

Tem que ter por quê? O conceito contracultural de arte como inutensílio em Paulo Leminski

There should be a reason? The countercultural concept of art as a useless thing by Paulo Leminski

Carolina Goetten de Lima¹
Marcelo Fernando de Lima²

Resumo O objetivo deste artigo é discutir o conceito de arte como inutensílio, com base nas ideias do poeta Paulo Leminski desenvolvidas em artigos dos anos 1980, e sua relação com a poesia marginal. O artigo está dividido em duas partes: na primeira, apresentamos concepções sobre as funções da arte como contraponto às discussões de Leminski; na segunda, analisamos a formulação do conceito por Paulo Leminski e seu diálogo com a tradição artística e crítica. Nesse segmento, também destacamos a presença da noção de inutensílio em sua poesia, por meio da discussão sobre alguns de seus poemas.

Palavras-chave: estética; função da arte; poesia marginal; Paulo Leminski; inutensílio.

Abstract: This paper aims to discuss the concept of art as an “inutensil” based on the ideas of the poet Paulo Leminski developed in articles from the 1980s, and its relationship with marginal poetry. The paper is divided into two parts: the first presents conceptions about the functions of art as a counterpoint to Leminski’s discussions; the second analyzes the formulation of the concept by Paulo Leminski and its dialogue with artistic and critical tradition. In this segment, we also highlight the presence of the notion of “inutensil” in his poetry, through the discussion of some of his poems.

Keywords: aesthetics; function of art; marginal poetry; Paulo Leminski; useless thing.

¹ Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2017). Doutoranda em Estética e História da Arte pela Universidade de S. Paulo (USP), email: carolinagoetten@gmail.com, orcid: <https://orcid.org/000-0002-8610-7583>

² Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2010). Professor Doutor Associado II_ Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), contato: marcelolima@utfpr.edu.br, orcid: <https://orcid.org/000-0003-2206-1472>



Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL –ISSN 1980-4504
DOI: 10.5433/boitata.2024v19.e50245

Boitató, Londrina, 2024
Recebido em: 05/04/2024
Aceito em: 11/05/2024



BOITATÁ, Londrina, v. 19, n. 37, jan.-jun. 2024
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Tem que ter por quê? O conceito contracultural de arte como inutensílio em Paulo Leminski

Carolina Goetten de Lima
Marcelo Fernando de Lima

Introdução

Nos anos 1980, o poeta Paulo Leminski (1944-1989) ganhou reconhecimento nacional por *Caprichos e relaxos*, cuja primeira edição, lançada em 1982 pela Brasiliense, esgotou rapidamente. Natural da acanhada Curitiba, Leminski publicava seus poemas de forma independente, mas se tornou uma figura proeminente na cena cultural do país, contribuindo com ensaios e poemas em diversas publicações. Seus escritos não apenas refletiam sobre cultura e comportamento, mas também questionavam o papel da arte e da poesia na sociedade. Parte de suas obras foi compilada no livro *Anseios crípticos* (1986), hoje esgotado. Em 2012, a editora da Unicamp lançou uma edição ampliada com o título *Ensaio e anseios crípticos*, que usamos neste artigo.

Um dos temas recorrentes do livro é a reflexão sobre arte e poesia na sociedade industrial. Leminski sugere que a arte não deve ser vista apenas como um meio com propósito utilitário, mas sim como algo que vai além de sua funcionalidade. Esta proposta se alinha à poética da contracultura, em que a arte é considerada um espaço de liberdade e conhecimento individual. Apesar de ter ganhado destaque na contracultura, a proposta de Leminski tem raízes na história das ideias estéticas. Levando em conta essa historicidade, o objetivo deste artigo é refletir sobre a formação desse conceito e sua relevância.

Para tanto, nossa ideia foi contrastar o conceito do poeta com definições que tiveram longo alcance na produção cultural e que ainda ressoam na atualidade. Assim, dividimos o artigo em duas partes: na primeira, expomos concepções sobre as funções da arte que são próximas ou contrastantes em relação a Leminski. Na segunda, trazemos as principais ideias mobilizadas na formulação do conceito por Leminski e verificamos ainda sua ocorrência em poemas do autor.

Serve pra quê?

A noção de arte como algo inútil proposta por Leminski não é original. Ela resulta de uma concepção estética que alcançou seu auge nos anos 1960 e 1970, e seus pressupostos estão enraizados na história da arte. Diversos autores já haviam defendido funções da arte independentes de aspectos práticos, sobretudo a partir do final do século XIX. O que torna a proposta de Leminski diferente é que ela ganhou destaque por representar, no momento da contracultura, a essência mesma da arte buscada por certos grupos de artistas. Ainda que reduzido, o contexto histórico das funções da arte descritas a seguir tem por objetivo mostrar que as ideias de Leminski estão ancoradas numa tradição de discussão das funções da arte: tanto



afirmando seu lado prático, como destacando o lado “inútil”, para usarmos um termo caro ao poeta.

