

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

LUCAS DOS PASSOS

**VIDA, PAIXÃO E OBRA:
SENTIDOS EM PAULO LEMINSKI**

VITÓRIA
2016

LUCAS DOS PASSOS

**VIDA, PAIXÃO E OBRA:
SENTIDOS EM PAULO LEMINSKI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

VITÓRIA
2016

LUCAS DOS PASSOS

VIDA, PAIXÃO E OBRA: SENTIDOS EM PAULO LEMINSKI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovada em ____ de _____ de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho / Ufes
Orientador

Prof. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger / Ufes
Membro Titular Interno

Prof. Dr. Lino Machado / Ufes
Membro Suplente Interno

Prof. Dr. José Américo Miranda / UFMG
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas / UFMG
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza / UFPR
Membro Titular Externo

Prof. Dra. Karina Bersan Rocha / Ifes
Membro Suplente Externo

Para Marcela, de novo – e demais.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Raimundo Carvalho, referência acadêmica, poética e pessoal que sempre me falou com honestidade intelectual e franqueza, pela orientação generosa e pela acolhida que deu a este trabalho.

Aos professores Marcelo Paiva e Fabíola Padilha, que me ajudam a tatear as searas leminskianas desde os primeiros períodos da graduação, pelos valiosos pareceres do exame de qualificação.

Aos professores José Américo Miranda e Marcus Vinicius de Freitas, por terem emprestado sua fina leitura a esta tese.

A meus colegas da Coordenadoria de Códigos e Linguagens do Instituto Federal do Espírito Santo e ao próprio Ifes, campus Vitória, por terem concedido meu afastamento nos dois últimos anos do doutorado – em especial à professora (e amiga) Karina Bersan Rocha, que também se dedicou à leitura desta tese.

A meus familiares (mãe, irmã, tios e avós) e à minha companheira, Marcela, sem os quais não há substância.

A meus amigos, *todos*.

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

Larguei de floretes para pegar na pena, e porfiam discretos se a flor ou a pluma nos autorizam mais às eternidades da memória. Hoje, já não florescem em minha mão. Meti números no corpo e era esgrima, números nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia. Ancorei a cabeça cheia de fumaça no mar desse mundo de fumos onde morrerei de tanto olhar. Julgar dói?

(Paulo Leminski, *Catatau*)

RESUMO

A análise de Paulo Leminski aqui proposta – que se dedica a perscrutar, na materialidade dos textos desse poeta, os caminhos entre vida, obra e história – demanda alguns passos metodológicos. Na primeira parte desta tese, é colocada sob perspectiva a constituição do personagem-escritor Paulo Leminski – em vida e em morte –, com apoio das palavras do próprio autor, de textos da mídia impressa (especificamente matérias e artigos da *Veja* e da *Folha de São Paulo*, nos anos 1980) e da crítica menos ou mais especializada; na segunda, o foco recai sobre as inquietações de ordem estética e política que o poeta concentrou na novela “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.” e, em seguida, sobre os ensaios biográficos (em especial o texto sobre Trótski), que ampliam as preocupações históricas e literárias da obra leminskiana; por fim, na terceira parte, observam-se tanto a maquinaria poética de Leminski (em seus meandros rítmicos e ponderações sobre o vinco que há entre vida e poema) quanto os trânsitos entre a história pessoal e a história coletiva realizados na composição formal de “Verdura”, pedra fundamental da aproximação do poeta à canção popular. Para este percurso, além da fortuna crítica leminskiana, servem de apoio [a] os trabalhos de Paula Sibília (*O show do eu: a intimidade como espetáculo*) e A. Alvarez (*A voz do escritor*) sobre o culto à personalidade artística; [b] textos de Walter Benjamin (em especial “*As afinidades eletivas de Goethe*” e “*Sobre dois poemas de Friedrich Hölderlin*”) sobre as relações entre literatura e vida; [c] estudos de Theodor Adorno (sobretudo em *Teoria estética* e *Notas de literatura*) acerca das relações entre forma literária e matéria histórica; [d] ensaios de Giorgio Agamben (“*O fim do poema*” e *Ideia da prosa*) e de Alfredo Bosi (em *O ser e o tempo da poesia*) sobre as relações entre poesia, *enjambement* e silêncio, bem como *Introdução ao Zen-budismo*, de Daisetz Suzuki, que também lança luz sobre a questão do silêncio, tal como é apreendida por Leminski; e [e] textos de Luiz Tatit (“*Elementos para a análise da canção*”) e Cláudia Neiva de Mattos (“*Poesia e Música: laços de parentesco e parceria*”) sobre análise do gênero canção.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Vida e obra. Forma e história. Poesia e silêncio. Canção.

ABSTRACT

The analysis of Paulo Leminski herein proposed – dedicated to peer, in the materiality of the poet’s texts, the paths between life, oeuvre and history – demands some methodological steps. In the first part of this thesis, the constitution of the character-writer Paulo Leminski is put under perspective – in life and in death –, with the aid of the author’s own words, of texts from print media (specifically features and articles from *Veja* and *Folha de São Paulo*, in the 1980s) and of more or less specialized criticism; in the second, the focus falls into the inquietudes of aesthetic and political order that the poet concentrated in the novella “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta” and, furthermore, into the autobiographical essays (specially the text about Trótski), that widen the historical and literary concerns of the leminskian opus; finally, in the third part, the poetic machinery of Leminski (in its rhythmic intricacies and ponderations regarding the existing fold between life and poem) is observed, as well as the movements betwixt the personal history and the collective history accomplished in the formal composition of “Verdura”, a fundamental stone in the approach of the poet to popular song. This path, in addition to the leminskian critical fortune, will count upon the support of [a] the works of Paula Sibilía (*O show do eu: a intimidade como espetáculo*) and A. Alvarez (*A voz do escritor*) about the cult of artistic personality; [b] writings by Walter Benjamin (specially “*As afinidades eletivas de Goethe*” and “*Sobre dois poemas de Friedrich Hölderlin*”) about the relations between literature and life; [c] studies of Theodore Adorno (mainly in *Teoria estética* and *Notas de literatura*) on the relations between literary form and historic matter; [d] essays by Giorgio Agamben (“*O fim do poema*” and *Ideia da prosa*) and from Alfredo Bosi (in *O ser e o tempo da poesia*) about the relations between poetry, enjambment and silence, as well as *Introdução ao Zen-budismo*, by Daisetz Suzuki, which also illuminates the question of silence, in the way captured by Leminski; and [e] texts from Luiz Tatit (“*Elementos para a análise da canção*”) and Cláudia Neiva de Mattos (“*Poesia e Música: laços de parentesco e parceria*”) about the analysis of the song genre.

Keywords: Paulo Leminski. Life and oeuvre. Form and history. Poetry and silence. Song.

RESUMEN

El análisis de Paulo Leminski que aquí se propone – que se dedica a investigar, en la materialidad de los textos de este poeta, los caminos entre la vida, la obra y la historia – necesita algunos pasos metodológicos. En la primera parte de esta tesis, se pone bajo análisis la constitución del personaje-escritor Paulo Leminski –en vida y en muerte–, con el apoyo de las palabras del mismo autor, de textos de la prensa (más bien de reportajes y artículos de la revista *Veja* y del periódico *Folha de São Paulo*, a lo largo de los 1980) y de la crítica menos o más especializada; en la segunda parte, el enfoque recae sobre las inquietudes de orden estético y político que el poeta presentó en la novela “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.” y, a continuación, sobre los ensayos biográficos (en especial el texto sobre Trótski), que amplían las preocupaciones históricas y literarias de la obra de Leminski; por fin, en la tercera parte, se observan tanto el engranaje poético de Leminski (en sus meandros rítmicos y ponderaciones sobre la vinculación que hay entre la vida y el poema) como los caminos entre la historia personal y la colectiva realizados en la composición formal de “Verdura”, punto fundamental del acercamiento del poeta a la canción popular. Para la realización de estos ítems, además del conjunto de críticas leminskianas, también sirven de apoyo [a] los trabajos de Paula Sibilia (*O show do eu: a intimidade como espetáculo*) y A. Alvarez (*A voz do escritor*) sobre el culto a la personalidad artística; [b] algunos textos de Walter Benjamin (en especial “*Las afinidades electivas* de Goethe” y “Sobre dos poemas de Friedrich Hölderlin”) sobre las relaciones entre la literatura y la vida; [c] estudios de Theodor Adorno (sobre todo en *Teoría estética* y *Notas de literatura*) acerca de las relaciones entre forma literaria y materia histórica; [d] ensayos de Giorgio Agamben (“*El final del poema*” e *Idea de la prosa*) y de Alfredo Bosi (en *O ser e o tempo da poesia*) sobre las relaciones entre poesía, *enjambement* y silencio, así como *Introducción al Budismo Zen*, de Daisetz Suzuki, que también es importante para la cuestión del silencio, tal como Leminski lo hace; y [e] textos de Luiz Tatit (“*Elementos para a análise da canção*”) y Cláudia Neiva de Mattos (“*Poesia e Música: laços de parentesco e parceria*”) sobre el análisis del género canción.

Palabras clave: Paulo Leminski. Vida y obra. Forma e historia. Poesía y silencio. Canción.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Primeira ilustração do “Minha classe”.....	105
FIGURA 2 – Ilustração de Privada Joke.....	110
FIGURA 3 – Imagem da terceira parte da novela.....	114
FIGURA 4 – O Tao do som.....	153
FIGURA 5 – Terceira linha de “Verdura”.....	179
FIGURA 6 - Quinta linha de “Verdura”.....	180
FIGURA 7 – Sétima linha de “Verdura”.....	181

SUMÁRIO

Prólogo

IDEIA DA TESE.....	12
LIMIAR.....	13
POR QUE NÃO MATAR PAULO LEMINSKI?.....	18

Primeira parte

VIDA – NA IDADE DE VIRAR EU MESMO.....	32
UM DIA EU QUERO SER.....	33
CELEUMAS PÓSTUMAS.....	64

Segunda parte

PAIXÃO – UMA PROSA ATRAVÉS.....	94
UM NUVÔ ROMÃ.....	95
PAIXÕES, VIDAS, ANSEIOS.....	121

Terceira parte

OBRA – FAZIA POESIA.....	144
ESCRITA NO ESPAÇO.....	145
GRAFIA NO TEMPO.....	164

Epílogo

TUDO DORME.....	182
QUEM FOR LOUCO QUE VOLTE.....	183

REFERÊNCIAS.....	188
-------------------------	------------

ANEXO

MINHA CLASSE GOSTA / LOGO, É UMA BOSTA.....	197
--	------------

Prólogo

IDEIA DA TESE

LIMIAR

“A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência.”¹ Com essas palavras Giorgio Agamben inicia o primeiro e breve fragmento temático de *Ideia da prosa*. Essa dificuldade de contar, a que aludem e que repercutem inúmeros teóricos e escritores, é o encontro – prossegue Agamben – com os limites da linguagem, que se impõe não pela magnitude ofuscante da experiência, mas por seu caráter de matéria: não de matéria indizível, mas de matéria da palavra – “substância lenhosa da língua”². O encontro substancial, mesmo silvestre, com essa matéria nos liberta, assim, da prisão das representações. Esta a dificuldade de escrever uma tese, um poema – ou de interpretar uma vida literária, um poeta: tocar a matéria da palavra justa para a experiência espinhosa e limiar da escrita.

O caminho que há entre vida e obra, quando em ambas opera um jogo de forças (internas, externas) de equivalente pujança, é sempre um *limiar* – se entendido, como queria Walter Benjamin, como uma zona de pontos de parada que leva à reflexão: “Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados”³. Analisando a noção benjaminiana, Roger Behrens nota a ambivalência do termo e faz uma ponderação necessária: “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos”⁴. No limiar entre o escrito e o vivido – que se instala, por exemplo, nos poros de um poema – importa, então, examinar mudanças, transições e fluxos das matérias em jogo, buscando, nelas, seus possíveis sentidos.

A capacidade de produzir experiências limiarias, que se perderam com a modernidade, é eticamente incorporada por determinadas poéticas (no sentido amplo do termo) do século XX; isso já procurei identificar como uma faceta importante da obra de Paulo Leminski na ocasião da escrita de minha dissertação, *A poesia de Paulo Leminski*: limiar, humor, ruína. Há, contudo, outros sentidos para o limiar na obra leminskiana – sentidos talvez mais sutis que agora me levam às três palavras-título desta tese: vida, paixão e obra. Os possíveis enlaces desses três signos – ou melhor, os litorais fincados entre vida e obra, donde nascem as paixões do poeta (estéticas e políticas, pela via da

¹ AGAMBEN, 2012, p. 27.

² Idem, *ibidem*.

³ BENJAMIN, 2007, p. 535.

⁴ BEHRENS, 2010, p. 102.

linguagem) – constituem a matéria que paira sobre este trabalho. Mais do que deixá-los, intactos, alinhados como estão, no domínio do pastiche, vale discuti-los para entender o significado que incorporam quando se trata de pensar Paulo Leminski.

Cada um encontra ressonância literal em sua produção literária, mas há discursos diversos que os atravessam – e que podem ajudar a clareá-los. Diga-se, a esse propósito, que os caminhos percorridos adiante têm objetivo semelhante aos de Augusto de Campos no essencial *Pagu: vida-obra*. Por mais que Augusto tenha recusado o traçado comum às biografias tradicionais, optando por reunir uma gama diversificada de textos que jogam luz de diferentes perspectivas sobre a personagem central do livro, é inspirador seu gesto de, em suas palavras, “por um lado, remitificar Pagu, e por outro, desmistificá-la”, centrando-se na “aventura intelectual” da escritora e renunciando “à excessiva glamorização da personagem”, para “dar preferência à sua atividade literária e intelectual”⁵. A ideia do ensaísta era, então, abandonar a museisação anedótica que há muito sequestrou a personalidade artístico-literária de Pagu – fato que, *mutatis mutandis*, também encontra paralelo nos ornamentos enfeixados em torno da mística leminskiana. As analogias entre Leminski e a autora modernista são muitas⁶, mas o mais importante a se notar é a intenção de Augusto de resgatar a figura de uma artista para “remitificá-la outra vez, mas sem mistificações, e situá-la, com todo o seu merecimento, sob parâmetros críticos e objetivos”⁷. Para remitificar, então, sobre outras bases, vale rastrear os influxos da vida na obra do autor.

Vida, como se sabe, é o título-motivo escolhido pelo poeta para alinhar as biografias que escreveu sobre Bashô, Cruz e Sousa, Jesus Cristo e Trótski. Leminski não viveu para ver publicada a reunião desses textos, mas sua intenção declarada de nomear assim seu ciclo de biografias dá mostras da relevância que tinha, para ele, esse signo. E não só para ele: a geração de poetas que começaram a escrever (e publicar, mesmo que em circuito paralelo, marginal) nos anos 1970 tinha na vida, na vivência, na experiência cotidiana, a matéria confessa de seus poemas. Em razão disso, não sem algum preconceito crítico, Flora Süssekind os opõe, com correção, à tendência da geração imediatamente anterior – herdeira do cerebralismo antilírico de João Cabral. É evidente que a complexa

⁵ CAMPOS, 2014, p. 14.

⁶ Além das personalidades impactantes, suas trajetórias também guardam semelhança: Pagu aparece como frequentadora do movimento oswaldiano de antropofagia em 1929, quando contava apenas dezoito anos, e morre prematuramente em 1962, com pouco mais de cinquenta anos, ao passo que Leminski aporta na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963, também muito jovem – apenas dezenove anos –, e morre aos 44, em 1989.

⁷ CAMPOS, 2014, p. 15.

equação entre arte e vida – ou, neste caso, entre poesia e vida – data de priscas eras, e para isso pode-se conferir o ensaio de José Américo Miranda de nome precisamente “Poesia e vida”⁸; mas, para os poetas da geração de que participa Leminski, a questão é, como talvez nunca antes em solo tupiniquim, posta a nu, no centro do tabuleiro. Daí a afirmação de Flora Süssekind: “Entre arte e vida: aí se equilibra a poesia brasileira nos anos 70 e 80”⁹. Porém, o equilíbrio, para a ensaísta, é tênue, pois ela enxerga uma egolatria de exagerada autoexpressão nesses poetas – entre os quais inclui, identificando suas diferenças em relação ao grupo carioca encabeçado por Cacaso e Ana C., o próprio Leminski.

Um outro modo de iluminar a questão se coloca com o já mencionado ensaio de José Américo Miranda. No lugar de identificar no trânsito da vida para a poesia uma marca precisa da poética leminskiana – atitude crítica bastante válida, aliás –, pode-se preferir ajustar o foco para os influxos que a poesia realizou na vida do poeta – e, então, o que se vê é uma vida, em gesto algo romântico, dedicada exhaustivamente à poesia (e não o contrário: uma poesia que se perde no excesso de subjetividade, como alguns a veem). Nesse sentido, pode-se ver com mais facilidade o nexo entre Leminski e seus contemporâneos diversos; e é nesse movimento que se pode analisar com mais clareza a constituição da aludida mitologia leminskiana.

Paixão é outro elemento-chave em Leminski, presente desde o título da célebre conferência que proferiu no ciclo “Os sentidos da paixão”, promovido pela Funarte: “Poesia: a paixão da linguagem”. É, também, transmutada em teses e tesões, tema e substância de muitos de seus poemas. O sentido amplo do termo merece, no entanto, encontrar a justeza dos sentidos que o poeta atribui em sua “perquirição etimológica”¹⁰: em suas pesquisas, Leminski observa que “a palavra paixão tinha, a princípio, um sentido passivo, depois, adquiriu um sentido ativo”¹¹; assim se entende a diferença entre a Paixão de Cristo e a paixão revolucionária de Trótski – uma passiva e a outra, ativa. A poesia, paixão da linguagem, para o poeta, assume o sentido ativo; e, na mesma medida que a poesia tem seu espaço encurtado no mundo urbano-industrial, a paixão também o tem. Desse princípio parte o pensamento assistemático de Leminski para levar a cabo sua

⁸ MIRANDA, 2014, p. 13-32.

⁹ Afirmação a que a autora acrescenta uma estocada: “Equilíbrio às vezes precário como nesta poética de Antônio Carlos de Brito [Cacaso] em que o privilégio de um dos lados é patente: ‘eu não te escrevo’” (SÜSSEKIND, 2004, p. 114-115). A referência é a “Na corda bamba”, poema de Cacaso que diz: “Poesia / eu não te escrevo / eu te / vivo / e viva nós!” (2002, p. 55).

¹⁰ LEMINSKI, 2009, p. 325.

¹¹ Idem, *ibidem*.

apologia à paixão – sobretudo a da linguagem, sua brecha de liberdade num tempo em que reina a boa e limitada performance estritamente profissional (mesmo em campos por excelência criativos, como as Letras).

A paixão de Leminski esbarra, contudo, a todo momento nos limites sociais que lhe são impostos; e essa angústia transparece em sua palestra quando traz à discussão a passividade do sujeito diante da língua, das formas, de toda a limitação social (que oferece, como contrapartida, uma ilusão de liberdade) regente de nosso destino histórico – e aí a paixão volta a seu sentido passivo, até que a poesia encontra a vanguarda e subverte a língua. A paixão leminskiana não tem, portanto, natureza etérea: é profundamente vinculada ao jogo das formas – e, com isso, se entorna em sua obra.

A obra de Leminski tem, então, em sua natureza passional, uma preocupação eminentemente formal – no sentido mais específico de experimentação, com maior ou menor consciência política, das formas. A compreensão que Leminski revela da obra de arte¹² leva em conta seu fechamento em si mesma, seu caráter de linguagem, de enigma, e, ainda, sua via indireta de relação com a história, pela vida; aproxima-se, assim, das ideias de Walter Benjamin e, em especial, de Adorno – a quem cita nominalmente em “Arte inútil, arte livre?”: “para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um ‘objeto não identificado’”; e, ainda, “em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma ‘negatividade’”. “Ela é”, arremata Leminski, “a ‘antítese da sociedade’”¹³.

Ainda sobre esse ponto, vale a referência de Benjamin, que vai unir, no plano teórico, os três signos do título desta tese. Em seu importante ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, Walter Benjamin dá especial relevo à questão da forma nas obras de arte. Para ele, o que o artista produz é uma espécie de configuração de si e do mundo – conhecido a princípio como um caos impenetrável e, pela arte, reformulado numa totalidade apreensível – de que o crítico deve se aproximar em busca do “teor de verdade”. Essa noção está intimamente relacionada à sua definição de poetificado: como um limiar, o poetificado seria “a passagem da unidade funcional da vida para a do poema” – ou seja,

¹² Que pode ser lida na já citada conferência e, também, em alguns ensaios de *Anseios crípticos* (1986a), como “Estado, mercado, quem manda na arte?”, “Inutensílio”, “Forma é poder”, “Poesia: vende-se”, “Duas ditaduras” e “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”.

¹³ LEMINSKI, 1986a, p. 34.

segundo essa teoria, “a vida se determina através do poema; a tarefa [artística a que se propõe o poema], através da solução”¹⁴.

Volto, com Benjamin, à proposta de José Américo Miranda, para entender as relações entre poesia e vida em Leminski: a vida se determina através do poema, e a (necessidade de ou busca pela) existência do poema determina a vida – no que, dele e para ele, ela realiza; e a paixão é a postura ativa do poeta de não sucumbir às forças sociais opressoras de seu tempo (da burocracia profissional às arbitrariedades de um regime ditatorial).

Essas são as notas que devem soar capítulo a capítulo desta tese, de acordo com a seguinte pauta: no primeiro capítulo, de nome “Na idade de virar eu mesmo”, será trilhada, com mais vagar, a constituição do personagem-escritor Paulo Leminski – em vida e em morte, com apoio da crítica mais ou menos especializada; no segundo, “Uma prosa através”, o foco recairá sobre a novela incompleta “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.” e, em seguida, sobre as biografias (em especial a de Trótski); por fim, no terceiro capítulo, “Fazia poesia”, se procederá à análise de poemas (escritos e canções).

¹⁴ BENJAMIN, 2011, p. 16.

POR QUE NÃO MATAR PAULO LEMINSKI

“Não descartem Cartesius”. “Paulo Leminski morreu, mas juro que não fui eu”. “E agora, Paulo, é que são elas”. “*Ethos* etílico etc.”. “Quem tem medo do Catatau?”. “Luta de classes & luta de formas: o que não é uma bosta?”. “O homem atrás dos óculos e do bigode”. Ou, para instaurar de vez a confusão: “Matar Paulo Leminski, por que não?”. Epítetos alternativos para estas linhas-hipóteses que não escondem a verdade indelével – que já conta 27 anos: Paulo Leminski Filho, nascido em Curitiba, capital do Paraná, em 24 de agosto 1944, sob o signo de Virgo, está morto. Está?

a) Passos da paixão

No início do ano de 2013, veio a inesperada notícia de que, teoricamente, *todos* os poemas de Leminski viriam alinhavados num volume publicado por uma das principais editoras do país: *Toda poesia* teve lançamento com pompa e circunstância pela Companhia das Letras e uma divulgação sem par para um livro de poesia. Aliás, desde o lançamento de *O amor natural*, livro de poemas eróticos daquele que já era há algum tempo considerado “o poeta nacional”, um livro de poesia não ocupava o topo da lista dos mais vendidos. Quase vinte anos haviam se passado. E por quê?

Em 2007, logo no início de minha graduação em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo recebi o grato presente de, por deliberação do professor Wilberth Salgueiro, me encarregar do estudo da obra poética de Paulo Leminski sob a ótica da literatura de testemunho. Meu subprojeto de Iniciação Científica era parte de uma pesquisa maior, proposta pelo orientador, de analisar a poesia brasileira produzida durante os anos de chumbo como – em maior ou menor grau – testemunho de um momento histórico em que se tensionaram ética e estética. A primeira tarefa, naturalmente, foi ler a totalidade dos livros de poesia do autor curitibano publicados até o momento. Mas como, se a Biblioteca Central da Ufes dispunha apenas de um único exemplar da antologia poética feita pela Editora Global e os sebos e livrarias do estado não tinham, à parte a antologia (com que minha mãe, na ocasião, me presenteou), sequer um espécime do último livro de Leminski (*O ex-estranho*, publicado em 1996)?

Por sorte, durante o início de meu convívio com a poética leminskiana também se iniciava a construção de um divisor de águas no mercado de livros usados no Brasil: a Estante Virtual reunia sebos das mais diversas cidades brasileiras, e, a partir do site, pude começar a adquirir – ainda com renda de calouro – pouco a pouco o material de que

necessitava. Os primeiros achados virtuais – por sorte, financeiramente acessíveis – foram *Distraídos venceremos* e *La vie en close*, mas já haviam se passado mais de seis meses do início da pesquisa e eu só tinha em mãos as duas obras mais fáceis de encontrar no mercado. Aquele que seria o livro mais importante para o trabalho, por conter poemas escritos entre 1963 e 1983, eu só tinha numa xerox do incrivelmente rabiscado (por textos e traços das mais variadas estirpes) exemplar do orientador à época. Em que pese o fetiche pelo objeto-livro, é consabido que o formato altera a prática de leitura; e *Caprichos & relaxos* era quase uma lenda da coleção Cantadas Literárias, promovida pela Editora Brasiliense – dirigida, à época, por Luiz Schwarcz – no começo dos anos 1980: no mesmo ano de seu lançamento, duas tiragens foram feitas, tamanho o sucesso (mais uma vez, surpreendente para um livro de poemas¹⁵).

Mais tarde, acabei comprando um, dois, três, quatro exemplares de *Caprichos & relaxos* (dois da edição da Brasiliense, em bom estado, e dois da edição produzida pelo Círculo do Livro), e mais um ou dois de *La vie en close*, e vários, muitos, incontáveis exemplares de *Distraídos venceremos* – alguns deles para sortear nas turmas de ensino médio em que lecionava, pois o livro passou a constar na lista de indicações para o vestibular da Ufes. Essas compras desembestadas talvez tenham sido, como dizem atualmente, por mero recalque: à medida que o circuito online de sebos ia crescendo – e minha renda, de grão em grão, ia aumentando –, eu me vingava dos inesquecíveis meses de espera, com pesquisas diárias na internet por um preço um pouquinho mais em conta. A verdade é que acabei me desfazendo de todos os livros que tinha em duplicidade (exceto o *Caprichos & relaxos*, pois um dos exemplares que possuo está praticamente inviolado – e assim desejo mantê-lo, até o fim da existência do outro, já maculado por outrem). E, então, devidamente municiado, levei adiante a pesquisa, por todos os quatro anos de graduação.

Em 2011, ano em que iniciei o mestrado em Letras na Ufes, o congresso bienal da Abralic ocorreria em Curitiba. Como, no congresso, haveria um simpósio perfeitamente afinado a meu campo de interesse da época (literatura e testemunho) e, ainda por cima, eu teria a oportunidade de conhecer a cidade natal de Leminski, apressei-me em comprar as passagens. Qual foi meu espanto quando, já aclimatado ao inverno curitibano, descobri a existência de um chamado Grupo de Estudos Catatau, que se reunia às quartas-feiras no

¹⁵ Diga-se que o hoje rentabilíssimo Leminski outrora disparava: “‘Poesia não vende’ é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado” (LEMINSKI, 1986a, p. 34).

centro cultural do Sesc localizado no Paço da Liberdade – a poucas quadras do hotel onde me hospedava. O grupo teve uma existência curta, mas seu legado até hoje me acompanha: foi precisamente no encontro em que como um gaiato me infiltrei que me deparei pela primeira vez com o material mais fértil para situar a obra de Leminski sob o prisma da literatura de testemunho (cujas noções básicas, àquela época, eu vinha alargando ou abandonando em prol de um gesto de leitura que acenasse para a história a fim de poder tocar meu trabalho sem maiores conflitos): a incompleta novela “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.” – que ocupa lugar central nesta tese de doutorado – dialoga com o momento político opressor por que passava o Brasil com uma intimidade jamais vista na escrita leminskiana. Por isso, toda vez que cito o texto, faço questão de fazer os devidos agradecimentos a Élysson Silva – líder do finado grupo – e a Rafael Walter – rapaz que me enviou, gentilmente, valiosas fotocópias da *Raposa magazine*, onde a novela foi veiculada.

Pouco menos de dois anos depois, voltei a Curitiba, já tendo concluído meu mestrado; porém, por uma contingência inescapável (tive que defender prematuramente minha dissertação por motivo de uma nomeação em concurso público que exigia o título de mestre), ainda não havia tocado, com o devido cuidado, o “Minha classe”. Fui a Curitiba, inusitadamente, para fugir das badalações carnavalescas de nosso fevereiro – e, é claro, para visitar a caprichada exposição de poemas, manuscritos, desenhos, objetos e tantos outros itens que pertenceram, ou pertencem, a Leminski. A exposição ocupava o olho do Museu Oscar Niemeyer – espaço mais nobre da casa; e foi assim, antes mesmo do lançamento oficial de *Toda poesia*, que vi reacender-se a mitologia em torno da agitada e contagiante figura do poeta – já, então, *ressurrectu*.

b) Sentidos dos dissensos

John Lennon. Che Guevara. Elis Regina. Raul Seixas. Cazuza. Janis Joplin. Renato Russo. Kurt Cobain. Na era da reprodutibilidade técnica, Leminski transformou-se, mais do que num ícone, num clichê: um par de bigodes numa capa laranja. É bem verdade que a publicação de *Toda poesia* acabou trazendo às mãos do público uma obra que se espalhava em livros difíceis de encontrar, mas a vaga celebratória sempre carrega seu ônus – e neste caso não foi diferente. Os deslizes editoriais que constituem a publicação merecem comentário à parte, assim como a falta de um apêndice crítico consistente ou da exclusão das fotografias que constituem – sim, são parte constitutiva, intrínseca – dos *Quarenta clics em Curitiba*, que abrem a reunião. Deixo isto para outro

momento. Por ora, o que me desperta curiosidade e interesse é comentar brevemente a resenha que Marcos Pasche, então doutorando em Literatura Brasileira pela UFRJ e figura que apresenta certa constância no circuito da crítica literária, fez para o *Toda poesia no Rascunho* – nosso único e curitibano jornal de literatura.

A resenha é apresentada de forma agressiva, quase numa medida iconoclasta: uma caricatura de um Leminski decrepito no pórtico ao lado de uma chamada incisiva que antecipa uma passagem do texto de Pasche: “Polaco oco: Paulo Leminski construiu um personagem mais denso que sua obra – datada, vazia, irregular e juvenil”. Abrindo na quarta página, deparo-me com um samurai calvo, de dentes podres e bigodes longos e maltratados (desenhado por Ramon Muniz), sob um título: “Sobraram apenas os óculos e o bigode”. O propósito da resenha, depois de uma introdução ao contexto artístico e ideológico em que se assenta a obra em pauta, não é, num gesto de honestidade, disfarçado: para o resenhista, a estética leminskiana “não fez dele um grande autor, conforme tentaremos demonstrar”¹⁶. Ou seja, Marcos Pasche – o mesmo que, alhures, disse ser José Paulo Paes um grande poeta e, mais, desfilou elogios e elogios à poética pantaneira (mas para alguns excessivamente barrenta) de Manoel de Barros – quer provar para mim, para você, para os leitores do *Rascunho* e a quem mais possa interessar que Paulo Leminski não é um grande poeta. Por quê? O que leva o crítico a dizer, com um pouco de razão e muito de generalizante exagero, que, diante de *Toda poesia*, vê-se “uma obra bastante irregular, dentro da qual os tão alardeados (e de fato brilhantes) lances de criatividade que dão pujança ao nome do escritor são esporádicos, ao passo que os repetitivos experimentos de teor vanguardista – cuja maioria não tem efeito literário – são dominantes, hegemonicamente datados”¹⁷?

A régua crítica de Pasche se faz com base na ideia de regularidade e de “efeito literário”. Não consigo conjecturar o que ele queira dizer com o segundo critério – ou melhor, o que signifique para ele “efeito” –, já que não consegue vislumbrar “efeito humorístico” num poema de Leminski reconhecidamente humorado e já analisado por duas vezes sob essa ótica¹⁸; mas, se é para falar de absoluta regularidade, nem mesmo poetas do quilate de um Murilo, um Cabral ou um Bandeira apresentam uma poética sem

¹⁶ PASCHE, 2013, p. 5.

¹⁷ Idem, p. 4.

¹⁸ A referência é a “Merda e ouro”. Curiosamente, a primeira análise de que tenho conhecimento consta no livro *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*, de Wilberth Salgueiro, que Pasche considera um dos “exemplos exitosos de ensaísmo estetizado” no Brasil (PASCHE, 2009, p. 15). A segunda, uma ampliação da primeira, está em “Política, amor e coprologia: aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski” (PASSOS; SALGUEIRO, 2011).

seu pontos baixos e suas bolas fora. Porém, o importante, para mim, é identificar o contexto tectônico que esclarece a orquestração dada por Pasche a esses (questionáveis, mas consideráveis) dispositivos de avaliação – e, para isso, é preciso recuar às primeiras recepções críticas de Leminski.

“Leminski: o samurai-malandro” de Leyla Perrone-Moisés, publicado originalmente no ano de lançamento de *Caprichos & relaxos* (1983), é um bom ponto de partida. Os comentários encadeados pela autora no ensaio, por mais que não tivessem essa ambição, acabaram por colaborar para a criação de uma imagem muito singular do poeta. O epíteto estampado em seu artigo (“samurai malandro”) colou e, infelizmente, teve papel importante no enregelamento da crítica diante da figura folclórica que acabou por caracterizar terminantemente não só o autor, mas também sua obra. Prolifera-se, no texto, um sem-fim de enumerações – geralmente não articuladas com a obra em si – de suas faces: “mestiço, antropófago, poetiza sem folclore Oxalá e o frevo, pajés e xavantes”¹⁹. Na mesma toada se faz a caracterização que Haroldo de Campos, na contracapa do livro de 1983, lhe dá: “Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso”²⁰. A exaltação da “novidade” dos versos de Leminski nos anos 1970/80 é, evidentemente, legítima. O que não pode ocorrer é que, décadas depois, a fortuna crítica leminskiana não tenha avançado suficientemente e detonado a face cosmética provocadora dessa paralisia. Refém dessa realidade é o trabalho de Dinarte Albuquerque Filho, que repete de maneira acrítica o título escolhido por Leyla Perrone-Moisés: *Leminski: o “samurai malandro”* (2009)²¹.

É desse modo que a catatônica mitologia leminskiana, por criar uma série de pressupostos que nivelam as pluralidades da obra ao mero exotismo – ou à simples intertextualidade –, não impede apenas a observação mais detida de seus poemas: fortalece, por outro lado, a voz daqueles que procuram desvalorizá-los. Daí que, trinta anos depois do lançamento de *Caprichos & relaxos*, um crítico carioca se sinta profundamente incomodado com o “personagem Leminski” e resolva achincalhá-lo. Não demonizemos, porém, Marcos Pasche: sua voz – que não reproduz exatamente

¹⁹ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 57.

²⁰ CAMPOS, 1983, p. 8.

²¹ Uma boa referência para a releitura dessa parcela da fortuna crítica leminskiana, pareando-a a considerações sobre o “sangue de polaco” que o autor reivindica, é “História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski”, artigo de Marcelo Paiva de Souza (2006, p. 199-217).

impropérios²² – é sumariamente abafada pela avalanche de loas e pirotecnias diversas que incensam a figura de Paulo Leminski. Volto, aqui, ao lançamento de *Toda poesia*, a que se seguiu a reedição de *Vida* (reunião dos quatro ensaios biográficos que Leminski redigiu nos anos 1980): de mãos dadas com os vídeos promocionais²³, shows e aulas-shows, volta à tona uma atitude mistificadora em relação ao poeta – lustrando e iluminando seu busto, que andava sequestrado do mercado editorial.

É fácil associar esse movimento à grande voga atual de reaparecimento da figura autoral, empírica, nas mais diversas mídias. Se não é possível fazer um *talk show* com o poeta ou chamá-lo para participar de uma “festa” literária, espalham-se fotos e vídeos virais pela internet. Tamanho ressurgimento de sua portentosa imagem causou, aliás, um acontecimento anedótico: numa das páginas que divulgavam sua obra, um leitor fez um comentário pedindo seu contato para convidá-lo a participar de um evento. Risos à parte, cabe perguntar: de onde veio a mística leminskiana? Primeiro, do próprio Leminski, é claro. Basta assistir a alguns de seus vídeos e ouvir algumas de suas entrevistas para conhecer, entre um gole e outro, um sujeito um tanto quanto falastrão. É essa imagem de poeta ébrio, agitado e agitador, que se congelou na cabeça de seus leitores; contudo, há que se indagar, em que medida isso deve guiar, sem a clave da sobriedade crítica, a leitura e a divulgação de suas obras? Que o narcótico Renatus Cartesius tenha algo de Paulo Leminski Filho, pai de *Áurea* e *Estrela*, ou que se leia “o pauloleminski / é um cachorro louco” num de seus conhecidos poemas, vá lá. Não deixemos, porém, essa torrente mística estragar o nosso piquenique, que é a sua poesia.

A propósito, à parte a recente discussão encabeçada por figuras de monta de nossa MPB (que se reuniram na associação Procure Saber) para questionar a legitimidade das biografias não autorizadas, vale lembrar que as herdeiras do poeta curitibano barraram a republicação da alentada biografia que Toninho Vaz escreveu sobre ele (a saber: *O bandido que sabia latim*, de 2001). De igual modo, proibiram, de início, a publicação de *Passeando por Paulo Leminski*, de Domingos Pellegrini, uma das poucas vozes que se levantaram contra a crítica ferina de Marcos Pasche e do *Rascunho*²⁴. A alegação? Várias:

²² Apesar do tom algo raivoso, é importante ver como Marcos Pasche foge de algumas ingenuidades críticas propaladas por Vinícius Dantas num comentário igualmente desfavorável de *Caprichos & relaxos* em “A nova poesia brasileira e a poesia”. Com certa sobriedade, o crítico carioca não repete que os haicais de Leminski são índice de um substrato “subintelectual” e tampouco o chama de “poeta feliz e mediocrizado” (DANTAS, 1986, p. 40).

²³ Num deles, transeuntes passeiam com bigodes postigos ao som da leitura que Arnaldo Antunes faz de “contranarciso”.

²⁴ Em atitude ousada, Pellegrini resolveu espalhar seu texto via e-mail, permitindo absolutamente a reprodução e afrontando as herdeiras do espólio leminskiano. Curiosamente, após esse fato, a publicação

da biografia de Toninho Vaz, critica-se principalmente a referência ao suicídio do irmão do poeta, Pedro, que dá uma atmosfera romaneada ao início do texto; do livro de Pellegrini, o que parece perturbar é a excessiva referência ao alcoolismo do poeta – que é de conhecimento de todos (e que ele nunca escondeu). Em relação ao segundo caso, alto lá: um Leminski bêbado só serve enquanto personagem divertido, que auxilia a celebração, o culto e a venda de livros? E sua morte deprimente, cirrótica, deve ser obnubilada? Até que ponto se pode turvar a imagem do polaco para aqueles que dizem preservá-la?

c) **Obra-vida, vida-obra**

A essa altura da discussão, mais uma pergunta se me impõe: em que sentidos a vida de Paulo Leminski – e aqui, considerando o poeta mais que a pessoa, falecida há décadas, amplo conscientemente o conceito para a ideia de vida do autor enquanto grandeza umbilicalmente vinculada à sobrevivência de sua obra –, em que sentidos a vida de Leminski, no que ele mesmo diz dela e no que proclama a voz de outrem, pode agregar significados inextricáveis para a leitura de sua obra? Ou melhor, para não decidir entre vida e arte: em que sentidos a vida de um poeta o faz?

Ensaio, para essa questão fundamental, duas respostas – uma que caminha em direção à obra e outra que se acerca do contexto extraliterário, ou melhor, paraliterário. Para dar início ao raciocínio que trata das relações entre vida e obra, preciso me reportar mais uma vez ao texto escrito em 1922 por Walter Benjamin sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. Nele, antes de discorrer sobre as noções de teor de verdade e teor factual, um Benjamin ainda jovem acredita que “a única correlação racional entre criador e obra está no testemunho que esta presta sobre o criador”; nesse sentido, as obras não são derivações de uma essência do seu autor, do mesmo modo que seus atos não o são – ao contrário: “*ele* é determinado, antes de qualquer outra coisa, por aquelas manifestações [sua obra]”²⁵. Por isso o ensaísta alemão reitera, mais adiante, que “o artista é menos a causa primordial, ou o criador, do que a origem ou o configurador; com certeza, sua obra não é, de modo algum, sua criatura, mas sim sua configuração” – que, naturalmente, também tem vida²⁶.

acabou autorizada – sem cortes, diga-se – e saiu sob o título de *Minhas lembranças de Leminski*; o autor, porém, não se furtou a comentar a censura que tentaram lhe impor (PELLEGRINI, 2014). Mais adiante, este tópico virá à baila.

²⁵ BENJAMIN, 2009, p. 57, grifos meus.

²⁶ Idem, p. 62.

Mais de oito décadas depois – e após a instância autoral receber as sacudidelas clássicas de Foucault, Barthes e uma série de outros pensadores –, Agamben, em “O autor como gesto”, traz considerações que se podem somar às ideias seminais do primeiro Benjamin. Considerando o autor como gesto, o filósofo italiano crê que, no texto literário, ele deixa o espaço vazio que o leitor ocupará, colocando-se no mesmo jogo de presença-ausência em que o autor se punha; daí se considerar que “o autor não é mais que testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado”. Porém, na medida mesma em que um poema testemunha a ausência de quem o escreveu, “o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir”: “onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar” – uma vez que “tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura”²⁷. Importante é notar que aquele testemunho que a obra, enquanto manifestação (e nunca derivação de uma essência, diria Benjamin) e configuração, pode dar de seu autor é, para Agamben, um testemunho de sua ausência; ou seja, pensando com o filósofo alemão e, quase um século depois, com o italiano, o tipo de ausência instaurado na obra é o que testemunha seu autor – e, a seu modo, o vazio do vivido.

Com essas ideias em mente, volto ao Benjamin do ensaio sobre Goethe para me concentrar no contexto poético. Segundo ele, crê-se que, num poema, sobrevêm muitas vezes, lado a lado, ordem e caos; mais que isso, aliás: assiste-se ao esforço do poeta para dar forma ao caos, sem escamotear seus matizes naturalmente vívidos e anárquicos. Desse modo, “não é do nada que ela [a obra de arte] surge, mas sim do caos”. É assim que, invocando a vida, em sua característica caótica, a ideia de criação dá lugar à de elaboração, de formulação: “A criação artística não ‘faz’ nada a partir do caos, ela não o penetra; do mesmo modo, tampouco permitirá o mesclar-se da aparência, como o faz na verdade a invocação mágica, a partir dos elementos desse caos. É isso que a fórmula realiza. A forma, todavia, como num encantamento converte o caos em mundo por um instante”. Afinal, conclui, “a vida que se agita nela deve aparecer paralisada e como que aprisionada por um instante num encantamento”²⁸.

Em ensaio anterior, dessa vez “Sobre dois poemas de Friedrich Hölderlin”²⁹, o filósofo experimenta similar veio investigativo. Partindo do conceito de forma interna,

²⁷ AGAMBEN, 2007, p. 62-63.

²⁸ BENJAMIN, 2009, p. 91.

²⁹ BENJAMIN, 2011, p. 13-48.

muito próximo da noção de teor factual, Benjamin traça o que viria a ser sua teoria do poetificado³⁰, brevemente citada há pouco. Em linhas gerais, o poetificado é um conceito-limite que procura dar conta da complexidade que envolve a relação entre forma e matéria (ou conteúdo); segundo a ideia de que há uma forma interna ao poema e que ela tenta levar a cabo uma tarefa artística, vinculada, por sua vez, ao mundo, pode-se encaixar o poetificado justo no intervalo que se instaura entre vida e obra. Benjamin tenta demonstrar em sua elaboração conceitual como esse centro constituído pelo poetificado *impõe*, no domínio intuitivo-intelectual de que lança mão o poeta, uma forma a cada verso. Quando se localiza esse centro, vê-se gravitando em seu entorno uma unidade de funções, infinitas, que com ele mantêm identidade – a isso o filósofo chamaria lei da identidade. O equilíbrio, no poema, dessas funções condensadas no signo do poetificado levam, de acordo com essa lei e com a visualização da forma interna, à conclusão de que ele é idêntico à vida. Nesse sentido, e isso lembra Leminski e todos os poetas em que é sentida a potência do vivido, “a energia da forma interna se mostra tanto mais poderosa quanto mais impetuosa e informe for a vida significada”³¹. Ou, ainda, se a vida está na base do poetificado mas a crítica não deve buscá-la em primeira instância, já que realizar esse simples trânsito acaba se mostrando deveras infrutífero, não se pode perder de vista, nunca, a transformação operada pela mediação da linguagem – pois, no fim das contas, “a vida humana não pode ser contemplada por analogia com uma obra de arte”³².

Cabe ainda o acréscimo proposto por Luiz Costa Lima, que em *A ficção e o poema* dedica parte de um capítulo a essa teoria benjaminiana, chamando atenção especialmente para a sofisticada relação entre vida e obra estabelecida pelos poros em que lateja o poetificado: “O poema se constrói sobre um paradoxo: sua unidade primordial é a vida, contudo *a passagem imediata* do sentimento da vida para o signo verbal entorpece sua contextura”³³. De igual modo, Costa Lima reitera que a separação artificiosa entre forma e conteúdo, legando ao poetificado papel central num ou noutro, é prejudicial tanto para a poesia quanto para sua relação com aquelas forças intelectuais-intuitivas que Benjamin menciona; sobretudo “porque, por reação, passa-se a cogitar do poético como expressão subjetivo-emocional, que encontraria sua plenitude em sua retomada filosófica”³⁴.

