



## O cotidiano do verso (*in-verso*): revoluções poéticas em Ana Cristina César e Paulo Leminski

### The daily life of the verse (*in-verse*): poetic revolutions in Ana Cristina César and Paulo Leminski

Luciana Brandão Leal<sup>1</sup>

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Florestal, Minas Gerais/Brasil

luciana\_brandao@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1534-9726>

**Resumo:** Este artigo propõe uma leitura de poemas de Ana Cristina César e Paulo Leminski escritos sob os ecos da ditadura militar da década de 1970. Esses poetas representaram, com seus traços peculiares, a dicção própria da geração mimeógrafo. Neste percurso, considera-se o contexto político-social em que surgiu a poesia marginal e suas feições particulares, além das características próprias do gesto literário de Ana C. e Paulo Leminski. Em tempos de silenciamento, a poesia busca novos caminhos para expressão do eu, reelaborando a linguagem poética e propondo novos vieses de expressão e divulgação artística.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar; Paulo Leminski; ditadura militar; literatura marginal; violência.

**Abstract:** This article proposes a reading of poems by Ana Cristina César and Paulo Leminski written under the echoes of the military dictatorship of the 1970s. These

---

<sup>1</sup> Luciana Brandão Leal é doutora e mestra em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa, com bolsa CAPES de doutorado-sanduiche. Professora do 3º Grau – Nível Adjunto II – da Universidade Federal de Viçosa (atuando no *campus* Florestal). Coordena projetos de pesquisas sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e sobre Artes Visuais, registrados na Universidade Federal de Viçosa. Membro do grupo de pesquisas GEED – Grupo de pesquisas em estéticas diaspóricas. Compõe o corpo editorial do literÁfricas – UFMG (NEIA/GEED).

poets represented, with their peculiar features, the diction proper to the mimeograph generation. In this way, we consider the political-social context in which marginal poetry and its particular features emerged, in addition to the characteristics of the literary gesture of Ana C. and Paulo Leminski. In times of silence, poetry seeks new ways to express the self, reworking the poetic language and proposing new biases of expression and artistic dissemination.

**Keywords:** Ana Cristina Cesar; Paulo Leminski; military dictatorship; marginal Literature; violence.

*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. 68.*

## **1 Considerações sobre a literatura marginal e o contexto histórico da Ditadura Militar**

O regime militar ditatorial, implantado no Brasil em 1964, intensificou a coerção e a violência do Estado com o AI- 5, de dezembro de 1968, documento que conferiu ao Executivo poder arbitrário para reprimir quaisquer manifestações sociais, culturais e políticas consideradas subversivas à ordem vigente. Nesse contexto de silenciamento, a Literatura assume papel de questionar o sistema opressor que se estabelecia. Como afirmam Bueno e Miranda (2000), a poesia do período é uma resposta estética ao impasse político, ao propor a redescoberta do “eu” em versos prosaicos. Há, também, segundo eles, “uma fuga estratégica dos grandes temas sociais e um verso displicente em relação ao rigor formal da linguagem concretista” (BUENO; MIRANDA, 2000, p. 451).

A literatura marginal é um meio alternativo às formas comerciais de produção e circulação da arte literária na década de 70, que controvverte os critérios de publicação das grandes editoras. Em consequência disso,

surgem obras, sobretudo poéticas, produzidas de maneira autônoma e reproduzidas em equipamentos domésticos, a partir de registros de temas cotidianos, marcados pelo uso informal e coloquial da linguagem. A distribuição desse material é feita pelos próprios autores na entrada de bares, teatros, cinemas, museus e outros locais de grande circulação pública. Os versos de Kátia Bento mencionam a divulgação das obras literárias, prática comum entre os artistas da época: “De irmão a irmão/de mano a mano/de mão a mão” (*apud* BUENO; MIRANDA, 2000, p. 453).

Assim constitui-se a geração “marginal” ou “mimeógrafo”, como metonímia da produção cultural independente. A opção pela produção própria, o produto poético marginal e suas formas de distribuição confirmam o interesse do poeta em assumir sua “marginalidade” e produzir cultura “fora do eixo” tradicional. Por mais contraditório que possa parecer, percebe-se que há certo prazer na perseguição e na falta de oportunidades de publicação. O adjetivo “marginal”, nesse contexto específico, adquire outros contornos semânticos: o poeta e a poesia produzida na década de 1970 são “marginais” por ficarem à margem da sociedade e dos meios de produção e divulgação cultural; marginalizados pela própria abordagem artística, pelo conteúdo extremamente irônico, contestador e pelo uso da linguagem coloquial; além de serem, de fato, alvo da perseguição militar, do exílio, das prisões e das torturas nos porões da ditadura, práticas de violência corriqueira nessas décadas, que tanto marcaram a história do nosso país.

