UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
EDUARDO SILVA PEREIRA

"A DIGNIDADE SUPREMA DE UM NAVIO PERDENDO A ROTA": FIGURAÇÕES DE UM LEMINSKI ACÉFALO

Tubarão
2018

EDUARDO SILVA PEREIRA

"A DIGNIDADE SUPREMA DE UM NAVIO PERDENDO A ROTA": FIGURAÇÕES DE UM LEMINSKI ACÉFALO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi

Tubarão

2018

Pereira, Eduardo Silva, 1994-
P49 "A dignidade suprema de um navio perdendo a rota" : figurações de um Leminski acéfalo / Eduardo Silva Pereira ; -- 2018.
88 f. : il. color. ; 30 cm

Orientador : Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi.
Dissertação (mestrado)–Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2018.
Inclui bibliografias.

1. Análise do discurso literário. 2. Leminski, Paulo, 1944–1989 – Kamiquase – Crítica e interpretação. 3. Poesia brasileira– Crítica e interpretação. I. Giorgi, Artur de Vargas. II. Universidade do Sul de Santa Catarina– Mestrado em Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

Ficha catalográfica elaborada por Francielli Lourenço CRB 14/1435

EDUARDO SILVA PEREIRA

"A dignidade suprema de um navio perden-do a rota": figurações de um Leminski acéfa-lo.

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 28 de junho de 2018.

Professor Artur de Vargas Giorgi, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Elisa Helena Tonon, Doutora
Instituto Federal de Santa Catarina

Professor Alexandre Linck Vargas, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Jussara Bittencourt de Sá, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Mãe, pai, dedico a vocês não somente este trabalho, mas tudo de bom que possa vir dele.

AGRADECIMENTOS

Há muito mais pessoas para as quais eu deveria agradecer do que seria possível caber nas palavras deste texto. Não somente pela quantidade, mas pela grandeza de cada uma delas. Palavras são pouco. Do pouco que tenho aqui reservado a elas - gostaria eu que fosse muito mais -, gostaria de agradecer em especial para Artur, que não foi somente um orientador e professor, mas alguém cuja amizade e apoio foram fundamentais no período do mestrado como um todo.

Também gostaria de agradecer a todos os colegas, professores e amigos que fizeram parte do trajeto que foi o mestrado. Em especial, Reginaldo e Alexandre, responsáveis por um tipo de grupo de pesquisa não oficial, cujos temas e discussões talvez aula nenhuma desse conta.

Ainda quem coubesse no agradecimento aos que fizeram parte do meu trajeto no mestrado, gostaria de agradecer muito todo o apoio de todo o pessoal responsável pela pós, principalmente da secretaria: Elaine, Patrícia, Kellen e professor Fabio.

Ao meus familiares e amigos de longa data, faltaria espaço para citar cada um dos nomes. Cada um deles tem meu duradouro agradecimento e sei que cada um, independente de qual seu papel neste trajeto, sabe o quanto foi importante.

Lara, amizade, família, professora ou colega sem que compartilhemos sala de aula. Cada uma dessas categorias caberia para dizer um pouco do que foi tua presença em todo este tempo. Por isso, mesmo não te colocando em nenhuma dessas categorias, ao mesmo tempo tu compartilha um pouco do meu agradecimento em todas e muito mais. Eu te agradeço de todo coração por cada dia teu compartilhado comigo.

Gostaria, por fim, de agradecer à banca avaliadora que será - ou foi, dependendo do momento de leitura deste trabalho - responsável por gastar - no melhor sentido possível, ao meu ver - seu tempo com o meu trabalho. Obrigado Jussara, Alexandre, Elisa e, claro, Artur. Gostaria também de estender o mesmo agradecimento a quem quer que venha a ler e gastar seu tempo com este texto. Para mim, este é um dos agradecimentos mais calorosos que faço. Espero também, se o momento me permitir, desejar que quem esteja lendo este texto - mesmo que não necessariamente estas palavras aqui - não encontre o que procurava, mas que, ainda assim, encontre algo.

“Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
E poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro.”

Paulo Leminski

RESUMO

Esta pesquisa almeja demonstrar uma forma de leitura da poesia como cifra histórica, política, não literária, questionando a integridade da literatura como instituição enrijecida, bem como a poesia em sua coincidência consigo mesma. Também, através de uma metodologia da montagem e da disposição em formato de atlas, formar uma leitura de documentos estéticos envolvendo Leminski e o período de sua produção, bem como documentos de movimentos da época, descontextualizando suas habituais colocações e colocando-os em jogo a partir de diferentes formas de encaixe. Ainda, este trabalho tem o objetivo de identificar uma forma de leitura do poema kamiquase, a fim de, a partir dele, constatar também a forma de leitura de uma poesia, literatura, arte e políticas inconsistentes e não coincidentes consigo mesmas. Por fim, a forma de leitura possível do poema kamiquase, que possibilita tais objetivos, é a forma de leitura da poesia remontada de uma forma acéfala, destituída de capital no sentido de um centro de comando, um local de repouso da lógica, ou seja, ler a poesia num sentido não lógico.

Palavras-chave: Leminski, acefalia, kamiquase, Acéphale.

ABSTRACT

This research seeks to demonstrate a kind of reading of poetry as a historic, politic and non literary cipher. Questioning the integrity of literature as a stiffened institution, as well as poetry in it's self coincidence. Throught a montage's metodology and a distribution in a atlas form, esthetic documents envolving Leminski antes his production's period, as well as documents from movements in that time, descontextualizing it's habitual positions and seting them in game using differents ways of connection. Also, this paper objectives identifying a way of reading kamiquase poem, to, from it, atest a way of reading poetry, literature, arts and politics inconsitents and not self coincidents. Lastly, possible reading way of kamiquase poem, tha make this objectives possibles, is the way of reading poetry reassembled in a acephalic way, with capital - in a center of comand and birthplace of logic therms - dismissed, reading poetry in a non logical way.

Keywords: Leminski, acephalia, kamiquase, Acéphale.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - kamiquase 29
Figura 2 - Acéphale 47
Figura 3 - Tiradentes esquartejado 65
Figura 4 - Unidade Tripartida 77
Figura 5 - Poetamenos 78
Figura 6 - quinze variations sur un même thème 79
Figura 7 - plano-piloto para poesia concreta 80
Figura 8 - manifesto ruptura 81
Figura 9 - Plano Piloto de Brasília 82

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **5**
2 "O TEMPO ENTRE O SOPRO E O APAGAR DA VELA" **8**
2.1 MOMENTO E MOVIMENTO, AUTONOMIA E PÓS AUTONOMIA 9
2.2 P(R)ONTO FINAL 23
2.3 DE(MONSTRO) 35
3 "MAL O DIGO E JÁ MEU DITO SE CONFLITA" **39**
3.1 "A LÂMINA CORTOU ONDE A CABEÇA DEVIA ENTENDER" 44
4 "ENTRE CARTESICES E CERTEZAS: PIRATARIAS?" **51**
4.1 PLANOS: BRASÍLIA E POESIA CONCRETA 55
4.2 CONSTRUÇÃO NEGATIVA 58
4.3 TIRADENTES 63
5 PREZAR E PRAZER PELO EXCESSO **70**
REFERÊNCIAS **74**
ANEXO A - UNIDADE TRIPARTIDA **77**
ANEXO B - POETAMENOS **78**
ANEXO C - QUINZE VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME **79**
ANEXO D - PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA **80**
ANEXO E - MANIFESTO RUPTURA **81**
ANEXO F - PLANO PILOTO DE BRASÍLIA **82**

1 INTRODUÇÃO

Paulo Leminski montador. Montar Paulo Leminski. Em certo sentido, é disso que trata este trabalho: um movimento duplo que é também uma proposição de leitura. Leminski como um autor que pensa a literatura como corte e montagem, como deslocamento e releitura. Leminski como um autor que ganha potência ao ser pensado, ele mesmo, como efeito de uma montagem. Neste caso, uma montagem que cifra tempos, como modo de reler criticamente o desígnio progressista do Brasil, desde os esboços de uma República que já nasce ferida de morte – com a imagem de um herói acéfalo –, embora marcada pela vontade de capital, de razão. Assim, estabelecer como método a montagem significa colocar em jogo não só o que foi selecionado como documento para este trabalho, significa colocar em jogo o próprio trabalho de pesquisa aqui presente. Significa também, questionar sua presença no presente, principalmente dentro de uma perspectiva contemporânea, no sentido agambeniano:

> verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e entender seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58-59)

A sutileza exigida da coleta de fragmentos aos pedaços, objetos arruinados, reduzidos, às vezes, a partículas torna sua montagem, uma vez composta, igualmente frágil. Não se trata de montar uma grande fortaleza sólida; a inconsistência, a materialidade impérvia é o que permite a releitura.

Logo, esta pesquisa possui como objetivo compor uma forma de leitura da poesia, bem como de outras artes - mas principalmente da poesia - destituída de certezas lógicas e rígidas, não em contrariedade com a lógica, mas subvertendo-a de forma a não cair em uma falsa novidade, ou apenas uma reatualização inversa da tradição. Também, questionar a consistência da literatura como instituição rígida e cristalizada, pondo em jogo, assim, o próprio ser poeta de Leminski, ou seja, formular uma proposta de Leminski como não sendo necessariamente poeta, mas como visto aqui, montador. Em meio a estes objetivos, o ou a - figura, monstro, imagem, montagem, poema - kamiquase aparece como cifra de um método de leitura acéfala - a cabeça como local de repouso da lógica, do pensamento certo - não lógica, não só da poesia como de outras diferentes artes.

O capítulo intitulado "O tempo entre o sopro e o apagar da vela"[1] é responsável por um levantamento da produção artística de Leminski, colocando em discussão a sua posição - ou a falta dela - dentro dos movimentos literários brasileiros, além de discutir a própria forma de montagem e categorização de tais movimentos. Também, discutir o uso do termo *movimento* literário - em comparação a *momento* literário - em busca de encontrar uma melhor forma de comparação com o posicionamento de Leminski também pensar uma forma de arte pós-autônoma - dentro do conceito de Ludmer, que será apresentado posteriormente no capítulo mencionado -, entretanto, mantendo a discussão viva ao considerar o prefixo "pós", ou seja, debater a questão de uma temporalidade ou até evolução - ultrapassagem da autonomia - que tal termo carrega em si, o que seria contrário ao próprio conceito. Para adequar melhor o termo de posicionamento de Leminski, desenvolver o conceito de *corpus literário*, proporcionando um melhor ângulo de visão do que foi Leminski enquanto escritor. Dentro do *corpus literário* de Leminski, algumas exposições do que rodeia a análise maior do trabalho: a monstruosidade contida no *Catatau* - presente até no título -, por exemplo, a acefalia e contrariedade desde a autoria do/da *kamiquase*, até o caso da tomada do livro *quarenta clics em curitiba* e suas diferenças vistas pela perspectiva editorial, ou seja, mercadológica. Tais considerações possibilitam então, discutir sobre o fim do poema, sua extensão e falta de fronteiras.

Em "Mal o digo e já meu dito se conflita"[2] se têm os objetivos de olhar do/da kamiquase como o monstro sem cabeça, sem capital que também é, além de tudo, necessariamente uma figura que foge à rigidez da forma - no sentido de formalização, um algo que se constitui necessariamente pela imperfeição - tal qual uma ruína, tal qual a arte -. Olhar Acéphale como figura tanto de acefalia, falta de capital, tendo em vista uma análise própria da imagem, não como representação, mas talvez como força e também violência, além de sua não coincidência. A figura do Catatau também é importante como exemplo de acefalia, mas também como forma de fuga da rigidez da forma - novamente no sentido de formalização -, sendo estas estrelas da constelação, importantes elementos críticos do legado da razão

---

[1] "o tempo/ entre o sopro/ e o apagar da vela" (LEMINSKI, 2013, p.23)

[2] "rimo e rimos/ Passarinho parnasiano,/ nunca rimo tanto como faz./ Rimo logo ando com quando,/ mirando menos com mais./ Rimo, rimo, miras, rimos,/ como se todos rimássemos,/ como se todos nós ríssemos,/ se amar fosse fácil. /Perguntarem por que rimo tanto,/ responder que rima é coisa rara./ O raro, rarefeitamente, para,/ como para, sem raiva, qualquer canto./ Rimar é parar, parar para ver e escutar/ remexer lá no fundo do búzio/ aquele murmúrio inconcluso,/ Pompeia, ideia, Vesúvio,/ o mar que só fala do mar./ Vida, coisa pra ser dita,/ como é dita este fado que me mata./ Mal o digo e já meu dito se conflita/ com toda a cisma que, maldita, me maltrata." (LEMINSKI, 2013, p.331)

esclarecida. Levar em consideração também a questão do delírio da poesia. Falar de corpo e da imposição do capital, envolve falar também de biopolítica e bioestética.

Já no "Entre cartesices e certezas: pirataria?"[3] uma aproximação entre os dois planos-pilotos: de Brasília e da Poesia Concreta, apresentando elementos importantes e frequentemente revisitados durante o trabalho, como a questão do/da capital - Brasília e o centro de comando do Brasil, tal qual o centro de um eixo cartesiano - e a crítica de Leminski a estes movimentos - uma crítica acéfala, como pretendido mostrar no capítulo mencionado -, considerando o texto em Bonvicino e o uso do termo *plano pirata*, em crítica à forma de pirataria planejada feita pelo movimento concreto. Pensar também o fato de o Plano Piloto de Brasília ser não somente um documento de imposição ou regulamentação - talvez até, formalização - sobre a estética - arquitetura e poesia principalmente - presente no espaço onde seria a nova capital do Brasil, mas também, pensar o Plano em si como um documento estético próprio. Ou seja, pensar a autonomia, de uma arte que se volta sobre si mesma numa forma de institucionalização da arte, onde ela elabora os moldes de si mesma em prol do que se teria como uma evolução a ser atingida da arte vigente no momento de execução dos planos-pilotos - visto que o concretismo age de forma similar -. Logo, pensar a arte/crítica de Leminski aos planos-pilotos é também pensar uma forma de arte pós-autônoma, dentro do conceito de Ludmer. Continuando a debater o que seria tal forma de arte cronológica e evolutiva a partir do confronto com o contemporâneo, tanto de Agamben quanto presente na figura da ruína, logo, olhando para os planos-pilotos como tentativas de instaurar uma *narrativa* que daria conta de desconsiderar o efeito de *ruinificação* das coisas e principalmente das artes; uma forma de desconsiderar a imperfeição e fragmentação constante. Olhar Tiradentes Esquartejado como contraposição a essa narrativa de uma nação sólida, impérvia. Olhar como uma forma de exposição da fragmentação e deformação, também tendo em mente a figura de atlas, segundo Didi-Huberman, ou seja, a figura de Tiradentes Esquartejado como aquilo que permite reconfigurar e reler elementos até então sólidos e concretos: ver a figura da nação esquartejada e remontada, refeita, também é uma forma de observar a figura da monstruosidade

[3] "Entre cartesices e certezas: pirataria?" (LEMINSKI, 2010, p.203)

2 "O TEMPO ENTRE O SOPRO E O APAGAR DA VELA"

Afirmar quem é Leminski é tentar colher frutos de chão árido. Estabelecer um ponto de partida, seu nascimento, até um ponto final, sua morte, não é nada mais que colaborar na cristalização de uma ficção sobre quem é o poeta. Menos fácil é dizer o que é Leminski; entretanto, parece ser o processo mais frutífero. Afinal, Leminski não *foi,* Leminski *é,* ou melhor, quem sabe, *são*. Contemporâneo, poeira no ar que invade os pulmões e sufoca a sensatez cerebral, empecilho ao capital. Difícil é dizer onde não há algo do que Leminski, junto a outros, significou para quem sabe vê-lo mesmo em suas múltiplas faces.

Logo, este trabalho não trata de situar Leminski dentro de certo grupo literário. Seria o mesmo esforço que tentar delimitar se uma parede está dentro ou fora de uma sala. Para lidar com suas produções, é necessário colocá-las em jogo e, em decorrência disso, colocar sua presença em jogo, afinal, Leminski não fazia poesia, mas a poesia o fazia.

Cronologicamente, o primeiro livro publicado sob a assinatura de Leminski é datado de 1975. *Catatau: um romance-idéia* é resultado de sete anos de produção e, até então, trinta e um anos vividos, sendo um marco no trajeto como escritor de Leminski. Um ano depois, em parceria com o fotógrafo Jack Pires, publica o livro *Quarenta clics em Curitiba*, uma montagem entre fotos de Pires e poemas produzidos previamente por Leminski, sendo um dos primeiros atestados da forma da utilização de montagem na produção poética leminskiana. Já em 1980, publica duas novas obras: *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* e *Polonaises*, as duas estendendo seu repertório poético. Já com maior exposição e um certo destaque na crítica, em 1983, pela editora Brasiliense, Leminski publica *Caprichos & relaxos* dentro do seu trabalho com poesia e pela primeira vez publica duas biografias: *Cruz e Souza – O negro branco* e *Bashô – A lágrima do peixe*. Um ano depois, novamente publica a biografia *Jesus a. C.* e o romance *Agora é que são elas*. O ano de 1986 é marcado por duas publicações: uma coletânea de ensaios intitulada de *Anseios crípticos* e sua quarta e última biografia *Leon Trotski – a paixão segundo a revolução*. Seus últimos trabalhos com poesia publicados em vida, *Distraídos venceremos* e *Fogo e água na terra dos deuses* – poesia egípcia antiga, são datados de 1987. Um ano depois, publica o livro infanto-juvenil *Guerra dentro da gente.* Nos anos seguintes de sua morte, em 1989, são publicados os livros póstumos: *La vie en close, Metamorfose – uma viagem pelo imaginário grego, Winterverno* e *O ex-estranho.* Em 2013, com o aval da família Leminski, é publicada a coletânea de poemas *Toda Poesia*, pela Companhia das Letras, sendo o último livro publicado com a assinatura de Leminski.

Além da sua extensa produção aqui exposta, a vida de Leminski se estende por uma série de participações na música brasileira, revistas literárias, programas de televisão, HQs, traduções de obras estrangeiras, entre outros[4]. A versatilidade da produção leminskiana possibilitou que seu trabalho fosse deslocado para diversos movimentos artísticos da época, sendo difícil fixá-la em um único grupo.

A leveza combativa e o desprendimento da "poesia marginal", um desdobramento do chamado "momento tropicalista", da década de 70, trouxe aproximações críticas do movimento com o poeta, como em 1986 o fez Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Messeder Pereira em *Poesia jovem 1970*, como tentativa de identificar um conjunto de produção daqueles anos. Entretanto, a condição de Leminski quanto a este grupo era instável, não consolidando sua figura como marginal por completo:

> Se por um lado, sua poesia contém a simplicidade da linguagem e a dicção coloquial, ela não se reduz a isso e expõe fortes vínculos com a "biblioteca", o espaço recusado pela "marginalidade" – seus trabalhos demonstram que o escritor possuía um referencial vasto e diverso, que incluía desde Padre Antônio Vieira e seus sermões, até a poesia concreta, a poesia japonesa, o simbolismo do seu conterrâneo Dario Vellozo, a literatura latina com o *Satyricon*, a geração *beat* norteamericana, o modernismo de Oswald de Andrade, entre outros elementos. (TONON, 2014, p.23-24)

Em 1963 Leminski viaja para a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, onde Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari estreitam o contato com o poeta curitibano. Desta relação entre Leminski e os criadores[5] da poesia concreta brasileira se dão as características concretistas do poeta que acompanham sua carreira durante suas produções a vir.

2.1 MOMENTO E MOVIMENTO, AUTONOMIA E PÓS AUTONOMIA

Entre olhar o céu e notar as estrelas que o compõem existe uma diferença bastante considerável. Com alguma sinceridade, a ideia da comparação de alguns momentos literários

---

[4] Possuo conhecimento de outras produções de Leminski em diversas áreas, mas, na construção deste momento do texto, prefiro expor parte de seus trabalhos, eventualmente retomando outros. A fim de esclarecer fontes de informação, vale a lembrança do catálogo da exposição Múltiplo Leminski (LEMINSKI, A; LEMINSKI, E; RUIZ, 2015), contendo informações diversas desde a trajetória profissional e pessoal, em parte, e publicações, datas e variedades de experimentações estéticas. Tais como, segundo o catálogo, poesia, música, prosa, traduções, biografias, quadrinhos eróticos, entre outros, podendo estes serem retomados de acordo com a necessidade do trabalho.

[5] Criadores ao menos no sentido cânone da literatura.

com estrelas - astros celestes luminosos; luz superior - é um tanto quanto desagradável até certo ponto, mas Benjamin (1993) retorna ao pensamento trazendo consigo a imagem de constelações e então a comparação se faz interessante. Observar uma pluralidade suficientemente extensa ao ponto de fugir à possibilidade de um controle humano e condensá-la numa espécie de caldo homogêneo, como seria olhar o céu, vai de encontro à forma de notar a falta de unidade total de tal dimensão. Então a imagem de Benjamin se faz força - ou melhor, se apresenta como tal - e nos possibilita ver um coletivo não homogêneo. Desenhar constelações nos permite formar imagens diferentes a partir de mesmas estrelas, jogando com suas aproximações[6], imagens diferentes que compartilham estrelas em comum ao mesmo tempo de estrelas diferentes compartilhando imagens em comum.

O objetivo neste momento então é promover constelações, observar possibilidades de aproximações e destacar as possibilidades mais frutíferas. Mas o caminho que sigo parte de, antes de qualquer desenho ou percepção de estrelas, olhar o céu. O que significa isto nos termos da análise proposta por este trabalho? Montar o que seria o cânone da poesia concreta brasileira.

Dos nomes que surgiram dentro do que seria o movimento concreto na poesia brasileira, o que tomou para si os holofotes e destacou-se como a linha de frente - muitas vezes considerada quase solitária, graças ao quase apagamento dos outros grupos - foi o grupo *Noigandres*, formado originalmente pelos já mencionados Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Essa irônica *avant-garde*[7] de vanguarda[8], entretanto, não será aqui lida como solitária ou como um dos destaques solenes do momento moderno.

Citando Pedrosa, Aguilar (2005, p.58) nos traz uma colocação chave de uma cifra de leitura de tais vanguardas: "no museu de arte, dita moderna, é que melhor se pode compreender a natureza *intrínseca* dessa mesma arte". Esta colocação se torna interessante principalmente pelo estigma comumente fixado ao modernismo de possuir uma natureza combativa quanto aos museus. Reduzindo os eufemismos: a modernidade pretendia acabar com os museus, segundo este estigma. Entretanto, a real postura de tal momento se apresenta muito mais complexa e menos destrutiva, apesar de realmente agressiva. Assim esta agressividade se dá pelo fato de, segundo Aguilar (2005, p.40), as vanguardas terem em sua

---

[6] Vale, claro, reiterar que tais aproximações não são de fatos originárias do que seria uma natureza das estrelas, mas da observação e montagem - conceito que será frequentemente retomado neste texto - de quem às olha.

[7] Podendo ser traduzido como linha de frente (tradução minha), tal termo militar originou o termo *vanguarda* posteriormente nas artes.

[8] Segundo o contexto de onde a citação foi extraída, essa colocação faz parte de uma teorização das vanguardas na América Latina.

constituição uma série de discriminações. Tal ajuste de termos possibilita observar o momento diferente de um habitual senso comum:

> A discriminação decisiva foi entre *passado* e *tradição,* e uma das operações vanguardistas mais bem-sucedidas foi libertar o passado das tradições dominantes, com seu peso homogeneizador e sua cumplicidade com o poder. As vanguardas não negam a tradição, simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial. (Ibidem, 2005, p.40)

Apesar dos museus serem considerados um dos locais habituais de moradia da tradição, Pedrosa não deixava de estar certo sobre a conexão de tais momentos com a figura do museu, mesmo essa figura sendo relacionada à tradição encarnada – assumindo uma forma física -.

