

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ISABEL CRISTINA BICHINSKI

UM LEMINSKI ANTROPÓFAGO

PONTA GROSSA

2019

ISABEL CRISTINA BICHINSKI

UM LEMINSKI ANTROPÓFAGO

Dissertação apresentada para a obtenção de título de grau de mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, na área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Sanches Neto

PONTA GROSSA

2019

B583 Bichinski, Isabel Cristina
Um Leminski antropófago/ Isabel Cristina Bichinski. Ponta
Grossa, 2019.
78 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de
concentração – Linguagem, Identidade e Subjetividade), Univer-
sidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Sanches Neto.

1. Antropofagia. 2. Oswald de Andrade. 3. Paulo
Leminski. I. Sanches Neto, Miguel. II. Universidade Estadual
de Ponta Grossa- Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD : B869.1

ISABEL CRISTINA BICHINSKI

UM LEMINSKI ANTROPÓFAGO

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 27 de março de 2019

Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (orientador)

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dra. Marly Catarina Soares

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dra. Naira de Almeida Nascimento

Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Dedico à meus pais Márcia e Gilberto e aos meus mentores.

Espero que todos se divirtam. Não há muito mais a fazer neste mundo.

(Paulo Leminski)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo identificar Paulo Leminski enquanto um escritor antropófago a partir da análise de alguns poemas selecionados de seu livro *Caprichos e Relaxos*, de 1983. Este livro, que foi sucesso de vendas e que já traz em seu nome toda a duplicidade constante do poeta, imprime a identidade leminskiana que tentaremos reconhecer embasados pelo pressuposto da antropofagia modernista. Nesse sentido, buscamos estabelecer possíveis relações entre a antropofagia oswaldiana da década de vinte com a escrita fronteira do samurai malandro da década de oitenta, compreendendo de que forma a reflexão de Oswald de Andrade permanece viva na contemporaneidade e de que forma ela aparece atualizada em Paulo Leminski. Através de revisões de literatura de autores como João Cezar de Castro Rocha, Leyla Perrone Moisés, Gonzalo Aguilar, Haroldo de Campos entre outros, pretendemos resgatar, compreender e realizar um recorte de três momentos importantes no cenário da literatura brasileira contemporânea como a Poesia Concreta, o Tropicalismo e a Poesia Marginal que também atualizam Oswald de Andrade e integram a construção das múltiplas faces do escritor paranaense. A construção desse Leminski múltiplo, que viveu entre o pop e o erudito, o capricho e o relaxo, o rigor e a malandragem, comprova que a persona do poeta Rimbaud budista nagô consegue falar a todos, atualizando o espírito oswaldiano e percebendo na antropofagia uma potência antropológica, pode ser uma chave de nossa brasilidade.

Palavras-chave: Antropofagia. Oswald de Andrade. Paulo Leminski.

ABSTRACT

This research aims to identify Paulo Leminski as an anthropophagist writer from the analysis of selected poems from his book *Caprichos e Relaxos* from 1983. This book, which was a successful sales and that already brings in its name all the constant duplicity of the poet, prints the Leminskian identity that we will try to recognize based on the presupposition of modernist anthropophagy. In this sense, we seek to establish possible relations between the Oswaldian anthropophagy of the twenties and the border script of the roguish samurai of the eighties, understanding how the reflection of Oswald de Andrade remains alive in the contemporary world and how it appears updated in Paulo Leminski. Through literature reviews by authors such as João Cezar de Castro Rocha, Leyla Perrone Moisés, Gonzalo Aguilar, and Haroldo de Campos, among others, we intend to rescue, understand and make a cut of three important moments in contemporary Brazilian literature, such as Concrete Poetry, the Tropicalism and the Marginal Poetry that also update Oswald de Andrade and integrate the construction of the multiple faces of the writer from Paraná. The construction of this multiple Leminski, who lived between pop and erudite, caprice and relaxation, rigor and trickery, proves that the persona of the Buddhist poet Rimbaud- Nagô can speak to all, updating the Oswaldian spirit, and perceiving in anthropophagy an anthropological power can be a key of our Brazilianness.

Keywords: Anthropophagy. Oswald de Andrade. Paulo Leminski.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- Poema- bandeira	51
FIGURA 2- Show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes em 1968	53

Sumário

Notas de início: Introdução/ Devoração	9
1. Um Leminski antropófago	15
1.1 Seria Leminski um poeta zen?	15
2. A poesia concreta	21
2.1 Seria Leminski um poeta concretista?	24
3. Tropicalismo: A antropofagia da antropofagia	35
3.1 Seria Leminski um poeta participativo/ tropicalista/pop/beat/contracultural?	44
4. A poesia marginal	51
4.1 Seria Leminski um poeta marginal?	63
5. Seria Leminski um poeta da piada oswaldiana?	68
Para não concluir, mas deglutir: Quantos Paulos há em um Leminski?	73
Referências.....	75

Notas de Início: Introdução/ Devoração

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago.

(Oswald de Andrade)

É fundamental mencionar dois pontos que levaram o surgimento da presente pesquisa de mestrado. O primeiro deles é o nosso interesse pela literatura modernista brasileira, especificamente por sua fase heroica, que se inicia em 1922, e também pela literatura contemporânea brasileira. O segundo é certa ausência de estudos teóricos sobre a obra de um escritor paranaense e contemporâneo como Leminski no meio acadêmico e estudos sobre o modernista Oswald de Andrade.

O interesse pelo modernismo deu-se antes do ingresso na faculdade de Letras na Universidade Estadual de Ponta Grossa em 2012, pois a descoberta de uma literatura inovadora e muito mais acessível e irônica ainda no ensino médio foi uma espécie de portal para que os estudos em torno da lírica modernista tomassem forma. Durante os anos de graduação o interesse só aumentou, e a própria falta de uma maior circulação de escritores modernistas e contemporâneos dentro da academia fomentou a vontade de levar a pesquisa adiante. O trabalho de conclusão de curso intitulado: *Só me interessa o que não é meu: um resgate da metáfora oswaldiana para a atualidade*, apresentado no ano de 2015, se tornou a porta para um projeto de mestrado que sofreu modificações e ampliações acerca do tema pesquisado e que hoje se torna esta dissertação, que visa contemplar, identificar e reconhecer Paulo Leminski enquanto um escritor antropófago, que resgata e atualiza a Oswald de Andrade, principalmente em seu livro de 1983, *Caprichos e Relaxos*. Pretendemos, então, apresentar e, ao longo do texto, comprovar tal hipótese, através do entendimento do percurso literário, que na nossa visão, interliga Oswald de Andrade e Paulo Leminski, através do tempo. Esse percurso se dá em três tempos.

Essas três manifestações antropofágicas serão apresentadas durante os capítulos, sempre através da justaposição de ideias. E, a partir do próprio conceito modernista de justaposição, visamos compreender como a poética de Leminski é também delineada pela antropofagia oswaldiana. Ao unir e perceber semelhanças entre a bagagem oswaldiana e leminskiana através da Poesia Concreta, Tropicalismo e Poesia Marginal, percorremos os bosques de tais manifestações, visando reconhecer Paulo Leminski e compreendê-lo enquanto um escritor que imprime, devora e atualiza a antropofagia oswaldiana, mas que vai além.

É necessário que façamos uma breve recapitulação do que fora o modernismo de 22 e suas principais contribuições para a literatura contemporânea, pois é a partir desse momento que embalaremos a pesquisa até Leminski.

Em 1922, ano de centenário da Independência do Brasil, ocorreu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, evento curto, mas que influenciou definitivamente para que o modernismo se instalasse no país. Na semana organizada minuciosamente pelos escritores, com o apoio de Graça Aranha e Paulo Prado, entre aplausos e vaias, os poetas modernistas enfrentaram o peso de propor um código novo, diferente dos que eram vigentes. Affonso Ávila ressalta: “De fato os modernistas sentiam o Brasil e queriam renová-lo, repondo-o no verdadeiro caminho, livre das importações de gosto duvidoso e que não se ajustavam à sua realidade” (ÁVILA, 1975, p. 15). Sendo assim, também concordamos com Bosi:

Mas, de qualquer forma, havia sido realizada a Semana de Arte Moderna, que renovava a mentalidade nacional, pugnava pela autonomia artística e literária brasileira e descortinava para nós o século XX, punha o Brasil na atualidade do mundo que já havia produzido T.S Eliot, Proust, Joyce, Pound, Freud, Planck, Einstein e a física atômica (BOSI, 2006, p. 339).

Ávila (1975) ressalta que depois do estopim do modernismo é que começam a surgir surtos de estudos de temas brasileiros, em nível de profundidade que não se conhecia antes, apesar de o pré-modernismo já ter começado a trabalhar temas nesse sentido.

Reconheceram, pois, o que era válido no passado, e, através de investigações e poder criador, realizaram trabalho admirável em todas as artes. Daí- para ficar apenas no plano literário - a força criadora de um Oswald e um Mário, que incorporam a história, o índio, o negro, o imigrante, como se vê em seus poemas e romances. (ÁVILA, 1975, p. 16).

Liberdade era o que reivindicava Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, este como um dos principais organizadores da Semana de Arte Moderna, afirmava: “Queremos libertar a poesia do presídio canoro das fórmulas acadêmicas, dar elasticidade e amplitude aos processos técnicos [...] queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade” (COUTINHO, 2003, p. 45). Instaurou-se o verso livre. Cada poeta passou a obedecer suas próprias regras, pois não havia modelos prefixados. Graça Aranha declarava: “não há cânones, não há categorias, não há autoridade” (COUTINHO, 2003, p. 46).

Haroldo de Campos em seu texto *Uma poética da radicalidade*, inserido na quinta edição do livro *Paul-Brasil* de Oswald de Andrade, ressalta que, se quisermos caracterizar a poesia oswaldiana no Modernismo, precisamos compreender que essa poesia responde a uma poética da radicalidade. Ou seja, Oswald de Andrade produz uma poesia de ruptura. Segundo

Karl Marx, citado por Campos: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem”. Nesse sentido Campos explica através de Marx que a radicalidade da poética oswaldiana se dá na linguagem. E é em *Pau-Brasil* que ele consegue imprimir a inquietação do homem brasileiro novo “que se forjava falando uma língua sacudida pela contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, p. 8, 1991).

Todas essas ideias que a primeira fase do modernismo trouxe foram sendo resgatadas e atualizadas no decorrer do tempo pela poesia concreta, tropicalismo e poesia marginal. Esse resgate antropofágico, segundo Rocha (2011), seria como um modelo teórico de apropriação do outro. Levando em conta que a antropofagia possui uma vocação antropológica, ela pode ser uma estratégia fundamental e possível para lidar com o mundo contemporâneo, mundo que possui uma multiplicidade e pluralidade de linguagens, um fluxo imenso de informações e meios de comunicação.

A antropofagia nesse sentido funcionaria para processar dados oriundos de múltiplas circunstâncias e contextos, ou seja, seria uma assimilação crítica e de seleção do outro, daquilo que realmente pode ser assimilável e reaproveitado. Nesse sentido, a devoração do outro seria a chave do mundo moderno, como ressalta um dos primeiros antropófagos, Arthur Rimbaud “*Je est un autre*”. Essa devoração, como veremos posteriormente, é cifrada no mestiço curitibano Paulo Leminski.

João Almino, no livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, organizado pelo professor João Cezar de Castro Rocha (2011), ressalta que “ao procurar responder à questão básica sobre o que somos ou o que nos une, a metáfora antropófaga indica que o que nos une é o outro, é o fato dele existir, de termos interesse por ele e, sobretudo de querermos devorá-lo” (p. 55).

Pensar a antropofagia como uma redefinição da cultura contemporânea, conforme Castro Rocha propõe, nos permitiria desenvolver uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro:

Se a antropofagia é um procedimento cultural que implica uma contínua e produtiva assimilação da alteridade, trata-se, então de um permanente processo de mudança e, portanto, de novas incorporações. É óbvio que tal forma cultural não oferece a estabilidade exigida pela noção de identidade nacional, que tende a representar-se como fixa sempre idêntica a si própria. Pelo contrário, a antropofagia deve ser entendida como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos (ROCHA, 2011, p. 666).

Oswald de Andrade, quando lançou seu *Manifesto Antropófago* em 1928, propôs a necessidade de se pensar a cultura europeia instalada no Brasil de maneira não colonizada.

Rocha (2011) retoma a questão nacional nestes termos:

Como tantos críticos leitores assinalaram por meio de uma atitude provocativa, de uma verdadeira retórica de choque, Oswald convidava a inteligência brasileira a repensar o modo de relação com o antigo colonizador, o europeu, de que seríamos ao mesmo tempo herdeiros diretos e explorados indiretos, enquanto habitantes de um país cujas relações internacionais com as nações mais desenvolvidas não se dariam de igual para igual. (p.334).

Portanto, Oswald de Andrade transforma o bom selvagem em devorador europeu capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado. Como o próprio escritor modernista afirma: "Está cada vez mais se evidenciando que a Antropofagia é a terapêutica social do mundo moderno" (conforme citado em RUFFATO, 2011, p.47). De acordo com Oswald de Andrade, a metáfora antropofágica é necessária para suprir as necessidades do mundo globalizado. Afinal, como afirma Nascimento (2011): "Elaborar-se com o outro, comer, ser comido, mas, sobretudo dar de comer, comendo junto. Haveria algo mais importante para um vivente?"(p. 331).

"A vida é devoração pura" já dizia Oswald de Andrade. Essa devoração metafórica à qual ele se refere, como vimos, foi chamada de Antropofagia, conceito que existiu para algumas tribos indígenas, mas que fora apropriado por Oswald, tornando-se o conceito-chave de todo seu percurso e obra literária.

Em uma entrevista a *O Jornal* em 1928, Oswald de Andrade tenta definir antropofagia:

A antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. Outra: É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais. Mais outra: É a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassallos de seus artistas (BOAVENTURA, 1990, p. 43).

De acordo com as versões de Tarsila do Amaral e de Raul Bopp, como Wilson Martins (1991) relembra, a Antropofagia teria nascido em um restaurante de São Paulo, pois diante de um prato de rãs, Oswald de Andrade explicou que "a linha de evolução biológica do homem na sua longa fase pré-antropoide passava pela rã", e Tarsila comentou: "Com esse argumento chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... Antropófagos!":

Alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante reuniu-se no palacete da Alameda Barão de Piracicaba para o batismo de um quadro de Tarsila, Antropófago. Nesta ocasião, depois de passar em revista a exígua safra literária, posterior à Semana, Oswald propôs desencadear um movimento de reação genuinamente brasileiro. Redigiu um Manifesto (MARTINS, 1954, p.109).

Essa ideia, que supostamente teria surgido em um jantar, foi materializada no *Manifesto Antropófago*, em 1928, mas já em 1925 o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* pode ser tomado como embrião. Este Manifesto é entendido como um projeto estético nacional, no qual Oswald de Andrade tinha um alvo com a sua escrita: atacar o que era passadista e tornar a poesia um projeto artístico estético nacional, e é por tal motivo que a Poesia Pau-Brasil oswaldiana assume o papel de poesia de exportação, pois a partir de 1925 a poesia não seria apenas importação de ideias europeias, mas se tornaria uma exportação de ideias nacionais-primitivistas, como o próprio título do Manifesto sugere: Pau-Brasil, matéria prima brasileira exportada para o mundo. “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”. (ANDRADE, 1976, p. 2).

Oswald de Andrade afirma em seu *Manifesto* que "a poesia existe nos fatos", ou seja, a poesia está no cotidiano, na naturalidade própria e trivial do brasileiro, e ainda que "temos a base dupla e simultânea: a floresta e a escola". Nesse sentido, para Oswald, o escritor modernista brasileiro possuía algo que os europeus não conseguiriam ter simultaneamente: a técnica e a tradição, junto com a naturalidade do primitivismo, a naturalidade que o brasileiro não precisa procurar e estudar em livros, porque é imanente a ele. Caetano Veloso retomará essa ideia posteriormente em sua *Tropicália*.

Segundo Candido (2006), os elementos primitivos já constavam da cultura brasileira, no cotidiano, o que tornava o Brasil um campo mais fértil para as vanguardas do que a própria Europa.

Mesmo o primitivismo sendo uma tônica das próprias vanguardas europeias, conforme Oswald de Andrade vê no Brasil as culturas primitivas se misturarem à vida quotidiana como reminiscências ainda vivas de um passado recente, o que possibilitaria criar um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro.

O primitivismo será muito mais aprofundado três anos depois, no *Manifesto Antropófago*. Esse Manifesto, diferentemente do primeiro, não é mais só um projeto artístico estético nacional, mas um Manifesto que possui uma potência antropológica. "A Antropofagia é uma revolução de princípios, de roteiros, de identificação" (ANDRADE apud BOAVENTURA, 1990, p. 50).

Oswald coloca em cena o conflito com os modelos clássicos europeus, o *Manifesto Antropófago* passando a modelo de análise para a nossa cultura, para uma possível redefinição, uma vez que apresenta, na visão de Augusto de Campos, a antropofagia é “a única filosofia original brasileira” (1976, p.124). Haroldo de Campos esclarece:

[...] com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo da necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal. [...] Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução (1983, p.109).

Oswald propunha que a literatura brasileira fosse acima de tudo nacional, porém sem exclusão da cultura do outro, nesse sentido, uma cultura que soubesse aproveitar a cultura do "inimigo" (o outro, a cultura europeia), e que dessa forma trouxesse ideias para uma poesia inovadora que se constituísse do outro, sem ser uma cópia, mas que conseguisse teorizar e contemplasse, praticando uma seleção que nunca perdesse seu viés no nacional, viés que fora tão importante para a ruptura do modernismo com a tradição em 1922.

"Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago". (ANDRADE, 1928). Uma das frases mais conhecidas e importantes do Manifesto de 1928 reforça o nosso constante interesse pelo outro e concebe a antropofagia como a lei de todos os homens.