³⁰ Assim se apresenta a expressão *das Gedichtete* na tradução feita por Susana Kampff Lages. Já Luiz Costa Lima a traduz simplesmente por “poetizado”. Pela ambiguidade que a última alternativa pode encetar, em português, opto, junto à primeira tradutora, por “poetificado”.

³¹ BENJAMIN, 2011, p. 42.

³² BENJAMIN, 2009, p. 64.

³³ LIMA, 2012, p. 162.

³⁴ *Idem*, p. 167.

Seguindo este raciocínio, pode-se pensar em como ler as filigranas histórico-vivenciais que se inscrevem nos poemas, nas narrativas e nas canções de Leminski: rejeitando a vontade de identificar uma essência para o poeta em suas obras, importa examinar, portanto, as múltiplas e tensas configurações formais que vida e história ganham no centro de seus escritos – verso a verso, palavra a palavra.

Porém, se é possível entender a obra como um emaranhado muito mais complexo do que a pura letra, é também necessário meditar sobre uma segunda resposta para a questão fundamental: em que sentidos a vida de um poeta o faz poeta e agrega valor para a interpretação de seus textos? Em *A voz do escritor*, o poeta, romancista e crítico A. Alvarez ilumina a questão por outra perspectiva. A longo do ensaio, o autor trata da busca paciente e exigente de um escritor para encontrar sua voz específica e da necessidade de ele ser também um leitor que obrigatoriamente se escuta, com atenção, enquanto lê, para, no terceiro e último capítulo, tematizar “O culto da personalidade e o mito do artista” – com o qual coloca em cena o terceiro elemento de sua equação: “o romantismo e seu legado”³⁵. Tomando o romantismo como ponto de partida, Alvarez percorre um longo trajeto que passa por comentários sobre Walt Whitman, William Blake, T. S. Eliot, Ezra Pound, Coleridge, Zbigniew Herbert, Sylvia Plath e, por fim, Allen Ginsberg, quando alcança o contexto que me interessa mais de perto. A lógica básica é de que o mesmo *eu* que o românticos se sentiram à vontade para inflar e perscrutar (muitas vezes à base de ópio e álcool) alcançou um excesso de liberação com a geração *beat* – quando, para o ensaísta, os “estados alterados de consciência não tinham consequências estéticas”³⁶. Por isso narra-se uma cena de 1966, na Universidade de Buffalo, em Nova Iorque, quando a presença de Ginsberg arrastou, por si só, uma multidão de jovens suficiente para lotar o ginásio de basquete. O sistema de som não funcionava, de modo que era impossível escutar o poeta, e a fumaça de maconha era tão densa que era difícil até mesmo vê-lo, mas todos aparentavam estar plenamente satisfeitos com as peripécias verbais inaudíveis que o *beatnik* apresentava. Conclui assim Alvarez: “Não se tratava de comunicação, mas de comunhão – todos ali unidos por uma sensação de vago bem-estar, mais como uma cerimônia religiosa ou um evento político do que uma leitura de poesia”³⁷.

As afirmações do crítico não deixam de repercutir um grau notável de relutância em aceitar a prática de poesia por ele testemunhada, levando-o a dizer, inclusive, que o

³⁵ ALVAREZ, 2006, p. 98.

³⁶ ALVAREZ, 2006, p. 128.

³⁷ Idem, p. 129.

acontecimento poético, nesse contexto, se faria então muito mais como acontecimento e muito menos como poético (“Poesia desse tipo não é experiência particular, é um fenômeno público, um *happening*, e – o mais importante de tudo – qualquer um pode fazer algo igual”³⁸); mas não se pode negar que a conclusão a que se chega tem relevo: “Agora compreendo que o que eu estava presenciando naquela noite em Buffalo era algo novo e estranho: a transformação da poesia em *showbiz*”³⁹. A força motriz dessa transformação, afirma Alvarez, seria a própria personalidade do poeta, que fez do verso um veículo para o espetáculo e passou a fomentar a arte poética – até então sob o domínio de poucos – como um entretenimento popularizado fundado no culto da personalidade do poeta-ícone (que, aliás, em princípio poderia ser qualquer um). Reinaugurava-se, sobre novos pilares (do marketing, do *show business*, dos *showmen*), o culto da personalidade artística – o mito do autor.

À parte algum preconceito crítico exibido pelo ensaísta, que não se furta a castigar a geração *beat* com pesados piparotes, é importante sua análise de como o mito do artista (irmanado ao culto da personalidade, diria), a partir do contexto aludido, foi absorvido e assumido pela mídia; assim, a obra foi perdendo espaço para os meandros da personalidade do artista e para os fatos inconfessáveis de suas vidas – que passam a vir a lume como estratégia de encantamento de um público sedento pelos famigerados segredos de alcova. Para Alvarez, começa aí, de maneira mais decisiva, a ideia de ascensão à fama daqueles dedicados a uma arte considerada minoritária – que, aliás, “se transforma num espetáculo secundário e sem qualquer valor intrínseco”⁴⁰. Assim, se o objetivo, nos anos 1960, era causar uma perturbação comportamental que obliterava o próprio labor artístico, esses poetas (e artistas plásticos, *rock stars* etc.), “tendo criado mitos de si mesmos, como um subproduto da criação de arte, acabavam se sacrificando por esses mitos essencialmente triviais”⁴¹. Isso tudo tem consequências mais perenes do que se pode imaginar num primeiro momento – e Alvarez ainda acrescenta que a forma de abordar a literatura atualmente nas universidades (e, por consequência, no sistema de ensino em geral), que muitas vezes abdica da leitura do texto literário para se ocupar de elucubrações teóricas de ordem variada, pode potencializar o problema: afinal, se não se

³⁸ Idem, p. 129.

³⁹ Idem, p. 130.

⁴⁰ ALVAREZ, 2006, p. 144.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

ensina e não se aprende a ler, a literatura perde espaço para o biográfico, e “os textos importam menos do que seus contextos”⁴².

Essas observações encontram forte ressonância no trabalho de Paula Sibilia, *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, que no pórtico do sexto capítulo repete a expressão que serviu de título para a terceira parte do ensaio de A. Alvarez: “Eu autor e o culto à personalidade”. O contexto explorado pela ensaísta é mais recente, mas mantém estreita relação com o que já foi rastreado pelo trabalho do crítico inglês, pois ela conclui, entre outras coisas, que, após o autor ser colocado na berlinda, “a ameaça de morte agora não paira apenas sobre o leitor, mas também sobre uma velha companheira de ambos: a obra”⁴³ – isso porque ela observa o fenômeno atual da exagerada fetichização do livro como objeto que serve de pretexto para se ter *acesso* à personalidade de seus autores (literalmente, já que a obra muitas vezes é adquirida como simples passaporte para se ter lugar na fila de autógrafos, com o que não raro se encerra o ciclo).

Walter Benjamin, agora num rodapé da última revisão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, vem novamente à baila – trazido por Sibilia: se as técnicas de reprodução artística abalaram o estatuto aurático que circundava a produção tradicional da arte, a aura, em vez de desvanecer, pode ter se deslocado da obra para o autor – num deslizamento que, embora não seja integral, tem suas consequências. No mesmo rodapé, lembra a ensaísta, o filósofo coloca em cena a possibilidade de uma terceira instância que pode absorver a auréola fraturada: não o leitor (aqui já em extinção), mas o colecionador – que inclui nesse imbróglio todo que se vem identificando nada menos que a lógica do consumo. Desse modo, não só a personalidade singularizada do artista – agora considerado pelo que é, e não pelo que faz –, mas também “os objetos por ele criados, ou sequer aqueles que ele toca com suas mãos ou que alguma vez tenham passado perto de sua aura, todos se tornam subitamente auráticos graças a uma operação metonímica de transferência de valores”. Aliás, o que é mais curioso é que, por vezes, “parecem ainda mais saturados de aura do que a eventual obra de arte por ele criada”⁴⁴. A função-autor, crê a estudiosa, ganha assim nova modulação – e a literatura, à medida que se afina com a lógica do mercado, recebe novos influxos, com a desculpa de “aumentar a venda dos livros” e, talvez, até “despertar a curiosidade que eventualmente

⁴² Idem, p. 145-146.

⁴³ SIBILIA, 2008, p. 162.

⁴⁴ SIBILIA, 2008, p. 164.

levaria a ler tais obras”⁴⁵. O texto definitivamente não é mais o protagonista: fica no último nó da corda para ser, quem sabe, um dia alcançado.

As conclusões, uma vez recolhidas, são claras e nefastas: fundou-se, a partir de um momento que se apresentava como época de liberações, um culto à personalidade do escritor, com que a literatura, a poesia, incorporou as estratégias do *showbiz*; mas havia um preço a ser cobrado: a partir do momento em que é inflado e tornado mito, o autor não só oblitera sua própria obra como é capitulado pelo mercado – que a tudo devora, inclusive ao leitor, suplantado pelo fetiche do colecionador. Se nos Estados Unidos essa lógica começa a ganhar força sobretudo a partir dos anos 1960, em terras tupiniquins é a partir dos anos 1970, com a geração mimeógrafo, e sobretudo a partir dos 1980, com a estrondosa entrada dos poetas marginais no mercado editorial, que a equação começa a ter força e a vitimar nomes como Ana Cristina Cesar⁴⁶ e Paulo Leminski – poetas que flertaram com o status de celebridades e acabaram vítimas de si mesmos e do público. Mas não consigo deixar de perguntar: mesmo no seio da indústria cultural, o espaço que se concede à figura empírica do escritor, à sua personalidade considerada singular, deixando muitas vezes a obra de lado, e ainda que a obra só apareça como produto a ser vendido, muitas vezes sob falsos pretextos, não tem valor o fato de que a lógica pode, às vezes, talvez apenas mesmo ocasionalmente, funcionar a contrapelo? Quantas capas onde se estamparam Nicoles Kidmans e Keira Knightleys não despertaram, pela presença da celebridade, da grife, a curiosidade de leitores iniciantes que foram dragados para o domínio literário – este, lembre-se, revolucionário por excelência? No império da fetichização e da reificação parece haver um recanto onde, embora acuada, a obra resiste insuspeitada – à espera, sob os nossos narizes, de olhos espertos.

O próprio gesto de deslizamento da aura da obra para o autor foi muitas vezes ensaiado, como lembrou A. Alvarez, pelos próprios escritores – que, é imperioso dizer, não são sempre vítimas indefesas –, mas, quando é assim, as causas do problema são todas, de fato, decorrentes de um inchaço acrítico do ego dos autores? O marketing, essa palavra empresarial, quando na mão de um artista consciente, esclarecido, não pode ser colocado a serviço da democratização da leitura? Poesia e publicidade devem ser sempre

⁴⁵ Idem, p. 182.

⁴⁶ O caso de Ana C. é muito significativo, sobretudo se comparado à história já contada por Augusto de Campos sobre Pagu: a beleza da poeta, que nada tem a ver com seus poemas, frequentemente faz com que seus livros exibam farta iconografia – na última edição de *A teus pés* (1999), aliás, a presença marcante das fotos da autora faz o leitor desavisado (como eu mesmo, quando adolescente em tempos de vestibular) pensar que se trata de um livro biográfico.

avessas uma a outra? Esse gesto de recusa não é, na verdade, um gesto de rendição – com o qual afirma-se mais uma vez o poderio do mundo administrado diante do qual a literatura queda-se capitulada?

O que se verá, no caso específico de Paulo Leminski, é que todas essas questões precisam ser postas na mesa, com parcimônia, para análise. Nele, há um gesto geracional e também muito pessoal que merece exame, em seus insuspeitos interstícios e notáveis paradoxos, para que se possa transitar com segurança pelo caminho que vai da vida à obra, da história ao poema – e vice-versa. Passo aos passos.

Primeira parte

VIDA

NA IDADE DE VIRAR EU MESMO

Vida-obra. Construção da imagem do poeta nos anos 1980. Aparições na *Folha de São Paulo* e na *Veja*. Conferência “Poesia: a paixão da linguagem”. A primeira recepção crítica. As duas biografias. A crítica especializada. Leminski nos anos 2000. Múltiplo Leminski. O fenômeno *Toda poesia*.

mesmo
na idade
de virar
eu mesmo

ainda
confundo
felicidade
com este
nervosismo

(Caprichos & relaxos)

UM DIA EU QUERO SER

A arte deve ligar-se estreitamente com a vida (como função intensiva desta). Fundir-se com ela ou perecer.

(Maiakóvski, “Abaixo a arte! Viva a vida!”)

Embora os anos 1970 sejam um período decisivo para a formação estética de Leminski – afinal, alcançando os trinta anos, é nessa década que publica o *Catatau*, primeiro livro concebido enquanto tal que ele viria a dar a lume –, para entender a configuração da *persona* poética leminskiana é estratégico tomar como ponto de partida os anos 1980, por alguns motivos: no início desse decênio, chegam ao público pela primeira vez seus poemas reunidos em livros (*Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase e Polonaises*); em 1983 é publicado *Caprichos & relaxos*, pela editora Brasiliense, com o qual Leminski debuta em grande estilo, com ares de fenômeno, numa editora de alcance nacional; essa mesma época marca sua inserção definitiva também na grande mídia (como colunista e resenhista da *Folha de São Paulo* e da *Veja*, como objeto de documentários de média metragem, como compositor gravado por grandes nomes da MPB); seu trabalho como tradutor, agora profissional, rende importantes frutos, igualmente publicados pela Brasiliense (é o caso de, por exemplo, *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon, *Giacomo Joyce*, de James Joyce, *Sol e aço*, de Yukio Mishima, e o *Satyricon*, de Petrónio); publicam-se os ensaios biográficos sobre Bashô, Jesus, Cruz e Sousa e Trótski, assim como seu segundo romance, *Agora é que são elas* (1984), pela mesma editora; sua produção ensaística é publicada no primeiro volume dos *Anseios crípticos*, em 1986; sua atuação como poeta se consolida com a publicação de *Distraídos venceremos*, de 1987; e é, finalmente, a década à qual ele não sobrevive, deixando suas obras completas, aos 44 anos, em junho de 1989.

Para entender, então, a construção no imaginário literário nacional do poeta Paulo Leminski, é preciso observar o que ele diz, o que se diz dele e o que se diz sobre o que ele diz na década de 1980. Ou seja: é preciso analisar ensaios, poemas, entrevistas e demais produções verbais de Leminski assim como matérias de jornal, resenhas, textos críticos e demais comentários sobre Leminski e, naturalmente, sobre sua obra. O *corpus* é farto, embora nem todo ele seja acessível (afinal, encontrar as dezenas de publicações nanicas de que o poeta participou redundaria num esforço hercúleo), mas é possível encontrar suas principais linhas de força a partir de uma seleção que inclua como

amostragem: suas aparições, em vida e nos números seguintes à sua morte, na *Folha de São Paulo* e na *Veja*; sua conferência no ciclo de palestras “Os sentidos da paixão”, promovido pela Funarte; o fundamental “Leminski, o samurai malandro”, artigo de Leyla Perrone-Moisés publicado no *Estado de São Paulo*; e o “balanço crítico” de *Caprichos & relaxos* feito por Vinicius Dantas em “A nova poesia brasileira e a poesia”, de 1986. Outros registros também devem comparecer à discussão de maneira transversal, fechando o leque dos paramentos que adornaram a imagem criada em torno de Paulo Leminski durante os anos 1980.

a) Manchete: tiros de poeta na *Folha de São Paulo* e na *Veja*

Leminski aparece pela primeira vez na *Folha de São Paulo* como autor do último texto da edição do suplemento dominical *Folhetim* de 4 de abril de 1982. O texto, que ele chama de “rock-ensaio”, tem como título “O poder é o sexo dos velhos” e já rende comentários menos de duas semanas depois, numa carta de um certo João B. Matoso, que, após se referir à democracia da *Folha* ao incluir textos de variada ordem, chama o autor de “um obscuro Paulo Leminski”, para, então, oferecer-lhe algumas dicas, críticas e, ao final, um puxão de orelha: “Continue fazendo letras para Rita Lee cantar, mas não se meta a sociólogo!”⁴⁷. A estranheza do leitor diante de um autor até então desconhecido do grande público, mas que se arvora a misturar, num texto de uma lauda, comentários sobre política nacional e internacional, alusões a falas polêmicas de Rita Lee, referências a Oswald de Andrade, críticas ao ataque de José Guilherme Merquior a Caetano Veloso, elogios a Fernando Gabeira e remissões à Roma antiga, é bastante compreensível; mas, daí em diante, Leminski viria a ser figurinha fácil na *Folha*, como autor (em especial no *Folhetim*) e matéria de textos diversos. No ano de 1983, por exemplo, seu nome figura nas edições do jornal ao lado de Grupo Rumo, Inácio Araújo, Jorge Caldeira e Tânia Brandão numa propaganda que estampava uma preguiça segurando os dizeres “Marasmo cultural?”.

Na *Veja*, a primeira referência ao nome de Paulo Leminski é bem breve, mas igualmente digna de nota: Caio Fernando Abreu, em comentário sobre um livro de Jaime Rodrigues, diz que o autor em pauta teria se “aproximado de autores tão difíceis de ler – e pouco lidos – como o paranaense Paulo Leminski, a paulista Hilda Hilst e o gaúcho Gabriel Brito Velho”⁴⁸. A nota é de setembro de 1979, o que explica as duas

⁴⁷ MATOSO, 1982, p. 31.

⁴⁸ ABREU, 1979, p. 72.

características apontadas por Caio em Leminski – a dificuldade de lê-lo e a escassez de leitores que o fazem: até essa data, a única obra publicada pelo curitibano, em edição independente, havia sido o *Catatau*, romance experimental que se arrisca no reino do hermetismo. Pouco mais de dois anos depois, porém, em janeiro 1982, viria a primeira matéria que faz jus à construção de sua imagem; título e lide estampavam: “Um brilhante maldito: o agressivo Paulo Leminski sai do anonimato literário e invade as rádios com boas canções”⁴⁹. A matéria de duas páginas traz duas imagens do poeta: na primeira, sua silhueta de óculos e bigode distingue-se no breu; na segunda, está sentado nas escadas de sua casa em Cruz do Pilarzinho, empunhando o violão. Num box, trechos de poemas e letras de música se perfilam sob o título “As três faces de um marginal com muito humor”. O motivo para tamanho alvoroço em torno de um autor até pouco tempo considerado obscuro, difícil e pouco lido? Com a palavra, Okky Souza, autor do texto: “Desde que Caetano Veloso gravou a faixa ‘Verdura’ em seu vitorioso último LP, Paulo Leminski, autor da canção, transformou-se numa das citações indispensáveis da temporada entre a juventude de São Paulo e do Rio de Janeiro”⁵⁰.

Curiosamente, duas semanas depois, Toninho Martins Vaz, que se tornaria seu biógrafo, assina um comentário na seção de cartas da revista: “A reportagem [...] faz justiça. 1982 será o ‘ano Paulo Leminski’ da música popular brasileira”⁵¹. No mesmo ano, numa edição de maio, uma matéria com Caetano engrossa o coro, ilustrada por uma foto de Leminski abraçado ao cantor e a sua esposa, Dedé. Em setembro, seu nome já vem alinhado a Paulinho Boca de Cantor, que gravou, no LP anterior, a canção “Valeu”, do poeta agora considerado “inquieto e criativo”⁵². Em outubro, a vez é de Moraes Moreira dividir seu êxito com o polaco, que, então, é motivo de sucesso na voz de A Cor do Som e Ney Matogrosso, além dos músicos já citados. Ou seja: mesmo um ano antes do lançamento de *Caprichos & relaxos*, Leminski já tinha lugar nas atenções do público brasileiro. Os ouvidos estavam aquecidos, o terreno estava preparado.

Antes porém da *Veja*, que traria matéria sobre a publicação do volume de poemas pela Brasiliense em setembro de 1983, a *Folha de São Paulo*, em junho do mesmo ano, já anunciava o acontecimento: “Paulo Leminski ataca outra vez”, dizendo “Com 500 poemas debaixo do braço – toda sua produção poética de 1964 para cá – o escritor

⁴⁹ SOUZA, 1982a, p. 92.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁵¹ VAZ, 1982, p. 10.

⁵² SOUZA, 1982b, p. 146.

paranaense está em São Paulo para cuidar da edição de seu novo livro, ‘Caprichos e relaxos’.⁵³ A matéria assinada por Cida Taiar aponta para vários pontos relevantes que viriam a colaborar para o sucesso marcante do livro; entre eles, o já alardeado apelo popular: além de acompanhar de perto a edição de *Caprichos & relaxos*, Leminski aproveitaria sua passagem pela capital paulista para participar do lançamento de camisetas com poemas seus, de Alice Ruiz e de Chacal. No mesmo ano, então, que estampa seus poemas em páginas lavradas por uma editora de grande porte, o poeta também desfila seus versos em camisetas que transitam por entre as multidões: “Não estou envolvido nessa espécie de mandarinato que contagia alguns autores. Eles parecem ter nojo do povo. Eu não, eu adoro as multidões.”⁵⁴ Com acerto, a autora do texto faz a aproximação entre o apreço pela multidão e a música popular, que já veiculava as palavras do poeta nas rádios e na TV⁵⁵, e reproduz a ideia ambiciosa, dele mesmo, de que a poética leminskiana trilhou os três caminhos possíveis à poesia: a poesia escrita, para ser lida em silêncio; a poesia falada, recitada, profundamente oralizada; e a poesia cantada, no corpo das canções.

À parte os salutares comentários acerca da obra, o texto não deixa de fornecer elementos para que o leitor compusesse uma imagem do autor. De início, impõe-se a fotografia central da página: o poeta, de fartos bigodes, ostensivos óculos e rotos jeans e camiseta, encontra-se no meio da travessia de uma rua movimentada de São Paulo. Em seguida, o texto trata de adornar a visão despojada oferecida pela fotografia, abrindo e encerrando a argumentação com referências à “bela chacinha”, repleta de grilos e gafanhotos, em que o poeta vivia nos arredores de Curitiba, acenando para sua imersão antisseparatista no zen-budismo, no candomblé e na astrologia e, principalmente, lembrando que, quando não está se dedicando a seus momentos religiosos – em geral ligados à prática do judô –, o poeta ocupa seu dia com a leitura de poemas em latim, grego, hebraico, japonês, francês, inglês, alemão, italiano e provençal – tudo, frise-se, no original! À noite, é a vez dos grilos e do violão, com o que encerra sua jornada diária. É bem verdade que o conhecimento de Leminski sobre todas essas línguas é bastante

⁵³ TAIAR, 1983, p. 23.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁵ Cida Taiar transcreve, da conversa com Leminski, um trecho interessantíssimo sobre a presença de “Promessas demais”, na voz de Ney Matogrosso, numa novela da Globo que tinha audiência diária calculada em 30 milhões de pessoas: “Calculei essa audiência multiplicada pelos 190 capítulos e entrei no delírio dos grandes números. As pessoas estavam conhecendo, em sua casa, aquele que considero o meu melhor verso para música: ‘o rio que vai te levar não passa na minha cidade’. Para um poeta como eu, de formação concretista, foi como sair da água gelada para a água quente” (idem, *ibidem*).

discutível, assim como seu virtuosismo empunhando o violão; contudo, é assim que começa a se reunir, para o público geral, a imagem do compositor agitado e inventivo que debutou nos anos anteriores com a de um poeta eruditíssimo, poliglota e dedicado a momentos de intensa introspecção.

Meses mais tarde, Leminski e seu *Caprichos & relaxos* dividiriam o protagonismo de uma página inteira da *Folha* com Waly Salomão e o também recém-publicado (igualmente pela Brasiliense) *Gigolô de bibelôs*. Além de resenhas sobre os livros (assinadas por nomes do quilate de José Miguel Wisnik, que trata do *Gigolô*, e de Nelson Ascher, que aborda o *Caprichos*) e de uma divertida foto dos poetas abraçados, há uma extensa entrevista com os dois – durante a qual, quando o tópico é a experiência poética atravessada pelo concretismo e ancorada no cosmopolitismo de uma grande cidade como São Paulo, Waly revela: “Eu conheci Paulo Leminski quando cheguei de Nova Iorque e fui a Curitiba conhecê-lo. Era o delírio e o rigor. Era o erudito que dominava não sei quantas línguas, que lia Maiacóvsky no original, que lia em japonês”. E o poeta baiano continua: “Era o homem de ‘Catatau’, aquela prosa louquíssima que terminava dizendo ‘Bêbados, quem me compreenderá’. É esse poeta que tem também entrado pela via da música popular”⁵⁶.

A visão de Waly – visão agora de um poeta e não mais de um jornalista interessado em divulgar um novo autor – sobre Leminski não desafina o coro: mais uma vez, o polaco é um erudito delirante, autor dos experimentos verbais do *Catatau* e de canções populares; e se coloca ainda um adendo: chegando de Nova Iorque, Waly faz questão de despencar para os arredores de Curitiba para saber quem é esse indivíduo curiosíssimo descoberto, ao mesmo tempo, por Caetano e pelos concretos. Essa seria a prática de várias figuras do meio, que aproveitaram a passagem por Curitiba (ou buscaram-na) para matar a curiosidade sobre a figura que, de lá, espalhava suas ramas pelo Brasil – na TV, no rádio, em livros, jornais ou revistas.

Ao lado da caracterização feita por Waly, as próprias palavras de Leminski também configuram um indivíduo singular que, mais uma vez, além de dominar várias línguas, imaginava ter levado para São Paulo “o primeiro poema feito para o século 21, o primeiro poema feito especialmente para o videotexto”⁵⁷. Antenado com as vanguardas e profundo conhecedor da tradição literária, é assim que quer se dar a conhecer o poeta –

⁵⁶ SALOMÃO; LEMINSKI, 1983, p. 50.

⁵⁷ Idem, *ibidem*. O poema “Adeus aos Deuses”, a que Leminski se refere, seria fruto de uma experiência do próprio poeta diante de poemas seus adaptados para o videotexto por Julio Plaza.

embora não sem certa razão – que, quando o tópico é “Marketing poético”, diz viver “uma vida meio Dr. Jeckil e Mr. Hyde”: “Porque eu sou um eremita da Cruz do Pilarzinho em Curitiba. Eu vivo lá no meio do mato. E de repente saio para incursões no eixo Rio-São Paulo, tanto para a música popular quanto para a literatura”. Daí, afirma: “Eu realmente acho que essa questão de fama e reconhecimento é uma fatalidade, acaba acontecendo, mesmo...”⁵⁸. Meses adiante, aliás, em novembro do mesmo ano, Leminski reafirmaria essa despretensão pelo sucesso noutra matéria da *Folha*, assinada por Ivo Zanini, em que se diz: “Ele, que afirma jamais ter batalhado por uma publicação (‘Eu tenho uma perspectiva Zen, as coisas se fazem em mim.’), viu a oportunidade de olhar um livro seu com distanciamento”⁵⁹.

A ideia de uma fama natural que veio sem qualquer esforço, porém, acaba escamoteando as várias estratégias que Leminski tomou ao longo dos anos 1970 para que conseguisse alguma imersão na cena literária nacional. Para não falar na sincera e também estratégica aproximação aos concretos, quem conhece a biografia de Leminski não pode esquecer que ele transitou, com mais ou menos sucesso, por vários círculos antes de aportar em rádios, grandes emissoras e importantes editoras: era *habitué* de pequenos e grandes eventos literários; trabalhou arduamente em redações de jornais e revistas em sua passagem pelo Rio de Janeiro; atuou como publicitário; e, ainda, participou de inúmeras publicações nanicas, como idealizador e/ou colaborador. A imagem pacata de um sujeito assentado numa pequena chácara curitibana que, volta e meia, excursiona para grandes centros culturais não se cola à história pregressa do autor, marcada por agitações de variada ordem – de que dão mostras poemas e narrativas de sua autoria; mais parece uma jogada de marketing, diante da qual, sagazmente, Waly observa: “E mesmo essa imagem ‘ecologique’ é uma venda, é uma imagem bem construída... Se colar, colou!”⁶⁰. Ou seja, além de ter certo solo na realidade, o limiar em que Leminski se coloca e para o qual sempre faz questão de apontar – entre, por exemplo, oriente e ocidente, popular e erudito, provinciano e cosmopolita – é também o golpe publicitário com que conseguiu forjar, para o público, sua singularidade.

Ainda na mesma página, sem deixar de lembrar suas publicações independentes e o alarde em torno do poeta no início dos anos 1980, Nelson Ascher assinala o marco determinante instaurado pela publicação de *Caprichos & relaxos*. Para o resenhista, “não

⁵⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁹ ZANINI, 1983, p. 29.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

é o fato de aparecer como colaborador e/ou notícia nos principais jornais e revistas do país nem o de ter letras musicadas e gravadas por intérpretes famosos que marcam tal reconhecimento, mas esta publicação.”⁶¹ Desse modo, assim que o livro é dado a lume, inaugura-se “o momento exato em que Leminski deixa de ser uma causa polêmica a se defender, para transformar-se, ao seu modo, num autor consagrado que precisa de crítica e merece análise”⁶²; ou seja, o livro dá, enfim, uma *forma* para aquele conjunto aparentemente assistemático que era a produção leminskiana: *Caprichos & relaxos* dá forma a Paulo Leminski.

Essa forma, então, apesar das contradições identificadas por boa parte da crítica, alia-se fielmente à estratégia de marketing do poeta publicitário – que se deseja poeta público. E disso Ascher trata muito bem, desde o título da resenha: “Caprichos medidos de um poeta versátil”. O crítico, além de notar como o curitibano sabe escolher muito bem seus meios de expressão como maneira de atingir um público variado, vê na composição da obra escolhas meticulosamente pensadas; assim, chega a afirmar que *Caprichos & relaxos* “contém textos de interesse para quase todas as faixas etárias e culturais”⁶³, mostrando a possibilidade de produzir uma obra vinculada às vanguardas construtivistas que se mantém legível e inteligível aos olhos do leitor não especializado. O tom da resenha é naturalmente laudatório, conferindo primazia à poética leminskiana quando comparada à dos contemporâneos Chacal, Cacaso e Armando Freitas Filho, por “impor um tom geracional próprio ao construtivismo poético e fornecer uma medula poética à revolta da contracultura”⁶⁴.

Metade da resenha se reserva, contudo, a tecer reflexões acerca da propensão de Leminski a produzir “matrizes poéticas”. Ou seja, mais do que um escritor de poemas, Ascher vê em Leminski, com acerto, alguém preocupado em criar procedimentos a partir dos quais os poemas proliferariam seguindo certa lógica de construção⁶⁵. Ao acenar para esse aspecto da poética leminskiana, o crítico lança luz sobre o trabalho silencioso, arrastado pelos anos que precederam a publicação de *Caprichos*, que pode escapar à observação do leitor: ao lado da reprodução de frases corriqueiras – embora geralmente com sentido transformado –, entre rimas aparentemente fáceis, jogos verbais e temas

⁶¹ ASCHER, 1983, p. 50.

⁶² Idem, *ibidem*.

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

⁶⁵ Nelson Ascher crê, ainda, que o trabalho de desvendar procedimentos pode atrair as atenções de epígonos e autores menos talentosos, embora não veja, à época, poetas dessa estirpe que se apropriaram das matrizes leminskiana.

cotidianos, existe um procedimento lógico, medido e competente que pergunta:

das coisas
que eu fiz a metro
todos saberão
quantos quilômetros
são

aquelas
em centímetros
sentimentos mínimos
ímpetos infinitos
não?⁶⁶

Construções (poéticas ou publicitárias) à parte, o fato é que, com toda a curiosidade em torno da figura exótica do poeta e com o cuidadoso e faceiramente despojado trabalho verbal, *Caprichos & relaxos* despontou mesmo como um fenômeno estético e mercadológico. Mas o sucesso não foi solitário: junto a Leminski, vários poetas que começaram a produzir nos anos 1970 aportaram na editora Brasiliense, por meio da coleção “Cantadas Literárias” (inaugurada, em 1981, com a publicação de *Passatempo*, de Francisco Alvim), alcançando boa vendagem. Entre 1982 e 1983, por exemplo, foram vendidas seis mil cópias de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, e *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, deu notoriedade definitiva ao ficcionista gaúcho; mas é com Leminski – e nele encontra seu centro – que se inicia a matéria de janeiro de 1984 da *Folha*, assinada por Antônio Gonçalves Filho, de nome “A poesia já faz best-seller”: “Você nos deu um susto!” – disse Caio Graco Prado, o *big boss* da editora Brasiliense, ao gracioso polaco Paulo Leminsky⁶⁷ [sic], cultor do *haikai beat* ou seja lá que diabo de nome arranjam para o exorcismo estético desse paranaense pai de duas meninas e delicado judoca”. O motivo do espanto? “3 mil exemplares do best-seller leminskiano ‘Caprichos e relaxos’ (já em segunda edição), vendidos em 20 dias, assustaram o editor”⁶⁸.

O artigo aproveita para mostrar como o sucesso subiu um pouco à cabeça do “mais talentoso herdeiro do espólio concretista tupinambá”, que se crê mais competente que muitos colegas da geração 70 – quando, para ele, qualquer coisa era poesia –, e, ainda, chama à discussão Décio Pignatari, que não alivia, vendo nesses jovens poetas a tentativa de autocelebração: “A maioria se leva muito a sério, não gosto nada disso. Desses poetas

⁶⁶ LEMINSKI, 1983a, p. 17.

⁶⁷ Não são raras as ocasiões em que o nome do poeta curitibano é grafado assim, com o y em lugar do i. O equívoco, decorrente de questões de diferenças linguísticas e cartoriais (o pai, por exemplo, costumava assinar Paulo Leminsky), se espraia por jornais e revistas não especializados e também chega ao meio literário e à crítica acadêmica.

⁶⁸ GONÇALVES FILHO, 1984, p. 65.

novos que estão por aí, o Touché (Antônio Carlos Lucena) tem certa graça e o Roberto Piva acerta alguma coisa, mas os outros...”. Sobre Leminski, Décio tem outras palavras: “Bem, o Leminski foi muito precoce – tanto que sua primeira obra, o ‘Catatau’, poucos conhecem – mas eu acho legal, ainda mais que não é um poeta preocupado em sempre acertar. Quando erra, erra de uma vez.”⁶⁹.

A sobriedade de Décio ao analisar a geração, que ele diz não conhecer tão bem, por sempre lê-la na diagonal, levanta alguns pontos que viriam a ser criticados mais fervorosamente por outros ensaístas, como Vinicius Dantas e Iumna Maria Simon – o primeiro, aliás, é apresentado no texto como um “bom tradutor”. Porém, ao tratar especificamente de Leminski, o professor vê um poeta despojado da ambição de “sempre acertar” – própria de quem está mais experimentando formas (ou produzindo matrizes poéticas, para lembrar Nelson Ascher) do que aperfeiçoando algum traço poético legado pela tradição. De todo modo, é também fato que *Caprichos & relaxos*, por seus erros e acertos, passa a figurar algumas vezes na lista dos mais vendidos da *Folha* – e também da *Veja*, que merece ser retomada.

A resenha de Mário Sérgio Conti a propósito do *Caprichos*, publicada na *Veja* em setembro de 1983, não apresenta o mesmo viés crítico das observações de Nelson Ascher – tampouco das de Décio Pignatari; por outro lado, não faz mais que apresentar superficialmente a obra, repetindo o tom cosmético com que a revista tratara o poeta em edições anteriores. Mais interessante que a resenha (intitulada “Em voz alta”) é o breve parágrafo em que Nicolau Sevcenko, em janeiro de 1984, responde a uma pergunta sobre o “onde se pode notar o caráter introspectivo da cultural atual”: “Por exemplo, na poesia de Paulo Leminski [...], um jogo de aliterações vinculado ao Concretismo, mas cuja contextura vem toda da *beat generation*, de uma geração marginalizada, corroída, sem perspectivas. Na poesia de Leminski, há a síntese de uma vivência e experiência histórica muito fragmentada e concisa.”⁷⁰. A importância do que diz Sevcenko reside no fato de ser uma das primeiras vezes em que o construtivismo e o despojamento do poeta são vistos por um prisma histórico, como síntese de uma experiência vívida e desoladora que os versos não conseguem calar – e, mais, à qual dão forma.

Entre o ano de 1983 e 1989, as aparições do nome de Leminski na *Folha de São Paulo* e na *Veja* lançam mais tinta sobre a figura que começou a ser pintada no início da década sem que se acrescente nenhuma nota fundamentalmente nova. Talvez por valer

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

⁷⁰ SEVCENKO, 1984, p. 8.

como voz entre aqueles que conseguiram vislumbrar a obra leminskiana por uma perspectiva mais crítica, merece menção apenas a resenha de Marcos Augusto Gonçalves na *Folha* a respeito de *Distraídos venceremos*, curiosa desde o título: “Volta a trivialidade de Paulo Leminski”. Nela, à parte alguns lances de felicidade estética, o resenhista vê um livro repleto das soluções óbvias e já conhecidas desde que o poeta – para ele, também “multidirecional” – as apresentou em *Caprichos & relaxos*. Mas é na frase inicial do texto que o crítico resume sua apreciação da obra: “Há bobagens colossais neste ‘Distraídos venceremos’ – e também delícias”⁷¹. Parece natural que as tais matrizes poéticas que chegaram com ar de inovação no primeiro livro tenham seu estrondo arrefecido no segundo; mas, mais que mera repetição de estratégias passadas, *Distraídos venceremos* soa como uma nota de amadurecimento e consolidação dessas matrizes que são a marca mais sólida da grife Leminski.

A próxima figuração relevante de Leminski na *Folha* já é de 8 de junho de 1989, numa nota redigida pela sucursal de Curitiba e publicada abaixo de uma notícia de internação de Cazusa no Albert Einstein: “Paulo Leminski em estado grave é hospitalizado no Paraná e passa mal”. A notícia, que se equivoca na idade do autor (ele ainda não havia completado 45 anos, como é dito), o apresenta como “poeta, escritor, letrista, filólogo e publicitário”⁷² e, após informar sobre os problemas hepáticos graves que forçaram sua internação na UTI do Hospital Nossa Senhora das Graças e uma emergencial transfusão de sangue, faz uma rápida remissão sobre sua carreira. No mesmo dia, no segundo clichê, a capa da *Folha* já estampava, abaixo das notícias das mortes de Nara Leão e Chico Landi, a nota de falecimento de Paulo Leminski, agora apresentado com 46 anos. Na *Veja*, a repercussão foi similar, com a nota de falecimento publicada também em seguida às de Nara e Chico Landi; porém, no dia seguinte ao falecimento, a *Folha* traria uma caprichada página totalmente dedicada ao poeta – ao passo que a *Veja*, embora o tivesse como colaborador e notícia em várias edições, manteve-se calada até 2013, com o lançamento de *Toda poesia*.

A edição da *Folha de São Paulo* de 9 de junho de 1989 traz, em página inteira da *Ilustrada*, artigo do amigo e poeta Régis Bonvicino, quatro fotos (duas delas acompanhado de um violão, outra de um poema seu estampado em camiseta da Arte Assinada e ainda uma fotografia junto a Alice Ruiz e Waly Salomão), nota de sua atuação como cancionista, sua bibliografia, dois poemas e comentários de diversas pessoas do

⁷¹ GONÇALVES, 1987, p. 47.

⁷² SUCURSAL DE CURITIBA, 1989, p. 3.

meio, como Alice Ruiz, José Miguel Wisnik, Augusto de Campos e Gilberto Gil. A perspectiva exibida por essa página é, naturalmente, múltipla: ao lado de palavras mais afetivas, aponta-se para a poesia tanto escrita quanto cantada e para a prosa inventiva; é lembrada sua relação com a estética dos anos 1970; e Augusto de Campos faz questão de lembrar de sua paixão pela vanguarda, da qual foi defensor. Mas o centro das discussões é, sem dúvida, o texto “Morre Leminski, poeta-síntese dos anos 70”, de Régis Bonvicino, também articulista do jornal.

A síntese que Bonvicino vê em Paulo Leminski é, na verdade, a reunião de todas as características dispersas e das contradições que o poeta incorporou. Bonvicino, contudo, vai além da repetição da pletora de adjetivos que se colaram no polaco para enxergar nessa síntese um ponto nodal: para ele, como nenhum outro de sua geração, Leminski soube absorver e trilhar as múltiplas tendências e caminhos que marcaram os anos 1970; ou seja, a pluralidade que se vislumbra em sua obra tem chão histórico numa época em que a cultura e a sociedade brasileira experimentavam a fragmentação – como já lembrara Nicolau Sevcenko. O crítico não se deixa nublar pela perda afetiva e traz uma postura bastante sóbria quando vê no poeta, que era devotado à poesia escrita cerebral, a ambição de ter uma vida de *pop star* – na qual identifica “paródia, ironia e desespero”⁷³; mas, enfim, depois de revisitar a trajetória de Leminski, traz à tona um fato até então ausente das notícias que rodeavam sua imagem icônica: toda a experiência alcoólica e lisérgica que experimentou desde os anos 1960 já vinha pedindo a conta desde 1985; daí em diante, diz Régis, “ele já estava sobrevivendo a si mesmo”. Por isso, arremata o articulista amigo: “Morreu relativamente jovem este Leminski polêmico, abrangente, infrator e inovador. Sinal de que os deuses o amavam.”⁷⁴.

A maneira como se afiguram assunção, paixão e morte de Leminski na mídia impressa, em especial na *Folha de São Paulo* e na *Veja* durante os anos 1980, foi fundamental para construir, consolidar e alastrar a imagem que se vem observando. Por um lado, há notícias, reportagens, artigos e resenhas que abordam o poeta por um viés menos crítico – porque mais imediatamente convencido pela face que Leminski queria dar a público no momento; por outro, há lances – sobretudo nas palavras de Waly Salomão, Nelson Ascher, Nicolau Sevcenko e Régis Bonvicino – de análise crítica acerca de uma obra tão controversa quanto não poderia deixar de ser, diante do império da fragmentação do mundo contemporâneo, sem perder de vista o jogo de formas e de ideias

⁷³ BONVICINO, 1989, p. 12.

⁷⁴ Idem, *ibidem*.

nela travado. Ao lado do texto verbal, aliás, também caberia analisar a iconografia de Leminski nessas mídias – igualmente significativa para que se entenda a caracterização, que ainda hoje povoa a mente do leitor, do homem atrás dos óculos e do bigode.

b) A liberdade da minha linguagem

Momento dos mais importantes da produção intelectual de Paulo Leminski, a conferência “Poesia: a paixão da linguagem”, proferida em 1986 durante o ciclo de palestras “Os sentidos da paixão”, promovido, sob a batuta de Aduino Novaes, pela Funarte, que chegaria a livro com o mesmo nome, é outro objeto essencial para que se compreenda a construção que o poeta faz – e, por consequência, apresenta – de si e de sua obra. A relevância do texto, que nos chega como transcrição do que foi falado para a plateia, se dá sobretudo por simbolizar a sem dúvida mais importante entrada de Leminski, em vida, no meio acadêmico, por ele (e para ele) considerado um ambiente por demais sisudo. A posição que o texto ocupa, em matéria de livro, é por si só digna de nota: *Os sentidos da paixão* é um trabalho alentado que reúne vinte nomes de monta do cenário intelectual brasileiro discutindo o tópico principal (a paixão) relacionado a diversos outros elementos – literatura, política, filosofia, psicanálise, cinema etc. Os ensaios são divididos em quatro seções: “Os sentidos da paixão”; “O canto das paixões”; “A paixão revolucionária”; e “A paixão silenciada”. Leminski é alocado na segunda seção, ao lado de nomes como o de Benedito Nunes, José Miguel Wisnik, Olgária Matos e Renato Janine Ribeiro, em que o domínio artístico, em suas múltiplas manifestações, é escolhido como mote principal. À primeira vista, o poeta parece ser o único que teve o texto transcrito, dadas suas características formais: constitui-se de um único parágrafo, repleto de cacoetes de linguagem, com uma argumentação algo errática, sem citações ou referências feitas da maneira tradicional. É também o único momento do livro em que, subsequente à exposição do palestrante, se transcreve o debate. Ou seja, mesmo em meio tão diverso quanto esse previsto pela obra, Paulo Leminski é uma espécie de estranho no ninho – fato que só lhe faz ganhar ainda mais destaque.

As duas primeiras frases já reúnem um conjunto de elementos fundamentais para a pauta do texto, retomando, inclusive, a imagem do poeta como um pacato morador dos arredores de Curitiba: “Trago pra vocês uma porção de raciocínios que fiz lá no meu silêncio, na Cruz do Pilarzinho, em Curitiba, um silêncio tão denso que dá pra cortar com

a faca. De noite, quando um cachorro late, os outros cachorros fazem psiu”⁷⁵. Aí se apresenta, logo de cara, na primeira palavra, a primeira pessoa do singular como sujeito indisfarçável do discurso; instaura-se, de súbito, um ambiente mais informal. A segunda palavra, um sonoro e coloquial “pra”, ratifica a impressão dada pela primeira e traz à cena imediatamente o público: “vocês”. E o que o conferencista traz pra gente? “Uma porção de raciocínios”, o que já dá mostra do caráter assistemático do que virá a ser dito – que ele, o palestrante, fez. Em seguida, o sujeito se coloca numa posição geográfica e cultural diferente daqueles que o ouvem: enquanto a palestra se faz no meio urbano intelectualizado de que participam os ouvintes, o palestrante veio lá do meio do silêncio, num bairro mais humilde, afastado do centro de Curitiba – que, por sua vez, também foge do eixão Rio-São Paulo. O elemento poético se alia ao rústico, no que ambos têm de metafórico, e também se faz presente: o silêncio lá da Cruz do Pilarzinho dá pra cortar com a faca. Por último, o humor, nota marcante de toda a produção leminskiana, não deixa de dar o ar da graça: lá de onde vem esse sujeito curioso, poeta que circula por várias mídias, “de noite, quando um cachorro late, os outros cachorros fazem psiu”.