Em 1948 era fundado o MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo (Ibidem, 2005, p.58) onde os critérios de seleção - ou exclusão, dependendo do ponto de vista - que operaram entre o repertório e o arquivo do museu eram: autonomia, homogeneidade e evolução.

> Seu próprio título, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*[9], delineia um arco temporal *evolutivo* ("do... ao..."), no qual a abstração é considerada como o resultado "natural" da crítica a representação - iniciada com o impressionismo e aprofundada pelas vanguardas - e às *figuras*, que eram sua marca identificadora mais visível. (AGUILAR, 2005, p.58).

A própria utilização dos acréscimos *ismo* aos termos do título possui um efeito de homogenia, como um tipo de conjunto de produções artísticas agrupadas sob um mesmo alicerce rígido, fixo. A imposição de tais critérios - autonomia, homogeneidade e evolução - foi por si só uma forma de autonomizar o que seria a então atual história da arte. Os processos determinados congruentes com o critério evolutivo funcionavam no interior do ambiente artístico criado, funcionando em uma espécie de dialética própria de desenvolvimento alavancado por uma necessidade de evolução.

Também os próprios critérios de inclusão ou exclusão – dos quais um deles, vale destacar novamente, era o de homogeneidade - funcionavam como elemento homogeneizador do que seria a história da então atual arte, "nesta linha do tempo, nessa história acumulativa e

---

[9] Entre os artistas que participaram estão, segundo Aguilar (2005, p.40): "Jean Arp, Alexandre Calder, Waldemar Cordeiro, Robert e Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Francis Picabia, Victor Vassarely, Nicolas de Stael e Cícero Dias".

sem retrocessos, não se permite que um pintor recorra ao figurativismo em tempos de abstração" (AGUILAR, 2005, p.59).

Já em 1951, um evento deu conta de sintetizar os pilares modernos: as Bienais de Arte e Arquitetura de São Paulo promovidas pelo Museu de Arte Moderna, um evento de repercussão internacional, atraindo cerca de "dezenove países e artistas da importância de Picasso, Max Ernst, Giacometti, De Kooning, Pollock, Torres García, Portocarrero, Lucio Fontana, Léger, Tanguy, Magritte, Delvaux, Edward Hopper e André Masson." (AGUILAR, 2005, p.60). Entretanto, um nome que teve maior repercussão dentre as premiações e que neste trabalho também se torna importante é o do artista suíço Max Bill, primeiro lugar entre as esculturas com Unidade Tripartida[10].

A figura de Max Bill se torna importante para a condução deste texto – além de recorrente - por sua influencia entre o grupo que viria a se tornar o Noigandres:

> O *artista* que triunfou na primeira Bienal foi um modelo - não importa o quão explicitamente para os poetas concretos durante a década de 1950 [...] a formação de Bill na Bauhaus, sua participação no grupo de pintura concreta e seu desempenho na Escola Superior de Desenho de Ulm (Alemanha) - que depois foi dirigida pelo argentino Tomás Maldonado, e que Décio Pignatari visitou em 1956 - são dados que se complementam com sua presença na Bienal (AGUILAR, 2005, p.62)

O museu, entretanto, não toca o concretismo apenas pela inspiração de Max Bill para os concretistas - em especial os poetas concretos do Noigandres -, mas também pela própria inserção de trabalhos dentro de tais ambientes. As escolhas dos poetas concretos se mostravam bastante destacadas pelas suas aproximações não habituais, como a exposição de Poetamenos[11] em museu, junto a artistas plásticos, assim como a publicação de seus manifestos em revistas de arquitetura e design, além de aproximação de Bill e sua escola de desenho de Ulm (AGUILAR, 2005). Tal contato se torna mais estreito ainda inclusive como no caso do subtítulo da antologia que o grupo organizou em 1962 (Ibidem, 2005, p.61): "Do Verso à Poesia Concreta" em clara correspondência a "do figurativismo ao abstracionismo". De uma forma curiosa, o deslocamento do movimento em relação ao que havia como uma tradição da poesia - ao menos na visão concretista - possibilitava a descoberta de uma série de textos - poemas visuais - "que eram considerado ou meros entretenimentos, ou desvios

---

[10] Vide ANEXO A.

[11] "Combinando letras coloridas, o conjunto de poemas recorria à pintura concreta e a suas vibrações por contraste e complementariedade; à *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), de Arnold Schoenberg e Anton Weber." (AGUILAR, 2005, p.61). Vide exemplo em ANEXO B.

marginais dos poetas do passado (Mallarmé, Apollinaire, Marinetti)" formando uma espécie de arquivo que mais se assemelhava a espólios de uma suposta guerra contra a tradição do que realmente um acervo de conexões ou genealogia de momentos que tiveram como herdeiro o concretismo.

Entretanto, uma vez consideradas algumas destas outras aproximações do concretismo, é interessante retomar a figura de Max Bill:

> As relações entre Bill e alguns artistas, críticos e gestores argentinos e brasileiros geraram momentos de interlocução e espaços de intervenção. Bill encontrou na América do Sul possibilidades de diálogo e ação que resultavam impensáveis para sua situação no âmbito europeu do pós-guerra, no qual a arte concreta suíça (representada pelo grupo Allianz) teve escassa projeção. Em contraposição, deste lado do Atlântico o concretismo encontrou um forte impulso e Bill foi uma figura-chave nessa articulação. (GARCÍA, 2008, p. 197)

O vencedor de maior destaque da primeira bienal, antes de sua premiação, apresentava uma uniformidade em seus trabalhos baseada na ciência principalmente matemática[12]. É interessante olhar para sua obra, principalmente pelos iniciais da série *15 Variations Sur un Même Thème*[13] no qual

> o tema guiado por uma lei de desenvolvimento - uma estrutura linear contínua que, partindo das propriedades de um triângulo eqüilátero, se desenvolve em um octágono regular - permite o desdobramento de múltiplas possibilidades. O desenvolvimento e a transformação de uma idéia fundamental em uma variedade de formas expressivas derivavam da própria estrutura do tema. (GARCÍA, 2008, p.199)

É possível, a partir desta leitura de tal obra, fazer uma aproximação com o posterior *Plano-piloto para a poesia concreta*[14]. O documento funciona de forma similar ao proposto na série de Bill: além de delimitar as fronteiras do que seria a poesia concreta, também age como parâmetro para futuras criações, quase como um guia a ser seguido. Ou, em comparação com a obra de Bill, uma espécie de lei fundamental de desenvolvimento; igualmente de estrutura linear contínua que permite o desdobramento em múltiplas possibilidades de formas e expressões, entretanto, respeitando sempre a estrutura proposta por esta lei fundamental.

Tais associações feitas por Bill entre conceitos matemáticos e arte proporcionam a associação de uma nova ciência - desde, por exemplo, o princípio da indeterminação, a

---

[12] Esta, por exemplo, seria uma das divergências que ocorreria entre o grupo que seria chamado de concretista em relação ao grupo neoconcretista.

[13] Vide ANEXO C. Série inicial de 1935.

[14] Vide ANEXO D.

aceitação do *continuum* espaço-tempo até como a teoria da relatividade e as novas geometrias - correspondendo a uma nova arte, segundo García (2008), onde o concretismo assumiu tal posto de fenômeno de absorção e reelaboração de problemas epistemológicos. Do que vale a pena comentar sobre tais teorias neste momento, García (2008, p.200) nos traz Gabriela Siracusano e uma leitura sobre tais relações. Ela nos

> mostrou que para a produção plástica, cuja preocupação havia girado, durante séculos, em torno do êxito de uma representação cada vez mais fiel da natureza (mediante a adequação de uma "realidade tridimensional" no plano bidimensional, no caso da pintura), a possibilidade de uma quarta, quinta, n-dimensões, significou uma repropositura radical em relação a antigas concepções.

A rigidez matemática, apesar de agir em conceitos relativamente abstratos, faz um bom paralelo com o que foi o concretismo, entretanto também, ponto que causa certa divergência com a proposta dos poetas concretos.

A investida contra a tradição do verso também era constituída de um alto teor ideológico. O verso era considerado até então, como constatam os concretistas segundo Aguilar (2005), como uma unidade de identificação de um poema. Contestar esta identificação era possivelmente colocar em jogo o que era até então a poesia, questionar o lugar dela e, igualmente, do poeta. O caminho desenhado pelos concretistas era, porém, o de tomar o verso como um molde supremo a ser combatido, não tomado e posto em jogo, mas de até alvo de certa desdenha.

Ao mesmo tempo que ao estabelecer que a forma não antecederia mais o poeta, como na tradição da produção artística dentro das academias de arte, (AGUILAR, 2005) possuía certa possibilidade frutífera tanto crítica quanto estética, formalizar o verso apenas como símbolo lírico – como o concretismo o fez ao recursar o verso como tradição, que mais estaria ligada ao lirismo -, ou seja, relacionado a uma ordem superior, de uma instância transcendente - até celeste - diminuía grande parte de tais possibilidades. Ao mesmo tempo que tanto a poesia quanto o poeta estavam deslocados o verso também se encontra deslocado do lirismo: em jogo.

As referências que tangiam a poesia concreta brasileira eram muito mais diversas do que é possível mapear em algumas palavras, entretanto, é interessante neste momento apresentar alguns dos pontos mais latentes do concretismo no sentido de, uma vez apresentado o cânone da poesia concreta, partir para as contradições do que seria esta história homogênea e apresentar a sua heterogeneidade e, principalmente, as fissuras presentes no que

seria essa história cristalizada ou, quem sabe, em outras palavras, olhar as estrelas que compõem o céu em sua individualidade.

Ainda que canônica, tal história do concretismo - principalmente do grupo Noigandres - se mostra não bem soldado. Falhas e rachaduras transparecem e fogem do controle matemático concreto. A própria história canônica se torna difusa e não bem consolidada. Um exemplo seria o caso de Ferreira Gullar, poeta que, mesmo possuindo tempo de passagem pelo concretismo - sendo um dos mais importantes autores da poesia militante e engajada, tal passagem é omitida em diversos de seus perfis biográficos[15] (AGUILAR, 2005). Dentre as rachaduras que o cânone concretista proporciona, vale a pena falar de uma na qual Leminski parece se inserir, inclusive, como marca latente de tal brecha. Uma das faces da poesia concreta que certamente trouxe uma das contribuições mais valiosas para Leminski vem principalmente da tentativa de dissolução espácio-temporal proposta pelo movimento. Aqui vale ressaltar o vocábulo movimento e não momento, visto que a terminologia aqui utilizada para momento, vinda de Cámara[16] (2011, p.13-14) reformula uma melhor colocação de conceito:

> no resulta productivo considerar la Tropicalia "strictly in terms of a movement (as a programmatic and organizacional field)", sino más bien como un estado abierto y como un escenario de disputas. El momento tropicalista debe ser pensado, por lo tanto, más allá de grupos programáticos y por fuera de designaciones temporales rígidas — lo que no significa la supresión de éstas —.

Um momento literário tem sua formação amorfa em parte pela efervescência estética de determinada proposta. Já o concretismo, apesar de contraditório, dedicou seus esforços para a cristalização da proposta – assim como outras vanguardas, conhecidas pelos seus manifestos -, se tornando mais um movimento do que um momento e neste momento é interessante lembrar o manifesto *ruptura* (CORDEIRO, *et al*, 1952) uma espécie de propaganda quase de militância da arte concretista assinada pelo conjunto concretista Grupo Ruptura[17], construído de uma forma a determinar pontos contrastantes, como por exemplo o

---

[15] Aguilar (2005, p.16) cita o exemplo de "Guilherme Mota em *Ideologia da Cultura Brasileira*". Tal omissão se dá principalmente por Gullar ser associado ao neoconcretismo posteriormente, além de divergir das propostas concretistas.

[16] Na seguinte passagem o objeto de análise é a Tropicália, entretanto, o debate sobre o fato de ser *momento* ou *movimento* tropicalista é interessante para se pensar outros ditos movimentos ou momentos, tal qual é o caso, neste texto, do concretismo.

[17] O grupo inicialmente formado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar almejava promover um projeto de uma reforma cultural brasileira.

que era de pertencimento do velho e o que era de pertencimento do novo, onde o novo seria representado pelo concretismo. Determinando pontos como:

> é o novo [...] conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio. (CORDEIRO, et al, 1952)

O manifesto foi responsável por uma grande movimentação da crítica[18], inclusive obtendo participação constante em eventos na mídia. A constante necessidade dos representantes do concretismo virem a público e para a mídia é resultado do desejo de afirmação do movimento, assim como reconhecimento por instituições, inclusive, que tais representantes criticavam. O ambiente concretista mais parecia preocupado em contar a biografia póstuma de seu movimento antes mesmo que ele tivesse um fim, mesmo que o fim não viesse por meios naturais[19]. No caso do concretismo, seu gosto pela forma, inclusive a forma de inserção na história literária.

O caráter formal da proposta concretista - tanto no sentido de constituir para si formas rígidas, quanto de servir como molde - foge ao que pode ser considerado como um *momento* segundo Cámara. Tradicionalmente, o concretismo já é chamado de movimento, o que não traz muita surpresa ao constatar que não se trata de um *momento*, mas abrir a discussão elaborando uma outra posição diferente, ajuda a reafirmar o porquê de ser um *movimento* e algumas possíveis consequências de tal determinação. Além disso, na tarefa de contestar a forma como o concretismo se posicionou na história da literatura brasileira, contestar o uso do próprio termo *movimento* é uma forma positiva de ampliar o diálogo possível.

Longe de um estado aberto e fora de designações temporais rígidas, o movimento concreto fez questão de marcar sua posição na história literária, se cristalizando, apesar de carregar em si um sentimento de furor progressista - neste sentido, o objetivo de progresso seria contrário à cristalização em uma categoria literária fixa - recorrente na modernidade brasileira.

> Fernando Pessoa fantasiou um "movimento" que praticamente inexistiu e que ele dizia ter nascido da amizade entre ele e Sá Carneiro: o Sensacionalismo. Acho que só pra ter com quem conversar. Tão fantasioso que um de seus poucos supostos integrantes, além do próprio Pessoa, era Álvaro de Campos. Outros muito menores do que ele, fantasiaram "movimentos" pensando entrar para a história (ao menos, a

[18] Informação presente tanto em Cordeiro (et al, 1952) quanto em Machado [20??] e GRUPO Ruptura.

[19] Posteriormente neste trabalho voltarei ao debate sobre finitude, em especial, na poesia.

> da literatura). Muitos gostariam que a poesia concreta não tivesse passado de fantasia. A esta altura, acho que até nós mesmos. Porque ela existiu demais e a sua realidade se tornou, afinal, tão ubíqua e palpável que quase chegou a nos engolir individualmente sob um rótulo anonimizador: "os concretistas". (CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, 2006, p.6)

Não por acaso, uma forma de linguagem geométrica e racionalista era um grande fetiche do concretismo e também da alta modernidade no Brasil. Ainda no texto do *Plano-piloto para poesia concreta*[20], fica expresso o desejo por uma espécie de construção formal:

> poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear (CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, 1958, p.1)

Na tentativa de desligamento da imposição do que seria uma unidade formal que é o verso, na visão concretista, busca-se uma resposta na estrutura espácio-temporal. Ironicamente, num modo de desespero por desligar-se e negação da unidade formal máxima que seria o verso, o concretismo recai sobre uma unidade conceitual, entretanto, agora chamando-a de sua, como uma posse do movimento, ou melhor, uma pilhagem bem sucedida. O *plano-piloto* se desvela em *plano-pirata* no sentido de que, numa expectativa exagerada e até ansiosa de buscar aquilo que seria a transgressão da regra, cria-se um código de regras de como transgredir. Posicionamento, inclusive, criticado por Leminski em cartas enviadas a Bonvicino (1999) ao tomar o *Plano-piloto para poesia concreta* justamente como o *Plano-pirata.*

A tarefa de planejamento não é uma tarefa que coincide com a pirataria. A transgressão programada, sendo esperada, não representa uma real experiência de transgressão. É conveniente, pouco incômoda e não sendo incômoda, não atrapalhando ou atrasando, ou interrompendo um processo inclusive capital - no sentido lógico e financeiro - nada mais se torna do que um elemento previsto dentro do plano capital. O *Plano-piloto para poesia concreta* se tornava então um documento de espécie de manual de poesia. Não somente explicativo, mas determinava formas - muito rígidas, inclusive - acerca do que estava sendo criado.

---

[20] Além do local de origem da referência, outra fonte que também se encontra disponível no site retirado, é uma imagem do documento do Plano-piloto para poesia concreta, o qual pode ser encontrado no anexo deste trabalho.

Pouco transgressora, a poesia concreta - e nisto incluo o documento do *Plano-piloto* - volta-se sobre si mesma a fim de construir produtos que seriam uma espécie de molde de si. Assume o Plano-piloto para a poesia concreta como sua grande obra modelar a fim de buscar uma consolidação, um atestado de, na realidade - e por mais contraditória com a sua inserção num ambiente vanguardista -, ter conquistado um dia um espaço dentro da tradição vanguardista – por mais irônico que possa parecer - da literatura, desconsiderando a pluralidade e a heterogeneidade do período. Como uma linha de produção, passa a ser uma máquina que cria peças que alimentam a vida da própria máquina numa espécie de independência ou autonomia. A construção formal da poesia concreta funciona de um modo em que se adquire um forte sentimento de evolução e progresso, uma característica divergente do conceito de contemporaneidade[21], este a ser elaborado com maior demora posteriormente, em paralelo com a definição concretista:

> A poesia concreta, ao buscar um instrumento que a traga para junto das coisas, uma linguagem que tenha, sobre a poesia de tipo verbal-discursivo, a superioridade de envolver, além de uma estrutura temporal, uma dimensão espacial (visual), ou, mais exatamente, que opere espaciotemporalmente, não pretende, com isso, uma descrição fiel de objetos, não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno. (CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, 2006, p. 107-108).

Em meio às divergências de Leminski em relação principalmente ao *Plano-piloto da poesia concreta* – de certa forma o próprio título "Plano-piloto" faz alusão ao plano-piloto de Brasília, sendo este último selecionado em concurso em 1957 e apenas um ano depois, sendo seguido pelo *Plano-piloto para poesia concreta*. Símbolo do furor progressista e desenvolvimentalista de meados da década de 50 e 60 ao qual Leminski apresentava características contrárias.

O caráter cerebral e matemático dos rumos que tomavam a capital do Brasil, assim como a poesia concreta a qual Leminski integrou não mais agradavam o poeta que sempre se colocou como poeta provinciano, negando a soberania capital e progressista. Suas produções são marcadas por fortes características do movimento[22], consumidas em prol da desconstrução de raízes novamente.

---

[21] A contemporaneidade segundo Agamben (2009, p.59) "é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a reste e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.".

[22] Tomando uma percepção menos cristalizada quanto ao movimento concretista, a fim de tornar mais claro a origem da comum aproximação de obras como Catatau de 1975, por exemplo, com o concretismo. Ainda que

Apesar do tom ácido ao tratar do concretismo, não se trata de estabelecer um juízo de valores em que o concretismo esteja sendo julgado como culpado de uma decadência da arte ou um tipo de produção estética inferior a outras mais iluminadas. Seria apenas uma forma de inverter mecanismos criticados ao falar do concretismo.

> O modelo visual concretista, por seu fôlego teórico e pelo abalo produzido no campo mais ou menos pacificado do lirismo modernista, tem uma importância que ultrapassa a história das vanguardas, mas afirmar tal modelo como valor indiscutível significa sustentar uma concepção de visualidade sígnica, herança da semiótica peirceana. (ERBER, 2012, p.1)

O valor da produção concretista não pode ser negado, entretanto, pode ser discutido – inclusive ao tratar de valor, um possível símbolo capital -. Principalmente, levando em consideração as próprias contradições e incoerências que o movimento cria em si mesmo. Não tomando uma contradição ou incoerência necessariamente como algo negativo, mas uma vez que a posição concretista era de assumir um caráter lógico, racionalista e formal, se fazer repleto de incoerências demonstra que há algo em sua arte que vaza, não obedece aos seus próprios manuais. A ruptura real do concretismo talvez esteja muito mais presente nas rachaduras das rígidas paredes que os concretistas tentaram cercar o que tinham em mãos, ou que, na verdade, em mãos os tinham.

Enfim, este não é nem será um documento de desprezo estético. Será sim, ao menos uma tentativa de, valorização da pluralidade, sem a generalização de grandes nomes modelares (PEDROSA, 2015). Um local de disputa, ou de jogo, sem a expectativa de uma resolução. Ou seja, não se trata de diminuir o concretismo e colocar o que Leminski produziu como algo acima disto. Podemos considerar Leminski como sim concreto, mas não fadando-o a isto.

Entretanto, não só da preocupação com o que sobrevive da poesia concreta em Leminski se faz este momento do texto. Novamente o quadro concretista é válido para reafirmar a dificuldade de enquadrar Leminski em um único momento literário brasileiro não

---

apesar de um caráter de certa forma de negação ao que o concretismo defendia, não há um total descolamento ou contradição completa. Não se trata de formar uma polarização entre os dois elementos: poesia é linguagem (& não língua) & se não perceberam que a poesia é linguagem & não língua & que o que se costuma chamar de poesia chegou ao fim & se sequer perceberam que a palavra escrita é apenas uma codificação convencional da palavra falada & se ainda se preocupam com a correção ortográfica & não aperceberam das novas realidades gráficas tipográficas magnetofônicas audiovisuais & se não perceberam isso muito menos vão perceber que a nova poesia concreta nasceu sob os seus narizes (PIGNATARI In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, 2006, p.233).

necessariamente por Leminski ser de fato uma monstruosidade[23] poética, mas pelo fato de a literatura não se adequar a uma espécie de tradição crítica de glorificação da obra. Por em jogo a presença de Leminski ou "realizar a leitura crítica de Leminski hoje importa como um modo de pensar o presente e, nele, o lugar ocupado pela literatura e a crítica" (TONON, 2014, p.18).

Durante o debate sobre a posição de Leminski, é possível duvidar até do seu *ser poeta*. Tanto quanto escritor, Leminski também é performático. Seu próprio corpo é atestado da participação do seu texto, como no cartaz promocional de lançamento do *Catatau*, onde o poeta aparece nu em posição de lótus, ou na capa de *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, onde novamente o poeta aparece agora portando um exemplar do próprio livro em uma espécie de *mise em abyme*.

> Comparemos uma caricatura com uma representação de um monstro: a primeira figura a dominação dos signos sobre o corpo na ordem cultural - um determinado traço absorvendo toda a representação do corpo [...] a segunda, pelo contrário, manifesta a tendência para o desaparecimento da função significante em favor da presença do corpo não <<codificado>>, do corpo ocupante, amorfo ou prolífero [...] é sempre o mesmo processo de absorção dos signos pelo seu contrário, transformando-se o próprio corpo em signo delirante, parasitário de todos os signos da linguagem. (GIL, 1980, p. 39)

No caso da capa da coletânea Toda Poesia, a situação é diferente: um grande bigode desenhado assume uma posição de logotipo, ou melhor, uma espécie de caricatura, onde um traço específico absorve a representação do todo, o corpo. O Leminski performático, anteriormente colocando seu corpo à disposição do jogo, de forma monstruosa na proliferação de signos, sem codificação e delirante agora dá lugar ao molde geral.