Podemos adiantar que em seus *Caprichos e Relaxos* (1983), Leminski repercute as vanguardas com as quais teve contato e, assim como Oswald de Andrade, reconhece a riqueza das frases feitas, explora e manipula frases do repertório coloquial, a brevidade, a síntese, os jogos de palavras, criando sua própria forma de se fazer literatura.

O múltiplo poeta paranaense Leminski, como cita Maria Esther Maciel no prefácio de *Aço em Flor*, de Fabrício Marques (2001), “se deu a liberdade de não definir um caminho, mas inventar vias para o exercício das palavras”. Vias essas que estão dentro da lei de todos os homens, a antropofagia.

1. Um Leminski antropófago

1.1 Seria Leminski um poeta zen?

O inquieto mestiço curitibano Paulo Leminski, filho de uma negra com um polaco, já trazia em seu sangue e em sua essência a multiplicidade. Tornou-se um dos maiores escritores contemporâneos, com sua poesia ligeira, conseguindo falar a todos indiscriminadamente. O polaco foi professor de história e de redação, foi diretor de criação e redator de publicidade, além de colaborar com jornais e resenhar poesias em revistas. Leminski foi até monge neo-pitagórico. Estudou a filosofia pitagórica inspirada nos Versos de Ouro de Pitágoras através do poeta simbolista e fundador do Instituto Neo Pitagórico de Curitiba, Dario Vellozo, para compreender o desenvolvimento das faculdades superiores do ser. Também estudou no Mosteiro de São Bento em São Paulo e aprendeu latim. Essa seria sua vertente menos pop e mais erudita.

Aurea Leminski, filha do poeta, em recente entrevista ao site *Culture.Pl*, relembra que a obra de Leminski pode passar a impressão de algo extremamente espontâneo, feito sem esforço, de pura inspiração, mas por trás disso tinha um artista dotado de notável erudição. (2016, p.1).

Paulo Leminski era apaixonado pelo Japão em sua totalidade, praticante e mais tarde professor de judô, segundo Manuel Ricardo Lima (2002), e fez da sua casa, na Cruz do Pilarzinho, um dos bairros de imigração europeia de Curitiba, um espaço zen: “um enclave japonês dentro de um enclave polaco dentro de Curitiba, numa espécie de construção cultural e arquitetônica em abismo que ele percorre para cima e para baixo.” (PARANAENSES, 1988, p. 4).

Discípulo do poeta Matsuo Bashô, popularizou o haicai no Brasil. Leminski era adepto do zen, uma vertente da filosofia budista mahayana que compreende o corpo como mero aliado da alma nas encruzilhadas da vida e nas escolhas que são feitas nessa dimensão.

O zen é construído através do silêncio e na forma como o homem se relaciona com a natureza, e na solidariedade. É o zazen. O meditar sentado. Não há nenhum deus, os praticantes visam os ensinamentos de Siddhartha Gautama e sua essência é a dor: “o problema do budismo é a descoberta da Dor. O resgate da Dor. E a entrega dos que se sacrificam para livrar outros da Dor” (LEMINSKI, 1990: 112). É a busca do dharma.

O zen influenciara Leminski em toda sua caminhada e escrita. Exemplo disso é como o poeta via a morte. Ele entendia a morte como um alívio, um descanso e uma ligação com o interior e a alma, princípios embasados por esta filosofia oriental.

Em um de seus poemas sem título, de 1987, Leminski explora a temática da morte literal e metaforizada como um mergulho profundo e uma espécie de renascimento, exemplificando o zen, porém sendo irônico, pois o não levar tudo a sério, era a grande sacada da geração do curitibano.

Já me matei faz muito tempo
 Me matei quando o tempo era escasso
 E o que havia entre o tempo e o espaço
 Era o de sempre
 Nunca mesmo o sempre passo
 Morrer faz bem à vista e ao baço
 Melhora o ritmo do pulso
 E clareia a alma
 Morrer de vez em quando
 É a única coisa que me acalma
 (PARANAENSES, 1988, p. 7)

Concordamos com Lima, quando ele afirma que “o grande projeto zen de Leminski era transformar a vida em arte, fazer da sua vida o único alimento dessa arte de fazer poesia” (LIMA, 2002, p. 29). O “kamiquase” era faixa preta das palavras. A filosofia japonesa teve grande peso na poética do paranaense, mas também não foi a única, como será discutido mais adiante.

Com linguagem espontânea e rigorosa, o paranaense que morreu jovem, se tornou um dos mais fecundos poetas dos anos 70. Estabeleceu novas perspectivas para a poesia brasileira, comunicou-se com as gerações passadas e futuras e propôs a libertação da poesia moderna brasileira. “Um dos mais importantes poetas brasileiros da segunda metade do século”. (LEMINSKI; BOVINCINO, 1999, p.6). E ele conseguiu esta posição por ter sabido beber em várias fontes, não desprezando nenhum lugar, principalmente as novas leituras postas em voga pelo orientalismo de sua geração.

Ao se voltar para o haikai, Leminski descobre “o humor e a imagem, dois elementos centrais da poesia moderna” (p.37), como observa Paz em 1989.

E é no haikai que Leminski encontra sua liberdade: “a liberdade da minha linguagem” (LEMINSKI, 1991, p.10), pois apesar do haikai tradicional ser um poema milimetrado com 17 sílabas e três versos, sendo o primeiro e o terceiro com cinco sílabas e o do meio com sete, Leminski transcende essa forma. Ele faz haicais sem métrica, com muitos trocadilhos, humor e brevidade. É o haitropical.

O gênero que floresceu no século XVII, trazia a essência de Leminski: imediata e rigorosamente estética. Para Savary “um haikai é poesia pura, alheia às engrenagens meramente intelectuais que estruturam um poema” (SAVARY, 1989, p. 11). Para Paz e Shiyia, “o haikai não é somente poesia escrita - ou, mais exatamente desenhada - mas sim poesia vivida, experiência poética recriada” (PAZ, SHIYIA apud Savary, 1989, p.44).

O haikai japonês, com sua ligação com o zen budismo “tende à rarefação, à dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto em que se fixa, mas não se define”, como afirmou Leminski (1991, p. 32). Discípulo de Bashô, o maior haicaísta japonês, samurai e guerreiro da nobreza feudal. Bashô tornou-se rônin, um samurai sem mestre e fez do haikai a sua vida. Leminski, ao entrar em contato com a obra de Bashô, se identifica e também se torna um rônin.

Desses traços biográficos de Bashô emerge, desde já uma imagem que se pode transpor para tentar definir Leminski e sua obra poética: a de um guerreiro-poeta, ou poeta- guerreiro que maneja suas armas (sintáticas, semânticas, lexicais) com intuito de dizer o máximo com o mínimo nessa estrutura concentrada. Cápsula carregada de poesia capaz de saltar a realidade aparente denominada haikai (MARQUES, 2001, p.32).

Nesse sentido, Paulo Leminski “é a manutenção do conhecimento lírico do haicaísta, de acordo com a visão ocidental dos anos 70”. (FILHO, 2009, p.22).

Em seu poema *Aço e flor*, o curitibano constata o paradoxo que permeava os samurais: o aço, a postura do guerreiro, e a flor - enquanto um poeta preocupado com os exercícios da alma.

quem nunca viu
que a flor, a faca e a fera
tanto fez como tanto faz
e a forte flor que a faca faz
na fraca carne
um pouco menos, um pouco mais

quem nunca viu
 a ternura que vai
 no fio da lâmina samurai
 esse, nunca vai ser capaz.

(LEMINSKI, 1987, p.48).

Leminski, ao assumir a postura de um rônin, traz a ideia de que a escrita é uma disputa marcial, um jogo de luta entre o escritor e as palavras, entre samurais. E assim como Carlos Drummond de Andrade ilustra em *O lutador*, por mais vã que essa luta pareça ser, não devemos deixar o “campo de batalha” por alguns javalis no caminho.

No poema a seguir, em forma de haikai ao estilo Leminski, temos contato com a face zen e oriental do polaco mestiço.

Duas folhas na sandália
 O outono
 Também quer andar
 (p.113)

Como podemos perceber, Leminski não respeita a divisão silábica tradicional de um haikai. A divisão silábica neste poema em questão é oito, quatro, cinco. Porém, o haikai de Leminski se efetiva. Por isso o poeta é rigoroso e relaxado, ele encontra a sua forma de fazer poesia que é antropofágica, pois assimila criticamente e seleciona o que pode ser aproveitado. Leminski aproveita a temática que deglutiou de Bashô, pois podemos constatar nesse poema características do haikai tradicional, como a temática da natureza e ao outono. No primeiro verso, Leminski já faz referência à estação do ano ao mencionar as folhas na sandália, no outono é que as folhas caem no chão. No segundo verso, o poeta coloca o outono como consequência das folhas caírem e, no terceiro verso, há a reflexão metaforizada do outono sair para caminhar através das folhas da sandália.

a palmeira estremece
 palmas para ela
 que ela merece
 (p.114)

No poema acima, a ideia de haikai também é trazida de uma forma repaginada por Paulo Leminski, em seu haitropical percebemos que ele não respeita as métricas do haikai tradicional, porém não foge da simplicidade e da temática da natureza, que nesse caso retoma o primitivismo do Brasil, bem ao estilo oswaldiano em *Pau-brasil*. A brincadeira com a

linguagem a torna radical, como Campos (1991) menciona, a síntese e a simplicidade trazem e renovam o espírito de Oswald de Andrade no haikai leminskiano, que, diferentemente dos haicais tradicionais de Bashô, não tratam somente da natureza e estações do ano.

Em Leminski há desde assuntos banais a questões existenciais, como podemos ver a seguir:

na rua
sem resistir
me chamam torno a existir. (p. 117)
Cabelos
que me caem
em cada um
mil anos de haikai. (p. 121).

Esses haicais possuem um tom filosófico e abordam questões ligadas ao ser; nesse sentido, podemos perceber que Leminski aprende com Bashô, porém não reproduz seu estilo de escrita. O poeta faz um haikai “abrasileirado”.

Paulo Franchetti (2010) ressalta que os haicais de Leminski não se aproximam da tradição japonesa por não haver notação sensorial, simbolismo subjetivo e não abordar somente a renovação das estações do ano. Mas, para o teórico, haveria sim uma hipótese para que todos esses poemas fossem considerados como haicais:

A hipótese mais favorável ao poeta seria a de que o “tom” predominante, tanto nos tercetos quanto nos demais poemas breves e epigramáticos, se pudesse definir como o tom do haikai. Este, porém, reside principalmente segundo as referências caras a Leminski (Blyth, Suzuki, Watts), numa atitude de linguagem e disposição afetiva, quais sejam a notação objetiva e a generosidade inclusiva face aos seres do mundo. De modo que, se quisermos designar com a palavra “haikai” o tom geral da poesia de Leminski (especialmente o de um conjunto de tercetos), não há como apoiar essa decisão na escola de Bashô, nos divulgadores do zen no Ocidente, ou no uso internacional da denominação. (FRANCHETTI, 2010, p. 70).

Inicialmente podemos concluir que Leminski se apropria antropofagicamente do haikai japonês, conhecendo e dominando sua forma, porém optando por aplicá-la em sua poética para construir seu próprio estilo dentro do haikai, o abrasileirado, o haitropical.

Para Franchetti (2010, p. 71): “Essa é a matriz formal do haikai de Leminski: um terceto em versos de medida livre, dominado pelo humor, construído sobre uma ‘sacada’ que se apoia na rima imprevista entre os versos ímpares”. Podemos afirmar que a influência oriental em Leminski e a sua relação com o haikai constitui uma grande e importante parte de sua obra. Mas

Leminski não era somente um poeta zen, veremos isso nas próximas três manifestações antropofágicas que ocorrem em três tempos distintos.

2. A poesia concreta

Na década de 1950, surgiu no Brasil a poesia concreta. Os escritores, chamados patriarcas por Paulo Leminski, procuravam uma retomada do espírito vanguardista de 1922, opondo-se ao subjetivismo formal e ideário tradicional da geração de 45.

Em 1952, os poetas do grupo *Ruptura*, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, passaram a escrever em uma revista chamada *Noigandres* e, a partir dessa revista, eles fundam o grupo de mesmo nome, responsável por expandir a nova poética.

Em 1958, foi escrito pelos mesmos concretistas o *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*, em que se encontrava as bases do movimento que se erguia na década de 50, podemos dizer que as bases que fundamentam o Plano-Piloto são: *Un coup de dés* (1987), de Mallarmé, *Calligrammers* (1918), de Apollinaire, *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, *Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição* (1947) e *Antiode* (1947) de João Cabral de Melo Neto. Oswald de Andrade e sua poesia ligeira, Ezra Pound e seus cânticos modernos, e o movimento futurista e dadaísta como um todo também integram o Plano concreto. Este plano-piloto trazia em si um panorama indicativo dos pressupostos que atestavam a filiação dessa nova poética a outras formas artísticas, de outras vanguardas.

Tais filiações não se concebem de maneira ingênua. Elas fazem o receptor daquela produção notá-la como fruto de uma tradição que pensa a poesia de uma forma “não expressiva”, denunciando aí a própria poesia concreta. Tanto um Mallarmé quanto um João Cabral por exemplo, fogem daquele modelo poemático tido como mais ligado a um exacerbar do eu, privilegiando uma poesia que se volte para si mesma, como produto de linguagem. (MOREIRA, 2006, p.22)

Com a poesia concreta, o texto passa a ser visual. Segundo o grupo *Noigandres*, o poema concreto comunicava sua própria estrutura, que já era uma estrutura-conteúdo. Há a abolição do estatuto do verso e consequentemente da estrutura frásica, com justaposição direta e quebra da sintaxe tradicional.

Há a ocupação dos espaços da página, de uma forma não necessariamente linear, há temáticas do cotidiano e diálogos com outras linguagens. Há a ideografia e o verbivocovisualismo e muito do caráter instintivo oswaldiano, novamente recuperando sua radicalidade.

O poema objeto, visual, fonético e verbal, traduzem e resgatam antropofagicamente a estética da poesia oswaldiana. O principal exemplo de uma poesia de Oswald de Andrade que ilustra o Concretismo é:

AMOR
humor

(ANDRADE, 1991, p.41)

A primeira palavra do poema funciona como título e parte integrante, a síntese e o imediatismo trazem a necessidade de pressa do poema-minuto, e as palavras que brincam com os sentimentos humano fazem o leitor praticar uma ginástica com a mente. Segundo Campos (1991): “Eis aí o mais sintético poema da língua, tensão do músculo- linguagem, elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra- prima do óbvio e do imediato atirado à face rotunda retórica” (p.41).

Um poema-pílula que se abre para múltiplas formas de interpretação, que valoriza o espaço, sendo visual e desintegrado, semelhante aos poemas concretos da década de 50. Os concretistas não buscavam uma forma (modelo-soneto) para o verso, pelo contrário, eles desconstruíram as fórmulas de se fazer poesia, retomando Oswald de Andrade e fazendo com que o Concretismo se tornasse a corrente literária que foi exportada, assumindo a postura de uma vanguarda literária genuinamente brasileira, validando todo o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

No fim da década de 60, o tropicalismo também incorpora o concretismo em suas canções, através de Caetano Veloso.

Caetano manteve contato com Augusto e os outros poetas do grupo Noigandres, que lhe apresentaram a poesia concreta, sua crítica literária, e obras de vanguardas históricas, notadamente, o caso nacional de Oswald de Andrade. As posturas e os conceitos que enformam a escrita de Oswald vieram a influir no desenrolar do Tropicalismo e no estilo composicional de Veloso. (PERRONE, 1971, p. 01)

A partir daí, a própria tropicália incorpora muitos elementos da literatura concretista, e também da literatura oswaldiana. Nesse sentido, concorda-se com Aguilar (2005):

Nesse aspecto, o tropicalismo significou a consolidação da poesia concreta como parte do repertório da música de massa e da cultura letrada, mas também marcou o início de sua desintegração como movimento orgânico (fato que se comprova, ademais, na produção poética desses anos), porque o tropicalismo foi, entre outras coisas, um movimento de crítica paródica e, complementarmente, o sinal de que a cultura de massa desestabilizava tanto as culturas populares como as culturas de elite ou de alto repertório. (AGUILAR, p. 50, 2005)

Para exemplificar, temos a principal música dos tropicalistas que pode ser tomada como um poema concreto que retoma Oswald de Andrade via concretismo: “Bat Macumba”.

[illegible]

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba
 Bat Macum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Bat Ma
 Bat Macum
 Bat Macumba
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá

(Gravação Tropicália ou Panis et Circensis, Philips, R 765040L, 1968).

A faixa “Bat Macumba” é a sétima música que integra o álbum-manifesto *Panis et Circensis*. Nela, há sobreposições de elementos, instrumental e seção rítmica de pop rock. Também há fraseados típicos da viola caipira, percussões afro-brasileiras, processos minimalistas de redução e adição de elementos, psicodelismo, liberdade formal e a letra que visualmente parece um poema concreto. De acordo com Aguilar (2005):

A mistura sincrética de "Batman", "ieiê" e "macumba" (o Brasil como "macumba para turistas", segundo Oswald) resume-se em uma espécie de grito tribal ("ba") que pode ser interpretado como "um reduto 'ba', que guarda o nome africano do pai-de-santo do ritual do candomblé", ou uma das onomatopeias usadas nas canções de rock, cujo sentido reside, sobretudo, em expressar uma sensação corporal, de canto e movimento físico (uma das palavras formadas é "bat" pronunciada "bate", que significa bater no sentido de agredir, mas também no sentido de tocar um tambor ou um instrumento musical de percussão). Se não fosse pela musicalização percussiva popular e pelo repertório do mass media e religioso a que se refere, "Batmacumba" poderia ser um poema concreto. Mas não o é: a letra da canção recupera a espacialidade concreta como mais uma relíquia, em um clima festivo que a desvincula de toda eficácia programática. (p. 65)

Nesse sentido, concorda-se com Armando Freitas Filho, quando ele ressalta que:

Tínhamos, então, toda uma geração voltada para a lição oswaldiana da retomada das raízes com a diferença, entretanto, de que os produtos não eram especificamente literários, mas interdisciplinados, um pau-brasil eletrificado, ligado na tomada dos

amplificadores, um cafarnaum onde o poema se fazia não apenas na página, mas no papel da voz, no palco, sob o som estridente das guitarras. (FREITAS, 1979, p. 90).