Daí em diante, a trajetória da palestra nos oferece uma linha de raciocínio relativamente lógica: o autor comenta rapidamente o tema de que irá tratar; apresenta-se como um indivíduo que se considera, no mínimo, diferente; tenta lançar uma luz etimológica sobre o termo “paixão”, donde faz derivar a referida “paixão da linguagem”; da linguagem, caminha para reflexões sobre o reino das formas, e, então, para a arte, focalizando especialmente a literatura e a poesia. Mas praticamente tudo decorre do mote inicial, uma equação bastante simples sugerida ainda nas primeiras linhas: a palavra paixão está na moda, basta olhar para o título de diversos livros que vêm sendo publicados, mas é a palavra que está na moda, e não a paixão em si – que estaria, na verdade, em falta; tudo isso, ele crê, acontece porque a paixão é “incompatível com o tempo urbano-industrial”⁷⁶ – e, por essa razão, o assunto virou tema de seminários.

Há, então, um corte brusco para que o palestrante volte a falar de si: “*Não sou professor, não sou nenhum teórico, sou um artista, um poeta* que procurava refletir sobre o que fez, mas nunca deixei que esse meu tesão por refletir sobre o que faço prevalecesse. Não sou teórico no sentido como a universidade entende”⁷⁷. Institui-se, mais uma vez, uma diferença: embora esteja em pleno meio acadêmico, Leminski *não é professor e*

⁷⁵ LEMINSKI, 2009, p. 322.

⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁷ Idem, p. 323, grifos meus.

também *não é* nenhum teórico no sentido universitário; trata-se, enfim, de um artista, alguém devotado a sua potência criadora. E ele continua: “Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala de capitalismo selvagem. Vou lá, ataco de um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador”⁷⁸. Esse pensamento selvagem, o poeta acrescenta, no que se assemelha ao pensamento criador, segue os “caminhos da paixão”. Poesia, aliás, seria assim uma espécie de loucura, porque “é uma coisa que não dá nada pra ninguém”, “não te dá nada em troca”; ele até imagina, por isso, “que os poetas, os *verdadeiros poetas*” – entre os quais, naturalmente, se inclui – “são uma espécie de erro na programação genética”⁷⁹, e esse erro desencadearia o que ele chama de “consciência da linguagem”. É assim que Leminski formula a hipótese principal, exposta no título de sua conferência: “Pensando nas relações entre poesia e linguagem, entre paixão, poesia e linguagem, formulei a coisa de que a poesia seria uma manifestação, sobretudo, de *paixão pela linguagem*, pelo próprio caráter substantivo da poesia”⁸⁰.

É preciso, além de embarcar nessa nau argumentativa empolgante (sobretudo para poetas e simpatizantes), notar o valor que Leminski confere a si mesmo, como verdadeiro poeta. Apesar de ser, como diz, um cachorro louco, selvagem e assistemático, com falhas em sua programação genética, ou melhor, justamente por ser esse indivíduo controverso, ele teria algo de especial, que move uma paixão igualmente especial – posto que, em tese, inútil. O erro que produz essa diferença faz do poeta, assim, “uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência”; mas só sendo primeiro vítima, “num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador, passaria a ser algoz, a ser carrasco da linguagem, e daí a inverter o jogo”⁸¹.

Antes, contudo, de adentrar esse jogo, Leminski faz uma perquirição etimológica da palavra *paixão* para que se entenda com maior nitidez a posição passional (e não necessariamente passiva) que o poeta ocupa diante da linguagem. A reflexão linguística, aliada à filosófica, que vai buscar nas origens do termo uma explicação conceitual para que a atitude passional diante, por exemplo, da linguagem possa caminhar da passividade à ação apresenta-se, como era de se esperar, de maneira assistemática: não há referências

⁷⁸ Idem, *ibidem*.

⁷⁹ Idem, *ibidem*, grifos meus.

⁸⁰ Idem, p. 324, grifos meus.

⁸¹ Idem, p. 325.

sólidas buscadas pelo poeta em gramáticas históricas, estudos filológicos mais densos ou dicionários de línguas antigas. O que se vê é, de fato, uma honesta porção de raciocínios que ajudam a encaminhar a discussão para o desfecho desejado: a poesia é a paixão da linguagem porque o poeta, como apaixonado, é movido por essa paixão – primeiro como vítima e, depois, como algoz. A imagem ilustra bem o raciocínio, mas é preciso conferir se a conta realmente fecha.

Leminski, de início, aproxima a transformação do conceito de paixão da própria mudança de posição do poeta: “mais ou menos o seguinte: a palavra paixão tinha, a princípio, um sentido passivo, depois, adquiriu um sentido ativo”⁸². Bem entendido esse ponto, vêm como exemplo do sentido passivo a Paixão de Cristo e, do sentido ativo, a paixão revolucionária de Trótski – ambos, diga-se, biografados pelo palestrante. Desse modo, outrora, a paixão identificaria a vítima; hoje, moveria o sujeito à atuação. O segundo passo da reflexão é, enfim, etimológico: “E daí vi que a palavra paixão em português vem do latim, mas existe uma palavra indo-europeia, nas línguas indo-europeias, que significaria uma espécie de você ser *objeto de uma ação*, e esse verbo, essa palavra, não teria passado propriamente pro português”⁸³. Leminski não diz que raiz etimológica é essa, mas resgata o verbo grego *pascho* – que, em latim, ele diz ser o verbo *patior*; o sentido desses verbos seria precisamente “*ser passivo de uma ação*”, mas sem a conotação de dor negativa do verbo *sofrer*, que temos em português. Daí, ele conclui: “Cheguei a pensar assim, é o lado *yin* do verbo fazer. Fazer é *yang*”⁸⁴.

Por falta de melhor palavra, depois de repetir e repetir que o verbo em questão seria uma espécie de *sofrer* sem o sentido de dor, Leminski chega à questão do poeta: “me ocorreu que o poeta tem um momento no qual ele é um sofredor da língua, uma vítima da língua”⁸⁵. Esse momento, aliás partilhado por todos nós, se inicia com o nascimento, pois todos já saem do ventre materno para dentro de um universo linguístico determinado a priori: “Ninguém nos perguntou antes que língua a gente gostaria de falar. Quando você vê, você é passivo em relação àquela língua sobre a qual, como todas as formas sociais, você não tem poder”⁸⁶. Há, então, limites definidos dentro dos quais o poeta pode se movimentar, e, num primeiro momento, ele passa pela experiência de conhecer esses limites – de sofrê-los. Em seguida, porém, graças à paixão, ao erro de

⁸² Idem, p. 325.

⁸³ Idem, ibidem.

⁸⁴ Idem, p. 326.

⁸⁵ Idem, p. 327.

⁸⁶ Idem, ibidem.

programação genética que lhe confere consciência de linguagem, o poeta pode tentar inverter a balança, atuando sobre a língua – e, nessas tentativas, nascem as vanguardas⁸⁷.

A jogada etimológica que Leminski faz para justificar seu raciocínio, pela vontade de acertar (e, mais, acertar inovando, de maneira criativa), suscita uma discussão à parte, um exame mais minucioso que merece espaço por se vincular à ideia geral dos sentidos da paixão na obra do poeta. Essa análise, a propósito, embora sem as associações instigantes observadas alhures, já foi ensaiada pela poeta argentina Ivonne Bordelois em *Etimología de las pasiones*, livro que estende um amplo leque de pesquisas para que se procurem as raízes verbais dos conceitos contemporâneos de paixão, amor e seus respectivos derivados. O capítulo que se abre para discutir “*Las primeras pasiones*” retoma de maneira mais sistematizada muito do que foi adiantado por Leminski, apresentando, de início, ressalva semelhante à feita pelo curitibano: “No existe, en realidad, una raíz lexical indoeuropea de la que derive unívocamente un término equivalente a *pasión*”⁸⁸. De igual modo, a autora também assinala que a noção de paixão com que lidamos hoje é uma construção relativamente moderna, o que complica ainda mais o resgate de seus sentidos originais. Contudo, ao analisar dicionários etimológicos, ela encontra, unanimemente, o radical indo-europeu *eis* como relacionado a diversos termos que mantêm parentesco com a paixão.

Eis é um radical que oferece uma pletera de significados em suas derivações gregas e latinas, e, segundo Bordelois, precisamente por isso é a mais misteriosa das raízes de paixão. As noções envolvidas em *eis* são, em suma, cinco – das quais uma chama especial atenção: “movimiento e la velocidad, la presencia de lo sagrado, la sexualidad (en particular la femenina), la ira y la *inspiración poética*”⁸⁹. Em linhas gerais, pode-se dizer que *eis* mantém firme relação com verbos relativos a impulso, ímpeto e movimento (*ei*, *ire* e *ir*, por exemplo); além disso, em grego teria como derivado *hieros*, que significa exatamente sagrado ou “tocado pelos deuses” e relaciona-se também, por exemplo, com a *ira* do Deus do Antigo Testamento e a cólera de Aquiles. O sentido sexual e o poético, no entanto, são os mais intrigantes: “hay otra derivación de *eis* en griego, representada por *ois-tros*, que los diccionarios definen como delirio profético, estro o *inspiración* [...] *Oistrao* es estar furioso; *oistralateo* es poner furioso, excitar la *pasión*”⁹⁰. Em latim,

⁸⁷ Curiosamente, no já mencionado breve depoimento à *Folha de São Paulo* sobre a morte de Leminski, Augusto de Campos fez questão de assinalar que o polaco era um *apaixonado* defensor da vanguarda.

⁸⁸ BORDELOIS, 2006, p. 29.

⁸⁹ Idem, p. 30, grifos meus.

⁹⁰ Idem, p. 40.

prossegue Bordelois, *oestrus* também é o estímulo que inspira os poetas, e – o que é ainda mais curioso – *estro* é o período de ardor sexual dos mamíferos, mais conhecido como cio – sem contar que *estrogênio* é o hormônio vinculado à sexualidade feminina; por fim, para fechar o leque em que figuram loucura, delírio, inspiração e excitação sexual, a poeta ainda lembra que *estro* pode significar o próprio orgasmo. Nesse sentido, se pensarmos no contexto poético, “no parece ser un azar, dentro de esta línea de reflexión, el que las Musas seam deidades exclusivamente femininas”; e, mais, “acaso en el proceso de actividad poética se haya identificado, por parte del poeta, una actitude receptiva – y ativa – semejante a de la mujer en el acto sexual: se dice ‘poseído por la inspiración’ como se habla de una mujer ‘poseída’ por um hombre”⁹¹. Das atitudes e significados relacionados a *eis* (movimento, velocidade, sagrado, inspiração, ira e excitação sexual), nenhuma porém se aproxima tanto da passividade que Leminski observa na raiz grega *kwenth*, donde derivam *penthos* e os mencionados *pathos* e *paschos*, que viriam a nos fornecer o verbo latino *patior* e, finalmente, o sentido de “sufrir, estar afectado – positiva o negativamente –, padecer, soportar”⁹²; daí, portanto, decorre a identificação de paixão com passividade, sofrimento ou enfermidade.

A perquirição etimológica intuitiva de Leminski, quando comparada ao trabalho de fôlego de Bordelois, apresenta importantes inconsistências. Porém, o seu propósito de reunir paixão, linguagem e poesia mostra, mais do que apenas uma inquietante imagem de pensamento, certa coerência. Não é verdade, por exemplo, que o sentido original de paixão era passivo, pois, se se caminha para a raiz indo-europeia *eis*, as noções revelam também a potência ativa do termo; porém, se os verbos *paschos* e *patior* são trazidos à cena, vem com ele a ideia de passividade. O importante, contudo, é observar como a paixão, desde há muito tempo, vem relacionada a uma atitude poética. O leminskiano erro de programação genética já foi, portanto, o sopro das musas ou o delírio profético; e a poesia, que para Leminski tem fundamento erótico⁹³, já se confundiu com a excitação sexual e com o gozo. O polaco, afinal, estava prenhe de razão.

Além de atirar de filólogo, Leminski também se arrisca em reflexões mais densas sobre a Estética e o que ela deve ao todo social – que, em maior ou menor grau, a limita

⁹¹ Idem, p. 42.

⁹² Idem, p. 71.

⁹³ Mais adiante, no debate com a plateia, Leminski apontaria: “Ser poeta é ter nascido com um erro de programação genética que faz com que, em lugar de você usar as palavras pra apresentar o sentido delas, você se compraz em ficar mostrando como elas são bonitas, têm um rabinho gostoso, são um tesão de palavra. O poeta é aquele que deglute a palavra como objeto sexual mesmo, como um objeto erótico. Pra mim, a poesia é erotização da linguagem, o princípio de prazer da linguagem.” (LEMINSKI, 2009, p. 347).

e define. O raciocínio todo caminha no seguinte sentido: se o poeta está inequivocamente submetido às forças que o colocam em posição de passividade diante da linguagem – posição que só é capaz de inverter, atuando nas mínimas filigranas ou exercendo sua vontade de vanguarda, graças à falha genética que lhe confere consciência de linguagem –, sua obra, sua configuração literária, formal, em sua característica de linguagem (aqui, literalmente, a língua), submete-se e precisa batalhar contra forças e destinos que lhe são externos, históricos ou, simplesmente, sociais. Assim: “Quando você vê, você é passivo em relação àquela língua sobre a qual, como todas as formas sociais, você não tem poder”⁹⁴. E mais: “O social na arte é a forma, o conteúdo é por conta de cada artista. Cada um, você põe o conteúdo que você quiser, agora, a forma não depende de você. Você entra no jogo dela ou você não vai ser reconhecido”⁹⁵. Noutras palavras:

o barro
toma a forma
que você quiser

você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer⁹⁶

Quem vê esse mesmo poeta (que, alhures, tenta vender a ideia de inovação e que apresenta versos de natureza aparentemente despretensiosa) proclamando as limitações sociais a que todo artista está submetido pode até estranhar; mas é precisamente da clareza diante dessa questão que nasce a postura vanguardista de Leminski – assim como o primeiro passo para a atuação em nosso mundo feito de classes, forças e formas é o esclarecimento, a noção concreta das coerções que nos oprimem e insuflam. É um raciocínio político este que o poeta exhibe, derivado declaradamente das afirmações de Lukács – citado na conferência – e, em larga medida, afinado à densidade com que Adorno aborda essas questões; além desses, merece ainda atenção, em virtude da perspectiva mais decididamente literária, o parentesco com as reflexões construídas por Roland Barthes – voz já frequente nos círculos acadêmicos brasileiros oitentistas e que parece estar subjacente às ideias do poeta.

A angústia que envolve Leminski quando diz que “todo artista é limitado já *a priori* por uma língua e por um estoque de formas”, que “quando você chega já existe

⁹⁴ Idem, p. 326.

⁹⁵ Idem, p. 327.

⁹⁶ LEMINSKI, 1983a, p. 92.

uma série de coisas que te torturam”, que “você não pode ir além da língua portuguesa, você não pode ir além dos limites gramaticais da tua língua, estilísticos, semânticos, sintáticos, morfológicos”, ou seja, que há uma limitação ancestral que não lhe oferece nada além de uma “ilusão de liberdade”⁹⁷, em muito decorre do mesmo fascismo já identificado por Barthes, em *Aula* (texto também oralizado, em público), da linguagem, na figura da língua, que nos obriga a dizer, nos aliena numa estrutura opressora, nos assujeita e reifica. Para contrabalancear essa equação é preciso, então, um gesto de plena consciência da servidão em que comumente nos assentamos e à qual, tacitamente, assentimos; daí a necessidade da trapaça, da subversão oferecida pelas vanguardas no que têm de experimental e, em linhas gerais, pela poesia e pela literatura. É assim, com Barthes e Leminski, que o poeta sai da condição de flagelado e atormentado e se alça à de protagonista. Aí sim, exemplifica o curitibano, “de repente, se tornam lícitas certas coisas como, por exemplo, a prosa de Guimarães Rosa”, “o artista, o criador, passa a devolver aqueles golpes que tinha sofrido no início, no qual era uma vítima da língua” – passa, então, “a torturá-la, a quebrá-la, passa prum outro momento de sua paixão”, flertando, “nos limites da expressão”, com “o abismo do comunicável”⁹⁸. Para Leminski, a língua, instância materna, ama os poetas, seus filhos mais atrevidos, porque neles se realiza até seus limites; para Barthes, se o objeto de prazer do poeta é a língua – mais uma vez, materna –, “o escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (...) para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido”⁹⁹. Firma-se, então, a ferro e fogo, a sadomasoquista relação amorosa entre o poeta e a língua, *mater doloris et amoris*; mas o amor como o conhecemos hoje, lembra Leminski, é um conjunto de rituais estabelecidos *socialmente* – e, feito ouroboros, a ideia mais uma vez morde o próprio rabo.

Encerrando essa ideia, Leminski atinge o epílogo de sua reflexão, quando levanta, como também fez noutros momentos de sua produção ensaística¹⁰⁰, a questão da inutilidade da poesia, que resiste, objeto rebelde, à condição de mercadoria mesmo num mundo fundado essencialmente nas relações comerciais. A poesia, por ser construída com base no “amor entre os sons e os sentimentos”¹⁰¹, resiste à reificação, pensa o poeta, e por isso não vende, porque o amor também resiste à transformação em mercadoria. Em razão

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁹⁸ Idem, p. 329.

⁹⁹ BARTHES, 2008, p. 46.

¹⁰⁰ Citar ensaios sobre o tema.

¹⁰¹ LEMINSKI, 2009, p. 331.

disso, conclui que “realmente a paixão do poeta pela linguagem, da linguagem pelo poeta, é coisa que tem amplas implicações sociológicas, históricas, transcendentais...”; para, então, com falsa modéstia, perguntar: “Que vocês acham? Passei no teste?”¹⁰².

Curiosamente, se formos perseguir a trilha da palavra paixão – elemento já proferido à exaustão pela poesia lírica de viés mais romantizado – na produção poética leminskiana, pouco vamos encontrar. Vasculhando as centenas de poemas que se reúnem em *Toda poesia*, encontro apenas quatro aparições de paixão no singular e uma no plural; só quatro, porém, vêm de poemas – uma delas consta no texto introdutório que Alice Ruiz fez para *O ex-estranho* – e, destas, uma se trata de citação de Alfred de Vigny entre as emblemáticas definições de poesia perfiladas por Leminski em “Limites ao léu”¹⁰³. As três figurações da palavra que restam ganham, portanto, especial relevo.

O primeiro poema em que Leminski cita nominalmente a palavra que considera central para sua (e toda a) poesia é, cronologicamente, de *Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase*, republicado em *Caprichos & relaxos*:

ascensão apogeu e queda da vida paixão e morte
do poeta enquanto ser que chora enquanto
chove lá fora e alguém canta
a última esperança de chegar
a estação da luz e pegar o primeiro trem
para muito além das serras que azulam no horizonte
e o separam da aurora da sua vida¹⁰⁴

As 53 palavras alinhavadas sem pontuação e dispostas em sete versos polimétricos compõem uma única frase que encerra um tom idílico: o poeta chora sua derrocada sentimental enquanto alguém alimenta a esperança de tomar um trem na Estação da Luz, em pleno centro de São Paulo, rumo – cortando as mesmas montanhas azuis¹⁰⁵ que “O trem das sete” de Raul Seixas atravessa – à aurora da sua vida – aqui, entendida mais literalmente, enquanto o brilho perdido da juventude (para lembrar Casimiro de Abreu), ou, amorosamente, enquanto provável par romântico. O tom do poema é, então, eminentemente lírico, e a temática, amorosa; porém, a paixão, embora participe

¹⁰² Idem, p. 332.

¹⁰³ No alentado *Catatau*, paixão aparece apenas duas vezes. Na primeira, Cartesius descreve o ímã como “rocha apaixonada” (LEMINSKI, 2004, p. 207); na segunda, ganha inusitado prefixo: “carrapaixão” (idem, p. 2015).

¹⁰⁴ LEMINSKI, 1980, s/p.

¹⁰⁵ Essas montanhas azuis podem encontrar duplo significado: um geográfico, outro literário-mitológico. O primeiro, factual, parece menos adequado – seriam as Montanhas Blue, patrimônio mundial australiano que se assenta nos arredores de Sydney. O segundo, mais onírico e mais próximo do que escreve Leminski e canta Raul, faz menção a uma cordilheira (também conhecida como Ered Lindon e Ered Luin) da Terra Média, mundo imaginário de Tolkien que se popularizou com o sucesso de *O senhor dos anéis*.

nitidamente da ideia geral dos versos, adquire sentido diverso do esperado: em vez de ser a força que move aquele que canta a atravessar as serras azuladas, refere-se à queda – por excelência, passiva – do poeta lacrimoso. Leminski, com este poema, a põe em jogo, assim, como o lado *yin* do verbo fazer.

A paixão, enquanto palavra, aparece pela segunda vez na obra poética leminskiana em *Polonaises*, de 1981, que dá corpo à segunda seção de *Caprichos & relaxos*

para a liberdade e luta

me enterrem com os trotskistas
na cova comum dos idealistas
onde jazem aqueles
que o poder não corrompeu

me enterrem com meu coração
na beira do rio
onde o joelho ferido
tocou a pedra da paixão¹⁰⁶

Os versos ligeiros deste poema lembram mais o estilo que tornou célebre o poeta, assim como as rimas mais nítidas e, em princípio, óbvias, consoantes. É assim que coração rima com paixão, o que poderia fazer vibrar uma nota deveras piegas; contudo, dado o jogo de ideias que o poema encena, a cafonice aparente da rima se alia, como recurso estilístico, a um sentimento menos introspectivo, subjetivo, egoico, cabotino: o ímpeto revolucionário, de liberdade e luta. Alia-se, também, ao tom inflamado, de quem proclama em praça pública, o rosto experimentando o hálito das multidões – um idealismo romântico tão exacerbado que pode, até, soar com certa ironia (o que careceria de um exame mais cuidadoso). Não se trata, portanto, da paixão passiva da queda do poeta e tampouco do sentimento idílico que comumente assola a poesia: é a mesma paixão revolucionária de Trótski, de Maiakóvski, figuras que povoam o ideário leminskiano.

Em sua terceira aparição na poesia de Leminski, a palavra paixão volta à qualidade de coadjuvante, no plural, agora em seu sentido mais comum, literal, pessoal e romântico. Trata-se de um poema de *Distraídos venceremos*, de 1987:

Carrego o peso da lua.
Três paixões mal curadas,
Um saara de páginas,
Essa infinita madrugada.

¹⁰⁶ LEMINSKI, 1983a, p. 54. O poema, em *Toda poesia*, teve seu primeiro verso deslocado para a esquerda, e, posto em negrito, se afigura como título (procedimento também tomado pela edição em outros poemas). Prefiro citá-lo como se apresenta em *Caprichos & relaxos*, com o primeiro verso soando mais como uma rubrica que como título destacado com recursos gráficos distintos do escolhido pelo poeta.

Viver de noite
 Me fez senhor do fogo.
 A vocês, eu deixo o sono.
 O sonho, não.
 Esse, eu mesmo carrego.¹⁰⁷

A palavra, nesses versos, perde a força revolucionária que incorporava em “para liberdade e luta”; perde também o relativo protagonismo do campo semântico de “ascensão apogeu e queda da vida paixão e morte”. Mais óbvia, é só mais um elemento entre esses que são carregados pelo poeta: a lua, os livros, a madrugada – todos, diga-se, com especial (e também quase óbvia) relevância em vida e obra de Leminski. Quase passa despercebida, fazendo crer que o sentido romântico mais tradicional da palavra não interessa tanto ao poeta – haja vista que seu momento máximo, na bibliografia do curitibano, é no título do ensaio biográfico sobre Trótski: *a paixão segundo a revolução*.

No mundo político, sabe-se que Leminski não era dado à luta armada, e até mesmo seus versos só deixam escapar, aqui e ali, uma nota mais referencial, mais colada a seu tempo histórico conturbado. No mundo literário, porém, o poeta, insuflado pelo espírito das vanguardas, era um entusiasta da luta das e pelas formas – nisso, sim, dá para dizer que depositava sua paixão.

c) A crítica cindida

Como foi possível rastrear na mídia impressa – tomando como exemplo a *Folha de São Paulo* e a *Veja* –, o aparecimento de Paulo Leminski nos anos 1980 para o grande público se deu com bastante alarde. Em razão disso, sobretudo após o lançamento de *Caprichos & relaxos*, em 1983, o poeta também despertou interesse da crítica mais especializada. Entre esses, dois nomes ajudam a identificar duas tendências críticas bem nítidas: de um lado, Leyla Perrone-Moisés, professora da USP e já então importante referência da crítica literária nacional, representa aqueles que viram Leminski com bons olhos, encontrando, em sua obra, uma absorção especial das múltiplas posturas estéticas do período e um gesto singular quase mítico; do outro, Vinicius Dantas, poeta, tradutor e ensaísta frequente de textos sobre a poesia brasileira da época, visualiza, com excessiva severidade crítica, o curitibano dentro das tendências dos grupos com os quais dialoga, mantendo sempre os pés atrás e evitando saudá-lo simplesmente. Os textos em que é possível identificar esses posicionamentos críticos tão opostos são principalmente dois,

¹⁰⁷ LEMINSKI, 1987, p. 40.

que também têm seus afluentes: “Leminski: o samurai malandro”, de Leyla Perrone-Moisés, ressoa, ainda, em “Leminski, tal que em si mesmo”, breve artigo em que a mesma autora se dedica a rememorar o poeta logo após sua morte; já “A nova poesia brasileira & a poesia”, artigo de Vinicius Dantas em que se reserva uma seção ao comentário de *Caprichos & relaxos*, esbarra nas reflexões de “Poesia ruim, sociedade pior”, escrito a quatro mãos com Iumna Maria Simon – então professora da Unicamp. Embora tenha sido escrito por último, em 1984, o artigo de Dantas terá lugar primeiro na discussão – até mesmo para confrontar a voga laudatória que, em geral, se tem observado.

Antes, mais que a divergência nítida de ideias, uma diferença fundamental entre a postura crítica de Vinicius Dantas e de Leyla Perrone-Moisés precisa ser notada: enquanto a segunda permeia seu texto de comentários elogiosos, o primeiro persegue a polêmica, exercendo uma crítica judicativa declarada e expondo sem vergonha seus gostos estéticos. Por mais que se possa questionar o azedume crítico de Dantas, é preciso então reconhecer que o incômodo fomentado por suas considerações anda na contramão do marasmo crítico que se estabeleceu depois da derrocada da crítica de rodapé, que foi destituída do trono com a institucionalização do intelectual de Letras no país. Esse marasmo, diga-se, não tem nada a ver com Leminski – poeta de natureza irrequieta, dado a polêmicas e discussões de fundo estético ou ideológico.

A ausência de polêmica, tanto no meio acadêmico quanto nas resenhas de jornal, despertou o interesse de pelo menos duas vozes, que se veem entrelaçadas: em 2007, Cláudia Nina lançou *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*, e, em 2011, João Cezar de Castro Rocha, que assinara o prefácio do livro de Nina, publica *Crítica literária: em busca do tempo perdido, retomando a discussão de um ponto de vista mais acadêmico*. Do livro de Cláudia Nina, para compreender o gesto de Dantas, vale a lembrança, no capítulo “O esvaziamento das polêmicas”, de que “as querelas também são necessárias”, “elogios em excesso esfriam o clima da polêmica”, “apontar elementos negativos em uma obra não é apenas importante como inevitável” – e “isso”, conclui, “tem faltado na cena literária da contemporaneidade”¹⁰⁸. João Cezar, a partir desses dados, sistematiza a questão, lembrando os motivos argumentativos que levam à necessidade da polêmica; para ele a polêmica fomentaria a criação do que ele chama de “sistema interno de emulação” – assim: “a rivalidade de opções, sejam ideológicas, sejam estéticas, constitui um elemento dinâmico que favorece a estruturação sistêmica, seja do

¹⁰⁸ NINA, 2007, p. 40.

sistema intelectual, seja do sistema de artes, pois a necessidade de desautorizar a argumentação do adversário depende da exposição dos próprios pressupostos”¹⁰⁹. Em linhas gerais, posso dizer, portanto, que a polêmica instaurada pela crítica detratora que Vinicius Dantas faz de Leminski me serve à discussão não só para buscar, nela, algum substrato que me seja útil à argumentação; mais do que isso, me leva à exposição e reflexão de meus próprios pressupostos críticos.

Começo pelo título (nitidamente inspirado em “A nova geração”, artigo judicativo de Machado de Assis sobre os poetas a ele contemporâneos). Vinicius Dantas escolhe uma dualidade para nomear seu ensaio: ao dizer “A nova poesia brasileira & a poesia”, pressupõe-se que há dois elementos distintos – e, dessa distinção básica, pode-se chegar a algumas conclusões. Fosse o texto composto de comentários positivos a respeito dos cinco autores escolhidos (a saber, Régis Bonvicino, Waly Salomão, Chacal, Paulo Leminski e Orides Fontella), poderia ser vista uma relação lógica de conexão entre os elementos do título; porém, tendo em vista as severas críticas que o autor destina aos poetas, observa-se um confronto: há, aqui, um grupo de poetas representativos disso que se chama “nova poesia brasileira”; agora, vejamos a relação entre essa poesia de caráter estético discutível e a Poesia (universal)... O pressuposto do título revela-se problemático, por estabelecer uma hierarquia preconceituosa entre objetos concretos e um objeto abstrato e atemporal – que, mesmo com a leitura do texto, não tem suas bases muito bem definidas. É esse pressuposto, porém, o responsável por guiar a discussão que coloca em xeque “alguns volumes de poesia publicados durante o ano de 1983”, quando “o movimento editorial apresentava então sinais de arejamento, incorporando poetas que escreviam em publicações nônicas e à margem há pelo menos uma década”¹¹⁰. O artigo, explica-se em nota inicial, foi escrito em 1984 a pedido da *Folha de São Paulo*, que desistiu de organizar um número do suplemento *Folhetim* destinado ao tema, mas se vê, em 1986, ainda pertinente, em vista de uma atualidade “escrava do horizonte poético inalterado em sem surpresas”¹¹¹.

O texto já tem início com uma afirmação polêmica: “Anda meio difícil conversar sobre poesia”. Isso, adianta, porque “o que parece estar existindo é boa vendagem, mas não debate”; assim, “muito silêncio cerca e cerceia a criação poética”, sendo que “a própria ausência de uma recepção crítica estimulante é prova dele”. As justificativas para

¹⁰⁹ ROCHA, 2011, p. 71.

¹¹⁰ DANTAS, 1986, p. 40.

¹¹¹ Idem, p. 41.

essa pasmaceira seriam, basicamente, duas: a “carência de técnica e inteligência” dos poetas marginais, que “aproximaram como nunca poesia e bobagem”¹¹², e a “deterioração crítica das estratégias vanguardistas”¹¹³ – já que, para o crítico, até mesmo o Concretismo só sobreviveu apesar de si mesmo¹¹⁴. Além disso, com a modernização forçada e a expansão da indústria cultural, Dantas considera que a vida intelectual especializou-se (como também aponta João Cezar de Castro Rocha) e a crítica jornalística desapareceu.

À parte o cenário considerado catastrófico que lhe serve de contexto, o articulista consegue vislumbrar algumas sínteses originais desses múltiplos problemas poéticos, onde procura rastrear a novidade – para ele, com pouco sucesso – com um adendo: “Os poetas que vou discutir são mais conhecidos que sua poesia”¹¹⁵. É assim que, antes de abordar *Caprichos & relaxos*, o texto passa por *Sósia da cópia*, de Régis Bonvicino, cuja poesia considera “rala, mas salvam-se dois ou três poemas, o que dá para o gasto”; por *Gigolô de bibelôs*, de Waly Salomão, em que vê exibicionismo, “ingenuidade experimentalista”, literatice e romantismo – ao lado de “opulenta bobagem”; e por *Drops de Abril*, de Chacal, seleção de poemas que considera discutível, ingênua e prosaica, resultando “do horror à literatura à sofreguidão da literatice”¹¹⁶.

Depois destes, o ensaio chega finalmente à reunião de poemas de Leminski, onde segura um pouco a mão para contextualizar a relação entre o poeta curitibano e a vanguarda concretista. Dessa relação, porém, Dantas não vê um resultado muito proveitoso: para ele, do concretismo, Leminski teria absorvido apenas uma “ideia de divertimento, não mais calcada em valores geométrico-abstratos, mas em valores semânticos puramente verbais”. Seria assim que, dispensando a espacialização, os poemas de *Caprichos* tenderiam ao epigrama, à poesia de circunstância – ou “de para-choque”; ademais, não é sem razão que o ensaísta observa que, em *Caprichos*, empobreceu-se a apresentação da poesia leminskiana, antes dada a um cuidado visual mais apurado. O coloquialismo de Leminski redundaria, enfim, numa “poesia falante e muito falastrona”, “simploriamente verbal, meio máxima meio aforisma”¹¹⁷, que guia o

¹¹² Bobagem, bobeira e quejandos são palavras repetidas ao longo do artigo para qualificar a poesia e os poetas do período.

¹¹³ Idem, ibidem.

¹¹⁴ É importante destacar que a crítica aos poetas marginais, em Vinicius Dantas, não pressupõe uma defesa do cerebralismo concretista. Ao longo do artigo, pululam críticas contumazes ao que ele vê como incoerência, inconsistência e falência das vanguardas, que teriam sido obrigadas a se reestruturar acriticamente.

¹¹⁵ Idem, p. 42.

¹¹⁶ Idem, p. 42-47.

¹¹⁷ Idem, p. 49-50.

leitor, por meio da renovação da rima – que colabora, em muito, para a configuração do humor em vários poemas –, pela agilidade lírica da *persona* leminskiana.

A crítica de Dantas, é importante que se observe, não é disparatada. Os elementos por ele observados são, de fato, colocados em jogo pelo poeta. O problema são as conclusões e os julgamentos elaborados a partir da observação desses elementos. Assim, é bem verdade que, procurando atingir o público leitor, o poeta encena um anticerebralismo com vistas à comunicação mais direta – é nesse sentido, observa o ensaísta com precisão, que entram em cena as rimas de aparência mais óbvia, algumas redundâncias e o formato ágil; porém, o que leva o crítico a dizer que esta lhe “parece uma atitude poética nada interessante e de muita mistificação, por sinal, muito próxima à da poesia marginal, ou de um Chacal”¹¹⁸? Na convivência estética com o grupo dos poetas marginais, Leminski apreendeu, de fato, uma dicção coloquial mais próxima do público médio; mas é com interesse que se deve ver essa *escolha* estratégica – com a qual, aliás, Dantas considera que o poeta teria superado os próprios padrinhos concretos. Quanto à mistificação, esta sim merece ser retomada mais adiante, pois é embarcando na mística leminskiana que Leyla Perrone-Moisés dá o teor principal de seu texto.

Mais ao fim da seção reservada a discutir *Caprichos & relaxos*, Vinicius Dantas aborda outro aspecto importante: “a sensação de alto-astral da poética leminskiana, que faz charme de sua própria nulidade”¹¹⁹. Essa sensação, para o crítico, se deveria a uma posição lírica, de novo, intencionalmente mistificadora, de “culto narcísico de Peter Pan como imagem do poeta” – tudo isso entremeado de um “muxoxo de paronomásias e assonâncias” que, romanticamente, se conciliariam com tudo. Por isso, o crítico acredita que “Leminski mente e está recalando a perda de sentido da condição moderna da poesia e sua desimportância social”. É nesse sentido que o artigo só salva poemas em que se vê uma autocrítica evidente do poeta, como “o pauloleminski”, “apagar-me” e “eu queria tanto”; de resto, enxerga em Leminski “uma persona cabotina de um poeta de vanguarda *manqué* que preferiu entoar um acalanto metalinguístico, fazendo política de boa vizinhança com o mundo”¹²⁰.

Num tom mais sóbrio, mas não menos severo, em coautoria com Iumna Maria Simon, essas considerações ganham caráter mais geral. Em “Poesia ruim, sociedade pior”, a alegria da desqualificação da forma poética coexistindo com um subjetivismo

¹¹⁸ Idem, p. 50.

¹¹⁹ Idem, p. 51.

¹²⁰ Idem, *ibidem*.

inflamado é vista em relação lógica, imediata, direta com uma sociedade modernizada sob a égide da opressão progressista – a poesia, assim, teria se rendido, capitulada pelo cotidiano. Esta, afirmam os autores sem esconder o tom irônico, a grande proeza da nova poesia brasileira: “graças aos seus próprios padrões de estilização, uma das áreas mais distanciadas da indústria cultural leva às últimas consequências os ideais desta, promovendo a reconciliação pragmática e comunicativa entre público e poesia”¹²¹.

A conclusão é pesada: seguindo este raciocínio, Leminski e seus coetâneos – poetas e, portanto, primos pobres da indústria cultural – teriam realizado precisamente a conciliação com o mundo de que a indústria cultural precisa para agir, pragmaticamente, como instrumento de dominação. É preciso avaliar com cuidado a afirmação, em especial no caso posto em questão; daí, não me coloco nem lá, nem cá: a metalinguagem leminskiana nem sempre é acalentadora, dourando a pílula, e nem sempre faz política de boa vizinhança com o leitor, aos quais também reserva bons ataques; a mística em torno do poeta está muito mais na visibilidade que se deu à sua figura empírica – esta sim, de um caipira cabotino, como dizia Júlio Bressane, bastante falante e falastrão; a aparente facilidade de seus versos e rimas não é absolutamente insossa, divorciada da história – e tampouco tolamente conciliadora, já que não deixa de interpelar o mundo; nem tudo que ele escreve é alto astral, imediato, brejeiro; e, principalmente, seu apelo popular, mais que uma estratégia de marketing, é um gesto politicamente poético. Mas é claro que há, também, o que não se realizou tão bem assim; afinal, na seara da experimentação em que o poeta enveredou, existe um bom espaço para o ruído, o equívoco – como Décio Pignatari detectou, alhures, ao comentar Leminski e sua geração. E o poeta parece ter consciência disso ao limar alguns dos poemas de seus primeiros livros (*Polonaises e Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*) quando os reúne em *Caprichos & relaxos*. Exemplo:

isso ?
 aqui ?
 já ?
 assim ?¹²²

Identificam-se, pois, questões problemáticas nas afirmações de Vinicius Dantas, mas não é por delas discordar que se deve tomar o partido de Leyla Perrone-Moisés, que

¹²¹ DANTAS; SIMON, 1985, p. 60.

¹²² LEMINSKI, 1980, s/p.

colabora para a construção de uma das pedras de toque mais fundamentais para um problema que ainda se põe, mais de trinta anos depois, na crítica leminskiana: a imponência da personagem do autor, cercada de curiosidades e anedotas mil, que rege e prejudica, em certos casos, a observação mais crítica de sua obra e, em outros, provoca excessiva desconfiança no leitor. O texto de Leyla, diferentemente do trabalho de Dantas – publicado em *Novos estudos Cebrap* –, revela o tom mais informal de uma resenha escrita para o *Estado de São Paulo*, mas a importância da estudiosa em nosso cenário intelectual e a proverbialidade com que desfila seus elogios a Leminski, formulando uma perspectiva perene do autor, colocam-na no centro de minha análise. O comentário da estudiosa barthesiana é, de fato, bastante colorido; posto isso, não creio ter sido originado de lapsos de ingenuidade.

Começo, mais uma vez, pelo título. “Leminski: o samurai malandro” reúne a noção dicotômica fundamental que domina a interpretação do poeta a partir de *Caprichos & relaxos*: por um lado, o poeta tem uma precisão cirúrgica – altamente disciplinado, domina com apurada técnica a linguagem verbal; por outro, tem o molejo típico daqueles que, aparentemente mais despreocupados com o trabalho formal, seduzem pelo humor e pelo gingado atraente. Essa ideia, lembre-se, em muito deve ao que o poeta divulgou a respeito de si mesmo no início dos anos 1980, quando estoura vestindo a couraça de um interiorano pacato de agitação intelectual sem par, e se entorna no título de seu primeiro e segundo livro (*Distraídos venceremos*) pela Brasiliense – além da biografia *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, e um sem-número de artigos e dissertações que tematizam sua obra. Essa noção dicotômica que em Leminski teria encontrado uma síntese conciliadora grossa, portanto, como praga pela fortuna crítica leminskiana, revelando-se um pressuposto pouco enriquecedor, por congelar o gesto crítico diante da pujante figura mitológica do autor. É inegável, claro, que a obra do curitibano encena a reunião de tendências as mais díspares e, às vezes, aparentemente opostas; não é absurdo, portanto, lê-lo sob essa ótica. O principal problema desse gesto é que acaba descambando pelo rastreio das múltiplas influências e referências sem que se conceda especial destaque à maneira como elas se realizam na poética do autor. Ou seja: o encantamento frente ao propalado poliglotismo, às referências ao romantismo polonês, à filosofia oriental, à estética *beat*, à visualidade aprendida com os concretos e à ligeireza emprestada dos contemporâneos marginais mais levam à dispersão que à análise mais centrada da obra. Sob os olhos nublados desse leitor, Leminski se perde, esfacelado na perseguição e na tensão dos múltiplos e opostos que o constituem – e o que resta é um experimentalismo

cosmético, do que alguns críticos, a partir de Vinicius Dantas, costumam acusá-lo. Lembro, porém, mais uma vez, que o poeta é, senão o maior, um dos principais responsáveis por essa interpretação enviesada de si.

É nesse sentido que caminha a primeira sentença da resenha de Leyla Perrone-Moisés: “Olhe nos olhos dos poemas de Leminski e você verá que ele está por dentro, no centro”¹²³. Nela, a crítica inverte a ordem do poema que, matreiramente, cita:

eu
quando olho nos olhos
sei quando uma pessoa
está por dentro
ou está por fora

quem está por fora
não segura
um olhar que demora

de dentro do meu centro
este poema me olha¹²⁴

Mas Leyla enxerga uma capacidade de centralizar e dominar as forças em Leminski, afirmando que, em seus poemas, “tudo que não interessa cai fora” e “o olho do furacão é imóvel porque ele administra as fúrias gratuitas do movimento”; tudo isso sem abandonar o humor, com o qual silenciaria a “verborragia desatada”. Em seguida, lembrando o aprendizado da forma breve – que, na poética em pauta, não seria sinônimo de pouco –, a resenha se contrapõe ferrenhamente ao que Vinicius Dantas afirmava: “Ter ouvido a lição da poesia concreta também não é garantia de concretizar poesia. Quando o jogo de palavras é só graça, não cola. Mas Leminski não bate ‘palmas pras performances do acaso’ nem ‘tem o vício de achar tudo ótimo’”. Dantas diria precisamente o contrário, que o poeta herdou só a casca de ingenuidade verbal dos concretos, amparando-se, ao léu e com alto astral, no acaso; já Leyla acredita que sua poesia vive o risco, evitando o “regime do mais-ou menos”¹²⁵.

No ponto seguinte, a resenhista aborda o tal dualismo (“samurai malandro”) do título de seu texto, afirmando que os poemas de *Caprichos* atuam “ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura” – e o que se produz, diz, parece tão simples que é quase um desaforo: “acordei bemol. / tudo estava sustentado / sol fazia/ só não fazia

¹²³ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 55.

¹²⁴ LEMINSKI, 1983a, p. 15.

¹²⁵ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 55.

sentido”¹²⁶. Então, abaixando a cabeça para o tal desaforo, o comentário de Leyla parece derrapar, reafirmando justamente o problema da contemplação antianalítica que subjuga boa parte da crítica leminskiana: “Nada de demonstrar-desmontar com apoio em bibliografia especializada, pois qualquer meta-gesticulação crítica ficaria ridícula, contraposta ao gesto exato do poeta”¹²⁷. Isso, conclui com certa redundância, porque “Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos”, posto que “entre caprichado e caprichoso, entre relaxamento e relaxo, ‘entre a pressa e a preguiça’, há comunicações e passagens” – fato que ela exemplifica com três poemas: “samurai: nuvens brancas / passam / em brancas nuvens; malandro: não discuto / com o destino / o que pintar / eu assino; samurai-malandro: a palmeira estremece / palmas para ela / que ela merece”¹²⁸. É assim que, pares do epíteto “samurai malandro”, outros tantos vão cravejando a resenha: “*beatnik* caboclo”, “malandro *zen*”, “internacional e provinciano”, “mestiço, antropófago, poetiza sem folclore Oxalá e o frevo, pajés e xavantes” que reúne “amor e humor”, “talento e lucidez”¹²⁹.

Há, porém, dois momentos em que a sobriedade da crítica suplanta a enumeração anedótica de características com que vai pintando Leminski e seu livro. Lembrando Haroldo de Campos, Leyla reconhece o valor de *fabbro* que o curitibano revela no confronto com a mais alta tradição poética, diante da qual presta reverência, evitando a mera repetição de fórmulas passadas. Nesse sentido, acredita que o poeta “sabe que espaços de linguagem já estão ocupados, e onde se abre lugar para sua fala” – e, mais, “ao assumir seu provincianismo, o poeta deixa de ser provinciano, porque provinciano é justamente aquele que nem desconfia”¹³⁰. Por fim, com acuidade, ensaia comentários acerca da posição que Leminski procura assumir diante do todo social: “Geografia e História habitam o corpo de sua poesia, sem enrijecê-lo em militância”; desse modo, a crença no artefato poético não é tola e utópica, uma vez que “conhecer o alcance de uma práxis é condição mínima para sua eficiência, e saber os limites de um campo permite ilimitar a ação nesse campo”¹³¹.

Desbastadas as arestas onde se penduram os chavões e nomes curiosos que vão pairando sobre o poeta, é possível vislumbrar na resenha de Leyla Perrone-Moisés uma

¹²⁶ LEMINSKI, 1983a, p. 89 (também citado na resenha em pauta).

¹²⁷ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 56.

¹²⁸ Idem, *ibidem*.

¹²⁹ Idem, p. 56 ss.

¹³⁰ Idem, p. 57.