A primeira função artística a ser observada está relacionada a aspectos utilitários. Arnold Hauser (1998), influenciado pela perspectiva marxista, defende que as primeiras manifestações artísticas tinham propósitos eminentemente práticos e se justificaram na necessidade de produção material, tais como a fabricação de utensílios e a representação da vida por meio de pinturas rupestres. Porém, para outros pensadores, a função da arte desde sempre esteve relacionada a elementos ritualísticos. Walter Benjamin (1993) atribui a ela a característica de objetos que mantêm elementos que transcendem sua materialidade, daí o autor falar em “aura”.

Dessa forma, paralelamente a uma dimensão prática, surge uma função não-pragmática da arte. No entanto, à medida que as sociedades se hierarquizam, o elemento religioso tende a incorporar aspectos ideológicos e pragmáticos. Assim, a arte passa a funcionar como um meio de fixação de elementos culturais e de relações de poder. O desenvolvimento da educação e da religião ganha importância crescente, pois elas são consideradas formas proeminentes de reprodução cultural.

Um aspecto a ser destacado da função didático-pedagógica foi a utilização da arte em alguns momentos da Idade Média como instrumento de propagação da ideologia religiosa. Cynthia Freeland (2001, p. 26) chama a atenção para a transformação das catedrais em “enciclopédias de pedra”, pois eram uma alegoria do céu e do inferno e traziam visualmente a bíblia para os analfabetos. Dessa forma, a estética transcendental da catedral, representando alegoricamente a “casa de deus”, tinha também a função de conquistar os fiéis.

Na era moderna, os agentes que patrocinavam a arte acabaram acentuando uma característica que vinha se desenvolvendo na idade média, vinculada à noção de reprodução das hierarquias. Ernst Gombrich (1999, p. 449) lembra que os monarcas do século XVII e XVIII descobriram o poder da arte em impressionar o público, acentuando as relações de dominação. Nesse período, castelos e igrejas foram erigidos não apenas como edifícios, mas para gerar um efeito artificial e fantástico na sociedade.

Mais tarde, a eclosão da revolução industrial levou à construção de uma noção instrumentalizada de arte, em que a função pedagógica acabou levando ao desenvolvimento de escolas estéticas como o realismo e o naturalismo. Teixeira Coelho (1987) critica o realismo e o naturalismo principalmente por sua tendência a retratar o mundo de forma demasiadamente objetiva, negligenciando a dimensão simbólica e subjetiva da experiência humana. Ele argumenta que esses movimentos artísticos, ao se concentrarem na representação da realidade material, acabam por limitar a capacidade da arte em explorar questões mais profundas e transcendentais, promovendo a reprodução de valores impostos pela sociedade.

Por outro lado, uma reação ao utilitarismo ganhou espaço já na primeira metade do século XIX. Nesse período, Friedrich Schiller defendia que a natureza humana dispõe de dois lados: um é o sensível, relacionado a uma dimensão mais emocional; o outro é o racional, que é uma perspectiva lógica em relação ao mundo. Segundo o filósofo, o mundo de sua época favorecia a fragmentação, tornando difícil a integração desses dois elementos. Para Schiller (1995), somente a percepção do belo seria capaz de colocar em harmonia os dois lados da natureza humana.

No final do século XIX, a ascensão da cultura vitoriana impôs uma noção utilitarista de obra e arte, envolvendo filtros morais. O aspecto pedagógico da arte, mais uma vez, acaba ganhando força, reforçando as ideologias burguesas. A ideia de que a arte é determinada pelas



relações de produção foi identificada por Karl Marx e Friedrich Engels (2023), mas o filósofo alertava para o fato de a arte servir ao propósito de conscientizar e mobilizar as massas trabalhadoras, contribuindo para a transformação social. As discussões semeadas por Marx sobre esse propósito foram ampliadas por pensadores que escreveram ao longo do século XX.

Opondo-se ao pensamento utilitarista vitoriano, Oscar Wilde (1972) defende, no prefácio ao *Retrato de Dorian Gray*, uma visão segundo a qual a arte não deve ser subjugada a propósitos morais ou sociais; em vez disso, acreditava que a arte tinha valor em si, sendo intrinsecamente bela e capaz de proporcionar prazer estético, em uma concepção que vai ter repercussão na discussão proposta por Leminski: “Um livro não é, de modo algum, moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo”, escreve Wilde.

