

Ensaio e anseios de um pensador da linguagem: Leminski, anos 1980*

Renata Moreira**

Resumo

O presente artigo pretende avaliar parte do trabalho ensaístico de Paulo Leminski produzido nos anos 80. O juízo acerca de sua obra concebida nesta década aparece como tentativa de entendimento de outra faceta do trabalho deste poeta multimídia. Escolhemos, para tanto, os textos escritos para a revista *Veja*, resenhas que, além de descrever e divulgar livros, encontram espaço para tratar dos mais variados assuntos, com atenção especial para arte, cultura e sociedade. Tais artigos são, de certa forma, emblemáticos, por exibirem um modo como a *intelligentsia* de então encarava algumas questões. Olhar hoje para esses temas e para a forma como foram tratados significa reavaliar essa década, tão próxima e já tão distante de nós.

Palavras-chave

Paulo Leminski; década de 1980; ensaios.

Abstract

The present article aims to evaluate part of the essayistic work of Paulo Leminski produced in the 80s. The evaluation of his work conceived on that decade emerges as an attempt of understanding the other facet of the work of this multimedia poet. For that purpose, we chose the texts written for *Veja*, a magazine, which deals with various subjects with special emphasis on arts, culture and society. These articles are somewhat emblematic since they reveal the way the *intelligentsia* of the period faced some issues. A contemporary point of view on these themes and the way they were treated means reassessing that decade, so close and already so far from us.

Keywords

Paulo Leminski; 1980s decade; essays.

* Artigo de autora convidada.

** Doutora em Estudos Literários (Literatura Brasileira) pela UFMG. Professora no CEFETMG. Pesquisadora do Grupo de Estudo e Trabalho em História e Linguagem (Fafich/UFMG) e do Grupo de Pesquisa Produtos Editoriais Luso-Afro-Brasileiros (PELAB/CEFETMG).

RÉGIS BONVICINO, AMIGO E CORRESPONDENTE DE PAULO LEMINSKI, ao publicar as cartas que trocaram por cinco anos, afirma que a correspondência revelará para o leitor a imagem de um período próximo, porém já totalmente diverso do presente (BONVICINO, 1999, p. 22). Se levarmos em conta que este presente a que se refere Bonvicino remete ao ano de 1992, uma questão começa a se desenhar: que existe de tão diferente entre os anos 80 e as décadas seguintes para ensejar tal afirmação? Atentar para essa ideia é o *fião* que irá conduzir este ensaio: voltaremos nosso olhar para um período que, se é próximo historicamente, já é marcadamente diverso deste em que enunciamos nossas próprias considerações.

Antes, porém, de voltar a atenção especificamente para o ponto sugerido acima, é necessário fazer um – ainda que breve – apanhado sobre o protagonista de nosso exame. Quem é essa figura que passeará nas páginas de jornais e revistas, tanto as de grande circulação, quanto as conhecidas “nanicas”, entre as décadas de 70 e 80?

Paulo Leminski (1944-1989), nascido em Curitiba, costumava pensar-se como um misto de polaco e negro: o paterno sobrenome estrangeiro aliava-se ao sangue negro da família materna. De austera formação, tendo sido aluno do seminário dos monges beneditinos, possuía conhecimento de línguas antigas (grego e latim) e também de modernas, em número expressivo. Não se sabe exatamente até que ponto ia sua aprendizagem autodidata: é comum, nas cartas já citadas, contar ao amigo Bonvicino dos progressos no estudo de determinado idioma. Embora seja prudente dar o devido desconto em relação ao pretenso “valor de verdade” de qualquer carta (e, por extensão, de qualquer documento), sabe-se que trabalhou como tradutor de autores de origens muito diversas (John Fante, James Joyce, Petrônio, John Lennon e Mishima, entre outros, fazem parte da sua lista de obras transcritas).

Professor de História e Redação, liga-se ao movimento concretista, por meio do qual começa a divulgar sua obra poética. É na revista *Invenção*, do grupo paulista, que estreará nacionalmente, ainda em 1964. Seus primeiros livros foram lançados fora do grande circuito de editoras: mesmo que não faça parte da conhecida geração marginal, a distribuição das primeiras obras dialoga com um *modus faciendi* que não é completamente distante das práticas dos poetas do mimeógrafo. Ainda que a concepção de seus tomos seja muito mais bem cuidada, o fluxo de produção está relacionado a parcerias com agências de publicidade, nas quais trabalhava, e com uma distribuição que, para ser pensada, precisa colocar em xeque algumas redes de sociabilidade.

É principalmente conhecido como literato, mas suas atividades são múltiplas. A face desse poeta, que não alcançou fisicamente os anos noventa, é já diversa do poeta de academia, diplomata, funcionário público. Entra em cena um personagem que, em que pese afirmar-se sobretudo poeta, desenvolve um sem-número de atividades ligadas ao fazer cultural da década em que ficou impossível pensar o mundo sem computador.

A produção de Leminski, entretanto, dá-se à margem do recrudescimento dessa tecnologia, que ainda não alcançara a classe média na forma do *personal computer*. Extremamente ligado às novas formas de fazer poesia, seu contato com um computador, segundo nos conta Toninho Vaz na biografia do poeta (2001), deu-se *en passant*, na casa de Chico Buarque. O fazer efetivo de Leminski, desse modo, passou ao largo da tecnologia que, uma década depois, modificaria, em certa medida, os modos de fazer, ler e pensar a atividade poética. Sua produção, porém, estava ligada aos novos fazeres: “escapou” do apenas impresso e alcançou o musical, o televisivo. É, todavia, sua vertente ensaística que nos interessará no presente artigo.

Gostaríamos, para pensar o fazer ensaístico de Leminski no período, de visualizar algumas facetas da década de 80, momento em que age nosso protagonista. Se foi na conturbada e controvertida década de 70 que se firmou a imagem de Leminski, especialmente em Curitiba, como escritor e intelectual (em grande parte devido ao aparecimento do pouco lido e muito comentado romance *Catatau*, aparentado com a estética joyceana e tido como sendo de difícil compreensão), é na década seguinte que sua atuação como poeta e pensador irá se mostrar pelo resto do país. É também, exatamente no fim da década, em 1989, que se dará sua morte, encerrando, assim, o vigoroso ciclo de sua produção.

