo Leminski e Régis Bonvicino, revelar o processo de utilização das regras da publicidade para se atingir centro do campo do poder literário.

Abstract: The present essay seeks, from the reading of the mail exchanged between Paulo Leminski and Régis Bonvicino, to reveal the process of employment of publicity rules in order to reach the core of the field of the literary power.

Palavras-chave: poesia contemporânea; publicidade; Paulo Leminski

Key-words: contemporary poetry; publicity; Paulo Leminski

Momento extremamente rico na história do Brasil, o final dos anos 70 é marcado pela euforia de uma liberdade de expressão cada vez mais iminente. Depois de duas décadas de ditadura, que tinha aguçado a questão da participação política entre os artistas, chegava-se ao início de uma nova idade social e literária. Escritores, que até então haviam produzido clandestinamente, vislumbravam a chance de conquistar uma visibilidade que lhes fora violentamente negada. A passagem para os anos 80, época de reorganização das cartas do jogo, de redistribuição dos espaços dentro do campo do poder político e literário, produziu no país um entusiasmo típico dos momentos de abertura. Havia um novo eleitor e um novo leitor, ambos formados ao longo de anos de restrições de horizonte e, por isso, ávidos por uma cultura arejada. Uma cultura conjugada no aqui e no agora.

* Universidade Estadual de Ponta Grossa

O aumento da população alfabetizada e a consolidação do meio televisivo e dos valores por ele veiculados criaram um novo público no Brasil, que iria definir gostos e conduzir os rumos da produção cultural.

No final dos anos 70, tudo isto estava ainda em fermentação. Assim, a correspondência que Paulo Leminski (que se tornaria o grande poeta brasileiro dos anos 80) enviou da província para o amigo paulista Régis Bonvicino é um documento da maior importância por revelar as opções do poeta, as idéias e as diligências que lhe permitiram atingir a condição de marca-líder da poesia jovem. A leitura destas cartas, no entanto, não pode ser feita de forma ingênua, é necessário desmontar os processos de ascensão, sem lhes dar um caráter negativo. Este texto vai tentar ver, a partir destas correspondências, como o poeta da várzea preparava o terreno para chegar ao coração de nosso campo literário. No fundo, e antecipando algumas questões, o que encontraremos aqui é o poeta afastado escalando posições literárias dominadas pelos produtores do Rio de Janeiro e de São Paulo. Neste diálogo epistolar, Régis funciona como poeta-canal, ponte entre a província e a metrópole. Através dele, Leminski se faz chegar aos concretistas e também aos novos poetas de São Paulo, fortalecendo a rede de relacionamentos necessária para sua aceitação nacional. As cartas são documentos de valor para compreender este fenômeno sociológico que se chama sucesso literário, fruto de um conjunto de investimentos. Documento da vida privada, a carta traz, subentendidas, intenções que não poderiam ser declaradas no espaço público. Nelas, os jogos de poder estão mais explícitos e isso as torna sempre um material de grande riqueza para se desvelar a sistemática de ascensão.

Nas missivas a Régis, vamos ver como Leminski se relacionava com os grupos e como estes agiam sobre sua produção, quer de forma positiva, abrindo espaços, criando novas redes de relações, influenciando a sua produção, quer de forma negativa, cobrando posições, fazendo críticas, querendo contrapartidas em termos de divulgação de trabalhos.

Nosso primeiro passo é atentar para o ano em que se inicia a correspondência entre os dois poetas: 1976. Desde 1963, com sua participação no I Congresso Brasileiro de Poesia de Vanguarda, acontecido em Belo Horizonte, Leminski estabeleceu contato direto com os concretistas e com os poetas que sideravam em torno deste movimento, que já se encaminhava para uma postura mais participativa. Nos 10 anos seguintes, vai se dar a formação intelectual do poeta, orientada por uma estética da radicalidade e da materialidade dos signos, ou seja, a reboque das teorias concretistas, das quais Leminski era um divulgador aqui no Paraná, criando em torno de si um grupo de admiradores dos conceitos postos em movimento pelos três poetas paulistas. É a década de aprendizagem das línguas estrangeiras, com a qual Leminski busca adequar-se ao perfil mais erudito do poeta/tradutor proposto pelos mestres da vanguarda tupiniquim, engajados na atividade de verter para uma língua portuguesa cos-