Anteriormente neste trabalho, foi citado o comentário de Candido (Apud PEDROSA, 2015) sobre o fato interessante de haver um período na literatura brasileira onde não há a reivindicação de grandes obras ou nomes moldes, tornando a produção literária da época uma espécie de campo de disputas, uma efervescência, ou seja, um *momento* segundo Cámara (2011) onde há uma valorização da pluralidade, não da generalização. A construção de uma caricatura Leminskiana, pode ser comparada com a construção de uma grande obra molde na literatura. A generalização que acaba agindo como um véu que cobre o heterogêneo, numa

---

[23] Uma monstruosidade nunca representa uma figura pura, por inteira, sempre será uma forma de fragmentação, hibridismo indomesticável. "Um monstro é sempre um excesso de presença. Que a anomalia seja um corpo redundante ou a que faltem órgãos é necessariamente marcado por um excesso. O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar." (GIL, 1994, p.75).

falsa aparência de homogêneo ignora o fator monstruoso da aparência do *corpus* e - neste caso também - corpo Leminski. É possível dizer que a caricatura de Leminski expressa um *movimento* leminskiano, enquanto a figura do corpo enquanto monstro, um *momento* leminskiano.

Até sua própria assinatura é atravessada pela sua capacidade de metamorfose (TONON, 2015) como em Caprichos & Relaxos a assinatura de Leminski aparece diagramada com os tipos e bandeiras similares à marca do Sindicato Polonês Solidariedade[24]. Tal qual um lírico delirante, Leminski constrói pequenas epopéias sobre o tempo entre o sopro e o apagar da vela, deixando os versos soarem tal qual o som dos seus movimentos. Sua poesia percorre o acervo literário que estiver disponível e subverte sua rigidez a fim de delirar sobre sua própria poesia lírica. Não só contemporânea, sua poesia é pós-autônoma, como explicado por Ludmer (2010, p.155)

> Las escrituras posautónomas pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas (aunque sea en tono burlesco, como en la literatura de Roberto Bolaño). Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente "literatura"

O que de fato pode ser um empecilho neste momento ao falar sobre pós-autonomia é o fato de comumente o termo *pós* ser associado a algo que sucede cronologicamente um outro algo. Por exemplo, um curso de pós graduação seria um curso realizado posteriormente à graduação. O exemplo se torna mais válido quando, para ser possível o acontecimento do sucessor, é necessário que o antecessor chegue ao seu fim, seja no sentido de finalidade como no sentido de um término.

É possível, entretanto, estender o debate sobre as consequências do uso de tal termo, tomando-o sob uma perspectiva fora de seu eixo comum. Afim de exemplificar melhor, é interessante alterar a grafia do termo para *(pó)s*. A visualização dessa forma permite uma observação metafórica valiosa, a metáfora do pó. Por exemplo, tomando a modernidade: se colocada dentro da categoria comum de pós, a pós-modernidade[25] seria uma período

---

[24] "Lech Walessa, foi ganhador do Nobel da paz no ano de 1983, pelo papel que teve na luta pela liberdade no seu país." (TONON, 2015, p.164).

[25] O debate acerca da pós-modernidade é amplo e é assumido de diferentes perspectivas. Alguns exemplos são mais dedicados estritamente ao assunto, como Zygmunt Bauman ou Perry Anderson, mas que não são exatamente compatíveis com o momento neste trabalho.

cronológico sucessor da modernidade. Significaria dizer que a modernidade chegou a um fim, seja de finalidade ou de término e um novo período se inicia.

Mudando a perspectiva, vendo a pós-modernidade sob a metáfora do pó, seria possível dizer que há um período sem uma nomenclatura bem estabelecida, que não é a modernidade em seu auge, mas não deixa de ser, é uma espécie de falta, ou incompletude, que também pode ser um período de disputas, à disposição de quem arriscar tentar tomá-lo e estabelecer o qual em Pedrosa (2015, p.321-322) é chamado de contemporâneo:

> um uso insistente da noção de *contemporâneo,* que propomos associar a uma lacuna classificatória, a uma incerteza de parâmetros de produção e avaliação. Compreendidas ora positiva, ora negativamente, essa lacuna e essa incerteza desafiam tanto a crítica quanto as reflexões filosófica e histórica que a alimentam. [...] definir-se-ia pela compreensão do contemporâneo como *pós-moderno,* e desse como efeito de uma *crise* do moderno

Ainda carrega o pó e os restos dela em si, ou seja, a pós-modernidade seria um momento de crise do período *modernidade*, um momento de deterioração do período ou evento ao qual o prefixo *pós* - no sentido de *(pó)s* - se refere. Não só o momento da crise, como seria possível dizer também que se trata de uma sobrevivência, ou uma sobrevida, num estado de recorrências constantes.

Dessa forma o conceito evolutivo que um sucessor comumente carrega consigo é suspendido. Não há um efeito de estabelecer uma superação de um período ou evento por outro, mas simplesmente uma interligação. É importante tornar claro, todavia, que não necessariamente a deterioração significa que um período esteja fazendo o percurso inverso do evolutivo, não se trata de apenas inverter a lógica positivista evolutiva. Por exemplo, tomando a figura da ruína como imagem do processo que ocorre entre período e pós-período: ela é produto de uma deterioração, entretanto, uma ruína somente pode ser cada vez mais uma ruína - seu *principium individuationis* - de acordo com a intensidade crescente de sua degradação.

Uma ruína é então uma construção baseada num processo de desconstrução, de deterioração ou degradação, um crescimento negativo. Seria possível ainda dizer então que não só *a pós-modernidade* é uma ruína da modernidade, como a modernidade é uma ruína *pós-alguma-outra-coisa*? A classificação categórica e lógica de períodos estéticos parece falha e pouco convincente em dar respostas.

Falar sobre pós-autonomia então, não seria falar sobre uma superação - muito menos estabelecer uma cronologia, visto que a literatura se demonstra pós-autônoma em

períodos antigos da história e autônoma muitas vezes durante ou depois de momentos de arte pós-autônoma -, mas sim sobre um evento em que a autonomia entra em um estado de crise. Não necessariamente seu fim, mas um estado de sobrevivência recorrente ou de ruína, não estando no auge da perfeição e uma vez apresentando as imperfeições na máquina autônoma, o próprio significado de autonomia desfalece.

2.2 P(R)ONTO FINAL

O principal esforço desta pesquisa está direcionado para a poesia leminskiana, encontrada do livro *Caprichos & Relaxos* de Paulo Leminski, publicado pela primeira vez em 1983, como um dos primeiros livros de poesia do autor e aqui encontrado na coletânea *Toda Poesia* de 2013. Mais especificamente, o poema localizado na seção *Sol-te,* é intitulado de *kamiquase* e faz parte de uma experimentação de poesia concreta/visual de Leminski. Em termos comparativos, foram separadas três edições diferentes de datas distintas para este trabalho: uma é a segunda edição de *Caprichos & Relaxos* ainda de 1983, pela Brasiliense, outra é a primeira edição de *Toda Poesia* de 2013 pela Companhia das Letras e por fim, a primeira edição de *Caprichos & Relaxos* reconstruída pela Companhia das Letras e lançado em 2016, baseado na construção feita em *Toda Poesia*.

Entretanto, toda a ilustração do poema é de autoria de Luiz Antonio Solda, cartunista, poeta e publicitário, também curitibano e companheiro de trabalho de Leminski na agência Múltipla Propaganda em 1980, quando produziu a ilustração de *kamiquase*, segundo informações de seu próprio *blog* (2008):

> Talvez pouca gente saiba, mas o Kamiquase foi uma sacada minha, quando eu e o Polaco trabalhávamos 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. Assim é a nossa Crueltiba. Solda.

O curioso da participação Leminski quanto ao *kamiquase* foi, principalmente, o fato de ver nesta brincadeira um status de poesia, que integraria seu livro em 1983, até nas publicações mais recentes como a coletânea *Toda Poesia* de 2013 de onde foi movido o poema para análise. O fato de *kamiquase* estar presente em *Toda Poesia*, uma coletânea de obras de Leminski, é bastante curiosa também. Vale ressaltar que desde a primeira edição de *Caprichos & Relaxos*, até as últimas publicações onde o poema aparece, os créditos a Solda são mantidos junto aos créditos dos outros ilustradores participantes da construção dos

poemas concretos/visuais. Quando se tratou do livro *quarenta clics em curitiba*, por exemplo, as fotografias de Jack Pires, que integravam a obra junto aos poemas de Leminski, não foram mantidas pela edição responsável pela montagem de *Toda Poesia*. No original, Leminski, junto de Pires, escolheu poemas já feitos anteriormente por ele, que contrastariam ou harmonizariam com as fotografias de Pires. Em nota, o editor da coletânea de 2013, explicou:

> Conforme diz Leminski na introdução da obra, "Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já". Dado que os poemas são anteriores às fotos, optamos por reproduzir aqui apenas os textos, sem as imagens. (In: LEMINSKI, 2013, p. 14)

Apesar de uma característica recorrente do trabalho artístico de Leminski ser a montagem, dentro do livro que seria encarregado de ratificar sua diversidade artística, parte do seu trabalho foi excluído da edição final ao não incluir as fotografias de Pires. A fim de solidificar uma espécie de figura de autor autotélico, de poeta independente como unidade pura, muito do valor estético originário da ligação entre fotografia e texto desfalece. Na intenção de fortalecer, também, a imagem do poeta como artista criador, é ignorado o fato de que o trabalho artístico de Leminski também está no ato de montar e pôr em jogo o material de outro.

Nega-se a cria teratológica, disforme, que não se enquadra à forma do crivo que desmembra a prole, separando aquilo que é possível dizer que é poesia, segundo o que ordinariamente se tem como poesia. Se, como dito antes, Leminski não faz poesia, mas a poesia que o faz, então parte dele se vai ao tentar separar o puro do impuro. Já o poema *kamiquase*, mantido ainda como publicado pelo poeta, sobrevive a este processo de controle imunitário, mantendo ainda o status de poema e conservando o método do trabalho de apropriação e montagem leminskiana, pondo em jogo o material de outro.

Outra questão que a própria fala coloca em jogo, mesmo sem intenção, é sobre o fato de afirmar que os poemas estavam prontos antes de serem publicados e o ápice desta questão se encontra ao redor do termo *pronto* principalmente por este termo carregar consigo um efeito de que de alguma forma havia um fim do poema, o qual havia sido atingido. Afinal, como determinar o momento em que a poesia se encontra pronta? Aparentemente uma questão pífia, colocada sem muita pretensão, no momento de esclarecer a metodologia da construção do livro de poemas acaba se tornando uma parte de um documento estético pertencente ao *corpus Leminski*, valendo a atenção.

Estabelecer um momento de finitude para um poema, à princípio, parece bastante lógico. Talvez o momento em que a caneta toca o papel pela última vez em certo período de

tempo em que o processo de escrita se dava. Entretanto, seria necessário um tipo de parâmetro, ou uma regra que servisse como comparação. Afinal, talvez um poema que tivesse um verso escrito sendo escrito por mês durante um período de meses, hipoteticamente, seria uma fragmentação de vários pequenos poemas de uma linha, sendo que haveriam poemas mais volumosos que nasceriam de questão de segundos. A suspensão de um parâmetro de tempo ainda possibilitaria dizer que, não havendo uma data de fim de um poema, outros escritos poderiam estar conectados de alguma forma, como se um poema fosse continuação de outro, assim como outros textos poderiam ser continuações de poemas, ou poemas serem continuações de outros textos, indeterminadamente.

Há de se pensar também na questão de uma publicação, onde o final do poema se daria no momento da aprovação da edição do livro a ser publicado. Entretanto, os poemas que nunca fossem publicados, não seriam prontos e não é este o caso no trecho antes citado. Faz menos sentido ainda afirmar que o momento de término poesia se encontra pronta no momento de publicação, considerando que as formas de publicação variam constantemente, como no próprio exemplo do *quarenta clics em curitiba* onde, para o mal ou para o bem, as imagens foram retiradas no momento da construção da coletânea *Toda Poesia*.

Ao separar as fotografias dos poemas, não ocorreu apenas um processo de reprodução ou cópia editada do trabalho anterior de Leminski, mas sim um trabalho de reconfiguração da poesia. A montagem entre poema e fotografia possuía tanto valor estético quanto cada letra de cada verso, sendo possível que cada fotografia possuísse tanta poesia quanto as palavras que seguiram sós posteriormente na coletânea de poesia de Leminski. Tendo em vista o poema *kamiquase*, o principal foco de estudo deste trabalho, se torna mais fácil a visualização de que, uma vez separando figura de texto, o sentido seria completamente alterado, inclusive, podendo se considerar até a formação de outro poema, uma vez que só o título ou só a figura não dariam conta de portar o mesmo sentido, ou até portariam outro sentido, mas de nova equivalência. O trabalho de remover as figuras causa diferentes efeitos de sentido nos poemas e assim, cada um deles, apesar de manter a aparência, é modificado profundamente, negando o status de pronto, de que atingiu um fim, inclusive perdendo uma parte do seu sentido que estava presente na montagem, ou ganhando um novo sentido, entretanto, desligado da posição inicial do escritor quanto ao seu escrito[26].

---

[26] Vale aqui reforçar que não se trata de julgar a intenção do autor, numa espécie de tentativa de adivinhação, mas sim tomar o que há de possibilidade a partir dos documentos publicados e expandir a possibilidade de interpretação

a árvore é um poema
não está ali
para que valha a pena

está lá
ao vento porque trema
ao sol porque crema
à lua porque diadema

está apenas
(LEMINSKI, 2013, p.45)

De alguma forma, no momento em que foi pretendido editar a forma como o livro *quarenta clics em curitiba* entraria na coletânea, é possível imaginar que havia um sentimento de liberdade e até possibilidade para usar os poemas de uma forma que fosse mais conveniente para a construção de um livro aprovado pelo público - principalmente o público pagante - quase como uma forma de domesticar o poema em função de um propósito. O resultado final, como dito antes, é a construção de praticamente vários novos poemas, uma vez desligados das fotografias originais. Os novos significados, tendo em mente o contexto das mudanças, são até inclusive mercadológicos, agora que o ato da montagem na edição do *Toda Poesia* faz parte da construção do poema tanto quanto a montagem entre poesia e fotografia fazia parte originalmente. Não cabe ao momento fazer juízo de valores e qualificar uma forma como superior a outra, o que é necessário deixar claro é o quanto tais atos podem acarretar em uma mudança brusca no sentido do texto. Também é necessário dizer que os poemas ditos originais, uma vez que não correspondem aos novos editados, não se colocam numa posição de subordinados, obedecendo a um propósito, sendo domados e domesticados para realizar um tipo de tarefa: uma tarefa capital, tanto no sentido econômico quanto no sentido lógico.

Tanto o caráter temporal cronológico quanto o caráter espacial e material não respondem adequadamente ao problema de onde se encontra o fim da poesia. O questionamento então sobre o uso do termo *pronto* se torna mais interessante pela falta de uma possibilidade simples. Como antes dito, faria sentido lógico a poesia funcionar de acordo com alguns dos termos tanto cronológico quanto espacial, mas algo que torna mais interessante ainda discutir sobre as possibilidades de fim da poesia é que a lógica sistêmica começa a desfalecer e até mesmo a agir de forma deturpada.

Em Agamben (2002) o debate sobre o local de fim do poema se dá, entretanto, quase que tomando um ponto de partida espacial, sem retomar a uma lógica sistêmica. O

início da formulação do pensamento agambeniano neste texto se dá pela constatação de que o que possibilita diferir poesia de prosa é a possibilidade de *enjambement*[27]. Tal constatação vem do fato da visão de que a poesia se dá na tensão e no contraste entre som e sentido, ou colocado de outra forma, "entre a série semiótica e a série semântica" (Ibid, 2002, p. 142). Sendo desta forma, o enjambement seria muito coincidente com a poesia:

> Pois o que é o enjambement senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela. (Ibid, 2002, p.142)

Dos elementos de um poema, posicionado estrategicamente na dissidência desses limites, se encontra o verso, um elemento condicional do enjambement. Falando sobre o fim do poema, a estrutura do verso é de extrema importância, tanto num sentido espacial quanto num sentido semântico ou semiótico. Retomando uma colocação anterior sobre o final de um poema ser o momento em que a caneta deixa de tocar o papel pela última vez no processo de escrita de tal específico poema, vale analisar a construção de versos acontecendo por igual, no sentido que, independente do que está sendo escrito, todo verso de um poema é considerado verso, obviamente. Todos estas partes estão dentro de uma categoria de qualificação: a categoria de verso. Entretanto, o comportamento prático destas partes se difere em um ponto: no verso final. Agamben (2002) propõe a utilização do termo *versura*, vindo do termo latino que indica o ponto onde o arado faz a volta, uma visualização interessante e bastante clara sobre a forma de construção do verso, afinal, o verso encontra sua identificação mais distinta a partir do seu fim, ou a volta do arado. Classificação que torna ainda mais distinta a função prática do último verso, visto que ele se encontra no momento onde não há mais esta volta, ou então, a oposição entre um limite métrico e um limite semântico não se torna mais tão possível. O último verso parece ser o local de então convergência destes pontos e de não possibilidade de enjambement.

Sendo assim, se o verso ocorre em muito pela possibilidade de enjambement, é possível dizer que o último verso de um poema não é verso, pelo menos no sentido de *versura*. Ou seja, é possível dizer ainda que o último verso de um poema é na verdade prosa. Pensar a poesia como finalizada em prosa, muito mais do que realmente determinar um ponto

---

[27] Agamben menciona que a melhor definição de *enjambement* seria dada em: "Com efeito, muitas vezes ocorre que, finda a consonância, o sentido da oração ainda não chegou ao fim." (AGAMBEN, 2002, p.149, N. do T.).

final - que seria o penúltimo verso - onde o problema estaria resolvido e o caso se daria por encerrado, é pensar a falta de consistência do que é a poesia. Dizer que a poesia possui em si uma parte de prosa, é dizer que a prosa possui em si uma parte de poesia também, não necessariamente que o final de uma signifique o começo de outra, mas sim encontrar um terreno disforme que apresenta uma relutância enorme à qualquer tipo de categorização ou enquadramento sistêmico e, principalmente, lógico.

Mais do que, então, um sinal de real ponto de fim do poema, tal local de contato entre prosa e poesia é um ponto de desestruturação. Como um rio que deságua ao mar, nos dois locais é possível encontrar água. A diferença seria a salinidade da água, não havendo um tipo de fronteira que fosse possível determinar onde é o início de um e fim de outro, o que haveria de diferença, seria a salinidade e dependendo do ponto de amostra, é possível conseguir uma quantidade indefinida de variações de misturas.

> O desarranjo do último verso é um indício da relevância estrutural e não contingente que tem, na economia poética, o evento que denominei "fim do poema". Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está presentes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética. (AGAMBEN, 2002, p.146)

Neste momento é interessante pensar a construção do poema *kamiquase*. Um poema de um só verso que inicia já em seu término. Seu primeiro verso é também seu último, o que possibilita que seja tanto um local onde a poesia ocorre quanto o local onde ela entra em desarranjo, começa a ter sua estrutura formal deformada. Entretanto, também é possível identificar o enjambement dentro de um só verso. O texto *kamiquase* remete à uma montagem de termos, *kamikaze* e *quase*, sendo assim, o limite semiótico e o limite semântico não convergem, como se o poema *kamiquase* se dirigisse a um sentido e antes de poder chegar a ele, algo interrompe o caminho dessa correspondência e muda a direção do poema, uma espécie de enjambement de uma só palavra em um só verso, mas também um só enjambement de um poema inteiro. Numa construção singular, se o último verso do poema não é enjambement, ele não pode ser prosa - seguinte o que foi apresentado por Agamben anteriormente -, entretanto, de alguma forma o som e o sentido convergem também. O que acontece é, na verdade, uma convergência cíclica, onde de certa forma sentido e som convergem mas não convergem ao mesmo tempo, numa espécie de aproximação e

afastamento contínuo, assim como começo e fim do poema ocorrem ao mesmo tempo: o poema começa pelo fim ou termina pelo começo?

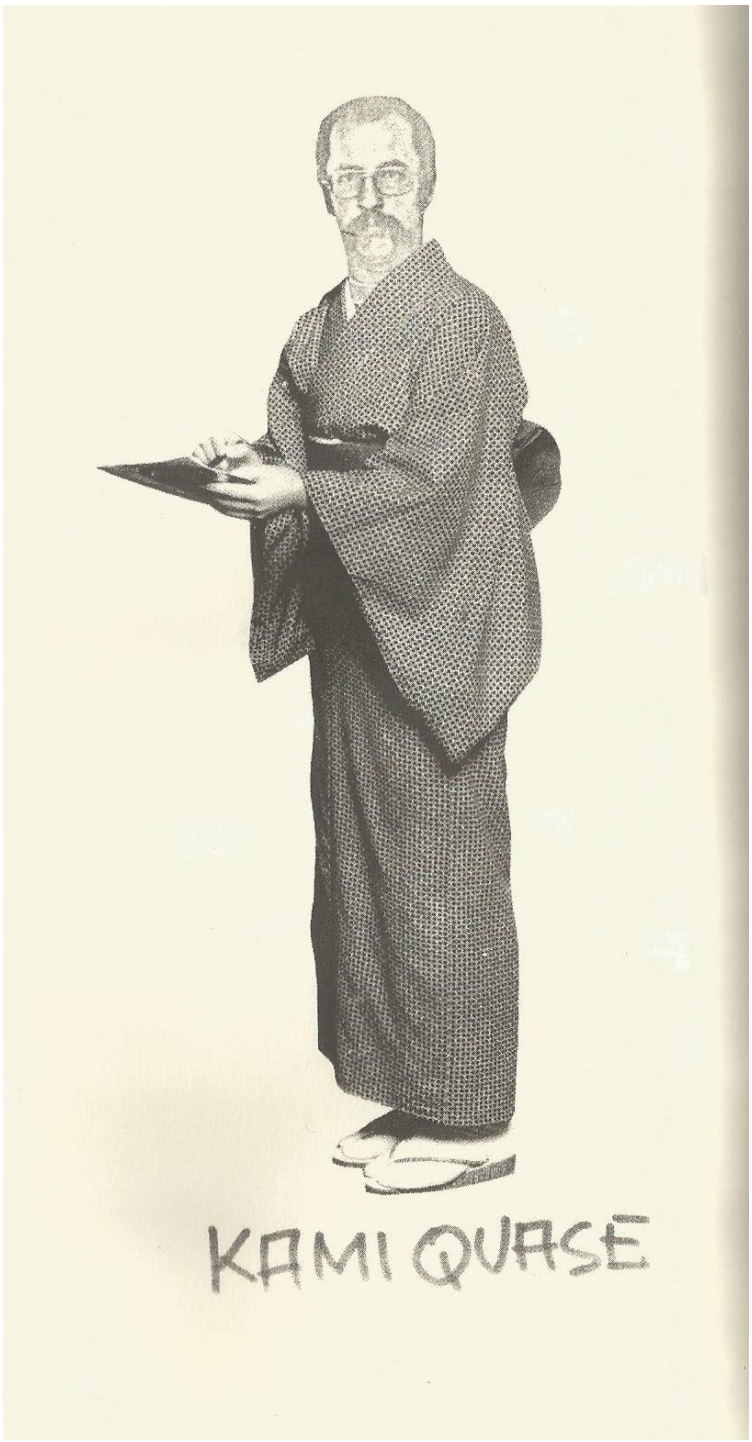


Figura 1 - kamiquase
Fonte: *Toda Poesia* (LEMINSKI, 2013, p.152.).

É possível considerar ainda que o enjambement é um tipo de montagem, ou pelo menos o momento onde a montagem se dá, um local onde se daria a ligação. Não exatamente

no sentido de montagem comum, mas no sentido de montagem de Didi-Huberman (2016, p.6):

> A montagem é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.6).