Tendo lançado em pequenas tiragens os livros de poemas *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* e *Polonaises*, ambos em 1980, além dos *Quarenta clics em Curitiba* (com Jack Pires) e o já citado *Catatau*, respectivamente em 1976 e 1975, todos com estratégias de distribuição muito acanhadas, é no ano de 1983, a convite da editora Brasiliense, que se dará o lançamento de *Caprichos e Relaxos*. Livro que esgota sucessivamente três edições – feito raro para a poesia não-canônica –, brinda seu autor com a expansão de sua popularidade, fora do âmbito curitibano.

De todo modo, não nos fixaremos na produção poética, embora com ela dialoguemos na tentativa de estabelecer significações para o todo da escrita leminskiana. O foco de atenções, por hora, recairá no mundo social e político que

configurou a década e na forma com que a arte debateu e se debateu com determinadas questões, importantes para a discussão do período, para, em seguida, observar Leminski como um dos personagens desse grande debate, por meio dos ensaios.

Os anos 80 são conhecidos como o fim da idade industrial e o início da idade da informação. Tal afirmação não pode ser vista de forma apressada, pois, para a compreensão da produção de Paulo Leminski, ela faz toda a diferença. Durante a década de 80, assiste-se ao desenvolvimento do IBM PC, do Apple Macintosh, do Windows, do CD, além da popularização de vídeos, walkmans, e mesmo computadores. Todo esse aparato tecnológico influenciará, sem dúvida, a maneira como os homens da arte relacionam-se com sua produção, conjurando novas maneiras de concebê-la e apresentá-la. Nessa década também, vê-se o lançamento da estação espacial MIR, da União Soviética, a descoberta da AIDS, a queda do Muro de Berlim, enfim, acontecimentos de grande impacto para o todo da sociedade, influenciando direta ou indiretamente na sua forma de pensar e encarar o mundo social. No Brasil, o primeiro presidente civil pós-ditadura é eleito indiretamente para assumir o poder, para, logo em seguida, ser substituído por seu vice. Uma constituinte é convocada e uma nova Constituição começa a reger o país quase ao final da década. Entrementes, na arte, há a expansão do rock e da música eletrônica, além da disseminação em massa da cultura pop, via rádio e TV.

Para a América Latina, o período é conhecido como “década perdida”. A expressão é uma referência à estagnação econômica que assolou os anos 80, com retração da produção industrial, menor crescimento da economia, crise, inflação, volatilidade de mercados. No Brasil, há mesmo queda do PIB, além de desemprego, aumento da dívida externa, perda flagrante do poder de consumo pós-milagre econômico. O impacto de tais movimentações do mundo econômico recairá, sem dúvidas, na maneira como os personagens do ato social interpretam seus papéis: a atenção dada à sobrevivência, por exemplo, é um fator sempre presente nas discussões do período.

Em relação à passagem da década (de 70 para 80), João Adolfo Hansen comenta, fazendo uma avaliação das perdas: “o desbunde era contraditório. Do positivo de sua contradição, valeria a pena lembrar que era generoso e tinha uma alegria feroz de resistência que perdemos desde os anos 80, quando a ditadura acabou oficialmente e o iupismo da tucanagem neoliberal substituiu o riponguismo e passou a administrar o negócio” (HANSEN, 2005, p. 76).

A perda da “alegria feroz de resistência” é substituída por outro tipo de agitação social. Segundo Marly Rodrigues (1994), essa é a década em que “a multidão voltou às praças”. Já Luiz Carlos Bresser Pereira levanta outro viés de discussão, centrado no campo da economia: “Este período, quando comparado à década anterior, aparece como um tempo de paralisação ou retrocesso” (1995, p. 193). O forte cenário de recessão, bem como as mudanças no plano da comunicação são interessantes para pensar a configuração do campo em que atuava Leminski.

Segundo Bresser Pereira, “a modernização no Brasil é um processo incompleto” (1995, p. 105). E expande:

Modernidade é um termo amplo e impreciso. Normalmente significa capitalismo. Mas não qualquer tipo de capitalismo. A modernidade é identificada com o tipo de capitalismo que prevalece nos países capitalistas desenvolvidos, os quais, apesar de seus problemas, representam um modelo para os países em desenvolvimento e para os antigos países socialistas estatizantes. Uma sociedade é moderna quando: 1) no campo econômico, há, através do mercado, uma alocação de recursos razoavelmente eficiente, e ela é dinâmica em termos tecnológicos; 2) no campo social, a desigualdade econômica não é excessiva e não há a tendência de que ela aumente; e 3) no campo político, quando a democracia é sólida (1995, p. 108).

O Brasil da década de 80, por mais que tivesse um pé nos avanços tecnológicos e numa certa modernização, não poderia, segundo a definição acima, ser chamado de sociedade moderna: a alocação de recursos era deficitária, sendo o país um dos maiores devedores externos do mundo; a desigualdade, fruto da quase impensável concentração de renda, poderia ser encarada como excessiva e com tendência a aumentar; nossa democracia, por fim, era frágil: os presidentes que estiveram à frente da nação durante toda a década não foram eleitos por voto direto (excetuando Fernando Collor de Melo, cujas eleições se deram em 1989, porém com posse efetiva apenas em 1990 e posterior processo de impeachment por corrupção) e a Constituição só passou a vigorar em 1988 – e ainda sob muitas emendas. Certa perda de ideologias é também caracterizadora da década, como lembra Leminski: “afinal, essa briga é o tema da nossa geração, vai ser, nos anos 80, salvar o que der dos valores contraculturais num Brasil q vai ficar cada vez mais político, ativo, ativista” [*sic*] (1999, p. 135). Ativismo: inserção do povo na cena pública, em luta por direitos, porém, de maneira diversa à ocupação política dos anos 70, cujo cenário ditatorial era bem mais ferrenho.

Dessa forma, no Brasil dos 80, duas realidades díspares conviviam e produziam significações da nação, a ponto de reconhecermos exatamente as contradições como

sendo definidoras do país: recessão, crise e desigualdade social aliada a uma tentativa de modernização, porém, modernização incompleta, excludente.

Sobre a questão da modificação no campo das comunicações, Regina Zilberman reflete: “Os últimos 25 anos da história política afetaram particularmente os mecanismos de difusão cultural, apresentando-se ao escritor na condição de temas e técnicas artísticas e singularizando o relacionamento da literatura com o público, com efeitos marcantes nas obras individuais” (ZILBERMAN, 1991, s/p.).