¹³¹ Idem, *ibidem*.

consciência crítica importante. Contudo, infelizmente, o que se verá adiante é que muitos preferiram seguir os caminhos cruzados pelas arestas que adornam a figura de Paulo Leminski, deixando de lado a análise mais centrada de seus poemas e narrativas e o significado de suas escolhas e estratégias estéticas. Ao lado desses, aliás, também perduram aqueles que, espetados pelas arestas, procuram desqualificá-lo. Assim, num rasto atrás, entendendo as origens desses problemas, pode-se caminhar, com o esclarecimento necessário, para mais adiante.

CELEUMAS PÓSTUMAS

minha poesia sabe que leminski
queria ser maiakóvski
minha poesia só queria ser leminski

(Nicolas Behr, *Umbigo*)

As reflexões sobre a obra de Paulo Leminski e a figuração de seu nome na mídia nos anos seguintes à sua morte podem se dividir, até agora, em pelo menos três momentos (todos eles com datas de início e fim nada estanques, sendo um deles ainda em construção): entre 1989 e 2002, publicaram-se, por exemplo suas cartas endereçadas a Régis Bonvicino, os livros de poemas *La vie en close* e *O ex-estranho*, o ensaio *Metaformose*, republicou-se o *Catatau*, alguns eventos esparsos se ocuparam de rememorar vida e obra de Leminski e veio a público *O bandido que sabia latim*, biografia feita por Toninho Vaz; entre a virada do milênio e 2012, com o crescimento da universidade brasileira, a crítica acadêmica especializada se dedicou mais exaustivamente ao estudo da obra leminskiana, produzindo um sem-número de artigos, teses e dissertações que colocam Leminski em foco (embora, naturalmente, haja exemplos desses trabalhos também na década anterior); e a partir de 2010, com a republicação do *Catatau*, de *Agora é que são elas*, dos *Ensaio e anseios crípticos* e das biografias reunidas em *Vida* – sem falar no fenômeno de vendagem instaurado pela publicação de *Toda poesia*, que demanda comentário à parte, e pela polêmica que cercou o lançamento de *Minhas lembranças de Leminski*, ensaio biográfico de Domingos Pellegrini –, Leminski começa a voltar a frequentar com mais força as livrarias, as páginas de jornais e revistas (virtuais e impressos) e as prateleiras do leitor brasileiro, encontrando apoio na exposição itinerante *Múltiplo Leminski* e mantendo forte ressonância no meio acadêmico.

Nesse período, já que o poeta não tem mais a palavra, é preciso identificar com cautela os movimentos realizados em torno de sua figura; assim, em termos bibliográficos, será possível analisar quais das tendências críticas que despontaram nos anos 1980 continuam circundando a imagem do autor (além de ponderar quais delas revelam real ganho crítico), bem como observar a releitura de sua vida nas biografias de Toninho Vaz e de Domingos Pellegrini. Afora as duas biografias, o grande volume de textos disponíveis para a realização desta empreitada demanda a escolha de alguns trabalhos acadêmicos específicos (que, aviso, não serão analisados à exaustão – apenas terão seus pontos principais pinçados para o mosaico crítico em pauta), como os ensaios de Wilberth Salgueiro sobre poemas de Leminski, determinados artigos de *A linha que*

nunca termina, coletânea organizada por André Dick e Fabiano Calixto, de *A pau a pedra a fogo a pique*: dez estudos sobre Paulo Leminski, organizada por Marcelo Sandmann, e de *Leminskiana*, organizada por Mario Cámara. Trabalhos acadêmicos como *Aço em flor*: a poesia de Paulo Leminski, de Fabrício Marques, *Entre percurso e vanguarda*, de Manuel Ricardo de Lima, *Leminski: o poeta da diferença*, de Elizabeth Rocha Leite, *Leminski: samurai-malandro*, de Dinarte Albuquerque Filho, e *Leminski: guerreiro da linguagem*, de Solange Rebuszi, todos livros editados a partir das dissertações de mestrado ou teses de doutorado dos autores, também terão alguns de seus pontos revistos. Fora dos muros da academia, terão lugar observações acerca da exposição Múltiplo Leminski, visitada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e na Caixa Cultural, em São Paulo.

a) Um poeta, duas biografias

O interesse aqui voltado à biografia de Leminski se determina, na verdade, por um interesse nas biografias – portanto nos textos – que se dedicaram a escrutinar, com intenções documentais e/ou reflexivas, a vida do poeta (claro, em intensa relação com sua obra, como a biografia de um piloto de Fórmula 1 passa necessariamente por sua atuação nas pistas). Assim, pensar numa interpretação da mitologia leminskiana a partir desses textos escritos por amigos – a saber, *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, e *Minhas lembranças de Leminski*, de Domingos Pellegrini – permite observar uma imagem topográfica da vida de um autor que, como muitos atestam, sintetizou em obra e comportamento muitas das tensões e inquietações de sua época – sobretudo os anos 1970. Sobre isso, com a habitual lucidez, alhures escreveria Leminski sobre outro ícone de sua geração, Torquato Neto: “Não interessa a vida de ninguém. Eu não aceito esse ponto de vista. Acho até que, em certos poetas, o desenho da vida pode ser um poema. Não se escreve só com palavras. Grava-se com o corpo, o gesto, a atitude, o comportamento, sartreanamente, com as escolhas globais”¹³².

Importante notar como Leminski se refere a Torquato, pois, com o poeta piauiense e com a carioca Ana Cristina Cesar, o curitibano completaria uma tríade de escritores que revelam em sua autodestruição um traço geracional: enquanto Torquato se despede em 1972, cometendo suicídio às portas da década que seria marcada pela tensão entre o desbunde e a opressão militar, Ana C. se lança do sétimo andar do apartamento dos pais

¹³² LEMINSKI, 1982a, p. 7-8.

na rua Tonelero mais de dez anos depois, em 1983, quando a angústia do mercado começa a sequestrar a violência crítica da juventude. O fim do périplo de Leminski seria mais tardio, apenas em 1989, e menos radical, uma vez que, diferente do suicídio de seus coetâneos, a morte do poeta seria um processo lento e gradual de desgaste físico causado pelo abuso do álcool durante quase toda a década de 1980 – catalisando, naturalmente, os efeitos dos excessos das décadas anteriores. O que une os três, porém, não são apenas os golpes cometidos contra o próprio corpo, mas o fato de que o desenho de suas vidas, como queria Leminski, pode ser lido como um poema; e então se prefiguram, na biografia desses poetas, as tensões incorporadas por seus versos. Por isso vale o paralelo da(s) biografia(s) de Leminski principalmente com a de Ana Cristina Cesar, o que me faz pensar na tese de que a inadequação que esses poetas sentiram frente ao tempo histórico desolador (no caso dos anos 1980, pelos efeitos de uma distensão política que revelaria a fraude econômica do regime arbitrário), que substituiu os auspícios revolucionários do decênio anterior, teria atuado como força motriz – ou pelo menos como elemento determinante – de seus ímpetus autodestrutivos.

Em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, Ítalo Moriconi dá pistas importantes desse fator ao dizer que “Ana Cristina morreu no exato momento em que se iniciava o rápido e surpreendente refluxo do ciclo revolucionário”¹³³: começaram a escassear as festas, as alternativas que a noite setentista oferecia; e, após a comoção da campanha pelas eleições diretas, se inauguraria de vez a “era do autoinvestimento” – o que leva Ítalo a dizer que tinha acabado a “era da entrega passional”¹³⁴. As consequências disso na vida de uma poeta que viveu intensamente as revoluções estéticas e comportamentais do momento imediatamente anterior foram decisivas: “é como se naquele momento fosse necessário mudar de pele para seguir vivendo, e a imagem de Ana tivesse ficado congelada como uma recusa”¹³⁵. Em razão disso o biógrafo conclui que o suicídio de Ana C. simboliza um fim de ciclo, um momento de transição – antena da raça, foi assim que ela “catalisou todas as sombras que nos cercavam naquele esquisito final de época”¹³⁶. E Leminski, como entra na equação de fim dos ânimos experimentalistas e contraculturais dos anos 1970 sua morte no crepúsculo dos 80?

¹³³ MORICONI, 1996, p. 18.

¹³⁴ Idem, *ibidem*. O próprio autor da biografia atesta que, depois desse período, começaria a repensar sua vida profissional, investindo num curso de doutorado e na carreira acadêmica, que acabou lhe garantindo um lugar especial na crítica literária brasileira.

¹³⁵ Idem, p. 19.

¹³⁶ Idem, p. 144.

Para me aproximar da resposta, que ilumina de maneira muito especial a porção derradeira do desenho da vida-obra leminskiana, trato de citar passagem de *O bandido que sabia latim*, texto de Toninho Vaz. Nesse trecho da biografia (“Último capítulo à parte”), o jornalista – que, por Leminski, era chamado de Martins – aborda precisamente a séria questão do poeta com o álcool. Na segunda metade dos anos 1980, a relação entre o polaco e sua companheira, Alice Ruiz, ganhava ares cada vez mais conturbados por conta do alcoolismo de que Leminski não conseguia se desvincular – mesmo com breves passagens pelos Alcoólicos Anônimos – e que resolvera escamotear, fazendo verdadeiras encenações discursivas de sobriedade, apologias charmosas a favor da abstinência e da harmonia espiritual, enquanto mantinha uma “litroteca” atrás de alguns livros na estante. Aliás, alguns de seus colegas, como a amiga Josely Vianna, começariam a se livrar do vício para evitar consequências mais graves na saúde, o que deixava Leminski ainda mais perturbado. Com esse cenário, as brigas com Alice se tornariam ainda mais frequentes, inclusive porque a poeta, transmutada agora em diretora de criação de agência publicitária, progredia visivelmente no trabalho – o que significava viagens de jatinhos executivos entre Rio e São Paulo e, ainda, se refletia em seu vestuário: blusas de seda, tailleur e bolsa de couro. As reações de Leminski eram intempestivas, acusando a companheira de trair “pressupostos de vida que tinham estabelecido como parâmetros para a eternidade”, ao que Alice contra-atacava dizendo que “era um absurdo ele pensar assim, pois quem trazia o dinheiro agora era ela”¹³⁷. Esse momento acabaria sendo decisivo para o fim da relação, que culminaria com Alice se retirando de casa na Cruz do Pilarzinho com Estrela, a filha mais nova, e deixando Áurea, a mais velha, para cuidar do pai, já bem debilitado, por algum tempo. A produção literária se mantinha (é dessa época a escritura de *Metaformose*), embora não com o mesmo afã dos primeiros anos da década; e o poeta dizia que suas necessidades de sobrevivência então se definiriam como operar “um milagre por dia”¹³⁸ – como Toninho Vaz abre seu último capítulo, “O poeta descalço”. Os problemas hepáticos, causados por décadas de excessos etílicos, se agravavam, mas Leminski não desistia de sua destruição física autocomplacente: o poeta, que sobrevivera às transformações iniciais da mudança de ciclo entre as décadas de 1970 e os 80, enfim se sentia (e era tratado como) um inadequado.

A biografia de Toninho Vaz, que tem valor documental e apresenta um trabalho de pesquisa minucioso, como é o trabalho de um jornalista, embora não apresente grandes

¹³⁷ VAZ, 2001, p. 267.

¹³⁸ Idem, p. 279.

ganhos estéticos e reflexivos, se ocupa principalmente da formação intelectual e afetiva de Leminski – essas páginas a que me reportei há pouco significam menos de quarenta, das mais de trezentas laudas do texto. É um trabalho sem dúvida importante, além de pioneiro, mas, para o objetivo aqui traçado (entender como a inadequação diante do fim do ciclo revolucionário catapultou o poeta a um estado definitivo de destruição de seu corpo físico), *Minhas lembranças de Leminski*, texto em larga medida também autobiográfico e de caráter sobretudo ensaístico do ficcionista Domingos Pellegrini, traz fatos e reflexões mais urgentes. Antes, contudo, é necessário abordar os bastidores da publicação do livro, que ajudam a adensar a discussão – e fazem um contraponto à onda celebratória em torno de Leminski, revelando um *impasse* de sua mitologia que será abordado mais adiante.

É necessário abordar os bastidores da publicação de *Minhas lembranças de Leminski* por dois motivos, sobretudo. O primeiro, mais simples, decorre do fato de que Pellegrini optou por incorporar as discussões de bastidores na própria obra, numa espécie de anexo intitulado “Posts”. Assim, ele retira a querela com Alice e Áurea, que inicialmente vetaram a publicação da obra, do domínio da fofoca e a perpetua como matéria para reflexão do próprio livro – além de aproveitar o espaço como estratégia aberta e declarada de autodefesa. O segundo motivo, talvez mais importante, está relacionado justamente à questão aqui colocada no centro da discussão: o motivo principal da contenda do biógrafo com as herdeiras do patrimônio leminskiano deriva da abordagem que Pellegrini faz das circunstâncias precárias, de deterioração da saúde e da escassez de condições materiais, em que se deu a morte do poeta, automaticamente colada em sua recusa de livrar-se do alcoolismo (e, por consequência, do estilo de vida da chamada geração 70, com a qual estabeleceu mais que um simples flerte). É por isso que, diante da negativa inicial, quando o autor decide publicar o livro na internet, enviando-o por e-mail para que fosse divulgado, Alice Ruiz assim se posiciona em e-mail aberta à imprensa: “Sei que você é um dos que se posicionaram a favor dele, em artigos, resenhas, matérias etc.¹³⁹ Sei que você é um dos que ele considerava amigo, embora, entre esses, três já mostraram que ele estava enganado. Lendo seu livro percebo que, nas entrelinhas, você está à beira de unir-se a eles”¹⁴⁰.

¹³⁹ Pellegrini, na ocasião da edição do *Rascunho* em que Marcos Pasche, com arranjo malicioso da editoração do jornal, pesou a mão em duras críticas a Leminski, foi das poucas vozes que se manifestaram em defesa da qualidade estética da obra do poeta.

¹⁴⁰ ALICE apud PELLEGRINI, 2014, p. 189.

A crítica pessoal de Alice é pesada, e não para por aí, dizendo que a “ênfase no álcool, sua leitura de uma ‘precariedade’ de bens em nossa casa (você nunca ouviu falar em contracultura?), as observações exageradas sobre ‘falta de banho’, que corresponde a um período de maiores excessos” superado nalgum momento (superação que, da parte de Leminski, não aparece em nenhuma das duas biografias), teriam sido orquestradas por Pellegrini de modo a criar “uma imagem bem negativa do Paulo”, “em contraponto à sua, que aparece como O interlocutor por excelência e cheio das qualidades que supostamente ‘faltavam’ a ele.”¹⁴¹. Alice alude ainda à disputa de egos que teria se firmado entre o biógrafo e o biografado quando se conheceram e termina por acusá-lo, diretamente, de detrator do poeta.

Antes de publicar sua resposta à carta de Alice, Pellegrini ampara sua estratégia de defesa citando que, após a publicação do livro na internet, recebeu mensagens de apoio e comentários que ratificavam a pobreza material referida no livro, e em seguida reproduz artigo de Belmiro Valverde Jobim Castor publicado na *Gazeta do povo* em 2013 (mesmo ano da divulgação virtual da obra, que se chamava ainda *Passeando com Leminski*), que sai em defesa do biógrafo: “o escritor, que não é nenhum moleque oportunista querendo ganhar alguns trocados à custa da memória de Paulo Leminski, é obrigado a ouvir um disparate como a acusação de ‘sordidez’ porque escreveu que ele bebia descontroladamente (segredo de polichinelo) e dava pouca atenção à higiene pessoal (outro segredo de polichinelo)” – ao que questiona: “até que ponto a biografia de uma pessoa pertence a ela mesma ou a seus herdeiros como um bem patrimonial?”¹⁴².

Aproveitando a deixa, Pellegrini (que na obra se nomeia Pé Vermelho, ao passo que chama Leminski de Polaco) começa sua carta aberta dizendo que a rejeição que Alice e as filhas sentiram de súbito diante dos dois primeiros capítulos enviados provavelmente se devia ao tom criativo daquele texto que, desde o início, fugia das feições que se esperavam de uma biografia chapa-branca. O texto, diga-se, tem mesmo uma vontade criativa declarada, não só pela estratégia de transformar Pellegrini e Leminski em personagens de uma espécie de narrativa, mas sobretudo por delegar longos trechos – destacados em itálico – à ficcionalização de uma voz leminskiana d’além túmulo que tenta imitar os traços estilísticos do poeta (nem sempre com o almejado êxito). Mas isso se anuncia desde o título, que coloca o autor explicitamente na obra, e anuncia o caráter memorialístico (e não documental, jornalístico) da obra: “tresconfio que é o que Leminski

¹⁴¹ Idem, *ibidem*.

¹⁴² CASTOR apud PELLEGRINI, 2014, p. 190.

gostaria, ganhando voz, personal ressonância memorial. Mas agradeço por assim terem me dado tempo de perceber a tramice em que me entretançaria, e pular fora. Ufa! Certas situações não melhoram olhando com a luneta do tempo. O mito Leminski podia passar sem isso.”¹⁴³.

Finda a contenda, retorno ao início do livro de Pellegrini, me aproximando com especial atenção de excertos de quatro dos onze capítulos que compõem a obra: “O poliedro”, “O anfitrião”, “O estrategista” e “O estoico”. No primeiro, o encontro entre os protagonistas do enredo autobiográfico: “Em 1964, em Londrina, um rapazola lê com espanto e encanto um artigo de um tal Paulo Leminski na revista concretista *Invenção*. Alguns anos depois, o londrinense conhecerá o curitibano Leminski, e depois de algumas rugas e rugas, serão amigos, tratando-se como Polaco e Pé Vermelho”¹⁴⁴. Detalhes à parte, importa notar a caracterização que o narrador faz de seu amigo: “Pé Vermelho novamente se espantará com Leminski ao saber que ele é uma mistura de polonês com mulata, neto de negro, índio e português”. E, ainda, as impressões sobre sua poesia: “E também se encantará com sua poesia, mistura de *cult* e *pop*, truques concretos e resquícios românticos, artifícios formais e caprichados relaxos coloquiais, doce amargura e cáustica alegria, erudição e simplicidade, maluquice e mágica”. O que termina com uma confissão: “Polaco e Pé Vermelho se encontrarão muitas vezes, em Florianópolis, Curitiba, Londrina e São Paulo, amarrando uma amizade de duas décadas e dezenas de garrafas”¹⁴⁵. Estão aí, na primeira página de *Minhas lembranças de Leminski*, quase todas as características que o poeta arrebanhou durante suas aparições midiáticas dos anos 1980, religiosamente ratificadas pelo texto de Domingos Pellegrini – a exemplo de Toninho Vaz, que também ajuda a perpetuar a mitologia que o personagem criou para si mesmo: sujeito multifário de poesia multifária: o tal Múltiplo Leminski, que ficaria como título da exposição itinerante colocada em pauta mais adiante.

Em “O anfitrião”, o narrador se avizinha de um segundo tópico relevante – o sucesso de público da poesia leminskiana. Sobre suas estratégias, Pé Vermelho observa: “O mesmo Leminski aparentemente desmazelado é, no entanto, artista antenado na vanguarda e amarrado no leitor, a mente no céu e os pés na terra. Durante décadas, andarás com poemas xerocados numa pasta, para mostrar aqui e ali, em bares e lares, recolhendo as impressões de selecionados leitores, publicitários, jornalistas, músicos e poetas

¹⁴³ PELLEGRINI, 2014, p. 191.

¹⁴⁴ Idem, p. 11.

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*.

amigos”. A tática é bem simples: “Feito coruja em pau de cerca, com os olhos bem abertos atrás dos óculos, ficará atento às reações do leitor, com quem se regozijará diante de boa recepção, em risos e abraços. Se, porém, o leitor não gostar ou não entender o poema, Leminski pegará o papel de volta, dirá deixe para lá, e seguirá em busca de outro ocasional receptor, como diz”. Por isso o autor atesta, com perspicácia, que “o sucesso de *Toda poesia* não é surpreendente para quem sabe que Leminski publicou não apenas poemas antenados em técnicas expressivas, mas também selecionados pela viva aprovação dos leitores”¹⁴⁶.

À parte as espertas observações de ordem estética de Pellegrini, vão pintando pelo livro depoimentos da voltagem ética a que o poeta já estava mais que acostumado. Em “O estrategista”, por exemplo, há uma referência crucial aos prenúncios do que seria a morte precária de Leminski. Hospedado em São Paulo na casa do biógrafo, o poeta deixa com frequência os lençóis manchados de sangue, fruto das hemorragias a que vinha se habituando – e às quais responde com o humor natural: “O meu calcanhar de Aquiles não é exatamente no calcanhar...”. Sobre isso, o autor arremata, usando a palavra-chave (suicídio): “Aquilo ficará como indício aberrante de um suicídio lento (e prenúncio dos jorros de hemorragia esofágica que, anos depois, causarão a parada cardíaca, *causa mortis* oficial de Leminski)”¹⁴⁷.

O enredo é mesmo a crônica de uma morte anunciada, e então em “O estoico”, mais do que as circunstâncias do falecimento do autor – que já era *habitué* de hospitais em virtude de seus graves problemas hepáticos –, Pellegrini imprime lirismo na cena trágica do sepultamento narrado por Ernani Buchman, responsável por comprar o caixão do poeta: diante da revelação de que Leminski tivera de ser enterrado com uma camisa branca meio suja, “tão despojado ou desprovido vivia”, e manchada de sangue, pela falta de outra à mão, Pé Vermelho retifica: “Ernani, você não olhou direito, a mancha de sangue na camisa é uma flor, na verdade, ou melhor, uma flor poética, significando pobreza, pureza e alteza, pois Leminski era isso, um pobre de bens, um puro de espírito, um alto talento”¹⁴⁸.

O tom de homenagem da biografia é evidente, e o último capítulo (“O mito”) equilibra a morbidez da descrição anterior oferecendo humor e promessas de eternidade. Um ponto continua inaudito, porém: ao longo de todo o texto – e mesmo em sua defesa

¹⁴⁶ PELLEGRINI, 2014, p. 59.

¹⁴⁷ Idem, p. 85.

¹⁴⁸ Idem, p. 179.

no embate com Alice Ruiz – Pellegrini não evidencia ou discute o sentido geracional dos excessos de Leminski, fato que evitaria a acusação de que aqui, ali ou acolá reside apenas uma vontade sórdida de escarafunchar a intimidade do autor, quando na verdade o desejo é articular esses acontecimentos ao desenho do poema de sua vida. Por mais que, sim, houvesse uma avidez por álcool (e outras drogas, confidenciariam alguns ao próprio Pellegrini, via e-mail), ao se recusar a abdicar do vício, Leminski não revela apenas uma fraqueza pessoal, mas uma recusa também de abdicar de seu estilo de vida despojado – ainda fincado na onda contracultural quebrada no fim da década que antecedeu sua morte. Mais: acusar seus amigos e sua família de o terem abandonado nos momentos finais, como ainda se pode ouvir à boca miúda, assinala ainda outro ponto de inadequação do poeta aos novos tempos: como Ítalo diz diante dos momentos finais de Ana C., todos já estavam muito ocupados com seus empregos e estudos, não havia mais tempo para o desbunde, nem para arroubos passionais – o que legou então, a quem não se queria endireitar, a solidão. Em resumo, passando dos quarenta, o poeta não queria abandonar sua adolescência, embora o corpo já estivesse pedindo a conta.

Uma rápida indicação dos ânimos dessa década – sobretudo de sua segunda metade, quando já estava rompida a união de toda a esquerda contra o inimigo comum fardado – que acelerou a deterioração hepática de Leminski está em “86 é o contrário de 68”, de Zuenir Ventura. O crítico cultural toma como ponto de partida o Festival de Cannes para traçar a diferença fundamental entre o ano de que fala (1986) e o surto revolucionário inaugurado pelo maio de 68: a publicidade, sempre à espreita de oportunidades, “apossou-se da rebeldia *hippie*, transformando-a em moda, fez da imagem de Che Guevara um pôster e das boas intenções dos jovens de maio, uma boa peça publicitária”, ao passo que se tornava “brincadeira de criança aquela *chienlit* em face desses escapamentos nucleares que viajam nas nuvens e transformam esse inocente céu azul de primavera num traiçoeiro condutor invisível da morte e da deformação”¹⁴⁹. O tempo, porém, não era de presságios, como o fim do século XIX: “1986 é o contrário de 1968 e é diferente dos anos 80 do século XIX, não só porque não tem mais utopia, como parece também não ter mais futuro – ou pelo menos é incapaz de prevê-lo”¹⁵⁰.

Poetas que vivenciaram as emoções da década anterior, Leminski e Ana Cristina Cesar (como outros escritores, artistas e intelectuais, naturalmente) encontraram, em sua morte na década dos dissensos e das incertezas, o significado último de sua obra. A poeta

¹⁴⁹ VENTURA, 2000, p. 269-270.

¹⁵⁰ Idem, p. 272.

carioca, a bem da verdade, despediu-se tão logo se inaugurava o momento em que a lógica do consumo passava a sequestrar – ou, no mínimo, confundir – a produção artística da época, ao passo que Leminski aproveitaria ainda alguns anos de fama; mas o reinado do curitibano não duraria muito mais que meia década – ele, que tinha estabelecido, como revelou sua discussão com Alice citada há pouco, parâmetros contraculturais como paradigmas comportamentais para a eternidade. O suicídio de Ana, atesta Ítalo, “é ato extremo que impede a mitificação da pessoa da artista em clave edificante, abrindo o lugar de um problema insolúvel”¹⁵¹, ao mesmo tempo que o processo de deterioração física e decrepitude financeira de Leminski, arrisco dizer, também se torna semelhante impasse: se o suicídio escancara a vida da poeta carioca e força a relação com sua obra (como é o caso das autoras confessionais às quais Ana C. é frequentemente comparada), a falência hepática do poeta que não abandonou a bebida alcóolica em troca de, quem sabe, mais alguns anos de vida tornou-se um interdito – como mostra a censura inicial das herdeiras ao livro de Pellegrini – inclusive para a crítica. Sobre isso, é importante repetir: não digo que seja necessário abordar a vida do poeta, e muito menos as circunstâncias exatas de sua morte, em campanhas publicitárias, exposições, debates, aulas shows e até mesmo na crítica especializada – longe de mim afirmá-lo. O que defendo aqui é a necessidade de compreender o alcoolismo e a morte autodestrutiva de Leminski, mais do que um fato pessoal, um rodapé biográfico, como um gesto geracional que fornece traços essenciais para o desenho de sua vida e para a galeria de retratos de sua época; afinal, ele mesmo diria:

pariso
 novayorquizo
 moscoviteio
 sem sair do bar

só não levanto e vou embora
 porque tem países
 que eu nem chego a madagascar ¹⁵²

b) Poesia na academia

Sandra Novaes, em sua tese de doutorado *O reverso do verso – Paulo Leminski Filho*: a biografia de uma obra, escrita em 2003, levanta um ponto nodal que precisa ser posto na mesa antes que se analisem as incursões da crítica literária especializada, acadêmica, na obra leminskiana. Em seu trabalho, a autora considera que, nos anos 2000,

¹⁵¹ MORICONI, 1996, p. 124.

¹⁵² LEMINSKI, 1983, p. 90.

mais de dez anos depois da morte do poeta, o momento inicial de contato entre o público leitor e a literatura de Leminski já tinha passado; segundo ela, o poeta já possuía “o reconhecimento de uma comunidade e de muitos dos seus pares”. Contudo, à época, a autora considerava que ainda havia movimentos que precisavam acontecer para que seu reconhecimento efetivo se instalasse; e uma delas, acreditava, era “o reconhecimento pela Academia, no sentido em que essa expressão tem sido usada, como o espaço da Universidade”. Dentre os motivos que a pesquisadora indica para a lacuna desse reconhecimento até então, desponta uma questão que venho discutindo – a figura mitológica do autor curitibano: “Entendo que há um resistência do meio acadêmico menos a sua obra que a sua figura. Pouco se fala nas universidades do autor Leminski. Nem mesmo aqui [em Curitiba], neste lugar onde nasceu e produziu”¹⁵³.

Passada uma dúzia de anos da constatação de Sandra Novaes, o cenário é eminentemente outro. Muito por conta do crescimento do número de vagas e de instituições de ensino superior – com seus respectivos programas de pós-graduação e agências de fomento – e principalmente em virtude de a crítica literária nacional ter voltado seus olhos definitivamente para as movimentações estéticas dos anos 1970 e 1980, foi em larga medida superada a mencionada resistência do meio acadêmico em relação a Paulo Leminski. Por outro lado, a formulação de Sandra Novaes ainda mantém certo efeito, tendo em vista que, embora a poética e a ficção leminskiana tenham virado objeto de um sem-fim de estudos acadêmicos, poucos ainda são aqueles que buscam uma interpretação de sua figura autoral – tão pujante e controversa que merece mais do que poucas linhas de análise. O que fica de leitura da imagem do autor muitas vezes não passa da reprodução da colorida classificação que nomes dos anos 1980 (aí incluso ele próprio) lhe deram, que têm na fórmula “samurai malandro”, cunhada por Leyla Perrone-Moisés, a matriz fundamental. Muitos dos trabalhos que abordarei a seguir perseguem, portanto, a ideia da multiplicidade leminskiana, da tensão entre opostos, revelando uma tendência geral muito evidente da crítica, pelo menos nestes primeiros anos em que vem se ocupando do autor.

De início, é preciso estabelecer um recorte: como já são muitos os trabalhos acadêmicos (artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses) sobre Leminski, tomarei para análise, praticamente sem exceções, apenas aqueles de caráter mais amplo (excetuam-se, então, trabalhos específicos sobre o *Catatau* ou sobre as cartas) a partir dos

¹⁵³ NOVAES, 2003, p. 226.

quais foram editados livros; entre os artigos esparsos, colocarei em foco apenas os esforços singulares de Wilberth Salgueiro, que em alguns de seus trabalhos buscou efetuar a leitura de poemas de Leminski na clave da literatura de testemunho; e, ainda, terão também espaço reuniões de textos críticos que tomaram a obra do leminskiano como objeto. Das obras elencadas, a mais antiga é o livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, de Fabrício Marques, publicado pela editora Autêntica em 2001, e a mais recente, de 2012, é *Leminski: o poeta da diferença*, de Elizabeth Rocha Leite, em publicação da Edusp; desse modo, tem-se aí pouco mais de uma década da fortuna crítica do autor. Começo pelos compêndios críticos.

São basicamente três os livros que reúnem artigos, ensaios e depoimentos dedicados exclusivamente à obra leminskiana. O primeiro e mais alentado deles, *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, organizado por André Dick e Fabiano Calixto em 2004¹⁵⁴, é o de caráter talvez menos decisivamente acadêmico, uma vez que apresenta muitos textos voltados exclusivamente para o tom de depoimento, outros que são meras saudações de amigos do poeta, alguns poemas, uma caricatura, enfim, são 48 textos variados – entre os quais, dois que são recortes do *Catatau* – que abordam Leminski por ângulos diversos, muitos deles declaradamente pessoais. Iluminando o volume de textos com a formulação de Sandra Novaes – defendida um ano antes de sua publicação –, percebe-se uma nítida (e esperada) divisão: dos textos considerados não acadêmicos, em geral o caminho é em direção à pessoa do autor; dos textos acadêmicos, o interesse recai quase tão somente sobre obra (com alguns toques sobre a imagem do poeta que não significam verdadeira novidade). A diferença de abordagem é lógica e, como disse, esperada; afinal, muito do que a crítica especializada estabelece é justamente essa distinção mesma entre vida e obra. Contudo, no caso desses poetas que apareceram no contexto dos anos 1970, e em especial no caso de Leminski, é mais do que sabido que a vida também é texto, e deve ser lida em seus significantes – que muito podem oferecer, pelo menos, à contextualização da obra.

O segundo livro que traz uma antologia de textos sobre o curitibano tem uma diferença crucial: *Leminskiana*, organizada por Mario Cámara em 2006¹⁵⁵, faz parte de uma coleção argentina, editada pela editora Corregidor, que trata sobretudo da literatura e da crítica literária brasileira, ocupando-se do comentário e da tradução dessas obras para o portenho. A coleção Vereda Brasil, com a publicação de *Leminskiana*, atingia o número

¹⁵⁴ DICK; CALIXTO, 2004.

¹⁵⁵ CÁMARA, 2006.

de doze livros dedicados exclusivamente a escritores tupiniquins. A preferência é evidentemente por cânones da nossa literatura (como Gregório, Oswald, Machado, Graciliano e Clarice) e de nossa crítica (casos de José Guilherme Merquior e Flora Süssekind), mas, até 2006, ocupavam espaço na coleção também traduções de dois romances de Silviano Santiago, uma antologia crítica sobre Ana Cristina Cesar e esta sobre Paulo Leminski¹⁵⁶, dando mostras de seu relevo. No caso do número dedicado a Leminski, é feita a tradução de poemas de *O ex-estranho* e de *Winterverno*, além de três dispersos, alguns ensaios e três fragmentos do *Catatau*. Isso ocupa praticamente metade da antologia; a outra metade reúne um prefácio de Mario Cámara, interessado sobretudo em discutir as filigranas do primeiro romance leminskiano, depoimentos de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Waly Salomão e Jorge Mautner, poemas de Régis Bonvicino e três textos de feições mais acadêmicas: “Inventario poético de Paulo Leminski”, de Maria Esther Maciel, “Paulo Leminski, señales de vida y sobrevida”, de Célia Pedrosa, e “La inútil beleza de Leminski”, de André Dick. O primeiro e o último se ocupam principalmente do trabalho de elucidar os intertextos com os quais o poeta trabalhou; assim, Maria Esther Maciel se concentra no rastreio das linhas de força concentradas em “Limites ao léu” (movimento que já ensaiara em “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski”, publicado em *A linha que nunca termina*), e André Dick procura pensar a relação com a poesia concreta. O texto de Célia Pedrosa, porém, republicado no mesmo ano na revista *Alea*¹⁵⁷, inaugura, arrisco dizer, uma vertente ainda hoje pouco caudalosa da crítica leminskiana: nele, irmanam-se de maneira cabal a discussão das filiações estéticas do poeta à observação de elementos de sua vida que apontam para questões históricas, descambando no debate sobre a inserção do polaco – como poeta e como mais que poeta – em sua época.

A crítica é precisa: a partir desses sinais que pululam em torno do poeta, observa-se como a década de 1980 (central, como venho dizendo, para a interpretação de Paulo Leminski) revela “uma intrincada tessitura de tempo, vida e linguagem que nos convida a nele tentar enxergar o sentido problemático da ‘historicidade irremediável e incorrigível’, ‘além de escolas correntes tendências’, que Leminski se atribui, e que se esboça a contrapelo das formas mais convencionais de historicismo” – e é aí que o poeta

¹⁵⁶ Depois disso a coleção parece demonstrar um interesse maior pela literatura brasileira contemporânea, publicando traduções do *Poema sujo*, de Gullar, de *Teatro*, de Bernardo Carvalho, de *Monodrama*, de Carlito Azevedo, dois romances de Ferréz e um de João Almino.

¹⁵⁷ PEDROSA, 2006.

atua de maneira decisiva, mostrando que “a relação entre vida e linguagem encena uma historicidade de crise” e “o tempo passa a ser vivido como limiar, o espaço como corda bamba, a linguagem como experiência que diz respeito à distância, à presença enquanto *sobrevida*”¹⁵⁸. Para Célia Pedrosa, o significado do gesto de Leminski e de seus contemporâneos, muitos deles “póstumos precoces”, faz emergir novamente a poesia moderna “em possibilidades ainda não cumpridas, plurais, hesitantemente conflitantes” – sem, portanto, “certezas utópicas ou nostálgicas”¹⁵⁹. Esse é um caminho ainda pouco percorrido pela crítica leminskiana, mas ajuda sobremaneira a repensar a mitologia do poeta, apontando na mesma direção das palavras iniciais de Marcelo Sandmann para os ensaios que organizou em 2010 sob a alcunha de *A pau a pedra a fogo a pique: dez ensaios sobre Paulo Leminski*¹⁶⁰.

No prefácio à obra, Sandmann não deixa de abordar o aspecto que Sandra Novaes, em 2003, apontava como problemático na crítica acadêmica. O estudioso diz com todas as letras: Leminski, “com seu jeito exuberante e polêmico de intervir, chamou desde logo atenção sobre si mesmo, para além da obra que realizava”; “com facilidade, criou afetos e desafetos, resistências e adesões”; “soube ser, à sua maneira e com alguma bazófia, um intelectual informado e culto”, “protagonizando revoluções comportamentais, encarnando a figura do poeta maldito, do iconoclasta, do *outsider*”¹⁶¹. E mais, com precisão e coragem, o crítico continua: “Frequentemente, a personalidade forte terá se interposto entre a obra e sua recepção”; muito em virtude disso, afirma, “muitas vezes a crítica, sobretudo a mais favorável, não logrou ir além da simples glosa do que o escritor formulou”¹⁶². O diagnóstico é absolutamente perspicaz: a figura portentosa que o poeta construiu para si faz sombra sobre seus críticos, que muitas vezes se ocupam apenas de verificar as pistas que o próprio Leminski dava sobre sua atividade poética – a fortuna crítica leminskiana, reafirmo com Sandmann, muitas vezes apenas veste de roupagem acadêmica as palavras do poeta, conectando as ideias de seus muitos ensaios, cartas, prefácios e entrevistas a seus textos poéticos e ficcionais. E a isso se une ainda outro fato, também atestado pelo crítico curitibano: “Logo após a morte do homem, com o tanto de traumático que a cercou, o mito Paulo Leminski só fez crescer” – assim, formou-se em volta do autor “toda uma aura, toda uma devoção, todo um culto, de que poucos outros

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁰ SANDMANN, 2010.

¹⁶¹ SANDMANN, 2010, p. 7.

¹⁶² Idem, p. 8.

escritores brasileiros recentes terão sido objeto”¹⁶³.

Escritas antes da reedição da obra do polaco na segunda década do século XXI, as palavras de Sandmann parecem vaticinar a onda celebratória que retornaria com mais força, fazendo crescer ainda mais o coro de loas em torno do autor. Essa discussão deixo para mais adiante, pois, por ora, vale voltar os olhos para os dez ensaios reunidos no caprichado volume em pauta, que reproduz, inclusive, a estética do *Catatau* ao alinhar as palavras sempre à esquerda. O primeiro estudo, “Make it news: Leminski, cultura e mídia”, de Adalberto Müller, é a republicação do artigo “Poesia de comunicação”¹⁶⁴, de 2006, quando o autor já afirmava a vontade política de Leminski incorporada na busca pela comunicação mais imediata com o leitor, articulando-se sobre os princípios essenciais de leveza e rapidez – que são, aliás, as duas primeiras das *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino¹⁶⁵. A ele se segue o trabalho de Charles A. Perrone, “‘E descobrir a América’: Paulo Leminski sob a ótica da poética transamericana”, que vai a fundo na rede tramada pelo poeta com a literatura americana, reafirmando “sua multiplicidade, sua resistência à categorização fechada, sua abertura ao mundo”¹⁶⁶. Do extremo ocidente para o oriente, o terceiro texto, de Paulo Franchetti, já apresenta uma perspectiva distinta dos dois primeiros, indo muito mais além da paráfrase das ideias e dicas deixadas pelo poeta como explicação para sua obra. Em “Paulo Leminski e o haicai”, Franchetti ultrapassa as considerações do polaco sobre a estética do haicai e o confronto com a tradição japonesa, com vistas a demonstrar que ele apresenta, sim, haicais com haimi (sabor de haicai), mas também muitos “tercetos” que tendem apenas para o humor *nonsense*, impulsionado pela rima e por um verso final do tipo *insight*, trocando o caminho do zen pelo trocadilho. Assim, para o ensaísta, a pegada contracultural que Leminski dá a seus poemas, muito próxima à dicção da poesia marginal, faz o haicai leminskiano entrar, muitas vezes, em curto-circuito – cravando uma distância mais que geográfica e temporal em relação a Bashô.

Os três artigos seguintes continuam na trilha da aludida erudição leminskiana: “James Paulo Joyce Leminski”, de Ivan Justen Santana e Caetano Waldrigues Galindo, estabelece um estudo comparativo entre o *Catatau* (mas não só) e a prosa joyceana; “O raro do reles: um latim de bandido”, de Guilherme Gontijo Flores, persegue as figurações,

¹⁶³ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁴ MÜLLER,

¹⁶⁵ CALVINO, 2004.

¹⁶⁶ PERRONE, 2010, p. 33.

referências e traduções da língua dos romanos antigos na obra do curitibano; e “Ler pelo não: a tradução nos vãos do dito”, de Maurício Mendonça Cardozo, aborda mais decisivamente o trabalho tradutório de Leminski. Na sequência destes, “Andar no mato de olhos fechados: uma leitura de *Agora é que são elas*”, ensaio de Luís Bueno, acena para a rasura que a obra leminskiana significa, lembrando o não-lugar de Torquato Neto: “sua [de Torquato] própria trajetória seria uma prova viva de que a oposição entre uma literatura da forma e uma literatura da vida de fato não se coloca, e ele pôde ser celebrado tanto por ser uma espécie de proto-poeta marginal como por ser ligado ao concretismo paulista”¹⁶⁷. Tomando o *Agora é que são elas* como pedra de toque, Bueno indaga diante dessas tensões conceituais: “Num tempo excessivo, como conciliar improvisação e projeto aturado? O rigor formal e o desejo de intervir e tratar da vida cotidiana? Cedendo à improvisação, fazendo nas coxas. Mas será mesmo feito nas coxas algo que nasce do projeto e percebe que o projeto talvez não seja suficiente?”¹⁶⁸. Coloca-se assim novamente em cena a tensão entre forma e história, que também tem valor para a discussão que Marcelo Sandmann leva a cabo em ““Na cadeia de sons da vida’: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”, onde se discute tanto a trilha sonora da poética leminskiana quanto o aprendizado do poeta com a canção popular – que não só realizou como cancionista como também apreendeu para seu ofício de poeta de livro.

Os dois últimos estudos também apontam para aspectos da obra do polaco ainda pouco iluminados: “Paulo Leminski e o Simbolismo”, de Susana Scramin, traz à baila tanto o ensaio biográfico sobre Cruz e Sousa quanto a influência de Dario Vellozo, importante nome da poesia curitibana, pensando novamente os tensionamentos entre a linguagem e a vida; e “O pensamento críptico: peripécias de um poeta à procura dos sentidos”, de Rita Lenira de Freitas Bittencourt, coloca em pauta os *Anseios crípticos*, assinalando, desde o início, que o Leminski ensaísta é uma espécie de texto-problema: “Interessado em levantar polêmicas e em provocar discussões, mais do que em referendar verdades ou defender posições estéticas estáticas e/ou estáveis, o poeta tangencia a estranheza e não tem medo de enunciar paradoxos, de confessar anseios e receios ou de admitir incompletudes”¹⁶⁹.

Prova-se, então, a expectativa de Sandmann com a obra, de ter a vantagem da distância temporal e, não menos importante, “a distância da pesquisa embasada, do

¹⁶⁷ BUENO, 2010, p. 176.

¹⁶⁸ Idem, p. 178.

¹⁶⁹ BITTENCOURT, 2010, p. 246.

escrutínio ponderado, da isenção partidária”¹⁷⁰. Todavia, não se pode deixar de notar que, da multiplicidade de abordagens oferecida pelos dez estudos alinhavados no livro, poucas são aquelas que arriscam uma estocada na figura controversa do poeta em pauta. Há notas (algumas um pouco ácidas) nesse sentido no ensaio de Paulo Franchetti e no trabalho de Guilherme Gontijo, além da introdução do próprio organizador da reunião de textos; de resto, porém, o que se vê é a ampliação da rede de referências que Leminski se vangloriava de ter trazido para si. Não que se devessem proferir impropérios contra o polaco, e tampouco deixam de ser valiosos estudos que ajudam a assentar sua trama intertextual, mas caberia também uma perspectiva mais crítica sobre o significado de suas escolhas, do colorido de suas dicotomias e da sua constituição histórica como poeta, como começa a ser indicado no artigo de Célia Pedrosa. Talvez porque, com a definitiva chegada da obra leminskiana em searas acadêmicas, primeiro se tenha feito sobretudo o trabalho de base de identificar tendências mais gerais de sua produção literária, isso também vai se refletir quase integralmente nos livros originados de dissertações e teses que colocaram Leminski em foco. Esse é o caso de *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*¹⁷¹, feito a partir da dissertação de mestrado de Fabrício Marques, primeiro livro (à parte dois anteriores, de 2000, dedicados exclusivamente ao *Catatau*¹⁷²) que lança um olhar mais amplo sobre o autor.

Como um dos marcos inaugurais da fortuna crítica leminskiana, o texto de Fabrício Marques se preocupa exatamente com a tarefa de encontrar as principais linhas de força da poesia do curitibano. Não à toa, seu primeiro capítulo, intitulado “FACES de Leminski”, caminha no sentido de assinalar sinais de sua multiplicidade. Isso é afirmado logo na primeira seção, “A pluralidade de mundos possíveis”, e desenvolvido nas seguintes: em “Convergências com Bashô e o haicai” e “O Grande Presente”, é colocado em cena o aprendizado da poesia e da filosofia de matriz oriental; em “Convergências com Torquato Neto e a Tropicália” e “Convergências com a Poesia Concreta”, veem-se alguns dos principais diálogos de Leminski em contexto nacional; em “Poesia e informação”, é trazida à baila a potência comunicadora da poética leminskiana, que mais tarde também seria discutida por Adalberto Müller nos trabalhos citados; já em “Do carvão da vida ao diamante do signo”, identifica-se a consciência semiótica de Leminski.

¹⁷⁰ SANDMANN, 2010, p. 10.

¹⁷¹ MARQUES, 2001.

¹⁷² A saber: *Catatau: as meditações da incerteza*, de Rômulo Valle Salvino, e *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*, de Tida Carvalho.