Uma montagem que cria um abalo e um movimento, cria tensão tanto no momento de ruptura quanto no momento de aproximação. Muito mais do que posicionar dois elementos colados e fixos, montar neste sentido significa criar áreas de aproximação não necessariamente em contato, muitas vezes próximas, mas ainda em movimento. Dessa forma, pensar o enjambement como um local da amostra de montagem entre limite semiótico e limite semântico, ambos em tensão, possibilita olhar para o poema *kamiquase* demonstrando um enjambement não textual ou verbal, mas na figura que está posicionada acima do texto. A figura da gueixa caminha em direção a uma correspondência que é quebrada e desviada com a colocação da imagem da cabeça de Leminski. Neste momento de quebra e desvio, é possível reconhecer outro ponto claro da presença do enjambement agora numa figura, não no texto.

> O que está em jogo é a definição daquilo que é 'verso' e que constitui momento importante do ensaio de Mallarmé a que me referi. Em 'Crise de Vers', o novo verso é entendido não apenas como sequência de palavras que compõem uma linha interrompida, mas como momento irritado em que se acentua a dicção, momento em que o texto é capaz de dar conta dessa oscilação ou dessa 'hesitação' (retomando uma palavra de Valéry) que constituiria o poético. 'Há verso onde se acentua a dicção', afirma Mallarmé. (SISCAR, 2007, p.1)

Assim como o enjambement é o que caracteriza a poesia, segundo Agamben (2002), é possível pensar a figura como um verso, tanto quanto qualquer texto que possa estar dentro de um livro de poesia de qualquer autor: por em jogo o verso e a constituição desse elemento. O que inclusive ajudaria a constatar reforço ao argumento anterior de que, ao retirar as fotografias de Pires presentes em *quarenta clics em curitiba* ao editar a coletânea *Toda Poesia*, poderia ocorrer o mesmo que seria se retirada a figura da imagem do poema *kamiquase*: retirar um verso de um poema e republicá-lo como apenas uma reimpressão do original, na esperança de que nada tenha mudado.

Outra questão próxima seria relacionada ao Plano-piloto para a poesia concreta, onde há uma declaração aberta de determinação do fim do verso, explorando outra forma - no caso do concretismo, tanto no sentido de formato como de molde - possível de sustentação da poesia. De certa forma, pensar outras formas de sustentação da poesia pode ser, ao menos,

interessante. Entretanto, pensar a negação do verso, ou melhor, declarar o fim do seu ciclo histórico é desconsiderar a pluralidade possível do seu caráter. Pensar o enjambement como linguístico e não verbal possibilita visualizar o verso em diferentes formatos de imagem, não somente nos caracteres que compõem a língua. Logo, independente da forma da construção formal de um poema concreto, em muito ele poderia estar, mesmo sem intenção, sendo sujeito *ao* e *do* verso.

> Evidentemente, a idéia de que a prática da poesia verbal, hoje, constitua um retorno ao verso é concebível única e exclusivamente da perspectiva (que o próprio autor admite como esvaziada) da vanguarda concretista. A idéia de retorno pressupõe como verdadeira e fundante a afirmação central dos manifestos concretistas, que dava "por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)" (*Teoria da Poesia Concreta*). Ora, o verso só pode ser concebido como um anacronismo, hoje, se admitirmos, juntamente com os poetas concretistas, que ele tenha sido substituído ou interrompido historicamente, em algum momento. Portanto, a idéia do retorno ao verso, hoje, só é possível por adesão a essa causa, aliás datada, como sugere o autor. Se a história da poesia brasileira do último meio século puder ser usada como evidência de que a legitimidade do verso não se esgotou, o mais correto seria dizer que a poesia concreta é que precisou da idéia do esgotamento do verso, num determinado momento, para justificar o interesse de sua ênfase no visual. (SISCAR, 2007, p.1)

Entretanto, o problema do fim do poema ainda não se dá por encerrado e é voltando à Agamben (2002, p. 146) que, neste momento, a discussão retoma seu curso:

> Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entra a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência [...] Ou, pelo contrário, o som e o sentido estariam agora para sempre separados, sem contato possível cada um perpetuamente em sua parte

Ou seja, de alguma forma, se não se tratava de encontrar um fim no momento do último verso, do que se tratava? Ainda num trecho próximo, Agamben menciona uma passagem de Dante: "belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, com as rimas, no silêncio" (AGAMBEN, 2002, p. 146) a fim de dialogar sobre o tal silêncio onde os versos caem. Numa visão ainda agambeniana, tanto corrente semântica como corrente semiótica percorrem uma mesma linha constantemente parada ou desviada pela poesia, não seguindo uma forma de paralelos distintos, seria como o som e o sentido não sendo duas substâncias, mas duas intensidades de um elemento linguístico.

Como visto antes ao ver o termo *kamiquase*, o processo onde o sentido do verso toma uma direção e então é redirecionado - não correspondendo ao sentido que originalmente aparentava ter - é o momento de ocorrência do enjambement: este momento de não

correspondência é a poesia. Parando e desviando as correntes semiótica e semântica, a poesia cria um constante estado de falta, onde parece nunca haver uma compreensão última, uma correspondência final.

Um permanente estado de falta é instaurado, algo deixa um vazio, mas a falta neste caso é justamente constituinte. Uma queda ao abismo do silêncio, marcando como ferida a imperfeição formadora. A poesia é perfeita em sua imperfeição.

Novamente, o poema *kamiquase* aparece. O verso escrito do poema é formado por uma montagem entre dois termos: *kami* e *quase*. Refazendo o caminho contrário da construção da poesia, é possível ter o termo *kami* (FURUKAWA, TOYAMA, 1990) do japonês *deus* ou *divino*. Logo, o *kamiquase* seria quase divino assim como um divino quase, ou seja, a grandiosidade daquilo que não chega a ser, que para no quase, nunca atingindo uma total finalidade, nunca se tornando uma unidade completa, mas sim deformada, imperfeita e faltante: é divina, ou melhor, quase divina e até possuidora de um prazer:

> Se os momentos altos da poesia da tradição (baseados na repetição métrica ou rímica) são descritos como "orgíacos excessos", a poesia do presente, em seu estado de sombra e arrefacimento, para Mallarmé, seria a poesia de "deliciosos quases", bem ao gosto da Decadência fin-de-siècle. (SISCAR, 2007, p.1)

Outra forma de analisar o texto presente no poema *kamiquase* seria tomando o termo original comum *kamikaze* que pode ser traduzido (FURUKAWA, TOYAMA, 1990) ainda como *kami* para deus ou divino e *kaze* para vento, ou seja, a tradução mais simples seria a tradução para vento divino. No caso então, o vento - uma figura de força de impulso, movimento - seria substituído ou velado pelo termo quase, uma figura que pode conter o significado até de mudança, algumas referências prováveis consideradas na construção do poema. A fim de exemplificar melhor, observando a figura do híbrido homem e mulher - poeta e gueixa - é possível imaginar não somente uma montagem onde a cabeça masculina foi colada ao corpo já existente da gueixa, mas também a possibilidade de que o corpo de certa forma está coberto pelas vestimentas. Não se trata de estabelecer esta como a interpretação final do poema, mas sim de analisar o que seria este processo de *encobertamento* e talvez repensá-lo na possibilidade de o termo *quase* servir como um tipo de véu sobre o final do termo *kamikaze*.

Como se, no caso de apenas utilizar o termo *kamikaze*, há uma ligação direta entre o texto e o significado comum da palavra: um piloto suicida. Entretanto, adicionando o termo *quase*, esta linha de correspondência é quebrada, desviada ou até possivelmente velada. Ainda há neste processo uma tentativa de correspondência entre termo e semântica, porém,

continuamente falhando, impossível de atingir, um eterno quase. Desta forma, o termo *quase* tem tanto sentido semântico verbal como propositivo poético, agindo em função da falta eterna que o verso propõe. O que vale atenção aqui - e neste momento, propondo uma interpretação diferente da anterior em relação à montagem dos termos - é que a imagem do piloto suicida é também uma imagem interrompida pelo quase. Há um quase suicida, a figura contida dentro do poema caminha - ou voa, despencando - em direção à morte, sem atingir este objetivo, sendo apenas um quase morto: acéfalo, ou com uma cabeça que, cortada, é prótese. Ainda aproveitando o momento de uso da semântica, a morte pode conter em si o significado de uma solução final, ou um momento máximo de fim. Dentro do poema *kamiquase*, a figura de um piloto suicida indo em direção ao fim, buscando uma solução final sendo impedido e preservando o estado de quase suicida, de quem quase chegou a um fim, quase conseguiu uma solução final também expressa a forma de leitura da poesia aqui desenvolvida. Mesmo em direção a uma solução final, a poesia esbarra no quase, nunca completando a correspondência final, sempre num processo não fechado.

A poesia se confunde com a ruína. Há algum outro trabalho que caiba à ruína se não a de se manter imperfeita? Ou até não só se manter, mas cada vez se tornar mais imperfeita ainda, cada vez mais longe de um estado de integridade máxima que um dia possa ter alcançado, num processo de eterna *ruinificação*.

> A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo, o futuro. A poesia aparece como inferno dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se coloca. Mostra-se como lugar da crise, onde as convicções se reconhecem em crise. É por instilar o veneno da suspeita (para usar figuras de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o "mal-entendido" (Baudeleire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. A poesia é aquilo que falta. (SISCAR, 2007, p.1)

Uma vez que então é possível considerar a poesia como aquilo que falta, um algo em imperfeição constante que não busca a perfeição, é necessário abrir diálogo sobre o que a poesia então busca. Voltando no início da discussão, o termo *pronto* pode ainda não só assumir o sentido de algo que foi terminado - apesar de ser tomado dessa forma como justificativa para a escolha dos poemas na construção do *Toda Poesia* -, mas também o sentido de algo que está em estado de prontidão. A correspondência desse sentido pode variar mais, passando portanto como algo vigilante, à espera de um acontecimento, como algo que é fruto de um certo preparo ou disposto a tomar alguma ação. Apesar de parecer um tanto mais

coerente com o habitual caráter não lógico ou acéfalo da poesia de Leminski, um poema que está de prontidão, é um poema que tem ou aguarda um propósito.

Determinar um propósito da poesia é muito próximo da discussão de determinar um fim, obedecendo a uma lógica utilitarista, lógica não compatível com a condição da poesia. Afinal, a utilidade de algo que se encontra em constante estado de falta e imperfeição, como a poesia em *ruinificação*, é bastante questionável e reivindicar uma resposta para qual seria a utilidade de um poema desta forma não é muito frutífero.

Entretanto, o estado de prontidão é curioso pelo fato de não ser muito bem determinado. Não se trata apenas de um outro tipo de finitude, mas o caráter ativo e até combativo que a poesia assume desta forma, chama atenção para uma constatação: para o quê ou para quem a poesia está pronta? Se é que há um algo ou alguém.

Novamente recorrendo a Agamben, a discussão sobre a quem a poesia se dirige, toma forma e vale a lembrança neste momento. Talvez uma das passagens mais emblemáticas do texto seja:

> Benjamin escribió alguna vez que la vida del Príncipe Myshkin exige permanecer inolvidable, aun cuando todos la olviden. De la misma forma, el poema exige ser leído, aun cuando nadie lo lea. De la misma forma, el poema exige ser leído, aun cuando nadie lo lea.
> Este mismo puede expresarse diciendo que en la medida en que la poesía demanda ser leída, debe permanecer ilegible. Estrictamente hablando, no hay un lector de poesia. (AGAMBEN, 2015, p.1).

Parecendo a primeira vista contrário ao argumento de que a poesia não deve possuir propósito, a diferença se encontra no termo *exige.* É necessário entender que para Agamben a quem a poesia se dirige não é uma pessoa, mas sim uma exigência e esta exigência não coincide com categorias habituais. Uma exigência pode ser algo possível ou impossível, formal ou não:

> Se pude decir, en cambio, que una cosa 'exige' ('exacts') o damanda otra, cuando sucede que, si la primera cosa es, la otra también tiene que ser, sin que necesariamente la primera esté implicando lógicamente a la segunda o forzándola a existir en el ámbito de los hechos. Una exigencia es simplemente algo más allá de toda necesidade y toda posibilidade. Es similar a una promesa que solo puede ser cumplida por aquel que la recibe. (AGAMBEN, 2015, p.1)

Uma vez sendo lida, a poesia tem sua exigência resolvida, como se de alguma forma sua finalidade fosse atendida, ou então é possível chegar a um fim do poema. Entretanto, um poema se dá pela exigência, ele em sua substância exige a leitura. Ocorre dizer

então que, ou a poesia então deixa de ser poesia depois de lida, já que sua exigência é atendida, ou então quem lê poesia, não de fato consegue lê-la. Não é possível ser um leitor de poesia.

> El verdadero destinario de la poesía es aquel que no está habilitado para leerla. Pero esto también significa que el libro, que es destinado a quien nunca lo leerá - el iliterado - ha sido escrito por una mano que, en cierto sentido, no sabe leer y que es, por lo tanto, una mano iliterada. La poesía es aquello que regresa la escritura hacia el lugar de ilegibilidad de donde proviene, a donde ella sigue dirigiéndose. (AGAMBEN, 2015, p.1)

O propósito final da poesia não é utilitarista, muito menos serve à alguém, entretanto, não significa que é desprovido de ação, "Essa ideia de que toda imagem demanda ou exige ou provoca um gesto - precisa ser "desembrulhada" - nos leva a pensar que o que ela mostra não é o que ela revela." (ERBER, 2012, p.1). A poesia não é passiva, há tensão e tensão no sentido físico se dá por aplicação de força. Há algo dito e algo que exige ser lido na poesia, mas é algo que um iliterado escreve para outro: "Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz." (AGAMBEN, 2002, p.148). O fim, tanto quanto a finalidade e o propósito da poesia se dão pela possibilidade máxima da linguagem de comunicar sem a pretensão se fazer dita.

2.3 DE(MONSTRO)

Tal qual seu irmão feio, *Catatau: um romance idéia* nasce carregando uma disfunção muito próxima dos casos antes apresentados. Apesar de ser considerada uma obra consagrada do autor, a densidade do texto faz dele pouco procurado. Talvez o *Catatau* só tenha sobrevivido ainda ao processo de segregação por não terem encontrado ainda o ponto exato onde desmembrá-lo, entretanto, não é uma obra a ser domesticada, justamente pelo seu caráter monstruoso, como dito em carta por Leminski:

> não creio que o Catatau possa ser entendido ou explicado
> à luz do planopiloto
>
> somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá
>
> somos centauros
> metade decadentes alexandrinos bizantinos
> e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos
> (BONVICINO, 1999, p.45)

A própria nomenclatura do *Catatau* expressa a sua monstruosidade incontida e multiplicidade de formas. Segundo Leminski (2010) no Brasil, *Catatau*[28] pode significar desde algo grande, volumoso e exagerado, até algo nanico. Algum tipo de aberração como em "feio como um catatau", até algo zoado, uma discussão ou até mesmo uma espada velha. Tanto a polissemia da palavra quanto as contradições que essa polissemia pode promover fazem parte da face monstruosa do *Catatau*.

Não longe disso, dentro do próprio corpo do texto a monstruosidade se faz presente e esta tem representante: Occam (LEMINSKI, 2010). Inspirado em Guilherme de Ockham, nome responsável por propor a Navalha de Ockham (HURON, 2012), uma metodologia de corte, com base na objetividade e na poda do excesso como uma alta figura da lógica formal. Occam age pelo caminho contrário buscando excessos[29], toma a lógica para si e bagunçando-a da forma que lhe for conveniente ou prazeroso.

A figura monstruosa é rival, assim como também é incômoda. No caso de Occam, invade o pensamento sem ser convidado, ocupa o espaço que não pertencia a si, pilha o que havia antes no capital, quase como numa atitude de pirataria. Se Occam vem da figura da Navalha de Ockham, uma ferramenta formal lógica, é necessário considerar que ele saiba de onde veio, conhece a regra e ainda assim escolhe negá-la, transgredi-la. Por fim, retornar para a lógica, seu berço, agora como quem a tem para si:

> Penso meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer ficar lá, é aquimonstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérsicos onde aconstrece isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Recomponho-me aqui - o monstro. (LEMINSKI, 2010, p. 20.)

No poema *kamiquase* a cabeça falta em seu habitual lugar. Não deixa de existir, mas está longe de possuir sua integridade completa: existe, quem sabe, enquanto excesso, como suplemento, isto é, como artifício. O centro cartesiano falha, perde poder e com ele se vai a lógica. O corpo, entretanto, ganha vida e destaque relevante em relação à cabeça, ele sobressai em excesso, dobras, camadas: uma presença monstruosa. Uma mistura de homem e mulher assim como oriental e ocidental, vestido com longos panos que sobram, em excesso novamente. Não é preciso aprofundar muito para perceber a figura de um monstro. Um

---

[28] Termos que podem expressar dois sentidos contraditórios são alvos de estudos anteriores como "sacer" visto por Freud (apud AGAMBEN, 2007) e comentado por Agamben ainda na mesma obra, os quais serão tratados com maior demora posteriormente neste trabalho.

[29] Vale retornar Gil (1994) ao tratar de monstruosidade e excesso.

monstro, inclusive, não lógico, assim como Occam. O pouco de lógica que ainda resta no poema kamiquase, é tomado em função de se tornar outro algo, um híbrido duplo: "os últimos concretistas e os primeiros sei o que lá".

Soprar verdades imprudentemente não é objetivo deste trabalho, mas se há algo que é possível dizer a esta altura da pesquisa é que Leminski é um tipo de monstro. Tal constatação certamente será encontrada novamente durante este trabalho, com até certa frequência. Mas neste momento, ela envolve voltar ao início deste capítulo e não afirmar quem é Leminski, mas debater, a partir de seus múltiplos.

A fragilidade de um argumento que possa sustentar uma certeza de identidade na expectativa de afirmar quem alguém é torna muito mais complexo desenvolver algum tipo de resposta para o problema de quem é - ou são - Leminski. Na constituição deste mesmo trabalho, diferentes perspectivas poderiam buscar responder esta questão. Ao que cabe neste momento, vale a atenção para a ideia de um *corpus*. Identificar uma espécie de figura que envolveria este algo que seria Leminski para, a partir dessa forma - apesar do uso do termo forma, é necessário tornar claro que não necessariamente se trata de estabelecer contornos limitadores categóricos no sentido de limitar até onde vai e até onde não vai Leminski numa espécie de lógica aristotélica, tão pouco menos de remodelar uma espécie de forma física dele, mas sim uma espécie bastante abstrata de contorno, pouco relacionada como uma imagem no sentido comum -, arriscar uma resposta.

A falta de identificação de Leminski dentro de um movimento ou momento literário se faz notável. Assim como um híbrido literário, também pode ser considerado um híbrido na produção de arte. Sua pluralidade estética faz de si uma monstruosidade estética, uma grande incoerência lógica, um delírio - inclusive, no sentido de quebra da estrutura poética lírica -. Os maiores exemplos utilizados neste trabalho foram o do *Catatau* e do poema *kamiquase* e ambos servem como bom exemplo neste momento. Obras híbridas, misturas de poesia e prosa, imagem e texto ou até em suas próprias construções: híbridos de mulher e homem, cabeça como ponto central, cabeça desfalecida e longe de qualquer domínio ou controle. Olhar Leminski monstro a partir da monstruosidade produzida por ele, que envolve ele é também Leminski que é produzido pelos *monstromins*[30]. Afinal, o que seria considerado uma falta em termos comuns, na lógica da monstruosidade representa adições, construções negativas, ou um positivismo faltoso.

---

[30] Em referência a Catatau (LEMINSKI, 2010)

> O monstro [...] Como entidade, não manifesta privações ou faltas; nunca um desses corpos sem cabeça das raças do Oriente é apreendido como menos que um homem, menos que um corpo, quer dizer, como um homem ou um corpo diminuídos. Quantos autores, de Isidoro de Sevilha a Liceti, tentaram classificar os monstros, a mutilação, a ausência de um membro ou de um órgão desempenhavam um papel de critério positivo, ao mesmo título que as partes <<supérfluas>>. (GIL, 1994, p.75-76)

Mesmo vindo cronologicamente após o autor, sua obra se encarrega de formá-lo: são pós-Leminskis. Pós no sentido de que Leminski entra em seu estado de ruinificação, de crise. Entretanto, como toda ruína, sendo construído a partir das faltas e da imperfeição.

Uma vez tendo a mesa de operações pronta e o material disposto pronto para a montagem[31], onde Didi-Huberman vê no Atlas e na montagem formas de leitura e percurso do mundo enquanto forma heterogênea, "Se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é em primeiro lugar porque o mundo sofre constantemente decomposições, uma detrás da outra." (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.86), e que vale a lembrança neste momento do trabalho:

> Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo enfim: deslocá-lo aí onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que havia fronteiras. Arthur Rimbaud recortou um dia um atlas geográfico para consignar a sua iconografia pessoal com os pedaços obtidos. Aby Warburg já tinha entendido que qualquer imagem – qualquer produção de cultura em geral – é um encontro de múltiplas migrações. São numerosos os artistas contemporâneos que não se conformam apenas com uma paisagem para contar-nos a história de um país: são a razão pela qual coexistem, numa mesma superfície – ou lâmina de atlas – diferentes formas para representar o espaço (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 88).

Se faz necessário procurar por ferramentas adequadas para os procedimentos precisos como verificar a possibilidade de uma leitura crítica, tomando a arte como política e a política como a arte, desligada de uma perspectiva historicista progressiva. Além disso, identificar o caráter pós-autônomo da poesia Leminskiana e sua falta de local fixo na literatura a fim de desnaturalizar a própria forma em que a literatura enrijeceu seus contornos ao tomar para si a perspectiva progressista autônoma.

---

[31] Tais constatações assim como a montagem como metodologia serão melhor - e com maior demora e cuidado - explorados posteriormente dentro do capítulo intitulado de *Prezar e prazer pelo excesso*.

3 "MAL O DIGO E JÁ MEU DITO SE CONFLITA"

Leminski, além de tudo, é um *ser*. Não somente no sentido do que ressoa até hoje na literatura pós-Leminski, mas também durante cada poema, música, romance ou outro texto escrito. A obra leminskiana está muito alinhada com a noção de "pervivência" de Benjamin (1984, p.68) como sendo o "vir a ser e o extinguir-se", um intervalo duplo onde o *ser* ocupa lugar de oposição ao gênese e, consequentemente a um historicismo progressista que possa se instalar nas entrelinhas do discurso do ser.

Novamente, Leminski não faz poesia, mas a poesia o faz. Cada uma de suas produções estéticas envolve o autor e desfigura essa imagem de criador ideal, um deus a ser admirado no auto de um pedestal. A este corpo constituído por poesia, a noção de *corpus* de Tonon (2015) vale a atenção, como sendo uma forma de leitura crítica de elementos que podem ser literários ou não, produzidos pelo poeta e produzindo o poeta.

Se Leminski como *corpus* é um *ser*, em muito é alinhado no sentido de Nancy (2013, p.419) sobre a poesia como *fazer,* não objeto feito, a "poesia não produz significações, ela faz, com uma coisa, a identidade objetiva, concreta e exatamente determinada do "elevado" e do "tocante".", ela molda a deformação deste *corpus* constantemente, articulando o sentido e o não sentido, e não servindo a determinada funcionalidade que se espera da linguagem. A poesia se faz pelo excesso, é o acesso do excesso e assim se dá o sentido em relação com a poesia, não sendo operacional no sentido progressista: "O sentido é um acréscimo. É um excesso: o excesso do ser sobre o próprio ser." (Ibidem, 2013, p. 419). Sendo tal coisa excessiva que vaza além de qualquer moldura possível, novamente Leminski lido criticamente coincide com o que se lê do que é a poesia. A forma inconsistente da configuração de Leminski na literatura brasileira é também uma forma possível de analisar a inconsistência da poesia como objeto pronto final, ou algo *feito*, uma unidade por inteiro e funcional sobre si mesma. Tamanha sua mobilidade e deformidade, a

> própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia. (Ibidem, 2013, p. 416-417)

Talvez uma das principais demonstrações da formação do *corpus* Leminski tal qual moldado pela sua poesia, seja o monstruoso *kamiquase*. Em se tratando de uma não coincidência, *kamiquase* é exemplar sem se voltar ao apelo progressista da poesia. Nele, a ruptura e a deformação possuem local construtivo, tal qual uma ruína é construída com o

trabalho da exposição do tempo. E ainda, como construção, é também mapa a ser lido, sendo guia pelo terreno instável do *corpus* Leminski e da poesia como *fazer*. É impropriedade substancial exposta, visível a olho nu.