2.1 Seria Leminski um poeta concretista?

Haroldo de Campos relembra e descreve seu amigo samurai mestiço em um poema pós morte.

paulo leminski
 samurai mestiço
 te recordo
 polaco polilíngue
 nos anos 60
 como um jovem Rimbaud fileleno
 saído
 do templo neopitagórico de dario vellozo
 (que o incêndio helenóforo ainda
 não havia abrasado)
 te recordo Leminski
 lampiro de Curitiba
 capiau cósmico
 eletrônico violeiro astral
 fabbro te recordo:
 você
 partiu agora
 entremeado às estrelas de iessiênin
 enquanto o crepúsculo roxo
 de tua cidade simbolista chora
 você sonha
 como o poeta japonês
 o após sonho dos samurais mortos

(Haroldo de Campos)

O primeiro contato de Paulo Leminski com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a tríade concretista, foi na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte, de 1963.

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o

Senhor Bananeira, recém egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso. Noigrandes, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de Invenção, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante poesia e de vida. Aí começou tudo. (CAMPOS, 1985, p.7)

E começou mesmo. Foi a partir desse encontro que Leminski absorveu e incorporou o concretismo em sua poética, em um processo de identificação e antropofagia:

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. Eu tinha 17 anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo. O bonde já estava andando. A cisão entre concretos e neo-concretos já tinha acontecido. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de 10 a zero em qualquer desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri depois que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero. A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz Risério. Mas eles não sabem tudo. A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei. (LEMINSKI; BOVINCINO, 1975, p.157)

Inquieto e ligeiro, em 1964 Leminski ingressa no meio concretista através da revista *Invenção*, publicada pelos concretos paulistanos e publicou quatro poemas curtos escritos conforme o plano-piloto dos *Noigandres* previa. O paranaense marca sua estreia no concretismo como um jovem poeta, que respeita as diretrizes do verbivocovisualismo, tal como percebemos nos poemas da última parte de *Caprichos e Relaxos* (1983), extraídos de *Invenção*:

materesmofo

temaserfomo

termosfameo

tremesfooma

metrofasemo

mortemesafo

amorfotemes

emarometesf

eramosfetem

fetomormesa

mesamorfeto

efatormesom

maefortosem

saotemorfem

termosefoma

faseortomem

motormefase

matermofeso

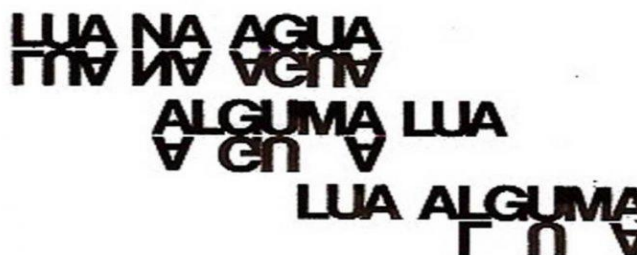
metaformose

Nesse poema, observamos uma sequência de dissonâncias com a palavra metamorfose, que são iniciadas com a palavra-título: meteresmofo. Através da justaposição, as letras vão formando outras palavras ao longo do poema, tais como: tema, treme, morte, amor, éramos, feto, fase, entre outras. Leminski faz alusão a situações não permanentes, que sofrem metamorfoses com o tempo.

Percebemos que ele não se vale de versos tradicionais e a forma utilizada para escrever o poema o transforma num objeto visual, no qual se acompanha a transformação das palavras até a sua última forma, a metamorfose, início de um novo ciclo de transformações. Nesse sentido Leminski vai ao encontro aos pressupostos concretistas de que o poema concreto comunica sua própria estrutura, que é estrutura-conteúdo. Para conseguir esse efeito, ele se utilizou do espaço gráfico como um agente estrutural do poema, pois meteresmofo é escrito verticalmente, dando ainda mais ênfase às transformações das palavras, que, aparentemente, não têm sentido semântico, mas que, ao serem observadas atentamente, vê-se que Leminski explora a permutação da palavra metamorfose para criar outros vocábulos, realizando assim a própria metamorfose do poema.

Leminski conseguiu unir a abordagem tecnicista da poesia concreta com a liberdade de um poeta marginal.

Percebemos isso ao vermos o poema abaixo:



(p.154)

O poema *Lua na água* é composto por três versos, sendo uma espécie de haikai visual - gênero que Leminski conhecia muito bem e fez questão de sempre manter presente em sua poética.

Leminski conjugou imagem e texto, assim como aprendeu com os concretistas de *Noigandres*, trazendo um poema que bebe do verbivocovisual, do coloquialismo, da estrutura do haikai, do cotidiano e da liberdade e brincadeira com a forma em que as letras de cada verso aparecem repetidas na linha de baixo, invertidas, como se fossem sombras. A imagem reproduz o sentido do poema (no caso, o reflexo da lua na água).

O poeta curitibano resgata o simbolismo da lua, que em diversas culturas significa a renovação, o místico, o profundo, noturno. Em *lua na água / alguma lua / lua alguma*, Leminski resgata o símbolo do tempo biológico e passageiro: ao mesmo tempo em que a lua está na água, ela pode não estar. Esta metáfora pode ser compreendida como a nossa própria vida.

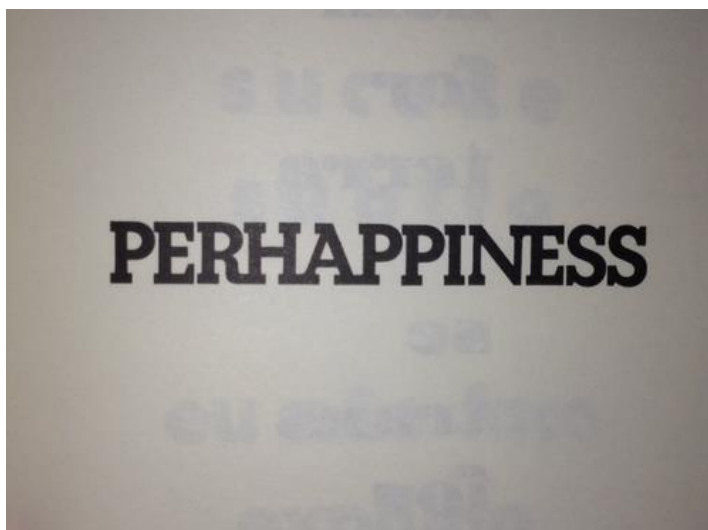
É certo que a descoberta da poesia concreta deu à Leminski um norte, ele até confessa a Regis Bovincino: “descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo, para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. Talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. Acho que estou chegando. (LEMINSKI, 1999, p.63). Mas ele chegaria muito mais longe e questionaria muitas coisas da poesia concreta.

Minha linguagem é “pam-pam”. Jamais você vai me ver usar uma palavra do tipo “esplêndida”, uma construção invertida, isso não sou eu. As minhas coisas são as ideias em carne e osso, assim na tua frente. Procuro isso. A beleza é que eu procuro, ela é que é fundamental. É a única coisa que você não pode possuir. Neste sentido, a beleza é didática. Viver sem beleza é insuportável. O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinho... É preciso ver o belo que, para mim nasce a ideia. A ideia é que tem que ser tão forte, tão rara, tão original, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição de nada. (LEMINSKI, 2011, p.22).

Leminski ressalta: “duas obsessões me perseguem [que eu saiba]: a fixação doentia na ideia de inovação e a [não menos doentia] angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis.” (LEMINSKI, 1997, p.13).

A angústia de Leminski era estar preso em algo, e isso o distanciava do pressuposto que embasava o Plano-Piloto dos concretos. Apesar de reconhecer e validar os concretistas enquanto patriarcas e se autodenominar mais concreto que eles (por começar junto com a nova estética em vigor), Leminski não concordava com tudo o que o panorama indicativo previa. Nem com os cânones exaltados. Daí surge seu “plano-pirata”, citado pelo curitibano em uma de suas cartas a Regis Bovincino: “caríssimo régis /// penso que o plano piloto / virou plano pirata” (LEMINSKI, BOVINCINO 1999, p. 63).

Isso não tira de Leminski toda a sua validação para com os concretistas. O poeta sempre demonstrou ter uma preocupação técnica com sua escrita, preocupação que vem de sua própria formação enquanto estudante do Mosteiro de São Bento, da filosofia pitagórica, da cultura disciplinada oriental tanto na poesia quando nas artes marciais e da influência do grupo *Noigandres* que o “adotou”, porém traz à tona um Leminski que tem a preocupação de realizar sua própria poesia e ir além de qualquer estereótipo.



(p.141)

Percebemos novamente a influência concreta em Leminski com o poema *PERHAPPINESS*, que surge de um neologismo inventado por Leminski ao justapor as palavras da língua inglesa *perhaps* (que significa talvez/incerto) e *happiness* (que significa felicidade).

A justaposição, técnica de aproximar e enfatizar contrastes, é muito utilizada por Paulo Leminski em toda sua obra, especialmente em *Caprichos e Relaxos*, objeto do presente estudo.

Em *PERHAPPINESS*, a justaposição e o trocadilho que nascem a partir da fusão de duas palavras em outra língua, no caso, uma língua hegemônica e ocidental como o inglês, transformam o poema em um ideograma, um dos pressupostos do Plano-piloto dos concretos. O jogo estabelecido pelo poeta curitibano é mais profundo ao levarmos em conta de que o inglês enquanto língua muito difundida no mundo não é por mero acaso, e sim por ter sido historicamente a língua das conquistas do colonialismo britânico e do imperialismo.

Leminski, enquanto poeta falante de língua portuguesa, inserido em um contexto de miscigenação, ao inventar uma palavra na língua dominante, ou seja, na língua colonizadora, traz toda uma problematização sobre a identidade brasileira. O ideograma concreto *PERHAPPINESS* carrega uma potência antropófaga latino-americana que traduz a identidade brasileira da talvez/quem sabe felicidade, questionando até o próprio pressuposto de que todo latino/ brasileiro é feliz por natureza.

Ao explorar a valorização do espaço, dos ideogramas e trazer uma poesia sintética e visual, Leminski a todo tempo retoma os princípios concretos que valorizam a forma do poema enquanto várias possibilidades de interpretações e não a forma tradicional de um soneto.

No poema visual a seguir, percebemos que o desenho conversa com o poema. Leminski explora o espaço e retoma o princípio do verbivocovisual concretista.



(p.148)

O círculo traçado, prende o poema, assim como se traçarmos um círculo em volta de um inseto, ele ficará dando voltas e não sairá disso. Por isso, “só o círculo existe”. A brincadeira e a reflexão trazidas pelo poeta remetem ao fato de que na maioria das vezes só enxergamos os obstáculos e ficamos cegos para o que há em volta. Leminski também recupera o simbolismo do círculo, que, segundo Chevalier (1906), representa o tempo, o divino, a gira, a roda da vida que é perfeita. Nesse sentido, o inseto poderia representar o homem que está em busca de si mesmo. No zen-budismo, o círculo simboliza etapas do desenvolvimento e aperfeiçoamento interior, a harmonia progressiva do espírito. Leminski consegue brincar em seus poemas e imprimir uma aparente simplicidade à linguagem, que se dá pela síntese ao estilo oswaldiano, porém o seu código é também radical.

Outro exemplo de que Paulo Leminski trabalha elementos concretos em sua poesia, mas ao mesmo tempo impõe a malandragem e o relaxo, características da época e de sua personalidade indômita, é o poema *Kamiquase*:



(p.152)

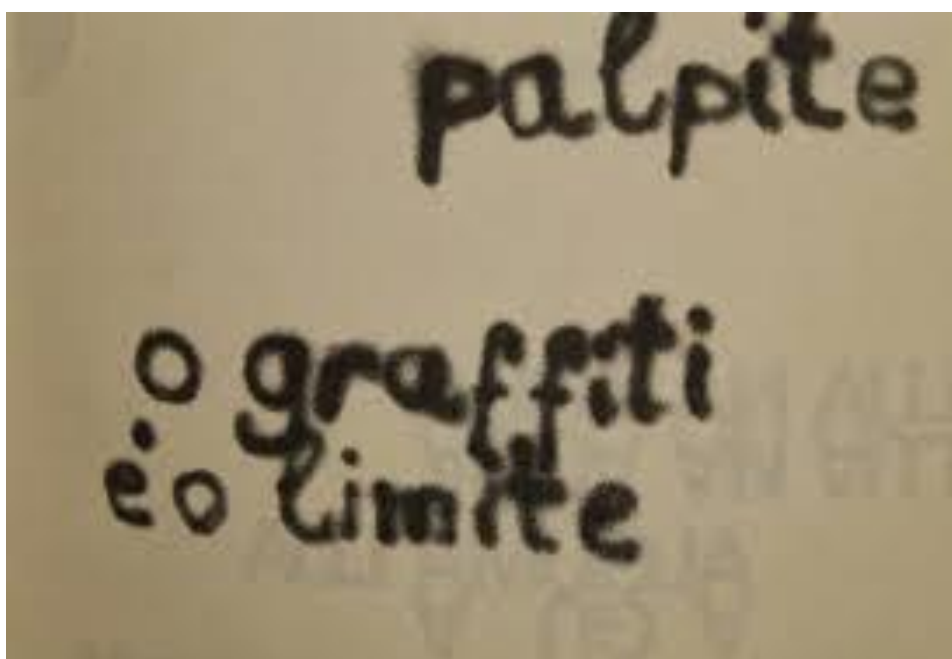
Ao realizar novamente a justaposição de ideias entre *kamikaze* e *kamiquase*, o poeta brinca com a ideia de quase ser um kamikaze das palavras.

Kamikaze é uma palavra de origem japonesa e significa “vento divino”. Também foi o nome dado aos pilotos suicidas japoneses que carregavam explosivos e atacavam os navios aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Os kamikazes eram jovens que assim como os homens-bombas cumpriam a missão de erradicar o inimigo, eram embasados por uma filosofia que transcendia a vida e a morte. Assim como os kamikazes, Leminski se coloca enquanto um kamiquase, fazendo metalinguagem.

A sacada desse poema surge em um momento de brincadeira do poeta com seu amigo cartunista Luiz Antonio Solda, enquanto trabalhavam na Múltipla Propaganda em 1980. “Leminski fazia flexões no chão, enquanto eu procurava a foto de uma gueixa. Coloquei a cara dele em cima da doce japonesa e tasquei embaixo: kamiquase. Está na página 137 do *Caprichos*

& *Relaxos*, da Brasiliense”. (SOLDA, 2008). Ao deglutir esse momento de brincadeira, Leminski realiza a antropofagia oswaldiana, porque transmuta e renova com seus próprios olhos algo que pode ser reaproveitado.

A rapidez da publicidade influenciou Leminski que por alguns anos esteve inserido nesse meio e pôde incorporar a veia publicitária em suas poesias. Foi aí que Leminski teve contato com o grafite, visto por ele como uma modalidade literária em que os autores modificavam o espaço urbano com arte. No poema abaixo, percebemos um grafite que sugere as possibilidades dessa modalidade segundo Leminski:



(p.153)

O grafite como uma arte que surge nos anos 70 e 80 que visa manifestar a realidade das ruas, por muito tempo foi visto como algo marginal. Leminski, ao assumir a posição de grafiteiro, se coloca enquanto aquele que está à margem para fazer arte, poesia.

Mesmo o poema podendo ser lido enquanto concreto, há também a união com o marginal, porque Leminski une o rigor ao relaxo, todo o tempo. Por isso, a face concreta de Leminski não é puramente concreta. Ele mesmo reitera isso em suas cartas a Regis Bovincino, em uma datada de julho de 1977, Leminski reflete:

acho que não devemos mais nos preocupar com palavras
afinal nós vamos chegar lá fazendo
e não falando

passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
 para o grupo Noigandres
 para o Augusto, principalmente
 escrevendo para eles
 preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR
 nessa época eu era “concretista”
 mas eu era uma porção de outras coisas também
 e quando eu deixei que elas agissem mais forte
 fiz o Catatau
 [...]

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá
 [...]

sem abdicar dos rigores da linguagem
 precisamos meter paixão em nossas constelações
 paixão
 PAIXÃO
 (LEMINSKI, 1992: 35-7).

Antropofagicamente, o curitibano absorve, assimila e incorpora elementos da poesia de inovação que surge na década de 50, para a criação de sua própria poesia. Uma poesia de vanguarda que tivesse ideias próprias. Paula Renata Melo Moreira (2006) ressaltava que “o Leminski pós-plano pirata pretende fazer uso de diversas contribuições e traí-las, quando necessário, para alcançar esse lugar desconhecido que é a liberdade da sua própria linguagem” (p.34).

LIMITES AO LÉU

POESIA: "words set to music" (Dante via Pound), "uma viagem ao desconhecido" (Maiakóvski), "cernes e medulas" (Ezra Pound), "a fala do infalável" (Goethe), "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jákovson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry), "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger), "a religião original da humanidade" (Novalis), "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge), "emoção lembrada na tranqüilidade" (Wordsworth), "ciência e paixão" (Alfred de Vigny), "se faz com palavras, não com idéias" (Mallarmé), "música que se faz com idéias" (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), "um fingimento deveras" (Fernando Pessoa), "criticism of life" (Mathew Arnold), "palavra-coisa" (Sartre), "linguagem em estado de pureza selvagem" (Octavio Paz), "poetry is to inspire" (Bob Dylan), "design de linguagem" (Décio Pignatari), "lo impossible hecho possible" (García Lorca), "aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost), "a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski)..." (LEMINSKI, 2004, p. 10).