No segundo capítulo, a busca de Leminski por filiar-se a literaturas estrangeiras, além de trabalhar com a tradução de muitas dessas literaturas, é vislumbrada por um prisma digno de nota (e, salvo indicação contrária, não muito desenvolvido por sua crítica): em “Uma vivência de despaisamento”, a ideia do autoexílio em outras línguas, em outras tradições literárias, faz Fabrício Marques identificar um sentimento de *not-belonging* na poética leminskiana; esse sentimento, no pequeno capítulo, não chega, porém, a ser colocado em relação com o período histórico tenso em que viveu o autor – o que forneceria uma boa fatura crítica, se coadunado à proposta de Célia Pedrosa. Nos capítulos seguintes, o estudioso passa para a glosa da expressão “samurai malandro”, transmutada, em suas palavras, na oposição entre rigor e acaso – que, aliás, não chega a ser suficientemente uma oposição, para lembrar Luís Bueno, responsável por afirmar anos mais tarde que a oposição entre uma literatura da vida e uma literatura da forma não se coloca. Daí, leveza, exatidão, humor, suavidade e construção passam a caracterizar a obra do poeta, fornecendo algumas das pedras de toque de sua fortuna crítica.

Um ano mais tarde, em 2002, vem a lume um segundo trabalho acadêmico transformado em livro que se dedicaria à análise da poética leminskiana: *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski, de Manoel Ricardo de Lima*¹⁷³, amplia o leque apresentado por Fabrício Marques e identifica algumas outras tendências da escrita literária do polaco antes de chegar ao ponto desejado (posto que relegado a poucas páginas): a análise de *Caprichos & relaxos*. Em seu primeiro capítulo (“Biografias”) o estudioso já instaura uma diferença, tomando como mote as biografias que Leminski escreveu sobre Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski, além de seu “Minifesto” e de uma carta-poema direcionada a Régis Bonvicino, como solo fundamental para a interpretação da estética leminskiana, concluindo com a ideia central da “Epístola a Régis”, de que “PARA SER POETA / TEM QUE SER MAIS QUE POETA”¹⁷⁴. No capítulo seguinte, duas das referências mais importantes de Leminski que não tinham recebido a merecida atenção no texto de Fabrício Marques são colocadas no centro das influências vanguardistas do poeta: a poesia pau-brasil, assim como as muitas lições de nosso modernismo, é colocada ao lado da poesia *beat* americana para compor, junto ao inegável legado concretista, o quadro que determinaria, em Leminski, a compreensão da poesia

¹⁷³ LIMA, 2002.

¹⁷⁴ LEMINSKI apud LIMA, 2002, p. 56. A carta também encontra importante ressonância no trabalho de Solange Rebuszi, *Leminski: guerreiro da linguagem*, que vê, a partir dela, a noção de Leminski de que sua poética deveria funcionar como uma “peça orgânica” (REBUZZI, 2003, p. 71).

como rarefação da realidade. Aí Manoel Ricardo de Lima chega ao ponto comum de quase todos os textos críticos dedicados ao curitibano: a oposição, o paradoxo, agora identificado entre a estética *beat* e o concretismo.

O terceiro livro que ajuda a compor a fortuna crítica leminskiana, também fruto de dissertação de mestrado, aposta, mais uma vez, na ideia da contradição, da oposição, do paradoxo, como estratégia para pintar as características do autor: *Leminski: o “samurai-malandro”*, de Dinarte Albuquerque Filho¹⁷⁵, repete em 2009 a expressão formulada por Leyla Perrone-Moisés nos anos 1980, sem contudo investir minimamente na releitura de seus significados. O percurso do estudioso é muito semelhante ao de Fabrício Marques, embora tenha se concluído quase dez anos mais tarde que o do autor de *Aço em flor*¹⁷⁶, o que revela certa paralisia da crítica diante dos postulados mais evidentes (e evidenciados pelo poeta ele-mesmo) da estética leminskiana. A estrutura do trabalho é inclusive bastante parecida: o início (“Rônin multimídia” e “O haicai e Bashô – Leminski e o quase haicai”) trata de traçar as aproximações entre Leminski e a poesia oriental, ao passo que o segundo capítulo (“Sobre *paideuma* e reflexões”) procura reconstruir a rede de referências leminskiana, pensando sempre na oposição entre o “pop e o erudito”, entre “o rigor e a marginalidade”¹⁷⁷, para que o terceiro (“rigor, relaxo e acaso”) invista mais decisivamente na oposição básica do título, retomando o dado do acaso, estabelecido já no estudo de Marques. A novidade fica por conta do último capítulo (“A veia romântica”), que tenta verificar aproximações entre o poeta e ideais do romantismo; contudo, nas mais de dez páginas dedicadas ao assunto, não é feita sequer uma menção ao romantismo polonês – que, na figura de Adam Mickiewicz, estava no campo de interesses do poeta curitibano¹⁷⁸ – e tampouco se estabelecem paralelos mais sólidos entre a poética marginal dos anos 1970 e o ideário romântico. Fica tão-só a já conhecida (e debatida) ideia de que “a geração da qual Leminski faz parte optou pela ‘expressão’ (exteriorização de pensamentos, comoções e sentimentos) em oposição à

¹⁷⁵ ALBUQUERQUE FILHO, 2009.

¹⁷⁶ A dissertação de mestrado de Fabrício Marques, que daria origem a seu livro sobre Leminski, foi defendida em 1996, ao passo que o texto de Albuquerque Filho (originalmente intitulado *Leminski: um estudo sobre o rigor e o relaxo em suas poesias*) foi apresentado à banca em 2005.

¹⁷⁷ Idem, p. 34 e 55.

¹⁷⁸ Em “Memória, história, invenção: a Polônia de Paulo Leminski”, Marcelo Paiva de Souza identifica o poeta romântico polonês como referência cabal da poética leminskiana, que não raro procura aludir à sua ascendência polaca: nas palavras do autor, Leminski “fez de Mickiewicz seu precursor” (SOUZA, 2006, p. 211). Em termos de uma apreciação crítica da constituição da persona leminskiana, o artigo também é de grande valor, iluminando – na experta clave constituída pelo tríptico memória-história-invenção – as relações entre o curitibano e sua tão mencionada origem polonesa.

‘construção’¹⁷⁹.

O último livro de que trato, este editado a partir da tese de doutorado da autora, realiza um caminho distinto dos trabalhos anteriores: em *Leminski: o poeta da diferença*, publicado em 2012, Elizabeth Rocha Leite¹⁸⁰ procura analisar a linguagem poética leminskiana sem se colocar como refém da rede intertextual tramada pelo autor. A partir disso, a autora se vê mais à vontade para desenrolar uma discussão teórica que situa a obra do curitibano no centro de uma discussão que envolve os jogos de linguagem de Wittgenstein, a filosofia da diferença de Derrida e os trabalhos de Deleuze, por exemplo, dando uma densidade conceitual que escapa do muxoxo de paráfrases do pensamento leminskiano. Graças a isso, a estudiosa consegue avançar para a reflexão, sempre partindo de poemas de Leminski, sobre as potencialidades éticas da linguagem – o que lhe permite, inclusive, iluminar a influências do contexto ditatorial na poética do polaco, rendendo análises de evidente brilho, como a de “en la lucha de clases” (que chama, espertamente, de “poema-revólver”). Assim, sem perder de vista o chão literário e ético da obra, paradoxo, limites da linguagem e diferença são palavras-chave do trabalho de Rocha Leite, que cumpre aquilo a que se propõe ao articular teoria e obra e ainda surpreende ao apresentar a autorreferencialidade e a intertextualidade leminskiana em seus significados não só estéticos, mas também históricos. Desde o primeiro capítulo, aliás, a pesquisadora constrói um cenário que não evita o óbvio, mas a ele acrescenta o inaudito: em “De uma Poética Literária a uma Poética Semiótica”, o percurso vai da aproximação da poesia à fala e à música até sua relação com a forma (no sentido gráfico do termo) e com o movimento (no que tange à interação com o leitor), arriscando afirmar que “a obra de Leminski, independentemente de ser considerada pelos críticos como engajada ou não, sempre foi participativa”¹⁸¹. A ideia é retomada e desenvolvida no quarto capítulo (“Abertura para o outro: as personagens do autor na cena da escrita”), responsável, entre outras motivações, por entender o poeta como sujeito preocupado em inserir-se na cultura de massa, pela via do diálogo. Nessa altura, o trabalho atinge um ponto nodal, que fala de perto à minha perspectiva crítica: compreendendo Leminski como um sujeito “atento às demandas de seu tempo histórico” (fato que justificaria a pecha de intelectual participativo), Elizabeth Rocha Leite assevera que o poeta “dialogou e interagiu com seu público com a mesma vitalidade dos compositores de música popular de sua época”; daí,

¹⁷⁹ ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 101.

¹⁸⁰ LEITE, 2012.

¹⁸¹ Idem, p. 41.

chega-se à conclusão: “ou seja, viveu a arte e estetizou sua existência”, “a tal ponto que criou uma imagem de ‘autor-personagem’ que conversa com o leitor nas entrelinhas de sua escrita” – “são personas múltiplas, por vezes contraditórias”¹⁸². Nesses trechos, a estudiosa demonstra a consciência da *construção* da persona leminskiana e, mais, do que essa persona carrega de responsável pela recepção de seus textos¹⁸³. A questão merece sem dúvida ser descortinada pelos estudos de estética da recepção; por ora, contudo, cabe-me aproveitar definitivamente da consciência crítica de Elizabeth Rocha Leite (ciente do jogo de personagens criado pelo autor), da sobriedade de Marcelo Sandmann (que privilegia uma visão distanciada de poeta e obra) e da perspectiva histórico-literária de Célia Pedrosa (que compreende, em Leminski, a tessitura entre tempo, vida e linguagem) para, por fim, colocar na mesa os esforços de Wilberth Salgueiro, voz que se dedicou a incluir com mais evidência os entraves políticos do regime militar brasileiro na discussão da produção leminskiana – avizinhando-a à literatura de testemunho.

Paulo Leminski tinha as atenções do estudioso pelo menos desde sua tese de doutorado (*Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*¹⁸⁴), quando situou o poeta em seu diálogo intenso com características da poesia marginal (mas não só) e se dedicou à análise de “Merda e ouro” no subcapítulo “A última do poeta: sob a palavra do humor”¹⁸⁵. No apêndice do livro que resultou da tese, aliás, Wilberth reserva um espaço importante para o curitibano: dos catorze poetas de “Uma certa enciclopédia poética – cismas em torno da poesia brasileira pós-80”, em que o autor usa a divisão apresentada por Jorge Luis Borges de uma “certa enciclopédia chinesa”, Leminski aparece como representante “dos falsos fáceis – que se agitam como loucos”¹⁸⁶, fazendo alusão não só à comunicabilidade almejada pelo poeta como também à força vivaz de sua escrita, no que tem de afeição à vida e de paixão pela linguagem. Depois desse momento, porém, a essas observações já clássicas sobre a poética leminskiana (humor, vivacidade, comunicação com o leitor etc.) o pesquisador começa a vincular as implicações históricas dos poemas de Leminski: exemplo disso é o artigo “Tempos de Paulo Leminski: entre estória e história”¹⁸⁷, que vai da construção de uma poética a partir de “um dia / a gente ia ser homero” – onde detecta traços da poesia marginal, como

¹⁸² LEITE, 2012, p. 92

¹⁸³ Merece especial atenção, ainda, a reflexão da autora sobre a escolha reiterativa pela persona do louco em alguns poemas (idem, p. 103 et passim).

¹⁸⁴ SALGUEIRO, 2002.

¹⁸⁵ Idem, p. 131-154.

¹⁸⁶ Idem, p. 240.

¹⁸⁷ SALGUEIRO, 2006, p. 219-237.

“versos brancos e livres”, “de aparente espontaneidade” e “subjetividade plena” com uma “linguagem coloquial e oralizante”¹⁸⁸ – até a análise de “Dia da partida”, de Alex Polari, e “Água virgem”, de Ana Cristina Cesar, entremeada pela leitura de “ameixas / ame-as / ou deixe-as”, quando afirma: “depreende-se que o poema de Leminski, lido na fronteira entre a psicanálise e a história, se sustenta numa rearticulação fonomorfofossintática da linguagem que surpreende ao resgatar, parodicamente, uma memória imposta pela oficialidade militar de um regime violento e opressor”¹⁸⁹. O momento central do trabalho de Wilberth Salgueiro sobre as relações entre a poética leminskiana e a ditadura militar é, porém, o artigo “Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto)”¹⁹⁰, apresentado em 2007 no congresso regional da Abralic e publicado em *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*, livro organizado pelo próprio pesquisador. O objeto principal do artigo é o haikai sui generis publicado em *Distraídos venceremos*:

lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?¹⁹¹

Em seu texto, antes de encarar a análise do poema, o pesquisador tenta dar resposta a algumas questões fundamentais, quais sejam: o interesse atual pela Shoah, as relações do poeta curitibano com o horror da Segunda Guerra Mundial e as implicações da leitura crítica do poema em pauta para o mundo contemporâneo. Após esse pequeno preâmbulo, tece algumas importantes considerações sobre o teor testemunhal na literatura, estabelecendo, com o apoio de textos de Márcio Seligmann-Silva, que o testemunho costuma vir de uma vítima direta da experiência-limite. Em virtude disso, Wilberth arrisca dizer que Paulo Leminski, ao se reportar ao evento paradigmático do último século, seria, nesse sentido, um caso de “trauma secundário”¹⁹². Desrecalcando a catástrofe, o poeta, sem se furtar de suas características estéticas ou sem se render ao mero “sentido panfletário”, recorda uma questão de que ele mesmo se fez parente ao afirmar sua ascendência polaca – como é assinalado em determinado momento do artigo. Assim, a lua, símbolo largamente utilizado pelos líricos românticos e pelo próprio Leminski – que pode ser lido como metáfora da própria poesia –, é questionada sobre sua imparcialidade

¹⁸⁸ SALGUEIRO, 2006, p. 211.

¹⁸⁹ Idem, p. 231.

¹⁹⁰ SALGUEIRO, 2011, p. 137-151.

¹⁹¹ LEMINSKI, 1987, p. 129.

¹⁹² SALGUEIRO, 2011, p. 138.

ascética frente a esses eventos escabrosos. É assim que, distante da máquina cultural do pós-guerra, o poema, adornianamente, não deixa esquecer o genocídio, recusando, ainda, enfeitá-lo.

É evidente que não é possível incluir integralmente a obra leminskiana na seara de estudos sobre o testemunho, mas o gesto crítico de Wilberth traz implicações importantes, ao encarar a mediação que a forma estética realiza de um mundo histórico opressor. Mesmo que indiretamente – e, como se verá mais adiante, o fato de isso se dar indiretamente é ainda mais destacável –, existe um diálogo significativo entre a produção (e aqui incluo a ensaística) de Paulo Leminski e o contexto político. Assim, se Célia Pedrosa, Marcelo Sandmann e Elizabeth Rocha Leite têm papel fundamental para a interpretação das motivações e inquietudes estéticas da persona leminskiana, Wilberth Salgueiro é das vozes mais importantes para a interpretação de sua faceta histórica – que, junto à primeira, deságua indiscutivelmente em sua obra, tornando-se seu principal canal de leitura.

c) Paulo Leminski, o pauloleminski e o público

Em 2015 veio a lume, em edição preparada pela Casa de Cultura Polônia Brasil, de Curitiba, a republicação bilíngue de um volume de poemas de Leminski traduzidos para o polonês por Piotr Kilanowski – que chegara ao público polonês um ano antes. O traslado do poeta curitibano para a aludida terra de sua origem familiar sem dúvida por si só já é um gesto que garante certa publicidade e amplia seu alcance no terreno da crítica especializada e entre o público leitor em geral, mas, do cuidadoso conjunto de poemas, destaca-se também a preocupação estampada na introdução de Marcelo Paiva de Souza – estudioso também muito atento às construções e figurações da persona leminskiana –, que não se ocupa apenas de festejar os novos caminhos do polaco e levanta questões importantes. A pergunta, depois de uma folha e meia de texto, que fica ressoando da leitura dessa introdução é urgente e repercute uma das grandes motivações deste trabalho: “como ler, o que é ler um Paulo Leminski assim alojado no *establishment*, autor de obra integrada às rotinas do trabalho acadêmico e, mais recentemente, guindada aos píncaros das listas de mais vendidos e ao rebuliço midiático dos fenômenos *pop*?”¹⁹³.

As leituras que Leminski demanda já na segunda década do novo milênio, aponta o estudioso, passam pelo “exercício curtido e moroso do discernimento”, pelos

¹⁹³ SOUZA, 2015, p. 12.

“reiterados esforços de compreender e de julgar a obra, com empatia, com simpatia, porventura, mas, sobretudo, sem que se descuide da reflexão nem da constante prova de fogo do debate”¹⁹⁴. O gesto é ensaiado pelo autor logo no início de sua introdução, erigida a partir dos versos que, crê, bastante aficionado sabe de cor:

o pauloleminski
 é um cachorro louco
 que deve ser morto
 a pau a pedra
 a fogo a pique
 senão é bem capaz
 o filhadaputa
 de fazer chover
 em nosso piquenique¹⁹⁵

Do poema, Marcelo Paiva destaca, à parte “as múltiplas sutilezas do senso construtivo”, “o *ethos* juvenil de desaforo, o bom humor malcriado da obra”, além da “aura charmosa de maldito com que o poema cerca o filhadaputa do pauloleminski”. Daí, é justamente calculando “o quanto cabe de avisadamente autoirônico nessa aura”, junto com “alguma estereotipia *outsider*”, que o autor se aproxima da constatação-chave, responsável pela necessidade de se formular a pergunta transcrita há pouco (sobre como e o que é ler Leminski na atualidade): “Houve tempo, de fato, em que Leminski fazia chover no piquenique letrado alheio. E hoje? Ele ainda incomoda? Mais de duas décadas desde a morte precoce do escritor, força é reconhecer que a situação mudou”¹⁹⁶. A situação mudou, mas, cabe indagar, essa mudança se deu na raiz da figura consolidada do autor – a um só tempo, de marginal, maldito e erudito – ou nas maneiras de encará-lo, que passaram a estancar *post mortem* sua veia de polemista, arrefecendo sua ânsia constante pelo debate, em prol do acolhimento público? A reflexão já tem suas linhas de força assinaladas pela leitura do poema acima e ousa, a partir delas, caminhar em duplo sentido: do poema para a vida (aqui entendida como o construto do-quê-e-quem vem a ser Paulo Leminski) e da vida para o poema. Começo pelo segundo trajeto para, só depois, percorrê-lo a contrapelo; afinal, é do poeta que se configurou o poema, para que assim o poema reconfigurasse o poeta – *ad nauseam*.

Em *O bandido que sabia latim*, biografia do poeta escrita por Toninho Vaz, não faltam exemplos de como Leminski incomodava o *establishment* curitibano, desde

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁵ LEMINSKI, 1980, s/p.

¹⁹⁶ SOUZA, 2015, p. 10.

discussões no Bife Sujo a participações efusivas como espectador de palestras na universidade. O poeta criou querelas importantes, arrebanhou amigos, aliados, colecionou uma pletora de inimigos – vez ou outra, ex-amigos –, falava alto e sem parar, até, literalmente, cair de sono no meio da sala e ficar ressonando, de modo que perturbava os convivas mesmo desacordado. Tratava-se principalmente de um intelectual convicto em tudo que afirmava, e, ainda que faltasse aqui e ali um lastro teórico mais sólido e aprofundado, o discurso não era menos charmoso e desafiador. Era sobretudo uma mente inquieta e apoquentada com o senso comum, além de um crítico contumaz de todo e qualquer raciocínio que considerava provinciano. Amante das vanguardas, segundo Augusto de Campos, combatia gêneros já bem estabelecidos em busca, sempre, da experimentação – na literatura, no jornal, na música, na propaganda. Em suma, Paulo Leminski era um incômodo que se sabia incômodo, se fazia incômodo e se gostava incômodo; como a consciência autoirônica do poema aponta: ao mesmo tempo que se assume um cachorro louco, o poeta não deixa de fazer soar um autoelogio exatamente por sê-lo – um sujeito distinto, um mais-que-poeta, diria.

Das estratégias linguísticas dessa soberba autoironia, note-se, no primeiro verso, a assunção da grife: o pauloleminski. O nome próprio não é grafado assim, aglutinado, por uma vontade arbitrária; quando se escreve desse modo, o poeta se personifica, no topo do montante de versos, como uma criatura de nome monstruoso, estranho, colocando-se em evidente destaque. O mesmo destaque se dá à etiqueta que cola em si mesmo no antepenúltimo verso: o filhadaputa. A princípio, qualquer um pode imaginar que se trata apenas de um xingamento destinado a ofender o pauloleminski – mais uma dobra assumida da ficção criada pelo poeta para si. Contudo, e sabe muito bem disso o uso popular, a expressão nem sempre é usada como ofensa; não são raras as ocasiões em que tem seu sentido invertido em elogio. Assim, se é para falar em linguagem de em dia-de-semana, do mesmo modo que pode ser um filhadaputa – em que pese os sentidos histórico-sociais machistas do termo – o jogador do time adversário que causou uma lesão grave no craque do seu time (ou o juiz que não expulsou de campo o infrator), também é hábito usar o palavrão em referência ao craque do time rival quando marca um gol de placa. Aí, quando a ofensa apresenta sua outra face, revela a um só passo um pouco de raiva, de indignação, mas também de admiração; afinal, que torcedor não deseja que o craque da equipe adversária seja morto a pau, a pedra, a fogo, a pique simplesmente por ser um esportista admirável?

A essas duas palavras-valise une-se, pela quantidade de sílabas e pela posição

mesma, a última palavra do poema, piquenique, que retoma a sonoridade de pauloleminski, do primeiro verso, e ainda resgata, anagramática, o verso situado no meio do poema (“a fogo, a pique”) – revela-se assim, nas nove linhas do texto, uma estrutura de notável simetria. A lógica do ritmo também tem seu lugar no fortalecimento da expressão: os versos variam sua duração entre quatro e seis sílabas métricas (quase a metade é de redondilhas menores), e oito deles começam em ritmo ascendente – de uma sílaba fraca para uma forte. Afora isso, observa-se a já conhecida habilidade do poeta de reiterar sons vocálicos e consonantais, em rimas internas e externas, de modo a estruturar uma obra coesa e impactante em forma e sentido: por exemplo, “o pauloleminski” não esbarra apenas em “pique” e “piquenique”, mas também em “a pau” e “capaz”; as repetições de “o” vão de “cachorro louco” a “morto”, “fogo”, “chover” e “nosso”; “o filhadaputa”, por não rimar com nenhum outro verso, aumenta sua potência de estranhamento e de destaque; etc. Tudo isso, diga-se, numa camada mais evidente de coloquialismo, já que a fala, como é sabido, sempre foi uma das matrizes fundamentais da poética leminskiana. Um esquema fonomorfossemântico do poema ficaria assim diagramado:

o pauloleminski	A	U – U U – U
é um cachorro louco	B	– U U – U – U
que deve ser morto	B	U – U – – U
a pau a pedra	C	U – U – U
a fogo a pique	A	U – U – U
senão é bem capaz	D	U – – – U –
o filhadaputa	E	U – U U – U
de fazer chover	C	U U – U –
em nosso piquenique	A	U – U – U – U

A existência do poema, em seus meandros e suas filigranas, não abole o poeta – mais: no caso de Leminski, o tonifica. Então vale agora optar pela segunda via, caminhando do poema para a vida (nesse caso, para a sobrevivência), e analisar como a figura tonificada pelo autor, ou melhor, determinar qual pauloleminski aportou a partir de 2013 nas livrarias, nos museus, nas televisões e nos monitores brasileiros – e, principalmente, o que isso significa para a leitura de sua obra, assentada (talvez, como está, a contragosto) no *establishment*.

A narrativa já foi ensaiada nos preâmbulos deste trabalho: a partir de 27 de outubro de 2012 – um ano antes, portanto, de *Toda poesia* ser publicado pela Companhia das Letras – e até 9 de junho de 2013, a exposição Múltiplo Leminski, de curadoria de Alice Ruiz com as filhas Aurea e Estrela Ruiz Leminski, ocupou o salão principal, o Olho, do

Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. O MON, como é conhecido, é considerado a maior área expositiva da América Latina, e o Olho, salão de 1.700 m² ocupado pela exposição de Leminski, é espaço central, destaque incontestado da arquitetura do museu. Alice, em texto de apresentação do trabalho, lembra a importância de a exposição se consolidar exatamente em Curitiba, cidade em que o poeta escolheu ficar, do périplo que realizou por algumas cidades brasileiras, dizendo, sempre, “que pinheiro não se transplanta”; disso a poeta e curadora identifica não só o amor pela terra natal, como também o fato de que a capital paranaense sempre retribuiu o carinho: “Mas nunca tanto como agora. Enfim sua multiplicidade é contemplada e pode ser contemplada por quem o conheceu bem, por quem o conheceu pouco, por quem acha que o conheceu, por aqueles que não tiveram essa oportunidade e agora têm”. Doravante, conclui: “Tinha que ser no OLHO essa contemplação. Digo, no Museu Oscar Niemeyer, que agora abraça e expõe todas as facetas do Múltiplo Leminski”¹⁹⁷.

A proposta era altamente ambiciosa, mas o espaço e o investimento – aí incluso o afetivo – eram suficientes. A exposição se construiu com base em quinze etapas, respectivamente: linha da vida, poesia, música, escritório, prosa, *Catatau*, tradução, biografias, espaço nipônico, publicidade e jornalismo, cadernos e manuscritos, quadrinhos eróticos, espaço infantil, repercussão, graffiti. O material gráfico exposto, extremamente caprichado, e os objetos produzidos ou de posse de Leminski procuravam dar conta do que Alice chamou de “todas as facetas do Múltiplo Leminski”, e não faltaram frestas, ao longo da exposição, que permitissem não só um vislumbre dos bastidores da escrita leminskiana, como também da obra consolidada – de que participam belas recriações visuais de poemas, além de ampliações de textos que já incluíam o trabalho imagético. Aliás, uma escolha acertada da curadoria, que não deixa de ser uma escolha estratégica, foi concentrar-se especificamente no material produzido pelo poeta e naquele em que encontrava referência ou matéria-prima. Acertada porque, à parte a farta iconografia do autor e dos espaços por onde circulava (da intimidade da biblioteca às ruas de grandes capitais), evitaram-se tentativas sórdidas de trazer a público meandros de sua vida que fossem de interesse apenas do indivíduo Leminski e de seus amigos e familiares. E estratégica, por outro lado, uma vez que a concentração quase absoluta na obra e na formação intelectual do poeta ajuda a impedir a fulguração de aspectos de sua biografia que pudessem respingar na recepção do espectador, manchando, para alguns, sua imagem

¹⁹⁷ RUIZ, 2012, s/p.

icônica.

Como exposição, *Múltiplo Leminski*, a exemplo do que costuma ocorrer com exposições sobre artistas e escritores em geral, aposta sem dúvida na celebração: é um trabalho chapa-branca, como o que Domingos Pellegrini se recusou a fazer em *Minhas lembranças de Leminski*, interessado em apresentar com júbilo a farta produção leminskiana e pouco dedicado a fomentar o debate. O próprio título escolhido, que remete imediatamente à ideia de multiplicidade repetida à exaustão pela crítica, já dá mostras desse aspecto festivo. Arrisco dizer porém que, para quem já tinha certa imersão na vida-obra do autor, o que se expôs não representa absoluta novidade: trata-se basicamente da ilustração de muito do mesmo que já se escreveu sobre Leminski, algo como uma honesta paráfrase visual e concreta de suas ideias – para lembrar as paráfrases do autor que a fortuna crítica leminskiana tanto reproduziu, segundo Marcelo Sandmann. Apesar disso tudo, não se pode negar que o trabalho de divulgar a obra do poeta foi muito bem realizado – e ainda é, já que, há quase quatro anos na estrada, *Múltiplo Leminski* se tornou um objeto itinerante, saindo de Curitiba para Foz do Iguaçu, Goiânia, Recife, Salvador, São Paulo, Fortaleza e Rio de Janeiro.

Além do significado da exposição quando analisada em si mesma, é inegável o valor simbólico que ela carrega para a reconstituição da figura do autor mais de duas décadas após sua morte. *Múltiplo Leminski* é, assim, mais uma variável importante da equação estabelecida pela pergunta fundamental: o que mudou na imagem do pauloleminski, o filhadaputa que fazia chover no piquenique alheio? Aquele que, em referência à enciclopédia chinesa de Borges, Wilberth Salgueiro classificou, em sua enciclopédia poética, entre “os que se agitam como loucos”¹⁹⁸ foi finalmente adestrado?

Nos preâmbulos desta tese, para que se comesçassem a compreender as relações entre vida e literatura no caso leminskiano, veio à discussão o trabalho de Paula Sibilia (*O show do eu: a intimidade como espetáculo*), que coloca em cena, junto com autor e obra, um terceiro elemento do jogo de máscaras da contemporaneidade: o público. Naquele momento, avisei que algumas das ponderações da estudiosa não encontravam paralelo perfeito na recepção de Leminski em virtude de o contexto analisado por ela ser o século XXI, enquanto naquela altura me importava entender a ascensão de uma imagem do poeta nos anos 1980. Agora, contudo, devidamente abancado no piquenique literário do novo milênio, o curitibano (ou aquilo no que se transformou) pode ser lido pelo prisma

¹⁹⁸ SALGUEIRO, 2002, p. 240.

oferecido por Sibilia. Assim, vale finalmente situar Leminski num contexto em que a exagerada fetichização do livro como objeto serve de pretexto para se ter acesso à personalidade do autor. Sibilia, como já indicado alhures, resgatou um rodapé da última revisão que Walter Benjamin fez de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” para dizer que a aura das obras de arte, uma vez abalada pelas técnicas de reprodução, pode ter sofrido um deslizamento, deslocando-se nalguma medida para o autor. O leitor, o público, então se transforma numa espécie de colecionador: não basta mais apenas o livro, objeto central de fetiche, o interesse passa a recair também sobre tudo que já esteve em contato com o autor-midas. Repito a citação de Sibilia, aqui ressignificada: “os objetos por ele criados, ou sequer aqueles que ele toca com suas mãos ou que alguma vez tenham passado perto de sua aura, todos se tornam subitamente auráticos graças a uma operação metonímica de transferência de valores” – isto é, “parecem ainda mais saturados de aura do que a eventual obra de arte por ele criada”¹⁹⁹. Em razão disso se constroem exposições monumentais como *Múltiplo Leminski*: para que a aura da obra leminskiana, deslocada para o autor e para seus objetos de uso pessoal, desfile entre poemas, fotografias, gravações em áudio, vídeos e guardanapos que estampam a caligrafia do poeta numa espécie de comunhão celebrativa. Fortalecida pela pletera de elementos que ajudam a colori-la, a aura leminskiana pode atender, assim, inclusive a um interesse de mercado; e é então, com a publicação de *Toda poesia* em 2013, que a exposição passa a atuar como elemento de apoio à divulgação do objeto-livro²⁰⁰.

A edição da obra poética completa de Paulo Leminski por uma grande editora foi um sucesso enorme e imediato. Há tempos um livro de poesia não ocupava lugar de destaque na lista de mais vendidos e lá se mantinha por semanas. A potente aura do poeta, ao lado de um longo período de escassez de publicação de seus livros e de uma estratégia de divulgação sem par (indo de notas da mídia impressa e televisiva a vídeos promocionais com artistas da projeção de Arnaldo Antunes e até aparições do livro sendo objeto de presente em telenovelas), são sem dúvida fatores responsáveis pela grande vendagem de *Toda poesia*. A isso se junta o culto da juventude a um poeta que produzia versos antenados à agilidade do mundo contemporâneo, incorporando o ritmo alucinante

¹⁹⁹ SIBILIA, 2008, p. 164.

²⁰⁰ Não se leia, aqui, uma nota ácida de crítica ao aspecto mercadológico da exposição: é apenas mais um dos elementos a se considerar quando *Múltiplo Leminski* é posto sob análise e em nada deve desmerecer a característica artística e, por que não, afetiva do trabalho.

das metrópoles, e o interesse por um letrista que batucou e batuca no ouvido de gerações por meio das vozes de Caetano Veloso, Moraes Moreira, A Cor do Som, Ney Matogrosso, Arnaldo Antunes e Zélia Duncan – para ficar apenas com meia dúzia de nomes. Não se negue ainda o papel fundamental da internet: muito antes da publicação da obra poética completa e da exposição itinerante, não era raro encontrar versos emblemáticos de Leminski transitando pelas redes sociais (Orkuts, Twitters e Facebooks afora), virando epígrafes de perfis virtuais, graças a seu caráter proverbial, impactante e, muitas vezes, divertido – sobretudo no jogo com o humor. Décadas após sua morte, Leminski figurava, mesmo sem que houvesse novas edições sólidas de sua obra, em variados campos da vida cultural brasileira; *Toda poesia*, arrisco dizer, veio apenas para sacramentar o sucesso daquele que sempre esteve preocupado com o público – sem, contudo, abrir mão de suas vontades estéticas.

Fica essa obra, contudo, à espera de que seja irrigada novamente (por leitores, críticos, biógrafos, professores, amigos) sua veia polemica e contestadora, para que não se perca no interesse cosmético, fetichista, representado pelo culto da personalidade do autor. Esse o principal interesse dos próximos capítulos desta tese; esse o principal aprendizado desta primeira parte que agora se encerra. Ler Paulo Leminski, hoje, demanda especial cuidado, pois, mais do que nunca, parece muito fácil; e não há nada mais fácil do que ignorar sua substância histórica, política e comportamental (espraiada nos variados gêneros que praticou: poemas, contos, novelas, cartas, ensaios) para deixar sua obra ser engolida pelo mundo administrado – porque, assim, aquele que outrora se agitava como louco, terminaria mero animal ornamental.

Segunda parte

PAIXÃO

UMA PROSA ATRAVÉS

Paixão estética, paixão política. “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta”.

A imprensa alternativa durante a ditadura. *A Raposa magazine*.

Paixões-vidas. Os ensaios biográficos: um ensaísta contranarciso.

O caso Leon Trótski: “o velho leon e natália em coyoacan”.

Este estudo, porém, quer partir de um pressuposto diferente.

O de que o dentro é o fora. E o fora é o mais dentro.

Não só a História traz a marca dos indivíduos que a fazem.

Mas, também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem.

(Leon Trotski: a paixão segundo a revolução)

UM NUVÔ ROMÃ

dia
dai-me
a sabedoria de caetano
nunca ler jornais

(Leminski, *Caprichos & relaxos*)

Se os anos 1980 são cruciais para que se entenda a consolidação de Paulo Leminski no cenário da literatura brasileira, é também inegável a presença, nas publicações dessa década, da memória estética e ideológica das movimentações que o poeta experimentou no decênio anterior. E, para que se fale da presença dos anos 1970 na obra leminskiana, é preciso ter em mente pelo menos dois grandes fatores: na época, em termos pessoais, o autor do *Catatau* transitava com certa intensidade por inúmeros periódicos de circulação mais estreita, onde ensaiava a divulgação de seus poemas e ideias – muitas delas aproximadas de um teor contracultural muito nítido –, flertando com as múltiplas tendências que despontavam no horizonte artístico; num plano mais amplo, o Brasil, a partir da promulgação do AI-5, experimentava um período de acirramento dos ânimos políticos, com a luta armada contra a ditadura, o fantasma da censura, as torturas nos porões de delegacias, quartéis e departamentos do Estado, os exílios e a modernização elitista e conservadora. Dessa equação entre escritor e história, logo no início dos anos 1980, surge uma novela-ensaio que ajuda a reescovar a década anterior. O título: “Minha classe gosta / logo, é um bosta”. O veículo de publicação: a *Raposa magazine*. Em torno deles, uma série de discussões que merecem ser analisadas atentamente.

a) A *Raposa* & outros bichos

No início dos anos 1980, surgiu em Curitiba uma revista que teria vida curta e veicularia, em três de suas primeiras edições, novela inédita e incompleta de Paulo Leminski. “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.”²⁰¹ – que inicialmente se chamaria “O doidão de pedra”, como o poeta confia a Régis Bonvicino por correspondência – não figura em nenhum dos livros do curitibano, nem mesmo em *Gozo fabuloso*, coletânea de contos publicada postumamente; ficou, assim, circunscrita àqueles três números da *Raposa magazine* – revista de cultura que, desde a capa, prometia vincular

²⁰¹ Passei a optar pela grafia do título desta forma por perceber que, dividido sempre em duas linhas nas publicações originais, forma duas redondilhas menores.

“humor e rumor”. Não há muitos registros, mas, aparentemente, Leminski teve importante atuação na história do periódico, e é de sua lavra a abertura do número 0 – um texto crítico, humorado e ágil, segundo a lógica haroldiana de palavra-puxa-palavra, que, dado seu caráter lapidar (e intensamente literário), merece transcrição integral:

A raposa é um animal esperto isto é um animal que se faz de esperto mas não é tão esperto assim porque um animal tão esperto não ia ficar por aí dando a impressão a todo mundo que é um animal esperto quando todo mundo sabe que malandragem demais atrapalha e a raposa é esperta bastante para saber que a imagem é tudo mais que aquilo que aparenta e que quanto mais a gente fizer com que as pessoas achem graça mais as raposas vão se divertir de todos aqueles que acham graça nas raposas que apenas tentam achar um modo de sobreviver a um mundo sem graça onde o lugar que cabe às raposas é mínimo porque outros animais muito mais ferozes se dedicam a tirar a pouca graça que resta à vida das raposas e outros animais bem humorados como ela que passa a vida achando graça onde tantos acham apenas um saco viver num mundo onde tantos acham apenas um meio de sobreviver num mundo que é um saco dentro do qual cabem todas as coisas que deixam a raposa mais triste principalmente a falta de humor dos animais que caçam raposas que nada fizeram a não ser rir como hienas de todos os pedaços de um mundo que não merece mais do que uma risada coisa que a raposa toda raposa que se preza ensina a todas as raposas.²⁰²

O texto, num só fôlego, dá mostras não só da prosa dinâmica e vivaz a que os apreciadores de Leminski estão acostumados desde a primeira edição do monumento *Catatau* como, igualmente, coaduna de maneira bastante especial a linguagem humorada, que também marca a estética leminskiana, a uma observação de um todo social algo atribulado. Não é tarefa das mais árduas detectar, nele, estocadas ao clima conservador da política de terrorismo cultural instaurada pela ditadura militar com a promulgação do Ato Institucional número 5, por exemplo; aliás, durante o período do regime arbitrário, pulularam revistas e jornais de matizes considerados subversivos (ou, ao menos, desbundados) – de que é exemplo cabal o mattosiano *Jornal Dobrabil*. Assim, a *Raposa* – a um só tempo, revista, leitor e poeta – opta pela via desviante; desnaturada, desnaturaliza leitores diante de um mundo sem graça.

Entender o papel que a *Raposa* ocupa no conjunto da obra de Paulo Leminski e no cenário da imprensa brasileira do período demanda, porém, uma remissão histórica de certo fôlego, pois, nesse ponto de sua carreira, o autor curitibano esbarra numa faceta de nosso meio jornalístico bastante distinta daquela que colaboraria para sua divulgação ao grande público, na *Veja* e na *Folha de São Paulo*: com a *Raposa*, Leminski atua de maneira decisiva no circuito da imprensa alternativa de Curitiba, o que traz implicações

²⁰² LEMINSKI, 1981a, s/p.

políticas. É bem verdade que, na virada para 1980, já se comemorava um ano de queda do AI-5 – a partir do que, recorda Elio Gaspari, “os cidadãos readquiriam o direito ao *habeas corpus*, o Congresso e o Judiciário voltavam a ser poderes independentes e estavam revogadas as penas de morte e banimento”²⁰³; entretanto, até 14 de março de 1985, o governo ainda estava sob comando de um general – e, até 1990, quem ocupava o mais alto cargo do Executivo era um ex-filiado da Arena, partido da ditadura, que só a partir de 1988 teve em mãos a Constituição Cidadã proclamada por Ulysses Guimarães. Ou seja, se Leminski colaborou para uma revista alternativa já num período de relativa abertura, é também verdade que o clima político ainda repercutia os anos de chumbo, datados na primeira metade da década anterior.

Assim, no que tange ao jornalismo desse período sombrio, Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luis Weiss, no ensaio “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”²⁰⁴, lembram que, “dos mais importantes grupos profissionais de classe média que se opuseram à ditadura, os jornalistas eram, a rigor, os únicos assalariados, no sentido clássico do termo – empregados em empresas privadas”; isto é, “não eram profissionais liberais pagos pelos clientes [...] nem servidores públicos [...] nem eram tampouco artistas ou produtores de cultura, cujos vínculos com financiadores, patrocinadores e organizações que os contratavam tinham suficiente elasticidade para lhes assegurar um grau de independência acima do alcance do jornalista com carteira assinada”. Desse modo, se um jornalista optasse pela política de oposição ao regime e quisesse manter sua vida dentro de certa normalidade, “a condição de assalariado inevitavelmente restringiria suas atividades subversivas”; isso “não apenas pela óbvia necessidade de conservar o emprego, mas também para ficar fora das listas negras de indesejáveis políticos, compiladas a quatro mãos – segundo se dizia nas redações – pelos serviços de segurança e pelo patronato”. Assim, do ponto de vista ideológico, esses personagens deveriam ter bastante cautela para que sua atuação política não emperrasse sua vida profissional e, quiçá, sua liberdade; afinal, “ter o nome numa dessas listas [de indesejáveis políticos] era quase meio caminho andado para a prisão, mais dia, menos dia”. Por outro lado, o aparelho midiático brasileiro passava por um intenso processo de modernização – como, aliás, inúmeros outros campos ligados à economia de mercado –, de modo que o *boom* dos meios de comunicação de massa, que se transformaram num *business* de escala empresarial com a ajuda da tecnologia de ponta (sem contar o

²⁰³ GASPARI, 2000, p. 12.

²⁰⁴ ALMEIDA; WEISS, 1998, p. 319-409.

interessadíssimo apoio estatal), afetou “de modo substancial o exercício do jornalismo no país, o dia a dia dos jornalistas e suas escolhas políticas possíveis”. E, nesse quadro, “nem os jornais chamados alternativos ou nanicos – notadamente os tabloides *O Pasquim*, *Opinião* e *Movimento* – puderam desconhecer as novas preocupações com a qualidade técnica dos produtos, próprias da grande imprensa, embora outros fossem os interesses e as prioridades de seus editores”²⁰⁵.

Se é para falar das vicissitudes que viveu o meio jornalístico brasileiro durante a ditadura, vem imediatamente à tona o escândalo que representou o polêmico assassinato de Vladimir Herzog em 1975 – ao que se vincula, ainda, outra observação de Elio Gaspari, agora em *A ditadura escancarada*: “Desde 1964, a imprensa fora o único setor de atividade econômica contra o qual o regime praticou e permitiu agressões patrimoniais”. Nesse sentido, “todos os semanários esquerdistas foram fechados, e em 1966 fracassou até a costumeira tática do Partido Comunista de reaparecer com um novo título e diretores notáveis”²⁰⁶. Não à toa, o projeto *Brasil nunca mais* reserva para o caso dos jornalistas uma seção especial de seu capítulo sobre os setores sociais atingidos pelo aparelho repressivo²⁰⁷; mas é em *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, de Bernardo Kucinski, que é efetuado um estudo mais exaustivo desse nicho em que se inseriria, em 1981, a *Raposa magazine*.

O livro de Kucinski divide-se em três partes: na primeira, “Panorama da imprensa alternativa no Brasil”, o objetivo é rastrear e categorizar as situações em que se deu o surto dessa imprensa, também chamada de nanica, no território nacional; na segunda, “Os jornalistas”, são focalizados os veículos alternativos de motivação essencialmente jornalística, como *O Pasquim*, *Bondinho* e *Repórter*; na última, “Os revolucionários”, vêm à cena três grandes jornais vinculados a partidos ou movimentos políticos (*Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo*). Para entender o local que ocupa a curitibana *Raposa magazine*, tem mais valor uma observação detida da primeira parte do estudo, que ajuda a geografar o chão histórico em que se assenta esta análise. Segundo o levantamento de Kucinski, entre o início do regime militar e o ano de 1980, entraram e saíram de cena cerca de 150 periódicos que buscavam uma oposição frontal e declarada ao governo, oferecendo uma via discursiva conflitante com o discurso oficial mesmo nos anos em que o país parecia crescer economicamente. Em vista disso, o aparelho militar os distinguia dos demais,

²⁰⁵ ALMEIDA; WEISS, 1998, p. 348 ss.

²⁰⁶ GASPARI, 2014, p. 215.

²⁰⁷ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 143-147.

exercendo uma perseguição especial, graças à qual mantinha a censura sempre em seus calcanhares, observando previamente todas as edições. Foi assim que, entre 1968 e 1973, período mais severo do regime, editores desses jornais eram comuns frequentadores das prisões da ditadura; já no período de distensão política, operado no governo Geisel, esses jornais ganharam relativo protagonismo; porém, entre 1978 e 1980, voltaram a sofrer pressões da chamada linha dura, que se opunha ao processo de abertura iniciado em 1974²⁰⁸. Na análise desses fatos tem foco, então, o panorama oferecido pelo autor²⁰⁹.