Assim como os outros setores da sociedade, a produção de cultura não poderia deixar de sentir os efeitos do propalado processo de modernização. Segundo Zilberman (1991), meios avançados de produção intelectual e uma tecnologia dinâmica resultaram, entre outras, na expansão da cultura de massa. Um aspecto importante a se notar, também citado pela autora, é que a cultura, mais do que nunca, “passou a ser um segmento da vida econômica, interessando aos grupos financeiros que apoiaram a ampliação das editoras, investiram na publicação de livros (...) e aceitaram o intelectual enquanto um profissional competente e confiável” (ZILBERMAN, 1991, s/p.).

Nesse íterim, o jornalismo e a publicidade passaram a ser atividades recorrentes. Ainda é Zilberman quem diz:

O jornalismo [...] não era um campo profissional inédito; teve, porém, suas particularidades. Primeiro, por não se restringir à imprensa escrita: a multiplicação dos *media* ampliou as alternativas e colocou o escritor diante de uma diversidade de linguagens que afetou sua produção artística. O caráter empresarial daqueles, por sua vez, obrigou-o a abandonar a atitude contemplativa e purista perante a arte. Enfim, o fato de escrever para a televisão ou para uma revista de circulação nacional, elaborada em moldes avançados, permitiu chegar a um público de outra maneira inalcançável, conferindo-lhe uma popularidade até esse momento desconhecida (1991, s/p.).

O desenho desse cenário é importante para pensar a atividade profissional de Paulo Leminski. A descrição do profissional multifacetado dos anos 80 parece coadunar quase que perfeitamente com a sua própria. Se nos anos 70, encontraríamos Leminski como professor de cursinho, os anos 80 já o definem de maneira polígrafa, simultânea: é escritor de poemas, contos e romances; tradutor; publicitário; produz programas para a televisão; compõe músicas e tem ativa participação em revistas e jornais: tanto as de âmbito mais circunscrito, quanto as de alcance nacional. É, então, aquilo que se poderia chamar de “agitador cultural”, se o rótulo não se tornar muito pequeno para sua intensa atividade intelectual.

Se, ao se pensar a produção de Leminski, ressoa sua conhecida frase: “Quero ser conhecido por minha obra poética. O resto é resto”, e sua produção alcançou fatia considerável de público fiel, é bem verdade que – no mundo real – poesia não é uma fonte segura de lucros financeiros. Em carta a Régis Bonvicino, Leminski declara: “EU VIVO PARA FAZER POESIA/ meu trabalho é secundário/ não quero ficar rico nem consumir/ montei minha vida para me sobrar todo o tempo do mundo/ para ficar olhando o sol se por/ e pensar o que bem entender” (1999, p. 158).

Secundário, porém, complementar. Todo o sustento de Leminski era retirado de trabalho intelectual, como se pode ver na relação citada de profissões ocupadas por ele. Por outro lado, algumas políticas de ocupação de espaço são claramente visíveis ao olhar para o todo de sua produção. Carlos Alberto Messeder Pereira, em sua tese, atenta para a rede de sociabilidade na criação de espaços nas revistas nanicas. É sobre tais políticas, aliadas a uma análise propriamente dita dos textos ensaísticos que agora pretendemos nos fixar.

Nesse ponto, pretendemos mapear e discutir a participação de Paulo Leminski como articulista da revista *Veja* durante parte da década de 80. Como já dito anteriormente, Leminski escrevia – pode-se dizer, até com certo furor – para revistas de Curitiba e imediações, além de plagas mais distantes: o eixo Rio-São Paulo, Salvador, etc. As publicações lançadas nessa época e sem subvenção oficial, por mais que tivessem fôlego, eram sempre de baixa tiragem e duravam poucos números. Nosso foco de atenção, dessa forma, voltou-se para o material de localização mais disponível, visto que, por serem grandes periódicos e existirem até hoje, seus acervos se mantêm organizados e mais ou menos à disposição do público.¹

O que aqui chamamos de ensaios são catorze resenhas, lançadas de 1982 a 1985. Ensaio, segundo a concepção mais específica do termo, é um *esboço* literário ou científico. Um caráter de *projeto* ou inacabamento, todavia, parece configurá-lo. Para Roland Barthes, ensaio é o “gênero *incerto* em que a escritura rivaliza com a análise” (2004, p. 07, grifo nosso). Optamos por alcunhar ensaio toda produção não-ficcional de Leminski, ancorados na sua própria autoridade: é assim que chama os textos publicados em livro, sob o nome de *Ensaios e anseios críticos*.

¹ O acervo da revista *Veja* foi disponibilizado integralmente na internet através do site: <https://acervo.veja.abril.com.br/>. Último acesso: 17 set. 2016.

Alexandre Eulálio, na avaliação que faz do gênero no Brasil, é decisivo: “podemos concluir tratar-se o ensaio de uma das atividades mais ricas e complexas da literatura brasileira” (1992, p. 67). Tendo avaliado o período que vai de 1750 a 1950, nas suas mais amplas variações, Eulálio compreende como ensaio os mais diversos tipos de escrita, a saber: “o ensaio subjetivo (...), o ensaio crítico enquanto discussão estética do fato literário, sob a forma de estudos, análises, notícias, resenhas, resenhas; e ainda o de idéias gerais (...), o ensaio descritivo, narrativo e interpretativo de intenção estética” (1992, p. 12). E complementa: “Naturalmente não devem ser esquecidas outras variantes consideradas ensaísticas, sejam aforismos, máximas, provérbios, ‘as bases do ensaio’; assim como polêmicas, sátiras, cartas abertas, panfletos, e mais, que ainda se caracterizem como reflexão de índole mais ou menos remotamente moral, e composições literárias próprias ao ensaio” (EULÁLIO, 1992, p. 12).

Dessa forma, por tomar o ensaio numa perspectiva extremamente dilatada, em que figuram não só reconhecidas espécies de textos ensaísticos, mas também aquilo que o autor denomina “variantes”, não é de se estranhar a ampla tradição a que se refere Alexandre Eulálio. Entretanto, para melhor explicitar o que julga ser ensaio, define-o:

Cercado por quase todos os lados pela atividade interessada, o ensaio literário – enquanto ensaio e enquanto literário – é uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria. Daí a necessidade de restringir, ainda que de modo artificial, essa movediça ordem de dissertação, que a todo momento confina com a filosofia e a política, a novela e o documento, dentro de um campo que compreende tanto a erudição pura quanto o apontamento ligeiro do *fait divers* (EULÁLIO, 1992, p. 11).