mopolita um conjunto essencial de textos formadores. De todo este período mais colado ao ensinamento dos mestres, vai sobrar, além de alguns poemas de invenção, posteriormente recolhidos em *Caprichos e Relaxos*, a grande aventura da linguagem que é o *Catatau*, uma afirmação da estrutura e da linguagem como fim em si contra o enredo. Editado em 1975, *Catatau* dá a Leminski um reconhecimento nos circuitos da vanguarda erudita, mas não lhe concede o renome mais consensual, principalmente porque foi lido como uma espécie de manifestação temporã do concretismo. Se não lhe deu um mercado, dez anos depois de editado ainda encontrávamos exemplares em livrarias de Curitiba, este livro lhe abriu algumas portas: ele conseguiu se fazer admirado e respeitado pelo gueto paulista. Leminski conseguia ser um poeta para poetas. A amizade de Régis e de Antônio Risério são dividendos da edição deste livro. Risério escreve um longo texto explicativo na revista carioca *José*, em 1976. Régis faz, neste mesmo ano, uma entrevista com o poeta para o jornal *GAM*, do Rio. Nesta entrevista, ele busca saber a posição de Leminski sobre os concretos. Apesar de uma pequena ressalva (o concretismo não disporia de todas as chaves da poesia moderna), Leminski se declara mais concreto do que os próprios concretos, por ter estreado, aos 17 anos, como poeta concretista. Com isso, ele deixava bem claro sua filiação e passava a se valer dos bens simbólicos acumulados pelos vanguardistas. E, ao mesmo tempo, deixava aberta uma brecha para a incorporação de seu legado de poeta de várzea, de habitante da periferia. Ele, já de início, se assume na fronteira entre a várzea e a metrópole. Toda a sua ascensão se dará através de uma mistura, bastante atenta ao momento histórico, destas duas experiências.

O diálogo com Régis começa à sombra dos ‘patriarcas’ concretos. O termo ‘patriarcas’ mostra muito bem a estatura deles para Leminski e a posição familiar que este assume dentro do grupo. Ele se mostra como pupilo dos concretistas, como alguém que conversa com outro pupilo que, por estar próximo dos mestres, facilita o acesso.

A primeira carta já revela um conflito familiar, a entrada de um grupo externo, o dos músicos do Brasil crioulo (expressão de Leminski), que estavam invadindo o Sul. O poeta entra em contato com Caetano e Gil, entre outros, mostrando seu material a eles. Há muito entusiasmo em Leminski pelos meios de massa e isso faz com que o autor veja o *Catatau* como uma obra marcada por um excessivo eruditismo, que, segundo ele, é um pouco devedor ao meio extremamente literário da província. A vinda dos músicos, que circulam em um universo mágico e dionisíaco, funciona, para Leminski, como uma oportunidade de viver mais livremente sua vocação poética, sem o peso da erudição vanguardista, mas ao mesmo tempo sem abandonar suas conquistas.

Falando de alguns textos menos radicais, diferentes portanto do *Catatau*, submetidos à apreciação de Décio Pignatari num simpósio em Florianópolis, Leminski recebe uma crítica do patriarca: “mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele / e o décio com certo

dedo / apontou o provincianismo em que eu estava caindo / aproveitei a oportunidade para ter uma crise / bebi horrores / entrei em pânico / mandei / gente à merda em público / dei vexame na conferência do Décio / mas corrigi a trajetória / e voltei disposto a só produzir / o mais radical que eu pudesse” (p.33).

A crítica do patriarca chamava-o para a rota em torno do concretismo, do qual ele estava se distanciando pelo próprio peso de sua experiência popular. O à-vontade que os músicos alimentaram nele acabou sendo combatido pela “correção de rota” do poeta erudito, contra o qual Leminski se rebelou, dando vexame e iniciando publicamente um rompimento relativo com os vínculos mais estéticos. O fato de se conformar com o discurso da radicalidade não significa que o dilema do poeta estivesse resolvido, muito pelo contrário, foi intensificado. Para merecer o respeito da vanguarda doméstica, ele tem que renunciar a uma trajetória pop, cada vez mais próxima de sua vocação de produtor cultural que nega o literário em nome de outras formas de arte, como a música e o cartum.