A primeira informação de Kucinski diante do quadro é basilar: “Os jornais alternativos dos anos de 1970 nasceram sob a forma de gerações superpostas, a primeira protagonizada basicamente pelos derrotados de 1964”; e, “na última”, já adianta, “entraram em cena alguns jovens precursores do jornalismo pós-moderno do novo milênio”²¹⁰. Assim, entre 1964 e 1969 – quando apareceram finalmente semanários que ostentavam o signo da resistência político-cultural, com *O Pasquim* e *Opinião* – e até 1973, o autor situa cinco fases desse jornalismo crítico, que se aproximava das tendências políticas então em voga no mundo ocidental, caminhando da filiação mais marcadamente comunista ao humor mais pesado, com experimentos de linguagem e apelo escatológico. A partir de 1974, quando chegam ao fim as penas dos primeiros prisioneiros políticos, ocorre uma sexta vaga, nascida da crise do Milagre Econômico e contemporânea do assassinato de Vlado. Nela, predominava o ativismo político, até que, em 1977, com a luta pela anistia, mais uma vez o circuito alternativo se empolga com periódicos voltados para a campanha. Ao fim dos anos 1970, assistia-se, enfim, à multiplicação da imprensa alternativa, que se tornara padrão dominante e solução natural para grupos de estudantes de jornalismo que buscavam inserção profissional. É nesse período que, para Kucinski, vêm as duas últimas ondas, a primeira com jornais mais basistas, ligados a movimentos populares, e a segunda, fatigada pelo apelo político, que depois descambaria no jornalismo neoliberal²¹¹.

Desse amplo panorama, a posição da *Raposa* se aproxima daqueles que optaram pela via satírica, e, a estes, Kucinski dá espaço em sua discussão, lembrando que, diferentemente das outras ditaduras que pipocaram no Cone Sul, a ditadura brasileira teria

²⁰⁸ KUCINSKI, 2001, p. 4-15.

²⁰⁹ Uma visão menos panorâmica e mais voltada para casos pontuais da imprensa nanica no Brasil pode ser encontrada em “Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da Ditadura”, de Maria Lúcia de Barros Camargo, artigo em que se põe em foco principalmente o caso da *Revista Civilização Brasileira*, trazendo à baila também apontamentos sobre jornais como *O Pasquim* e *Opinião*.

²¹⁰ KUCINSKI, 2001, p. 18.

²¹¹ Idem, p. 15-19.

nascido com um traço cômico indelével – isso porque “suas primeiras ações repressivas eram marcadas muito mais pelo grotesco do que pelo trágico”, de modo que “os próprios derrotados referiam-se à ditadura como *ditamole*, enquanto os generais golpistas retroagiam o marco histórico do golpe do risível PRIMEIRO DE ABRIL para 31 de março”²¹². É evidente que, nos anos seguintes, com a intensificação do aparelho repressivo, a ditadura nos levou às mais vexaminosas tragédias, mas o que o autor lembra é que, num primeiro momento, as operações ditatoriais eram pouco efetivas e mal marcavam o imaginário coletivo. Em vista disso, o desacerto dos primeiros dias do golpe fomentou um furor criativo nos humoristas cariocas que não era suficientemente acolhido pela grande imprensa – nem mesmo pelo *Correio da Manhã*, único que se posicionou, de início, contra o autoritarismo militar. Essa falta de espaço remeteu a onda criativa humorística imediatamente para o *Pif Paf*, jornal planejado por Millôr Fernandes antes mesmo do golpe, mas que viria a figurar como o primeiro jornal do ciclo alternativo²¹³. Assim, quando o primeiro número do periódico entrou em circulação, na última semana de maio, embora tivesse como foco primordial veicular uma crítica dos costumes, foi ouvido como uma das primeiras respostas ao golpe, o que o levaria a se firmar como uma revista política de confronto. A vendagem da revista era surpreendente, mas a apreensão gerada pelo ambiente político – ocasionando a prisão de alguns humoristas – e seu caráter orgânico – ou seja, de pouco planejamento administrativo-financeiro – decretaram seu fechamento, embora seu humor viesse a encontrar ressonância, pouco depois, n’*O Pasquim*. Esta, aliás, lembra Kucinski, foi a dinâmica de que sofreram vários jornais nanicos durante os anos 1970, graças à mentalidade antiempresarial desses jornalistas, intelectuais e humoristas.

No último capítulo de seu panorama, Kucinski discute “O fim do ciclo alternativo”, fazendo alusão à “extinção de uma espécie”²¹⁴. O fim teria chegado no início dos anos 1980, mais precisamente entre 1980 e 1981, quando praticamente todos os jornais alternativos – dos mais aos menos expressivos, independentemente do sucesso ou da qualidade do projeto – deixaram de existir. Os sobreviventes, como *O Pasquim*, perderam o propósito alternativo, sendo negociados com empresários capitalistas.

²¹² Idem, p. 25.

²¹³ O papel de Millôr nesse início do ciclo alternativo é fundamental. Kucinski lembra que o escritor já vinha da experiência de criar a seção “Pif Paf” dentro d’*O Cruzeiro* no período de derrocada da censura do Estado Novo, o que havia lhe dado visibilidade nacional. Segundo Paulo Francis, a influência de Millôr era tão imponente, que, por preferir o livre-pensamento ao confronto político com filiação ideológica mais definida, teria atrasado a reaparição do humor político no pós-guerra (KUCINSKI, 2010, p. 26 ss.).

²¹⁴ Idem, p. 94.

Algumas poucas novas iniciativas surgiram, mas logo encontraram o fracasso, e nisso entram várias explicações: o Brasil, que não conseguia mais controlar os picos da inflação, vivia uma grande ressaca econômica da ditadura; bancas de jornal e sedes de jornais alternativos sofriam atentados a bomba a cada vez mais sistemáticos; os jornalistas, antes alternativos, passaram a acompanhar a onda de institucionalização, trabalhando para sindicatos e outras organizações; os participantes de uma mesma revista entravam em divergências ideológicas e se dispersavam; e a grande imprensa, por meio de grandes cortes orçamentários, expurgava aqueles personagens, como Henfil, que, vinculados às publicações nanicas, também tinham espaço nos grandes jornais²¹⁵. A *Raposa magazine*, gestada fora do eixo Rio-São Paulo já no ano de 1981, nasce, portanto, como um animal em extinção – o que explica, entre outras coisas sua vida curta.

Dentro da fortuna crítica leminskiana, nem a *Raposa* e tampouco a novela do autor que nela é publicada frequentaram com o devido espaço o horizonte dos pesquisadores; contudo, na tese de Paula Renata de Melo Moreira sobre o *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*, figuram informações importantes acerca da revista, que é de difícil acesso, e breves comentários sobre os capítulos de “Minha classe”. Lembra a autora que Leminski tinha especial predileção pela *Raposa*, que, segundo ela, “é um tabloide cultural curitibano cuja característica mais expressiva seja talvez sua esmerada consciência quanto ao design e ilustração”; em vista disso, “em uma época cujas produções ainda eram concebidas sem computação gráfica, a construção visual e a ousada diagramação foram em parte responsáveis pelo impacto deste periódico na cena cultural da cidade”²¹⁶. No primeiro número, há uma breve nota do editor (Oswaldo Miranda ou, simplesmente, Miran) que situa a revista como um suplemento do *Diário do Paraná* que teria desaparecido dois anos antes para, em 1981, surgir como um veículo próprio. O periódico se declara, desde então, um veículo de ideias, cultura e humor antenado às guinadas do mundo contemporâneo e aberto a contribuições de todo o Brasil. E é justamente nesse sentido que caminham as colaborações de Leminski. À parte o já citado texto de abertura do número zero, em que o poeta caracteriza os objetivos da revista, Leminski figura em todas as sete edições, com ensaios, poemas (muitos deles vinculados a imagens, em seções especiais, a exemplo do que já havia experimentado com *Quarenta clics em Curitiba*) e textos diversos. Destes, destaco um texto agitado que apresenta ideias similares àquelas que seriam mais bem desenvolvidas no “Minha classe”; trata-se do

²¹⁵ Idem, p. 94-101.

²¹⁶ MOREIRA, 2011, p. 183.

“Manual do contestador”, publicado na penúltima edição da revista.

O “Manual do contestador”²¹⁷ vem acompanhado por um subtítulo, entre parênteses – “(Apenas para dissidentes)” –, e resgata, sem perder o humor e a irreverência que são qualidade fundamental da revista, muito do clima de insatisfação que pairava no Brasil nos anos finais da ditadura. O texto, que procura operar um encadeamento lógico de progressão de ideias, tem início com uma definição do que significa contestar:

Contestar quer dizer ser do contra.
 Negar.
 Opor-se.
 Repudiar.
 Tripudiar sobre.
 Acusar. Desapoiar. Sair de perto.
 Ver de longe.
 Como se vê, um verbo muito perigoso.

Em seguida, definem-se os objetos dessa contestação, mantendo uma lógica em cascata que, num primeiro momento, enumera elementos da vida pública, apontando para o caráter global da contestação:

Objeto dessas atitudes é “isso que está aí”.
 “Isso que aí está” é a sociedade e o mundo capitalista.
 O regime comunista. As ditaduras de centro. E as monarquias parlamentaristas.
 O sistemão.
 A lei da oferta e da procura.
 O meio termo.
 O pragmatismo responsável.
 O bom andamento dos serviços.

A parti daí elementos mais globais se misturam com aspectos da vida privada, sem perder a lógica contestatória:

A dieta. A ordem constituída.
 A receita do bolo.
 O hit-parade. O cardápio.
 Os valores estabelecidos.
 [...]
 Os hímens casadoiros.
 Os reflexos condicionados.
 Os axiomas. Os interesses instituídos.
 [...]
 As igrejas reconhecidas em cartório.
 A mens sana in corpore sano.
 O trono e o altar.
 As tábuas da lei.
 O óbvio, enfim.

²¹⁷ LEMINSKI, 1982b, s/p.

Terminada a enumeração aparentemente caótica do que deve ser contestado, o texto caminha para a reflexão menos telegráfica, tendo como mote a ideia de que “Ir contra o óbvio? Não é fácil, my friend.”. O desfile de ideias chega ao paroxismo, julgando que “ou se contesta tudo ou o que deixamos de contestar acabará conosco”, ao dizer: “Last but not least (proveite e conteste o português, língua de Camões, Ruy e outros sujeiras) e conteste esta teoria”. E, finalmente, em tom tragicômico, encerra:

Feito isso, se o meio te repele, se tua vida vira um inferno, se não a serve, se o desemprego bate à tua porta e o desespero te persegue, se o pão que o diabo amassou é teu livro de cabeceira e – sobretudo – se a repressão policial e o braço halterofilista da lei caírem sobre tua cabeça, arrancando sangue, consolante.
JESUS SOFREU MUITO MAIS!

Na corda bamba entre o literário e o ensaístico, resvalando no panfletarismo que ganhou espaço na obra de muitos de seus colegas de geração, Leminski parece ter realizado, na *Raposa magazine* – e isso pode ser notado também no teor de poemas da seção “Candidatos ao paredão”²¹⁸, do número quatro da revista –, uma aproximação inédita com a literatura que procura um enfrentamento mais direto e declarado das discussões políticas e ideológicas do mundo. É um Leminski muito pouco visto em seus livros de poemas, nos contos ou nos romances, e o objeto mais bem acabado e ambicioso – posto que inconcluso – dessa busca por um grau maior de referencialidade seria justamente o “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.”, texto de que me ocupo a seguir.

b) Classes & formas

Como se viu, no mesmo número zero que estampa, em seu pórtico, a apresentação de Leminski, publica-se o primeiro trecho da novela aqui posta em questão. Em torno de uma gravura (figura 1) – sem indicação de autoria – que apresenta pessoas aparentemente bem vestidas e postas em fileiras comportadas, o texto desfila, em tom quase ensaístico, inúmeras questões que povoaram e perturbaram o imaginário da década anterior – questões estas, diga-se, que ajudam a ratificar a proximidade que tentei identificar alhures²¹⁹ entre a obra leminskiana e o contexto político opressor. Tom, tema e linguagem do texto permitem, pois, situar um poeta que trinta anos mais tarde continua sendo

²¹⁸ Nesta seção, leem-se poemas como “PORTÃO FECHADO / QUEM ESTÁ PRESO / QUEM DESTA / OU DO OUTRO LADO” e “SEM LAMÚRIA / SÓ UM SALÁRIO / ME SEPARA / DA PENÚRIA” (LEMINSKI, 1981b, s/p.).

²¹⁹ PASSOS, Lucas dos. *A poesia de Paulo Leminski: limiar, humor, ruína*. 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPGL/Ufes, Vitória, 2012.

acusado de mero experimentalismo²²⁰ sob um holofote teórico que considere as questões políticas em torno da literatura – e, nesse sentido, a ética pode se aliar à estética com a finalidade de reescovar a História.

O próprio subtítulo que acompanha o primeiro fragmento da narrativa revela o lugar ideológico que ocupa: “la capitulação de um nuvô romã” – donde, à parte o chiste incorporado na grafia *sui generis* de *nouveau roman*, destacam-se os significados possíveis de capitulação (além de “qualquer ato (acordo, ajuste, declaração) escrito, dividido ou não em capítulos”, segundo o *Houaiss*): “convenção entre beligerantes para rendição de praça de guerra, exército ou força militar de um país, com ou sem condições”; “crime cometido por militar que foge ao seu dever, cessando a ofensiva ou a resistência a ataque inimigo e permitindo que este se aposses de suas tropas e armamentos”; “rendição [Previsto no Código Penal Militar]”²²¹ etc. Os primeiros parágrafos seguem neste caminho, retomando, agora com um caráter ainda mais ágil e violento, a lógica detectada há pouco no “Manual do contestador”:

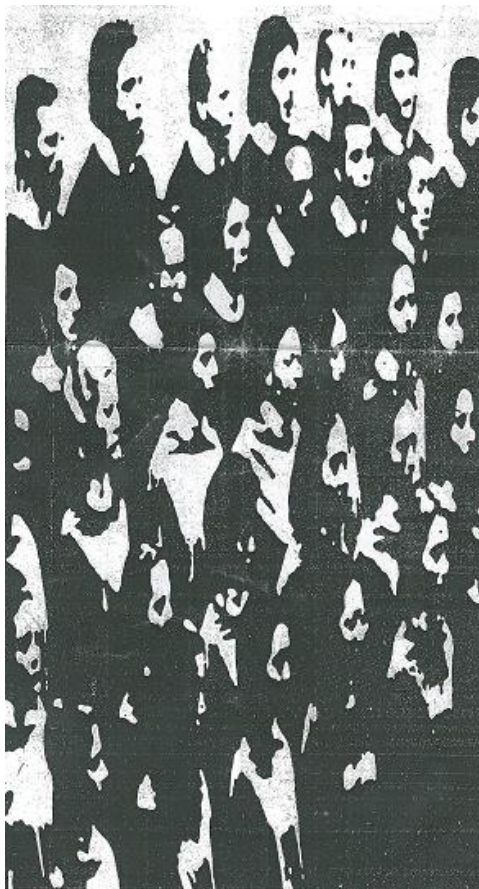
Foi aí pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco.
E a enlouquecer para uma civilização que já era.
Induced madness, loucura provocada, o furor como obra.
No país, portas, janelas e paredes se fecham.
Ultra-Direita no poder, a assassina Direita das Américas.
A Inquisição computarizada arranca a verdade ensanguentada de guerrilheiros, subversivos e suspeitos, os que pegavam no pau de fogo e os que mexiam com as ideias que levam as pessoas a pegar no pau de fogo.
Até segunda ordem: desativar o relógio da História, a bomba relógio da história do Brasil.
Toda oposição, cortada a ferro em brasa. Todo poder à censura.
Sístole.
E a gente, alguns milhares de cabeludos e desbundados, a nova geração da classe média urbana, tatus, toupeiras, avestruzes, descobria a aventura interna.
Na droga, uma desistência, que é repúdio, nojo, vômito.
O projeto rondon da mente. As “mind guerrillas”, de Lennon.
No mundo, a diástole.²²²

²²⁰ Relembro, aqui, a resenha que Marcos Pasche fez a partir do lançamento de *Toda poesia*, de Leminski, pela Companhia das Letras, na edição de abril de 2013 do jornal literário *Rascunho*. Nela, o crítico tenta desmontar o poeta curitibano, asseverando entre outras coisas: “Pela primeira vez se faz possível tomar a poesia leminskiana por inteiro, e o panorama verificado permite verificar uma obra bastante irregular, dentro da qual os tão alardeados (e de fato brilhantes) lances de criatividade que dão pujança ao nome do escritor são esporádicos, ao passo que os repetitivos experimentos de teor vanguardista – cuja maioria não tem efeito literário – são dominantes, hegemonicamente datados.” (PASCHE, 2013, p. 4).

²²¹ HOUAISS, 2002.

²²² LEMINSKI, 1981a, s/p.

Figura 1 - Primeira ilustração do “Minha classe”



Fonte: *Rapoza magazine*, n. 0.

A pletera de referências se estende: Vietnã, *Casagrande & senzala*, o tempo “fascista, leviatânico, totalitário”, Washington, Moscou, Che Guevara e o orwelliano Big Brother se misturam a Woodstock, Era de Aquário, Nova Era, astrologia, tarô, ocultismo, Sociedade Alternativa, contracultura e diversas outras “utopias libertárias juvenis”. À medida que aqui dentro, em solo tupiniquim, encenava-se a sístole, a contração, o mundo assistia a diástoles, distensões – não menos, diga-se, tensas e controversas. No centro da página, a imagem de pessoas comportadamente alinhadas funciona como um contraponto à contextualização atribuída do texto, feito uma classe que assiste, impassível, aos acontecimentos alarmantes.

Para um texto que, inicialmente, se apresenta como literário (vide a nomenclatura “nuvô romã”) e, mais, sendo da lavra de um escritor filiado à estética vanguardista, o “Minha classe” logo espanta pela referencialidade de seu primeiro fascículo. O tom quase ensaístico e a transparência da letra muito pouco lembram a escrita meticulosamente tresloucada do *Catatau* – e talvez Leminski nunca tenha alcançado, em um texto literário, um canal de comunicação tão limpo com o leitor. O enredo, neste primeiro momento

praticamente ausente, constitui-se, em suma, de uma enumeração de elementos entremeados de reflexões ligeiras do narrador-ensaísta. A propósito, posição ética do narrador no romance contemporâneo, diria Adorno, seria exatamente esta: encolhe-se, como em Kafka, a distância estética entre a ação e o comentário – entre o fato e a reflexão – para que o leitor não repouse na contemplação do objeto em leitura, uma vez que “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”²²³. Contudo, a teoria adorniana cita autores como o já referido Kafka, James Joyce e Proust, em cujas obras a posição ética do narrador não suprime a vocação literária da escrita; são obras, assim, “acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável”²²⁴. Estaria a novela leminskiana acima dessa discussão? O próprio autor não consegue ignorar a inquietação que se impõe, também, no leitor e, nas cartas endereçadas a Régis Bonvicino na época da escritura do texto, admite a dúvida e a insegurança diante do livro que nunca terminou de escrever.

Na correspondência leminskiana, a primeira menção a “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.” ocorre na longa Carta 49, de junho de 1979 – ou seja, quase dois anos antes da aparição na *Raposa*. Nela, o poeta revela:

tou escrevendo um livro

O DOIDÃO DE PEDRA
um spaghettiwestern contracultural

um texto inclassificável meio ensaio meio prosa de vanguarda (sem fricotes
vanguardeiristas) meio memórias meio noveleta
um barato²²⁵

Na empolgação inicial de elaboração de ideia e texto, Leminski dá mostras da mesma agitação com que principia a novela. Chama-se atenção para o caráter inclassificável da obra, que inclui notas de ensaio, vanguarda e memórias, ratificando a ideia de que funciona como um refluxo das várias tendências contraculturais que germinaram, em solo brasileiro, principalmente durante os anos 1970 e foram, de alguma forma, absorvidas pelo curitibano. A vontade seria, então, de fazer “um balanço das posições contraculturais à luz de critérios marxistas, para salvar e recuperar a contracultura neste Brasil-1980”, que, acreditava o poeta, seria “político PACAS, tenho

²²³ ADORNO, 2003, p. 61.

²²⁴ Idem, p. 63.

²²⁵ LEMINSKI, 1999, p. 131.

certeza”. Na carta, Leminski lança o plano geral da narrativa, dizendo que vai se dividir em blocos, com espaços entre eles – sendo cada bloco “um ideogramão, uma discussão, um flash, uma cena, um take” –, e girar em torno de dois personagens: “Privada Joke (o hippie contracultural) & Slogan (o bolshevique)”. A primeira parte do texto seria, continua noutra página da carta, precisamente o que venho observando: uma contextualização que sirva de pano de fundo para o entrevero dos personagens, apresentados apenas no segundo fascículo da novela. É curioso ver que a escrita, que à primeira vista espanta pelo caráter algo acidentado, teve o caos encenado previsto e planejado de antemão. Assim, quando, mais adiante, o leitor se encontrar com um texto de Privada Joke sobre Gavita Cruz e Sousa, estará seguindo o plano do autor, que queria justamente fazer brotar “texto dentro de texto dentro de texto: mas tudo natural, comunicativo, sem firulas e embaixadas vanguardistas...”, com vistas a discutir tudo que lhe obsedava às portas da nova década (“participação e poética, hippies, drogas, Brasil, 3º Mundo, TUDO!”) e “TRAZER (OU LEVAR) UM NÍVEL DE LINGUAGEM MAIS ALTO À DISCUSSÃO POLÍTICA”²²⁶.

Menos de um mês depois, na Carta 50, depois de receber alguns toques de Régis sobre o texto, o tom de Leminski já muda um pouco (e, inclusive, o nome definitivo substitui o provisório “O doidão de pedra”); agora, o autor passa a sentir necessidade de definir a obra em negativo, dizendo o que não quer:

- 1) não quero fazer uma novela fixional, com verismos psicológicos, marcações de tipos e coerências de ação
- 2) quero fazer um livro onde a realidade ganhe (no catatau, ela perde)
- 3) não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante²²⁷

A partir disso, o poeta começa a revelar uma consciência da dificuldade de execução de seu projeto; daí, afirma incessantemente que quer ser acessível às pessoas, quer ser um “útil operário do signo” – por isso, continua, escolhe pela oposição maniqueísta entre as ideias representadas pelos dois personagens, pondo a nu o conflito entre as fluidas movimentações contraculturais e a militância mais decididamente politizada. É, como diz, uma novela de ideias: “é questão de militância mesmo, que eu, pobre homem dos signos, não tenho. o texto então será o fracasso de tratar dessas coisas via pensamento puro”²²⁸.

²²⁶ Idem, p. 133 ss.

²²⁷ Idem, p. 142.

²²⁸ Idem, p. 144.

O projeto, de fato, fracassa – ao não se concluir. Ou seja, as inquietações do poeta diante do conflito em que se via como alto receptor das tendências da contracultura e artista antenado às questões políticas da arte – embora não se tenha enrijecido em militância – não se resolveram num texto que buscava a atenção mais direta do leitor médio (mas, talvez, viessem a se resolver, dia após dia, nos poemas). Por isso, com o sentimento visível de frustração, na carta seguinte (51), sem data, Leminski levanta oito grandes senões do projeto falido, entre os quais destaco:

- tudo que v. diz é certo: os diálogos tão pintando muito didáticos, no mau sentido, isto é, estão chatos, professorais, FECHADOS, sem graça. [...]
- nós – intelectuais do 3º mundo – vivemos desesperados por comunicação. o abismo entre as classes nos repugna e revolta. temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade. [...]
- talvez o q eu quis fazer com certos meios não seja possível de fazer com esses meios. quero fazer ficção, mas sem enredo, romance, sem personagens. realidade. com ideias apenas. talvez meu material (contracultural &/x marxismo) dê ótimos ensaios, dê impulsos à minha poesia, e me dê até motivos para viver, mas não dá um romance.
- como diz décio, “o mundo tá cheio de livros, pra que mais um?” a menos que v. tenha REALMENTE algo a dizer. pode ser q a única coisa que eu tinha ao começar MINHA CLASSE era uma VONTADE de dizer, mas eu sou muito atento às NECESSIDADES da cultura para me entregar a um CAPRICHOS meu.
- tudo aduba. tudo treina. tudo bem.²²⁹

O redemoinho estético-ideológico do “Minha classe” tem, além de questões pessoais do autor, um fundo histórico muito importante ao qual é preciso dar suficiente atenção, rastreando suas origens e desdobramentos. Ou seja: antes de, a partir de 1969, se tratar de louco, como conta o narrador-ensaísta da primeira parte da novela, o Brasil se viu num borbulhar sócio-político-cultural digno de nota. Em “Cultura e política, 1964-69”, ensaio escrito no calor da hora, Roberto Schwarz ajuda a lançar luz sobre esse contexto da confusão leminskiana, fazendo importantes ponderações sobre os primeiros anos do regime militar e arriscando dizer que, “apesar da ditadura da direita”, havia “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”²³⁰. Na verdade, essa relativa manutenção de um pensamento crítico esquerdista no cenário cultural brasileiro se circunscrevia em meios muito específicos, que se denunciavam nos exemplos que Schwarz concede – livrarias de São Paulo e Rio, segundo ele repletas de marxismo, estreias teatrais (que, muitas vezes, tinham uma plateia muito restrita, em cumplicidade com o palco), e movimentos estudantis e do clero avançado; porém, de fato, a imponência da esquerda

²²⁹ Idem, p. 148-149.

²³⁰ SCHWARZ, 1978, p. 62.

povoou o imaginário de muitos escritores da época, incluindo o poeta curitibano. Logo, à parte as severas críticas que o estudioso faz ao despreparo da esquerda em face da política de ultradireita, o texto de Schwarz procura entender essa estranha convivência de posturas ideológicas diametralmente contrárias: “Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país”²³¹. Nesse torvelinho, prossegue Schwarz, “pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda”²³². Alguns caminhos possíveis são, então, apontados: “Nestas circunstâncias, uma fração da intelectualidade contrária à ditadura, ao imperialismo e ao capital vai dedicar-se à revolução, e a parte restante, sem mudar de opinião, fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores”²³³.

Há, porém, um ponto em especial em que as assertivas de Schwarz se abrem à discussão. Em decorrência da sobrevivência dos ideais de esquerda, questiona o autor em tom de desconfiança: “Que chances têm os militares de tornarem ideologicamente ativas as suas posições?”. Para ele, os pró-americanos que estavam no poder nada conseguiriam ao fim, pois a subserviência ao capital parecia nada inspiradora – uma vez que, acreditava-se, “nestas condições, de miséria numerosa e visível, a ideologia do consumo será sempre um escárnio”²³⁴. Ora, enquanto a política cultural de esquerda circulava em esferas um tanto quanto fechadas, corria ao largo todo um aparelhamento de outras mídias – sobretudo a televisão, que ganha fôlego no Brasil justamente durante a ditadura –, que viriam a se consolidar de maneira tão intensa que, ainda hoje, marcam o cenário nacional. Esta é uma das ressalvas que Carlos Alberto Messeder Pereira faz a Schwarz num dos ensaios de *Em busca do Brasil contemporâneo*. Noutro texto, porém, o antropólogo acaba se debruçando com visível otimismo – servindo, talvez a contrapelo, para compor o panorama em que se assenta a narrativa leminskiana – sobre a década posterior à posta em perspectiva pelo crítico austríaco. Em “Anos 70, não é caso de internação”, Messeder afirma:

Ao longo dos 70, talvez sem que tenhamos nos dado muita conta, mudamos de conversa, descobrimos outros assuntos, outros tons. Politizou-se o cotidiano, descobriu-se a importância de “pequenas” questões, prestou-se mais atenção às coisas particulares, o intelectual empenhado nas transformações sociais

²³¹ Idem, p. 89.

²³² Idem, *ibidem*.

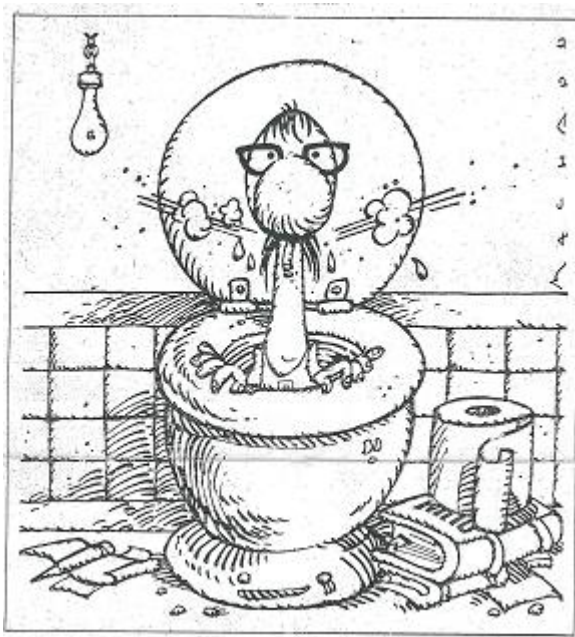
²³³ Idem, p. 91.

²³⁴ Idem, p. 90.

avaliou melhor sua posição, seu alcance; enfim, adequamos melhor nossas aspirações à realidade (a duras penas, como sempre) e conseguimos reconhecer melhor os limites de toda ordem – de um tempo, de um grupo, de uma situação. Acho que saímos das generalidades e entramos no reino das particularidades. Houve uma enorme mudança de foco que não pode ser vista apenas como negativa. Tudo isso sob a égide do desbunde, da repressão e da falência dos grandes projetos de transformação social da esquerda (mais ou menos armada).²³⁵

É precisamente “sob a égide do desbunde, da repressão e da falência dos grandes projetos de transformação social da esquerda (mais ou menos armada)” que Leminski dispara seu enredo a partir do segundo número da *Raposa magazine*. Aparecem, finalmente, os dois personagens já mencionados, que, alegoricamente, incorporam as contradições do momento político: Privada Joke e Slogan, assim apresentados:

Figura 2 – Ilustração de Privada Joke



Fonte: *Raposa magazine*, n. 1.

Misaventuras de Privada Joke, pistoleiro e mártir. Provações de Slogan, herói dialético.

Slogan. Um homem sempre certo, quanto ao principal. Um homem pânico. Privada Joke. Um homem pálido de anos e anos num país sem sol, a História da Literatura Universal. Pisa de leve sobre o chão da cidade que o viu nascer, crescer e negar. De leve. Bem leve. Quase voando. Minha poética por uma política!²³⁶

Num paralelo algo canhestro entre as posições de intelectuais identificadas por

²³⁵ PEREIRA, 1993, p. 85.

²³⁶ LEMINSKI, 1981b, s/p.

Roberto Schwarz e por Carlos Alberto Messeder Pereira, pode-se situar Privada Joke mais ao lado dos que fecham a boca, lutam em esfera restrita e esperam por tempos melhores, dando atenção a questões “menores”, numa constante desconfiança da militância mais declarada, como se verá a seguir. Slogan, em que pese a malícia da onomástica, encenaria, a seu turno, a sobrevivência do intelectual que se dedicou à revolução, mantendo os valores que se construíram no período que antecedeu a implantação da ditadura. Enquanto, para Slogan, “Tudo é política”, “Esta luz que me ilumina é política”, “Política é saúde, disse Maiakovski” e “O poder nasce do fuzil”, para Privada Joke só resta “Enlouquecer. A capricho. Enlouquecer, destruindo a sensatez e a razão que inscreveram dentro dele as forças e formas que o oprimem²³⁷. O máximo que Privada Joke pode fazer”²³⁸.

A loucura, diga-se, é figura central para a constituição da narrativa (e, é claro, revela um sintoma marcadamente político dos tempos autoritários). Se, nos preâmbulos do texto, se diz que foi pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco, e se só cabe a Privada Joke enlouquecer, a terceira parte da narrativa faz inusitada referência a uma loucura oitocentista que Leminski também aproximaria da política contemporânea: “Só um louco seria negro na Santa Catarina do século passado”, “o louco da loucura mais suprema” – a saber, Cruz e Sousa, que mereceu ensaio biográfico do poeta curitibano poucos anos depois da escritura do “Minha classe”. E, na trilha da loucura, mais adiante o autor ensaia o que viria a se tornar um de seus conhecidos poemas: “Dois loucos no bairro, um passa os dias chutando postes para ver se acendem. O outro, as noites apagando palavras contra um papel branco”²³⁹. O que, lido em forma de poema e fora do contexto do enredo, mais parece um jogo poético humorado ganha aqui matizes muito politizados: seria esta a precisa distinção entre Slogan e Privada Joke: o primeiro chuta postes; o segundo, queima pestana sobre uma folha branca.

c) Estética & política

Vai se tornando cada vez mais evidente como “Minha classe gosta / Logo, é uma

²³⁷ Sem pretender de maneira alguma relacionar loucura à burrice, transcrevo – a respeito das forças que nos oprimem desde crianças e nos deformam sem que disso tenhamos consciência – as palavras de Adorno e Horkheimer “Sobre a gênese da burrice”, num dos adendos à *Dialética do esclarecimento*: “Como as espécies da série animal, assim também as etapas intelectuais no interior do gênero humano e até mesmo os pontos cegos no interior de um indivíduo designam as etapas em que a esperança se imobilizou e que são o testemunho petrificado de que todo ser vivo se encontra sob uma força que domina” (2006, p. 211).

²³⁸ LEMINSKI, 1981b, s/p.

²³⁹ LEMINSKI, 1981c, s/p.

bosta.” ajuda a iluminar a obra de Leminski de maneira muito especial, levantando pontos que, à primeira vista, poderiam (e costumam) escapar à crítica. De toda sua produção literária, o vínculo entre reflexão artística e crítica social talvez nunca tenha sido tão fácil de ser observado quanto na novela que ora comento, que alude em vários pontos à própria opinião de Leminski quanto à poesia e, por extensão, à literatura: “O puro valor da palavra está na poesia. Por isso, é sempre considerada mercadoria difícil. ‘Poesia não vende’ é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado”²⁴⁰. Ao contrário do que pode parecer, porém, o curitibano não quer a arte fingidamente autônoma, alheia ao mundo; por outro lado, acredita que “a arte está em conflito direto com o mundo. A melhor arte do século XX é um gesto *contra* o mundo que a rodeia. Uma negatividade”²⁴¹. Em defesa de seus argumentos, não à toa acaba recorrendo a Adorno: “Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria”²⁴².

A questão, para Theodor Adorno, é bastante complexa e merece comentários mais detidos. O ponto fundamental a ser discutido diz respeito à autonomia (hipocritamente) dita idônea da arte, que pode, como ônus, criar um interdito e relegar a ligação fundamental entre arte e sociedade a planos obscuros. Assistindo ao mundo pós-Auschwitz, Adorno não se cala sobre esse ponto – e chama atenção a leitura que Verlaaine Freitas faz do filósofo em *Adorno e a arte contemporânea*: “Esta [a arte contemporânea] possui, sim, um vínculo forte com a sociedade, mas que não se estabelece pela sua funcionalidade social, e sim devido ao fato de que a dinâmica histórica da relação entre os homens, expressa em suas relações de trabalho, nas forças produtivas como um todo, reflete-se nos problemas inerentes das *formas* da arte contemporânea”²⁴³. Para Adorno, “o conteúdo social *sedimenta-se* na forma da obra de arte”; e, mais, “cada obra [...] reflete o todo social sem possuir janelas para ele”²⁴⁴. Desse modo, se a literatura deve reconhecer seu lugar de documento da barbárie, não é necessariamente pelo viés temático – numa didática mas grosseira divisão entre forma e conteúdo – que atua no mundo

²⁴⁰ LEMINSKI, 1986, p. 34.

²⁴¹ Idem, *ibidem*.

²⁴² Idem, *ibidem*.

²⁴³ FREITAS, 2008, p. 26.

²⁴⁴ Idem, *ibidem*.

contemporâneo: “A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção –, importa, porém, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado”²⁴⁵. É através da mediação da forma, diria o pensador, que a obra de arte se revela refração do mundo empírico; e, dialeticamente, “não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia”²⁴⁶.

Com esse bem tramado enredamento explica-se o caráter enigmático, de natureza formal – e do que nela há de empírico –, que marca a obra de arte contemporânea. Aliás, para Adorno, também todas as obras de arte são (ou devem ser) enigmas: “as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte”²⁴⁷ – nesse sentido, como subsídio para a reflexão, a face enigmática da obra deve ser lida sob o aspecto da linguagem. Aqui retorna a discussão sobre o narrador contemporâneo, que encurta a distância entre ação e comentário crítico, impedindo a fruição imparcial do leitor sem, contudo, incorrer na fragilidade estética do panfletarismo. Mantendo um grau suficiente de enigma – sobretudo no que isso deve a seus artifícios linguísticos –, essa literatura, quando bem realizada, afasta-se da querela entre arte autônoma e arte engajada. Logo, à primeira pergunta (se Leminski, com “Minha classe”, estaria acima da controvérsia entre autonomia artística e engajamento), soma-se uma outra: a narrativa de ideias leminskiana consegue, na tentativa de falar mais de perto ao leitor, também açular a reflexão – mantendo, portanto, alguma qualidade de enigma? Ou o didatismo excessivo dos diálogos adentra os olhos do receptor, que assiste, acrítico, ao desfile caudaloso de ideias?

Avançando na questão, Jaime Ginzburg, em “Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno”, comenta como a negatividade instaurada na forma da obra de arte, que impõe seu caráter de enigma e reflexão, pede leitura especial: “Em termos estéticos, encontramos muitos casos de ‘antagonismos formais’, usando aqui a expressão adorniana, que determinam exigências interpretativas complexas para o leitor”. “Por antagonismos formais”, prossegue, “devemos entender situações de incorporação à forma artística de um impasse, de uma negatividade constitutiva, em que a forma de uma obra,

²⁴⁵ ADORNO, 1982, p. 15.

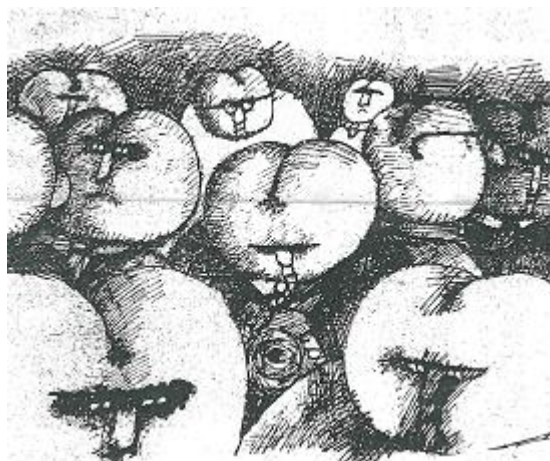
²⁴⁶ Idem, p. 22.

²⁴⁷ Idem, p. 142.

em termos estilísticos e historiográficos, entra em confronto com as tendências hegemônicas de produção cultural, bem como com os valores ideológicos dominantes”. É desse modo, arremata o crítico, que “conflitos e lutas sociais ecoam e deixam marcas nas obras”; ou seja, “podemos dizer que se formula uma crítica da violência nessas obras não apenas pela tematização, mas pelos modos como relacionam tema e forma”²⁴⁸.

Em “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.” tomam corpo soluções formais que apontam vontades e direções diversas: a linguagem, de uma dinâmica violenta, trata de temas evidentemente acachapantes, provoca e encena o desconforto (muito embora não atinja em absoluto a qualidade de enigma alcançada com o *Catatau*); não se postulam normas e destilam-se, de lado a lado, críticas às posturas dos personagens antagônicos, tentando deixar em suspenso a escolha de rumos para a discussão artística e política dos anos 1980 – época à qual deseja falar de perto, com ares de participação. A intriga ideológica faz, então, um autor que vem da experiência vanguardista de escrita se ver na necessidade de estabelecer formas artísticas para as inquietações que o cercam sem perder o veio da comunicação; entretanto, na ambição de propor uma narrativa de ideias, de enredo extremamente rarefeito, Leminski não consegue evitar o tom reflexivo e professoral que levaria seu projeto à falência. Antes de serem suspensos, porém, os conflitos entre Privada Joke e Slogan não param, revelando o antagonismo essencial donde surgem as tensões que movem e movimentam o texto. Mais que dois personagens, são duas ideias, duas vias e – por que não – duas estéticas:

Figura 3 – Imagem da terceira parte da novela



Fonte: *Raposa magazine*, n. 3.

²⁴⁸ GINZBURG, 2012, p. 135.

Privada Joke prensa Slogan. Cobra as militâncias, de que ele tanto fala. Slogan vacila na base. Evoca vagas articulações com sindicatos via diretórios, manifestos assinados, paredes pixadas com jornalistas em greve. Signos. A militância de Slogan se passa toda no plano dos símbolos. Slogan fica vermelho.

[...]

Slogan, puto da cara quando se toca em literatura na frente dele. Gosta de falar de construção civil. Problemas trabalhistas. Política e administração municipal. Papos masculinos. Lógico, pensa em literatura o tempo todo. Mas enchendo o espírito das coisas concretas dos homens reais sente-se mais útil. Mais espesso. Mais compacto. Mais tijolo, tábuas e areia. Mais coisa com coisa. Quase como se fosse trabalhador braçal, uma consciência defendida da alienação pela própria realidade objetiva com que lida, pau a pau, pedra a pedra. Assim bane o demônio encarregado de atormentar intelectuais engajados da classe média, soprando, alienado, esteticista, decadente, bobo da corte, lírico, lixo da História.²⁴⁹

Exceto por uma ou outra referência menos popular, a discussão (bem como o discurso de Slogan) parece se encaminhar para os ouvidos do leitor sem maiores ruídos: personagem e fala são transparentes e se colorem com jogos linguísticos sutis e raros – como a cor vermelha que o militante assume quando é pressionado. A linguagem em torno de Slogan se tingem, portanto, de sua característica mais proeminente: dado a concretudes, esse “homem pânico” procura, esquivando-se de discussões mais abstratas e firulas do pensamento, a pura luta de classes. Privada Joke, por outro lado, mesmo no enfrentamento com seu companheiro esquerdopata, arrisca lances de lirismo – que Slogan chamaria de alienado, esteticista, decadente, lixo da História –, flertando com o caráter enigmático da linguagem poética que refrata o mundo. É dele, por exemplo, o texto “GAVITA CRUZ E SOUZA ENLOUQUECEU”, destacado por aspas do texto da novela, que lança uma luz personalista – voltada para as dores individuais dos sujeitos postos em cena – sobre o problema global do escravismo no Brasil:

“O martírio de Cruz e Souza, açum preto, Mallarmé mandinga, não para aí. No fato de o Marechal-de-Campo Guilherme Xavier ter achado graça em dar a um negro, filho do seu escravo Guilherme, uma educação de nobre europeu. O destino caprichou no tormento do poeta, tatuando em sua pele os problemas mais dolorosos da carência. Em 1986, sua mulher Gavita enlouqueceu...”²⁵⁰

Sobre a digressão do colega, Slogan brada contra Privada Joke, dizendo simplesmente que o amigo é “incapaz de abordar um problema universal”²⁵¹. Então, enquanto um crê que “a dor é universal”, o outro julga o caso “melodramático demais” –

²⁴⁹ LEMINSKI, 1981c, s/p.

²⁵⁰ Idem, *ibidem*.

²⁵¹ Idem, *ibidem*.

vendo-o como um drama que “não coincide com o de nenhuma coletividade, esgota-se em si mesmo”²⁵². A linha reta do militante não enxerga, todavia, as formas de poder que se inscrevem nas mais concretas e também nas mais abstratas instituições – pois estas, naturalmente, procura ignorar:

- Na superfície, Slogan, está a verdade... Verdadeiro dentro, verdadeiro fora... Organizando o espaço, você organiza a conduta, organizando a conduta, você organiza o pensamento. Veja a arquitetura das escolas...
- E das fábricas.
- Das fábricas. Um espaço totalitário, vertical... A arquitetura é ideológica. Impõe ordem, sagra um poder... É como o estilo dos livros.
- Como assim?
- O sistema investe certas formas de poder, formas artísticas, culturais, programa as pessoas para ficarem fascinadas diante de certos estímulos, grupos de cores, combinações de palavras... Certa altura, qualquer construção vai estar comprometida, até os ossos, pela decadência da ordem social.²⁵³

O diálogo pinta bastante didático, diria o próprio Leminski – embora, em outros momentos do texto, não seja tão fácil distinguir a que personagem é atribuída cada fala; mas, mais que lírico, Privada Joke, quando não está defendendo sua postura estético-anarquista²⁵⁴, também é dado a hermetismos. Por exemplo, quando se vê diante de Slogan vociferando contra as elites conservadoras, contra a ultradireita e a pequena burguesia, Joke dá uma resposta tão sumária quanto hermética – que funciona como o ponto de mais notável antagonismo entre os personagens, quando o diálogo em pingue-pongue é suspenso e a comunicação mais imediata de pronto se interrompe:

- O medo pequeno-burguês da ascensão das massas populares se traduz no artista e no intelectual como temor da barbárie. Tem gente de Direita por razões estéticas. Temem por seus cristais, tapetes persas e vasos Ming, nas trepidações sociais... O vandalismo da plebe desenfreada...
- Furo a parede branca pra que a lua entre e confira com essa que, frouxa no meu sonho, é maior que a noite.²⁵⁵

A frase, diga-se, transforma-se em poema – publicado em *Polonaises*, de 1981, e

²⁵² Idem, *ibidem*.

²⁵³ Idem, *ibidem*.

²⁵⁴ A exibição de ideias de Privada Joke lembra, em muito, posições próprias de Leminski. O autor parece usar o personagem, no texto, como seu porta-voz. Talvez seja precisamente por isso, por já ter escolhido um lado na discussão e ter usado a novela como objeto de encenação sofismática – criando um contraponto seu em Slogan como mero artifício discursivo, que resgata os diálogos platônicos –, que a escritora perdeu força: o sentido já estava dado, fechado – e sua elaboração estética, comprometida. Em termos de matéria escrita, do “Minha classe”, Leminski aproveitaria, portanto, apenas algumas falas de seu personagem-espelho, transmutando-as em poemas, livros, ensaios.

²⁵⁵ Idem, *ibidem*.

escolhido para *Destino: poesia*, antologia de Italo Moriconi:

furo a parede branca
para que a lua entre
e confira com a que,
frouxa no meu sonho,
é maior do que a noite²⁵⁶

Mas é sua atribuição a Privada Joke como contraponto ao discurso político de Slogan que oferece um contexto especial – dando-lhe um solo ideológico que, no poema isolado, perde-se em abstração (não menos valiosa, aliás).