Aprofundar na inconsistência do *ser* e ao mesmo tempo da poesia não é uma tarefa inédita. Ler texto como poeta e ler poeta como texto faz parte de uma experimentação crítica da estética da vida, ou uma *bioestética*. Sendo explorada sob o nome de bioescritas, ou até biopoéticas ocasionalmente, a possibilidade de ler a arte e a vida como textos, documentos, críticas, entre outros faz parte de uma nova possibilidade de visualização crítica sobre o que cerca o *ser* e ao realizar tal tarefa, vida e arte também não se desvinculam da sociedade e suas construções acerca do poder político, afinal, o nascimento é matéria prima de toda nação e uma nação onde a vida é fortalecida, se torna autossuficiente. No contexto da biopolítica:

> Não cabe ao poder fazer morrer, mas sobretudo fazer viver, isto é, cuidar da população, da espécie, dos processos biológicos, cabe ao poder otimizar a vida. Gerir a vida em todas as suas dimensões, mais do que exigir a morte. Assim, se o poder, num regime de soberania, consistia num mecanismo de supressão, de extorsão, seja da riqueza, do trabalho, da força, do sangue, culminando com o privilégio de suprimir a própria vida, no regime subseqüente de biopoder[32] ele passa a funcionar na base da incitação, do reforço, da vigilância, visando a otimização das forças vitais que ele submete. Ao invés então de fazer morrer e deixar viver, trata-se de fazer viver e deixar morrer. O poder investe a vida, não mais a morte. (PALBART, 2007, p.59)

A ideia de um poder que gere a vida de forma a reforçar a otimização dessa força vital, parece muito ambiciosa. Um poder baseado na vida, que é responsável pela produção da sua própria matéria prima, a vida, pode parecer um preço pequeno pelo funcionamento desta máquina perfeita que produz as suas próprias partes de reposição. Tão sedutora que, voluntariamente, o próprio *sujeito-parte* da máquina age em defesa do seu suposto mantenedor. Por meio das entrelinhas do discurso de uma humanidade progressista, o reforço da máquina que reforça a vida é passado adiante - ironicamente, fazendo do progresso um conservadorismo puro - por meio, ao qual interessa este trabalho, da estética.

A figura da capital é, antes de tudo o ápice da ideia de que há um centro comandante da vida. Por consequência, a capital é uma tentativa de forjar um símbolo máximo do centro de comando da política e da estética, uma força soberana que controla e subjuga suas colônias através da razão incontestável.

---

[32] Neste momento, Palbart comenta considerações levantadas por Foucault.

Aproximando tais colocações da figura do poeta como uma espécie de modelo ser admirado, como uma antena de captação da sensibilidade do povo, posicionado acima dos demais com a figura do artista capital, fica mais claro observar como o processo do *biopoder* envolve a figura do artista, colocando-o em posição de máquina perfeita, produzindo as partes que alimentam a máquina autonomamente. A figura do autor é construída a partir da figura de um dono da linguagem que subjuga a poesia a seu serviço tal qual uma criatura doméstica.

Entretanto, o caráter indomesticável - e também monstruoso - da poesia faz dela algo que não se põe a serviço de algo ou alguém. Uma figura valiosa para a visualização deste caráter da poesia é entregue por Jacques Derrida, ao definir a poesia como um ouriço, uma criatura sutilmente selvagem e perigosa. No *fazer* selvagem da criatura

> terá sido necessário a você desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema tem essa condição. Você precisa celebrar, deve comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do "de cor": o ouriço. Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente). Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também. (DERRIDA, 2001, p. 115)

A figura do ouriço ainda se faz interessante pela sua estatura baixa, a proximidade com o chão[33], ou melhor, a terra. Longe do furor progressista de máquinas que constroem as vias por onde as próprias máquinas irão trafegar, a terra é retrógrada, provincial e incômoda. Ter a figura deste animal baixo é atestar sua pós-autonomia, assim como negar o capital soberano:

> O poema pode enrolar-se em bola, mas ainda assim para virar seus signos agudos para fora. Sem dúvida, ele pode refletir a língua ou dizer a poesia, mas ele nunca se refere a si mesmo, ele nunca se move como essas máquinas portadoras da morte. Seu acontecimento sempre interrompe ou desvia o saber absoluto, o ser junto de si em autotelia. (DERRIDA, 2001, p. 116).

A poesia então habita um local à margem da verificabilidade da razão e seus usos - à margem, um não-lugar, quem sabe - do *biopoder*, um local principalmente incômodo. Um local biologicamente exposto, uma espécie de *vida nua* (AGAMBEN, 2007) conceito que, ligado à biopolítica traduz a vida humana a um mínimo biológico, desfeito de tecidos ou

---

[33] Neste momento é interessante lembrar da figura dos animais apresentados no *Catatau: um romance-idéia* de Leminski, como o tatu, por exemplo, animal também de baixa estatura e de proximidade com a terra frequentemente presente na obra.

coberturas sociais. O conceito de *vida nua* vem, entretanto, articulado com o próprio biopoder. A identificação dessa ambivalência vem da pena estabelecida no direito romano, onde um homem uma vez considerado como *homo sacer*, estava impossibilitado de ser executado pelos meios comuns legais da época, entretanto, o homem que assassinasse um *homo sacer*, não seria julgado pelo crime que seria cometido, se contra um cidadão livre. Para Agamben (2007, p. 88):

> Uma figura enigmática do direito romano arcaico, que parece reunir em si traços contraditórios e por isso precisava ela mesma ser explicada, entra assim em ressonância com a categoria religiosa do sagrado no momento em que esta atravessa por conta própria um processo de irrevogável dessemantização que a leva a assumir significados opostos; esta ambivalência, posta em relação com a noção etnográfica de tabu, é usada por sua vez para explicar, com perfeita circularidade, a figura *homo sacer*. Na vida dos conceitos, há um momento em que eles perdem a sua intelibilidade imediata e, como todo termo vazio, podem carregar-se de sentidos contraditórios.

Nota-se que esta figura de um dos braços da máquina da biopolítica vem de uma figura antiga, longínqua na história do Ocidente. A *vida nua* apresenta contornos diversos em diferentes áreas deste poder da vida sobre a vida e um exemplo interessante e valioso para o seguimento desta pesquisa é dado por Pelbart (2007, p. 60):

> O superinvestimento do corpo que caracteriza a nossa atualidade. Desde algumas décadas, o foco do sujeito se deslocou da intimidade psíquica para o próprio corpo. Hoje, o eu é o corpo. A subjetividade foi reduzida ao corpo. A sua aparência, a sua imagem, a sua performance, a sua saúde, a sua longevidade. [...] Por um lado trata-se de adequar o corpo às normas científicas da saúde: longevidade, equilíbrio. Por outro, trata-se de adequar o corpo às normas da cultura do espetáculo, conforme o modelo da celebridade. Essa obsessão pela perfectibilidade física, com as infinitas possibilidades de transformação anunciadas pelas próteses genéticas, químicas, eletrônicas ou mecânicas; essa compulsão do eu para causar o desejo do outro por si mediante a idealização da imagem corporal, mesmo que isso custe o bem estar do sujeito, mesmo que isso o mutile, substitui facilmente a satisfação erótica por uma espécie de mortificação auto-imposta

A ambivalência do corpo dentro do âmbito do *biopoder* é um exemplo, antes de tudo um exemplo da figura da monstruosidade quanto ao humano e sua posição em *vida nua*, é um atestado da impasse da soberania da razão sob o corpo. O interessante desta reflexão para este trabalho é pelo fato das questões que envolvem a inconsistência do corpo estarem presentes no *kamiquase*.

Tomando novamente a imagem do poema, o corpo é uma das principais questões a serem colocadas em jogo. Assim como o ato de remontar a ilustração de Solda agora com

status de poema, a própria imagem do poema é constituída de montagem, entre texto e figura, assim como entre homem e mulher, oriental e ocidental, o célebre Leminski e a anônima gueixa unidos em excesso tal qual uma monstruosidade[34].

Estabelecendo uma forte crítica a muitos modelos antes expostos neste trabalho, a mais visível se dá pelo fato da qualidade da imagem da cabeça de Leminski estar deteriorada em relação ao corpo, ficando evidente o local de ruptura - e de junção simultaneamente - entre as duas imagens, numa espécie de contradição visual, tal qual a ambivalência e contradição do *homo sacer* (Agamben, 2007). Também ainda, o fato da cabeça estar desfalecida, não o corpo, pode ser entendido como uma espécie de sintoma de um mal-estar na cultura que reina sobre o corpo, assumindo uma postura antiprogressista e pós-autônoma, ao contrário do exemplo da exaltação do capital vista antes em *A Criação de Adão*.

A ausência de capital é também uma ausência da razão máxima. Criticar a soberania da razão é colocar em jogo a noção de uma gênese da poesia, assim como da estética em geral. Se há um início, ele não é um ponto de partida, é já o trajeto em si, "La poesía es aquello que regresa la escritura hacia el lugar de ilegibilidad de donde proviene, a donde ella sigue dirigiéndose." (AGAMBEN, 2015, p.1).

Talvez o que seja dito ser poesia, não seja tudo o que ela pode ser. O *fazer* talvez seja mais profundo que o próprio nome poesia. Poesia talvez seja aquilo que a razão capital espera que seja poesia, não a totalidade da força poética inconsistente. Ler poesia é muito mais crítico que ler o que se tem por poesia segundo a razão.

Em termos práticos da produção poética, é difícil estabelecer algum tipo de segurança sobre as implicações de desvelar os vícios agregados ao termo poesia, provenientes de uma tradição romântica. O que é importante, entretanto, é demonstrar a falha no que a tradição carrega em si, expor os buracos na até então impérvia figura da literatura - é necessário lembrar que o problema não se limita somente à poesia -. Uma vez desligado de valorizações, julgamentos onde existiria hipoteticamente um estilo perfeito de poesia a ser alcançado e alguns estilos chegariam mais próximo desde objetivo que outros, é possível olhar, ou até mesmo sentir - talvez a metáfora visual não seja a mais adequada, não se trata de um problema exclusivo de artes visuais - e jogar com todos os fragmentos despedaçados do que se via como cacos, sobras, unidades dos que falharam em se manter sólidos, em atingir um caminho final.

---

[34] Tenho consciência da existência de outras questões que podem ser extraídas do poema. Entretanto, isto deverá fazer parte do trabalho posterior ao projeto aqui presente.

> Quem me dera
> um mapa de tesouro
> que me leve a um velho baú
> cheio de mapas de tesouro. (LEMINSKI, 2013, p.16)

Se há um tesouro possível na poesia, está nos cacos que ficaram espalhados pelo chão, sobras da construção dos grandes heróis da história literária. Escondidos no escuro resultante do brilho de tais heróis, restam então tais fragmentos, em uma quantidade heterogênea, uma pluralidade além do esperado, disponíveis para serem conectados, colocados em jogo. Mais do que obras completas, de autores igualmente completos, enrijecidos sob seus pedestais, inalcançáveis. Tais fragmentos, cacos, partículas se apresentam mesmo sem serem chamados, em posição natural de jogo.

3.1 "A LÂMINA CORTOU ONDE A CABEÇA DEVIA ENTENDER"

Falar sobre capital e acefalia é trazer à tona uma discussão muito mais antiga do que aparenta ser - vide a figura do *homo saccer* por exemplo -, mesmo muitas vezes travestida de outro embate. Seja pelo nome que for dado, ou capuz simbólico ou figurativo que esconde tal questão, ainda assim "O homem escapou de sua cabeça como o condenado da prisão." (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.). De outro lado, "Levanta uma cabeça revoltada, sabendo tudo e furiosa por uma curiosidade!" (LEMINSKI, 2010, p. 108): qual a curiosidade desejada? A resposta está na própria dúvida, talvez?

Novamente é interessante ter o monstro *kamiquase* em mente - seja lá qual o lugar onde a mente se encontra, se é que o há - e sua questão da cabeça. A figura capital até aqui apresentada faz parte de um conjunto de aproximações relacionadas a um tipo de visão rígida. Retomando brevemente, a capital é um tipo de tradição enrijecida e *enrijecedora*, ligados a um tipo de tradução de mundo a partir de um centro específico. Tal centro é, com razão, confundido com um tipo de ponto de comando, tal como o concretismo ao tentar encabeçar - ser uma *avant-garde* - da vanguarda, ou ao menos do seu ambiente no modernismo; assim como também a cabeça seria um tipo de unidade de origem, como no exemplo da tradição renascentista de artistas criadores: a cabeça seria uma unidade a priori da arte, por exemplo; não deixando de ser também ela, claro, não somente local de habitação mas a própria razão.

Pela imagem da cabeça em via de apagamento, em apagamento e apática, próxima de sumir, a figura anticapital do monstro *kamiquase* se torna bastante evidente, há sintomas de

acefalia. Mas a monstruosidade da imagem se faz presente novamente pelo excesso. Evidentemente, a cabeça de Leminski é uma montagem que sobrepõe uma cabeça da figura original e esta cabeça é apresentada primeiramente em duas possibilidades: ou a cabeça está ali e está escondida, ou a cabeça foi retirada para a colocação de outra.

Até que se veja o que está por trás da montagem da cabeça de Leminski no monstro - impasse sem possível resolução -, a cabeça original da imagem está e não está presente. Cruzando estas constatações com a montagem da cabeça de Leminski há então uma cabeça que é colada a um corpo de uma forma não natural, num sentido biológico, mas ela desfalece, não atinge o que seria uma plenitude: se apresenta como uma imagem imperfeita ou então a cabeça funciona como uma máscara e não como cabeça e, embora pareça uma lógica binária simplista, o fato de haver o impasse sem possível resolução neste caso também, permite que as duas proposições sejam verdadeiras ao mesmo tempo. Logo, há um excesso de presença de cabeça e um excesso de presença da falta de cabeça simultaneamente, colocando em posição de conflito a imagem monstruosa do *kamiquase.*

A impossibilidade de constatar uma resolução ao monstro kamiquase, seja ela até exatamente acéfala, sem cabeça, é justamente uma proposição anti capital. Uma das bandeiras do concretismo, por exemplo, compartilhado por outros movimentos[35] de vanguarda era de uma homogeneização, uma cristalização que desse conta de suturar as fissuras de uma história e contar numa espécie de formato oficial o que foram tais movimentos. Ou seja, uma narrativa que dê conta de dar uma solução para o problema que é a inconsistência de um historicismo não cronológico, plural e fissurado.

Nessa forma de organização não capital da história, surge como figura o volume *Nietzsche e os facistas: uma reparação*[36] da comunidade Acéphale. Tal volume integra a revista Acéphale, de mesmo nome que a comunidade que a montou. Antes de entrar na problemática apresentada em *Nietzsche e os facistas: uma reparação,* é interessante dialogar acerca do que foi o ou a Acéphale. Da primeira proposição, ou seja, uma comunidade, pensar uma resposta sobre o que é, não seria o caminho mais adequado. Nesses termos, Scheibe (In: BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.) nos apresenta sem de fato constatar:

> O que foi a comunidade Acéphale? Um bando de malucos que se reuniram algumas vezes em torno de uma árvore fulminada próxima à estação Saint-Nom-la-Bretèche

[35] A homogeneização e cristalização são elementos de movimentos e não momentos de vanguarda.

[36] No original, não há a presença dos dois pontos. Aqui foram usados por questão de normas para identificação de subtítulo.

> e que se recusavam a apertar as mãos de antissemitistas? Uma seita da morte de Deus? A tentativa de criar uma igreja mais poderosa que a de Père Breton?

Acredito que não há possibilidade de dizer o que foi esta comunidade contado uma forma homogênea de história. O mesmo se dá para a revista. Sendo dirigida por Georges Bataille, Acéphale se mostra na mesma época em que havia uma tentativa de se soldar o que foi a comunidade. Nesse sentido,

> é de se esperar que a revista Acéphale, ainda por cima homônima, estivesse atravessada pelas mesmas obsessões que o levaram à constituição daquela. É, no entanto, preciso que nos guardemos, com Michel Surya, de dizer, com Roger Caillos, que ela era "seu órgão." [...] "Teria sido mais simples que a revista fosse a face exotérica dessa sociedade esotética. Tal não foi o caso[37]" (SCHEIBE In: BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.)

Ainda que não fosse pouco, Acéphale é também o nome da figura apresentada por Bataille, Klossowski e Masson (2013a, n.p.), uma espécie de AntiDeus, um ser monstro:

> Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarra com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro.

Tal figura monstruosa não se encontra somente na descrição de Bataille, também é a ilustração de André Masson - que também é um dos responsáveis pela publicação do periódico - que integra a capa dos volumes:

---

[37] Surya (apud SCHEIBE In: BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013, n.p.).

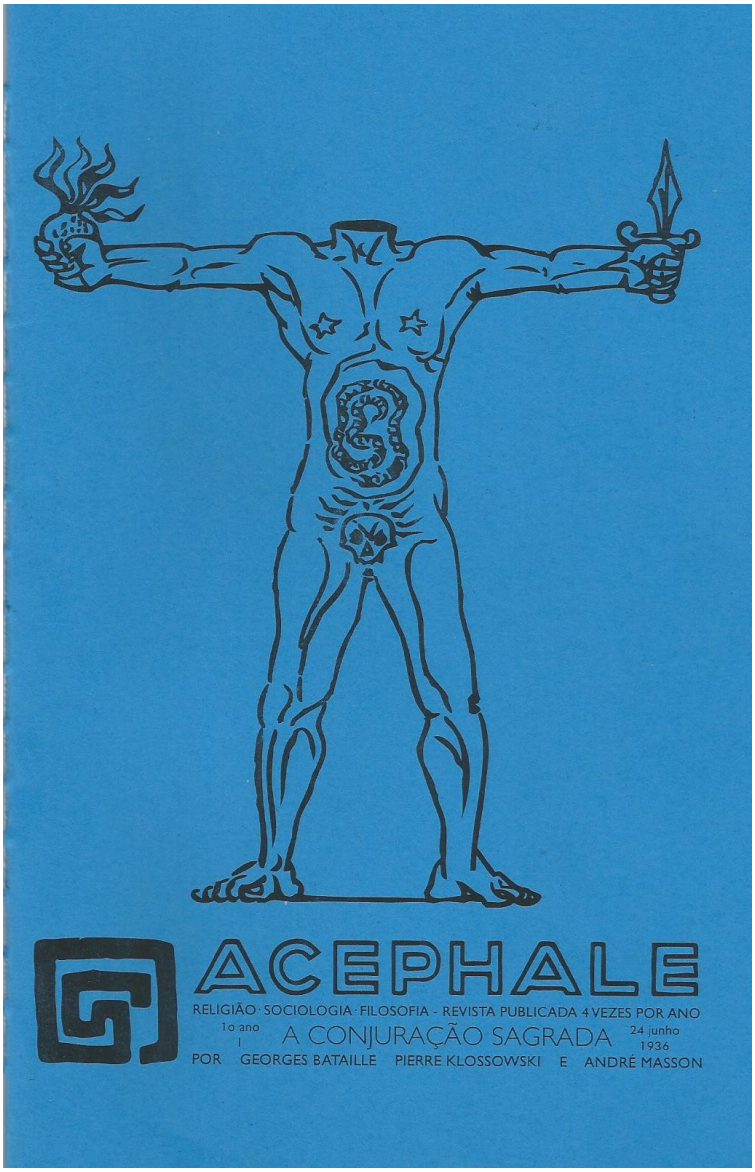


Figura 2 - Acéphale
Fonte: *Acéphale* (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013).

O problema de definir o que é - ou foi, ou será - Acéphale é muito mais complexo do que aparenta. Um contexto histórico, por exemplo, ou abordagem convencional não daria conta: "Aquilo que empreendemos não deve ser confundido com nada de outro, não pode ser limitado à expressão de um pensamento e ainda menos àquilo que é justamente considerado como arte" (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.). Entretanto, tomando tal tarefa como um exercício, ou experiência quem sabe, arriscaria dizer que Acéphale é uma cifra polivalente. Apesar de homônimos, tanto a comunidade, como o texto, quanto o monstro são e não são extensão um do outro. Como se todos eles compartilhassem uma mesma posição num lugar entre-lugar. Não se trata de faces diferentes de uma mesma coisa mas sem abandonar completamente esse rosto em comum. Cada Acéphale é um algo onde uma ou um

pode dizer para o outro que "Ele não é eu, mas é mais eu do que eu" (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.). A ligação dos três algos se dá então por estarem inscritos num mesmo tempo e espaço não temporal[38] e não espacial lidos por uma cifra: o nome Acéphale, mas também, obviamente, pela acefalia, como se todos fossem o atestado de uma mesma ferida que, ainda aberta, dói. Como se, seja em corpo textual, ou corpo de comunidade de corpos, ou corpo monstruoso, todos se apresentam como corpos sem cabeça.

Dentro deste ambiente heterogêneo, voltar a *Nietzsche e os facistas: uma reparação* abre a possibilidade considerar o motivo deste volume. Até então apropriado pelo fascismo - em especial, o nazismo -, neste texto, a partir de colocações históricas, correspondências e leituras críticas de textos, Bataille, Klossowski e Masson (2013b) procuram uma forma de desapropriar a figura de Nietzsche. O "fato é que os facistas se tinham apropriado de Nietzsche de tal forma que isto - Nietzsche ser um precursor do fascismo - tornou-se verdade inclusive para seus opositores." (SCHEIBE In: BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.) e a sua figura cada vez mais caía numa espécie de obra da morte. Solucionar a história de Nietzsche, cristalizá-lo como propriedade do fascismo, categoria a qual se tornaria - segundo uma lógica capital - sua cela de repouso apresentava traços de ideologia do mesmo tipo de uma solução final nazista, de um apagamento da história. Entretanto, Bataille, Klossowski, Masson (2013b, n.p.) nos lembram: "A DOUTRINA DE NIETZSCHE NÃO PODE SER SUJEITADA. Ela pode somente ser seguida. Colocá-la atrás, ao serviço do *que quer que seja* do outro é uma traição, é esquecer o desprezo dos lobos[39] pelos cães.".

Desapropriar Nietzsche da função de precursor, ou de fundação para as bases do fascismo é abrir as fissuras dessa narrativa sólida, expor os cortes que já haviam ali e promover tensão e batalha; disputa; guerra: "O que empreendemos é uma guerra." (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013, n.p.). Logo, não se trata de livrar Nietzsche das acusações de antissemita, mas também não de deixá-lo como objeto do nazismo, posicionando-o em um outro lugar sem que esteja sujeito a um ou outro título. Logo, não solucionar o caso de Nietzsche é uma via de conflito, de tensão e guerra - sem nunca se chegar a uma paz conciliadora - mas de onde a via se faz vida. Este entre-lugar é justamente o

---

[38] Num sentido cronológico.