Ao analisar o poema acima, percebemos que Leminski configura seu próprio cânone. Ao citar os cânones dos concretos como Pound e Maiakovski e ao mesmo tempo citar Bob Dylan, o poeta pop americano, ele demarca sua diferença e vai além do Plano-Piloto concreto. Porém, ao lidar com um cânone de autores que definem rumos da poesia, Leminski também demarca possíveis limites do seu próprio fazer, uma vez que nos últimos versos o poeta retoma a liberdade de sua linguagem. Liberdade essa que está ligada à ideia de inutilidade, como veremos mais adiante.

3. Tropicalismo: A antropofagia da antropofagia

*“Na Cadillac mansa e glauca da ilusão/
Passa Oswald de Andrade/ Mariscando
gênios entre a multidão.”*

(ANDRADE, 1987, p. 39).

Nos anos de 1967 e 1968, o Brasil teve contato com o Tropicalismo, um dos movimentos de ruptura que inovou o ambiente da música popular e da cultura brasileira. Contra as posições tradicionais e visando universalizar a linguagem da MPB, o movimento incorporou elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia, e a guitarra elétrica. E nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, Torquato Neto e o artista Rogério Duarte se destacaram.

Na década de 60, em decorrência da efervescência cultural pela qual o país passava, era comum a febre dos festivais de música na televisão brasileira – o mais conhecido foi o terceiro festival, que aconteceu em outubro de 1967, na rede Record, em que Caetano Veloso e Gilberto Gil desafiaram o bom tom do evento, acrescentando em suas canções elementos do *rock and roll* e letras que falavam do cotidiano, o que foi um escândalo para muitos. Em 1968, Nelson Motta escreve o manifesto debochado e ressalta:

Assim como tinha sido a bossa nova, no início ninguém sabia o que era o Tropicalismo. Nem Caetano e Gil e muito menos eu, que no entanto falava disso todo dia na coluna de jornal e defendia ardorosamente o movimento nos programas de televisão. Eles representavam o moderno, o revolucionário, o internacional: o jovem. (1968).

O tropicalismo representava tudo isso mencionado por Motta, e ainda representou o resgate das propostas antropofágicas oswaldianas da década de XX. Gonzalo Aguilar, em seu livro *Poesia Concreta Brasileira* (2005), afirma:

Na revisão que os vanguardistas fizeram dos princípios modernistas que haviam sustentado na década de 1950, uma das figuras-chave foi - tanto para os artistas paulistas como para Hélio Oiticica - Oswald de Andrade. Entretanto, o acesso dos tropicalistas à literatura de Oswald não se deu por meio das interpretações de Oiticica ou dos poetas concretos, mas sim pela montagem da peça *O Rei da Vela*, por José Celso Martinez Corrêa no teatro Oficina. Muitas podem ser as razões que expliquem o impacto que essa obra causou nos jovens tropicalistas: o descobrimento de um artista como Oswald, a liberdade e a audácia da montagem, o uso do sarcasmo e da paródia para se referir à sociedade brasileira e, sobretudo, a crítica demolidora à qual a burguesia nacional é submetida. Enquanto a tendência geral na cultura brasileira de esquerda era a crítica ao imperialismo, os tropicalistas apontaram seus dardos (e nisso *O Rei da Vela* foi fundamental) contra a hipocrisia da classe média brasileira e suas limitações morais, estéticas e políticas. Da mesma forma, poderia ser lido outro dos filmes que impulsionou o movimento: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. (AGUILAR, p. 25, 2005).

A descoberta do modernista Oswald de Andrade por Caetano Veloso fez com que o cantor percebesse que o movimento tropicalista ia totalmente ao encontro do que o poeta propunha, pois: “A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva” (VELOSO, 1997, p. 247). Em 1967, José Celso Martinez encena a peça *o Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que nunca fora produzida anteriormente e traz com ela a força e a voz do antropófago indigesto que foi incorporada pelo tropicalismo. Caetano Veloso afirma em *Verdade Tropical*: “Eu tinha escrito Tropicália havia pouco tempo quando o *Rei da Vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (p. 244).

O tropicalismo, nesse sentido, proporcionou a modernização não só da música, mas da própria cultura nacional. Ao deglutir tudo o que estava acontecendo na época com as informações da vanguarda erudita, ao unir o popular e pop ao canibalismo estético, o movimento reconhece Oswald de Andrade como patriarca fundador de uma postura.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse antropófago indigesto, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal, tornou-se para nós, o grande pai. (VELOSO, 1997, p. 257).

O último festival de música, o III FIC, Festival Internacional de Canção, que ocorreu em setembro de 1968 e foi promovido pela rede Globo, causou grande polêmica, assemelhando-se à Semana de Arte Moderna de 1922, criando assim uma continuidade histórica entre dois episódios distantes no tempo, no público e no formato.

Gil e Caetano se inscreveram no evento para questionar a estrutura do próprio festival, e de toda a cultura vigente na época. Com letras engajadas e arranjos diferenciados, Caetano Veloso apresentou a música “É proibido proibir” junto com Os Mutantes, em um arranjo arquitetado por Rogério Duprat, com um hippie americano gritando ao microfone. Foi completamente vaiado, a música dele foi vista pelos jovens da academia como antimúsica, e tanto ele quanto Gil foi desclassificado do festival. Gil apresentou “Questão de ordem” com o grupo argentino Beat Boys, porém as guitarras, seu visual e sua forma de cantar também não agradaram ao público. Em uma transcrição do show de 1968, Caetano grita ao povo: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, absolutamente nada!”.

A reação do público do festival foi a mesma que os poetas de 22 sofreram ao declamar suas poesias fora da estética vigente. Em ambas as épocas foram incompreendidos por trazerem a inovação e saírem do “civilizado”, do tradicional. O tropicalismo era libertário, implantava a modernidade dos trópicos e misturava ritmos e instrumentos musicais, os diálogos com Oswald de Andrade e também com os concretistas, o que elevou algumas composições tropicalistas à poesia, em uma fusão de cultura letrada e cultura midiática. Sobre os diálogos com Oswald de Andrade, Caetano Veloso ressalta:

O segundo manifesto, o antropófago, desenvolve a explícita metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou nas palavras de Haroldo de Campos: “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos novos, com qualidades locais, ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez num confronto internacional, como produto de exportação. (VELOSO, 1997, p. 247).

Nesse sentido, o tropicalismo foi uma centrífuga antropofágica.

A explosão colorida e antropofágica do movimento desconstruiu a música brasileira, bebendo da literatura, o tropicalismo encontra no concretismo – que também é um resgate da filosofia oswaldiana – o seu auge. As duas tendências se encontram e conversam e Paulo Leminski conversa com elas.

A linguagem visual cotidiana está na poesia concreta, que está nas propagandas, jornais, livros, slogan e na música. O verbo-voco-visual do concretismo serviu aos tropicalistas como uma forma de brincar criticando. As músicas tropicalistas traziam o poema piada, característico de Oswald de Andrade, camuflando as críticas ao governo.

Paulo Leminski foi responsável por compor muitas músicas interpretadas pelos tropicalistas. O poeta era admirador de Torquato Neto, e trazia em suas letras, e na sua aparência, modo de falar e de vestir uma atitude tropicalista.

O tropicalismo foi um grito de liberdade criativa, uma explosão de cores, sons e novas ideias em um país que mergulhava na sombra da ditadura e do autoritarismo. A dualidade do Brasil moderno e arcaico, da alegria e do carma do subdesenvolvimento constrói o movimento dos trópicos, que extraiu das oposições que marcam o país o sumo de sua produção artística.

Os tropicalistas produziram uma síntese estética do que Caetano Veloso chama de “tragicomédia Brasil”. Havia a preocupação de criar um Brasil vanguardista e só se conseguiria isso experimentando. Mais do que experimentar, os jovens tropicalistas quebram o padrão estabelecido pela bossa nova na música brasileira e, por isso, o tropicalismo é considerado um

marco na música. Um país que passava pela agitação cultural e pela repressão da ditadura não cabia mais no bonito modelo da Bossa Nova.

O Brasil estava mais para uma terra em transe, como o país caótico representado por Glauber Rocha, que foi uma das fortes influências de Caetano Veloso. A união da música brega, das guitarras do rock e a atitude no palco, além do visual que remetia aos hippies e a algo simples e primitivo fez com que os tropicalistas representassem a essência do povo brasileiro em formação, em uma nova refundação simbólica da pátria. A revolução tropicalista passa a ocorrer em outro nível, não somente através da palavra, mas em um conjunto de ideias e referências que vão do arcaico ao moderno, tal como na antropofagia. Aguilár (2005) afirma:

Foram os músicos de massa do tropicalismo que tiveram a capacidade para incursionar nos meios, tanto por sua posição como por sua trajetória: sua própria experiência sociocultural, formada nos meios de comunicação e nas informações transmitidas por estes, situava-os em uma posição muito vantajosa diante da nova encruzilhada do *mass media*. Frente à concepção exterior dos grupos de esquerda, o tropicalismo tinha como pressuposto a interioridade dos meios de comunicação de massa, a necessidade de compreender seu papel preponderante e de provocar - mediante uma incursão em seu interior - o desvio. Esse grupo e, em muito menor medida, o da revista *Invenção* conceberam os meios como espaço de negociação e crítica das imagens sociais. Os poetas concretos se moveram, conceitualmente, com muita comodidade nesse campo, mas nas performances mantiveram uma distância que, às vezes, os convertia em referências do movimento e, em outros casos, em figuras marginais. (AGUILAR, p. 30, 2005).

Como Tom Zé (2017) ressalta, a “forma oswaldianandrade de ver e conhecer o mundo, a mídia chamou de tropicalismo”. O movimento uniu as artes e o primeiro fruto coletivo foi o álbum “Tropicália ou Panis et Circensis”, de 1968, que reuniu diversos artistas da época e foi tomado como um álbum-manifesto. O tropicalismo tentava olhar para as contradições e problemas do país sem cair numa melancolia reativa, havia no movimento uma espécie de pessimismo alegre, pois apesar do colorido e da “alegria alegria”, a repressão, a morte de estudantes e a censura estavam acontecendo no Brasil, e as letras tropicalistas também contavam esse cotidiano, muitas vezes camuflado.

A tragicomédia brasileira que teve início em 1964 com o golpe militar, em que o Marechal Castelo Branco toma o poder de João Goulart, acusado de comunista, dá início a um Brasil governado por militares, que compromete a liberdade de expressão e a organização do povo. Foi um período denso, com perseguição política, supressão de direitos constitucionais e de total falta de democracia, além da violência, censura e repressão, outros componentes do cenário dos anos 60. O Brasil moderno que fervilhava culturalmente retrocedia para um Brasil arcaico, em que o povo não podia ter voz.

Os tropicalistas enfrentaram a censura e a repressão. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e exilados. Em uma entrevista concedida ao site *Cliquemusic*, nos anos 2000, o maestro Rogério Duprat relembra: "Não é de uma hora para outra que vai surgir um movimento como a Tropicália, que jogou merda no ventilador. Aquilo era tão ousado que não durou muito – mandaram Caetano e Gil embora do país."

A antropofagia, na visão de Caetano Veloso (1997), “é a grande herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade”. Quando os tropicalistas resgatam o ideário antropofágico e retornam à cultura indígena e africana e assimilam criticamente as coisas de fora, há a criação de um movimento esteticamente inovador e canibal.

Oswald subvertia a ordem de importação perene – de formas e fórmulas gastas – (que afinal se manifestava mais como uma má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade. (VELOSO, 1997, p. 247).

A utopia a partir da Tropicália que deu origem ao tropicalismo – ilha idealizada pelos músicos da música popular brasileira – organizou nossa percepção do Brasil. Eles procuravam uma nova forma de fazer música, a que fosse mais brasileira possível, assim como os poetas modernos da década de 20 procuravam tornar a poesia, de fato, brasileira, assimilando e reorganizando o que poderia ser aproveitado de fora.

A mistura do folk nordestino, da influência do rock dos The Beatles, do The Rolling Stones, Pink Floyd e do Roberto Carlos, além de Jorge Ben e da Bossa Nova como um todo, resultou no álbum experimental de 1967. Entendido como um manifesto coletivo, o álbum tornou-se símbolo do que o movimento buscava: a inovação. A transgressão de valores e comportamentos, a mudança, a liberdade. A crítica.

O próprio nome, *Panis et Circensis*, remete à ideia de “pão e circo”, uma antiga expressão popular que significa a desinformação política do povo que, ludibriados, se preocupavam apenas com comida e entretenimento. A política do pão e circo era uma forma de “calar a boca” do povo, como ocorria na ditadura da época. A fuga ao nacionalismo exacerbado, encontrado na Bossa Nova, foi traduzida pelas guitarras elétricas. O uso das guitarras elétricas na música popular brasileira era um tabu, porém era contra essa cultura que o tropicalismo lutava: o conservadorismo retrógrado.

Com alegria, rebeldia, ironia e humor, os músicos e artistas que integram o movimento retomam o antropófago-mor – Oswald de Andrade –, e trazem a ideia da liberdade. Da liberdade corporal, instrumental, de escrita e de pensamento. Tão bem imprimida por Paulo Leminski, atualizam a ideia principal da antropofagia oswaldiana que é comer e ingerir tudo o que fosse válido, deglutindo, para depois criar. A antropofagia era imediata. Os tropicalistas criaram a vanguarda musical do Brasil, criando uma conexão com um tempo e um conceito fortes da cultura brasileira. O disco manifesto *Panis et Circensis* foi uma mistura de Bossa Nova com jovem guarda, bolero e canção popular. Buscou nas tradições folclóricas e nas vanguardas eruditas europeias a essência da nova música popular brasileira. A mistura do pop, rock, e do psicodelismo refletiu o que estava acontecendo no mundo, em uma geleia geral, conceito de Décio Pignatari, que intitula a canção-manifesto de Gil e Torquato Neto em que se coloca o Brasil como um mundo no limiar da modernidade e da tradição.

As principais influências que Caetano Veloso sofreu e que refletiu no movimento tropicalista foram: de Hélio Oiticica, nas artes plásticas; de Glauber Rocha e o seu Cinema Novo, principalmente com seu filme *Terra em transe*; de José Celso Martinez Correa e o seu teatro anarquista; além de Oswald de Andrade, considerado o pai do movimento. Jorge Ben, apesar de integrar a Bossa Nova, também influenciou Caetano, uma vez que sua música era considerada inclassificável, exemplo disso é a *Take it easy my brother* - que mescla ritmos e brinca com a construção da letra em português/inglês.

O movimento que refletiu a geleia geral que era o Brasil macunaímico na década de 60 acontecia paralelamente a um regime de censura, o que lhe revestia de um sentido crítico muito mais violento. Paradoxalmente, o tropicalismo buscava a liberdade, mas sem a total liberdade. Tom Zé, no documentário *Tropicália* (2012), de Marcelo Macedo, afirma que havia muita malandragem nas letras, pois o movimento fazia com que os jovens pensassem e naquela época pensar era crime.

O inconformismo dos jovens tropicalistas não agradou o conservadorismo que existia na música popular brasileira e não agradou aos governantes militares da época. Em 1968, a ditadura no Brasil alcança seus piores níveis: há repressão, tortura e morte. O artista Rogério Duarte relata no documentário *Tropicália* (2012) que eles ainda não tinham tomado proporção do que era a ditadura militar e que “ainda não tinha caído a ficha da repressão”. Gilberto Gil ressalta que era um ambiente de “hostilidade a tudo e a todos” e como o tropicalismo forneceu canções que eram na sua maioria críticas ao momento político pelo qual o país passava, alguns de seus integrantes foram presos, confinados e exilados.

Os anos 60 no mundo todo foram de grandes acontecimentos que acabaram refletindo e influenciando os artistas brasileiros. As primeiras manifestações feministas e do movimento negro, o surgimento de uma discussão e liberdade sexual, tudo isso fez com que os anos 60 fossem o marco da contracultura, da inovação, do inconformismo e da rebeldia. Da evolução de pensamentos e mudança de valores, da soltura comportamental e sexual. Acima de tudo a década da contracultura lutava contra o conservadorismo vigente e a música dos Beatles, Stones e Floyd embalavam a ressurreição tropicalista do Brasil, que também sofreu forte influência do festival Woodstock de 1969 e de todo o movimento hippie. A cultura solta que era a essência do festival de 1969, que ficou conhecido como o festival da contracultura, marcou o auge da geração hippie e se tornou uma barreira contra o conservadorismo, simbolizando a despreocupação em um mundo de pessoas ultra preocupadas em um momento de guerra fria e de tensões políticas.

A contracultura hippie contestava todo o clima de rivalidade causado pela Guerra Fria e pelo consumismo americano. Através do sexo, drogas e *rock and roll*, o festival atacava pacificamente a Guerra do Vietnã e toda uma cultura violenta.

Em uma entrevista concedida à Carlos Calado em 2000 e publicada no site *Cliquemusic*, Caetano Veloso afirma que “A Tropicália foi o avesso da Bossa Nova”, pois apesar de incluir elementos da Bossa, o movimento não se encaixava nos moldes criados pela própria Bossa. A tropicália avançou, e foi de extrema importância à música popular brasileira.

Nesse sentido, os tropicalistas entendiam que era necessário reaproveitar o que já havia sido feito, tanto no Brasil quanto fora, para que uma vanguarda brasileira fosse criada. A salada antropofágica¹ tropicalista se dá quando há a mistura da cultura popular e música folclórica com as novidades estéticas mais radicais, como o psicodelismo, a música de protesto, o rock, a música concreta. A antropofagia está no conectar a música popular brasileira com a modernidade e a pluralidade universal, valorizando todas as formas de expressão musical produzidas no Brasil, sendo, assim, uma antropofagia cultural e estética.