Ao final do prefácio, Wilde (1972, p. 10) enfatiza que o objetivo da arte não é transmitir mensagens morais ou políticas, mas provocar uma resposta emocional no espectador e criar um mundo de beleza: “Podemos perdoar a um homem por haver feito uma coisa útil, conquanto que não a admire. A única desculpa de haver feito uma coisa inútil é admirá-la intensamente/Toda arte é completamente inútil”. Assim, a visão de Wilde representava uma ruptura com as normas sociais e estéticas da época, desafiando a ideia de que a arte deveria ser subordinada a propósitos utilitários ou morais.

Embora expresse a opinião individual de Wilde, sua visão de arte foi ampliada no modernismo, tanto por artistas quanto por críticos e estudiosos da literatura, o que mostra que havia uma tendência em se pensar a arte de forma não-pragmática. Na primeira década do século XX, formou-se na Rússia um círculo de estudos voltados para discutir as especificidades da linguagem artística. Um de seus intelectuais, Viktor Chklovski (1965), criou uma definição de arte que está intimamente relacionada com sua função estética, na qual defendia que a arte se define pelo estranhamento que possa gerar no público.

No seu ensaio “A arte como procedimento”, ele parte da ideia de que os comportamentos humanos tendem a se tornar automáticos, inclusive a linguagem. A arte desempenha um papel crucial ao revitalizar a percepção e tornar as coisas mais significativas. Seu objetivo é proporcionar uma experiência sensorial intensa, enfatizando a visão sobre o mero reconhecimento dos objetos, como ocorre no cotidiano. Para atingir esse fim, a arte emprega dois métodos: o estranhamento e a complexificação da forma. Na arte, o processo de percepção é valorizado por si só, e suas outras funções seriam secundárias, afirma Chklovski (1965, p. 84).

A visão de Chklovski foi usada de maneira particular pela arte de vanguarda. A ideia de estranhamento e de questionamento dos valores estéticos do passado está na raiz do modernismo. Conforme Peter Gay (2008, p. 3), a atração pela heresia, que faz com que os modernistas desafiem as sensibilidades convencionais, e o compromisso com o escrutínio de seu próprio trabalho representam os fundamentos desse movimento.

No entanto, a “revolução permanente” do modernismo acabou se normalizando no pós-guerra e, sob muitos aspectos, sendo absorvida pelo mercado, sobretudo em relação às artes plásticas. Graças ao trabalho de *marchands* e ao impacto da guerra fria no mundo da cultura, os valores do modernismo foram incorporados pelos países ocidentais, enquanto que o mundo comunista se associava a uma estética que privilegiava o realismo e o coletivismo, com as várias versões do realismo socialista se espalhando pelos países e artistas aliados da União Soviética, de acordo com Peter Gay (2008). Em ambos os casos, a arte foi apropriada por questões



políticas ou econômicas: nos países comunistas como forma de propaganda, nos países ocidentais mais ricos como ativo econômico.

Em meio a essa apropriação, um conceito de arte voltada para um propósito de transformação social ganhava força a partir do movimento existencialista. Embora o engajamento dos artistas em temas sociais tenha ocorrido em outras épocas da história, foi com o existencialismo, a partir da década de 1940, que ele ganhou força. O movimento influenciou a criação de uma forma de arte – principalmente a literária – que explora questões fundamentais da existência humana, como a liberdade, a angústia e o absurdo. Além da ênfase no indivíduo, esse tipo de abordagem apresenta o questionamento das estruturas de poder e autoridade.

O existencialismo é considerado uma referência para a geração de artistas da contracultura da década de 1960, da qual fez parte Leminski. A noção existencialista de questionamento das estruturas sociais foram fundamentais para o desenvolvimento de princípios libertário das artes e, nas ciências sociais, sua perspectiva social abriu caminho para o desenvolvimento de teorias que questionam as relações de poder. Em meio ao arrefecimento do modernismo no pós-guerra, uma nova geração de artistas procurou devolver à arte o valor existencial, espontâneo, numa revalorização da arte com todo o seu potencial erótico e de realização humana.

Outro viés importante é a visão de Theodor Adorno (2003) sobre o papel da arte na sociedade. Nos anos 1960, Adorno sugere que a obra de arte tem o propósito de criar tensão na própria sociedade. Para ele, a função primordial da arte é provocar o espectador, tirando-o de sua zona de conforto. Adorno rejeita a concepção de que a arte pode ser simplesmente uma forma de entretenimento, defendendo, ao invés disso, que ela deve gerar uma tensão na sociedade. Essa ideia vai encontrar eco nas observações de Leminski sobre a arte e a poesia em particular.