[39] "podemos ver aí talvez resquícios de uma subjetividade soberana na imagem lafontainiana do desprezo do lobo (que se recusa, ainda que isso lhe custe a própria morte por inanição, a servir o pastor) pelo cão que se sujeita, se deixa subordinar (e ainda quer convencer o lobo a fazê-lo também)." (SCHEIBE In: BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.).

local por onde Acéphale transita e talvez seja este o grande esforço em reparar Nietzsche: o de posicionar Acéphale em, justamente, este não-lugar; ou um lugar acéfalo, um local sem clareza, sem exatidão categórica, não capital e, logo, não fascista:

> I. "A mais perfeita organização do Universo pode se chamar Deus" (I). O fascismo, que recompõe a sociedade a partir de elementos existentes, é a forma a mais fechada da *organização,* ou seja, a existência humana mais próxima do Deus eterno. (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013b, n.p.)

Então, muito foi falado de inconsistência até agora, tanto da posição de Leminski na literatura, quanto do cânone do concretismo, da figura do monstro *kamiquase,* até a poesia em si. Talvez seja hora então de mudar os termos: "É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz." (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.), ou seja, funcionar numa lógica acéfala, uma lógica alógica e não funcionalista. "A vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo. Na medida em que ela se torna essa cabeça e essa razão, na medida em que se torna necessária ao universo, ela aceita uma servidão." (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.).

O monstro kamiquase desloca seu ponto crítico. Observando a imagem, tanto a extremidade superior quanto a inferior da imagem são os pontos onde a tinta é menos marcada, como se ela fosse se apagando conforme se afasta de um centro[40] da figura. Olhando, entretanto para o centro, ou o ponto crítico da quantidade de tinta no papel, ele não se dá na cabeça, mas sim nas entranhas. O monstro Acéphale igualmente apresenta suas entranhas destacadas e a elas, Bataille chama: dédalo, o ponto crítico do corpo acéfalo, não mais a cabeça.

Entretanto, a sintonia entre as duas imagens - os dois monstros - não se dá somente pelo aparente e direto. Em tempos de poesia concreta e seu plano-piloto como um tipo de arquivo estético modelar da poesia, surge o kamiquase, bem como Acéphale surge em termos de grandes figuras capitais - principalmente do fascismo - e soberanas.

Como obras não modelares ou dentro de um tipo de modelo - mesmo sendo cifras de uma mesma acefalia, não funcionam num modelo acéfalo - ou lei fundamental qual buscava o concretismo. Ambas as imagens são figuras de homens imperfeitos, desproporcionais, com excesso e falta de cabeça ou de outros membros, um tipo de corpo anti Homem Vitruviano e sua perfeição. São figuras de um homem que não é tal qual a imagem e

---

[40] Mas não o centro referencial, capital.

semelhança de Deus - ao menos o Deus perfeito - e, se ainda assim de alguma forma, forem, é a semelhança de um Deus monstruoso. A figura celeste e capital se faz assim acéfala, monstruosa, excessiva, faltante e plural - visto que as monstruosidades não obedecem a um tipo de regra, cada uma em sua forma é uma exceção -. Talvez seja mais o caso de não mais o Deus modelar, mas um AntiDeus Acéphale.

4 "ENTRE CARTESICES E CERTEZAS: PIRATARIAS?"

Não são poucas as críticas de Leminski quanto ao concretismo. Neste mesmo trabalho, anteriormente, algumas de suas desavenças foram exploradas a fim de contar sua forma de distanciamento e aproximação quanto ao movimento: "somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá" (BONVICINO, 1999, p.45).

Mais próximo do concretismo do que qualquer um que faça parte de "não sei o que lá" (Ibidem, 1999, p.45) e equivalentemente distante do concretismo do que qualquer um que não faça parte dos "últimos concretistas" (Ibidem, 1999, p.45), sua produção estética nasce de um momento de corte. Seja este corte provocado por Leminski ou não, não é ele o ferimento aberto no *momento* - no sentido de Cámara (2011) - literário permanente brasileiro. Diferentes outros cortes são colocados à mostra expondo a situação fragmentária em que se dá este momento: um estado - e também, como será visto depois, um *Estado* - fragmentado, repleto de aberturas, esquartejado.

Assim como existem os cortes - os quais, alguns serão explorados no decorrer deste trabalho - também há a presença de elementos responsáveis por uma tentativa de reunificação, de busca de uma *inteiridade* completa. Novamente é necessário ressaltar que não se trata de uma caça às bruxas invertida - historicamente, o poder capital caçaria as bruxas -, selecionando determinadas produções ou movimentos e momentos estéticos e estabelecendo um juízo de valores onde determinada produção estética é inferior ou superior.

Todos os elementos dispostos estão em jogo, positivo ou negativo é uma formação de critério que não compactua com o método da montagem - aqui utilizado -, uma vez que quaisquer tipos de elementos podem ser reposicionados, sendo eles anteriormente contrários ou não.

O evidente esforço de alguns movimentos estéticos por implantações de formas - tanto no sentido de métodos como de moldes - artísticas capitais, intencionalmente ou não, deixa transparecer as incoerências que o constante instinto lógico procura apresentar no meio cultural em, inclusive, diferentes áreas.

Este trabalho não tem a pretensiosa expectativa de dar conta de toda a movimentação destes momentos estéticos, selecionado assim, alguns *afins* e *a fim* de uma experimentação contemporânea no sentido de Agamben (2009, p.59):

> contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso

> caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63)

Um tanto quanto similar ao contexto de montagem, ter em mente a contemporaneidade é produtivo no sentido que, uma vez que o caráter temporal cronológico não é suficientemente capaz de preparar local de jogo entre as peças aqui a serem utilizadas. Anteriormente explorado, o conceito de *pós*, como algo que é um sucessor cronológico de outra coisa, não é uma abordagem coerente com a incoerência da estética acéfala.

> a poesia concreta já proclamou-se a única boa e certa. A Nova !
> "dando por encerrado..."
> e se o povo todo gostar do verso, o que é que a gente faz ?
> expulsa o povo ?
> ou faz como avestruz, enfia a cabeça num ideograma da dinastia ming e faz de conta que ele não existe ? (BONVICINO, 1999, p.111)

Voltando ao *corpus*, novamente, do concretismo neste trabalho: seu *Plano-piloto para poesia concreta* é um documento que, por sua lógica, e a perspectiva que se encontra inserido, se torna uma espécie de manual evolutivo da poesia. O trecho do documento "poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas." (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1958, p.1) deixa clara a ligação do pensamento concretista com o pensamento de uma poesia capital, no sentido de possuir uma espécie de posto de comando ou centro de controle - a cabeça - o qual seria responsável por instaurar um caminho a ser seguido para que uma melhoria ou evolução seja atingida. Há um desejo, ou melhor até, uma compulsão pelo novo, por tratar *antes* cronológico como algo que foi superado e até considerar que o produto estético atual, do momento indicado, um dia também virá a ser superado por algo julgado superior.

> De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké,* isto é, da origem. Mas a origem não esta situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p.69)

A relação do concretismo, assim como outros momentos da modernidade, com um princípio involuntariamente arcaico[41], é um exemplo da falta de estrutura que a cronologia apresenta. O ser cronológico - *Cronos-lógico* -, figura implacável, insaciável e última - no sentido de uma grandiosidade final - falha desmoronando sob as evidências da sua própria ruína. Em cartas enviadas a Régis Bonvicino, Leminski critica a posição do modernismo concretista e sua obsessão pelo novo a qualquer custo.

> os concretos não tiveram nenhuma repugnância em invocar um fascista como pound: um homem para quem o passado é absoluto, o novo é apenas uma reatualização ("make it new) do antigo, quem faz história são os grandes heróis, homero, ulisses, malatesta, confúcio, jefferson, mussolini, ezra pound... o povo é aquela massa de fundo que na idade média produziu uma grande poesia, grande por que influenciou arnau_t daniel[42]... (BONVICINO, 1999, p.110).

É necessário neste momento dizer que, a princípio, o ser contemporâneo parece uma forma positiva quando apresentada dentro da estética e o concretismo - alvo de grande crítica nos documentos históricos e aqui no decorrer deste trabalho -, ao buscar o novo moderno, retorna ao arcaico e expressa a contemporaneidade em si e, parcialmente, não é errado fazer estes tipos de associações. O problema seria associar assim esse caráter do concretismo com um falso positivismo que o ser contemporâneo pode parecer carregar em si. Mesmo podendo ser contemporâneo, os concretistas, utilizando dos seus manuais modelares da estética negam este caráter de sua arte, o concretismo desvaloriza uma de suas expansões de apresentação e interpretação. Não há então como - e nem é esta a intenção deste trabalho - elaborar uma espécie de julgamento se, ao fim, o concretismo, sob esta perspectiva é positivo ou não. Neste momento se faz necessário expor o crivo dos concretos e constatar sua visão a partir de sua documentação:

> alice me disse: é, acho que nossa poesia, a minha poesia (dela) não é uma coisa tão forte, tão importante quanto a deles, patriarcas, a coisa concreta toda.
> respondi:
> - em que ?
> - em radicalidade, no novo...
> - mas v. está deixando entrar na tua apreciação um crivo, um critério concretista, o que vicia todo o resultado. não podemos aceitar esse jogo
> não buscamos a mesma coisa que eles buscaram

---

[41] O que o modernismo desejava como novo, tropeçava nas últimas consequências do arcaico de Agamben.

[42] A fim de manter todos os elementos da fonte intactos, os erros foram mantidos, entretanto, no mesmo ponto "arnau_t daniel" (BONVICINO, 1999, p.110), atento para o detalhe de que o sinal gráfico original não pode ser reproduzido aqui. Se tratava entretanto de uma forma de linha curva em formato de meia lua, abaulada para baixo, acredito, possuindo a intenção de demonstrar ligação.

> não programamos nossa coisa para produzir o mesmo tipo de efeito. é outra coisa. mudou o papo. a novidade a todo custo como um absoluto [...] não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas. eu posso estar buscando outros valores, através de outras categorias de pensamento e apreciação... (BONVICINO, 1999, p.110).

De uma forma, o concretismo acaba se tornando uma espécie de costura numa tentativa de fechamento de cortes, cisuras históricas, poéticas, estéticas e também políticas. Faz parte do plano lógico não falhar, construir uma espécie de grande narrativa molde, uma espécie de bandeira símbolo da causa que toma o todo, essa *uma* massa - de fundo, inclusive - não plural, sem ser cenário de disputa. Ao concretismo, essa grande narrativa foi a do novo a qualquer custo.

Entretanto, todo trabalho de valorização de uma grande narrativa, sempre será estabelecer um ponto não contemporâneo, visto que este trabalho consiste em mirar apenas a luz da época. Leminski se faz pouco concretista, visto dessa forma. Seu trabalho consiste em justamente de expor a sombra, ou como foi dito antes, os pontos de corte, entre a literatura, a estética, a nação - a política -.

> O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo [...] O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. (AGAMBEN, 2009, p.60-61)

O Plano-piloto para poesia concreta não só é iluminado, mas também é fonte de luz, neste sentido, pouco tem de contemporâneo, recorre ao passado mais do que o esperado, entretanto, de uma forma que pouco agrada à sua proposta. A então intenção - ao menos é a intenção aparente, de acordo com os documentos disponíveis - concreta acaba sendo de uma fixação em um ponto da história, uma cristalização temporal. Sua atemporalidade acaba sendo só possível pela exaltação da cronologia histórica, onde na grande linha da luz dos movimentos literários, o concretismo é um dos pontos do percurso, exemplo contrário de contemporâneo: "E por isso, ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem [...] Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar." (AGAMBEN, 2009, p.65).

4.1 PLANOS: BRASÍLIA E POESIA CONCRETA

A similaridade entre o *Plano-piloto para poesia concreta* e o *Plano Piloto de Brasília*, vão muito além do que o nome possa aparentar. Sendo o primeiro uma homenagem ao segundo - publicado apenas um ano após o de Brasília - seu conteúdo se assimila em muito tanto em coincidências semânticas, como elementos estéticos que compartilham o *zeitgeist*, um mesmo espírito de época. "Tem o espírito do século XX: é novo; é livre e aberto; é disciplinado sem ser rígido." (RELATÓRIO, 1991, p.35).

No dia 30 de setembro de 1956, o "Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil foi divulgado oficialmente através do Edital publicado no *Diário Oficial da União*" (RELATÓRIO, 1991, p.13). Concurso este que Lúcio Costas apresentaria o projeto triunfante da nova capital - este, datado de 1957 -, dentre outros vinte e cinco participantes. Dentre projetos custosos e relativamente mais rebuscados apresentados por empresas e outros participantes, o projeto de Lúcio Costa chamava atenção pela sua simplicidade e clareza do pensamento.

> A modesta apresentação de Lúcio, um cartão e umas folhas datilografadas explicativas, com aqui e acolá uns croquis à mão para ilustrar o texto, em contraste com a suntuosidade de outras apresentações, deixou o público atônito. [...] Uma firma construtora gastou com as maquetes e quadros de alumínio mais de 400 mil cruzeiros, ao passo que o vencedor tirou do bolso uns reles 25 cruzeiros com papel, lápis, tinta e borracha, e foi tudo o que despendeu, além de umas dezenas de horas de trabalho. (PEDROSA, 1995, p.308)

Justamente a simplicidade e clareza do projeto de Lúcio foram responsáveis pela conquista do coração - e quem sabe, melhor, da cabeça - dos jurados. Em meio a tempos políticos turbulentos (PEDROSA, 1995) de falta de confiança popular no governo, crise de crescimento econômico - além de uma inflação de crescimento proporcionalmente inverso - e uma crescente desejo nacionalista (AGUILAR, 2005), o projeto de Brasília proposto era a resposta almejada. Justamente formado pelo cruzamento de duas linhas fundamentais - uma reconfiguração do lirismo, quem sabe?[43] -, o Plano Piloto de Brasília era a marcação do local resposta, ou melhor, do objetivo-resposta à toda a confusão provocada pelas tensões do momento heterogêneo que era o estado - e também Estado - nacional. Não só era também um

---

[43] No texto de introdução do Relatório do Plano Piloto de Brasília (1991, p.11), a relação entre o projeto da capital e o lirismo aparecem: "Antes de ser um documento técnico, esse texto é um exercício de sinceridade e lirismo que, poeticamente, sintetiza a gênese da cidade, definindo suas escalas e norteando espacialmente a localização dos edifícios públicos, áreas residenciais, espaços culturais e comunitários e as vias de circulação, dedicando ao cidadão grandes áreas livres, amplas e ilimitadas.".

objetivo, ou seja, um plano futuro a ser atingido, como, projetado em formato que se assemelha a um avião, Brasília era a síntese do que deveria ser esperado em um futuro. Um futuro certo, que deveria ser alcançado e não mais descoberto ou resolvido.

Leminski deixa claro em suas críticas o enfoque do concretismo e seu desejo de um novo. Não muito distante disso, Brasília surge como uma cidade simplesmente construída de um suposto nada, inteiramente nova e, também, nova em sua *inteiridade*[44] "[...] resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional." (RELATÓRIO, 1991, p.32). Dizer que o *Plano piloto de Brasília* seria então uma harmonia de contrariedades, entretanto, parece um tanto quanto precipitado. Por exemplo, contrapor lírico e funcional demonstra que há uma falsa contradição, a rigidez lírica, como visto anteriormente pouco coincide com uma forma de despropósito ou liberdade. Dentro do seu caráter linearmente formal, o lirismo se aproxima de um elemento de razão capital, logo, a funcionalidade capital é um conceito próximo nesta mesma tradição estética.

Tão lírica como pode ser, o *Plano Piloto de Brasília* é uma grande narrativa construtora de uma lógica capital, afinal, Brasília mesmo vem a ser a capital da nação. No início do Relatório do Plano Piloto de Brasília, tais intenções de compromisso com uma racionalização não ficam velados: "Contemplar Brasília é sempre um gesto de admiração ao intelecto do Homem. Homem este que tem nome e rosto: Lúcio Costa. " – (RELATÓRIO, 1991, p.5). O rosto molde moderno se faz presente e com isto gostaria de trazer, em contrapartida:

> A arte moderna, quando ainda mostra rostos, faz como que o registro de uma catástrofe interfacial permanente. De maneira análoga à pintura de máscaras arcaica, ela mostra rostos não mais modelados nas correspondências geradas em esferas íntimas, rostos sem reconhecimento, marcados pelo esvaziamento e pela deformidade das grandes corporações, exibindo em não pouca medida a deturpação pelo sucesso, o sorriso fixo dos vencedores, rostos que se apresentam não mais como parceiros humanos (SLOTERDIJK, 2016, p.173)

Não somente a tentativa de uma construção de grande narrativa que taparia os buracos e imperfeições - ou melhor, os cortes - da nação por vir[45]. Tal narrativa capital da capital Brasília, não faz rodeios sobre o que tem a dizer, é objetiva: admirar o intelecto,

---

[44] "uma cidade sem ruínas (ruinogramas)" (LEMINSKI, 2013, p. 122-123).

[45] Em uma nação por vir, não necessariamente significa dizer que não havia o conceito de nação até então, no sentido cronológico, mas considerar a falta de uma unificação, ligamento que desse sustentação ao corpo-nação-estado.

colocar em posição superior - elevada, ao alto - indiscutível a lógica. Em pouco esse rosto do intelecto se apresenta como um parceiro humano e isso se faz claro em todo o plano, ambos os planos: de Brasília e da poesia concreta. "e se o povo todo gostar do verso, o que é que a gente faz? expulsa o povo?" (BONVICINO, 1999, p.111). Todo plano tem seu preço em corpos, em massa viva e pouco se faz simpática a ela. Seu compromisso último é com a lírica, com a luz de um tempo, não com a sombra - não contemporâneo - com as "grandes corporações [e] o sorriso fixo dos vencedores." (SLOTERDIJK, 2016, p.173, grifo meu).

Anteriormente, Pedrosa (Apud AGUILAR, 2005) nos coloca a proposta de observar o que foram as vanguardas pela ótica do museu e essa ótica nos traz novamente o "sorriso fixo dos vencedores" (Ibidem, 2016, p.173). Na mesma Bienal de 1951 (AGUILAR, 2005), na qual Max Bill[46] foi premiado por *Unidade Tripartida*, Le Corbusier - uma figura de inspiração para o projeto de Brasília - recebeu o prêmio de primeiro lugar na categoria de arquitetura. O segundo e quarto prêmio foram entregues para Niemeyer e Lúcio Costa, responsáveis pelo projeto da capital posteriormente.

As triunfantes inspirações para os Planos pilotos - de Brasília e para a poesia concreta - demonstram afinidades estéticas pouco aparentes quando analisadas as propostas dos dois eventos - concretista do Noigandres e do projeto de Lúcio Costa -, mas que ainda assim pareciam não ser ruído na conversa entre eles:

> As formas orgânicas de Niemeyer ou a recuperação do gesto artesanal no "Plano Piloto" de Lúcio Costa (feito a lápis e à mão) não coincidiam com as buscas dos concretos cujas formas geométricas eliminavam a individualidade e a expressão, ambas consideradas resíduos românticos. O que é decisivo, de qualquer forma, é que os agentes do processo pareceram ter-se importado menos com isso do que com a projeção *internacional* da nova capital (orgulho do país periférico que toma a dianteira) ou sua significação claramente modernista, para além das diferenças pragmáticas. (AGUILAR, 2005, p.84)

Não é nenhuma surpresa neste ponto constatar isso, mas a sintonia entre os dois planos, suas propostas e ambientes se dá pela sua expressão de desejo de capital. No "plano-piloto para a poesia concreta, manifestava-se esta vontade de erguer-se como porta-voz natural - no campo da poesia - do novo clima modernista que a fulgurante cidade transformava em nacional e hegemônico." (AGUILAR, 2005, p.82).

Mesmo que o desejo de ser porta-voz do clima modernista - quem sabe, de *encabeçar* - não fosse algo exclusivo do concretismo, mas de muitas outras vanguardas que

---

[46] Vale relembrar a importância da figura de Bill para o grupo Noigandres.

viam a difusão dos critérios modernistas em meios institucionais também uma possibilidade de imposição hegemônica a nível nacional de tais postulados (AGUILAR, 2005), o exemplo do concretismo para este trabalho é válido, uma vez que de uma das rachaduras desta história concreta aparece a produção de Leminski aqui analisada.

4.2 CONSTRUÇÃO NEGATIVA

Existe uma falsa sensação de evolução ou desenvolvimento das cidades normalmente ligado à expansão contínua do espaço urbano. Correntemente é desconsiderada a constante decomposição deste – ou mais de um – espaço urbano. Decomposição esta não necessariamente no sentido biológico, químico ou físico, mas no sentido de uma *alteração redutiva* onde muitas vezes a perda pode ser maior que os ganhos e neste momento vale ressaltar que não se trata de estabelecer um juízo de valores entre o que são perdas e ganhos dentro do espaço urbano, mas considerar tanto uma parte construtiva e positiva frente à outra degenerada e negativa.

Mirar os restos dos espaços decompostos é mirar o constante crescimento das imperfeições no sentido negativo das coisas paralelas às construções no sentido positivo, onde um cresce equivalente a outro. Uma forma de se pensar como esse processo se dá, é através do processo de construção de ruínas[47] já mencionado anteriormente neste, ou seja, constantes acréscimos de coisas - uma substância indeterminada - as quais nunca podem ser mantidas em uma forma *perfeita* e *completa*, sempre em constante decomposição: O estado de perfeição da arte - maior completude possível - é o estado de imperfeição/constante degradação – cada vez menos imperfeita , ou seja, a poesia - bem como outras manifestações estéticas - é perfeita em sua imperfeição: é im-perfeita - *per-fare*, por fazer - num constante estado de estar por ser feita, sempre.

> claro calar sobre uma cidade sem ruínas (ruinogramas)
>
> Em Brasília, admirei.
> Não a niemeyer lei,
> a vida das pessoas
> penetrando nos esquemas
> como a tinta sangue

[47] A ruína sempre é um processo de declínio, até um documento de redução negativa: "como ruína, a história se fundiu sensorialmente no cenário. Sob essa forma a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio" (BENJAMIN, 1984, p. 200), entretanto, não necessariamente estritamente admitindo o sentido negativo de uma perda máxima.

no mata borrão,
crescendo o vermelho gente,
entre a pedra e pedra,
pela terra a dentro.
Em Brasília, admirei.
O pequeno restaurante clandestino,
criminoso por estar
fora da quadra permitida.
Sim, Brasília.
Admirei o tempo
que já cobre de anos
tuas impecáveis matemáticas.
Adeus, Cidade.
O erro, claro, não a lei.
Muito me admirastes,
Muito te admirei.
(LEMINSKI, 2013, p.122-123)

Justamente no poema de crítica à Brasília, há a escolha de termos com o prefixo *ad* - tanto nos flexões de admiração, quanto em *adeus* - retoma uma ideia de adição ligada normalmente ao que envolve este positivismo que transparece na estética da nova capital, além da admiração pelos elementos não matemáticos da capital, como a vida das pessoas e os elementos clandestinos.

Também há a crítica pelo custo em vidas da nova capital. Leminski reatualiza "o esquecimento das inúmeras mortes de operários, sobretudo migrantes nordestinos, durante a construção da nova capital, quando a imposição das jornadas nos canteiros de obra se adequava ao projeto desenvolvimentista de, ao mesmo tempo, acelerar e contrair a história: cinquenta anos em cinco." (GIORGI, 2016, p. 116) de uma forma ambivalente, ao mencionar a vida das pessoas que penetra os esquemas do Plano Piloto tanto posteriormente à construção de Brasília - de uma vida que não se submete a ser colocada dentro de um quadrado pré definido - mas também da vida se que se foi e se tornou elemento parte da cidade em si, "como a tinta sangue/ entre a pedra e pedra/ pela terra a dentro." (LEMINSKI, 2013, p. 122-123).