Os festivais de MPB eram campos de batalha entre o conservadorismo dentro da própria música e das artes, pois havia uma grande resistência à renovação e à guitarrização da música popular brasileira, assim como os poetas da década de XX sofreram resistência em instaurar novos instrumentais poéticos. Os tropicalistas falavam do país e abarcavam uma síntese de contradições, relacionando o arcaico e o moderno, a tradição e a vanguarda, o erudito e o

¹ Expressão criada por mim, inspirada pelo documentário *Tropicália* (2012) de Marcelo Machado.

popular. Eles usavam referências eruditas e populares, incorporavam aspectos da música pop mesclada a aspectos regionais e expressavam críticas à ditadura e ao patrulhamento praticado por alguns fãs das canções de protesto.

Vários tropicalistas não se encaixavam nas caixinhas da Jovem Guarda, da Bossa Nova e dos Tradicionalistas da esquerda, pois não cabiam em nenhum dos modelos e queriam utilizar todas as possibilidades de mídias novas, sem se prender a nenhuma.

Pretendiam encontrar o jeito brasileiro de se fazer arte, sem perder a riqueza que a música internacional também oferecia. Incomodando a todos indiretamente, usando roupas extravagantes e chamativas, com presença corporal e de palco, bagunçando e chocando as pessoas, eles ridicularizaram o que era sério. As letras com mensagens em forma de críticas criptografadas brincavam com a imaginação dos jovens. Pensar era necessário. Os bruxos tropicalistas queriam organizar um movimento para desorganizar a arte do país, acabando com suas fronteiras, realizando assim a antropofagia da antropofagia.

Torquato Neto, em seu texto *Tropicalismo para principiantes* (1968), ressalta o objetivo despretensioso do movimento: “Era assumir completamente tudo o que a vida nos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ele encerra, ainda desconhecido. Eis o que é”.

Ele ainda afirma que o movimento era muito mais do que parecia ser.

O que, no fundo é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuarão os mesmos – Beatles, Marylin, Che, Sinatra. E o verdadeiro grande tropicalismo estará demonstrado. Isso, o que se pretende o que se pergunta: como adorar Godard e Pierrot Le Foul e não aceitar “Superbacana”? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Por que o Mariachi é mais místico do que Arigó? O Tropicalismo pode responder: porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o Tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade. (NETO, 1968).

Nesse sentido, o tropicalismo foi um posicionamento estético e também político. Um retorno ao homem primitivo, ao homem tropical. Resgate já feito pelos modernistas da década de 20. Glauber Rocha, em *Revolução do Cinema Novo* (1981), afirma que “O tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura”. Ele também reconhece a importância da teoria oswaldiana no mundo moderno:

Consideramos como início de uma revolução cultural no Brasil o ano de 1922. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à

tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia de haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. (ROCHA, 1981, p. 01)

O diretor baiano criador do Cinema Novo no Brasil reconhece a importância de Oswald de Andrade para o Tropicalismo e para a atualidade, incorporando em suas próprias peças o ideário antropofágico de assimilação do outro, a procura de uma estética nova. Glauber Rocha afirma:

Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento, por isto existe um cinema antes e um depois do Tropicalismo. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade em todos os sentidos e a todas as profundidades. Eis porque em Antonio das Mortes existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, e o professor come o cangaceiro. (ROCHA, 1981, p 01)

Ele ainda ressalta que existe um cinema antes e depois do Tropicalismo, e que a nova estética propiciou uma consciência da realidade brasileira por parte dos artistas de várias vertentes. Caetano Veloso e os demais integrantes do movimento revisaram criticamente a cultura brasileira através da MPB, ampliando os horizontes da música, inovando a bossa nova e se apoiando em literatura, principalmente como já foi mencionado, em Oswald de Andrade. A influência do modernista irreverente nos jovens baianos foi notável: “Tanto Caetano quanto Gil com ‘Domingo no Parque’ estavam a oswaldianamente deglutir o que há de novo na pop música internacional [Dylan – Beatles - o rock] e a incorporar tudo isso em novas ideias nacionais” (CAMPOS, 1974, p. 152).

A veia satírica de Oswald estava presente em Caetano e posteriormente no álbum-protesto do grupo. “Vendo as afinidades entre o que fazia Caetano e a obra de Oswald, Augusto de Campos caracteriza o disco de 1968 daquilo como oswaldiano, antropófago e desmistificador”. (CAMPOS, 1974, p. 161).

Este provocateur modernista dava muitas lições críticas sobre o canibalismo cultural, o potencial artístico de explorar os extratos históricos superimpostos do Brasil, linguagem experimental em perspectivas urbano industriais, o ready made e a criatividade de um povo subdesenvolvido. (Expresso 2222, p. 260-261)

A música ‘Tropicália’, considerada a porta-voz do movimento, se propõe como alegoria da experiência cultural brasileira, entendida como a matriz estética e como nossa primeira música pau-brasil, segundo Augusto de Campos (1974).

A música abre com uma montagem que evoca os trópicos seguida de uma vocalização improvisada parodiando Pero Vaz Caminha o que lembra já a primeira seção de Pau-Brasil. Um detalhe de produção demonstra o parentesco intuitivo dos músicos com Oswald. O texto histórico da descoberta não figurava na composição, mas a improvisação bem que cabia e ficou na gravação definitiva. A letra de Caetano constrói um monumento simbólico dum país contraditório, com uma série de elementos em oposição ao vaivém cômico-séria. Cada refrão justapõe o arcaico e o

atual, num questionamento explicável em termos Pau-Brasil, como a floresta e a escola. (p. 164).

A proposta dos tropicalistas vai ao encontro do que João Cezar de Castro Rocha propõe em *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena* (2011), que chama atenção para a possibilidade de uma releitura da teoria cultural do poeta. Para Rocha (2011), a antropofagia é um conceito extremamente necessário para se viver no mundo moderno, ressaltando também a importância de se explorar o potencial analítico e filosófico da postura oswaldiana:

Por isso, pretendemos estimular novas abordagens da obra de Oswald de Andrade, buscando entender a antropofagia como um exercício de pensamento cada dia mais necessário nas circunstâncias do mundo globalizado, pois a antropofagia permite que se desenvolva um modelo teórico de apropriação da alteridade. (ROCHA, 2011, p.12, grifos nossos)

Essa apropriação da alteridade é a chave da metáfora oswaldiana.

3.1 Seria Leminski um poeta participativo / tropicalista / pop / beat / contracultural?

Leminski foi multimídia. Atuou nos quadrinhos, no jornal, na televisão, na publicidade, nos cursinhos pré-vestibulares e na música popular. O primeiro contato musical de Leminski ocorre no Mosteiro de São Bento com o canto gregoriano, e é apenas aos 26 anos de idade que o curitibano aprende a tocar violão. Com isso, Leminski, que sempre buscou transcender fronteiras, transcende a fronteira do livro e com sua poesia, passando a fazer música. “Além de meio para a criação, na passagem dos anos 70 para os 80, a música popular se afigura a Leminski como estratégia clara de inserção de sua produção num contexto mais amplo” (SANDMANN, 2010, p. 204).

Em depoimento dos anos 1970, Paulo Leminski ressalta:

Na nossa geração o centro da poesia se deslocou do livro pra música popular. Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o polo da poesia, do suporte livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros” (LEMINSKI, apud SANDMANN, 2010, p. 204).

Nos anos 1980, o cenário para Leminski apresenta-se consolidado: “Os três grandes poetas que a minha geração [tenho 40 anos agora] produziu são para mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque” (LEMINSKI, 1985, p. 23).

Vivenciou e incorporou o Tropicalismo, fazendo-se parceiro de Caetano Veloso, e sua até poesia virou música. Como por exemplo *Verdura*, composta em 1980 e musicada pelo tropicalista Caetano Veloso no LP *Outras palavras* (1981).

de repente
 me lembro do verde
 da cor verde
 a mais verde que existe
 a cor mais alegre
 a cor mais triste
 o verde que vestes
 o verde que vestiste
 o dia em que te vi
 o dia em que me viste

de repente
 vendi meus filhos
 a uma família americana
 eles têm carro
 eles têm grana
 eles têm casa
 a grama é bacana
 só assim eles podem voltar
 e pegar um sol em copacabana
 (p.100)

Toninho Vaz (2001) relembra que Caetano achou a letra da música um sonho. “*Verdura* é um sonho. É genial. É um haikai da formação cultural brasileira”. (p. 133). *Verdura* tem valor político, pois é uma letra que trata de uma série de questões que a contracultura dos anos 70 discutia.

O desmatamento, o desemprego e uma nacionalidade ameaçada pela ditadura são temas que ficam nas entrelinhas da escrita de Leminski e da voz do tropicalista Caetano Veloso. *Verdura* nos apresenta um Leminski tropicalista, que recupera por uma das cores da bandeira do Brasil, o verde, em todas suas nuances (a cor mais alegre/a cor mais triste), as contradições do nacionalismo. É um poema no espírito do modernismo oswaldiano.

A partir da segunda estrofe há uma inversão do ambiente inicial apresentado no texto e entendemos como uma espécie de crítica à emigração brasileira, principalmente para os Estados Unidos nos anos 80.

Do rio de palavras, Leminski se ri, e à verborragia desatada ele pede, exigente, um momento de silêncio. Para bom entende-dor, meia palavra raspa, e para um bom gozador, uma piscada basta. Leminski já foi e já voltou, e quem não percebe a inteireza de suas meias palavras, ainda nem saiu de casa (PERRONE MOISES, 2000, p.234).

A poesia experimental do caboclo polaco ultrapassa definições. Alessandra Squina Santos (2004) em *O que quer dizer diz: Paulo Leminski ao norte do Equador*, um dos textos que integram o livro de Dick e Calixto (2004), destaca que o poeta embarcou num caminho de vanguarda indefinido, sem bússola, sem certezas, mas com um estilo próprio que, paradoxalmente, definiu sua trajetória (p. 234).

O estilo próprio de Leminski é materializado em seu livro *Caprichos e Relaxos*, uma coletânea lançada em 1983 que reúne diversos poemas do poeta curitibano, uma espécie de testamento da trajetória até ali. É válido ressaltar que é um dos livros mais importantes do poeta, pois além de um sucesso de público desde o lançamento, é o livro que imprime a identidade leminskiana, colocando-o como um dos poetas brasileiros fundamentais do século XX.

Leminski sabia o que fazia. Poesia para ele era:

CONSTRUIR estruturas, processos e recursos, inovadores, frustrativos às expectativas, aberturas, ciente de mexer profundamente com os homens se dá comunicação. Indústria de base: na própria infra-estrutura sígnica [...] Função fundadora, construtiva, inovadora, heurística, da consciência [...] Quem não entende o caráter produtor de consciência nunca compreenderá a arte de vanguarda [...] O poema de invenção ou experimental não reflete. Ele é um novo objeto no mundo (um primeiro). É crítica do mundo, pela linguagem, o que se consegue ser sendo também crítica da linguagem, onde se depositam os valores da cultura, os mitos e os ideogramas vigentes. (LEMINSKI, 1968, p. 67)

Caprichos e Relaxos é um livro que traz um poeta antropofágico capaz de selecionar criticamente e absorver as tendências que mais lhe atraíam, retomando João Cezar de Castro Rocha (2011), e como Dinarte Albuquerque Filho afirma, “com dicção própria, confluindo diferentes elementos prosaicos e, assim tomando os ‘novos’ (FILHO, 2009, p.25). Em outras palavras, fazendo antropofagia.

O livro é um dos maiores sucessos editoriais de poesia no mercado nacional, ao utilizar a coloquialidade e a oralidade, Leminski mostra em sua coletânea “o desejo de diluição com aparente despreensão, ao mesmo tempo que destila fina ironia” (FILHO, 2009, p.28). O samurai malandro traz o jogo de cintura tropical, jogo que fora aclamado pelos concretistas e músicos que haviam sido do tropicalismo.

Nesse sentido entendemos a retomada do espírito tropicalista por Leminski, pois:

O movimento tropicalista teve grande importância na obra poética do autor de *Caprichos e Relaxos*. Com a Tropicália, foi possível ver que o centro da poesia se deslocou do livro para a música popular. Com a geração que produziu Caetano e Chico viu-se deslocar o polo da poesia, do suporte livro, para o suporte disco. (OLIVEIRA, 1996, p.1)

Essa fala retoma o que Leminski sempre dizia, que para ser poeta é preciso ser mais do que poeta. Em seu livro de 83, há poema com raízes na poesia concreta e na síntese oswaldiana, há experimentação, coloquialidade, coisas que a poesia marginal também difundia. Há em Leminski o compromisso com duas coisas aparentemente diferentes: a inovação e a pressa de comunicar, porém bem ao estilo preguiçoso e macunaímico dos trópicos.

No poema abaixo, percebemos um Leminski que cria neologismos através de uma transposição morfo-semântica, em que substantivos se transformam em verbos. O poeta também faz uma viagem paródica, ao melhor estilo Macunaíma de ser, pois vai a Paris, Nova York e Moscou sem sair do bar, atualizando o espírito viajero do modernismo de 22:

pariso
 novayorquizo
 moscoviteio
 sem sair do bar
 só não levanto e vou embora
 porque tem países
 que eu nem chego a madagascar
 (p. 105)

Leminski experimentou muita coisa e em *Caprichos e Relaxos* ele comprova isso: a síntese entre o erudito e o popular se combina a uma linguagem aparentemente simples, que resgata o primitivismo oswaldiano com a presença da oralidade, ironia e humor como já percebemos em alguns poemas. “Leminski é brasileiríssimo. Mestiço, antropófago, poetiza sem folclore, Oxalá e o frevo, pajés e xavantes. Parisa, novaiorquiza, moscoviteia, sem tirar o pé do chão” (MOISÉS, 2000, p. 236).

Na época do livro ser publicado, Leminski também já era compositor de MPB, tendo passado pela publicidade, e estava em um intenso período de pesquisa. Como relembra Toninho Vaz (2001), o Leminski pesquisador sempre existiu, porém foi a partir de 1964 que o poeta buscou uma formação ampla e eclética, sendo o samurai futurista, agitador intelectual, meio polaco, meio caboclo, provinciano universal.

Enquanto multimídia, o Leminski publicitário, compositor de músicas e poeta acompanhou de perto o cenário da contracultura no Brasil. Se aproximou da oralidade, da comunicação direta e do popular, ousou em sua forma de fazer poesia, fazendo da poesia uma salada antropofágica. Ademir Assunção em seu ensaio *Artilharia ligeira para um Kamiquase* ressalta:

Sua multiplicidade atrai referências de diversas épocas e culturas: da poesia clássica chinesa ao blues afro-americano, da patafísica de Jarry ao vigor samurai de Yukio Mishima, dos clássicos gregos ao rock-‘n’-roll, do haikai japonês ao tropicalismo, de Cruz e Souza a Léon Trótsky, de James Joyce a John Fante, de Samuel Beckett a Cartola, de poemas do Egito Antigo ao videotexto, do supra- erudito ao supremo popular, do universo cósmico de uma biblioteca aos movimentos mundanos. (ASSUNÇÃO, 2004, p.31)

Segundo Trevisan (1993), a linguagem inventa o poeta, pensando na perspectiva de Leminski, precursor do grafite, escritor de haicais, letras de músicas, mensagens publicitárias, resenhas, ensaios, jornais, cartas... a linguagem o inventou.

No poema abaixo, Leminski resgata sua ancestralidade de polaco, a sua ancestralidade eslava e faz uma homenagem à parte paterna de sua família, trazendo a figura de seu avô que relembra que seu coração é polaco e é de poeta. Ao fazer referência à Polônia (Coração que meu avô/ trouxe de longe pra mim), Leminski reflete através da sua linguagem a própria condição de poeta que será um dos temas discutidos em seu livro.

meu coração de polaco voltou
 coração que meu avô
 trouxe de longe pra mim
 um coração esmagado
 um coração pisoteado
 um coração de poeta
 (p.75)

Essas reflexões poéticas também são frutos da influência da geração *beat*, que surge a partir da década de 50 nos Estados Unidos. Os beats/beatniks visavam preencher vazios existenciais através da literatura e a poesia primava pela oralidade e escrita espontânea. Era a contracultura estadunidense. Leminski, enquanto samurai, caminha entre contraculturas e retrata a revolução e modificação social antropofagicamente, tal como os poetas beats faziam:

para a liberdade e luta
 me enterrem com os trotskistas
 na cova comum dos idealistas
 onde jazem aqueles
 que o poder não corrompeu

 me enterrem com meu coração
 na beira do rio
 onde o joelho ferido
 tocou a pedra da paixão.
 (p.74)

No poema acima, que pode ser lido como uma crítica à ditadura, percebemos Leon Trotsky como figura central. Em vários de seus poemas, segundo VAZ (2001), Leminski demonstra interesse no intelectual marxista e, não por acaso, o curitibano escreve sobre ele numa época de censura e repressão no Brasil. A frase “a liberdade e luta” era o nome de uma facção de esquerda organizada pelos estudantes na década de 70 contra a ditadura no Brasil.

Paulo Leminski esteve envolvido com a organização que seguia os preceitos difundidos por Trotsky. Em *para liberdade e luta* há um sujeito lírico que deseja ser enterrado com os trotskistas, ou seja, ele deseja ser enterrado com aqueles que seguiam a doutrina de Leon Trotsky, pois somente eles não haviam sido corrompidos pelo poder – uma vez que Leon não se integrara ao governo soviético.