Na carta de 3 de dezembro de 76, o poeta declara seu conceito de família literária: “nosso negócio / é gerar uma ecologia / um meio ambiente nosso / de troca de mensagens / meta-linguagens mútuas e recíprocas / (deixa que chamem de panelinha máfia autofagia etc)” (p.36).

As cartas funcionam no sentido de estabelecer um vínculo grupal, agregado em torno dos concretos, credenciando-se como seletos discípulos do triunvirato da poesia de vanguarda. Esta ecologia é ao mesmo tempo antiecológica por negar a diversidade típica do ecossistema, fomentando a constituição de um gueto. O poeta paranaense se quer continuador do concretismo, criando uma identidade grupal e uma distinção dentro de um campo de poder extremamente estratificado. Ele deseja ficar o mais próximo possível, superando assim o distanciamento imposto por sua situação de poeta da província. Em nome deste projeto fechado, de domínio das senhas, ele aceita se fechar na máfia concreta.

Em 22 de dezembro, acusando o recebimento de jornais e revistas, Leminski envia seus artigos recentes, pedindo para que Régis mostre a Augusto de Campos e a Décio Pignatari. Pede, no entanto, para esconder do Antônio Risério, porque ele não respondeu à sua carta e está assim quebrando o pacto.

Isolado em Curitiba, terra de contista, é grande a sua ansiedade de ser aceito na metrópole. Leminski sofre com a solidão literária e se revela um poeta que quer se mostrar – não podemos esquecer que ele pertence à era da publicidade, para a qual ser é essencialmente aparecer na mídia. Em fins de janeiro de 77, manda seu lamento ao interlocutor: “mostre esse material para o Augusto e se puder para o Décio. seja bonzinho. tenha pena deste pobre poeta provinciano” (p.40). Comentando os assumidos distintivos concretistas da poesia de Régis, Leminski externa o sentimento de passadismo que viveu durante as últimas décadas, sentin-

do-se um divulgador provinciano de um movimento distante no tempo. Ao fazer amizade com o grupo paulista que estava retomando as propostas dos anos 50, ele se sente enturmado e percebe que sua poesia não será vista como diluição das conquistas concretas, e sim como produto derivado dela mas com algo próprio: “houve um momento / antes de eu conhecer você risério e pedrinho (e agora outros) / em que eu cheguei a me sentir / um fóssil vivo por ainda me preocupar com poesia concreto (sic) / plano piloto e quejandos” (p.42).

O movimento de recuperação que estava acontecendo em São Paulo, do qual Régis participava, possibilitou a Leminski vislumbrar a oportunidade de ascender dentro da cultura brasileira, não como mero diluidor, papel que lhe coube até então, mas como herdeiro de conquistas. Se o processo de descendência vinha de São Paulo, ele não poderia ser tomado como uma manifestação extemporânea e deslocada da vanguarda. Assim, Leminski passa a integrar o grupo de jovens paulistas, sobre o qual exercerá certa autoridade, inclusive por ter uma produção mais sólida. Neste novo momento, ele faz valer o domínio das teorias concretas, acumuladas durante anos. Sua formação encontrava uma oportunidade de revelar-se para um público maior sem o perigo de ser tomada como provinciana. Ele podia figurar, sem grandes traumas, como próximo dos concretistas, embora continuasse o processo de deglutição. Não se tratava de vestir-se como poeta concreto, mas de se alimentar de suas conquistas. Participar do grupo de jovens de São Paulo tirava dele os medos do vanguardismo rebarbativo de província e lhe dava uma identidade grupal, com espaços seguros em pequenos jornais e com brechas nos grandes. Percebendo isso, em meados de 1977, seu entusiasmo aumenta. Eram eles os portadores da luz dos patriarcas, transmitida com a exclusividade de um circuito fechado.

Assumindo-se próximo e distante, ele se liberava de ser fielmente concretista, abrindo-se para outras possibilidades silenciadas pela relação mestre/discípulo: “passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo / para o grupo Noigandres / para Augusto, principalmente / escrevendo para eles / preocupados em saber O QUE ELES IAM ACHAR / nessa época eu era ‘concretista’” (p.44).