O movimento propõe uma mudança na própria forma de conceber a Literatura e a Arte de uma forma geral, afastando-as dos parâmetros sérios e eruditos, como atitude crítica à ordem do Sistema. Para Heloísa Buarque de Hollanda (2001),

A recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universalidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. Tal atitude anti-intelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo (HOLLANDA, 2001, p. 111-112).

Os “marginais” questionam não só o sistema político vigente, mas os próprios modelos literários que os antecederam. Rejeitam a construção intelectualizada dos concretistas e do poema-processo, como se pode ler nos versos de Marcelo Dolabela: “O poeta concreto/discute

com o poeta/do poema-processo/qual deles é capaz de apanhar/do poeta marginal/enquanto isso o poeta marginal/tira mimeógrafo do nariz”. (apud BUENO; MIRANDA, 2000, p. 453)

A palavra se aproxima do que é mais corriqueiro, as menores vivências do poeta podem ser matéria para poesia. O verso é resultado da anotação casual do cotidiano, do que é ínfimo e pessoal. O instante experimentado muitas vezes irrompe no poema quase em estado bruto e parece predominar sobre a elaboração literária da matéria vivida.

A geração mimeógrafo retoma o poema-piada, já inaugurado em 1922, que agora se mostra mais irônico, ambíguo e jocoso. O poema pornô apresenta forte apelo sexual e, muitas vezes, prioriza o que é escatológico e de mau-gosto. Na linguagem, como mencionado, predominam a coloquialidade, as gírias e os palavrões, que aparecem como dialeto naturalizado da fala cotidiana. As metáforas coexistem com a agressão verbal do palavrão, que muitas vezes impactam o leitor, levando-o à reflexão insistente sobre temas sociais e políticos.

Paulo Leminski participou, no início dos anos setenta, de projetos e revistas de experimentação poética e foi incluído por Samira Campedelli [1990] no estudo *Poesia Marginal dos anos 70*. Ana Cristina Cesar figura a lista de poetas selecionados para *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, pesquisadora criteriosa da literatura marginal. A publicação de obras desses dois escritores em importantes antologias, além dos diversos estudos críticos sobre a produção literária de Ana Cristina César e Paulo Leminski demonstram que, no século XXI, ambos estão canonizados e alcançaram o “status” das formas “bibliotecáveis” de Literatura. Para além desses argumentos, interessa a reflexão sobre o caráter independente de parte da produção literária de Ana C. e Paulo Leminski, o que justifica a escolha deste tema para refletir sobre literatura, memória e política no cenário brasileiro da década de 1970, evidenciando o “marco da contracultura dos anos de 1970” (WISNIK, 2013, p. 385).

A repressão e a violência impostas pelo Estado tematizam e são alvo de diversos artistas dessa época, como nas famosas canções de Caetano Veloso, “Alegria! Alegria!”, e de Chico Buarque, “Cálice” e “Apesar de Você”, além de outros tantos intelectuais que fizeram da Arte espaço de encenação e resistência contra a opressão. Para Silviano Santiago (2002, p. 25), era um “grito dado no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura”. Marginais são todos aqueles que resistem fortemente contra as imposições militares,

contra a violência e o silenciamento impostos em um período que jamais deve ser esquecido ou negligenciado pela história de nosso país.

## 2 A lírica de Ana Cristina Cesar: atos de fingir

Este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz no coração. É prosa que dá prêmio. Um *tea for two* total, tilintar de verdade que você seduz, *charmeur* volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.

E cante.

Puro açúcar e branco e *blue*

(CESAR, 1998, p. 55).

A produção literária de Ana Cristina Cesar aconteceu, sobretudo, nesse período conturbado do nosso cenário histórico e político, no auge da coerção imposta pelo regime militar, que ocasionou profundas mudanças em fatores comportamentais, estéticos e sociais do país. Silviano Santiago (2002, p. 13-27), em análise intitulada “Poder e Alegria: A Literatura Brasileira Pós-64”, reflete sobre os anos de autoritarismo e sobre o lugar do intelectual no período da ditadura militar: “tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre estes, o do artista)” (SANTIAGO, 2002, p. 19).