Surgida numa época em que essas reflexões sobre as funções da arte estavam em plena discussão, a contracultura (Dunn, 2009) incorporou algumas dessas ideias. No cerne do movimento residia um desafio à influência do capitalismo. O movimento abraçou o poder da expressão artística espontânea, aclamando-a como uma força para preservar a autenticidade da vida cotidiana contra o avanço da mercantilização, como é possível observar na obra de Leminski, que passamos a analisar na sequência.

Contra a ditadura da utilidade

Paulo Leminski é um dos mais importantes poetas da contracultura brasileira. Além de sua contribuição poética, destacou-se como romancista, crítico, editor de revistas, tradutor, jornalista, letrista de músicas e agitador cultural. Alguns textos sobre Leminski referem-se a ele como “samurai malandro” e “bandido que sabia latim”, imagens que revelam uma personalidade que unia extremos. A própria biografia escrita por Toninho Vaz (2001) confirma essa contradição do poeta, que recebeu uma educação religiosa no Mosteiro de São Bento, onde aprendeu latim e leu os clássicos, mas logo depois da adolescência caiu no “desbunde” da contracultura.

Essa *persona* dupla tem consequências diretas em sua obra literária, em que o conhecimento profundo das convenções literárias transita ao lado da espontaneidade da criação, típica da geração de artistas da contracultura. Esse posicionamento é defendido por Leminski em diversos escritos em que ele confere à arte – e à poesia em particular – um papel essencial



para a formação de um indivíduo integral, sem as cisões impostas pelo mundo capitalista, em uma concepção que se assemelha ao ideal estético de Schiller (1995). O pensador alemão defendia que o mundo moderno favorece a fragmentação, geralmente colocando em segundo plano o lado emocional e prazeroso. Só o despertar para a arte e para o belo poderia reintegrar os dois lados: o racional e o emocional.

Segundo Leminski (2012, p. 85), o espírito da época contemporânea revela-se intimamente relacionado a uma “ditadura da utilidade”. Esse fenômeno está associado ao grande desenvolvimento econômico observado na segunda metade do século XX, com a disseminação de uma sociedade de consumo até os lugares mais remotos do planeta. No entanto, as origens dessa ordem econômica são mais remotas e remontam ao triunfo de um modo de vida burguês que se consolidou no final do século XIX, gerando consequências também para o mundo das artes. Sob essa lógica, para suprir a produção incessante que assegura a manutenção da ordem econômica, a burguesia estabeleceu o princípio da utilidade: “Criou um universo em que todo gesto tem que ser útil. [...] O pragmatismo de empresários, vendedores e compradores, mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro”.

O princípio da plena e absoluta utilidade se apresenta na existência em todos os setores e faz suspeitar de que todo gesto precisa ser lucrativo. Ao epicentro do utilitarismo, Leminski (2012, p. 85) contrapõe o próprio existir humano, experiência dotada de um “dom dos deuses”, para ser saboreada “intensamente até que [...] o vazamento da usina nuclear nos separe deste pedaço de carne pulsante, único bem de que temos certeza”. Em contraponto ao processo de humanização, Leminski afirma que a arte é afetada pela exploração capitalista. Para Marx (2006, p. 42), o modo capitalista é dependente da competição entre todos os indivíduos. Em consequência, as relações sociais se dão no limiar de uma urgência opressiva. Neste contexto, “cada um é estranho de si e todos são estranhos entre si”.

O período de desenvolvimento da obra de Leminski, a partir da década de 1960, coincide com a consolidação da indústria cultural sob o apoio do governo instaurado com o golpe civil-militar de 1964, o que levou a uma produção mais alinhada à lógica capitalista. Houve investimentos estatais significativos no meio televisão – que estava em plena ascensão –, mas também foram incentivados a ampliação de parques gráficos e o crescimento das áreas musical e de cinema (Ortiz, 1988). Com isso, os caminhos a serem trilhados pelos artistas passaram a ser limitados por fatores políticos e econômicos que intensificaram o controle da produção artística. A opção dos escritores marginais foi evitar o mercado, mais afetado pela censura e pelos filtros, voltando-se para uma produção independente, com a valorização da experiência do indivíduo e da linguagem.