Não seria exagero dizer que por trás de cada camada de tinta-véu, seja de cores sinteticamente quentes e alegres ou frias e calmantes, persiste e pulsa o corpo-massa monstruoso composto de toda a massa-corpo que pereceu para erguer - em direção ao céu, tal qual o avião imaginado no projeto de Brasília, longe da terra penetrada pelo sangue - o plano capital do Brasil.

Também o trecho "Muito me admirastes/ Muito te admirei" (LEMINSKI, 2013, p. 122-123). Retorna uma forma de aparição de monstruosidade formada por Leminski no *Catatau:* Occam. "Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim.

Encontro-o. Não quer ficar lá, é aquimonstro. [...] Recomponho-me aqui - o monstro." (LEMINSKI, 2010, p. 20.). A discussão entre tais trechos parece formar uma forma de ótica monstruosa sobre Brasília. Ainda que no início, Brasília tenha nascido de uma intenção capital, homogênea, parte do que ela é - ou são - se mostra monstro. Em outros termos, "A reta da Europa curva-se ante o Brasil" (Ibidem, 2010, p. 140), as linhas líricas de Brasília se tornam via torta, menos formal: "A vida daqui vira a via. Monstros adulteram as vias a poder de rasuras." (Ibidem, 2010, p. 37).

É necessário retomar os planos de 1957 e 1958 neste momento. Desconsiderando, novamente, a *ruinificação,* os planos-pilotos atestam e reafirmam a *estética capital* da visão *construtiva-evolutiva*. Planificar e planejar - os dois sentidos são possíveis dentro de ambos os *Planos-pilotos* - é estabelecer uma direção e uma rota para atingir o horizonte desta direção, como se a arte (no caso dos planos-pilotos) devesse seguir em frente, num sentido de evolução, onde o caminho percorrido é um caminho ultrapassado e o horizonte é o local de progresso.

O *Plano piloto de Brasília* é, assim uma forma de solidificar esta estética capital – e capital estética – sobre o pilar que a sustenta, junto à capital do país. Ao *Plano-piloto para a poesia concreta*, coube o papel de reconduzir tal atestado de visão da evolução da arte para a poesia especificamente - vale lembrar, entretanto, que tal responsabilidade não é exclusiva do *Plano-piloto para a poesia concreta* -.

> É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. [...] resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. (RELATÓRIO, 1991, p.32)

É importante pensar que o *Plano-piloto para poesia concreta*, assim como o *Plano piloto de Brasília* não são somente um documento de imposição sobre a estética - poesia e arquitetura, respectivamente -, mas foram também, eles mesmos, um próprio documento estético, atestado de que os ideais capitais se encontravam presentes dentro das artes durante o período.

O *Plano-piloto para poesia concreta* assume uma postura de quem *resolve* a poesia, como se esta fosse uma charada, possuidora de uma possibilidade de resposta, sendo esta a final. Tenta não somente domesticá-la como assumir as suas rédeas no sentido de guiá-la, numa tentativa de dar uma direção de *avanço* da poesia, apontando o caminho correto a ser seguido para uma poesia que funcione de acordo com determinados ideais: "poesia concreta:

produto de uma evolução crítica de formas." (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1958, p.1). Planificar e planejar a poesia concreta é estabelecer um módulo de controle, dizer onde cada coisa deve e pode estar, além de determinar que o "criminoso"[48] é quem se encontra fora da quadra permitida. É por fim, estabelecer um - e uma - capital[49].

O Plano-piloto para a poesia concreta, como dito em capítulo anterior, em muito se assimila a um tipo de manual de regras, de constatações do que pode ou não ser feito ao realizar o ato transgressor - na visão dos concretistas - de romper com algum tipo de tradição literária. Entretanto, ao custo de estabelecer um novo tipo de tradição, este, ao gosto do movimento. Os então transgressores dentro do manual de transgressão são tidos por Leminski como piratas possuidores de um plano, um molde inclusive capital. Não se trata mais de perseguir e pilhar o capital, desconsiderando sua regra, se trata de estabelecer um novo capital máximo.

> caríssimo régis
> penso que o plano piloto
> virou plano pirata
> nosso negócio
> é gerar uma ecologia
> um meio ambiente nosso
> de trocas de mensagens
> metalinguagens mútuas e recíprocas
> (deixe que chamem de panelinha máfia autofagia etc)
> UM MACROGESTO
> só assim vamos ter força para continuar
> permanecer
> transformarmo-nos sem mudar
> aufhebung: o conceito hegeliano que quer dizer
> ANIQUILAR & MANTER (BONVICINO, 1999, p.36)

Como piratas frutos do molde do plano-pirata, os concretistas invadem o então navio sem rumo - sem uma direção de avanço, sem capital e planejamento - para que, mesmo com um suposto propósito clandestino, o navio seja tomado e, logo, seja instituído um controle - capital - responsável por direcioná-lo. Novamente há um propósito, um rumo, um local a ser atingido, coisa com a qual a poesia não possui coincidência.

---

[48] De claro calar sobre uma cidade sem ruínas (ruinogramas) (LEMINSKI, 2013, p.122-123).

[49] Ambas as colocações, tanto de uma capital como um capital são próximas. Como já explorado anteriormente, há uma tradição comum de associação entre a cabeça como um local de perspectiva central, além de um local de comando e controle - principalmente na cultura ocidental, a cabeça é um local de rigidez em contradição com o coração, um local de sensibilidade, disformidade, liberdade, etc -. Dentro desta perspectiva, a lógica adquire um local de afirmação para sua soberania. O bolso, local de capital, tradicionalmente também assume contornos mais lógicos, menos baseados em sensibilidade, disformidade e liberdade. Todo plano capital - de ponto de controle - envolve capital - dinheiro -.

um poema
que não se entende
é digno de nota
a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota
(LEMINSKI, 2013, p. 71)

Leminski, então, tanto quanto sua produção estética, são formas de criminosos para o capital. Num exemplo máximo de crítica ao capital, além do que foi exposto antes, há também a montagem *kamiquase* de Leminski como crítica ao capital e, consequentemente, indo de encontro com os planos pilotos (Concretista e de Brasília). Logo à primeira vista e como exemplo claro desta crítica, a montagem *kamiquase* é a imagem da cabeça desfalecida no poema, fraca e pálida.

A montagem *kamiquase* também recorre a uma espécie de imaginário de "Kamikaze", termo mais comum e familiar ao coletivo, porém sem atingir uma correspondência final, como se processo de ligação de sentido entre um termo e outro fosse suspenso durante esse processo, como uma estrada interrompida: um quase. Essa "meia correspondência" é o que torna o próprio sentido perfeito em sua contrariedade. Ao mesmo tempo que o termo utilizado no poema possui ligação com os sentidos antes colocados, ele também expõe mais ligações de sentidos que se correspondem até certo ponto sim e até certo ponto simultaneamente. Essa exposição dupla expõe uma dupla falta, um trecho de ligação entre a montagem *kamiquase* e um sentido final, a própria falta é constituinte do poema, tal qual uma cidade que se decompõe e se constrói em ruína. A montagem *kamiquase* expõe e expande formas de *enjambement*, ou então, numa forma mais leminskiana de construção, *enjambemente*.

Um poema não possui propósito específico, mas sim, cria propostas: tanto num sentido de ação não ingênua, como no sentido de oferta. Oferta esta que, decorrente da falta de rigidez de propósito – ou uma finalidade; uma resolução final -, pode ser inclusive uma proposta mentirosa, enganadora. A poesia não seria só o enjambement – como também verso – mas também, quem sabe, um *enjambemente*.

Também há o fato de a razão e o sentido serem de conhecimento do poema, porém, são ignorados e transgredidos. A montagem *kamiquase* é também um criminoso por estar fora da quadra permitida e não só por isso, por querer - quem sabe até *exigir* - estar fora de qualquer terreno fixo que alguém ou algo possa querer estabelecer para ele, numa espécie de contemporaneidade espaço-temporal.

Curioso é pensar que, mesmo em tempos de estéticas capitais em prol de soldar a nação fragmentada, bem como tempos de violência cujo preço se dá em corpos, se inscreva uma obra de estética acéfala e monstruosa. Entretanto, mesmo que em tempos diferentes, a montagem kamiquase não se faz sozinha neste espaço atemporal de inscrição.

4.3 TIRADENTES

Tiradentes esquartejado[50] de Pedro Américo é um atestado dos cortes contemporâneos tanto quanto o *kamiquase*. O próprio pintor é responsável por pinturas relacionadas a independência do Brasil, bem como de imperadores. Entretanto, mesmo em meio ao momento de consolidação do corpo-nação, ainda expõe a fragmentação do espírito de nascimento de uma nação acéfala.

O quadro datado de 1893, originalmente exposto no edifício da Câmara Municipal de Juiz de Fora - que posteriormente acabou sendo adquirida pelo local[51] - faz parte de uma série que o pintor desenvolve acerca da Conjuração Mineira, onde também fazem parte:

> *A Cena Idílica de Gonzaga a Bordar, a Fio de Ouro, o Vestido Nupcial de Sua Marília* (não localizada)*; A Mais Importante das Reuniões dos Conjurados* (coleção Família Montesi, Florença)*; A Cena da Constatação de Óbito, Passada Diante do Cadáver e Cláudio Manuel da Costa* (não encontrada)*; A Prisão de Tiradentes em uma Casa da Antiga Rua dos Latoeiros* (não encontrada) *e Tiradentes Suplicado.* (DIAS, 2013, p.86)

Em uma leitura de Christo[52] (2005), a imagem de Tiradentes é tomada como de um herói republicano, não apenas na pintura mencionada, mas no imaginário social sendo considerado um mártir da pátria. Ainda na mesma leitura, Dias (2013, p.86) monta uma espécie de genealogia referencial da obra, mostrando uma forte ligação com uma tradição das belas artes:

> Na composição geométrica desta última[53], com madeiras em forma de cruz - que novamente aparece na imagem de Cristo -, o corpo fragmentado remete, entre outros artistas, ao francês Théodore Géricault (1791-1824) e suas pinturas de corpos suplicados, ou às cabeças de São João Batista representadas ao longo da história da

[50] Também conhecida como Tiradentes Suplicado.

[51] Atualmente a obra integra o Acervo da Fundação Museu Mariano Procópio - MAPRO (Juiz de Fora-MG).

[52] Christo é historiadora premiada pelo Prêmio Capes de Teses por *Pintura, História e Heróis no Século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*, defendida na Unicamp (DIAS, 2013).

[53] Nesta passagem, *última* se refere à obra Tiradentes Esquartejado.

> arte. Seu braço estendido relaciona-se à imagem da *Pietà* e do Cristo Morto, tanto a da escultura de Michelangelo (Basílica de São Pedro, Roma), como a da *Deposição* (Museu do Vaticano, Roma) de Caravaggio (1571-1610), ou ainda do *Marot Morto* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas), de Jacques-Louis David (1748-1825).

Na produção de Américo, o referencial histórico se faz presente e constantemente colocado em função - seja qual for o algo que esteja em função de -. Sendo um dos artistas de sua época mais comentado por críticos de jornais e revistas, os posicionamentos transitavam entre elogios, ataques, difamações e enaltecimentos. Isso, segundo Christo (2005) somado a inclinação religiosa do autor, em consonância com os mestres de sua formação europeia e o referencial da então atualidade Eurocêntrica - especialmente na França, onde obteve grande parte de sua formação artística e na Itália, país onde residiu por longos períodos e posteriormente, local onde veio a falecer - possibilitaram sua inserção num meio republicano que demandava por uma narrativa de nação.

> Ele também contribuiu para a consagração da pintura de história no país, ao lado do pintor Victor Meirelles (1832-1903). Em 1879, milhares de pessoas foram visitar, na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), as telas *A Batalha do Avaí,* de Pedro Américo, e *Batalha dos Guararapes,* de Meirelles, protagonistas visuais na corrente propagandística e nacionalista do fim da Guerra do Paraguai (1864-70) e das grandes batalhas da história brasileira. E como não citar *Independência ou Morte* (p.76), também conhecida como *O grito do Ipiranga,* certamente uma das obras mais reproduzidas nos livros didáticos no Brasil? (DIAS, 2013, p.12)

Entretanto, apesar do contexto em que Américo estava incluído, surge a figura de um herói da independência e, consequentemente, da formação do que seria uma nação brasileira esquartejado, dividido, literalmente aos pedaços. O quadro se apresenta como uma espécie de distorção de uma narrativa épica pouco convencional - ao menos à luz da época - sendo criticada pela distorção de valores tradicionais na pintura, como antes exposto justamente em um período de atividade política[54] do pintor, segundo Dias (2013) e Christo (2005). Mesmo não sendo sua primeira obra repudiada[55], certamente Tiradentes Esquartejado foi a mais marcante.

---

[54] "Américo torna-se deputado pela Paraíba na Assembleia Nacional" (DIAS, 2013, p.15).

[55] No mesmo período em que começava a Guerra do Paraguai, quando Américo prestava concurso para a cadeira de desenho figurado de Aiba, sua tela *A Carioca* seria recusada pelo então imperador com a prerrogativa de ser imoral (DIAS, 2013, p.14).

Figura 3 - Tiradentes esquartejado
Fonte: *Pedro Américo* (DIAS, 2013, p.87).

O Estado brasileiro nasce fragmentado e decapitado. Entretanto, passa a perseguir um tipo de narrativa de origem de unificação. Narrativa esta que possui relação direta com Brasília. Tiradentes esquartejado é uma anti-narrativa, ou, ao contrário de uma narrativa grandiosa da nação, uma narrativa da catástrofe, do anti-progresso. A nação não nasce tendo um caminho trilhado e superado e outro caminho de melhoria à frente, numa espécie de evolução simplista, um caminho linear; muito pelo contrário. A nação nasce de cortes, locais de tensão que cedem em diferentes direções e também se faz em cortes num movimento

ambivalente. A nação nasce ferida de morte, muito mais como violência[56] e barbárie do que como triunfo.

Apesar da tentadora ideia de uma troca entre o quadro *Independência ou morte* por *Tiradentes Esquartejado* nos livros didáticos do Brasil como figura do processo de independência e formação da nação - certamente seria polêmico, ao estilo do quadro -, vale ressaltar que não se trata de instaurar uma nova narrativa que busque suturar as fissuras, mesmo que seja *narrativa não-narrativa,* ou uma narrativa da catástrofe. O processo de leitura se dá justamente em não promover uma espécie de homogeneização, colocar um ponto final definitivo ou uma solução, mesmo que nova - modernista, quem sabe? - caindo em um tipo de situação arcaica, um reprocessamento de uma tradição antiga: a capital.

Apesar de dividido, desmembrado, de alguma forma, a nação-povo é remontada, no quadro de Américo, num exemplo de montagem contemporânea, ela é uma silhueta somente - um fundo - não é protagonista alvo dos holofotes, as luzes: ela se encontra na sombra de seu tempo.

O montagem do corpo de Tiradentes na imagem, somado ao pano sob o qual o corpo se encontra posicionado - mas que também se encontra repleto de sangue, ou seja, de Tiradentes também - forma uma figura próxima do contorno do território nacional brasileiro. A ideia desta composição ser uma alusão ao território nacional se reforça com a utilização das cores. No lado direito do quadro há a presença forte de tons de azul tanto do céu, como presente na madeira, remetendo a uma espécie de mar, ou zona litorânea deste território, enquanto o mesmo não acontece no lado esquerdo da pintura, onde há a predominância de tons amarelados e marrons, mesmo onde aparece o céu ao fundo.

Curiosamente, o local que viria a ser Brasília futuramente se encontra - considerando o corpo de Tiradentes como território nacional - próximo dos principais órgãos sexuais: ânus e pênis do herói, local não de vida e reprodução mas sim de morte e desejo - ou até, quem sabe, *desejo de morte* - representado no monstro presente em *Acéphale*[57]*,* e no quadro, inclusive, local manchado de sangue - resquício de ferida, ou combate ou fissura fatal ou não do corpo -. Pedrosa (1995, p.307) nos traz a imagem do desejo moderno brasileiro de fazer de Brasília uma flor de estufa portadora de uma "esperança de que a vitalidade mesma

---

[56] Lembrando, por exemplo - e que também foi tema de produção de Américo -, a guerra do Paraguai, durante período de início de consolidação da nação.

[57] Vide página 53.

do País lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro.".

E mesmo que a construção de Brasília seja um problema consideravelmente posterior ao problema apresentado por Américo e que aparentemente pareça pouco sensato promover uma ligação entre os dois eventos, é possível relembrar a abertura do Relatório do Plano Piloto de Brasília: "...José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA." (RELATÓRIO, 1991, p.18). Ou seja, uma vez que a pintura é datada de 1893, é possível relacionar a proposição de José Bonifácio como um evento diretamente ligado ao Plano Piloto de 1957 e o quadro *Tiradentes Esquartejado* como um terceiro evento anacronicamente a posteriori de Brasília neste formato de montagem histórica.

A capital da nação contada por Tiradentes esquartejado, ao contrário de Brasília, desfalece, é desligada do corpo, elemento corporal mais distante das outras partes, sua ligação se dá somente pelo sangue. Como dito antes, um plano capital sempre cobra um preço em corpos, massa e também, sangue - na pintura, a forma de ligação entre cabeça e corpo.

A composição da tela também utiliza a imagem da madeira como uma forma de condução geométrica. As formas apresentadas em madeira são rígidas, linhas firmes compostas principalmente por retas formando principalmente quadrados, cubos, retângulos e paralelepípedos, inclusive, compondo o que seria a estrutura do palco de execução. Ou seja, os elementos geométricos são também estruturais. Diferentemente das formas usadas na construção do corpo de Tiradentes, onde há a presença de formas arredondadas e poucos contornos, inclusive nos panos sob o qual o corpo se encontra, mas que também pode - uma vez cheio de sangue de Tiradentes - ser considerado como uma extensão de tal corpo e uma vez que tal corpo se mostra esquartejado, o corpo compõe uma estrutura desfeita, em contraste com a estrutura montada pela madeira.

Entretanto, tais elementos geométricos e rígidos que compõe as estruturas no quadro apresentam rachaduras, fissuras e até buracos naturais da madeira. Nos cantos superior e inferior direitos há a presença de falhas que, com a presença da coloração azulada e até esbranquiçada, apresentam sinais de apodrecimento, de degradação de tais estruturas e de tal rigidez formal, não há forma perfeita e mesmo que tenha um dia chegado perto de ser, tais formas caminham num sentido degradativo. No canto inferior esquerdo da imagem, a madeira

que aparenta formar a base estrutural da escada[58] apresenta uma fissura aparentemente da natureza da madeira, mas que se estende tomando praticamente a tábua inteira, formando uma rachadura que percorre toda a estrutura de tal escada.

Vale ainda mencionar, que a escada pode servir como um elemento ambivalente: tanto de elevação quanto de declive. Num sentido formal e estrutural - lógico e capital, quem sabe -, uma vez que a estrutura se encontra comprometida, é um elemento fadado à queda eventualmente. Além disso, se fosse possível estabelecer um tipo de cronologia de uma suposta história contada pelo quadro, o momento passaria a contar um evento pós-morte, ou seja, o momento de elevação do corpo do herói - de movimento ao palco de execução - já aconteceu. Restaria agora um movimento de descida de corpo. Nada de ascensão ao plano do céu, mas um retorno ao plano do chão, da terra.

Entretanto, voltando o trabalho para si mesmo neste momento um pouco, acredito que seja necessário trabalhar sob uma colocação: qual o motivo de uma análise tão simbólica - quase semiótica - sendo que este simbolismo da imagem pode ser ligado a uma tradição capital e neste momento a leitura traz consigo necessidade de acefalia?

Acredito que o uso de uma análise tomando elementos simbólicos do quadro pode ser viável do momento em que eles passam a compor relações de eventos contemporâneos, não histórico-progressistas - ou de um positivismo histórico - que nada mais são que uma forma de leitura acéfala de eventos. Não se trata de sujeitar a imagem ao campo do simbólico, mas sim de tomar tal leitura - que apesar de não parecer, pode ser lógica, mesmo que de uma lógica diferente da habitual, mas dentro de uma dialogia entre coração e mente - e distorcer suas prerrogativas e processos a fim de promover propostas - sinceras ou não, como no caso do *enjambemente* -.

Não há progresso sem que um corpo se torne somente um corpo, desligado de outra possibilidade plural que poderia apresentar.O que tais corpos esquecidos possibilita formar - e ao mesmo tempo ser lido dessa forma - é uma massa monstruosa, tal qual anteriormente explicado ao mencionar Brasília e agora retomado:

---

[58] Inclusive, a imagem mostra a figura de uma das madeiras base em primeiro plano, enquanto o seu par pouco aparece e, a porção mínima que entra em cena, é tomada pela sombra da imagem, um acompanhante, ou um duplo quase invisível, apenas uma mínima silhueta na sombra. Assinalo tal interpretação em nota de rodapé por se tratar de uma interpretação que envolveria um apanhado teórico extra além do apresentado neste trabalho e que no momento se torna inviável, entretanto, é um ponto bastante interessante para que não seja assinalado.

> Um povo, o pó: afinal são também esses mortos esquecidos – esses mortos, a rigor, imemoriais – que fundaram Brasília, ali enterrados anonimamente junto com o concreto de suas fundações e a poeira do cerrado. São esses mortos que, em busca de uma civilização oásis19, foram engolidos pela miragem no deserto: "cidade do futuro", "terra prometida" etc. Esses mortos, em suma, que através dos tempos assediam toda fundação: com alguma força sobrevivente, a-fundam. (GIORGI, 2016, p.116)

É sob estas perspectivas que Tiradentes Esquartejado possibilita contato com o kamiquase, um outro evento sem aparente conexão, seja de tipo estético, temporal[59] ou algum outro dentro de um sentido lógico seja com o quadro ou com Brasília, pela sintonia ou pelo contraste.

Retomando um trecho um pouco anterior desta passagem, foi constatado que mesmo sendo cronologicamente anterior a Brasília, Tiradentes Esquartejado poderia ser lido como um evento de inscrição a posteriori, num sentido *crono-alógico*. Nessa mesma perspectiva, a montagem kamiquase, uma publicação cronologicamente posterior[60] ao quadro de Américo, poderia ser lido como contemporâneo a ele. A possibilidade de leitura destes dois eventos como inscritos num mesmo espaço não-espacial ou tempo atemporal que não se desliga da perspectiva habitual lógica - espacial e temporal - mas também não se insere nela, chega próximo de tocar algo novo - não-espacial e atemporal -, uma espécie de entre-lugar se dá por um elemento em comum: a acefalia.

Ambas as presenças - Tiradentes Esquartejado e kamiquase - são espécies de corporificações de monstros acéfalos reatualizando sua condição que é ligada a uma questão mal resolvida e tende a retornar. Neste caso, especificamente, um problema que nasce com a nação e seu projeto: justamente projetar a nação ou colocá-la sob a luz de um projeto. Entretanto, a acefalia tende a retornar; ou melhor: "O homem escapou de sua cabeça como o condenado da prisão." (BATAILLE; KLOSSOWSKI; MASSON, 2013a, n.p.).

---

[59] Num sentido cronológico.

[60] Datado de 1983.

5 PREZAR E PRAZER PELO EXCESSO

No mesmo local de debate onde o *Fazer* é colocado em discussão, falar sobre o que foi *feito* durante o decorrer deste trabalho ou até o que, em muito acredito, há de ser feito pode ser um pouco intricado. Vale então, apontar o que se encontra em estado de construção neste trabalho - estado este inclusive durante o momento de leitura de quem por ventura vier a lê-lo[61] - o que, apesar de mais complexo por justamente indeterminar o que poderia ser a fronteira limite do trabalho, ainda me parece mais harmônico ao seguir com este caminho visando a proposta desta pesquisa.