Tomando consciência de sua condição de ser cindido, de centauro, ele começa a refletir sobre a necessidade de meter paixão no trabalho da linguagem, sem abdicar dos rigores formais. Enturmado-se com os jovens paulistas ligados ao concretismo, ele pôde superar seu deslocamento histórico e geográfico e ingressar na construção de sua identidade duplex. Esta carta termina pedindo para que Régis mostre tais comentários ao Augusto, o que é um ato de referendar a sua decisão de assumir uma trajetória mais autônoma. Mas não muito, como logo veremos.

Na nona carta, ele se questiona se não está se atolando demais na mediocridade da mídia e repensa a função participativa da arte. Na verdade, temos um poeta que vai e volta,

que se aproxima e foge dos concretistas, criando assim um movimento de fluxo e refluxo, que lhe dará, ao longo de toda a sua trajetória, e mesmo depois de morto, a crítica e a adesão dos concretos. Esta aproximação dos paulistas e este recuo é típico da própria condição curitibana, ainda sofredora da seqüelas de ter sido quinta comarca de São Paulo. Literariamente, a capital do Paraná é e não é paulista, sendo uma latitude geográfica imprecisa. Leminski vai tentar definir uma posição literária intermediária, acrescentando, pela via de sua ascendência africana, um parentesco com o Brasil do Norte.

Na carta de número dez, o autor marca bem a posição que o separa de Régis. Ele se define, numa falsa modéstia, o pequeno irmão da pequena cidade de Curitiba, ilha de certeza. Régis seria o grande irmão da grande cidade de São Paulo. Esta é uma estratégia de sedução, porque no relacionamento dos dois, quem assume mais autoridade é Leminski. Mas esta modéstia ajuda o poeta da várzea a ser aceito na metrópole, que geralmente toma para si, e de forma intransigente, as rédeas da história literária.

Ver a província como ilha é uma imagem que vem da revista *Joaquim*, editada no fim dos anos 40. Leminski se pensa a partir de sua cidade,ilhada e por isso desejosa de outras identidades e não apegada a seu modo particular de ser.

Para ele, Régis, habitante de uma cidade industrial, cosmopolita e emblematicamente moderna, que não abre mão da identidade que a sustenta culturalmente, tem que “esculhambar mais, pintar mais por fora das molduras” (p.52). O que se critica nele é o distanciamento da vida, produto de uma postura intelectual diante da arte. Ou seja, critica-se a entrega à rarefação de uma cultura demasiadamente estética. Estar na várzea é assim um trunfo, porque ela permite que se renuncie a certos valores afetadamente cosmopolitas, dos quais o escritor de São Paulo não consegue se livrar. Leminski quer que Régis seja menos cultura e mais existência, menos paulista (leia-se: cosmopolita) e mais brasileiro: “você é paulista, mas ser paulista não é tudo” (p. 53). O processo de questionamento da intransigência concretista/paulista está em processo e o poeta do Paraná não se deixa ser colonizado por uma teoria. Na carta número 12, Leminski interpreta Régis como um amigo sisudo: “tua entrevista a CASPA/ linda/ só que v. está muito circunspecto/ sério/ quase concretista/ cheio de *distinguos* e historicismos” (p.56). De influenciado, ele passa a mestre, primeiro passo para a ascensão. Sua estatura dentro do grupo começa a crescer pelo fato de sua voz se desgarrar da dos patriarcas.

Régis, sendo o mediador, aparece como ponto de contato com a família cultural na qual Leminski se insere em busca de uma posição de destaque. Se os concretistas são os patriarcas (o tronco de onde descendem), os baianos são os irmãos que representam a outra ala familiar, a da cultura de massa, popular, ligada à musicalidade. Está mais ou menos definida a família que nasce à sombra das barbas venerandas dos patriarcas: os irmãos paulistas e os irmãos baianos. Leminski inaugura um novo ramo, ocupando, de certa forma, a fronteira

entre Bahia e São Paulo. Assim, sua Curitiba é esta cidade colocada entre dois modos de ser extremos, a baianidade e a paulistanidade. A Bahia entra como antídoto contra a circunspeção. O poeta do Paraná, costurando sua dupla nacionalidade literária, baiana e paulista, sugere a seu interlocutor um descanso da sua condição metropolitana: “adoraria saber que os eflúvios da bahia / tenham aliviado barras sampaulinas em você” (p.74). Embora reconhecendo a importância da maneira de ser e de produzir dos baianos, ele não deixa de reconhecer, na mesma carta, que “o campo ainda é dos campos”, embora se entusiasme com a vinda de Caetano Veloso, compositor que, por mais inventivo que seja, na linha dos patriarcas, traz consigo uma maneira apaixonada de viver que se fastia do rigor teórico hegemônico em terras sampaulinas. O legado baiano é extremamente importante para esta família cultural que, oriunda do tronco experimentalista, vive a idade da publicidade e da música.