Armando Freitas Filho (1998, p. 1) prefaciando *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, escreve:

A poesia de Ana Cristina Cesar lida com os mesmos elementos das outras que surgiram, no Rio, nos anos 70: o tom coloquial, a experiência imediata e cotidiana captada através de uma escrita sem aura, instantânea, longe das dicções solenes, sisudas e premeditadas da literatura em geral e das vanguardas estabelecidas e dogmáticas.

Como observa o pesquisador, há características que aproximam a voz de Ana C. à dicção própria dos escritores que produziram no mesmo período, a geração dos poetas marginais. Ana Cristina Cesar resiste à violência e ao silenciamento ditatorial elaborando e encenando, em poemas performáticos, a sua própria subjetividade. Nos versos dessa jovem escritora, cuja vida intensa e breve durou apenas 31 anos, veem-se

diversas formas de encenação do “eu”, o tom confessional e a pluralidade das linguagens e gêneros. Outro aspecto importante é o duplo movimento contido nos poemas: enquanto eles são construídos por Ana C. e seu eu-lírico, eles também a/os constroem. Tais características podem ser observadas nos seguintes versos:

I

Enquanto leio, meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

(CESAR, 1998, p. 42)

No poema, a voz se enuncia em primeira pessoa, determinando o tom que Armando Freitas Filho (1998, p. 1) observa: “confessional, que está próximo do ‘querido diário’ adolescente, que dialoga com um interlocutor mutante, misto de pessoa e personagem”. A sensualidade está na exposição quase erótica da intimidade – latente na poética de Ana Cristina Cesar, como quem convida o leitor a espreitar sua nudez, perturbadora, escancarada nos versos. Ler com os seios “a descoberto” remete também a uma leitura “de peito aberto”, sem reservas, sem preconceitos, que se reflete na relação entre a autora, o texto e o leitor. O poema é um corpo vivo, dinâmico, tal qual a palavra, e se mistura com o corpo da voz lírica. Tanto a criação poética está em constante transformação quanto a própria experiência literária. Vejamos:

olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

(CESAR, 1998, p. 89).

O corpo do poema se amalgama ao corpo da voz lírica. A enunciação feita em primeira pessoa acentua a subjetividade e estabelece o convite ao leitor para preencher os espaços vazios da enunciação. Corpos vivos que se movimentam, pulsam e sangram. O filete de sangue

que escorre entre os dentes metaforiza a pulsação da arte literária, que não pode ser apreendida ou moldada em parâmetros fixos. Além disso, colocando-se no lugar do próprio leitor, “olho muito tempo o corpo de um poema”, o eu-lírico reforça também como a experiência estética é viva e dinâmica.

Reforçando a subjetividade que se evidencia nos versos citados, Ana C. reflete sobre diversos temas: exílio, despedida, saudades... Cria-se um ambiente onde é possível falar daquilo que povoa a poesia: a ausência (as ausências). Ausência do espaço, da palavra, de fronteiras e de referentes. Na medida em que o discurso poético encena faltas (e ausências), como em “Vacilo de vocação”, reitera-se, a partir das palavras e dos silêncios transcritos no corpo do poema, a “arte ininterrupta de pintar saudades”:

Vacilo de vocação

Precisaria trabalhar – afundar – como você – saudades loucas  
– nesta arte – ininterrupta – de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional – me deixa sola – solta – à mercê  
do impossível – do real (CESAR, 1998 p. 112).

Na obra *A teus pés* (1998), a hibridização de gêneros aparece nos textos em formato de diários, correspondências, curtos poemas em prosa e prosas poéticas, característica da junção de diversos trabalhos independentes da autora. Há, também, poemas em forma de diário, gênero que se define por ser uma narrativa em primeira pessoa, que pretende ser um relato fiel do cotidiano de quem o escreve, além de constituir revelações de interesse particular: “íntimo por seu conteúdo e por sua destinação” (LEJEUNE, 2008, p. 224). Escrever um diário corresponde, na oralidade, à conversa com os “próprios botões”. Essa sinceridade e liberdade da escrita confessional parecem, em alguma medida, avessas ao âmbito literário. No universo criativo de Ana C., a escritora articula, performativamente, suas cartas-poemas em forma de diários, confissões que, ao contrário do que se supõe, considera a interação contínua com o leitor:

18 de fevereiro

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas

consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem!  
(CESAR, 1998, p. 103).