Leminski traz a influência da proposta de liberdade beat tanto na vida quanto na poesia. “A tentativa de descoberta da verdadeira essência da vida, o desbravar constante, ininterrupto, a proposta de contracultura, a não adequação às sistemáticas imposições sociais de ordem, de estabilidade” (LIMA, 2002, p. 82). Percebemos isso no poema abaixo:

quando tiver setenta anos
então vai acabar esta minha adolescência
vou largar da vida louca
e terminar minha livre docência
vou fazer o que meu pai quer
começar a vida com passo perfeito
vou fazer o que minha mãe deseja
aproveitar as oportunidades
de virar um pilar da sociedade
e terminar meu curso de direito
Então ver tudo com sã consciência
Quando acabar esta minha adolescência
(p. 55).

Com humor e ironia, valores do modernismo de 22 e principalmente de Oswald de Andrade, Leminski brinca com a ideia do envelhecer, ele só fará as coisas que a sociedade “manda” quando sair da adolescência aos 70 anos, ao fazer isso, o poeta retoma os princípios da liberdade difundidos pela poesia beat e de toda a contracultura. Leminski é um caboclo beatnik, pop e participativo, mas ele ainda consegue ir além.

Campos salienta a importância de Oswald de Andrade para as gerações futuras, afirmando que o conceito oswaldiano da década de vinte é atualíssimo, concordando com João Cezar de Castro Rocha (2011). Em recente entrevista a *El País*, Chico Buarque também revive o princípio antropófago quando afirma que “A música brasileira não exclui, assimila”. Com esse panorama, retoma-se Rocha (2011), que propõe a antropofagia como um modelo teórico de apropriação do outro.

Em 1954, um pouco antes da morte de Oswald, houve um encontro de intelectuais, no qual o escritor modernista faz um último apelo aos participantes, para que estes dessem continuidade à sua obra e principalmente ao estudo da antropofagia.

A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos. [...] Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido *conceito de vida como devoração* e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita (grifos nossos) (ANDRADE, 1954).²

O tropicalismo compreendeu a antropofagia como a estratégia fundamental para se lidar com o mundo múltiplo e moderno, como Rocha (2011) percebe. O movimento que foi uma salada antropofágica baseada na manifestação ambiental chamada Tropicália, do artista Hélio Oiticica, obra interativa que consistia em um mundo tropical e primitivo em que as pessoas podiam caminhar e entrar em contato com as múltiplas fases do Brasil e por fim encontrava uma televisão. A Tropicália é entendida como uma visão estética antropofágica diante das coisas. Foi essa interação entre o primitivo e o moderno que mexeu com a cabeça dos tropicalistas e dos poetas dos anos 70, principalmente que resgata e ressignifica o ideário antropofágico de Oswald de Andrade.

² Comunicação escrita para o Encontro dos Intelectuais, realizado no Rio de Janeiro, em 1954, e enviada ao pintor modernista Di Cavalcanti para ser lida.

4. A poesia marginal

Nada de revolução: o papel impresso é mais forte que as metralhadoras.

(Oswald de Andrade)

O poema-bandeira “Seja Marginal / Seja Herói”, do artista plástico carioca Hélio Oiticica, foi exposto pela primeira vez em 1968 no Happening Bandeiras na Praça General Osório. Em um clima festivo e colorido, várias bandeiras foram levantadas em nome da contracultura brasileira.

Oiticica, de postura crítica e criativa, realizava uma arte experimental, na qual todo o conjunto sensorial estava presente, rompendo com normas, estigmas e classificações da tradição moderna. Unindo o literário e o imagético, Hélio Oiticica se tornou fundamental para a História da Arte brasileira.

Figura 1- Poema- bandeira



Fonte: Disponível em: <https://nihilsentimentalgia.com/2012/12/14/%E2%94%90-helio-oiticica-be-marginal-be-a-hero-%E2%94%94/helio-oiticica-seja-marginal-seja-heroi/>
Acesso em: 20 jun. 2018.

É o caso da melhor bandeira exposta, a de Hélio Oiticica, na qual a foto já conhecida de Cara de Cavalo [...] e o corpo cravejado de balas, em cima as frases (um poema) Seja Marginal, Seja Herói. Nenhuma das bandeiras diz tão rapidamente o que quer, de forma tão direta como esta, ao mesmo tempo tão característica da filosofia do artista, da concepção romântica que tem da vida. (MORAIS, 1968)

Hélio Oiticica, na década de 60, paralelamente à ditadura militar, postula o conceito de antiarte. Para ele, arte é o contrário de arte que é feita para o mercado, uma vez que a arte não cabe nas galerias, pois ela é a própria experimentação, sendo um exercício de liberdade com a participação popular.

Antiarte – compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação - a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’. Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista [...] a realização está isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas - a antiarte está isenta disto - é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais [...] (OITICICA, 1966).

Portanto, suas obras são sustentadas pela experimentação. O artista não realizou trabalhos dentro de padrões impostos pela tradição artística, e, com seu espírito anarquista, revolucionário e transgressor, não participou de um grupo específico, porém atraiu simpatizantes que eram contra o conservadorismo vigente. Hélio Oiticica, com sua obra *Tropicália*, de 1966, inspira o Tropicalismo e a Tropicália de Caetano.

A conceituação da Tropicália, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia [antes de virar moda, o que aconteceu depois de apresentado entre nós o *Rei da Vela*] como um elemento importante nessa tentativa de caracterização nacional. Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira”, ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (Tropicália, Hélio Oiticica, 4 de março de 1968).

Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes tiveram um de seus últimos shows interdito em dezembro de 1968 na boate carioca Sucata, por conter a bandeira Seja Marginal / Seja Herói de Oiticica em seu cenário. Veloso e Gil foram presos e exilados sob acusação de desrespeito ao hino nacional e à bandeira brasileira. Em meio a uma grande confusão, não há clareza sobre os reais motivos da prisão, porém tudo isso ocorreu quando o Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi editado pelo governo militar, censurando muitas liberdades individuais.

Figura 2- Bandeira exposta no show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, na boate Sucata, 1968.



Fonte: Não divulgada, imagem cedida pelo Projeto HO.

Esta obra de Oiticica em especial marca a Marginalia e toda a cultura marginal posterior ao tropicalismo.

Oiticica entendia a marginalidade como uma forma de transgressão dos valores conservadores e burgueses. A convocação e a ordem presente na frase “Seja marginal” é uma contradição, um aconselhamento a vir-a-ser um marginal, que por definição é o excluído social e o mal visto. A ordem também é para ser herói: “Seja herói”, aquele que é notável, que se distingue de todos por ser incrível. Em Oiticica, ser herói está longe de ser alguém dotado de poderes surreais, mas alguém que dentro do contexto político autoritário da ditadura militar se posiciona distante da civilidade.

Nesse sentido, segundo Hélio Oiticica, para a heroicidade é necessária a marginalidade. Ressalta-se que ser um herói marginal para o artista vai além de ser contra o regime militar. É ser contra todos os regimes, uma vez que qualquer lei é autoritária. “Hoje, para se ter uma posição cultural atuante que conte, tem que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo político, ético, social” (OITICICA, 1966).

Mesmo não adotando uma posição entre os grupos, Hélio Oiticica em uma carta à também artista Lygia Clark, assume sua posição enquanto marginal: “(...) manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, mas marginal mesmo: à margem de tudo (...)” (OITICICA, 1969).

Integrando a Marginália, a poesia marginal surge na década de 70, contra a censura, o conservadorismo e o próprio sistema literário. Posterior ao tropicalismo, essa poesia bebe da escrita moderna e do verso livre. Julgamos ser apropriado esclarecer que a poesia marginal a que nos referimos relaciona-se exclusivamente àquela feita nos anos 70 do século XX. Mas por que poesia marginal?

Por ser marginal quanto à forma: a linguagem dos poemas é coloquial, simples, com a presença de humor, uso de gírias e palavrões. É marginal quanto aos temas: a poesia retoma a simplicidade do cotidiano, e os temas abordados são os mais diversos em que o poeta e o leitor vivenciam (amor, sexo, política, família, e momentos comuns do dia a dia).

É marginal quanto às publicações: as impressões dos textos eram feitas em mimeógrafos, sendo completamente artesanais e personalizadas pelos seus autores. Não eram feitas pelas grandes editoras, o que dava total liberdade aos escritores. É marginal quanto à distribuição: os poetas, além de fazer seus livros, distribuía-los nos mais diversos lugares (bares, teatros, cinemas de rua, universidades, etc.) da cidade, a fim de tornar a literatura algo que criasse uma relação direta com um público, dentro da ideia de tribo, de ação pela arte.

A geração mimeógrafo retoma a simplicidade antropofágica de se fazer poesia. Os poetas marginais eram verdadeiros artesãos. A temática cotidiana, a linguagem simples, sucinta e impactante dos poemas retomou a poesia de Oswald de Andrade e fez com que esses poemas marginais aparecessem em portas de banheiro, de bares, em muros, formalizando a proposta de informalidade do linguajar marginal.

O acontecimento literário marginal trata de poesias que estão à margem da sociedade e do sistema literário. Torquato Neto, em 1967, antecedia essa ideia quando escreveu *Marginália*, musicada pelos tropicalistas.

Na canção, interpretada por Veloso e Gil, ele menciona e critica a condição de um Brasil que estava à margem, sendo um país de terceiro mundo, sem importância, o fim do mundo. Antropofagicamente, com uma linguagem simples, ele ironiza o Brasil de Gonçalves Dias, bem ao estilo oswaldiano em *Canto de Regresso à Pátria*.

Marginália

Eu, brasileiro, confesso

Minha culpa, meu pecado

Meu sonho desesperado

Meu bem guardado segredo

Minha aflição

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

Aqui, o Terceiro Mundo

Pede a bênção e vai dormir

Entre cascatas, palmeiras

Araçás e bananeiras

Ao canto do 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

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
 Torquato Neto

In: Os últimos dias de paupéria: do lado de dentro. Org. Ana Maria S. de Araújo Duarte e Waly Salomão. 2ed. rev. e aum. São Paulo: M. Limonad, 1982.

Nos anos 70, a poesia marginal também surge como um grito, porém sem um viés estritamente político: o poeta marginal falava o que quisesse em sua poesia comum.

Do ponto de vista literário, marginal seria toda a poesia que se afasta dos modelos reconhecidos pelos críticos e professores, pelo público leitor e, conseqüentemente, pelos editores. [...] Tal gênero de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda, isso é, por ser uma atitude antiintelectual e portanto antiliterária. (MATTOSO, 1981, p. 31)

Britto (2007) ressalta a festividade engajada dos poetas marginais e a importância que ela teve para a diferenciação com os concretistas.

Além disso, a postura de aqui-e-agora dos marginais era também uma rejeição da ética revolucionária da crítica sociologizante, que defendia uma arte engajada na luta contra a opressão capitalista e julgava necessário sacrificar o presente individual em nome do futuro da humanidade. Recorrendo ao poema-piada do primeiro modernismo e ao verso livre longo e frouxo dos beats norte-americanos, precursores da contracultura sessentista, os poetas da geração mimeógrafo reafirmaram valores como liberdade e subjetividade, contrapondo-se ao rigor construtivista e objetivista dos concretos. E afirmando o desbunde, celebrando os pequenos prazeres do cotidiano, eles rompiam frontalmente com a sisudez ideológica da poesia participante. (BRITTO, 2007, p. 45)

Uma das principais responsáveis por propagar a nova literatura foi a crítica Heloisa Buarque de Hollanda com a publicação de sua antologia *26 poetas hoje*. Atuando como agente dupla, ela levava a proposta antiacadêmica dos marginais para a academia do Rio de Janeiro. E, com isso, ela reconhece que, paradoxalmente, ao trazer os marginais à academia, acabou tirando um pouco da marginalidade do movimento.

[...] Hollanda (1980, p. 99) reconhece que a publicação de 26 Poetas tem duplo aspecto. O aspecto positivo está na possibilidade de divulgar a produção marginal nas esferas de legitimação institucional, promovendo polêmicas e questionamentos e

aquecendo o debate crítico sobre poesia até então. Por outro lado, a reunião da poesia em um volume acaba por alterar algumas características fundamentais dessa mesma produção – alternativa e artesanal – diminuindo sua força de intervenção crítica, e até, por que não, colocando em dúvida sua qualidade estética. (LITRON, 2007, p. 75)

Mas era necessário que o Brasil tivesse acesso a uma ideia revolucionária que foi plantada com o tropicalismo. No prefácio de *26 poetas hoje*, Hollanda ressalta:

A desierarquização do espaço nobre da poesia – tanto em seus aspectos materiais gráficos quanto no plano do discurso – faz lembrar a entrada em cena, nos idos de 60, de um gênero de música que, fazendo apelo tanto ao gosto culto quanto ao popular, conquistou a juventude universitária e ganhou seu lugar no quadro cultural. Foi a época dos Festivais da Canção e do Tropicalismo, do aparecimento de Caetano, Gil e Chico. Assim também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. (HOLLANDA, p. 10, 2007)

Nesse sentido, a poesia marginal torna-se algo acessível em todos os sentidos: “Ela [a poesia] voltava para o lugar de onde nunca deveria ter saído: a boca e a vida das pessoas” (CHACAL, 2010, p. 65).

Para Cacaso (1975), a poesia marginal “É uma coisa inteiramente informal, é um negócio meio repentista assim. A gente estava curtindo, a verdade é essa”. E Charles (1986) escreve que “A sabedoria tá mais na rua que/ nos livros em geral/ (essa é a batida mas batendo é que faz entender)/ bom é falar bobagem e jogar pelada/ um exercício contra a genialidade.” Para Heloisa Buarque de Hollanda (2007), a poesia marginal:

Era uma poesia aparentemente light e bem-humorada, mas cujo tema principal era grave: o ethos de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava. Ao mesmo tempo, era uma poesia “não-literária”, mas extremamente preocupada com a própria ideia canônica de poesia. Preocupação que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em “brincar” com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos. Além disso, mostrava-se como uma poesia descartável, biodegradável, que parecia minimizar a questão de sua permanência ou até mesmo de sua inserção na tradição literária, mas que desenvolvia, com grande empenho, tecnologias artesanais e mercadológicas surpreendentes para a produção, divulgação e venda de seu produto. (HOLLANDA, 2007, p. 258)

Mesmo não tendo a técnica que Leminski reivindica para a poesia, os poetas marginais inovaram o cenário da literatura nacional, eles conseguiram, segundo Hollanda (1986), “escrever poemas que não poderiam ser mais lúcidos e que retratam bem o que acontecia na rua”. Porém, essa poesia marginal, aparentemente “ingênua e descompromissada”, não foi “recebida pacificamente” (HOLLANDA, 2007, p. 261).

Não foi recebida pacificamente em diversos aspectos. Não bastava a ditadura militar, que censurava e vigiava toda a movimentação social na época, a censura também vinha da academia, do sistema editorial, de jornais, de críticos, de autores e professores que consideravam a obra marginal uma poesia ruim, ou nem mesmo poesia. Segundo Chacal:

A poesia conseguia escapar das torres onde meia dúzia de iniciados a teimam em aprisionar e desfilava linda, leve e solta pelas avenidas, com seu carnaval rutilante [...] Mas é claro que isso encontrava muita resistência no meio acadêmico. Se por um lado alguns professores tomavam o partido dessa nova poesia, permeável a todos os ventos, espelho de um período de trevas na vida do país, fruto de uma cultura de massa, onde o consumo era compulsivo e os produtos descartáveis, outros a acusavam de ser justamente aquilo que elas refletiam: des-car-tá-vel! (CHACAL, 2010, p. 65).

Antônio Carlos Ferreira de Brito, o poeta Cacaso, em entrevista concedida ao jornal Movimento em 1976, falou sobre a literatura marginal:

Pelas controvertidas formas com que se define o que seja ‘marginalidade’ em literatura, sobretudo na área da poesia, logo se vê que apesar de empregarem o mesmo termo as pessoas não estão falando da mesma coisa. O mais comum é chamar de ‘marginal’ o autor que, barrado nas editoras, acaba editando e até distribuindo por conta própria, com recursos próprios [...] O número de escritores e poetas cresce entre nós numa velocidade muito maior do que o número de vagas tolerado por nosso restrito e restritivo sistema editorial, e dessa marginalização por não-absorção resulta em uma espécie de transbordamento, surge um circuito cultural paralelo, com características que ainda estão em processo de definição, e que tende a crescer. (BRITO, 1997, p.12-13)

A aproximação entre o leitor e o poeta, a reprodução da fala, a intertextualidade/ antropofagia, o distanciamento do cânone literário e da própria academia, e a noção de permanência entre poesia e vida configuraram a poesia marginal enquanto um movimento que desdobra a contracultura em diversos aspectos.

Chacal afirma que a poesia marginal: “Mostrou que podia também se libertar do livro e estabelecer contato direto entre o poeta e o ouvinte, como já faziam os gregos, os índios, os griots africanos, os cantadores de feira, os menestréis” (CHACAL, 2010, p.61), com um “[...] corte rápido, urbana, corporal, em diálogo informal com a tradição, aberta para vozes alheias, para insights zen, para o olho da rua e a fala da cidade” (CHACAL, 2010, p.65).

Heloisa Buarque de Hollanda ressalta o resgate que os poetas marginais fizeram da ideologia oswaldiana de 1922:

Num recuo estratégico, os novos poetas voltam-se agora para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. (HOLLANDA, 2007, p. 11).

Nesse sentido, pode-se entender que a poesia marginal foi o resultado de uma maturidade estética que tem sua origem no Modernismo de 22 liderado por Oswald de Andrade e toda a sua produção contínua de poemas-piada, irônicos, paródicos e acima de tudo, coloquiais. A maioria dos jovens universitários, cabeludos e contestadores, produziam versos carregados de coloquialidade, objetividade e crítica social. E, embora não se tratasse de um movimento poético com firme ideário estético, todos afirmavam contrapor esteticamente o intelectualismo literário dos anos 1950 e início de 1960.