A poesia marginal emerge como um contraponto aos padrões estabelecidos, às normas estéticas e às práticas culturais, incluindo a convenção do utilitarismo – tanto na visão que encara a arte como um mero produto a ser comercializado, quanto na perspectiva que a reduz a um veículo para transmitir mensagens políticas. Voltando-se para a linguagem, a poesia marginal valoriza o fato de que ela é um elemento intrinsecamente humano. Os atributos da linguagem são expressões espontâneas ou naturais, e é por isso que Leminski propõe o exercício poético. Ele define a poesia como um “inutensílio”, ou seja, as coisas inúteis, ou “in-úteis”, que ele concebe como “a própria finalidade da vida” (Leminski, 2012, p. 86). Inutensílios são essenciais para a experiência humana, transcendendo a lógica utilitária que muitas vezes domina a sociedade contemporânea. Eles são:



[...] as únicas coisas grandes e boas que podem nos dar esta passagem pela crosta deste terceiro planeta depois do Sol [...]. Fazemos coisas úteis para ter acesso a estes bens absolutos e finais. A luta dos trabalhadores por melhores condições de vida é, no fundo, luta pelo acesso a esses bens, brilhando além dos horizontes estreitos do útil, do prático e do lucro (Leminski, 2012, p. 86)

Leminski (2012) argumenta que vivemos num mundo excessivamente mercantilizado, onde há um medo instintivo de tudo o que não é utilitário. Para o autor, a poesia, ao contrário do dinheiro, não tem função além do prazer que proporciona, o que a diferencia radicalmente das mercadorias, definidas por critérios comerciais. No universo da mercadoria, tudo deve ter um preço e gerar lucro. Leminski chega a afirmar que a poesia não está relacionada à sobrevivência material do artista, mas ao prazer da linguagem, ainda que tenha obtido sucesso comercial como poeta, tornando-se um dos raros casos de best-seller de poesia no país, tanto no lançamento de seus livros na década de 1980, quando na edição de toda sua poesia em 2013 pela editora Companhia das Letras.

A reflexão sobre o fazer poético ressalta a busca pela realização humana. Leminski (2012) propõe que o sentido é uma entidade enigmática e que buscá-lo é fundamental. Segundo ele, a arte é um dos caminhos que conduzem à plenitude da vida, sendo um fim em si mesma e contrastando com a utilidade pragmática do mundo ao redor. O autor defende que, enquanto prevalecerem os valores capitalistas, o mundo estará imerso em uma realidade que contradiz a verdadeira essência da vida. Nesse espaço entre o útil e o inútil, a arte pode servir como uma “antítese social à sociedade” estabelecida, à maneira da concepção da função da arte defendida por Adorno.

Na verdade, a proposta de arte como um “inutensílio” de Leminski apresenta uma série de pontos de confluência com a teoria estética de Adorno, presente em vários trabalhos do autor. Conforme vimos na primeira parte deste trabalho, Adorno (2003) acredita que a arte deve ser uma forma de desafiar o sistema capitalista. Ele vê a arte como algo diferente da lógica do dinheiro e defende que ela oferece uma experiência autêntica, longe das regras da indústria cultural, que em sua visão promove valores que aprisionam as pessoas em um ciclo de desejos desnecessários. Ele também duvida que as ciências possam realmente ajudar as pessoas a se libertarem, já que geralmente estão distantes da prática transformadora.

Outra visão sobre arte que pode ser relacionada à de Leminski é a proposta de Oscar Wilde (1972), frequentemente associada a um discurso elitista. Ao contrário de Leminski, Wilde não aborda diretamente as falhas do sistema capitalista em sua obra. Na perspectiva do escritor irlandês, a busca pela liberdade estética está mais voltada para uma realização individual do que para questionar o capitalismo em si. No entanto, há pontos de convergência entre os dois escritores, como a ideia de que a arte deve ser um meio de expressão de prazer e de liberdade. Para Leminski (2012, p. 86), o simples fato de preservar um espaço para a arte na sociedade já é uma ação política:

A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial centrada no trabalho servo-mecânico [...] compra por salário o potencial erótico das pessoas, em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis. A função da poesia é a função do prazer na vida humana.



Na poesia, “a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva” (Leminski, 2012, p. 45-46). Como a poesia expressa o puro valor da palavra, esta unidade tão singela e comum “[...] é sempre considerada mercadoria difícil. ‘Poesia não vende’ é um dos mandamentos do decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo”. E não vende porque seu destino “[...] é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado”. A criação literária não aceita a velocidade do mundo mercantil. Poesia é fruto dos deleites do ócio, do uso afetivo da passagem das horas, sobretudo *demandando tempo*; é a própria expressão da liberdade humana.