Nos versos transcritos, em formato de prosa poética, há inúmeras contravenções, elucidando as percepções de Freitas Filho (1998, p. 1): “A prioridade volta a ser pelo semântico, e, se conteúdo e forma são mesmo indissociáveis, aquele é que determina esta”. Em seus poemas, Ana Cristina Cesar subverte o gênero em sua própria constituição, transformando-o em poemas narrativos, em versos metapoéticos enunciados em primeira pessoa:

DO DIÁRIO não diário “INCONFISSÕES”  
17.10.68  
Forma sem norma  
Defesa cotidiana  
Conteúdo tudo  
Abranges uma ana  
(CESAR, *apud* FILHO, 1998, p. 1).

O poema transcrito foi publicado no jornal do Brasil, em 29 de outubro de 1993, para marcar o décimo aniversário de morte de Ana Cristina Cesar. O título do poema já subverte a própria concepção do gênero “diário”, demonstrando que a escritora busca, a todo momento, desprender-se das concepções rígidas sobre os gêneros textuais e sobre a própria poesia.

Para Lejeune (2008), o texto autobiográfico é aquele que pretende contar a verdade sobre si mesmo, conceber a si mesmo como sujeito completo. No primeiro verso do poema “DO DIÁRIO não diário INCONFISSÕES”, o “nome próprio” é grafado em letra minúscula, o que sugere uma concepção de “sujeito incompleto”, parcial, como no verso: “Abranges uma ana”. A totalidade não existe nesse enunciado, é utópica, como na própria vida e na arte literária. Por parecer transitar pela esfera autobiográfica da escritora, inclusive remetendo ao “nome próprio”, o poema “Soneto” também convoca o leitor a apreciar a encenação de intimidades inventadas. Assim como Fernando Pessoa, no célebre poema “Autopsicografia”, Ana Cristina versa sobre o “fingimento”, que se torna, então, tema de poesia. O jogo entre o real e o ficcional também aparece nestes versos, que tratam das formas de representação, em que a voz poética se ficcionaliza:



SONETO

Pergunto aqui se sou louca  
Quem quer saberá dizer  
Pergunto mais, se sou sã  
E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar  
E finjo fingir que finjo  
Adorar o fingimento  
Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores  
quem é a loura donzela  
que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém  
É um fenômeno mor  
Ou é um lapso sutil?  
(CESAR, 1998, p. 65).

Em seus textos críticos, Ana Cristina César afirma: “a intimidade não é comunicável literariamente” e “o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura” (CESAR, 1998, p. 259), sugerindo que o produto final da literatura, apesar de estar vinculado ao “real vivido”, é sempre “fingimento”, sempre ficção. Com essas declarações, a autora recusa o próprio “mito”, ou seja, o caráter intimista e confessional de sua poesia. No momento em que a vida passa para o poema, ela se perde ou se transforma:

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam!  
Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo exclamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional (CESAR, 1998, p. 38).

Os primeiros versos desse poema aparecem, no livro *A teus pés*, entre fotos de infância da escritora, datadas de 1953 e 1954. As fotos e a própria disposição do poema nessas páginas iniciais contrariam o próprio plano do enunciado: “sou fiel aos acontecimentos biográficos”, fato

desmentido pela afirmação subsequente: “não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”. Tanto quanto os excertos de textos críticos da autora carioca, o poema em prosa citado, onde declara: “agora sou profissional”, reiteram a distância entre a linguagem e o real; o poema é uma “produção” de significados, não é mera tradução do real vivido. Dupla máscara de fingimento e performance que Ana C. veste e desveste página a página. Este distanciamento entre o real e o produto literário é um dos temas centrais da poesia de Ana Cristina Cesar.

Os versos “pergunto aqui se sou louca” ou “sou fiel aos acontecimentos biográficos” criam uma atmosfera de sinceridade e espontaneidade que só este lugar de enunciação permite. Mesmo que fingida, a subjetividade está aí presente, e propõe trocar a objetividade por elementos inusitados: alusões constantes a acontecimentos pessoais, a memórias e a segredos íntimos. O tratamento literário da experiência seria, então, uma espécie de provocação ao leitor: “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo” (CESAR, 1998, p. 80)

Mesmo considerada uma “poeta marginal”, Ana Cristina Cesar tem algo de excêntrico em relação aos companheiros de sua geração. Seu trabalho apresenta uma sofisticação que contradiz a dicção propositalmente antiliterária da década de 1970. Destoando das ideias de sua geração, Ana Cristina traz o conceito de literatura como criação de sentidos, construção-que não se confunde nem com a invenção, nem com a confissão da intimidade; exige rigor na escrita e na leitura.