Eulálio, todavia, não está falando necessariamente do ensaio visto pela academia. Suas preocupações são em relação ao desenvolvimento do gênero no Brasil sob todas as formas que, aqui, este assumiu. Declara: “o ensaio, no Brasil, tenta reformular sua expressão” (EULÁLIO, 1992, p. 47).

Na tentativa de amparar a conceituação de ensaio, Alexandre Eulálio, que se propõe a pensar o recrudescimento do gênero no Brasil num período de duzentos anos, talvez proponha uma definição vasta demais. Chega mesmo a alcançar boa visada da propagação da atividade ensaística no país, passando pela imprensa, crítica, pelo ensaio como sátira, entre outros. Importa extrair de suas palavras, todavia, a aceitação que o gênero alcançou em nossas terras – e devido, em parte, à sua inserção em jornais e revistas.

Ao situar a importância das revistas para a fixação e mesmo expansão do ensaio no Brasil, Alexandre Eulálio atenta para as dificuldades que tais veículos sofreram desde sempre: “De publicação dispendiosa, lutando com as maiores dificuldades para sobreviver, raramente alcançam o quarto ou quinto número se não dispõem de subvenção oficial” (1992, p. 43).

A menção às dificuldades sofridas pelos periódicos é interessante para notar certa dispersão naquilo que o próprio Alexandre Eulálio chamará de “articulismo”. A contribuição para jornais e revistas, então, dava-se de forma constante, porém, esparsa, sendo apenas os ensaios de alguns dos autores compilados e transformados em livros. Eulálio chega mesmo a lamentar que tal disseminação condenasse uma gama imensa de ensaios a uma forçosa efemeridade.

Tal prática “fez com que o articulismo do ensaio fosse, com o tempo, considerado a forma mesma da expressão do gênero, votando a uma irrecorrível efemeridade mesmo aquilo que de mais importante pudesse aparecer debaixo dessa forma” (1986, p. 50). Ou seja, depreende-se dessa fala que o articulismo não é, necessariamente, a forma predileta ou unívoca do ensaio, embora, nas condições encontradas para seu desenvolvimento no Brasil, articulismo e ensaio parecem ter se tornado quase uma igualdade, pelo menos no que se refere ao mundo da imprensa.

A imprensa – e não a academia, ou, pelo menos, não só ela – parece ser, no Brasil, a grande responsável pela difusão e aceitação do gênero em nossas terras. De acordo com a pesquisa de Alexandre Eulálio, a vertente jornalística é caudalosa tanto quanto à atividade crítica, quanto, por exemplo, em relação ao suscitar de polêmicas – eventos que, para o autor, foram em grande parte causadores de diversos debates que contribuíram para a ampliação do fazer ensaístico em nossas plagas. Deve-se notar, todavia, o diferente peso do termo “crítica jornalística” entre a época avaliada por Alexandre Eulálio e aquela sobre a qual este texto se debruça – ou mesmo o diverso encargo que esta expressão assume nos dias atuais.

Tem-se, dessa maneira, um breve delineamento acerca de uma possível definição do ensaio, acompanhada da configuração deste até os anos 50 do século XX no Brasil. E os anos 80, momento de atuação do poeta Paulo Leminski? Como o ensaio se adapta ao contexto vivido por ele nessa década? Como se configura, para Leminski, esse gênero e como se insere no todo de sua obra? Qual a importância de estudá-lo, em sua feição ensaística?

Ao promover tal avaliação, a ideia é tentar articulá-las às considerações aqui desenvolvidas. Espécie de *intermezzo* entre a produção fragmentada e autorreflexiva proposta por Adorno e o articulismo de imprensa acusado nos estudos de Alexandre Eulálio, a produção de Leminski oferece-se à análise. Para citar o mesmo Eulálio, pode ser tanto exemplo de produção erudita como obra de um *fait divers*. Suspeitamos, todavia, que o “ou” não caiba com perfeição em suas descrições, havendo mais espaço para uma conjunção múltipla, o “e”. De que temas trata? Que métodos ou ausência de métodos estão presentes em seu fazer? A que conclusões chega – se é que chega ou quer chegar – e que incômodos provoca?

É importante notar, nesta fase, a partir das produções que serão avaliadas, as ambivalências e contradições do texto ensaístico leminskiano. Para discutir essas questões, talvez seja necessário perguntar quais os principais interesses de Leminski como articulista. É certo que muitas vezes o tema não é de escolha do autor, visto que, no tipo de periódico a que nos referimos, há uma pauta, às vezes rígida: um livro que precisa ser resenhado, uma notícia que precisa ser comentada, fato que, se não impede completamente a liberdade de escolha do ensaísta quanto à apresentação do tema, pelo menos coloca-lhe restrições de escolha sobre o que irá comentar. Entretanto, as formas de driblar essa limitação também podem ser interessantes para a avaliação que se seguirá.

Outra questão importante, talvez de mais difícil visualização, porém preponderante para o estabelecimento do que aqui se entende por papel intelectual é: em que medida as temáticas trabalhadas nos ensaios relacionam-se com os interesses poético-literários de Paulo Leminski? Qual o diálogo estabelecido entre essas duas instâncias? Como a leitura desses ensaios pode desenhar para nós um perfil desse intelectual dos anos 80 e de que maneira ele dialoga com seus pares?

Escrito de 1982 a 1985, o conjunto de textos produzidos para a revista *Veja* (cuja periodicidade não é muito definida) é, talvez, muito pequeno para que se delinieie uma ideia sobre a faceta – *stricto sensu* – mais intelectual de Leminski. Para a avaliação de tal material, de número reduzido, decidimos apresentar os ensaios um a um. Sua pequena extensão (por serem resenhas) também contou para o método de abordagem aqui utilizado, impossível para um material de número mais expressivo, como o da *Folha de S. Paulo*, periódico para o qual Leminski também escreve, porém com

intervalos menores entre as produções. O que importa, ao fim, é traçar as temáticas recorrentes e observá-las, no seu desenvolvimento e contradições.

Em que medida tais resenhas se parecem com o *rostro* já mais conhecido e divulgado do autor?

Paulo Leminsky [*sic*], 37 anos, paranaense: se define como um tatu. Poeta amigo dos concretistas, *Catatau* é seu livro mais importante. Embora com formação musical de canto gregoriano, fez parceria com Paulinho Boca de Cantor (*Aleu [sic]*) e Caetano (*Verdura*). Foi seminarista dos monges beneditinos e atualmente trabalha numa agência de publicidade (*Istoé*, 9 jun. 1982).