Por carregar em si mesma um ato político, a poesia é “[...] a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazerosamente” (Leminski, 2012, p. 46). Enquanto o mercado conseguiu transformar em mercadorias outras manifestações artísticas, como o cinema e a música, investindo em superproduções com efeitos especiais bilionários que buscam disfarçar a sua pobreza estético-discursiva, a poesia mantém vivo o papel da arte de ser, novamente, a “antítese social da sociedade”.

Leminski (2012) destaca uma característica única da poesia em comparação com outras formas de arte: sua estreita ligação com a linguagem do dia a dia. Como a comunicação humana é principalmente oral, a poesia, com seus atributos estéticos e artísticos, bem como seu conteúdo, pode facilitar o acesso a aspectos da alma, tanto individualmente, quanto em grupo. Segundo Leminski, acima de tudo, a poesia é um exercício de emoção: ela tem o poder de transformar as pessoas por meio de experiências sensoriais, uma capacidade intrínseca ao ser humano. Ele defende que, ao se fazer poesia, é possível desmascarar as ilusões e ver a vida mais claramente, especialmente quando o “livre comércio” revela sua tendência inata ao materialismo fetichista.

Leminski (2012) também sugere que há uma fonte de onde todas essas palavras vêm, já que os mercados oferecem de tudo, exceto liberdade – um bem extremamente raro e valioso em nossa sociedade. E ainda mais raro é o dom de ser livre em meio a um estado totalitário, como durante a ditadura militar, afirma ele. De acordo com Leminski (2012, p. 54), “a liberdade é ouro. Tem que ser garimpada. É uma substância radioativa de curta duração”. E alerta: “Vamos nos apressar. O mercado ou o estado têm poderes para transformá-la logo em seu contrário” (Leminski, 2012, p. 54).

Leminski (2012) argumenta que a verdadeira poesia gera “lucro” ao criar novos objetos no mundo, representando a capacidade humana de produzir mundos novos, para além da utilidade. A entrega sincera aos versos é um ato de resistência que contrasta com as aspirações superficiais da sociedade de consumo, diz ele. Leminski enfatiza que a poesia, por sua natureza ética, não se submete ao mercado, mas comunica-se em um idioma próprio, mais acessível às classes trabalhadoras, desafiando o controle da indústria cultural.

Por esse motivo, Leminski destaca a importância da poesia alternativa, produzida fora das grandes editoras, especialmente em um país com baixos índices de fruição literária. Sua poesia busca ser concisa, expondo ideias de forma simples e acessível. Ao contrário de buscar reconhecimento elitizado, Leminski procurava se aproximar do público com um estilo acessível. Seu estilo dialoga com a cultura urbana, especialmente grafites e design digital, com textos concisos que têm grande potencial de circulação.

Em *Caprichos e Relaxos*, encontra-se o poema abaixo, publicado sem título:

quatro dias sem te ver



e não mudaste nada

falta açúcar na limonada

me perdi da minha namorada

nadei nadei e não dei em nada

sempre o mesmo poeta de bosta
perdendo tempo com a humanidade

(Leminski, 2013, p. 51).

Este poema, escrito de forma simples, mostra o estilo “relaxado” da poesia marginal, que não segue as regras habituais da poesia, como a escolha meticulosa das palavras e a adesão a formas comuns. Assim como alguns escritores modernistas, os poetas marginais encontram inspiração em coisas simples do dia a dia, transformando essas experiências em algo esteticamente atraente, muitas vezes perceptível nos detalhes, já que não há uma fórmula fixa para fazer poesia. Neste poema de Leminski, a mensagem simples, que brinca com uma situação comum, leva o elemento poético para o nível do som das palavras: a repetição da palavra “nada” que ecoa no final dos versos.

Por exemplo, o verso “nadei nadei e não dei em nada” expressa a mesmice da vida cotidiana através da repetição de sons e palavras. Em sua elaboração verbal, o poeta faz a aproximação entre a palavra “nadei” e a expressão “não dei”, que soam de forma parecida, chamando a atenção do leitor. Apesar de manter uma aparente despreocupação com a linguagem, Leminski habilmente transforma a leitura em uma interação lúdica com o leitor, que precisa descobrir o significado poético do texto que parece simples à primeira vista, mas que vai além da mera comunicação pragmática. É o uso criativo e inesperado da linguagem que esconde o efeito estético, mantendo a ideia de que a arte é uma maneira de desfamiliarizar as ações diárias, como defendido por Chklovski (1965).