### **3 A poesia de Paulo Leminski: experiência e metapoesia.**

Ao analisar a Antologia poética de Paulo Leminski, *Toda poesia*, publicada pela Companhia das Letras, em 2013, nota-se que o poeta se empenha em construir uma linguagem dentro da linguagem, extraindo sua força literária também da experiência. Entretanto, o poeta não se prende a uma única via criativa, inventa diversos caminhos e formas imprevisíveis para o exercício estético da palavra: “de contos semióticos” (LEMINSKI, 2013, p. 155), “ideogramas”, “ideolágrimas” (LEMINSKI, 2013, p. 112), “hai-cai:hi-fi” (LEMINSKI, 2013, p. 161), “poemas”, “proemas” (LEMINSKI, 2013, p. 189), “litogravura” (LEMINSKI, 2013, p. 201). Contrariando todas as possíveis normas para a concepção do gênero poesia, Paulo Leminski propõe suas próprias “regras”, no poema

“limites ao léu”, em que o eu-lírico apresenta célebres definições de estudiosos, filósofos e poetas sobre o exercício literário para, em seguida, desconsiderá-las radicalmente, apresentando suas próprias convicções. Vejamos:

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Erza Pound), “a falta do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente excitação entre som e sentido” (Paul Válerý), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarme), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa) [...] “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski). (LEMINSKI, 2013, p. 246).

Nesse poema bastante original, Leminski subverte o formato esperado para o gênero, trazendo diversas definições do “que é” ou “deve ser” a “POESIA”. Ao apresentar várias acepções de vozes consagradas da literatura e do pensamento universal, o eu-lírico evoca uma linhagem de tradição sobre análise e fruição da arte e da experiência literária, para questioná-la em seguida, pela inserção de uma voz subjetiva que se autoenuncia: “POESIA: ‘a liberdade da minha linguagem’” (LEMINSKI, 2013, p. 246). A tradição de “dizer” e “desdizer”, conduta subversiva ante as próprias propostas, já é (re)conhecida na trajetória de Paulo Leminski. Em “nota sobre Leminski cancionista”, José Miguel Wisnik (2013), para a Antologia *Toda Poesia*, o músico e crítico literário lembra os muitos rótulos contrários usados pelo próprio poeta curitibano para se definir: “punk parnasiano”, “dadaísta clássico”, “autor de Caprichos & relaxos”, além do “slogan paródico-utópico do Distraídos venceremos” (WISNIK, 2013, p. 385).

Ficam explícitos os desejos de subversão à forma tradicional e aos parâmetros consagrados de fazer e conceber a poesia, além de uma necessidade de autoexposição, marcada fortemente pelo lugar de enunciação dado pela “minha linguagem”. Os versos do poema transcrito e sua análise dialogam com as observações de Alice Ruiz: Paulo Leminski

“precisava reinventar, através de signos, símbolos, sonhos e palavras, um simulacro mais próximo de seu conceito de vida. A poesia é como uma testemunha desse estranhamento” (RUIZ, 2013, p. 13).

A Antologia *Toda Poesia* (2013) tem prefácio de Alice Ruiz S e é apresentada aos leitores em linguagem corriqueira e explícita: “Este livro é antes de tudo uma vida inteira de poesia. Uma vida totalmente dedicada ao fazer poético. Curta, é verdade, mas intensa, profícua e original” (RUIZ, 2013, p. 07). A compositora diz que deixará a “análise crítica” da obra para os “especialistas”, optando por uma abordagem sobre a história do autor e dos livros que compõem essa coletânea de Paulo Leminski. Em síntese, a compositora afirma: “Esses livros [que compõem *Toda Poesia*] são diferentes entre si, mas têm a mesma marca de sua escrita poética. Raízes na poesia concreta e na síntese, na experimentação e no coloquial” (RUIZ, 2013, p. 10). Talvez, como bem observa Alice Ruiz (2013), seja esse o grande enigma de sucesso de Paulo Leminski: uma poesia que continua incontestavelmente atual e que ainda dialoga com o futuro.

Segundo análise de Jose Miguel Wisnik (2013, p. 387), Paulo Leminski tem um mérito especial:

A sua dicção singular, seu perspectivismo múltiplo miram os pontos de fuga do modernismo oswaldiano, da consciência experimental da linguagem bebida na poesia concreta, no coloquialismo avisado da poesia marginal e do poder poético da canção.