A descrição de Leminski feita acima, especialmente para o debate promovido pela revista *Istoé*, enfocando os ditos produtores da vanguarda nos anos 80, pode servir para pensar a caracterização do poeta e, concomitantemente, o estilo rápido, “hiperinformativo” e sem muita precisão desse tipo de periódico, semelhante ao da revista *Veja*, que aqui se analisa. A subversão desse linguajar ocorre muitas vezes nos ensaios escritos por Leminski, que assumem uma espécie de paradoxo: sua linguagem busca, ao mesmo tempo, um constante trabalho sobre si mesma e, também, tenta alcançar o estilo rápido e um tanto “relaxado” a que já nos referimos. No excerto acima, da pequena biografia feita para a revista *Istoé*, delinea-se uma marca de Leminski, que o acompanhará permanentemente: o gosto pelo contraditório – ainda que, por vezes, esse contraditório seja só aparente ou, de alguma maneira, complementar. O “Leminsky” da descrição acima é autodefinido como um tatu: aquele que vive dentro da própria terra. O escritor faz questão de marcar-se como um poeta de Curitiba, ainda que suas ideias, escritos e contatos não estejam circunscritos à cidade. Para além dessa caracterização, outras “sacadas”, toques rápidos, como demanda a linguagem de tal veículo, são enunciados: é amigo dos concretistas, escritor de *Catatau*, de formação musical erudita e participação pop na música, une o seminarista ao publicitário.

Tal descrição não é inocente, visto que combina caracteres amplamente diversos e mesmo contraditórios. Ao enunciar-se como amigo dos concretistas, principalmente num debate em que estes são severamente criticados (entre outros, por Cacao), denuncia seu passado de formação poética fortemente construtiva, que culmina na escrita de *Catatau*. Parece querer fazer crer que é diversificado: consegue unir a veia altamente especializada, de forte constructo teórico, a uma imagem mais deslizante: o compositor de música popular, o publicitário. Tais facetas foram efetivamente

evidenciadas ao longo de sua trajetória. Essa evidência, entretanto, não surge por acaso: Leminski se esforça em cultivar tal imagem.

A produção para a revista *Veja* é composta, em sua maioria, por resenhas. Apenas a última colaboração de Leminski para o periódico, já em 1985, é feita sob forma de artigo de opinião. Entretanto, mesmo devendo ser apenas uma espécie de descrição do livro comentado, somada à opinião daquele que escreve, as resenhas concebidas por Leminski trazem sempre um pouco de sua visão de mundo, ou, melhor dizendo, traçam sua crença quanto ao objeto literário em forma de crítica.

Para que se possa apontar mais claramente tal característica, é necessário agora, inquirir o objeto na sua especificidade, ou seja, expor, com a análise das resenhas propriamente ditas, como se localizam as questões teórico-críticas que estariam nelas imbricadas. Para tanto, deter-nos-emos nesse momento, na enumeração dos textos de Leminski para a revista *Veja*.

Todavia, inicialmente, é preciso uma rápida caracterização deste veículo, no qual se apresentam as resenhas de Leminski. *Veja* é uma revista semanal, publicada pela Editora Abril. Criada em 1968, por Victor Civita e Mino Carta, é a revista de maior circulação no Brasil, com uma tiragem de mais de um milhão de exemplares. Trata de assuntos diversos: política, sociedade, economia, cultura, comportamento, tecnologia, entre outros. Os textos são elaborados por jornalistas e personalidades da política e da cultura, mas nem sempre são assinados. Historicamente, encontra-se ligada às questões caras à direita no país, tendo, a partir dos anos 90, nas palavras de Luís Nassif, transformado-se gradativamente “em um pasquim sem compromisso com o jornalismo, recorrendo a ataques desqualificadores contra quem atravessasse seu caminho” (NASSIF, online²), influenciado pelo estilo ofensivo dos *neocons* americanos. É alvo de críticas ferrenhas quanto a sua visível parcialidade. Entre os críticos do periódico, está o próprio Mino Carta, co-fundador. Tal fato faz ver que, ainda que sempre tenha sido comprometida com o *status quo*, a partir da década de 90, a revista deu uma guinada para o baixo jornalismo, perdendo completamente sua força junto à intelectualidade do país (mantendo-se, porém, como principal revista semanal lida pelos setores médios da sociedade brasileira). O ponto de interesse deste artigo, todavia, não alcança a citada mudança de rumos da revista (ou recrudescimento do seu caráter inicial: tornar-se

² Cf. série de artigos sobre a decadência da revista em: <http://sites.google.com/site/luisnassif02/home>. Último acesso: 15 mai. 2010.

veículo da opinião de uma direita rica do Brasil), pois Paulo Leminski escreve para ela de 1982 a 1985. O escritor ocupa no periódico um papel circunstancial e bissexto: é um “nome do momento”.

Em relação a essa escrita, primeiramente, convém enumerar os textos de Leminski para a revista. Os títulos das resenhas são: “Poesia de raiz” (20/04/1983), “Fino desenho” (13/07/1983), “Roupa velha” (31/08/1983), “Serena loucura” (16/11/1983), “Visita a Rimbaud” (11/01/1984), “Oriente-se” (25/01/1984), “Aventura mental” (04/04/1984), “Vida às avessas” (25/04/1984), “Saga do abismo” (22/08/1984), “Temas variados” (29/08/1984), “Poesia pensante” (10/10/1984) e “Prosa estelar” (31/10/1984). Há também dois outros textos, feitos em forma de comentário crítico. O primeiro – também a primeira contribuição para a *Veja* – é intitulado “As oscilações de um mar de mineiro”, de 08/12/1982, a propósito do lançamento do livro *Mar de mineiro*, de Cacaso. Não se configura, porém, como resenha. O último texto para o periódico, em forma de artigo de opinião, chama-se “História mal contada”, de 20/11/1985. Doravante, serão citados em seis dígitos, indicando a data (por exemplo, o texto “Poesia de raiz”, cuja data é 20/04/1983, será indicado como 200483, seguido da página).

Importa dizer que não interessa propriamente deslindar cada artigo, mas o que se pode extrair de cada um no que se refere às posições teórico-críticas de Leminski. Assim sendo, pode-se perguntar: que dizem tais produções, em sua especificidade, para que as liguemos ao todo do pensamento crítico mais conhecido do autor?