A opinião dos que vêm do norte promove uma polinização dionisíaca na fina flor da poética de vanguarda. Esta interferência do pólo contrário pode ser vista na opinião de Waly Salomão sobre as revistas feitas no sul: “diz que waly acha meio quadradas meio caretas nossas revistas / as revistas do sul (qorpo estranho? greve?) / eu disse: nós achamos as revistas dele / muito porraloucas dodivanas e piradinhas” (p.81). Percebendo o confronto de pólos, Leminski vai intensificar sua situação fronteira, caminho mais seguro de conseguir uma aceitação amplificada dentro de um horizonte tão antagônico.

Este seu desejo fica estampado em um poema de 1979, em que o poeta reverencia ícones dos pólos deste campo:

dia
dai-me
a sabedoria de caetano
nunca ler jornais
a loucura de walter franco
ter sempre uma cabeça a mais
a fúria de décio
nunca fazer versinhos normais

Na versão definitiva, Leminski vai substituir a referência a Walter Franco, cujo trabalho é abominado em uma das cartas, embora, no futuro, atento aos mecanismos de ascensão, o poeta continue a se relacionar com ele e acaba tendo poemas seus musicados por Walter. Este poema revela bem a ânsia de influência e a criação de uma família no seio do qual ele tenha o poder de figurar como elemento aglutinador.

É interessante acompanhar o processo de baianização dos discursos. No começo, as cartas, mais ao gosto apolíneo do concretos, são formais e os tratamentos respeitosos. Com o aumento da influência baiana (e, logicamente, com o fortalecimento da amizade) Régis

deixa de ser tratado como intelectual e passa a fazer as vezes de um receptor amoroso. Ele e a esposa são chamados, por Leminski, de meu amor, de amados, há beijos intoxicados de saudades, revelando assim a erotização da correspondência.

É o período em que Leminski começa a questionar com maior convicção a ausência de vida e de eros na obra de arte, preparando assim o terreno para o rompimento com a poesia concreta – um rompimento que será sempre relativo. Recusando ser um mestre como os patriarcas, a teorizar profundamente como os fundadores da seita, Leminski escolhe um papel menos elitista e mais ativista, o de guerreiro da poesia. Não podemos esquecer que, profissional da publicidade, ele estava habituado a usar os signos, os conhecimentos, as informações, num nível decodificável pelo receptor comum. A publicidade é a linguagem posta em sua maior carga de comunicação, ao qual o produtor recorre para um uso imediato. Ele não busca atingir apenas os poucos, mas um maior número possível de pessoas. As criações de Leminski, assim, tinham mais o caráter de divulgar teorias, era o lance rápido, possibilitado pelo momento, e não um projeto longamente meditado. Sua poesia, mesmo a mais experimental, traz sempre o acaso, o imediato, a saída de sobrevivência do guerreiro que está no campo de batalha. É uma poesia bélica, o que o distingue dos patriarcas, tomados por uma tarefa de longa meditação. É uma ação apaixonada, conjugada sempre no presente.

Diz ele em carta de setembro de 78: “eu me movo para todos os lados, expludo” (p.95). Este poeta que se move para todos os lados, mas que não tira o olho dos baianos e dos paulistas, revela uma preferência por revistas e antologias que congreguem amigos. É a idéia de constituição de uma família, sustentada por laços muito bem definidos.

Outro parêntese necessário. Leminski é publicado por Régis, consegue através dele espaço na *Folha de São Paulo*, e publica o Régis em revistas aqui do Paraná. Eles estão sempre negociando espaços, colaborações, e vão assim estabelecendo uma rede de relações bastante firme que dará a sustentação de seus nomes. A impressão que fica é a de que ele gerencia com bastante parcimônia os espaços para Régis, controlando assim sua produção, apontando caminhos, aceitos para que a colaboração fique adequada ao que Leminski defende. Dessa forma, ao publicar Régis, Leminski está publicando a si mesmo, uma vez que o outro é apenas uma variação do eu. Ao mesmo tempo, Régis servia para propor matérias de Leminski e mesmo para sondar a aceitação destas, funcionando como um agente do poeta da várzea: “E meu depoimento na “escrita”? será que dava pra você, daí, mais fácil, telefonar pra vertente e perguntar assim como quem não quer nada se pode ser ou tá dechifre... ok?” (p. 103).