Haroldo de Campos (2013, p. 394-395) assim define o poeta “samurai malandro” (PERRONE-MOISES, 2013, p. 397), na contracapa do livro *Caprichos e Relaxos*, texto reeditado para *Toda Poesia*:

Ele é um sujeito gozado. É um personagem muito único, no panorama da curtição da literatura no Brasil. Eu acho um barato [...] Das primeiras invencionices ao Catatau, da poesia desbocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de fabbro, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular, o Leminski vem, chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfeônicos, de medalhinha e braçadeira. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique. Evoé Leminski!

Antes de ser um prefácio ou mera recomendação do livro, as palavras de Campos (2013) saúdam o poeta Paulo Leminski, assinalando suas potencialidades estéticas enquanto escritor e, ao mesmo tempo, reverenciando sua personalidade tão peculiar. Aliás, parte do sucesso de Paulo Leminski em diversas plataformas, com textos compartilhados em redes sociais e lidos por adolescentes que o adoram, deve-se a sua aparência peculiar e descontraída, quase caricata, além do apelo cotidiano e informal da linguagem, recursos tão celebrados em mídias digitais. O exemplo seguinte elucida a proposta transmidiática de Paulo Leminski: a palavra poética evoca sentidos múltiplos, apresentando-se da forma mais simples e corriqueira possível – palavra cotidiana, de fatos cotidianos, parece ter a finalidade de tornar o dia a dia e o próprio fazer poético menos formal.

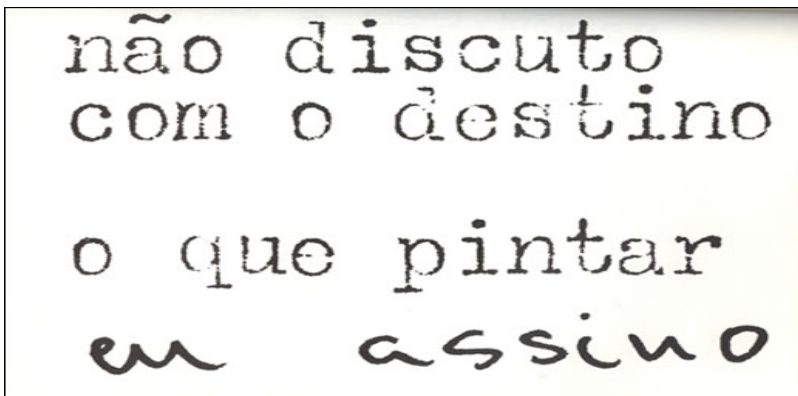


Figura 1 – LEMINSKI, 2013, p. 208.

No texto, a polissemia da palavra “pintar” refere-se ao ato criativo (autobiográfico) que reforça o lugar metalinguístico do poema – “o que pintar/eu assino”. Feito e assinado pelo eu que se mostra (enquanto voz poética) e assina (se responsabiliza) pelo poema. Em uma segunda análise, a palavra “pintar”, de um modo mais informal, evoca a gíria no sentido de “surgir”, “acontecer” e neste momento faz uma referência mais social, tanto pela validade da própria linguagem – uma gíria que já caiu em desuso, quanto pela medida em que a voz poética usa sua “assinatura” de maneira indiscriminada: “para qualquer coisa que pintar”. É uma

forma de ironizar o próprio poema marginal, que equivale a qualquer coisa indefinida pela expressão “o que”.

O tempo presente é a principal matéria da poesia de Paulo Leminski, que traz tanto experiências vividas quanto o registro imediato de coisas cotidianas, promovendo interseções temporais e reafirmando o compromisso do poeta com o contexto político e social em que surge a poesia marginal.

Eu queria tanto  
eu queria tanto  
ser um poeta maldito  
a massa sofrendo  
enquanto eu profundo medito  
  
eu queria tanto  
ser um poeta social  
rosto queimado  
pelo hálito das multidões  
  
em vez  
olha eu aqui  
pondo sal  
nesta sopa rala  
que mal vai dar para dois  
(LEMINSKI, 2013, p. 90).