Na matéria sobre o livro de Cacaso, Leminski descreve a composição de *Mar de mineiro* brincando com a metáfora do mar. Dessa maneira, o livro de Cacaso é “navegado por canoas de flash-poemas existenciais” e “singram-no as caravelas das letras de músicas, que *pertencem a outro oceano*” (081282, p. 138, grifo nosso). É através da brincadeira metafórica que Leminski configura a crítica: Cacaso, segundo o curitibano, “um dos letristas mais bem-sucedidos da atual música popular brasileira”, comete um erro ao agrupar, num mesmo livro, poemas e letras de composições musicais, oceanos diferentes, segundo a visão do crítico. Tal menção evidencia a concepção rigorosa que Leminski tem do verso enquanto unidade poética. Alerta: “Uma letra de música pode ser uma poesia genial, se devidamente cantada e gravada, em sua ecologia musical (arranjo, orquestração, interpretação). Publicada no papel, pode virar,

na pior das hipóteses, uma bobagem. Poucas letras de música se sustentam de pé, no silêncio do livro impresso”.

A partir dessa crítica, avalia a poética do companheiro de geração frente aos ganhos da poesia contemporânea e ao repertório da poesia modernista. Haveria, segundo Leminski, como que uma indecisão de Cacaso frente à sua própria poética: “Os poemas navegam, com pesados lastros de um Manuel Bandeira que passasse a noite lendo Oswald de Andrade, os modernistas que entronizaram o coloquial na norma culta”. É nesse excerto que se pode notar a ironia de Leminski frente à geração da qual Cacaso é uma espécie de intelectual orgânico. Ao passo que identifica a poesia marginal com a produção da cidade, “o lado pop, reles, no fundo, urbano” (081282, p. 138), também parece pensar que seus recursos construtivos são menos reflexivos que a poesia do alto modernismo. Indaga-se: “Com qual Cacaso quer ficar?” (081282, p. 138).

Há, então, uma pequena diferenciação efetuada por Leminski: a poesia marginal não seria expressão exata do que é a poesia contemporânea, visto que Cacaso precisaria ainda aprender a lidar com “o arsenal de recursos da poesia brasileira mais recente” (081282, p. 138). Interessa saber, segundo Leminski, se a poética intelectualizada de Cacaso unir-se-á ao modo mais conservador de fazer poesia, tido por Leminski como exemplo do alto modernismo, ou terá como aliada certa a maneira mais despojada de poetar. Relativiza sua afirmação, ao dizer que tais questionamentos valem mais ou menos para todos os poetas contemporâneos – o que equivale a dizer: até para si mesmo. Finaliza enfatizando que a produção do mineiro necessita de certa engenharia ou “um lance de dados abolirá o Cacaso” (081282, p. 138), numa jogada poética com a célebre sentença mallarmaica.

Interessante nesta afirmação é que, mais do que ser apenas uma crítica à produção de Cacaso, ela, na verdade, deslinda uma série de considerações que Leminski faz ao longo de sua carreira sobre poesia e sobre trabalho de linguagem. As reflexões em torno da literatura marginal podem aqui ser percebidas em relação à concepção de poesia tida por Leminski como trabalho permanente e constante invenção de linguagem, ainda que seja “preciso ser moleque/ ser bem relaxado com o rigor” (LEMINSKI, 1999, p. 78).

Mais ou menos quatro meses depois, começa o ciclo de resenhas. A primeira, “Poesia de raiz”, refere-se ao livro *Mais provençais*, de Arnaut Daniel e Raimbaut D’Aurenga. A partir dessa resenha, elogiosa, em que felicita o trabalho da editora Noa

Noa, Leminski expõe-se como um defensor do conceito de *transcrição*, oriundo dos irmãos Campos. A tradução, fruto do trabalho de Augusto de Campos, coloca em cena uma série de pressupostos configuradores das preferências do grupo concretista que, em certa medida, são também definidoras das “intenções literárias” do curitibano. Estas ficam claras para o leitor quando Leminski evoca elogiosamente o catálogo da editora Noa Noa: “traduções dos difíceis sonetos de Mallarmé, de John Donne, de Francis Ponge, de haikaisistas japoneses do século XVIII, iguarias para os paladares poeticamente mais requintados e exigentes” (200483, p. 110), entre os quais, o próprio Leminski parece se incluir. Outra qualidade da editora, evocada na resenha, é o cuidado material com a produção: “papel de primeira qualidade, projetos gráficos originais [...], em edição bilíngüe” (200483, p. 110). A atenção a tal detalhe parece fazer eco àquela percepção já evocada por Carlos Alberto Messeder Pereira, quando comenta o diferencial de certo grupo contemporâneo em relação ao fazer da poesia marginal:

Refiro-me às marcas materiais que caracterizam estes mesmos livros [de poesia marginal] e que lhes dão, portanto, uma particularidade. Principalmente quando comparados a outros produtos literários da área da poesia e desta mesma época – veja, por ex., revistas como *Corpo Estranho*, *Código*, *Muda* ou outras mais antigas como *Polém* e *Navilouca* [...] que embora tendo sido produzido dentro do contexto do que às vezes é referido como o “surto poético” dentro do qual a “poesia marginal” desempenha um papel fundamental, e contando com a participação de poetas que vinham editando fora das editoras, segue em todos os sentidos os padrões gráficos das editoras consagradas [...] – os livros da chamada “literatura marginal” revelam-se no mínimo diferentes (1981, p. 70).

É interessante notar que parte das revistas citadas por Messeder Pereira contam com a colaboração de Leminski como articulista e/ou poeta. O cuidado gráfico é um dos pontos que diferenciam fortemente estes poetas do *modus operandi* dos poetas da poesia marginal. Messeder Pereira complementa, a respeito das revistas que se afastam do “padrão” da poesia marginal:

Observa-se aí também uma assimilação mais substantiva da estética concretista [...], o que não significa que estas publicações sejam concretistas [...] se comparadas aos livros de “poesia marginal”, estas publicações a que venho me referindo em conjunto apresentam traços gráficos bastante diferentes e específicos, que apontam no sentido de utilização de uma “tecnologia moderna”, se afastando daquela técnica mais artesanal que, na minha opinião, é um dado forte na caracterização da “poesia marginal” (MESSEDER, 1981, p. 71-74).