Nesta mesma carta, ele faz uma síntese da teoria do medalhão para o poeta paulista que vai fazer matéria para o *Folhetim*: “use os códigos da mediocridade, se preciso, para dizer o fundamental... / jornalismo é média / coloque-se na pele do leitor comum/médio... fisque-o

[...] não seja sectário da vanguarda, negocie, ganhe ponto, apóie-se nele, tente outro, pluralize, democratize, abra... [...] faça de conta que você fala dos troços que eles gostam e diga tuas coisas” (p. 103). Estes conselhos têm como objetivo preparar o amigo para ocupar espaço no *Folhetim*. E para que isto ocorra, segundo Leminski, seria preciso se distanciar da radicalidade erudita dos Campos. É assim que vemos sua estratégia de tomada de espaços, valendo-se dos Campos, mas abandonando seus valores intransigentes em nome de uma estandardização cultural e, conseqüentemente, de um sucesso mais fácil: “acho que tuas dificuldades de firmar pé no folhetim são uma demonstração de tua elitização campos-perigosa...” (p. 104). O que o poeta do Paraná quer é usar a herança paterna, suas credenciais, mas de uma forma outra, revertendo-as em proveito de sua imagem. É uma espécie de revolução interna: tirar partido do concretismo, mas sem deixar que o concretismo seja mais forte do que sua própria identidade.

Ainda em 78, Leminski continua renegando, em seu discurso privado, a distinção radical entre inventores e diluidores, o que não é aceito pelo poeta de Curitiba por inviabilizar seu projeto de se transformar em um inventor/diluidor, conjugando assim duas posturas conflitantes. Numa conversa com Alice, transcrita na carta 42, Leminski lembra que as avaliações de sua poesia, e dos de sua geração, não pode passar pelo crivo concretista, porque isso viciaria o resultado.

Nesta carta/rompimento com os concretistas, Leminski busca a desestetização dos poemas e a vinculação ao aqui e ao agora. É um ato de rebeldia contra os patriarcas, uma insurreição familiar, que vai contra os valores que os atormentaram durante décadas. Todo o seu projeto estará agora voltado para o grande público e não para os aristocratas da vanguarda. É uma carta sincera, que mostra a angústia de Paulo Leminski diante de uma teoria que o acompanhou por anos, fazendo com que ele se vestisse uma roupa desconfortável. É o momento de dispersão, de abertura para a diversidade. Significativamente, é no fim da ditadura que se dá o seu rompimento com a ideologia concretista.

Ainda em 79, Leminski continua procurando se estabelecer, com divulgação marginal de sua obra fora do país (México e USA). As revistas por onde passa são efêmeras e/ou de pequena circulação e o poeta permanece com pouca visibilidade. Ao falar de um projeto de revista ligado ao Governo do Paraná, ele revela que dirigir esta revista lhe daria poder. A prática publicitária lhe revelou que a única forma de poder é conquistar a grande mídia, na qual ele ainda tem pequena participação. Daí a sua tentativa de quebrar o circuito nanico em busca do reconhecimento do grande público. Tinha rompido a resistência com relação ao sucesso e ao papel de diluidor, de mediador cultural, renegando o decálogo concretista, e estava pronto para entrar na década de 80 com um projeto mais pop, voltado mais para o consumo: “quero sair dos circuitos abafados [...] para platéias mais amplas, penso em editoras, distribuição

regular, etc.” (p.141). O caminho que Leminski pensa tomar é o da prosa, discute longamente o projeto de uma ficção nunca levada adiante: *Minha classe gosta*, que tematiza, já no título, a questão da mediocridade. É na superação do poético (sinônimo de literatura) que estaria a saída para uma recepção mais ampla. O domínio do lugar comum é o novo chão eleito por Leminski, que agora, depois de ter minimizado a influência dos patriarcas, declara-se um produtor que quer jogar as cartas da cultura de massa, sem nenhum receio de trabalhar com seu material sujo, com as informações abertas e descomplicadas, dentro de uma lógica de mercado. O projeto cult dos Campos ficou enfim distante e o poeta se põe a caminho da prosa. O *take it new* de Pound se transforma no *take it easy*. Não mais o *faça-o novo*, mas *faça-o fácil*. No lugar de conceitos eruditos, a palavra ao gosto do público.