Mattoso (1981) coloca a poesia marginal na continuidade dos movimentos culturais de ruptura ligados à revolução tropicalista da década de 60, que através do conceito de tropicália devolveu a brasilidade ao país com os preceitos da antropofagia oswaldiana.

Os poetas marginais resgatam a radicalidade da poesia oswaldiana, uma vez que: “A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem” (CAMPOS, 1972, p.7). Sobre a linguagem coloquial, Hollanda ressalta:

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. (HOLLANDA, 2007, p. 11)

A seguir, alguns poemas marginais de Chacal (2016), Cacaso (1975), Alvim (2004) que vão ao encontro do posicionamento de Hollanda quanto ao resgate da poesia oswaldiana por parte dos marginais.

Papo de índio

Veu uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açucrí
Aí eles falarum e nós fechamu a cara
depois eles arripitirum e nós fechamu o corpo
Aí eles insistirum e nós comemu eles.

(Chacal, 2016, p. 121)

Em *Papo de índio*, o poeta Chacal repete a fórmula da antropofagia. Ele realiza, ao escrever este poema, a antropofagia da antropofagia, pois se apropria da busca pela identidade nacional que Oswald de Andrade propunha através de uma linguagem tipicamente brasileira

(Chacal utiliza a figura do índio, símbolo nacional brasileiro, como um ser que detém a linguagem oralizada em todo o poema), realizando, ao fim, o próprio ritual antropófago. Há a antropofagia literal e literária.

Além da presença da oralidade, o poema realmente lembra uma conversa, por isso “papo”, algo simples, rápido e que relata a atitude dos índios ao entrar em choque com o homem branco e também remete à expressão “estar no papo”, que por sua vez remete à degustação, devoração literal. É como se esse relato fosse a versão da história contada pelos índios, de uma forma simples e objetiva. Ao brincar com essa questão temática e com o verso livre, Chacal ironiza a colonização do Brasil lembrando o próprio poema “brasil” de Oswald de Andrade.

Heloisa Buarque de Hollanda ressalta que “Os poemas de Oswald de Andrade, por exemplo, podem ser facilmente confundidos com as anotações dos poetas marginais. Chacal, em ‘Papo de índio’, chega ao extremo de repetir a fórmula da Antropofagia” (p.4).

É proibido pisar na grama
O jeito é deitar e rolar
(Chacal, 2016, p.137)

Em *É proibido pisar na grama*, Chacal brinca com a conotação, com seu humor ácido, linguagem espontânea e coloquial, ele escreve esse poema no período da ditadura militar. Período no qual todos eram proibidos de muitas coisas, mas não deixavam de “deitar e rolar” e nem de ser irreverentes, ou seja, mesmo com toda a censura, o Brasil crescia culturalmente, tanto na música quanto na literatura.

E, apesar de os brasileiros estarem em um momento de repressão, a provocação do povo brasileiro, que fora resgatada por Oswald de Andrade em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, não seria abalada: deitariam e rolariam na grama, afinal a alegria é a prova dos nove.

Rápido e Rasteiro

Vai ter uma festa
Que eu vou dançar
Até o sapato pedir pra parar.
Aí eu paro
Tiro o sapato
E danço o resto da vida.

(Chacal, 2016, p.89)

Em *Rápido e Rasteiro*, Chacal constrói seu texto como uma crítica, com linguagem coloquial e simplicidade, o poeta fala de um eu-lírico que se sente oprimido por seu sapato de festa, que o impede de dançar como gostaria.

A ironia é que Chacal também escreveu esse poema na ditadura militar, ou seja, para Chacal o sapato pode representar a censura exercida pela ditadura, que impedia o ato de “dançar” das pessoas.

Nesse sentido, impedia todos de se manifestarem, principalmente os artistas e professores. Na última estrofe, sugere-se ser a ditadura o único problema que aflige o eu- lírico, e que, caso ela fosse “retirada”, assim como o sapato que atrapalhava a dança, tudo poderia fluir da melhor forma, pelo resto da vida. Assim como uma dança sem nada que atrapalhe os pés é prazerosa, os direitos individuais, políticos e sociais seriam garantidos e todos viveriam melhor e a essência alegre do brasileiro poderia ser vivenciada em sua plenitude.

Relógio

com deus mi deito com deus mi levanto
comigo eu calo comigo eu canto
eu bato um papo eu bato um ponto
eu tomo um drink eu fico tonto.

(Chacal, 2016, p. 73)

Em *Relógio*, o poeta carioca, escreve uma espécie de oração moderna. Ele brinca e parodia uma oração cristã brasileira muito conhecida “com deus mi deito/com deus mi levanto”, resgata assim como Mário de Andrade em *Macunaíma*, o valor da crença popular brasileira, com linguagem coloquial, ironia e humor, ele retoma a ideia de que a poesia não é uma camada da vida, e sim é a própria vida.

O *Relógio* de Chacal lembra o *Relógio* oswaldiano que também conta sobre o cotidiano moderno brasileiro.

Happy end

O meu amor e eu
nascemos um para o outro
agora só falta quem nos apresente

(Cacaso, 2018, p 39)

O *Happy end* de Cacaso retoma e se confunde com as poesias de Oswald de Andrade. A liberdade na construção do texto, a coloquialidade, a mistura do português com o inglês, o trato de questões comuns ao cotidiano das pessoas e a brincadeira que ele faz com o título “Happy end”, o “final feliz” tão mencionado nos filmes e livros de amor, não passa de uma idealização. O poeta contrapõe o imaginário romântico do final feliz e do amor perfeito ao real - a modernidade, em que o amor não é tão fácil assim (pois ainda falta conhecer a pessoa amada).

PANACEIA

Mesmo triste comprove

a alegria é a prova dos 9

(Cacaso, 2018, p. 63)

Em *Panaceia*, Cacaso parodia Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, com um poema-pílula. E traz que “a alegria é a prova dos nove”, ou seja, a alegria é o remédio para todos os males, retomando o título “Panaceia”.

Jejum

Cuspiu no prato que comia

Tiraram o prato

(Francisco Alvim, 2004, p.136)

O mineiro Francisco Alvim também demonstra um grande apreço pelo verso curto, pelo poema-piada, pela paródia, pela anedota, pela ironia, pela brincadeira, heranças do modernismo de 1922. O mini-poema *Jejum* traz o ditado popular brasileiro que ensina sobre a ingratidão. Se você cuspir no prato que come, sendo ingrato, terá algum tipo de cobrança/retorno por este ato. Segundo o poeta Antonio Miranda em uma entrevista: “Francisco Alvim é mais oswaldiano do que o próprio Oswald de Andrade. Coloquial, radical, desconcertante... Humor e nonsense”.

Nesse sentido, percebe-se que o flash cotidiano e corriqueiro citado pela professora Hollanda (2007) é notado em muitos poemas marginais. A retomada do poema-piada oswaldiano, a ironia, a paródia, a irreverência, o resgate de uma linguagem simples e oralizada funciona como uma espécie de provocação ao sistema literário, tal como fizeram na década de 20 os primeiros modernistas.

Sobre o estilo que os poetas marginais adotaram para a escrita de seus poemas, Santos Júnior ressalta:

Assim, pode-se afirmar que os poetas marginais intencionaram reatualizar a técnica oswaldiana da colagem paródica e, ao mesmo tempo, aproximar a poesia do cotidiano, que foi uma das bases primordiais da poesia modernista de 1922. Nessa retomada de “rastros” do modernismo da primeira geração, a geração de 70 provoca uma ruptura com a tradição literária brasileira, sem, no entanto, negar essa possível “influência”. (JÚNIOR, 2014, p.223)

Essa retomada da linguagem coloquial é reconhecida por Cacaso na entrevista de 1977, transmitida na Rádio Roquette Pinto. “Dentro do espírito modernista, a poesia e o bate-papo de esquina e a coisa coloquial ficou muito próxima, uma coisa da outra, não tem muito mais a linguagem literária, a linguagem da vida, tá tudo misturado, e daí essa é a graça, né?”.

Em *Pronominais*, Oswald de Andrade já anunciava esse pensamento de Cacaso sobre a importância de uma linguagem acessível ao povo e que se confundia com o próprio povo. Os poetas que circulavam às margens não queriam construir grandes poemas dentro de uma estética fechada, eles queriam uma literatura que chegasse a todos, pois a “função da poesia é a função do prazer na vida humana” (LEMINSKI, 2011, p. 87).

O próprio Paulo Leminski, que foi considerado um dos maiores expoentes da poesia marginal dos anos 70, concordou com Cacaso e ainda defendeu a inutilidade da poesia, pois “coisas inúteis (ou in-úteis) são a própria finalidade da vida” (LEMINSKI, 2011, p.86).

O marginal não buscava pela função das coisas, em um mundo em que só se vivia e ainda se vive pela utilidade delas. Ele as celebra.

4.1 Seria Leminski um poeta marginal?

A contracultura, a rebeldia, a presença da oralidade, a energia hippie e um Brasil pós-tropicalista que fervilhava culturalmente também influenciou Paulo Leminski que sempre questionou tudo, inclusive questionou, brincou e satirizou quando sua poesia foi dita marginal, com o seguinte poema:

marginal é quem escreve à margem
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua
passagem
marginal é quem escreve na entrelinha
sem nunca saber direito

quem veio primeiro
o ovo ou a galinha
(LEMINSKI, 1987, p.7)

Segundo Melo (1998), o agudo Leminski da primeira estrofe dá lugar em seguida a outro, também irônico, mas agora exclamativo, que deixa no ar como uma das possíveis dúvidas, por trás da questão ovo/galinha, a de que a poesia, por sua própria natureza, sempre foi marginal e que naquela época, cultural, política e economicamente repressiva não seria a poesia o mais procurado dos produtos.

Nesse sentido concordamos com Leyla Perrone Moises (2000): “Leminski não caía no logro da expressividade ou da inspiração. Ostentando as insígnias da contracultura, ele era um poeta culto, que conhecia seu ofício e o levava a sério, num gabinete cheio de vida e de desordem” (p.234).

Paulo Leminski era ciente de que arte e cultura são matéria viva. Nascido em 1944, ano que antecede a explosão da bomba de Hiroshima, trouxe a sensação de que nada poderia ser deixado para depois. Leminski comenta, em seu livro de *Ensaaios e Anseios crípticos*, sobre este senso de urgência da sua geração, a do punk, dark, minimal, do homem de Chernobyl (CALIXTO, 2004).

A Idade Mídia, tal como a chama Ademir Assunção, trouxe a tecnologia avançada, a comunicação de massa que já deslizava sob os trilhos dos bondes elétricos. Trouxe o capitalismo. Leminski se autossitua na geração de 68:

Uma geração marcada pela rebeldia entre cânones autoritários, por uma ampliação das experiências poéticas (e humanas), eletrificação da sensibilidade, do inconformismo, utopias, mas também já naqueles anos (conforme antevê com lentes precisas) sofrendo as consequências de um “acirramento da competição na luta pela sobrevivência a níveis darwinianos. (ASSUNÇÃO, 2004, p.33)

O sentido da pressa e da necessidade de rebelião marcou a poesia leminskiana. O Leminski devorador de culturas é colocado por alguns críticos como poeta marginal. Apesar de não podermos rotular o poeta e encaixá-lo apenas em uma tendência ou movimento, Leminski vive a poesia marginal em seu sentido mais amplo. Não foi marginal como Chacal e Cacaso, poetas marginais que confeccionavam em mimeógrafos as suas poesias e saíam às ruas, vender, recitar e vivenciar a contracultura de fato.

Leminski foi marginal em outro sentido. Além de estar inserido no contexto da contracultura, da contestação, do psicodelismo, do zen e de toda uma sociedade alternativa,

hippie, Leminski era marginal enquanto negava a utilidade da poesia em um mundo completamente capitalista em que tudo precisa ter uma utilidade, para não ser descartado.

Nesse sentido, o cachorro louco provocava a ditadura e ao mesmo tempo o próprio sistema literário. Ele vê na poesia inútil a grande ruptura com o sistema contra o qual os poetas marginais lutavam. Por isso, o inutensílio da poesia retoma um Paulo Leminski marginal que, mesmo não querendo ser rotulado, traz consigo toda uma ideologia marginal que será refletida em poemas de *Caprichos e Relaxos*. Podemos dizer que Paulo Leminski também realiza uma poesia radical, assim como Oswald de Andrade, e vai além.

No vídeo *Ervilha da fantasia*, de 1985, Leminski nos fala que:

A poesia é um inutensílio, a única razão de ser da poesia é que ela faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa porque elas são a própria razão de ser da vida. Querer que a poesia tenha um porquê, querer que a poesia esteja a serviço de alguma coisa, é a mesma coisa que querer, por exemplo, que um gol do Zico tenha uma razão de ser, tenha um porquê, além de alegrar a multidão. É a mesma coisa de querer, por exemplo, que o orgasmo tenha um porquê. Acho que a poesia faz parte daquelas coisas que não precisam ter um porquê. Para que ‘por que’?
(LEMINSKI, 1985)

Para Leminski, a poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. Uma sociedade capitalista, que visa somente o lucro e a utilidade das coisas, não estaria preparada para vivenciar a poesia enquanto prazer, uma vez que a função da poesia é a função do prazer na vida humana. O inutensílio leminskiano é uma crítica ao uso social da poesia, como ferramenta política. Leminski desierarquiza culturas e por isso a sua poesia tornou-se acessível a todos e reassumiu a sua condição de ser lida, cantada e recitada: “a tentativa do poeta em tomar seus mitos pessoais em coletivos” (FILHO, 2009, p.35). Neste poema político, Paulo Leminski ironiza ao escrever em outra língua, utilizando o espanhol em um período de plena censura. Ele assume uma postura marginal e defende a poesia como uma das armas possíveis para as lutas de classe.

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas
(LEMINSKI, 2013, p. 93).

Segundo Leminski (2011), “as pessoas não enxergam que a arte (poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo de liberdade, além da

necessidade. As utopias, afinal de conta, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias” (p. 87). E continua:

A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos de poesia, inestimável inutensílio. As várias prosas do cotidiano e do (s) sistema (s) tentam domar a megera. Com o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um porquê. Pra que por quê? (LEMINSKI, 2011, p. 87).

Nesse clima de inutensílio é que Leminski constrói poemas espontâneos e relaxados como:

não discuto
com o destino
o que eu pintar
eu assino
(p. 94)

Dinarte Albuquerque Filho (2009) ressalta que “ao escrever poesia e letra de música, e fazer publicidade, Leminski também propôs uma possível revolução política, fazendo uso da linguagem massificada cotidiana” (p.17). A revolução de Leminski acontecia no papel:

ameixas
ame-as
ou deixe-as
(p.105)

O poema acima, aparentemente um simples jogo de palavras, pode ser lido também como uma estratégia política. Leminski fez uma paródia de um slogan que circulava pelo Brasil na época da ditadura: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O poeta substitui Brasil por ameixas, como uma forma de ironizar e criticar a ditadura de 1964. Daí sua revolução no papel e no jogo com as palavras e muito deboche. Mesmo quem não conhece o contexto da escrita do poema, compreenderá este texto enquanto uma brincadeira, um jogo de palavras tão utilizado por Oswald de Andrade. A artilharia ligeira do kamiquase traz a habilidade certa de que ele precisa para transformar uma passagem comum do cotidiano, como o fato de olhar as nuvens, como um instante de contemplação poética, e se valer de um trocacilha:

nuvens brancas
passam
em brancas nuvens
(p.86)

A experimentação poética de Leminski faz com que o leitor consiga ler ou cantar seus poemas, como é o exemplo de *it's only life*.

it's only life
 but i like it
 let's go
 baby
 let's go
 this is life
 it is not
 rock and roll
 (p.110)

O poema acima faz referência à canção “It’s only rock ‘n’ roll (but I like it)”, dos Rolling Stones, banda de rock que estoura nos anos 60 e, ao lado dos The Beatles, lidera uma nova forma de fazer música e de se comportar, sendo parte ativa da contracultura ocidental. Novamente, por meio da justaposição, o poeta escolhe escrever o poema na língua dominante, o inglês, como uma mensagem universal, uma vez que o rock ‘n’ roll também é universal. É mais uma estratégia antropofágica. A brincadeira do poeta está em dizer que a vida não é rock ‘n’ roll. (This is life/ It is not/ Rock ‘n’ roll) mas que mesmo assim ele gostava dela. Sobre sua relação com a música, Paulo Leminski ressalta:

Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora, eu poeta no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida. Sobretudo, no corpo da voz, essa coisa quente que sai de dentro do corpo humano, para o beijo ou para o grito de guerra. Meus poemas, agora, são para serem ditos. Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos. Não me interessa que nome isso tenha. (LEMINSKI apud ALEIXO, 2004, p. 290-291)

O Leminski tropicalista expandia seus poemas em canções, como uma forma de atingir mais público, pois ele quer que “seus textos – transformados ou não em canções – transcendam a mudez da página” (ALEIXO, 2004, p. 290). Leminski transcende a mudez da página com sua poética que vai além de marginal.

Paula Renata Melo Moreira (2006) ressalta que a geração marginal segundo Leminski caracterizou “contra a séria carece dos anos 60 a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos”. (p. 39).

5. Seria Leminski um poeta da piada oswaldiana?

A besta dos pinheirais com sua escrita rápida, telegráfica e musical, em *Caprichos e Relaxos*, dá o golpe de espada de um samurai experiente: “o poeta recusa a persona de bom moço, educado, freguês distinto, homem cordial e chega provocando tumulto” (ASSUNÇÃO, 2004, p.34).

O tumulto é simbólico e debochado, bem no estilo Oswald de Andrade de ser:

circo
dentro
do pão
(p.83).