O escritor paranaense sintetiza a dicção do período entre as décadas de 1960 a 1980. Em texto crítico sobre a poesia marginal, pesquisadores Bueno e Miranda (2000, p. 455) evidenciam: “Se Oswald de Andrade é o inventor do poema-minuto no Modernismo, Leminski cria o poema-instantâneo, mesclando a infraestrutura concretista com a dicção coloquial e anárquica de Caetano Veloso e Torquato Neto”. A esses elementos, acrescenta o instante vivido, marcado pelo escárnio e pela autoironia:

O paulolemski  
é um cachorro louco  
que deve ser morto  
a pau a pedra

a fogo a pique  
senão é bem capaz  
o filho da puta  
de fazer chover  
em nosso piquenique  
(LEMINSKI, 2013, p. 89).

Os versos acima citados, uma espécie de autobiografia que remete ao “nome próprio”, trazem o tom de deboche que provoca certa inquietação no leitor. A ironia é particularmente expressiva na linguagem falada, quando faz uso de particular dicção escarnejadora. Então, o uso da linguagem chula, do palavrão, próprios da oralidade, reforçam o tom cáustico.

No poema, as expressões coloquiais e a provocação ao “sistema”, explícita nos versos “senão é bem capaz/o filho da puta/fazer chover em nosso piquenique”, cumprem essa função. Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19) explica que a ironia serve à literatura, porque “busca um leitor que não seja passivo”, e que esteja atento às “piscadelas” do autor-modelo. O leitor precisa ser também capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e, por isso, “o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.” (DUARTE, 2006, p. 19).

Para entender melhor os esclarecimentos de Duarte (2006), pode-se considerar o que nos diz Fabrício Marques (2001, p. 24), no livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, para classificar a pluralidade do artista paranaense: “Leminski, o arquiteto das desengenharias, ou seja, um caprichoso arquiteto de desconstruções (por meio do humor irreverente e da ironia, por exemplo)”.

São várias as relações propostas pelo poeta, trazendo legados simbolistas e modernistas, além de traços da poesia concreta e da poesia oriental. São poemas sintéticos, concisos, rápidos e muito inspirados. Vejamos um exemplo:

**ATÉ ELA**  
**DE PÉ**  
**EM PÉ T A L A**  
**DE PÉ T A L A**  
**EM P É T A L A**  
**ATÉ**  
**D E S P E T A L A . L A**

Figura 2 – LEMINSKI, 2013, p. 138.

As poesias de Leminski são elaboradas em códigos diversos e, portanto, são híbridas, plurais. Como definição da poesia concreta, temos textos marcados pela assimilação, pela criatividade, com poemas que são, muitas vezes, veiculados em diferentes plataformas e que se beneficiam de linguagens múltiplas. No exemplo citado, conteúdo e forma são indissociáveis e atribuem sequência de sentidos ao poema que busca inspirações concretistas; o texto que usa o espaço em branco tanto com a palavra quanto com a forma, sugerindo significados múltiplos.

ao que tudo indica  
 tudo indica  
 só ver como tudo fica

Figura 3 – LEMINSKI, 2013, p. 146.



Nos poemas concretos aqui apresentados, especialmente nestes dois últimos, percebe-se como Paulo Leminski explora os limites da página, rompendo com a temporalidade e com a linearidade do discurso. O poeta manipula os signos verbais e não verbais, trazendo plasticidade às palavras e aos sentidos, a fim de suscitar múltiplas interpretações, e assim demonstra estar em sintonia com a tendência pós-modernista latino-americana. O teórico argentino Gonzalo Moisés Aguilar (2005, p. 45) explica que “os poetas concretos mostraram a reificação do verso, mas o fizeram com o fim de encontrar instâncias imanentes mais inovadoras e reveladoras da forma poética e mais afins às transformações tecnológicas, urbanas e sociais”. Em um poema concreto e metalinguístico, Leminski apresenta um texto em formato de “filtro de café”, e as palavras são “sorvidas”, viram pó, para, em seguida, surgir novo produto, inédito. O resultado dependerá do processo, nada pode ser previamente “indicado” ou “definido”, uma vez que é mediado pelo processo da recepção, do “filtro”, que o poema se desdobra em múltiplos significados.

#### **4 Considerações finais**

Na poesia brasileira, a partir dos anos finais da década de 1960, fica evidente a necessidade de inaugurar o movimento dito “marginal”, que tem características bem específicas já apontadas. Percebe-se, também, o intuito de buscar novos caminhos estéticos, privilegiando o estilo particular e único de cada escritor. Os poetas aqui relacionados, tão diferentes em suas manifestações artísticas, possuem em comum o desejo de “subverter” o violento sistema político da época e o anseio por encontrar uma dicção própria.