Minha classe gosta seria um anti-*Catatau*. Mas a novela não acontece e o projeto de reconhecimento via prosa se esboroa. É mais uma tentativa frustrada. A dificuldade de um poeta passar dos meios da poesia para os meios da prosa é sempre muito grande. Todo o conhecimento estético acumulado em sua maneira de escrever e os vícios de quem vivia a produzir slogans publicitários não permitiram a Leminski escrever uma prosa voltada para o mercado. Era e podia ser um prosador experimental, mas não conseguiu naturalidade da prosa para consumo em grande escala.

Apesar disso, o autor teima em seu projeto de desvinculação do elitismo concretista. Se *Catatau* (Edição do autor, 1975) era dedicado aos três concretistas, ao organizar seu livro auto-impresso *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (Curitiba, 1981), ele cortará as dedicatórias aos Campos e a Décio, como era seu projeto inicial, cuidando assim para que o volume não nasça com um cordão umbilical muito saliente. Esta é uma estratégia de mercado e serve para minimizar a presença dos patriarcas.

Paralelamente, ele passa a investir com muito mais intensidade nas letras de música e, depois de encontros com Gilberto Gil e Caetano Veloso, que aprovam sua produção, Leminski transfere suas expectativas de sucesso para a MPB, o que era muito mais provável. Ele não esconde seu contentamento ao transcrever as palavras de Caetano: “agora estou pronto para estourar (palavras textuais dele)”. É fim de 1979, Leminski está com 35 anos e não é mais um poeta curitibano pregando a ideologia concretista, mas um poeta/compositor aceito no jovem grupo de maior prestígio na MPB nacional. Ele está exultante, querendo escrever tudo, fazer tudo, a virada de década também aumenta as expectativas. Num show em Curitiba, Gil faz a propaganda de Leminski, com o seguinte comercial: “Para Paulo Leminski, grande poeta do Paraná, poeta realce, uma das inteligências mais faiscantes deste país” (p.155). Também Caetano dedica música a ele e faz o comercial do poeta, que já não ficará mais preso ao meio local. Ele passa a circular entre baianos, identificado a um movimento de cultura de massa sofisticado, dando assim os primeiros passos decisivos rumo ao reconheci-

mento. No fim da carta número 55, escreve a Régis: “minha passagem para a MPB está para se completar: operação mass-mídia” (156). Toda a sua sede de promoção se encontra prestes a ser saciada. Depois de anos sufocado em uma província, produzindo para alguns amigos que o admiravam incondicionalmente, porque Curitiba não é terra de interlocutores, mas de fãs, o poeta se prepara para subir. Ele está pronto para decolar. Na carta 36 (27 de setembro de 1978), ele havia desenhado uma nave (ou avião) levantando vôo, vôo que começa a atingir altitude de almirante. Aparecem em seu discurso expressões baianas e Leminski desiste da meta-linguagem em nome da linguagem. O deslumbre estético está, pelo menos momentaneamente, superado e o poeta passa a ler biografias dos poetas, recusando tudo que é literatura. Esta vitalização do texto revela a sua vontade imensa de viver a poesia, de transformá-la em música, em linguagem consumida, influenciando a existência de pessoas comuns.

A partir deste momento de inserção no grupo baiano, o poeta vai deixando de escrever para Régis, ainda vinculado aos concretistas e ao mundo da literatura, e passa a viver a sua fama. Em 1981, depois de um ano sem escrever ao amigo, ele relata: “tem me acontecido coisas. maravilhas, principalmente, coisas fundamentalmente maravilhosas [...] estou VIVENDO a tangência entre poesia e música popular” (p. 171). A partir deste ponto, a presença de Régis na vida e na obra de Leminski diminui drasticamente. Eles tinham se comunicado durante o tempo de preparação para o sucesso, e Régis serviu como um canal com São Paulo, dando-lhe vários contatos, favorecendo o encontro com os músicos e com jovens poetas eruditos. Com o estouro, o interlocutor fica de lado, em sua trajetória mais ou menos obscura, isto é, em sua trajetória de poeta fora do mecanismo midiático, e Leminski passa a usufruir de seu novo *status* cultural.