A passagem é, sem dúvida, o ponto mais enigmático dos três fascículos do texto – mais até do que a inclusão brusca da menção à doença mental da esposa de Cruz e Sousa –, o que pode, à primeira vista, fechá-la à interpretação. Porém, se vem à discussão a ideia adorniana de antagonismos formais (embora aqui não sejam apenas entre obra e mundo, mas, mais visivelmente, entre um personagem mais voltado a vontades estéticas e existenciais e outro devotado a questões empíricas), de arte como enigma e conteúdo sedimentado, que se relaciona com a empiria em segunda potência, o hermetismo de Joke se torna prenhe de significado – e o poema, a seu lado, ganha um brilho diferente. Dessa pedra de toque proponho estabelecer, então, quatro observações.

A primeira diz respeito, mais uma vez, ao *contraste formal* nítido entre as ponderações de Slogan e a resposta estranha de Privada Joke – que pode parecer, de início, uma espécie de piada interna. Mais do que isso, aliás, é preciso notar o contraste não só com o tom panfletário do colega de debate, mas com o estilo geral do texto, que prefere declaradamente a referencialidade e a comunicação (embora mantenha uma agilidade colorida e violenta ao elencar os elementos postos em cena). Sendo assim, com a passagem essencialmente metafórica, Leminski não interrompe apenas a discussão entre os dois personagens-ideias: veta também a apreensão mais imediata do leitor, que vinha acompanhando o conflito ideológico e catando as referências sem maior dificuldade. A resposta de Joke firma, desse modo, um momento de apreensão, de suspense, de espera pelo deslindar de seu enigma, que não acontece: Slogan e o narrador se silenciam frente ao mistério, e o texto passa ao próximo bloco (em que retoma a referencialidade, enraizando novamente o enredo no solo de luta ideológica e das formas de poder do Brasil do período) deixando para trás um impasse insolúvel. A centelha lírica de Joke é, assim,

²⁵⁶ LEMINSKI, 1983a, p. 60.

um estranho no ninho de “Minha classe” – por isso, talvez, tenha assumido definitivamente seu caráter singular ao transformar-se em poema, com o que permite voos interpretativos mais abstratos que, agora, não cabem na discussão.

A segunda observação, imediatamente derivada do contraste estilístico notado na primeira, é relativa justamente à *natureza enigmática* dessa passagem do texto. Tratando da “Ideia do enigma”, Giorgio Agamben fornece subsídio à análise: para ele, nada é mais frustrante que a constatação de que o enigma era fruto apenas de uma ambiguidade linguística, com o que ele se revela como mera aparência; assim, na esteira de Wittgenstein, crê que o verdadeiro enigma está onde não há enigma (ou seja, onde não há um mistério aparente que encaminha a uma solução pacificadora), onde “a razão humana para, petrificada”²⁵⁷. A característica da fala de Joke nos coloca, assim, nessa instância enigmática, de paralisação; não nos fornece uma trilha rumo à decifração do mistério, mas, sim, à reflexão sobre as motivações e derivações da existência do mistério em si. A ruptura da comunicação referencial do texto instaura, aqui, uma cesura: o sujeito parece recusar a reflexão política que já lhe vinha entediando o pensamento e imerge em si mesmo, encenando a mais clássica manifestação do espírito lírico.

A própria constatação do enigma leminskiano como ruptura da referencialidade, cesura do texto (que é irmã da posterior cisão da frase em versos) e ensimesmamento do sujeito – notadamente fraturado – fornece esteio para minha terceira observação: a de que há (pois deve haver) uma *estreita abertura do enigma* para o diálogo com o mundo empírico, criada precisamente nas fissuras existentes no sujeito que se fecha em si mesmo – ou, no caso, em torno de seu próprio sonho. Essa abertura dá-se, então, por uma via indireta, ocorre em segunda potência ou, para falar de novo com Adorno, “encerra na sua própria substância um ente empírico”²⁵⁸. Para entender essa substância, repito o texto: “Furo a parede branca pra que a lua entre e confira com essa que, frouxa no meu sonho, é maior que a noite”. A formulação leminskiana traz, em si, elementos que abrem esse estreito canal de diálogo com o mundo, firmado mais claramente pela metáfora do sonho (irmanada à natureza simbólica da lua), objeto essencialmente individual que, na passagem, é colocado em tensão com a empiria por um furo: o estado onírico, ensimesmado, do sujeito é, então, penetrado pelo mundo empírico – ou melhor: a lua empírica se intromete na lua onírica para, com ela, conferir. Conferir o quê? A sentença elíptica beira a agramaticalidade ao não explicitar o complemento do verbo – que o exige

²⁵⁷ AGAMBEN, 2012, p. 106.

²⁵⁸ ADORNO, 1982, p. 15.

–, mas indica seus sentidos possíveis: a lua real vem cobrar da lua sonhada se ambas conferem uma com a outra, se batem – se há entre elas uma relação de identidade.

A estreita abertura que o enigma leminskiano apresenta para o diálogo com a instância da empiria não é ainda suficiente para entender a importância que a formulação tem para a concepção global da incompleta novela. Entro, assim, em minha quarta observação, que busca compreender o *conteúdo de verdade* encerrado na passagem – conteúdo trazido não pela decifração do enigma, mas por sua própria qualidade de enigma –, que leva não a uma resposta final, mas à reflexão filosófica sobre o papel do sujeito lírico no mundo político. É preciso ter cuidado, pois não se trata de transformar a substância linguística da frase num conjunto de evidências rastreáveis, a partir das quais é possível atingir a profundidade do que é dito. A lição é, novamente, de Adorno, que tem plena consciência dos limites do esclarecimento e do conhecimento especializado, dizendo, em raro lance de lirismo: “Se alguém procura aproximar-se de um arco-íris, ele esvanece-se”²⁵⁹. Assim, “o conteúdo de verdade nas obras de arte não é algo imediatamente identificável”, e, do mesmo modo “como só é conhecido mediatamente, é mediatizado em si mesmo”²⁶⁰.

A mediação da forma do enigma leminskiano já nos forneceu subsídio para refletir sobre a relação indireta entre sua configuração estética e a intromissão do aspecto empírico; resta, portanto, compreender em que se justifica sua existência no centro de “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.”. Essa compreensão dá-se por uma via, mais uma vez, metafórica: a inflada lua individual, frouxa, onírica, que é cobrada pela lua empírica, da noite lá fora, que invade o quarto por um furo aberto pelo sujeito na parede, funciona como a figura alegórica²⁶¹ mais perfeita para todo o embate de ideias em torno do qual gira o texto – com o que encontra seu conteúdo de verdade. A lua de Privada Joke, essa que domina seu sonho e é maior que a noite, essa que representa seu ensimesmamento lírico e sua vontade estética, não consegue eximir-se de responsabilidade diante da realidade empírica; em razão disso, a primeira palavra do enigma denota a ação decisiva do sujeito que, a princípio, repousaria, incólume, em um sonho tranquilo. Ao dizer “furo a parede branca”, Joke – incontestável *persona* de

²⁵⁹ ADORNO, 1982, p. 142.

²⁶⁰ Idem, p. 149-150.

²⁶¹ Lembro aqui que a expressão alegórica, com Benjamin, ganha importante valor, uma vez que, precisamente por seu caráter fragmentário, de junção de elementos díspares – como “a curiosa combinação de natureza e História”, diria o filósofo (BENJAMIN, 2004, p. 181) –, a alegoria permite, sob a batuta do poeta, que cada coisa signifique outra qualquer (como, no texto em questão, lua, parede, sonho e noite ganham significados históricos extranaturais).

Leminski – assume as rédeas de sua relação com o contexto social, não se deixando sonhar impune e, mais, não permitindo que, em seu voo subjetivo, termine por julgar-se maior que o mundo; por isso, quer que a lua real confira com a lua sonhada – quer que realidade empírica venha cobrar identidade coletiva de seu lirismo ensimesmado. O enigma, afinal, resume as inquietações de Joke – e se revela, como interrupção do diálogo, a resposta cabal para as cobranças de Slogan, responsável por lembrar, a todo momento, a realidade lá fora.

“Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.”, embora possa parecer fruto espúrio no conjunto da obra de Leminski, um desvio, um filho bastardo no meio de seus textos mais célebres, mostra assim ter especial importância num momento decisivo da formação intelectual do autor: quando, às portas dos anos 1980, desejava trazer a elevação da estética à necessária discussão política. O autor, que não mostrava, de fato, uma personalidade mais militante, também não escondia suas inquietações ideológicas. Nesse sentido, a novela incompleta que habitou três edições da *Raposa magazine* funcionou como uma espécie de ensaio com que Leminski se projetou de um lado e de outro (como Privada Joke e como Slogan), tentando dar vazão a sua verve mais nitidamente politizada e decidindo-se, finalmente, pelo rumo que já vinha dando a seus poemas.

PAIXÕES, VIDAS, ANSEIOS

entro e saio
dentro
é só ensaio

(Leminski, *Caprichos & relaxos*)

A produção ensaística de Paulo Leminski se divide em duas frentes principais: os ensaios publicados em jornais e revistas sobre literatura e cultura, durante os anos 1970 e 1980, e as quatro biografias publicadas, a partir de 1983, pela editora Brasiliense. De um modo geral, pode-se dizer que esses textos realizam um diálogo não apenas ideológico com sua obra literária, mas também apresentam muitas das características estéticas que marcaram seus poemas e narrativas: a agilidade das informações, a linguagem de fácil apreensão, os trocadilhos, o tom geralmente humorado e, o que talvez seja mais visível, o caráter assistemático do pensamento. Assim, de um ensaio de Paulo Leminski não se pode esperar um texto dentro de moldes mais acadêmicos, como alguns de seus contemporâneos – como Ana Cristina Cesar, para não falar no grupo concretista – chegaram a realizar. Como referência teórica sólida, então, a ensaística leminskiana pode não ter indiscutível relevância; contudo, precisamente pelo fato de o autor nela imprimir suas marcas estéticas personalíssimas, é de especial interesse para a compreensão de seu projeto literário como um todo.

Essas mesmas questões se impuseram a Paula Renata de Melo Moreira em sua tese de doutorado, intitulada *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*, de 2011. Antes mesmo de analisar o volumoso corpus de escritos ensaísticos do poeta, a estudiosa tenta responder por que perscrutar esse conjunto de textos que margeiam a obra do curitibano – já que, como é consabido (e citado pela própria autora), ele queria ser reconhecido por sua obra poética, considerando os outros textos apenas *resto*. Acontece que desse resto, como Moreira procura demonstrar, é possível “delinear um perfil do intelectual Paulo Leminski”, formando, assim, “uma espécie de lastro em que se possa firmar a ideia de intelectual que Leminski expressaria nos textos não-literários”²⁶². Esses textos não-literários, contudo, a pesquisadora observa como parecem se realizar “muito em função do objeto poético-literário e, além do mais, no interior mesmo da produção poética”²⁶³; ou seja, “percebe-se a intensa relação entre a produção

²⁶² MOREIRA, 2011, p. 26.

²⁶³ Idem, p. 27.

teórico-crítica deste autor e seu fazer poético”, de modo que “o exercício poético motivaria a formulação de teoria e crítica, que, por sua vez, incentivaria a produção poética, numa perspectiva não linear, mas, sim, numa via de mão dupla”²⁶⁴. Essa via de mão dupla, aponta Paula Renata de Melo Moreira, revela o íntimo diálogo entre a escrita poética e a ensaística leminskiana, de modo que as mesmas ambivalências (petrificadas no signo-mor *samurai-malandro*) encontradas no conjunto de sua produção literária encontram eco em sua obra não-literária. Então, em linhas gerais, o que se pode dizer é que os ensaios de Leminski, embora dotados de um grau necessário de referencialidade, não esquecem a potência autorreferencial, metafórica, da linguagem; de igual modo, o inverso é verdade: apesar de atentos a um apuro estético quase artístico no trato com a língua, esses escritos se obrigam a certo nível de referencialidade, pré-requisito fundamental à reflexão teórica – fato que por si só justifica a necessidade de ser lido, também, quando convém, no seio de sua produção poética.

a) Anseios biográficos

Leminski escreveu quatro biografias (ou ensaios biográficos, como procuro afirmar): *Bashô*: a lágrima do peixe, *Cruz e Sousa*: o negro branco, *Jesus a. C.* e *Leon Trótski*: a paixão segundo a revolução. Todas têm características muito próprias, mas é possível decalcar em duas um ideal mais histórico-político (com os textos sobre Trótski, que passa necessariamente pelo ideário comunista, e Cruz e Sousa, que remonta à posição do negro no Brasil oitocentista); em duas, uma perspectiva mais estético-literária (como nas biografias dos dois poetas: Bashô e Cruz e Sousa); e também em outras duas uma aproximação entre uma postura comportamental antiga e a então atual voga da contracultura (é o caso dos textos sobre Jesus Cristo e Bashô). O interesse de Leminski não é, portanto, fechado no meio literário, haja vista que duas das biografias se detêm em figuras históricas revolucionárias (Jesus e Trótski) e outras duas em poetas (Bashô e Cruz e Sousa). De igual modo, nas quatro mitologias particulares, na pena do autor, é possível detectar faces do próprio curitibano, que realizou, em sua produção literária, um diálogo muito próximo com pelo menos dois dos biografados: Trótski, pela pegada política (mais ou menos explícita) de alguns poemas, e Bashô, pela imersão na tradição do haikai.

Os quatro textos, depois de publicados individualmente durante os anos 1980, foram reunidos, em 1990, num volume chamado *Vida* – que, na onda de ressurgimento

²⁶⁴ Idem, *ibidem*.

das obras do poeta no mercado editorial brasileiro, foi republicado em 2013, pouco depois de *Toda poesia*, pela Companhia das Letras. *Vida* conta com um texto inicial, na verdade um depoimento de 1985 – quando redigia o ensaio sobre Trótski – encontrado entre os escritos esparsos do poeta, que, dado seu caráter lapidar, merece transcrição integral:

Com os três livros que publiquei, *Cruz e Sousa*, *Bashô*, *Jesus* e o que agora estou escrevendo sobre Trótski, quero fazer um ciclo de biografias que, um dia, pretendo publicar num só volume, chamado *Vida*. São quatro modos de como a vida pode se manifestar: a vida de um grande poeta negro de Santa Catarina, simbolista, que se chamou Cruz e Sousa; Bashô, um japonês que abandonou a classe samurai para se dedicar apenas à poesia e é considerado o pai do haikai; Jesus, profeta judeu que propôs uma mensagem que está viva dois mil anos depois; Trótski, o político, o militar, o ideólogo, que ao lado de Lênin realizou a grande Revolução Russa, a maior de todas as revoluções, porque transformou profundamente a sociedade dos homens. Transformou de tal maneira que a sociedade hoje está dividida em dois blocos: o ocidental e o oriental. A vida se manifesta, de repente, sob a forma de Trótski, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos. (LEMINSKI, 2013, p. 10).

Ao texto inicial de Leminski, junta-se a apresentação de Alice Ruiz – que já constava, em versão preliminar, na primeira edição da obra, em 1990 – intitulada “Sobrevida”. Nela, a poeta põe em relevo precisamente o sentido de marginalidade que o ensaísta imprimiu em seus textos sobre Cruz e Sousa e Bashô e o potencial de atualidade, de modernidade, que o polaco vislumbrou na figura de Jesus. Do ensaio sobre o poeta catarinense, Alice recorda a identificação leminskiana: “Como Paulo Leminski, também um pouco negro, também excessivamente culto, tão culto que teve raríssimos e esparsos interlocutores, e sofreu aquela dolorosa solidão para a qual não existe anestésico, a não ser, talvez, a transcendentalização”²⁶⁵. Para a mesma direção, apontam as palavras escritas a propósito de *Bashô*: “Semelhante marginalidade norteou o mestre Bashô em suas *Sendas de Ôku*. Viagem como vida, vida como viagem. A mochila na mão e o próximo haikai na cabeça. Seu grande projeto zen: transformar a vida em arte”. A que se acrescenta, sempre, uma pitada de Leminski: “Samurai da poesia, não deixou escapar um dia sem que escrevesse, pelo menos, uma linha. Embora entendesse que, às vezes, ‘nem o zen salva’. Assim, foi zen e monge, a seu modo.”²⁶⁶. Em *Jesus*, por mais inusitado que seja, mais uma face do poeta se apresenta: “Esse herói máximo do cristianismo foi revisitado, aqui, também como poeta. Foi o jeito que o autor, ex-seminarista, quase monge beneditino, [...] encontrou para, como ele mesmo dizia, registrar sua perplexidade diante

²⁶⁵ RUIZ, 2013, p. 12.

²⁶⁶ Idem, *ibidem*.

da riqueza do símbolo de Jesus”²⁶⁷. Com Trótski, a referência historicamente mais próxima do polaco, a identificação ideológica – desde a reflexão política até a discussão literária – é evidente e, com isso, mais pessoal: considerado pelo próprio autor a chave de ouro para sua série de biografias, Leminski via no revolucionário comunista, segundo Alice, o mesmo sentimento de exílio: o ex-estranho, atesta a poeta, “a quem não interessava nada que não contivesse ideias de poesia, viveu nessa vida como um exilado”, e justo por isso tinha “uma empatia mais emocional com Trótski”²⁶⁸. Para ficar no âmbito afetivo-emocional, “Sobrevida”, de Alice Ruiz, termina dando seu testemunho sobre a forma como Leminski se realizou em cada um dos ensaios biográficos: “Agora, relendo essas biografias, eu o reencontro, inteiro, em cada linha. Agora, mais de vinte anos se passaram desde que o exílio involuntário de Paulo Leminski acabou. Mas ele soube, a exemplo de seus biografados, sobreviver à sua própria vida. *Vida é uma prova disso*”²⁶⁹. Contranarciso, o poeta se encontrou em cada um dos seus biografados.

Antes de se comentarem, porém, as quatro biografias enfeixadas no livro em questão, cumpre observar a concepção formal que Leminski teve em mente para a escritura desses textos nalguma medida autorreflexivos: mais do que biografias em seu sentido narrativo tradicional, as reflexões do poeta sobre Bashô, Jesus, Cruz e Sousa e Trótski assumem a forma de ensaio, optando pela via da não-linearidade, do fragmentário e da autonomia estética do dito – fato que por si só merece especial atenção.

Perseguindo um raciocínio que pode ser lido como uma defesa primeva do ensaio, já no “Prólogo epistemológico-crítico” de *A origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin alertava sobre a representação de fenômenos e ideias que conceitos tentam operar. Essa representação, lembrava o filósofo, precisa estar sempre atenta ao fato de que “as ideias são constelações eternas, e, se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos”²⁷⁰. A natureza fragmentária da ideia e do fenômeno é, portanto, uma medida inalcançável pela rede tradicional de conceitos; por isso Benjamin considerava que aos conceitos cabia agrupar os fenômenos e não “se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha”²⁷¹ – assim, “a fragmentação que neles [nos conceitos] se opera por ação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto,

²⁶⁷ Idem, *ibidem*.

²⁶⁸ RUIZ, 2013, p. 13.

²⁶⁹ Idem, p. 14.

²⁷⁰ BENJAMIN, 2004, p. 21.

²⁷¹ Idem, p. 14.

num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias”²⁷². A lição benjaminiana se reflete no raciocínio ensaístico assistemático de Leminski, que respeita a temporalidade do discurso e o caráter de fragmento do fenômeno em questão (no caso das “biografias”, as quatro vidas-obras representadas). Mais do que isso, se o raciocínio é assistemático, a lógica é analógica, e a ideia é um fragmento, em termos estilísticos a materialidade linguística do texto demanda a opção por uma forma em cujos limites caiba a liberdade inerente a esse modo de representação. Assim, as tais biografias não assumem a forma narrativa romanceada e tampouco, nelas, a persona do biógrafo é apagada da construção textual: ou seja, Leminski, que já praticava o gênero, embora com menor fôlego, em revistas e jornais, opta, sempre que se propõe à reflexão em textos não-literários, pela via do ensaio.

Em “O ensaio como forma” Adorno adensa a questão: “o ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada”; “felicidade e jogo lhe são essenciais”; “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”²⁷³. Desse modo, a trama conceitual que envolve a escrita ensaística não é aquela teia de aranha de antemão implodida por Benjamin: “seus conceitos não são construído a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último”, e – no que muito interessa ao caso leminskiano – “suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão de guarda contra o espírito”²⁷⁴. Como nos textos de *Vida*, o ensaio permite, ainda, a inserção do dado subjetivo, meio necessário para a reflexão acerca dos sentidos moventes das manifestações, dos fenômenos espirituais – que exigem de seu receptor, “para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva”²⁷⁵.

O caráter eminentemente anárquico da forma ensaística é, então, o mais apropriado a um escritor que mantinha uma relação afetiva com seus objetos de reflexão e, além disso, estava antenado – para não dizer filiado – às revoluções estéticas de um século em que, ao menos do ponto de vista filosófico, caiu por terra a falácia do

²⁷² Idem, p. 21.

²⁷³ ADORNO, 2003, p. 16 ss.

²⁷⁴ Idem, p. 17.

²⁷⁵ Idem, p. 18.

pensamento absolutamente objetivo, de matriz cartesiana – por ele próprio virado de ponta-cabeça no *Catatau*. Não à toa, na segunda parte de seu texto sobre a forma ensaio, Adorno diz enfaticamente que esse gênero “deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes no início a moderna ciência ocidental e de sua teoria”²⁷⁶. Negando qualquer sistemática, “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia”; afinal, conclui o pensador alemão, “apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível”²⁷⁷. Mais do que tudo, o ensaio, é, então, uma das principais armas do esclarecimento.

Em suas “Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno”, Alexandre Mariotto Botton amplia a discussão sobre o gênero em pauta no pensamento adorniano para outras obras do filósofo. Percebe-se, pela trilha percorrida pelo pesquisador, como um dos pontos levantados em “O ensaio como forma” é retomado em outros momentos da reflexão sobre a escrita ensaística: trata-se da questão da experiência, em seu duplo sentido – a experiência existencial (e necessariamente histórica) do ensaísta, e a experiência com conceitos realizada no ensaio. Em seu texto seminal, Adorno já alertava para o fato de que uma das mediações realizadas na escrita ensaística é realizada pela existência individual daquele que fala, e essa existência (dado de suma importância) sofre uma inevitável determinação histórica; é nesse sentido que a relação das reflexões dispostas no ensaio (e da própria forma do texto) com a experiência individual é também uma relação – sempre mediada, vale lembrar – com toda a história. O outro sentido de experiência no ensaio não perde de vista esse primeiro, mas aponta sobretudo para a forma como se estabelece o jogo de conceitos nesse tipo de texto: “o momento conceitual se faz presente no ensaio como tentativa de compreender o não conceitual a partir da experiência com os conceitos”²⁷⁸, afirma Botton. Desse modo, a imprecisão conceitual de que Leminski comumente é acusado²⁷⁹ pode ser lida, também, como uma qualidade do gênero – que em nada procura afirmações universais, entregando-se à honestidade do raciocínio transitório. Os conceitos, tanto nos anseios crípticos quanto nos ensaios biográficos, são, na escrita leminskiana, sempre objeto de experimentação (da mesma maneira como se dá seu trato em geral com a linguagem) – uma vez que “no ensaio nenhum conceito é sólido

²⁷⁶ ADORNO, p. 31.

²⁷⁷ Idem, p. 45.

²⁷⁸ BOTTON, 2011, p. 93.

²⁷⁹ Exemplo: o texto de Paulo Franchetti (2010) sobre o haikai em Leminski é repleto de correções conceituais de seu texto sobre *Bashô* – todas elas, naturalmente, dignas de nota.

o suficiente para ser imediatamente aplicado e nenhum objeto tão evidente que não mereça ser interpretado”²⁸⁰.

Se Benjamin iniciava reflexões sobre a escrita ensaística no início do século XX e Adorno, em meados do mesmo século, engrossava o coro da defesa do gênero, já no século XXI a teórica argentina Liliana Weinberg é das vozes que se debruçaram mais decisivamente sobre a questão. Em “El lugar del ensayo”, texto de 2012, a estudiosa traz à discussão faces ainda pouco perscrutadas pelas considerações adornianas – e menos ainda pelo pensamento benjaminiano. Muito preocupada com o ideário latino-americano, a despeito (ou, ainda, por causa) da marginalidade com que, em alguns aspectos, o ensaio é encarado ainda hoje, Weinberg procura pensar o gênero como elemento de representação do conjunto de ideias de uma comunidade: “es este particular lugar del ensayo, colocado en la zona de encuentro entre el campo literario y el intelectual, el que lo vuelve un género clave para comprender las formas de ideación en nuestros países”²⁸¹. Seria, portanto, graças a essas qualidades peculiares que Adorno já detectara na prática do ensaio que ele “traduce una auténtica poética del pensar, de modo que a través de su lectura es posible atisbar una visión de mundo”²⁸² – e não só do ponto de vista conceitual, determina Weinberg, mas também no plano da estrutura de sentimentos (o que toca sua potência de experiência subjetiva).

O sentido representativo do gênero, nesse sentido, só ganha força, já que, assim, a ensaística de uma comunidade – em suas variadas dimensões – revela uma rede dialógica declarada de sociabilidade, constituindo-se como um espaço textual de encontro simbólico, de confluência, de diálogo. Mais ainda, então, o encontro intelectual autêntico que se dá no conjunto de ensaios de uma comunidade reflete a *forma* de pensar dessa comunidade num momento histórico específico – uma vez que, aliás, a escrita ensaística não esconde (ou melhor, assume) sua contextualização temporal, em detrimento de qualquer ânsia de universalidade ou extemporaneidade. Com isso Adorno volta à mesa, dizendo que, exatamente por iluminar os pontos cegos do objeto em estudo, “a atualidade do ensaio é a do anacrônico”²⁸³. Isto é, a escrita ensaística se rebela contra a ideia de que “o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia”: revoltando-se contra “essa antiga injustiça cometida contra o transitório”, “o ensaio [...] desafia a noção de que o

²⁸⁰ BOTTON, 2011, p. 98

²⁸¹ WEINBERG, 2012, p. 28.

²⁸² Idem, *ibidem*.

²⁸³ ADORNO, 2003, p. 44.

historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria”²⁸⁴. O caso de Leminski se faz exemplar, começando pelo fato de as três primeiras obras (a saber, sobre Cruz e Sousa, Bashô e Jesus) terem feito parte de uma coleção da editora Brasiliense chamada Encanto Radical – em que intelectuais proeminentes dos anos 1980 se dedicaram a deslindar vida e obra de artistas e pensadores em livros pouco extensos (contando quase sempre com algo em torno de cem páginas). O texto sobre Trótski, mais alentado, já era de outra coleção (Antologias & Biografias), mas a localização desses trabalhos do poeta entre outros textos – que optavam, nitidamente, em sua maioria, por intelectuais situados politicamente mais à esquerda ou por pensadores revolucionários de variadas épocas – já colabora para sua contextualização temporal, social, e, mais uma vez, para seu caráter ensaístico. As aproximações histórico-conceituais, a destreza e o desembaraçamento com que Leminski caminhava pelas vidas-obras de seus objetos de reflexão revelam então um ensaísta habilidoso e muito interessado em se posicionar sobre questões candentes de seu presente – quais? A contracultura, a revolução das massas, o racismo, o lugar da poesia – questões centrais também para sua obra literária.

b) O ensaísta contranarciso

As duas figuras históricas mais antigas às quais Leminski dedicou seus ensaios biográficos são Jesus Cristo e Matsuó Bashô. De ambos os textos, porém, como já venho tentando afirmar, não se ausentam aspectos do presente do poeta – o Brasil nos anos 1980. Não faltam momentos, então, em que o ensaísta procura afirmar uma nota de atualidade e/ou modernidade quando recua a vidas-obras de trezentos ou dois mil anos antes. Começo pelo poeta japonês.

Para lembrar as palavras de Paula Renata Moreira, em *Matsuó Bashô*: a lágrima do peixe, Leminski realizou o tipo de experimentação conceitual que vai encontrar ressonância perfeita em sua produção poética: o interesse do poeta no mestre Bananeira confunde-se, de cara, com seu interesse pelo haikai (por ele grafado sempre haikai) – gênero poético que realizou à exaustão. A partir desse interesse principal, contudo, o ensaísta não se furta a criar aproximações entre sua própria vida e a do haicaísta japonês – e, também, a observar como aquela poesia encontrava terreno fértil para germinar na geração de que Leminski fez parte. À parte, então, considerações sobre o zen-budismo e observações de natureza histórico-formal sobre o haikai – além de notas acerca da vida

²⁸⁴ Idem, p. 25 ss.

do biografado –, a criatividade leminskiana vê em seu objeto de estudo uma dupla possibilidade de diálogo entre a poesia e a vida de Bashô e a poesia e a vida de poetas e artistas brasileiros dos anos 1970 e 1980: é um diálogo formal e outro comportamental, vivamente forjado pelo olhar do poeta.

Já no segundo capítulo de seu ensaio, ao tratar os sistemas de escrita japoneses, Leminski começa a criar um paralelo entre a estética do haikai e as vanguardas do século XX – às quais, sabe-se, sempre esteve muito atento (quando não efetivamente engajado). Sobre a escrita ideográfica, usada pelos haicaístas, afirma: “A escrita japonesa dos haicais tende sempre para o estado gasoso, a rarefação, a dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto onde se fixa, mas não se define”. Disso, conclui que, “para traduzir adequadamente um haiku japonês, é indispensável lançar mão dos recursos da poesia dita ‘de vanguarda’: espacializações, cores, tipias, grafias, ‘maneirismos’, tais como a tradição literária do Ocidente os concebe”. “Só assim”, arremata o poeta, “se vai se dar conta da riqueza, da virtude semântica, da polivalência de significados que lateja nos interstícios das 17 sílabas que Matsuó Bashô e seus discípulos elevam à categoria de grande arte”²⁸⁵. É patente o deslumbramento de Leminski com o que ele chama de possibilidades pictocaligráficas do uso da escrita ideogramática – e esse deslumbre não é só seu: para não ir muito longe, lembre-se, a esse propósito, a atenção à iconicidade (palavra muito cara a poetas e teóricos da poesia visual, mas não só) da escrita poética japonesa por parte dos concretistas, referências vivas para o curitibano. E o interesse formal – aprendido sobretudo de Haroldo de Campos – não para por aí. Citando uma tradução do poeta-crítico paulista de um poema de Bashô (“narciso / biombo / um ao outro ilumina / branco no’branco”), Leminski não esconde a empolgação ao ver, “na límpida tradução de Haroldo de Campos, toda a finura visual da percepção deste desenhista (ou de-ZEN-hista), apto como Maliévitch, a ver branco no branco”. Na mesma página, aliás, traduzindo outro haikai (“a lua se foi / tristeza // os quatros canto / da mesa”), o polaco, sempre exultante, diz que o mestre Bananeira, “moderníssimo, se expressava, oscar Niemeyerianamente, em geometria (João Cabral de Melo Neto vai gostar de ouvir isso)”²⁸⁶. Bashô, para Leminski, estava no centro da vanguarda.

Acontece que, saindo da vanguarda literária, para Leminski, a imagem de Bashô também estava no centro da vanguarda comportamental dos anos 1960 e 1970, no Brasil – graças sobretudo à compreensão da vida literalmente como viagem, e a pé, como se

²⁸⁵ LEMINSKI, 1983c, p. 32.

²⁸⁶ Idem, p. 59.

preza à comunidade hippie. Impressionado agora com os diários do poeta japonês, em especial *Sendas de Ôku*, o curitibano afirma: “De suas viagens, atrás de espetáculos naturais e paisagens bonitas, comparáveis às viagens contraculturais dos anos 60, atrás de shows de rock, Bashô deixou vários diários, recheados de haikais”; daí o ensaísta afirma que estavam “nas páginas do diário, por sobre a pele da prosa, manchas no couro de um tigre, alguns dos haikais mais definitivos de mestre Bashô” – aliás, estavam lá “mais que escritos, *inscritos* no corpo textual desses diários, tatuagem mínima na superfície dessa prosa”²⁸⁷. E já que a vida, para o japonês e para o polaco, era sinônimo de viagem, Leminski reproduz algumas das *Regras para peregrinar*, atribuídas a Bashô:

1. Não durma duas vezes no mesmo lugar. Queira sempre um colchão que você ainda não tenha esquentado.
2. Roupas e utensílios devem estar de acordo com o que a gente precisa. Nem muitos, nem poucos.
3. Não mostre seus versos, se não for solicitado. Solicitado, nunca recuse.
4. Não se torne íntimo com mulheres que praticam o haikai. Não é bom nem para o mestre nem para a discípula. Se ela for séria sobre o haikai, ensine-a através de um intermediário. O dever dos homens e das mulheres é a produção de herdeiros. Dissipação impede a riqueza e a unidade da mente. O caminho do haikai começa na concentração e na falta de distração. Olhe bem para dentro de si mesmo.
5. Seja grato até àquele que lhe ensinou uma simples palavra. Não tente ensinar até ter entendido tudo. Ensinar é para quem já está perfeito.
6. Para dizer o sabor do coração, precisa agonizar dias e dias.²⁸⁸

Na breve seleção apresentada dessas regras, principalmente nas duas primeiras, o ensaísta faz o leitor vislumbrar marcas características das movimentações contraculturais da segunda metade do século passado, que se celebrizaram principalmente no comportamento hippie. Por isso, pensando em aspectos do ideário zen, Alice Ruiz – amparada no ensaio de Leminski – vem dizer, na introdução de *Vida*, que Bashô “deve ter sido o primeiro hippie da história”²⁸⁹. A comparação não é estapafúrdia, e isso Carlos Alberto Messeder Pereira atesta no esclarecedor livrinho *O que é contracultura*, de mesmo formato e mesma editora que publicou o ensaio leminskiano sobre o haicaísta japonês. Definindo o termo, Messeder avisa: “contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante”²⁹⁰. Destacam-se, da sumária lista de elementos

²⁸⁷ LEMINSKI, 1983c, p. 62.

²⁸⁸ Idem, p. 63.

²⁸⁹ RUIZ, 2013, p. 13.

²⁹⁰ PEREIRA, 1992, p. 20.

marcantes da contracultura, as viagens de mochila e o orientalismo, como pontos evidentes de contato entre o contexto do poeta brasileiro e o do japonês; está ausente, porém, no caso de Bashô uma característica fundamental, que conjuga todos esses elementos dando-lhes uma centralidade política: “tudo isso”, continua Messeder, era “levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida”²⁹¹. É assim que, tentando ver em Bashô o mesmo espírito revolucionário que surgiria séculos depois, Leminski dá testemunho mais sobre si mesmo que sobre seu objeto de reflexão; afinal, do haicai e do zen, o poeta apreendeu a fórmula que lhe interessava – e até onde lhe interessava – para atuar no cenário poético-cultural brasileiro. Não digo, evidentemente, que o monge poeta não tenha operado (em que pese os sentidos modernos da palavra) uma revolução poético-comportamental no século XVII japonês: o importante é ver como Leminski carrega as tintas, oferecendo um colorido que é mais seu que de Bashô.

Em “Duas ou três coisas sobre Contracultura no Brasil”, Antonio Risério joga luz sobre essa questão. Ao tratar da abertura do jovem brasileiro aos signos e às vivências transculturais, o estudioso mostra que havia interesse por quase tudo que não representasse a cultura ocidental, o que fazia com que esses jovens se voltassem à relação com a natureza dos povos ameríndios e também lançassem um olhar mais atento sobre o continente africano, a cultura indiana e o misticismo do Extremo Oriente. A propósito, explica Risério, “de início, essa ‘abertura’ esteve quase exclusivamente presa ao orientalismo, a posturas e condutas que passavam pela macrobiótica, a ioga, o uso de túnicas e incensos indianos, o jogo do I-Ching”²⁹². No entanto, faz-se uma importante ressalva: esses outros povos – e o autor frisa o caso do negro e do candomblé – “não foram, então, encarados em si mesmos, em sua própria trama semiótica”: sobre eles recaiu “um olhar comprometido, que os traduzia ou ressemantizava em termos contraculturais, incorporando-os ao elenco de elementos que esboçavam, de forma anárquica e fragmentária, a constelação utópica do desbunde”²⁹³. Por esse mesmo prisma, que em alguma medida pervertia o objeto em foco, Leminski olhava com interesse para a vida de Bashô – e essa mesma motivação o fez escrever sobre Jesus.

O jogo de sentidos estabelecido no ensaio sobre Jesus já começa na tensão estampada no título: *Jesus a. C. E.*, antes mesmo de tratar dele, vale a pena pensar como

²⁹¹ PEREIRA, 1992, p. 20.

²⁹² RISÉRIO, 2005, p. 29.

²⁹³ Idem, *ibidem*.

a figura do profeta judeu, alçado à condição de mártir – e, mais, à encarnação de um deus vivo –, vinha sendo trabalhada anos antes de ser vertida no texto leminskiano. Exemplo cabal da reconstrução da imagem de Cristo no tempo de Leminski é a ópera-rock (e depois filme musical) *Jesus Christ Superstar*, de texto e música de Andrew Lloyd Weber e Tim Rice, que, considerada por Dario Edoardo Viganó uma “leitura não resolvida da vida de Cristo”, “acolhe os fundamentos não conformistas e pacifistas da cultura hippie”²⁹⁴. Na obra, um grupo de hippies em peregrinação no deserto resolve encenar os últimos dias de Jesus antes da crucificação, como a tradição os concebeu, inserindo elementos que poderiam ser considerados heréticos: para não falar na instrumentalização típica do rock, a caracterização dos personagens, o caráter central dado à figura de Judas, as insinuações provocadas pela presença constante da personagem de Maria Madalena e muitos outros elementos operam uma espécie de revisionismo da estória cristã com vistas a aproximá-la do posicionamento contracultural dos anos 1960 e 70 – a peça, assim como o filme, é antes de tudo um declarado objeto de contestação (além de entretenimento, é claro).

Talvez com os olhos carregados pela imagem do Cristo superstar de Webber e Rice, Leminski começa a caracterizar o *seu* Jesus precisamente como uma voz revolucionária *clamantis in deserto*. Do musical – que na verdade congrega toda uma tendência revisionista jovem do período –, o ensaísta também toma o propósito de “primeiro, apresentar uma semelhança *o mais humana possível desse Jesus*, em torno de quem tantas lendas se acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore”; só assim, crê, pode “ler o *signo-Jesus* como o de um subversor da ordem vigente, negador do elenco dos valores de sua época e proponente de uma *utopia*”²⁹⁵. A pauta leminskiana, exposta nos títulos dos capítulos, dá mostras do que está por vir: “Nem só de pão”, “A voz gritando no deserto”, “Quanto custa Jesus”, “Jesus macho e fêmea”, “Jesus jacobino” e “O que foi feito de Jesus” são exemplos do tipo de interpretação que o ensaísta leva a cabo no seu livro. À parte as potências contraculturais que Leminski imprimiu em seu Jesus, chamo atenção para os dois últimos capítulos. Em “Jesus jacobino”, a primeira frase já é uma paulada: “Jesus, reformador ou revolucionário?” – a que se segue uma inusitada comparação com Robespierre:

Robespierre pode parecer o paralelo mais inadequado para Jesus. Nenhum símile entre quem salvou a adúltera de apedrejamento, contra as leis de Moisés, e o advogado que, 1790 anos depois, condenou à morte, implacável, seus próprios companheiros de Partido e de militância, com o rosto de pedra de um

²⁹⁴ VIGANÓ, 2011, p. 190.

²⁹⁵ LEMINSKI, 1984, p. 7.

rei assírio. Uma coisa, porém, Jesus e Robespierre têm em comum. Eles querem o *exagero*, a pureza de um princípio. Nisso, são revolucionários. Apenas os métodos diferem.²⁹⁶

Esse exagero, essa busca – embora através de caminhos diversos – por uma pureza aproximam Jesus não só de Robespierre, mas do próprio Bashô, como se vê no ensaio há pouco comentado. Assim como no poeta japonês, Leminski vê, em *Jesus*, que “um dos pontos essenciais de sua doutrina é a *interiorização dos ritos*”²⁹⁷ – no mesmo compasso, portanto, do que buscava o monge zen. É assim, seguindo a lógica leminskiana, que “Jesus ocupa um lugar muito especial na lista dos Cromwells, Robespierres, Dantons, Zapatas, Villas, Lenins, Trotskys, Maos, Castros, Guevaras, Ho-Chi-Mins, Samoras Machel”²⁹⁸ – e é assim que se justifica o interesse do poeta por sua vida, e também por sua obra. Do mesmo modo que ocorre em *Matsuó Bashô*: a lágrima do peixe, em *Jesus a. C.* o ensaísta exhibe ainda um interesse estético-formal pela personagem em análise. Se Jesus não deixou nada escrito, os olhos recaem, então, sobre seu parabolário (título de uma espécie de excuro ao fim do livro) – que nos chegou pelos três evangelhos sinóticos (Mateus, Marcos e Lucas) e pelo singular texto atribuído a João, que, para Leminski, “é um dos maiores poetas da literatura hebraica antiga: inexcelsível, o esplendor imagético do Apocalipse”²⁹⁹. Mais do que isso, na fina construção ficcional de João, Jesus é apresentado como outra pessoa em relação àquela dos três evangelhos sinóticos: “no introito de João, Jesus desprende-se da carne humana. E começa sua carreira como ideia. Ou como o quê?”³⁰⁰. Mais do que um arroubo daquele jovem católico que quase se tornou monge beneditino, como lembra Alice, o ensaio sobre Jesus é uma peça de reflexão política, estética e cultural contemporaneíssima.

O aspecto revolucionário ressaltado em *Bashô* e em *Jesus* e o inexorável peso político do texto sobre Trótski – a ser debulhado mais adiante, na próxima seção – instaura uma diferença notável em relação àquela que foi o primeiro ensaio de fôlego escrito por Leminski: *Cruz e Sousa*: o negro branco. Assim, exceto pelo mesmo quê de marginalidade

²⁹⁶ Idem, p. 88.

²⁹⁷ LEMINSKI, 1984, p. 88.

²⁹⁸ Idem, p. 89. Mais adiante, na página 94 do texto, Leminski enfatiza ainda mais os sentidos utópicos do que ele chama de “programa de Jesus”, concluindo: “Curioso que, na frondosa bibliografia sobre os socialistas utópicos, nunca apareça a doutrina de Jesus como uma das mais radicais” (LEMINSKI, 1984, p. 94).

²⁹⁹ Idem, p. 96. Com semelhante interesse literário Leminski trata Lucas – para ele, “o mais ‘artístico’ dos evangelistas”: “Quanto à parábola do filho pródigo, nenhuma dúvida: nela ‘Lucas’ realiza a mais inteiriça peça ficcional dos evangelhos. O capítulo 15 de Lucas, a partir do versículo 11, é a molécula de uma novela arquetípica, onde não falta nenhum dos melhores ingredientes do gênero: cor local, surpresa, adversidade da fortuna, rompimento, aventura, a fuga da origem, a volta às origens” (LEMINSKI, 1984, p. 107-108).

³⁰⁰ Idem, p. 100.

impresso no poeta japonês e no profeta hebreu, é caso à parte o interesse de Leminski por Cruz, já que, da vida do poeta catarinense, brota a necessidade do diálogo sobre a questão racial – muito pouco iluminada pela crítica na escrita leminskiana. Então, cumpre indagar, se existe muito do polaco nos três outros personagens históricos por ele estudados, qual parentesco Leminski criou com o simbolista catarinense? O que leva o ensaísta a, depois de setenta páginas de texto, afirmar que “Você, eu sou Cruz e Sousa”³⁰¹?

Com o único brasileiro que lhe foi objeto de texto de fôlego, Paulo Leminski toca, como poucas vezes tocou, um de seus dados mais pessoais: através dele, o poeta olha finalmente para sua ascendência negra, muitas vezes subsumida pela avalanche de referências à origem polonesa. Sim: se, no polaco, por um lado, corria o Vístula nas veias; por outro, o regia o ritmo dos orixás. E disso há notas, ali e acolá, em seus poemas – feito neste belíssimo e icônico exemplar:

girafas
africanas
como meus avós
quem me dera
ver o mundo
tão do alto
quanto vós³⁰²

O poeta negro de Santa Catarina, cânone de nossas letras, faz-se então pretexto perfeito para Leminski discutir o racismo e a história do negro no Brasil, o que se confunde com sua própria história familiar. E mais uma vez não estranham as incontáveis referências à cultura contemporânea ao longo do texto: muito interessado no vivo ritmo corpóreo e musical do negro, Leminski torna o amigo Gilberto Gil companhia intertextual de quase todos os capítulos – companhia fundamental para que o poeta polaco deliberadamente se encontrasse em Cruz e Sousa. O roteiro leminskiano é preciso: demonstrando a consciência de que a vida de alguns poetas é também um signo, o ensaísta abre o texto dizendo que a figura de linguagem que representa Cruz com perfeição seria o oxímoro, a ironia; afinal, questiona, “que outra figura calharia a este negro retinto, filho de escravos do Brasil imperial, mas nutrido de toda a mais aguda cultura internacional de

³⁰¹ LEMINSKI, 1983b, p. 76.