Um constante artifício metodológico utilizado e frequentemente encontrado no meio acadêmico é do princípio da *Navalha de Ockham*[62] (HURON, 2012), quase como uma ode de exaltação da razão, consiste em priorizar somente o necessário. Uma espécie de princípio reducionista, focado na economia - principalmente no sentido de poupar - e se tornando uma forma de metodologia utilitarista, ou seja, basicamente o trabalho da *navalha*, seria o de podar os excessos, evitar rodeios, valorizar a objetividade: uma máxima da razão.

Entretanto, um dos principais alicerces de toda a construção deste trabalho, é justamente o prezar pelo excesso. Em certos momentos, carregar em si elementos dispendiosos, sem o compromisso com a utilidade de tais elementos. Tais parcelas de dispêndio podem ser encontrados tanto na construção do texto, em elementos de escrita, como em partes do material coletado para a formação do *corpus* do trabalho.

Na obra *Catatau*, referenciando Guilherme de Ockham e sua navalha, Leminski traz à luz a sombra da monstruosidade Occam, figura responsável por embaralhar a lógica presente no pensamento do protagonista, uma espécie de antagonista do princípio da Navalha de Ockham, apesar da aparente proximidade por conta dos nomes. Logo, o método deste trabalho estaria mais inclinado à uma metodologia da Navalha de Occam (do Catatau), guiado por uma lâmina que não remove, que não poda, mas acrescenta. Uma lâmina que, em cada golpe em um elemento desnecessário, mais marca com a dor da ferida do que consegue chegar perto de retirá-lo. Se de alguma forma remove, é na busca de fazer sobressair a falta, integrá-la e se integrar - e entregar - a ela, "Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma

---

[61] Possuo intenção de manter este trecho na versão definitiva deste trabalho.

[62] A Navalha de Ockham também pode ser encontrado em algumas fontes com a grafia de Navalha de Occam, entretanto, neste trabalho, é necessário preservar a distinção feita entre uma sendo relacionada ao filósofo e outra sendo relacionada ao monstro presente em *Catatau*.

oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta." (LEMINSKI, 2010, p.22).

Entretanto, este trabalho não é uma tentativa de escrita anti-lógica, ou qualquer espécie de revolta afim de destruir a função lógica na leitura da poesia, mas sim um esforço de destituir a lógica de um pedestal constantemente construído e reconstruído, tomá-la em mãos e moldar a sua estrutura até que não possa ser reconhecida. Tal qual Occam, não se trata de aniquilar a lógica, mas de seduzi-la até que a lógica seja integrada da forma que se deseja.

Não é o caso, também, de enquadrar esta pesquisa em uma categoria de inútil, numa espécie de coleta e redistribuição de inutilidades, mas sim de reconhecer o quanto os excessos são tão teóricos e interessantes para a construção deste trabalho quanto qualquer outro artifício metodológico. Logo, prezar pelos excessos e comprometer o compromisso com a lógica, é justamente o que possibilita acessar as partes do trabalho e remontá-las da forma mais frutífera.

Para atingir uma possível construção de uma forma crítica de leitura da poesia enquanto material inconsistente, tendo sua realidade ética e política consideradas - assim como observando o caminho contrário, ou seja, da política enquanto material inconsistente e fonte de leitura para a montagem de um *corpus* literário - é necessário estabelecer um procedimento metodológico igualmente maleável, porém rigoroso

A montagem segundo Didi-Huberman então aparece como método certeiro. Se antes foi mencionado neste texto a necessidade de tomar a lógica e remodelá-la da forma que for mais conveniente para o entendimento da poesia, a melhor forma de realizar este processo é através da montagem.

> A montagem é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.6).

Ter a montagem por esta perspectiva proporciona a fluência necessária almejada para este trabalho. Tal qual o ato de retirar a lógica de seu pedestal, o ato de "talhar coisas habitualmente reunidas" (Ibidem, 2016, p.6) é o primeiro momento deste trabalho. Desde o próprio poema *kamiquase*, até as formações do campo referencial estão sob a preocupação de serem separadas, desconsiderando seus locais habituais, dentro da própria montagem, o processo de desmontagem se faz presente e fazer uso deste processo é poder observar a forma como tais elementos foram ligados um dia.

Entretanto, não se trata de criar um espaço exclusivo de embate mas, de certa forma, reconfigurar os elementos deste trabalho a fim de proporcionar algum tipo de liga antes pouco considerada. O segundo momento, então, é de montagem que "conecta as coisas habitualmente separadas" (Ibidem, 2016, p.6), a remontagem também faz parte deste método. Uma vez que foi possível observar a forma como os elementos desmontados foram ligados um dia, proporciona a oportunidade de reinventar tais formas, gerar diferentes processos, utilizar esta antiga lógica de uma forma remodelada, não sob a submissão das leis da lógica, mas a utilizando a favor da desorientação, ou uma lógica de Occam.

Com o método da remontagem então, há ainda segundo Didi-Huberman, a inevitabilidade de dois instrumentos, ainda que não figurativamente: o *atlas* e a *mesa de operações*. O primeiro é uma forma de visualizar a *montagem* enquanto processo e elemento, visão permitida pela semântica do próprio termo. Para Didi-Huberman (2011, p.1):

> Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo em fim: deslocá-lo aí onde pensávamos que era contínuo, reuní-lo ali onde suponhamos que havia fronteiras. [...] Se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é em primeiro lugar porque o mundo sofre constantemente descomposição, uma detrás da outra. (Ibidem, 2011, p.1).

O atlas, através da montagem, é a figura que expressa o trabalho final a ser alcançado com esta pesquisa, uma ligação entre diversos espaços, elementos e momentos reunidos e desorientados.

A mesa de operações é, para o método, o local do processo. É possível dizer que o trabalho é ele mesmo a mesa de operação, mas a discussão muda de rumo se for considerado que ele é também a montagem e até mesmo o atlas. Justamente a possibilidade de transição do trabalho entre essas categorias e até de transição das categorias entre si é o que dá maior valor para o momento deste trabalho. Segundo Didi-Huberman (2011, p.1):

> Quando colocamos diferentes imagens - ou diferentes objectos, como as cartas de um baralho, por exemplo - numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração. Podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajectos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas - como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia -, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legilibilidade às relações postas em evidência.

Um dos principais esforços deste trabalho se dá para evitar a cristalização dos elementos aqui colocados, o estado de constante montagem e mobilidade das partes é o que permite que esta pesquisa possa ser construída e retirar essa característica dela é o mesmo que fadar esta pesquisa ao fracasso, talvez seja possível dizer que este trabalho se encontra em constante estado de construção, ou em constante estado de falta, o que constitui o trabalho também. Talvez seja melhor, então, dizer que este trabalho está por fazer.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A quién se dirige la poesía?**. Disponível em: <https://ficciondelarazon.org/2015/06/12/giorgio-agamben-a-quien-se-dirige-la-poesia/>. Acesso em 10 ago. 2017.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O fim do poema**. In: Cacto. 1. Trad. de Sérgio Alcides. São Paulo, 2002.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernistas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André. **Acéphale: a conjuração sagrada.** Tradução de Fernando Scheibe. Número 1. Desterro: Cultura e Barbárie Editora, 2013a.

_____. Acéphale: **Nietzsche e os fascistas**. Tradução de Fernando Scheibe. Número 2. Desterro: Cultura e Barbárie Editora, 2013b.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BILL, Max. **Quinze variations sur un même thème.** Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/7678>. Acesso em 20 de mai. 2018.

_____. **Unidade tripartida.** Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/MAX_BILL/OBRAS>. Acesso em 20 de mai. 2018.

BONVICINO, Régis. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

CÁMARA, Mario. **Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña**. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2011.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. **Plano-piloto para a poesia concreta**. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>. Acesso em 8 jan. 2018.

_____. **Teoria da poesia concreta**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **poetamenos.** Disponível em: <https://www.macba.cat/en/a00279>. Acesso em 20 mai. 2018.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis do século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado".** Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005.

CORDEIRO, Waldemar, *et al*. **ruptura**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>. Acesso em 17 fev. 2018.

DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?**. Inimigo Rumor, Rio de Janeiro, v.10, p.113-116, maio 2001.

DIAS, Elaine. **Pedro Américo**. São Paulo: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas Ou le Gai Savoir Inquit. In: HUAPAYA, Cesar. Montagem e Imagem como paradigma. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110-123, jan./abr. 2016a.

_____. **Atlas - Como levar o mundo às costas?**. Disponível em: < http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>. Acesso em 19 ago. 2017.

_____. Quand les Images prennent Position. In: HUAPAYA, Cesar. Montagem e Imagem como paradigma. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110-123, jan./abr. 2016b.

ERBER, Laura. **O demônio da possibilidade**. Disponível em: <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/o-dem%C3%B4nio-da-possibilidade>. Acesso em 8 nov. 2017.

FERRARI, León. **Prosa política**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

FURUKAWA, Suely H. e TOYAMA, Susan M. H. **Dicionário japonês/português**. São Paulo: Rideel, 1990.

GARCÍA, Maria Amália. Intervenções de Max. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. **Revista USP**, São Paulo, n.79, p. 196-204, set./nov. 2008.

GIL, José. **Metamorfose do corpo. Lisboa**: A REGRA DO JOGO, 1980.

_____. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

GIORGI, Artur de Vargas. **Pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade**. *ARS* (USP), São Paulo, v. 14, n. 27, p. 107-122, jun. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000100107&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 1 de Abril de 2017.

GRUPO Ruptura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo538325/grupo-ruptura>. Acesso em: 19 de Fev. 2018.

HURON, David. **Metodologia – O Novo Empirismo: musicologia sistemática em uma era pós-moderna**. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 85-144, janeiro a dezembro de 2012.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-ideia**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

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

LEMINSKI, Aurea Alice; LEMINSKI, Estrela Ruiz; RUIZ, Alice. **Múltiplo Leminski**. São Paulo: CAIXA Cultural, 2015.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina: Una especulacíon**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

MACHADO, Alvaro. **Waldemar Cordeiro, ou o artista na era da pluralidade**. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1356,1.shl>. Acesso em 28 jan. 2018

NANCY, Jean-Luc. **Fazer, a poesia**. In: Fazer, a poesia. **ALEA**, Rio de Janeiro, v.15/2, p. 414-422, jul.-dez. 2013.

PEDROSA, Celia. **Poesia e crítica da poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão**. Estudos avançados, São Paulo, v.29, n.84, p. 321-333, 2015.

PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. In: ARANTES, Otília B. F. (org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos.** v.III, São Paulo: Edusp, 1995.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala preta**, São Paulo, v.7, p. 57-66, 2007.

RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF, 1991.

SISCAR, Marcos. **Poetas à beira de uma crise de versos**. Disponível em: < http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>. Acesso em 15 jan. 2018.

SOLDA, Luiz Antonio. **Kamiquase**. Disponível em: <http://cartunistasolda.com.br/kamiquase-2/>. Acesso em 23 de fevereiro de 2017.

TONON, Elisa Helena. In: **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (org.). São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. **Vida, coisa para ser dita: envio, metamorfose e (auto)biografia em Paulo Leminski**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

ANEXO A - UNIDADE TRIPARTIDA

Figura 4 - Unidade Tripartida

Fonte: Mac - USP (BILL, 1948).

ANEXO B - POETAMENOS

Figura 5 - Poetamenos

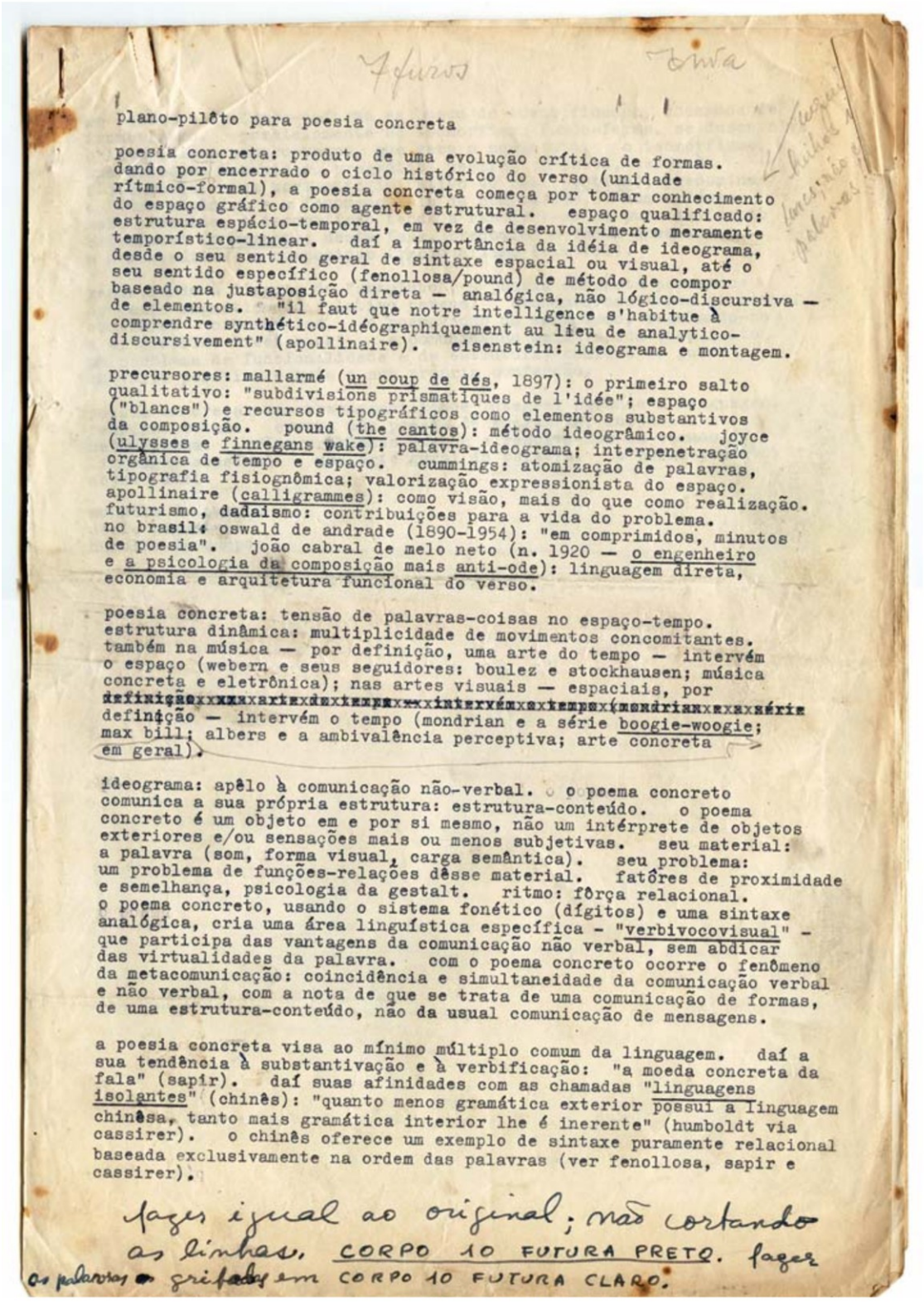
Fonte: Macba (CAMPOS, 1973).

ANEXO C - QUINZE VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

Figura 6 - quinze variations sur un même thème

Fonte: Moma (BILL, 1930).

ANEXO D - PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA



plano-pilôto para poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideogrâmico. joyce (ulysses e finnegans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaismo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (n. 1920 — o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série boogie-woogie; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta em geral).

ideograma: apêlo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações dêsse material. fatôres de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: fôrça relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica - "verbivocovisual" - que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

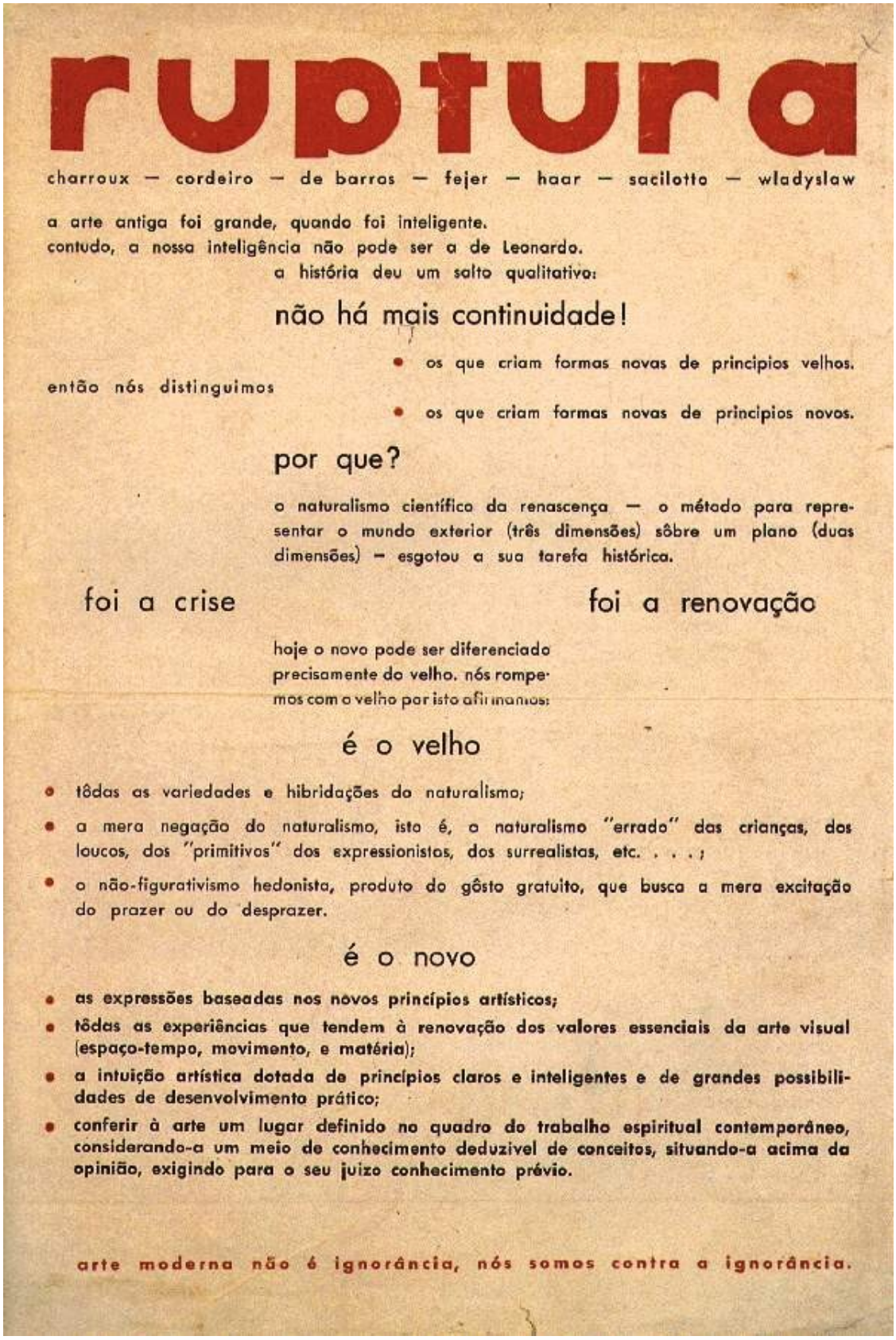
a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem. daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "linguagens isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a linguagem chinêsa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

fazer igual ao original; não cortando as linhas. CORPO 10 FUTURA PRETO. fazer as palavras grifadas em CORPO 10 FUTURA CLARO.

Figura 7 - plano-piloto para poesia concreta

Fonte: plano- piloto para a poesia concreta (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1958).

ANEXO E - MANIFESTO RUPTURA



ruptura

charroux — cordeiro — de barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sôbre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise — foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gôsto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzivel de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juizo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Figura 8 - manifesto ruptura

Fonte: CORDEIRO, Waldemar, *et al*, 1952.

ANEXO F - PLANO PILOTO DE BRASÍLIA

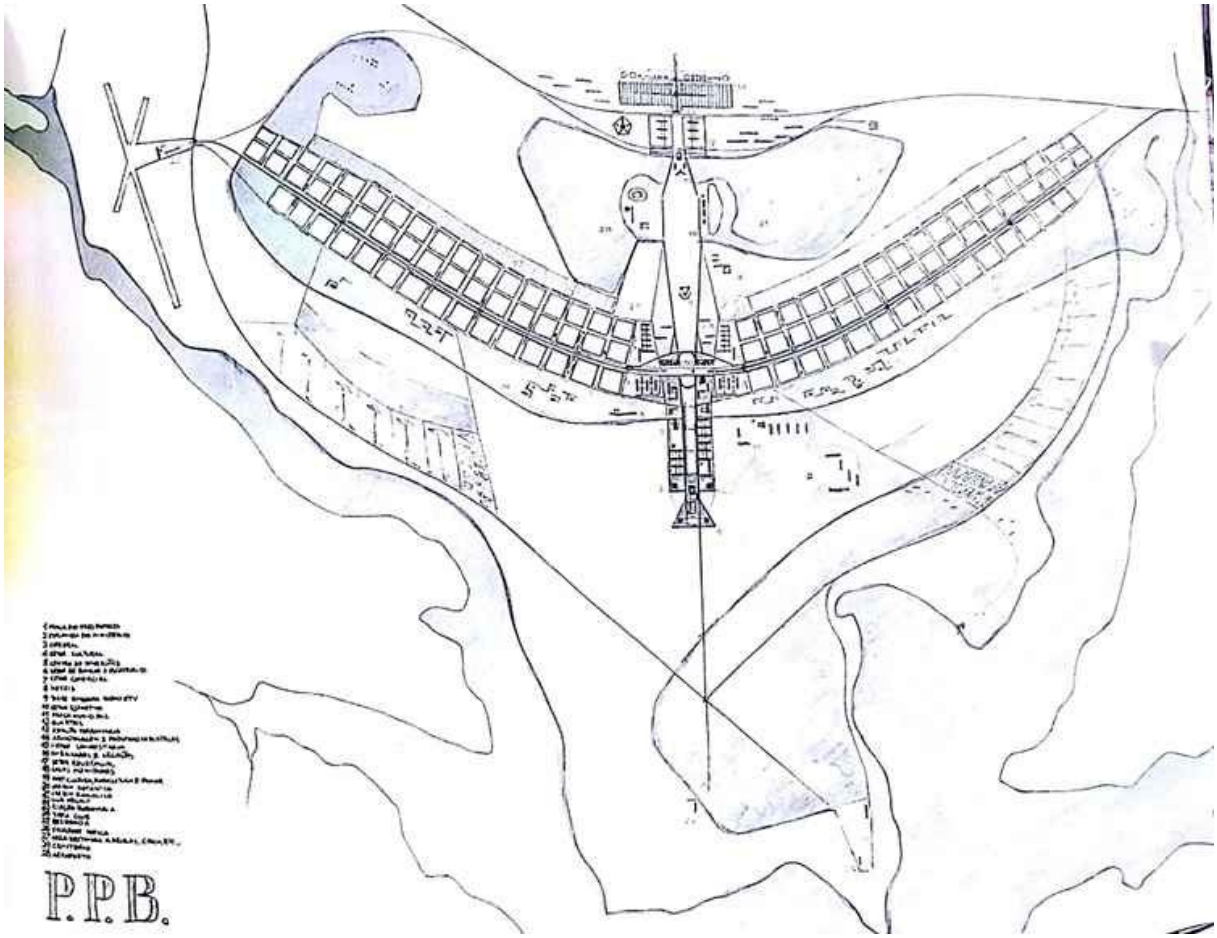


Figura 9 - Plano Piloto de Brasília

Fonte: Relatório do Plano Piloto de Brasília (RELATÓRIO, 1991, p.33).