Em outro poema – “O Velho Leon e Natália em Coyoacán” – Leminski (2013, p. 67) continua a reverberar o ideal de uma sociedade sem classes e disponibiliza referências históricas em uma linguagem acessível, mantendo a preponderância da profundidade, as diversas camadas de compreensão da obra e, por fim, os critérios estéticos e formais que delimitam a poesia:

desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia
o céu vai estar limpo e o sol brilhando
você dormindo e eu sonhando

nem casacos nem cossacos como em petrogrado aquele dia
apenas você nua e eu como nasci
eu dormindo e você sonhando

não vai mais ter multidões gritando como em petrogrado aquele dia
silêncio nós dois murmúrios azuis
eu e você dormindo e sonhando

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia



nada como um dia indo atrás de outro vindo
você e eu sonhando e dormindo

Este poema faz alusão a Leon Trotsky e à Revolução de Outubro, temática que aparece na menção à cidade de Petrogrado, atualmente São Petersburgo. O título alude ao “velho Leon” – primeiro nome de Trotski – e a sua companheira Natália. Foi em Coyoacán, no México, que o casal encontrou abrigo depois de ser deportado da União Soviética por Joseph Stálin. Leminski, que escreveu uma biografia sobre Trotsky, humaniza a figura do revolucionário comunista no exílio, ao adicionar a noção de prazer como valor a ser exaltado mesmo nos momentos mais difíceis: ele seria assassinado a mando de Stálin no próprio México, com um golpe de picador de gelo, em sua própria casa, em 20 de agosto de 1940.

No poema, a imagem da Rússia em revolução, com a “neve”, “casacos” e “cossacos”, as “multidões gritando” contrastam com a intimidade do casal, sob o “céu limpo”, com o “céu brilhando”, enquanto um dorme e o outro sonha, e vice-versa, numa imagem que brinca com a dialética da vida, representada pelo “dia indo atrás de outro vindo”. O contraste das imagens e a conexão entre os amantes evidenciam a defesa dos pequenos gestos do cotidiano, ante a obsessão pelo poder, como se a cena concedesse ao “velho Leon” uma humanidade que o Trotsky revolucionário não atingiria.

Há um terceiro poema que vale ser mencionado porque exemplifica a essência dos inutensílios leminskianos. O texto foi também publicado em *Caprichos e Relaxos*. Sem título, Leminski (2013, p. 84) propõe um desafio oposto àquele que só pretende reunir mais e mais posses, o qual se ancora na ilusão de poder trazida pelos bens materiais:

Apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme

Num lirismo quase subterrâneo, que submerge, que desce do despenhadeiro das alturas, até que se despe, pouco a pouco, até que enfim por inteiro, na forma e no conteúdo, Leminski aponta “para a desagregação do homem, com o passar do tempo, e para a transitoriedade da poesia” (Bonvicino; Leminski, 1999, p. 213). Ainda que essa reflexão não alcance todo o leitor não especializado em literatura, está acessível, no poema, um conteúdo lírico, franco e simples, embora ainda intelectualizado, que reivindica o reencontro com o nosso poder de sedução natural. Ainda valem outras interpretações que o tradutor-intérprete-leitor possa extrair de um momento de ócio contemplativo: todo inutensílio, nessa premissa de “in-utilizar” a linguagem, pode ser proveitoso para exercer as melhores partes da nossa humanidade. O poeta e ensaísta Régis Bonvicino e Leminski (1999, p. 213) avalia as propostas contidas no poema em questão:

Leminski é experimental, em formas e conteúdos. O poema ‘apagar-me’, acima transcrito, talvez seja um dos melhores do volume. A palavra francesa *charme*, derivada do latim, significa ‘fórmula encantatória’, ou também ‘poema’, ‘verso’. Ao



rimá-la com desmanchar-me, Leminski indica, entre outras coisas, a condição marginal do poeta em sociedades pós-industriais: o que nada vale mas que continua nomeando.

O legado marginal de Leminski contempla múltiplos âmbitos, dentre os quais a prosa, os ensaios, a composição musical, traduções e biografias. Em texto publicado no livro “Ensaaios e Anseios Crípticos”, intitulado “O último show de rock: quem chora?”, ele descreve a ideologia da contracultura por meio de metáforas poéticas. Neste ensaio, o autor questiona-se sobre quem mais sofreria as consequências caso um dia o rock’n’roll chegasse ao fim, por tudo que o movimento simboliza enquanto fenômeno artístico-cultural e no imaginário de toda uma geração de subversivos e divergentes.