“Para ser poeta é preciso ser mais do que poeta”. Esta frase escrita por Leminski para Régis Bonvicino sintetiza a ideia de que para burlar o período de intensa repressão ditatorial era necessário um processo criativo que extrapolasse a própria literatura. Daí a relação com outras artes: a música, o cinema, as artes plásticas; além de outros gêneros, como as cartas, o formato de diário e outros.

Observando a poesia de Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar, conclui-se que apesar de serem autores/poetas diferentes em vários aspectos, parecem emergir de um ponto de vista comum: a ideia de que a poesia deve ser “expressiva”, viva, ou seja, a linguagem literária

estabelece uma relação direta com a realidade, com as experiências e com a própria subjetividade do escritor.

Por esta perspectiva, a leitura de poemas de Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski promove aproximações entre o texto, o autor e o leitor. Dentre as mais revolucionárias ideias propostas pela teoria literária contemporânea destacam-se a tríade: “autor, texto e leitor”, que compõem um triângulo indissociável para experiência estética e literária. Wolfgang Iser (2002), em seu ensaio “O Jogo do Texto”, propõe que autor-texto-leitor são intimamente conectados em uma relação cujo produto é algo que até então não existia. Esta abordagem contradiz a noção tradicional de representação, o sentido aristotélico no qual a função mimética resume-se às funções de tornar perceptíveis as formas da natureza ou completar seu sentido incompleto.

A partir da concepção moderna que privilegia a inter-relação entre autor-texto-leitor, a realidade não mais é vista como objeto de representação, mas como material a partir do qual o inédito é criado. Assim justifica o autor alemão:

Razões históricas explicam a mudança em foco. Sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego ou da imagem de mundo medieval, priorizavam a representação como mimesis por considerarem que todo o existente – mesmo que se esquivasse à percepção – deveria ser traduzido em algo tangível. Quando, no entanto, o sistema aberto, o componente mimético da representação declina, o aspecto performativo assume o primeiro plano. O processo então não mais implica vir a quem das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um “modo de criação de mundo” (ISER, 2002, p. 105-106).

Esse “modo de criação de mundo”, proposto por Iser (2002), é metaforizado pelo conceito de “jogo” em que autor e leitor atuam ludicamente.

O próprio texto é resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo (ISER, 2002, p. 107).

O texto literário é um universo que traz significados múltiplos, não apenas porque nele estão implícitas categorias simbólicas do autor, mas porque é um objeto artístico e, portanto, apresenta-se com infinitas possibilidades de experimentação e fruição, o que pressupõe o diálogo aberto e contínuo com o leitor, na medida em que instiga múltiplas sensações, experimentadas durante a leitura. Nos versos de Ana Cristina Cesar, o convite expresso ao leitor, disfarçado sob o título que pressupõe um segredo, “Sete Chaves”, é feito sorradeira e dissimuladamente: “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história.../É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio/silencioso e origem que não confesso – como quem apaga/seus pecados de seda...” (CESAR, 1998, p. 40).

Ao leitor é guardada a tarefa de vislumbrar as muitas trilhas possíveis presentes no real representado no texto. Apresentando-se como ficção, há, automaticamente, um contrato que se estabelece entre autor e leitor, determinando que o mundo textual não deve ser concebido como realidade, mas a partir de sua verossimilhança. Eis, então, uma encenação do real e não apenas denotação ou repetição de uma verdade identificável.

No contexto dos “anos de chumbo”, a expressão da subjetividade, o tom confessional, a molecagem, o chiste dos poemas aqui analisados, mostram-se como uma bela arma de resistência contra os artifícios ditatoriais. O tom aparentemente ingênuo da poesia marginal burla o autoritarismo dos anos da ditadura e constrói uma forma de “política literária”, baseada no jogo do riso e do lúdico, capaz de infringir o cotidiano opressor.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005. Título original: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*.

BUENO, Antônio Sérgio; MIRANDA, Wander Melo. *Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira*. In: CASTRO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa, 2000. p. 443-465.

CAMPEDELLI, Samira. *Poesia Marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, [1990].

CAMPOS, Haroldo. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 394-395.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FREITAS FILHO, Armando de. Prefácio. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 Poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PERRONE-MOISES, Leila. Leminski, o samurai malandro. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 397-403.

RUIZ, Alice. Apresentação. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 07-11.

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Seleção e introdução Italo Moriconi. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 386-394.

WISNIK, Jose Miguel. Nota sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 385-392.

Recebido em: 26 de abril de 2021.

Aprovado em: 19 de julho de 2021.