Entre 1980 e 1983, Paulo se estabelece no centro do campo literário e deixa de ser um poeta do Paraná para se ver transformado no grande poeta jovem do Brasil, encontrando na Brasiliense, que estava desenvolvendo um catálogo pop, que a levaria a se tornar a grande editora do momento, as condições para extravasar todas as informações acumuladas em anos de exílio na ilha paranaense: Leminski publica poemas, ficção, biografia, traduz e faz apresentações, tudo isso num ritmo de quem tem muita pressa, fruto da longa espera, mas também da consciência da rapidez do próprio sucesso.

Uma curiosidade que revela muita coisa. *Caprichos e Relaxos*, seu primeiro livro comercial, de 1983, trazia na capa uma apresentação de Caetano e de Haroldo de Campos. Estrategista exímio, profissional do mercado, o poeta não recusava todo o peso de seriedade dos patriarcas – estes participam do livro não só pelas influências e pelos conceitos subjacentes, mas pela voz de autoridade de Haroldo de Campos, grande cacique da tribo. O interessante é que, segundo as cartas, Décio era o poeta mais próximo de Leminski. Depois o Augusto, profundo estudioso da MPB. Mas quem soma o poder do grupo é sua figura

mais proeminente. Leminski sabia avaliar muito bem estas coisas. Se ele não se afastara de fato dos concretos, apesar de toda a sua divergência, comentada em várias cartas, é porque estava de olho nos dividendos que este aval traria. Também soube escolher, entre os músicos baianos, o mais conceituado e o mais próximo da poesia. O esquema promocional ainda não estava completo. Leminski mudou sua imagem, deixando um vasto bigode, à maneira de Lech Walessa, líder do sindicato polonês Solidariedade e prêmio Nobel da Paz justamente de 1983, que lutava para a abertura política em seu país. O Solidariedade e seu líder eram extremamente populares naquele ano. Assumir-se como um equivalente, em termos de poesia, ao líder fortalecia sua presença na mídia. Leminski, sempre atento à programação visual do texto, investia também na programação visual de si mesmo. Posando como o Walessa da poesia brasileira, criou uma marca com o seu próprio sobrenome, onde aparecia a bandeira do Solidariedade. No meio do livro, ele surge numa foto com sua roupa de faixa-preta de judô, posando de mestre de artes marciais. O seu cuidado não é apenas com o aspecto externo. Na seleção poética de *Caprichos e Relaxos*, aparecem todos os gêneros, dos poemas de invenção aos haicais. Como se vê, ele sabia, e muito, embalar seu produto.

Homem de marketing, o primeiro poeta brasileiro a usar de forma tão premeditada a publicidade, transformando a si próprio em um signo, ele produziu-se para entrar na história da cultura brasileira não como um intelectual, mas como as estrelas de nossa MPB. Mais do que um poeta, hoje há um pequeno consumo de seus livros, que outrora venderam muito, Leminski fica como uma imagem, como uma marca, como um símbolo.

É bom lembrar que, ao ganhar o público nacional, Leminski fundou também uma outra imagem de Curitiba. Através de sua obra, a capital paranaense se transformou num ponto geográfico entre São Paulo e Bahia, funcionando como denominador comum de uma cultura de contrastes, de uma mestiçagem cultural em forma de polígono, em que há vários grupos em fusão. Esta variedade étnica do Paraná se sublima em uma poesia que, estrategicamente, quer ser múltipla para atingir um espectro maior de leitores, isto é, de consumidores.

Com *Caprichos e Relaxos*, livro que agrega fragmentos de duas décadas de trabalho, simbolizadas em dois nomes de prestígio que assinam a capa (Haroldo de Campos e Caetano Veloso), estavam dadas as condições para a ascensão do homem/mito Paulo Leminski, que iria viver intensa e heroicamente todas as horas de seu fim.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

HUGHES, Robert. “A ascensão de Andy Warhol”, in *30 anos do The New York Review of Books: a primeira antologia*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

LEMINSKI, Paulo & BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 2.^a edição, 1999.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.