Leminski demonstra valorizar o aspecto de construção, o que, de certo modo, é uma maneira do autor marcar-se de forma diferente em relação àqueles produtores para os quais o cuidado com a produção não é um dado importante (ou chega a ser até mesmo uma maneira de diferenciar-se conscientemente dos grupos para os quais o

cuidado é um componente forte na produção de uma publicação). É por esse cuidado e por contar com uma espécie de *paideuma* próximo aos concretos que Leminski justifica o elogio à editora Noa Noa e ao lançamento de Arnaut Daniel e Raimbaut D'Aurenga.

A próxima resenha, “Fino desenho”, dá conta do livro de Régis Bonvicino, *Sósia da cópia*. Aqui, a questão da originalidade em arte é debatida. Leminski começa por citar os últimos livros de Bonvicino, fazendo um jogo teórico com os termos “sósia” e “cópia”, que nomeiam o último livro então publicado. O objetivo é, justamente, discutir a questão da originalidade em literatura: “o autor deste livro é sósia daquele Régis Bonvicino, poeta paulista, que publicou *Bicho Papel*, em 1974, e *Régis Hotel*, em 1978, feixes de poemas de forte construção, fino desenho e restrita circulação. Ou seria uma cópia?” (130783, p. 112). Teoriza, então, sobre a questão do componente original: “só pode haver originalidade *contra* um pano de fundo de elementos herdados, assimilados, traduzidos” (130783, p. 112, grifo no original). A questão do novo/original foi, nos idos de 1978, um dos calcanhares-de-Aquiles de Leminski, como bem explicita na carta ao mesmo Régis Bonvicino: “a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas [...] novo, para que? eis a questão” (BONVICINO, 1999, p. 110-111).

Ao que parece, Leminski chega à conclusão de que o original se faz por débitos, atenuando o peso da influência, apontando, assim, para uma desleitura dos “patriarcas” concretistas (que também formaram Régis Bonvicino). Com isso, nega o “gênio autônomo”, divisa de certas correntes do Romantismo, para adentrar uma concepção de trabalho “em progresso”, cujas “dívidas” são também forças da produção. Ao elogiar a consciência de Bonvicino quanto ao problema da originalidade, Leminski avalia: “como se percebe, estamos diante de uma poesia nada ‘espontânea’. Ainda bem. A espontaneidade, em arte, é sempre resultado de um discurso automatizado” (130783, p. 112), fala que parece anunciar a discussão seguinte.

Em “Roupa Velha”, Leminski comenta o livro *Do grito à canção*, do padre Paulo Suess. Nessa resenha, toda a concepção de Leminski de poesia como “inutensílio”, baseada fortemente na linguagem como busca e constructo, fica clara para o leitor, especialmente para aquele tenha alguma intimidade com sua obra. Inicia mapeando as partes do livro (Grito/Palavra/Prece/Canção) e segue enumerando a quantidade de vozes que falam por aqueles poemas: índios, operários, camelôs, fantasmas da América Latina, testemunhas da tragédia da América Central, entre outros,

ou seja, os vitimados, aqueles ditos sem voz. Apresenta o autor dos poemas, um ex-missionário e classifica: “*Do grito à canção* é poesia de militante” (310883, p. 113). Deflagra as boas intenções dos poemas, categorizados como exemplares de poesia engajada: “é a poesia mais bem-intencionada deste mundo. E sua ocorrência parece inevitável num país em que a maior parte do povo vive alijada do processo civilizatório” (310883, p. 113). Denuncia, entretanto, a “roupa velha” que veste essa poesia que, ao não subverter a linguagem, acaba por fazer o jogo do poder constituído:

Sua linguagem é, ainda, o “discurso nobre” da Rosa do Povo do Drummond dos anos 30, da poesia de resistência antifascista. No afã de mudar o mundo, essa poesia esquece de mudar a poesia, não levando em conta que é na linguagem que se depositam os mitos e os valores da ordem vigente. A estabilidade das formas literárias é, afinal, um emblema da estabilidade dessa ordem (310883, p. 113).

Com isso, põe em evidência a questão da invenção de linguagem na poesia e acaba por dizer que, mesmo com boas passagens, o livro não se sustenta para além da prática militante. Parece trazer à baila a questão do intelectual que fala por aqueles que julga “sem voz”.

Resenhando Artaud, “Serena loucura” debruçar-se-á sobre os *Escritos*. Leminski empolga-se com a vida e a obra deste autor que estava na literatura francesa como “uma navalha numa festa de jardim da infância”. Traça paralelos entre a obra teatral de Artaud e o teatro de José Celso Martinez, entre a loucura de Sade e os ímpetos artaudianos, aponta relações entre seus questionamentos e os da antipsiquiatria, faz notar sua estranha solidão em relação ao cânone literário francês, comparando-o apenas a Rimbaud. Por fim, festeja a aparição do livro no Brasil.

Já “Visita a Rimbaud” é uma mirada para a obra de Henry Miller, *A hora dos assassinos*. Para Leminski, Miller é melhor “narrando que pensando”. O estudo sobre os poemas de Rimbaud, ao qual se rende completamente Henry Miller, para Leminski, só se justifica como o deslumbramento do escritor norte-americano, um extremo lendo o outro.

“Oriente-se”, por sua vez, é a resenha de três obras recém-saídas no Brasil, evocando o mundo oriental: *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, de Eugen Herrigel; *China, lendas e mitos*, de Sun Chia Chin e Mário Bruno Sproviero; e *O segredo da flor de ouro*, de autor anônimo, mas comentado por C. G. Jung. Aponta, a partir das características dos livros, pontos que admira na cultura oriental. Mostra que a

orientalização do Ocidente está ocorrendo através da “cultura superior”. Um monumento ao Oriente.

Em “Aventura mental”, são Melville e seu *Bartleby* o foco das atenções. Numa elogiosa descrição, Leminski comenta como *Moby Dick* se opõe à pequena novela que resenha, por esta ser mais uma aventura mental, enquanto *Moby Dick* se caracterizaria justamente pela ação. Faz notar o interesse de Borges por Melville, a quem via como um pré-Kafka, e alerta: “É bom a gente começar a prestar mais atenção em Melville”.

Gertrude Stein e a *Autobiografia de Alice B. Toklas* compõem o assunto da resenha “Vida às avessas”. Leminski desenha um painel da efervescente Europa pós-I Guerra, especialmente do círculo de intelectuais que gravitava em torno de Gertrude Stein: Hemingway, Pound, Picasso, Juan Gris, entre outros. Mostra um tempo de liberalidade (Toklas e Stein eram um casal então feliz) e de fluxo de ideias. Fazendo notar que, embora a obra de Stein seja costumeiramente difícil, a “autobiografia” em questão é bastante divertida e prazerosa, visto que Stein se coloca na pele de Toklas e escreve uma falsa autobiografia, na qual elogia muitíssimo... Gertrude Stein!