Embora o modelo americano do rock comercial tenha sido alvo de críticas por parte da contracultura no Brasil, que condenava a importação acrítica da música de massa estadunidense e estimulava a cultura nacional, muitas produções souberam incorporá-la com abertura criativa a essa influência e conceberam uma mescla requintada. Pondera-se também que muitas bandas e cantores de rock, inclusive brasileiras, produziram um legado histórico de expressão artística que integra uma parte substancial de nosso acervo diversificado de contraculturas e que fazem parte do imaginário coletivo brasileiro, um país que resulta da mescla de diversos povos e costumes.

Na continuidade da perspectiva sobre poesia marginal, vale citar a composição “Valeu”, gravada por Paulinho Boca de Cantor e também pela banda Blindagem, de Curitiba (em uma versão em rock’n’roll), que permite vislumbrar a visão de mundo típica da contracultura e o espírito geral que preconizava o movimento:

Dois namorados olhando o céu
Chegam à mesma conclusão
Mesmo que a Terra não passe da próxima guerra
Valeu, mesmo assim valeu
Valeu encharcar esse planeta de suor
Valeu esquecer das coisas que eu sei de cor
Valeu encarar essa vida que podia ser melhor

Valeu, mesmo assim valeu (Leminski, 2015, p. 25)

Para Leminski, a poesia da geração contemporânea enfrenta seus próprios desafios, mas segue presente, como ferramenta que ganha vida e que dá a vida desde o instante em que se propõe a acontecer: “As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera. Mas ela sempre volta a incomodar” (Leminski, 2012, p. 87). Acontecendo, traz consigo o “radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar lucro e ter um por quê. Pra que por quê?”. Uma visão fundamental dos ensaios de Leminski (2012) é que a poesia não tem um porquê, sendo naturalmente um ato político contra o capitalismo.

Considerações finais

Em toda a sua trajetória como poeta, Leminski disseminou a mensagem de outra forma de vida possível, diferente desta que compra a existência de milhares de trabalhadoras e de trabalhadores e faz do sentido da vida a exploração de sua mão de obra. Ele defendeu a poesia



como um exercício de liberdade entre as polícias do sistema social. Insistiu que fazer versos é permitir-se a um momento de ócio e de prazer quando tudo o mais gira em torno de complicar os nossos desejos. Leminski propunha um maior desprendimento, uma atenção mais desperta ao momento presente. Ou, convertido em linguagem poética leminskiana:

isso de querer ser
exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além (Leminski, 2013, p. 228)

Leminski escreveu ensaios e artigos de jornal, publicou em revistas que iam na contramão dos discursos da mídia hegemônica, produziu romances caóticos que desafiavam a linearidade do realismo e buscou encontrar a própria voz entre o caderno de receitas prontas da indústria cultural. Tudo para comunicar a mensagem de uma vida em que todos os seres humanos possam contar com as condições materiais necessárias para desenvolver plenamente suas capacidades intelectuais, artísticas, corpóreas, afetivas, estéticas, espirituais, para que desfrutem da morada tantas vezes a morada paradisíaca da natureza terrestre, das paisagens e das companhias e, por que não, para exercitar o rouxinol da poesia.

Numa era em que o capitalismo inviabiliza atividades grupais e subversivas culturalmente, os artistas se veem diante de um desafio para preservar a arte enquanto lugar de arte, não permitir que ela se torne mais uma mercadoria. Diante do acirramento das contradições sociais, também há artistas que aceitam o desafio de produzir, dentro dos paradigmas da estética, um trabalho artístico socialmente comprometido.

Enquanto há tanto trabalho a fazer, os contradiscursos se mantêm na vanguarda, de prontidão, para serem transmitidos sempre que alguém lhes der corpo na linguagem. Até lá, para contribuir com a permanência dessa chama (e desse charme), Leminski tratou de deixar consolos que nos restauram a cada (re)leitura: “Moinho de versos / movido a vento / em noites de boemia. / Vai vir o dia / quando tudo que eu diga / seja poesia”.

Referências

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BONVICINO, R.; LEMINSKI, P. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

CHKLOVSKI, V. L’art comme procédé. In: TODOROV, T. (org.). **Théorie de la littérature**. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

COELHO, T. **Arte e utopia**: arte de nenhuma parte. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DUNN, C. **Brutalidade jardim**: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.



FREELAND, C. **Art theory: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2001.

GAY, P. **Modernism, the lure of heresy: from Baudelaire to Beckett and beyond**. New York; London: W.W. Norton & Company, 2008.

GOMBRICH, E. H. **The story of art**. New York: Phaidon, 1999.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEMINSKI, P. **Ensaio e anseios críticos**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

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

LEMINSKI, P. **Songbook**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MARX, K. **O capital**. São Paulo: Boitempo, 2006.

MARX, K; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Tradução de Luis Claudio da Costa e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VAZ, T. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