Fabiano Calixto (2004) em seu texto *Caprichos e Relaxos: um livro de poeta*, inserido no livro *A linha que nunca termina*, afirma que o livro é uma “extraordinária viagem linguística, uma poesia geradora de monstros de mil línguas e de novas perspectivas à prosa brasileira” (p. 129). A herança antropofágica deixada por Oswald de Andrade é retomada na literatura contemporânea brasileira dos anos 80.

Em *Teses, tesões*, Paulo Leminski resgata e explica o viés da poesia de 1922.

Com o modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele “bom selvagem”, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos de críticos. (LEMINSKI, 2011, p.12)

Com o modernismo houve uma modificação na linguagem e forma de se fazer poesia. Antes do modernismo, Leminski (2011) relembra que “os poetas ainda seguiam sonâmbulos os automatismos da tradição herdada, das escolas, dos modismos. (p. 15).

Com a quebra das tradições, o modernismo de 22 trouxe Oswald e Mário de Andrade, e tantos outros escritores que inovam a poesia brasileira. Leminski (2011) ainda ressalta que os modernistas não se limitam a pensar somente sobre poesia.

São pensadores da cultura. Com eles, só a linguagem não basta. “Eles têm uma meta. É preciso meta-linguagem. Em 1922, a melhor poesia brasileira acorda do seu sonho e começa a raciocinar” (p.12). Com Leminski, só a linguagem não bastava também. Era preciso metalinguagem:

O pauloleminski
É um cachorro louco

Que deve ser morto
 A pau a pedra
 A fogo e a pique
 Senão é bem capaz
 O filhadaputa
 De fazer chover
 Em nosso piquenique
 (p.102)

Há no “cachorro louco” um dizer repleto da consciência da necessidade do silêncio, feito de paradoxos e multiplicidades, tornando o poeta um antropófago atual.

No poema acima, escrito em terceira pessoa, metalinguisticamente, com humor, ironia e malandragem Leminski está se analisando em busca de sua identidade. Ele se coloca enquanto alguém (poeta) que deve ser detido, antes que se torne um desmancha prazeres, que incomoda e estraga tudo. “Porque quem quer falar que nem malandro, tem de ser malandro [...]. E Leminski era” (ASCHER, 1996, p.3).

E é essa malandragem de Leminski que está ligada à antropofagia oswaldiana, resgatada e atualizada a fim de “desafinar o coro dos contentes” (LIMA, 2002, p.106). Leyla Perrone Moisés ressalta que “suas vivências de beatnik caboclo e sua filosofia malandro zen são depuradas no cadinho da linguagem até chegar à cifra certa” (PARANAENSES, 1988, p.56). Percebemos o rigor e o relaxo no poema a seguir:

cesta feira
 oxalá estejam limpas
 as roupas brancas de sexta
 as roupas brancas da cesta
 oxalá teu dia de festa
 cesta cheia
 feito uma lua
 toda feita de lua cheia
 no branco
 lindo
 teu amor
 teu ódio
 tremeluzindo

se manifesta
 tua pompa
 tanta festa
 tanta roupa
 na cesta
 cheia
 de sexta
 oxalá estejam limpas
 as roupas brancas de sexta
 oxalá teu dia de festa

(p.34)

No poema *cesta feira*, Leminski resgata a cultura africana, que também integra sua identidade (pois era filho de uma negra). E também integra a identidade do povo brasileiro como um todo. O título do poema traz propositalmente um jogo entre as palavras “cesta” e “sexta” que será explorado em quase todos os versos. O poeta nos conta com leveza e vocabulário simples, sobre o dia de se lavar as roupas brancas utilizadas nos cultos africanos que louvam o orixá Oxalá, que é sincretizado com Jesus Cristo na doutrina católica.

A cor de Oxalá nos cultos africanos é simbolizada pelo branco, e geralmente o dia do culto é na sexta-feira, por isso as roupas da cesta, devem ser lavadas na sexta-feira, que é dia de festejar Oxalá. Com humor e coloquialidade, Leminski homenageia um dos mais poderosos orixás do candomblé e da umbanda e ao fazer isso é como se reverenciasse também a sua origem materna. Segundo Lima (2002), “tudo para o poeta, deve ser incorporado no sentido de uma paixão pela linguagem, pela novidade, pela transformação, através da linguagem, através da poesia”.

Nesse sentido, Leminski incorpora antropofagicamente a síntese, o coloquialismo e a rapidez de pensamento, característicos de Oswald de Andrade. O rigor do samurai japonês é notado em seus poemas, porém esse rigor é sempre atrelado com a leveza e o relaxo brasileiro, retomando o primitivismo oswaldiano da década de 20, que é defendido como algo natural do povo brasileiro. Podemos notar o rigor e o relaxo em:

Girafas
 Africanas
 Como meus avós
 Quem me dera

Ver o mundo
 Tão do alto
 Quanto vós
 (p.38)

Em *Girafas*, Leminski também realiza uma homenagem à sua família materna, de origem africana. A palavra girafa, que remete ao animal belo e grandioso típico das terras da África, também remete a forma do poema, pois o poeta constrói com as palavras a imagem do pescoço de uma girafa, que refaz parte de sua árvore genealógica.

Através da comparação, Paulo Leminski nos traz seus avós como seres tão grandiosos e sábios como as girafas, pois ambos enxergam tudo do alto e o maior desejo do poeta é poder enxergar do alto como seus avós. É o resgate do poder ancestral.

Leminski incorpora e deglute a postura do samurai e do poeta, e com sua poesia do acaso, bebe do modernismo de 1922 ao trazer e atualizar o poema-piada, a ironia, as expressões malandras, os ditados populares, porém sempre atrelado com o rigor.

Concorda-se com Leyla Perrone quando menciona que o paranaense é: “Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa. Quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga produzida, parece tão simples que é quase um desaforo” (PERRONE- MOISES, 2000, p. 234).

Coração
 PRA CIMA
 Escrito embaixo
 FRÁGIL
 (p.84)

No poema acima, percebemos o coloquialismo e a síntese herdadas de Oswald de Andrade – e também a relação direta com linguagem usada no comércio e na indústria. Leminski também bebe da publicidade, e isso se evidencia com a rapidez de pensamento e a brincadeira com o conteúdo (como se o coração fosse um produto que estivesse sendo retirado de uma caixa, com a indicação de que: deve-se tomar cuidado, pois é um “produto” frágil).

O poeta traz o efeito do poema-piada, com um toque de cinismo, ironia e humor, traços que retomam antropofagicamente o modernismo da década de 20:

Minha mãe dizia
 -ferve, água!

- frita, ovo!

- pinga, pia!

E tudo obedecia

(p.39)

Paulo Leminski atualizou Oswald de Andrade e sua poesia pau-brasil/antropofágica. Leminski é um mix, beatnik e antropófago, na medida em que seleciona, resgata e atualiza novas tendências à sua escrita.

É nesse primeiro registro modernista, o da poesia pau-brasil, com uma nova lírica, o poema piada, o poema minuto e, principalmente da arte como sentido de vanguarda - a que pretende restituir-se como arte verdadeira do diálogo entre a causa (princípio de erudição) e o efeito (princípios de uma cultura de massa, detritos e emblemas de uma cultura nacional)- que estão as primeiras referências para Paulo Leminski, principalmente em seu livro publicado em 1983, *Caprichos e Relaxos*. (LIMA, 2002, p. 60)

Para não concluir, mas deglutir: Quantos Paulos há em um Leminski?

Em *Caprichos e Relaxos*, Leminski come o concretismo de *Noigandres*, o haicai de Bashô, a poesia marginal dos anos 70, a poesia pau-brasil oswaldiana, o tropicalismo de Caetano e Gil, e a *Beat generation* americana, porém ele não se torna um apêndice desses movimentos.

Pelo contrário, Leminski, é único poeta contemporâneo que está na fronteira de tudo isso. Segundo Filho (2009), ao fundir imagens pessoais e coletivas e beber do modernismo, Leminski faz é poesia. E se poesia para Paulo Leminski é vida, a vida é múltipla e é nessa multiplicidade que o polaco se encontra. Ao assimilar criticamente o concretismo, a atitude da poesia marginal, automaticamente há o resgate da poesia modernista de 22.

Verso livre, coloquialidade, cotidiano, elementos biográficos, tendências e técnicas tropicalistas em um momento de muita censura, traz um múltiplo Leminski que antropofagicamente transita pela MPB, pelo tropicalismo, pelo trocadilho, ironia e humor, embalados por uma filosofia zen.

Embora muitos tentem minimizar a sua importância, ora situando-o como um simples apêndice concretista ou tropicalista, ora como um mero frasista de espírito polêmico (o que disseram de Oswald de Andrade?) ou ainda apontando dedos para um suposto looping decadente no final de sua breve vida, o tempo, e a ação crítica das novas gerações certamente vão recolocá-lo em seu devido lugar: como um dos poetas brasileiros fundamentais do século XX. (ASSUNÇÃO, 2004, p.32)

Leminski ocupou uma zona fronteira na literatura brasileira: o da poesia concreta, erudita, superinformada e o da poesia marginal. Ele sobrepõe as tradições poéticas, mas não se resolve por nenhuma delas. A poesia fragmentada de Paulo Leminski reelabora um novo fazer poético brasileiro, que ocupa essa zona fronteira.

O curitibano mescla a rigurosidade e o relaxo em *Caprichos e Relaxos*- daí o título do livro que é paradoxal e justaposto, imprimindo a identidade do samurai que é rigoroso em seus caprichos e malandro em seus relaxos.

O intenso Leminski caminhou entre o pop e o erudito, com um amplo leque de interesses, ele diluiu o tempo. Visava construir sua própria dicção poética, livre de caixinhas. Não era nada ortodoxo apesar da formação clássica e de toda a disciplina adquirida com a filosofia oriental e enquanto faixa preta de judô, ele soube aproveitar antropofagicamente tudo o que lhe chegava, a fim de constituir seus próprios interesses.

A sua poesia é concreta, marginal, tropicalista e antropofágica. É beat, é zen é contracultural. É Leminski. Tudo ao mesmo tempo, e por isso, única. Fred Góes e Álvaro Marins (2002) afirmam que:

[...] procurar estudar qualquer aspecto da obra de Paulo Leminski é como procurar o fio de Ariadne no temível labirinto cretense habitado pelo Minotauro. Talvez pior, porque são vários os fios. Qual deles será o principal? Apenas um, alguns, todos? Achar essa resposta pressupõe espírito aventureiro. Por onde começar? (Apud LEMINSKI, 1999, p.7)

Essa não localização de Paulo Leminski entre estilos e rótulos, foi um dos principais desafios desta pesquisa, pois para compreendê-lo enquanto poeta antropofágico foi preciso revisitar as vertentes que mais dizem do poeta, porém, tendo sempre o cuidado de não enquadrá-lo categoricamente em nenhuma caixinha, pois:

Leminski passa a ser o paradoxo e o equilíbrio entre a oralidade, coloquialismo e o rigor- vindos da poesia beat, da poesia marginal, da poesia pau-brasil oswaldiana, enquanto a precisão, a síntese, a imagem que vieram da poesia concreta. Leminski era “liberdade e concreção da linguagem”. (LIMA, 2002, p.91)

O poeta não segue a estrutura do poema tal qual, porque, como sabemos, o poeta absorve certa tendência ou cultura para depois subvertê-la em prol do seu próprio processo criativo. O livro analisado é o resultado de uma série de experimentações que pode ser considerado como uma antologia que imprime a identidade de Paulo Leminski.

Sendo assim, Paulo Leminski é o encontro de muitos contrários, é uma linha que nunca termina, morada de vários Paulos. E foi entre a pressa e preguiça, o relaxamento e o relaxo que ele se firmou como um dos escritores que não cabem em rótulos, encarnando um método de composição brasileiro, a antropofagia oswaldiana.

Referências

- AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ALBUQUERQUE, F. D. **Leminski: O “samurai- malandro”**. Caxias do Sul, RS: Educ, 2009.
- ALEIXO, R. **No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski**. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- ALMEIDA, R. **A Banda Tropicalista do Duprat**. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-banda-tropicalista-do-duprat-1968>>. Acesso em 10 jan. 2019.
- ALVIM, F. **Poemas [1968-2000]**. Rio de Janeiro: 7letras. 2004.
- ANDRADE, O, de. **Obras completas por Oswald de Andrade, poesias reunidas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRADE, O, de. **O manifesto antropófago e Manifesto da Poesia Pau- Brasil**. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ASCHER, N. **Paulo Leminski, melhores poemas**. Revista Livro Aberto. São Paulo, 1996.
- ÁVILA, A. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOAVENTURA, M, E. **Os dentes do dragão: entrevistas/ Oswald de Andrade**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1990.
- BONVINCINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRITTO, P, H. **É possível transgredir no momento poético atual?** in: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, NAVES, Santuza Cambraia (org). “Por que não?” Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- CACASO. **Não quero prosa**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997.
- CACASO. **Poesia completa**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- CALADO, C. **Tropicalismo**. 2006. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/tropicalismo>>. Acesso em 20 out. 2018.

CAMPOS, A, de. **“Revistas: os antropófagos”**. In: Revista de Antropofagia. São Paulo: CLY, 1976.

CAMPOS, A, de. 2ª ed. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, A, de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. 9ª ed. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2006.

CARDOSO, T. **Entrevista: Rogério Duprat**. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/entrevista-rogerio-duprat>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

CHACAL. **Uma história à margem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CHACAL. **Tudo (e mais um pouco)**, poesia reunida (1971-2016). São Paulo: editora 34, 2016.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.

DICK, A. CALIXTO, F. **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

FRANCHETTI, P. **Notas sobre a história do haikai no Brasil: excerto**. Disponível em: <www.unicamp.br/~franchet/histhaik.htm>. Acesso em 17 jun. 2018.

FREITAS, A. **Poesia vírgula viva, anos 70: Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

GALEAZZI, A, E. **“Seja Marginal, Seja Herói”**. Vida e obra de Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=74302>>. Acesso em: 16 set. 2018.

HOLLANDA, H, B, de. **26 poetas hoje**. 6a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

JUNIOR, L, G. **Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira**. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/26218>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

KUHN, A. NASCIMENTO, L. **As experimentações poéticas de Paulo Leminski em Caprichos e Relaxos**. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/34823/24603>>. Acesso em: 30 out. 2018.

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

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios crípticos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios crípticos 2**. Curitiba: Criar edições Ltda, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. 6. Ed. São Paulo: Global, 2002.

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

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

LITRON, F. **Poesia marginal e a antologia "26 Poetas Hoje": debates da crítica antes e depois de 1976**. 2007. 335 f. Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária - Instituto de Linguagens, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MACHADO, M. **Tropicália**. Imagens filmes, 2012. 1 DVD (1 27 min.) son., color.

MARQUES, F. **Aço em flor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Wilson. **Pontos de Vista - Crítica Literária**. São Paulo, Quatro: 1991.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: brasiliense, 1981. Pg 31, 33.

MELO, T. **Tradução da tradição: anotações sobre os motores da poesia de Paulo Leminski**. Disponível em: < <http://users.sti.com.br/efres/Leminski/ensaio1.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MOISÉS, L, P. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAIS, F. **“Bandeiras: símbolo e contra-símbolo”**. Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 1968.

MOREIRA, P, R. **Massa para o biscoito e biscoito para a massa: tensões entre expressão e construção na poética leminskiana**. 2006, 140 f. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

MOTTA, N. **Depoimentos: manifesto debochado**. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/nelson-motta>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

NASCIMENTO, A. **Minha poesia é o hino/ dos libertinos/ que conspiram na noite dos generais: A poesia marginal no Brasil por meio da antologia 26 poetas hoje (1976)**. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/4397948/alexandre-vinicius-goncalves-nascimento>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

NASCIMENTO, A. **Em lugar de pena, taco de sinuca; de uísque, garrafa de cerveja: A contracultura na poesia marginal na ditadura civil-militar brasileira**. Disponível em: < <http://seer.ufms.br/index.php/RevTH/search/authors/view?firstName=Alexandre&middleName=Vinicius%20Gon%C3%A7alves%20do&lastName=Nascimento&affiliation=&country=>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

NETO, T. **Tropicalismo para principiantes**. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-iniciantes>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, F. **Paulo Leminski e Torquato Neto: dois “Kamiquases”**. Disponível em: < <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio25.htm>>. Acesso em 25 ago. 2018.

PARANAENSES. **Entrevistas e textos crípticos sobre Paulo Leminski**: Série Paranaenses, n.2. Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

PAZ, O. **A tradição da ruptura. Os filhos do barro: do romantismo a vanguarda**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

PERRONE, C. **Pau- Brasil, Antropofagia, Tropicalismo e Afins**. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/2584>>. Acesso em 26 mai. 2018.

PLUTA, A. **Paulo Leminski- apaixonado pela linguagem** (entrevista). Disponível em: <<https://culture.pl/pt/article/paulo-leminski-apaixonado-pela-linguagem-entrevista>> Acesso em 10 jan. 2019.

ROCHA, G. **A revolução do Cinema Novo**. Editora Alhambra, Rio de Janeiro, 1981.

ROCHA, J, C. RUFFINELLI, J. **Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

RUFFATO, L. **A alegria é a prova dos nove**. São Paulo: Globo, 2011.

SANDMANN, M. **A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SAVARY, O. **Haikais de Bashô**. Barcelona: Barral, São Paulo: Hucitec, 1989.

SOLDA. **Kamiquase**. Disponível em: < <http://cartunistasolda.com.br/kamiquase-2/> > Acesso em 28 dez. 2018.

TEIXEIRA, A. **Um olhar sobre a poética dos parangolés de Hélio Oiticica**. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/319237276_UM_OLHAR_SOBRE_A_POETICA_DOS_PARANGOLES_DE_HELIO_OITICICA>. Acesso em: 13 ago. 2018.

TREVISAN, A. **Reflexões sobre a poesia**. Porto Alegre: InPress, 1993.

VAZ, T. **O bandido que sabia latim**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips R 765 040L, 1968. 1 CD.