Naked Lunch ganha espaço em “Saga do abismo”. Pequeníssima resenha sobre *Almoço Nu*, de William Burroughs. Ao evocar o mundo das drogas como espaço de experiência existencial, mundo que fez a cabeça de jovens de todos os continentes, numa época de atitudes contraculturais, Leminski descreve o livro de Burroughs como mergulhos no abismo, em que consegue “transformar a experiência de marginalidade do drogado em boa literatura”.

Em “Temas variados” o alvo das críticas leminskianas é Fernando Gabeira, com a resenha do livro *Diário da Crise*. Leminski, apesar de dizer que a prosa de Gabeira continua divertida, boa de ler, critica o livro que fala de tudo e nada: “da dívida externa até a seca do Nordeste”. Ainda que aponte não ser a intenção de Gabeira aprofundar-se em nenhum assunto, mostra o livro como fruto do “desejo de opinar sobre vários temas”. Diz ainda que o melhor do livro é quando Gabeira abandona as certezas e expõe suas contradições.

O admirado e concomitantemente criticado Paul Valéry aparece em “Poesia pensante”, com a resenha do livro *A serpente e o pensar*. Mostra que Valéry não é um poeta para o grande público, nem esse era seu objetivo. Valéry cultivou a poesia e o pensamento na solidão e era capaz de dizer coisas do tipo: “prefiro ser lido muitas vezes por um só do que uma só vez por muitos”. Leminski diz que apesar da busca formal,

Valéry não é, em poesia, um vanguardista. Pelo contrário, o que buscou nela foi o supremo refinamento que herdou do simbolismo de Mallarmé. Por outro lado, aponta em suas reflexões, sim, vestígios fortes de vanguarda. Termina por exaltar o difícil trabalho por que passou Augusto de Campos na *transcrição* do poeta francês.

São Haroldo de Campos e seu famoso *Galáxias* o alvo da resenha “Prosa estelar”. Leminski traz detalhes sobre a composição do livro (21 anos de trabalho), chama os leitores de “astronautas” e desvenda um pouco da obra, que chama de “difícil”. Aproveita para pensar se o texto em questão é prosa ou poesia e advoga razões para ambas as classificações, decidindo-se, por fim, que a prosa ganha por pouco. Elogia destacadamente: “no ambiente da prosa, *Galáxias* representa a experiência mais radicalmente inovadora levada a cabo no Brasil desde 1956, quando foi publicado *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa”.

Em forma de artigo de opinião, a seção “Ponto de vista” é colorida pelas ácidas palavras de “História mal contada”, em que Paulo Leminski reclama enfaticamente da ficção brasileira com gosto de naturalismo. E aproveita para desfiar seu credo de literatura como construção de linguagem, o que falta ao escritor de laivos apenas mediocrementemente realistas. Compara nossa ficção à literatura latino-americana, com prejuízo nosso. Reclama por sermos conservadores, prosa pra inglês ver e vender. Diz que a experiência da solidão na cidade ainda não foi narrada em nossas terras. Aponta para o fato de as revoluções de linguagem no Brasil virem quase sempre da poesia. Mostra que nossa última grande prosa foi *Grande Sertão: Veredas* (e esquece *Galáxias*, tema de sua resenha anterior para a revista *Veja*). Por fim, diz que nos últimos tempos, nem contar uma boa história os escritores estão conseguindo e que não só nossa História, mas também nossas histórias vão mal. Termina dizendo que isso um dia talvez dê um bom romance... ou filme.

Nota-se, pela breve análise das participações de Paulo Leminski na revista *Veja*, um pouco daquilo que podemos chamar de uma *poética* do autor. Por meio de resenhas/artigos aparentemente despretensiosos, Leminski desfila traços de suas crenças quanto ao fazer literário e marca posições. Nesse sentido, o fazer ensaístico se adapta ao contexto vivido por ele na década de 80, configurando, concomitantemente, uma face mais discursiva/intelectual do autor, já um tanto afastada da ideia do poeta de tiradas rápidas, que perfez sua imagem posteriormente, e contribuindo para a caracterização de

uma feição mais plural, de poeta, sim, mas também de pensador da linguagem e da sociedade.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. 11. ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BONVICINO, Régis. Introdução à primeira edição. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

EULÁLIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: WALDMAN, Berta; DANTAS, Luiz (orgs.). *Escritos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora UNESP, 1992.

HANSEN, João Adolfo. Pra falar das flores. In: RISÉRIO, Antonio *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Modernização incompleta e pactos políticos no Brasil. In: SOLA, Lourdes; PAULANI, Leda (orgs.). *Lições da década de 80*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Genebra: UNRISD, 1995.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

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

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Hispania [Publicaciones periódicas]*, vol. 74, n. 3, set. 1991. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475176655936417554480/p0000014.htm>>. Acesso em: 17 set. 2016.

Fontes

LEMINSKI, P. As oscilações de um mar de mineiro. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 744, de 08 de dezembro de 1982.

LEMINSKI, P. Poesia de Raiz. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 763, de 20 de abril de 1983.

LEMINSKI, P. Fino Desenho. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 775, de 13 de julho de 1983.

LEMINSKI, P. Roupa Velha. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 782, de 31 de agosto de 1983.

LEMINSKI, P. Serena Loucura. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 793, de 16 de novembro de 1983.

LEMINSKI, P. Visita a Rimbaud. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 801, de 11 de janeiro de 1984.

LEMINSKI, P. Oriente-se. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 803, de 25 de janeiro de 1984.

LEMINSKI, P. Aventura mental. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 813, de 04 de abril de 1984.

LEMINSKI, P. Vida às avessas. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 816, de 25 de abril de 1984.

LEMINSKI, P. Saga do abismo. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 833, de 22 de agosto de 1984.

LEMINSKI, P. Temas variados. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 834, de 29 de agosto de 1984.

LEMINSKI, P. Poesia pensante. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 840, de 10 de outubro de 1984.

LEMINSKI, P. Prosa estelar. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 843, de 31 de outubro de 1984.

LEMINSKI, P. História mal contada. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 898, de 20 de novembro de 1985.