³⁰² LEMINSKI, 1983a, p. 18.

sua época, lida no original”³⁰³? Daí, Leminski passa a se demorar em reflexões históricas suscitadas pela vida do poeta, de modo que o parecia ao *sabishisa zen*, ao *spleen* romântico e ao blues americano, aproximando-o de toda uma rede estético-cultural que ultrapassa inclusive os limites da letra. Dois capítulos centrais do livro (“Lehrjahren” e “Sem(zala)”), no entanto, meio que usam Cruz e Sousa como pretexto, abordando-o apenas de soslaio, para se concentrar no tópico que talvez mais interesse Leminski no texto: a condição histórica do negro no Brasil. Com a habitual consciência crítica, o ensaísta inicia o quinto capítulo dizendo: “O Brasil qualquer transeunte sabe, foi descoberto por Cabral e fundado pela violência. Violência física e espiritual do branco adventício e invasor sobre o índio nativo e o negro sequestrado na África e escravizado”. Do índio, o autor viu um absoluto massacre genocida, “já com o negro é outra a história”: “o africano conseguiu preservar suas formas culturais, em corpo e alma, da lavagem cerebral exercida por missionários e pregadores”³⁰⁴. Leminski cita então a nação gegê-nagô, falante do iorubá, que, num gesto estratégico de resistência, traduziu e disfarçou seus orixás sob as máscaras dos santos católicos para, séculos mais tarde, poder voltar a dizer, explicitamente, Oxum, Oxalá, Xangô – como explica Mãe Stella, ialorixá consultada pelo ensaísta. O encanto é total: “Em toda a área da América onde foram disseminados no período de acumulação primitiva do capitalismo, a cultura negra resistiu” – e, ademais, “a música negra conseguiu sobreviver nos Estados Unidos, com um vigor extraordinário, influenciando toda a música popular moderna”³⁰⁵.

O sentido principal do encantamento leminskiano é, então, a capacidade de resistência da cultura negra, com o que Cruz e Sousa, antes exemplo à parte, se une às figuras de Jesus Cristo e Bashô como personagem que atuou à margem, mas, aos poucos, caminhou para o centro da história. É este, aliás, também o caso de Lev Davidovitch Bronstein – isto é, Leon Trótski.

c) Me enterrem com os trotskistas

A semelhança entre Paulo Leminski e Leon Trótski começa pela capa, ou melhor, pela imagem do revolucionário soviético estampada na capa de *Leon Trótski*: a paixão segundo a revolução. *Mutatis mutandis*, a figura física de Trótski – ou pelo menos suas características faciais – lembra aquela que se tornaria a identidade visual de Leminski:

³⁰³ LEMINSKI, 1983b, p. 10.

³⁰⁴ LEMINSKI, 1983b, p. 26.

³⁰⁵ Idem, p. 29.

óculos e fartos bigodes. Partindo desse ponto, são muitos os paralelos que a verve ensaística leminskiana traça, de maneira talvez insuspeitada, entre o ensaísta e o ensaiado. Antes de analisá-los, porém, vale fazer uma pausa para tratar de questões formais da obra: como se disse alhures, em *Trótski*, Leminski escreveu seu ensaio de maior fôlego (se entendermos o gênero segundo os critérios adornianos e deixarmos o romance-ideia *Catatau* de fora da conta). Além de ter sido publicado noutra formato (dessa vez a coleção da Brasiliense é *Antologias & Biografias*, e não mais a *Encanto Radical*, dos três primeiros ensaios), o texto sobre Trótski tem quase o dobro do tamanho do ensaio sobre Jesus, por exemplo, que é o segundo mais longo. O fato de ter vindo por último, depois de três outras experiências bem sucedidas, também é digno de menção: já experimentado no gênero, Leminski trilha agora com segurança o terreno que começara a tatear, mais ou menos uma década antes, quando começa a publicar seus anseios crípticos em revistas literárias. Então, não só em virtude do volume da obra, com *Trótski*, o leitor está diante de um ensaio maduro e de um ensaísta mais seguro, que se permitiu voos maiores.

A estrutura do texto é mais uma vez aprendida do domínio que o ensaísta tinha do artefato literário: logo de início, a história da Rússia é colocada dentro dos esquadros de *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski: segundo Leminski, nos quatro irmãos são lidos momentos da historiografia russa. “Esse tipo de abordagem do problema ‘Trótski’”, continua o poeta, “vai correr o risco de ser acusado de psicologizante” – afinal, continua, “quem deve explicar Trótski é Marx, não Freud” –, mas, num dos lances mais preñes de consciência filosófica de sua obra, o autor afirma:

Este estudo, porém, quer partir de um pressuposto diferente.
O de que o dentro é o fora. E o fora é o mais dentro.
Não só a História traz a marca dos indivíduos que a fazem. Mas,
também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem.³⁰⁶

Se o pressuposto leminskiano deve ser tomado como verdade para a leitura da abordagem proposta na obra sob análise, verdade também é que se pode radicalizar sua compreensão para toda a produção leminskiana – literária e não literária, verbal, sonora ou visual. No caso específico de *Trótski*, contudo, a questão é bem funda: ao mesmo tempo que a vida do revolucionário se deixa tocar pela história, que indubitavelmente o marca, essa mesma história se inscreve no corpo da vida do ensaísta dedicado a interpretar aquela vida já vincada pelos influxos históricos; afinal, existe um interesse claro do

³⁰⁶ LEMINSKI, 1986b, p. 10.

estudioso pelo estudado. Mais ainda: mantendo a lógica de que o dentro é o fora e o fora é o mais dentro, a vida de Trótski, na pena de Leminski, inscreve-se na vida do próprio Leminski, fundando uma dobra, uma relação tectônica profundamente íntima entre aquele que fala e aquele sobre quem se fala – num jogo de máscaras que ganha mais fôlego se são lembradas as inquietações estético-políticas do poeta na ocasião da escritura de “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.”. Explico: o polaco coloca na conta do soviético, a todo tempo, seus mesmos conflitos entre a elevação do estético e a urgência do político, de modo que boa parte da caracterização do personagem histórico cabe, sem maior esforço, na carapaça leminskiana.

Se a vida de Bashô chegou para Leminski (e para o leitor, por meio deste) sobretudo pelo interesse no haicai e no comportamento zen lido sob prisma contracultural, a vida de Trótski também aparece em dupla corrente: é pretexto para falar da Revolução Russa (e, veja só, das vanguardas artísticas russas) e das tensões entre a autonomia do objeto estético e as necessidades da esfera política que se imprimiram num dos principais expoentes daquele evento histórico. Entre Privada Joke e Slogan, *personae* leminskianas, pode se ler, aliás, a importante contraposição – afirmada, aqui e ali, em quase todo o ensaio – entre Trótski e Lênin, que pode assim ser resumida: se “na estratégia e na tática da ação política, a inteligência de Lênin supera em muito a de Trótski, mais hesitante, mais sujeita a erros e leituras equivocadas dos fatos”, “a máquina mental e intelectual de Trótski era mais complexa que a de Lênin” – “seus interesses eram mais plurais”, “suas leituras, mais diversificadas”³⁰⁷. Enquanto um tinha gostos artísticos mais conservadores e olhava desconfiado para as manifestações de vanguarda artística, tendo do cinema, por exemplo, uma visão doutrinária e pedagógica, o outro dedicou momentos importantes de sua reflexão ensaística à arte a ele contemporânea, sobretudo em *Literatura e revolução*, para Leminski “o mais extraordinário livro sobre literatura que um político jamais escreveu”³⁰⁸. Isso só era possível, diz o polaco, por conta da vida intelectual “muito cuidada” daquele jovem camponês ucraniano que, sempre primeiro da classe, “transforma-se num judeu urbano de classe média, um europeu culto e educado”³⁰⁹. Eivado de certa vaidade intelectual, Trótski tinha lugar na vida universitária, fazendo professores se queixarem de perder um aluno com tamanho talento para a matemática pura. Isso é importante para perceber que “a atividade política de Trótski [...] não vai

³⁰⁷ LEMINSKI, 1986b, p. 29.

³⁰⁸ Idem, p. 30.

³⁰⁹ Idem, p. 31.

nascer de uma revolta contra um estado pessoal de carência”: “como em Lênin, outro bem-nascido (como Mao e Fidel), em Trótski, a revolução vai ser uma *paixão intelectual*, uma certeza lógica, uma convicção feita de ferro em brasa”³¹⁰.

A paixão intelectual do soviético – paralelo perfeito do que se fala a respeito de Leminski, ele também vindo da província, sem nunca porém ter saído dela, para a vida culta – é frequentemente exaltada ao longo do texto, sempre lado a lado com suas movimentações políticas revolucionárias. Assim, mesmo no exílio, “levou vida intelectual, literária e pedagógica, estudando, lendo e lecionando para os companheiros de desterro”; “era espantosa a amplitude dos seus interesses literários e intelectuais”, como se vê nos “ensaios sobre Nietzsche, Zola, Ibsen, Górkki, Maupassant, procurando pensar a cultura à luz dos princípios marxistas numa perspectiva política” – sem deixar sua inteligência artística ceder aos princípios doutrinadores: “Trótski sempre teve uma noção muito clara da autonomia do estético, para cair no sectarismo primário dos que tentam reduzir a obra de arte a um reflexo mecânico da condição de classe do autor”³¹¹. Soava, porém, uma nota de certo individualismo narcisista na sua postura:

Perfeitamente cômico da necessidade de um partido forte e centralizado, Trótski se debateu, durante anos, com a ideia de um partido único, cérebro e central de todos os movimentos, senhor das armas e da ortodoxia ideológica. Lev sempre foi muito vaidoso da sua inteligência. Na militância revolucionária, sempre buscou satisfações do “ego”.³¹²

As urgências revolucionárias vão, contudo, tomar a inteligência trotskista e torná-lo, com a convicção que lhe era habitual, o mais ferrenho dos bolcheviques; enquanto isso, por outro lado, suas posições diante da arte sempre vão se mostrar coerentes com a sua formação intelectual – afinal, para Leminski, “embora não fosse poeta nem ficcionista, era um escritor poderoso, senhor de todas as forças da língua russa”, tornando-se, “no começo dos anos 20, o mais importante crítico literário da Rússia”³¹³. Ironicamente, a vaidade decorrente de sua distinção intelectual vai ser, depois da morte de Lênin, um dos principais alvos daquele que surge como seu verdadeiro contraponto (já que diversas vezes cedera espertamente ao pensamento leninista): “A genialidade de Trótski não era páreo para a metódica mediocridade de Stálin, uma estranha mediocridade onde entrava uma extraordinária precisão de cálculo, um senso dos objetivos possíveis e

³¹⁰ LEMINSKI, 1986b, p. 32.

³¹¹ Idem, p. 37.

³¹² Idem, p. 42.

³¹³ Idem, p. 87.

a mais absoluta falta de escrúpulos morais para atingi-los”³¹⁴. Trótski vai ser minado, então, dentro de seus próprios domínios; vai ser exilado, depois expulso e finalmente assassinado pela paciência bovina de Stálin, responsável por persegui-lo, com seus tentáculos intercontinentais, por todo o mundo, até infiltrar, como se homem de confiança fosse, um de seus agentes no refúgio do inimigo. A dicotomia Trótski vs. Stálin, Leminski observa bem, fez com que a bandeira trotskista ficasse “como uma espécie de horizonte utópico de um comunismo sem as deformações soviéticas, um comunismo com mais liberdade individual, aberto a inovações no plano artísticos, contrário aos privilégios da Nova Classe burocrática, os *aparátchik* da *Nomenklatura*”; assim, prossegue o ensaísta, “Trótski sobreviveu como mito, como ideia” – embora essa ideia seja, na verdade, “fruto de uma fantasia (erótica ou heroica...) dos que invocam seu nome”, uma vez que “bolchevique, Trótski estava longe de ser um liberal”³¹⁵.

Os dois últimos capítulos, embora se chamem “Trótski e a guerra” e “Trótski e a cultura”, mais abordam a posição da União Soviética na Primeira Guerra Mundial e as vanguardas artísticas da Rússia de início de século (dando especial relevo ao nome de Maiakóvski) que analisam traços da personalidade trotskista. Dos quatro apêndices, os dois últimos, no entanto, revelam um gesto literário que vincula decisivamente, pelas malhas das letras, Paulo Leminski a Leon Trótski: trata-se de uma carta-testamento deixada pelo líder soviético em 1940, pouco antes de sua morte, e de um poema do curitibano que, lido sob a luz da carta, ganha um espectro de sentidos especial:

o velho leon e natália em coyoacán

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

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

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

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia
nada como um dia atrás do outro vindo
você e eu sonhando e dormindo³¹⁶

³¹⁴ LEMINSKI, 1986b, p. 93.

³¹⁵ Idem, p. 107.

³¹⁶ LEMINSKI, 1983a, p. 46.

“O velho Leon e Natália em Coyoacán” foi publicado originalmente em *Polonaises*, de 1981, e republicado em *Caprichos & relaxos*, de 1983, mas a posição que ocupa, destacado como único texto em versos após uma centena e meia de páginas de prosa ensaística, em *Leon Trótski: a paixão segundo a revolução*, lhe confere novas leituras. Último apêndice do livro, anterior apenas à bibliografia, o poema é precedido por uma carta (seguida de um *post scriptum*) de tom notadamente comovido, em que Trótski comenta a proximidade do fim de sua vida, sua luta política e a resistência de sua fé no homem, agradecendo, ainda, o apoio de sua companheira, Natália Ivanovna Sedova. A carta já começa num tom de resistência: “Minha pressão sanguínea elevada (e que continua a elevar-se) engana àqueles que me são próximos sobre minhas reais condições físicas. Estou ativo e capaz de trabalhar, mas o fim está evidentemente próximo”. No parágrafo seguinte, já tem espaço uma menção aos conflitos políticos em que sempre esteve envolvido, sobretudo aquele com seu rival e algoz: “Não preciso mais uma vez refutar aqui a calúnia vil de Stálin e seus agentes: não há uma só mancha sobre minha honra revolucionária. Não entrei, nem direta nem indiretamente, em nenhum acordo [...] com os inimigos da classe operária”. Ao que se segue uma crença inabalável no futuro: “As novas gerações revolucionárias reabilitarão sua honra política e tratarão seus carrascos do Kremlim como eles merecem”. Dando lugar à comoção daqueles que olham a vida do fim, Trótski deixa agradecimentos aos amigos sem citá-los nominalmente, à exceção de Natascha: “Além da felicidade de ser um combatente da causa do socialismo, quis a sorte me reservar a felicidade de ser seu esposo. Durante quarenta anos de vida comum, ela permaneceu uma fonte inesgotável de amor, magnanimidade e ternura”. Antes de Sedova aparecer e abrir a janela, fato que é literariamente incorporado pela escritura da carta, uma nova afirmação ideológica, no que revela sua conhecida convicção: “Morro revolucionário proletário, marxista, partidário do materialismo dialético e, por consequência, ateu irreduzível” – o que se liga à sua assertiva final, já nas últimas linhas do *post scriptum*: “Esta fé no homem e em seu futuro dá-me, mesmo agora, uma tal força de resistência como religião alguma poderia me fornecer”³¹⁷.

Após construir essa atmosfera, formada pela transcrição da carta, Leminski oferece sua contribuição – ao mesmo tempo uma releitura da carta, da vida de Trótski e de seu próprio poema, de meia década atrás. Nele, o tom inflamado de um texto que aborda as potências vívidas de um dos mais importantes revolucionários do século

³¹⁷ LEMINSKI, 1986b, p. 143-146.

passado é substituído pelo tom menor, quase idílico, que já é emprestado pelos dizeres do título: no lugar de Trótski, nome sonoramente vigoroso, aparece “o velho leon”, junto a “natália”, também apresentada apenas com seu prenome, em Coyoacán – bem distante, portanto, geográfica e temporalmente, da luta intensa dos primeiros anos da Revolução. Embora o personagem seja apresentado em terceira pessoa no título (que, aliás, deslocado à direita, como é o caso de alguns poemas de Leminski, parece quase uma rubrica dramática), os versos são escritos em primeira pessoa – e em diálogo franco com uma segunda pessoa, como se fosse, mais que um poema sobre os anos finais Trótski, um texto de Leon para Natália. A estrutura circular e reiterativa gira em torno de alguns elementos principais: além dos dois protagonistas da cena, tem-se a lembrança de Petrogrado nos anos revolucionários, o sono e o conseqüente sonho do casal. À parte os elementos que reaparecem ao longo dos quatro tercetos, o ritmo também é reiterado: o primeiro verso, bárbaro, sempre mais longo, é acompanhado de um verso mais curto – que varia entre dez e doze sílabas –, ao qual se segue um outro verso ligeiramente mais curto (variando entre oito e nove sílabas). Assim, de um terceto se extrai a chave de interpretação para os outros três:

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

Petrogrado aparece associado à neve, em contraponto ao céu limpo, de sol radiante, que se encontra, por exemplo, quando Natascha abre a janela do quarto onde Leon redigia sua carta-testamento, em seu refúgio no México. Do primeiro para o segundo verso de cada estrofe, aliás, há sempre uma oposição: se à neve se opõe o céu aberto, aos casacos e cossacos se contrapõem os corpos nus dos amantes; às multidões gritando, opõem-se “silêncio nós dois murmúrios azuis”; ao dia que não volta mais, o que está por vir. Em seguida, sempre sobrevém o verso que se vai remodelando para fundar de vez o ambiente idílico da presente calmaria e, de quebra, ensaiar uma transa de verbos que se cruzam entre os protagonistas: “você dormindo e eu sonhando”; “eu dormindo e você sonhando”; “eu e você dormindo e sonhando”; “você e eu sonhando e dormindo”.

A lógica das oposições espalhadas pelo poema dá testemunho da própria vida de Trótski, do coletivo para o pessoal. A esse propósito, mais ou menos na metade de seu ensaio, Leminski afirmou: “no meio dessas tempestades históricas, onde era um dos protagonistas, Trótski ainda achava tempo para ter uma família, ser pai e ser marido

(Lênin e Krupskáia não tiveram filhos)”³¹⁸. Quanto à companheira que ainda nos anos de exílio se fazia presente, um dado importante: “Natália não era apenas uma dona de casa. Os bolcheviques no poder, ela logo se viu num cargo na área cultural, que compreendia a defesa dos monumentos históricos da Rússia pré-revolucionária. E não foi fácil o seu trabalho”³¹⁹. Às observações sobre a vida pessoal de Leon, coadunam-se suas afirmações de “Arte revolucionário e arte socialista”, um dos ensaios de *Literatura e revolução*: “A tragédia das paixões pessoais exclusivas é muito insípida para o nosso tempo. Por quê? Porque vivemos numa época de paixões sociais. A tragédia de nossa época consiste no conflito entre o indivíduo e a coletividade”³²⁰. Desse conflito nasce o poema, do conflito entre o coletivo e o individual, o político e o lírico, o Partido e a família, o revolucionário e o onírico – o sonho, contudo, que chegou junto com a velhice e a separação forçada do Estado que ajudara a fundar, aparentando extrema calma, não deixa de ressoar as vontades utópicas de Trótski: por mais que se criem contrapontos entre o presente e o passado soviético, a sombra Petrogrado está sempre lá – mesmo em Coyoacán. Se o projeto trotskista foi tido como um projeto utópico, seu sonho sob um céu límpido não esquece – como fica claro na carta-testamento – sua honra política, sua resistência. Afinal, décadas depois, um poeta baiano cantaria sobre outro revolucionário comunista – este, brasileiro: “Os comunistas guardavam o sonho / Os comunistas, os comunistas”³²¹.

Uma última nota que se mantém em suspensão com o poema – nota que funde ensaísta e objeto de ensaio – é o parentesco que sutilmente se forja entre Trótski e Leminski. Em sua introdução a *Vida*, Alice Ruiz já notara que o poeta curitibano via com simpatia o revolucionário soviético inclusive pela questão do exílio, que é ressemantizada nos versos do poema. Esse exílio de um camponês judeu ucraniano tornado intelectual comunista erudito deixa entrever, então, o exílio que Leminski criou para si ao dizer que, com o Vístula na veia e a Polônia na memória, seu avô deixara Narájow em direção aos nossos tristes trópicos. Assim como o pai de seu pai (embora evidentemente por motivos distintos), Trótski, em fuga, deixou o frio da Rússia vindo em direção ao sol e ao céu límpido das Américas. E com ele foi encontrar o poeta curitibano que um dia escreveu um ensaio chamado *Leon Trótski: a paixão segundo a revolução* – e que escolheu a palavra paixão para encerrar seu poema “para a liberdade e luta”:

³¹⁸ LEMINSKI, 1986b, p. 74.

³¹⁹ Idem, *ibidem*.

³²⁰ TRÓTSKI, 2007, p. 189.

³²¹ VELOSO, 2012.

me enterrem com os trotskistas
na cova comum dos idealistas
onde jazem aqueles
que o poder não corrompeu

me enterrem com meu coração
na beira do rio
onde o joelho ferido
tocou a pedra da paixão³²²

Por sua paixão estética ou por sua paixão política, Paulo Leminski se descobriu em Leon Trótski e, nisso, viu de relance sua própria poesia – que se iluminou.

³²² LEMINSKI, 1983a, p. 54.

Terceira parte

OBRA

FAZIA POESIA

Ritmo e poesia. Os desenhos sonoros da poesia leminskiana.

Notas sobre o silêncio. Silêncio e poesia. O silêncio zen.

“Epitáfio para o corpo” e “Arte do chá”.

Leminski e a canção. “Verdura”: poesia, história e música.

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.

(Caprichos & relaxos)

ESCRITA NO ESPAÇO

Este calor acalma o silêncio onde o pensamento
não entra, ingressa e integra-se na massa.

(Leminski, *Catatau*)

Leminski, como se já afirmou à exaustão, era sobretudo poeta. E sua carreira no domínio da poesia começou muito antes de sua estrondosa chegada à Editora Brasiliense, em 1983, com a publicação de *Caprichos & relaxos*. É de vinte anos antes, em 1963, um dos momentos da estreia leminskiana no cenário poético nacional, despertando o interesse de intelectuais e escritores na Semana de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte. O polaco contava apenas 19 anos, mas daí em diante passaria a colaborar com poemas em inúmeros periódicos dedicados à literatura, dos quais destaca-se a revista *Invenção*, veículo central do ideário concretista – com o qual, muito já se afirmou, Leminski manteve intensa (para não dizer tensa) relação. Talvez por ter dedicado longos anos à escritura do *Catatau*, seu romance-ideia publicado em 1975, apenas em 1976 o poeta vai ter seu nome estampado na capa de um conjunto de poemas, graças à experiência que realizou com Jack Pires nos *Quarenta clics de Curitiba*, que emparelhavam fotos de um e poemas de outro; na verdade, a obra saiu em formato de portfólio, e muitos dos poemas encorpariam outros livros do poeta, de modo que só em 1980 Paulo Leminski vai publicar, individualmente e em edição particular, seu primeiro livro autoral de poemas: *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase* (edições ZAP). No ano seguinte, vem a lume um novo volume de poesia, sob o título de *Polonaises*, e finalmente, em 1983, esses dois primeiros, junto a poemas publicados na revista *Invenção* e a outros inéditos, formam o que se tornou conhecido como *Caprichos & relaxos*. Três outros livros (dois deles póstumos) completam a obra poética leminskiana: *Distraídos venceremos*, de 1987; *La vie en close*, de 1991; e *O ex-estranho*, de 1996. Em todos eles, um estilo muito evidente, vinculado naturalmente às questões ideológicas trabalhadas até aqui, mas também muito preocupado com o aspecto formal da poesia – o que, para lembrar Nelson Ascher em resenha de *Caprichos* para a *Folha*, muito tinha a ver com o esforço leminskiano de criar matrizes poéticas. A poesia de Leminski mostra, assim, um aprendizado muito valioso das discussões políticas e contraculturais dos anos 1970 – o que lhe concedeu uma dicção bastante aproximada do grupo de poetas marginais cariocas, com os quais significativamente se confunde – e um apelo claro ao cuidado com o ritmo e a imagem do poema. De modo a expor essa oficina poética, passo, agora, a observar como se

constitui a máquina do poema em Paulo Leminski, revelando, nela, suas obsessões, preocupações e referências.

a) Ritmo e poesia

O ritmo do poema não deriva apenas da sonoridade emprestada pelas palavras que se encadeiam verso a verso, ele se relaciona, necessariamente, com a forma como sua composição lida com o silêncio. Sendo assim, pode soar paradoxal, mas, no que tem de ritmada, a escrita leminskiana, tão associada à sua *persona* verborrágica de caipira cabotino (a expressão é de Bressane) muito deve a um aprendizado com o silêncio. Contudo, a operação de destrinçar seu trabalho poético não pode, em nada, se esquivar da fama de expansivo, loquaz e falastrão daquele que, conta sua mitologia, virava noites discursando a seus convivas até que o corpo pedisse a conta e repousasse – de súbito – em silêncio. Pelo contrário: considero que o espírito falante do poeta, quando encontra a disciplina do silêncio consciente, é justo o que possibilita seu ofício mais diligente: o poema. E, em Leminski, o exercício do poema – inclusive, naturalmente, nos casos em que foi concebido como canção – é prenhe de motivação musical, o que não reduz o papel do silêncio – apreendido, em larga medida, pela disposição estética e cultural do autor a se dedicar ao zen.

A questão é vasta, mas o momento em que essa preocupação com os sentidos poéticos do silêncio aparece de maneira mais evidente na obra leminskiana é, sem dúvida, no poema-anseio “Variações para silêncio e iluminação” – do qual escolho, por ora, suprimir cinco seções (sobre Buda, que será discutida mais adiante, e Pascal, Hitler, Graciliano Ramos e “a maioria”, mais dedicadas a uma consciência ética) para me concentrar nos três trechos mais próximos de uma reflexão poético-musical. O primeiro silêncio (na verdade o segundo da sequência original) é precisamente o matemático:

o silêncio de pitágoras

para pitágoras
tudo é número
tudo é harmonia
tudo é música

os astros obedecem a uma matemática
essa matemática é uma música

não ouvimos a música das estrelas
porque nossos ouvidos são impuros

a culminância da experiência pitagórica

de purificação
 e ascensão de espírito
 era ouvir nas noites estreladas
 a sinfonia vinda das esferas
 o silêncio dos astros
 nasce da nossa surdez³²³

Como é praxe em Leminski, a referência a Pitágoras é rearranjada de modo que culmine com pressupostos estéticos da poética leminskiana. Ouve-se, assim, música na matemática pitagórica, que harmoniza os astros no sentido de uma purificação silenciosa à qual, ironicamente, estamos surdos. É uma experiência matemática, sim; mas, no que tem de exata, também profundamente natural – quase um panteísmo musical. A ele, segue-se “o silêncio de pascal”, sucedido pelo de Hermes, que deixa soar uma nota mais agudamente vanguardista – citando duas referências-chave do polaco (Mallarmé e Maiakóvski):

o silêncio de hermes

é o silêncio hermético
 o silêncio dos sinais difíceis de ler
 o silêncio da poesia de vanguarda
 o claro silêncio de mallarmé
 e da poesia de vanguarda
 o silêncio da ilegibilidade de hoje
 que vai alimentar a legibilidade superior
 de amanhã

hermes é o deus que conduz as almas
 até seu destino
 o deus que tira o sentido das mensagens
 mortas
 e as conduz à vida do entendimento
 o silêncio “incompreensível para as massas”
 a grande acusação contra maiakóvski
 o silêncio lance de dados
 o acaso
 uma chance até o absoluto³²⁴

Hermes, deus grego, é apropriado – tal como se fez com Pitágoras (para não falar de outra dúzia de referências que foram remodeladas pela pena leminskiana) – para caracterizar o silêncio que se finca entre a poesia de vanguarda (de matriz mallarmaica) e o povo; é o silêncio a ser superado, na proposta oswaldiana, quando a massa puder comer desse biscoito fino que a vanguarda produz. Leminski é preciso em sua interpretação utópica desse silêncio (violento, muitas vezes) entre a arte vanguardista e o

³²³ LEMINSKI, 1986a, p. 16.

³²⁴ Idem, p. 17.

povo: “o silêncio da ilegibilidade de hoje / que vai alimentar a legibilidade superior / de amanhã”. O silêncio de Hermes é, portanto, aquele que antecede o esclarecimento.

O terceiro fragmento citado (na verdade o sétimo da sequência) abre os horizontes da vanguarda literária, já delineados no trecho sobre Hermes, para a música e as artes plásticas. Nele, Webern ressoa em João Gilberto e chega aos ouvidos de Augusto de Campos em nós, elipses e substantivos, na plenitude do som – em absoluto silêncio:

o silêncio de webern

é também o silêncio de joão gilberto
 entreouvido por augusto de campos
 num silêncio só
 no quarteto samba
 de um silêncio só
 o silêncio dos grandes mestres da ausência
 como mondrian
 o silêncio nó
 o silêncio elipse
 o silêncio substantivo
 o silêncio plenitude do som
 o silêncio de spengler para spengler
 (“a decadência do ocidente”)
 a forma mais completa de comunicação
 é a atingida por um casal de velhos camponeses
 sentados à porta da sua choupana
 ao cair do sol
 contemplando o pôr-do-sol
 em absoluto silêncio
 é o silêncio
 das coisas com sentido demais
 o silêncio depois que tudo já foi dito³²⁵

Vê-se logo que – musical e matemático, poético e hermético, comunicativo e vanguardista – muitos são os adjetivos possíveis para as metamorfoses do silêncio leminskiano. Vale a pena, porém, analisar essa orquestração oferecida por “Variações para silêncio e iluminação” pelo prisma da própria compreensão formal que o poeta tinha de seu ofício – dado que se extrai de seus poemas. De modo a organizar o raciocínio, trago à baila algumas vozes que entram em consonância com Leminski: Alfredo Bosi, Giorgio Agamben e José Miguel Wisnik em suas proposições acerca do ritmo fundado pelo silêncio.

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi dedica um capítulo especial ao tema “Frase: música e silêncio”. Em sua equação, o ensaísta percorre a trilha do silêncio desde o contexto mais corporal da fala ao contexto artístico-artificial da poesia: a pausa,

³²⁵ Idem, p. 18.

comenta, é caractere essencial ao exercício fisiológico da fala – e, se a poesia vem da fala, se metro e ritmo do verso têm como matriz fundamental a língua oral, essa mesma pausa ajuda a fundar a imitação do ritmo frásico da língua falada na expressão poética, versificada. Bosi entende o ritmo como um processo, um movimento, que opera *uma passagem* (em suas palavras, “para a alteridade” ou “para a repetição”); e esse processo se configura pela alternância necessária e/ou estratégica de som e silêncio – assim como o Tao, assinala o autor, entende “a totalidade do real como um processo ritmado pela alternância de dois princípios opostos e complementares: *Yang* [que se vincula ao som] e *Yin* [parente do silêncio]”³²⁶.

Passando a tratar especificamente do contexto poético, Bosi, além de reiterar o equilíbrio que se alcança por meio da pausa e de lembrar que, em sua função interna, é ela que determina o *tempo* da leitura, indica os sentidos dialéticos do silêncio instaurado pelo branco no fim do verso, que “pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para a supressão agônica de toda a operação comunicativa”³²⁷. É assim que a pausa derradeira, que aparenta ser toda ausência, se constitui de um silêncio vivo, que é todo presença: a pausa final, que se apresenta com ares de finitude, deságua no estado do receptor – de “silêncio aberto e expectante” – e oferece, para ele, a infinita “tradução de uma subjetividade em outra”³²⁸. Sem esse silêncio, então, morrem o ritmo, a expressão e o poema.

Giorgio Agamben também ajuda a iluminar a questão, sobretudo no ensaio “O fim do poema”, que encontra forte ressonância em sua *Ideia da prosa* (no fragmento homônimo da obra): o verso, unidade forjada com base em limites e terminações, se define – em oposição à prosa – precisamente por uma possibilidade que se apresenta em seu fim: “a possibilidade do *enjambement*”, diz o filósofo, “constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa”; “pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica?”³²⁹. Em “Ideia da prosa”, o filósofo se parafraseia: “é, sem mais, poesia aquele discurso em que é possível opor um limite métrico a um limite sintático (todo verso em que o *enjambement* não está efetivamente presente será então um verso com *enjambement* zero), e prosa aquele discurso no qual isso não é possível”³³⁰. Há poetas, continua o

³²⁶ BOSI, 1997, p. 90.

³²⁷ Idem, p. 101.

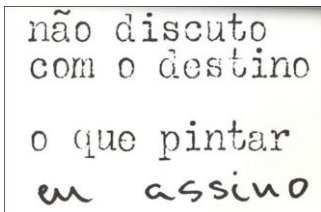
³²⁸ Idem, p. 107.

³²⁹ AGAMBEN, 2002, p. 142.

³³⁰ AGAMBEN, 2012, p. 29.

italiano, em que o mais comum é encontrar o *enjambement* zero, enquanto noutros o recurso é usado à exaustão. Fato é que essa intriga entre forma e sentido (ou pelo menos a possibilidade dela) é o principal traço distintivo do discurso poético; ou seja, o silêncio do fim do verso³³¹, a que já aludira Bosi, é a condição mínima para a própria condição do verso – como se um verso se fizesse pelo seu fim.

Se o *enjambement* – elemento que contém um silêncio prene de significados em estado latência – está ligado umbilicalmente ao aspecto rítmico do poema (que é sua questão central), cumpre observar como a poética leminskiana lida com ele. De maneira geral, à exceção dos raros poemas que exibem versos mais longos (e mais numerosos), Leminski anda numa dupla via quando o assunto é a suspensão ao fim do verso. A primeira e talvez mais aparente escolha expressiva dos versos leminskianos é pelo tom sentencial, proverbial, que de algum modo lhe fez célebre. Não são apenas versos frequentemente curtos: seu desenho sintático e sonoro costuma se realizar no contexto intraverso, para que o desenho semântico, naturalmente, se construa no contexto interversos. Na máquina poética Leminski pode-se dizer, então, que há uma opção global pela coincidência entre o tamanho do verso e seus limites sintáticos – é nesse sentido que seus versos são unidades coesas que provocam o impacto pela forma de expressão. Observo alguns exemplos em que isso é bastante marcado:



não discuto
com o destino
o que pintar
em assino³³²

ai daqueles
que se amaram sem nenhuma briga
aqueles que deixaram
que a mágoa nova
virasse chaga antiga

ai daqueles que se amaram
sem saber que amar é pão feito em casa
e que a pedra só não voa
porque não quer
não porque não tem asa³³³

³³¹ Que Agamben propõe chamar de *versura* – “termo latino que indica o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco” (AGAMBEN, 2002, p. 143).

³³² LEMINSKI, 1980, s/p.

³³³ LEMINSKI, 1987, p. 74.

parem
eu confesso
sou poeta

cada manhã que nasce
me nasce
uma rosa na face

parem
eu confesso
sou poeta

só meu amor é meu deus

eu sou o seu profeta³³⁴

Outro dado especial enlaça esses três exemplos: não só os versos correspondem a unidades sintáticas independentes como o fim do verso, de *enjambement* zero, diria Agamben, pela ausência de pontuação, determina a pausa sintática que, em alguns casos, pediria uma vírgula, um ponto – ou dois. Isso não é exclusividade leminskiana; a fonte da poesia moderna em que o curitibano bebeu lhe ensinou essas artimanhas, que realizou com propriedade e à exaustão, de modo que se tornaram verdadeiros estilemas de sua escrita. Há momentos, contudo, em que Leminski faz, sim, uso consciente do *enjambement* – e aí esses casos, por serem mais raros, ganham um brilho diferente e significados mais candentes. Exemplos disso são o terceiro e quarto versos de

entre a dívida externa
e a dívida interna
meu coração
comercial
 alterna³³⁵

ou a maioria dos versos de

minha amiga
 indecisa
lida com coisas
 semifusas

quando confusas
mesmo as exatas
 medusas
se trasmudam
 em musas³³⁶

³³⁴ LEMINSKI, 1983a, p. 91.

³³⁵ Idem, p. 33.

³³⁶ Idem, p. 31.

e, ainda, a fragmentação – com ares de e. e. cummings – de “desabrocha” em

entre
a água
e o chá
desab
rocha
o maracujá³³⁷

Em *Semiótica e literatura*, sem tratar do exemplo específico do *enjambement* (o foco é a paronomásia, recurso tipicamente concretista), Décio Pignatari oferece contribuições ao que afirmo, com Bosi e Agamben, acerca do ritmo do verso. O teórico, no seu estudo, está interessado nas rupturas do discurso como estratégias para criar “uma sintaxe não linear, uma sintaxe analógico-topológica”³³⁸; daí seu interesse pela rima, que criaria uma fricção entre os sentidos das palavras onde havia apenas um parentesco sonoro. Contudo, o que se afirma a respeito da rima cabe perfeitamente ao recurso analisado aqui; afinal, ela se vincula necessariamente aos limites métricos do verso – e muitas vezes, quando não se obedece a um esquema fixo de versificação, é ela, a rima, quem define a pausa final do verso e o eventual *enjambement*. Esse, aliás, é precisamente o caso de Leminski, muito dedicado – em virtude de sua frequente submissão à rima³³⁹ – à criação da sintaxe topológica que Décio usa como base para a formulação de que a “repetição de sons no tempo cria uma rede especial rítmica” – o que lhe permite concluir, finalmente, que “ritmo é ícone”³⁴⁰.

Mas, cabe indagar, e o silêncio que se aplaca após o verso final, quando já não mais é possível o *enjambement*? A linha que encerra o poema não é um verso – é prosa? Qual o sentido desse último silêncio e qual o traço peculiar que carrega e lhe dá lugar no discurso poético? Giorgio Agamben vê, aí, uma crise decisiva para os poetas – crise que Proust já notara na perda de fôlego sentida nos versos finais dos poemas de *Flores do mal*. Uma saída para essa questão essencial é encontrada pelo filósofo em Dante: “*pulcerrime tamen se habent ultimum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt* (‘belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, com as rimas, no silêncio’)”³⁴¹. Nesse sentido, irmanando-se ao verso anterior pela rima (afinal, como

³³⁷ LEMINSKI, 1987, p. 124.

³³⁸ PIGNATARI, 2004, p. 181.

³³⁹ Lembro, aqui, os versos de Caetano Veloso em “Festa imodesta”: “Acima do coração / que sofre com a razão / a razão que vota no coração / e acima da razão a rima / e acima da rima a nota da canção” (VELOSO, 1989, p. 40).

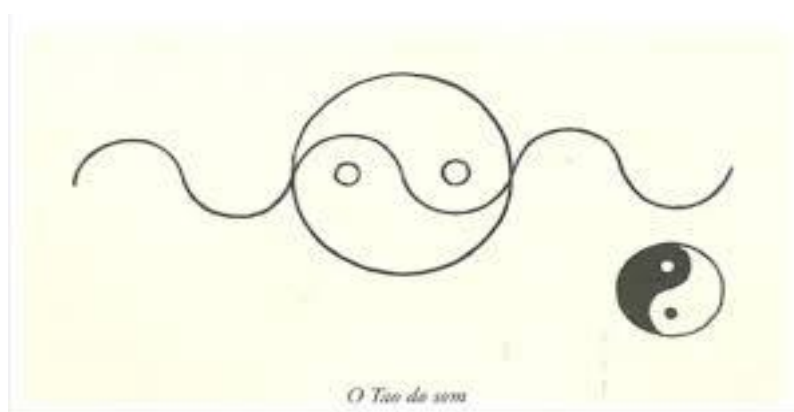
³⁴⁰ Idem, *ibidem*.

³⁴¹ AGAMBEN, 2002, p. 146.

acabei de dizer, é este o dever da rima: imantar os versos e arranjar o ritmo), o verso final se aglutina a seu par e se lança no silêncio derradeiro mantendo sua disjunção basilar entre sintaxe e semântica, entre som e sentido³⁴².

Por fim, de modo a compor o coro, vale ainda a menção ao que José Miguel Wisnik pontua acerca das estreitas relações entre ritmo e silêncio – agora no contexto mais estritamente musical. Em *O som e o sentido* o primeiro tópico das formulações em torno da “Física e metafísica do som” trata justamente do “Sinal de onda: som e silêncio”. Atenta-se, assim, para a forma de periodicidade com que o som, como uma onda, ocorre no tempo. Essa onda, diga-se, é feita de impulsões e repousos, funcionando, para muitas culturas, como representação do “movimento permanente”³⁴³. Em razão disso Wisnik, assim como Bosi, traz o círculo do Tao, “que contém o *ímpeto yang* e o *repouso yin*” e “é um recorte da mesma onda que costumamos tomar, analogicamente, como representação do som”³⁴⁴:

Figura 4 – O Tao do som



Fonte: WISNIK, *O som e o sentido*, p. 18.

Do repouso, do lapso constitutivo, da ausência necessária dentro do movimento do som, vem a constatação precisa do ensaísta: “Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso

³⁴² Para os versos finais que não rimam (e mesmo para aqueles que não coincidem, na métrica, com os versos precedentes), vale uma tradução mais exata da proposição de Dante: belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, *com o ritmo*, no silêncio. Assim, mesmo que não encontre par perfeito no restante do poema, o verso final se lança como expoente último – última lança dos ritmos entoados em todo o corpo de versos (mesmo que por oposição, ou por negação absoluta do ritmo).

³⁴³ WISNIK, 2014, p. 18.

³⁴⁴ Idem, *ibidem*.

se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*³⁴⁵ – do mesmo modo, veja só, que as pausas internas do verso fundam seu ritmo e as pausas finais constituem seu caráter poético.

b) Os sentidos do silêncio

Está mais do que estabelecida a relação orgânica existente entre poesia, ritmo e silêncio, mas, ao tratar da obra de Paulo Leminski, entra ainda nessa concepção uma outra nota, de caráter menos verbal e técnico, emprestada do universo místico oriental: a importância do silêncio zen. Não à toa, é a ele que o poeta dedica o primeiro fragmento da já citada prosa porosa “Variações para silêncio e iluminação” – “o silêncio de buda”:

o cristianismo nasceu
das palavras de Jesus

o zen nasceu
de um silêncio de Buda

um dia o iluminado
em lugar do sermão
apresentou aos discípulos
uma flor
sem dizer palavra
um único discípulo entendeu
mahakasyapa
primeiro patriarca do zen
a doutrina da meditação silenciosa
da concentração descontrainda
da dança não dançada
da voz sem voz
da iluminação súbita
da luz interior
da superação dialética dos contrários
na vida diária³⁴⁶

A aproximação a esse silêncio deve ser cuidadosa, pois é longo o caminho a ser percorrido do Ocidente ao Oriente também em termos de conceitos culturais. Por isso, Daisetz Suzuki, em sua importante *Introdução ao Zen-budismo*, identifica a necessidade de um exercício de aclimação à atmosfera mística do Leste – mística não no sentido do “fantástico, irracional e impossível de ser trazido para dentro da esfera da compreensão intelectual”, mas na consciência de que “nas atividades da mente oriental há algo de

³⁴⁵ WISNIK, 2014, p. 18. Reflexão semelhante se encontra no ensaio “As formas do silêncio”, de Newton Bignotto, a partir de *No coração das trevas*: “O que Conrado nos ajuda a compreender é que palavra e silêncio só fazem sentido juntos. Os gritos são tão irreconhecíveis quanto sem desaparecimento” (BIGNOTTO, 2014, p. 230).

³⁴⁶ LEMINSKI, 1986a, p. 15.

silencioso, calmo, imperturbável, que parece estar olhando para a eternidade”³⁴⁷. Esse silêncio de um “abismo eterno”, o “silêncio de Deus”, “o silêncio do trovão”, permeia, conta Suzuki, todas as coisas orientais – e não deve ser confundido com “preguiça ou inatividade”, e tampouco com a morte: “Infelizes aqueles que consideram esse silêncio como decadência e morte, pois serão envolvidos pela explosão da atividade provinda desse silêncio eterno”³⁴⁸. Não é, porém, um silêncio metafísico, pois, quando “o budismo abandonou sua superestrutura altamente metafísica, a fim de se tornar uma prática disciplinadora da vida”, teve como resultado o Zen³⁴⁹. E, da relevância desse silêncio para o Zen, vem seu significado na poesia oriental – com a qual, lembre-se, Leminski teve um importante encontro.

O objetivo de toda a disciplina zen, de todo o exercício de meditação, de toda a dedicação que exige, é abandonar a lógica mundana, maniqueísta, centrada em dualismos, e caminhar em direção a um *novo* ponto de vista, à compreensão da natureza das coisas. A aquisição dessa perspectiva iluminadora é chamada *satori*, com o que se abre a vida do Zen. Suzuki define o *satori* como “um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica”: é o “desabrochar de um novo mundo até então despercebido, em face da confusão da mente dualística”³⁵⁰. Acontece que, da mesma forma que o *satori* se situa fora do círculo da análise intelectual, nenhum mestre pode, com base em argumentos ou raciocínios lógicos, levar seus discípulos a essa iluminação, por um simples fato: o *satori* é, essencialmente, transverbal – fruto do silêncio e realizável apenas dentro dos limites do silêncio, a luz do *satori* não se cruza com as luzes da linguagem. Nas palavras do próprio Leminski: “Essa transverbalidade da experiência zen evidencia-se no ‘satôri’, a iluminação, pessoal e intransferível, impossível de programar, prever ou administrar (o desejo de atingir a iluminação, dizem, é o maior obstáculo para atingi-la)”³⁵¹. Assim se constrói uma das explicações do silêncio de Buda, que repercute na variação leminskiana, elaboradas por Troy Wilson Organ no clássico ensaio “The silence of the Buddha”, de 1954. O estudioso explica que, no século VI d.C., tinha importante influência sobre o pensamento oriental, em especial o indiano, um monge chamado Siddhaarta Gautama – o Buda –, que, quando solicitado por seus discípulos a expressar sua visão acerca de alguns problemas metafísicos, mantinha-se

³⁴⁷ SUZUKI, 1969, p. 56.

³⁴⁸ SUZUKI, 1969, p. 57.

³⁴⁹ Idem, *ibidem*.

³⁵⁰ Idem, p. 113.

³⁵¹ LEMINSKI, 1983b, p. 68.

insistentemente em silêncio³⁵². O venerável Maalunkyaaputta, contemporâneo de Buda, percebeu, então, que, se O Abençoado respondesse as questões que a ele se colocavam, teria a vida religiosa sob seu controle; em contrapartida, se não oferecesse resposta, negaria o ideário maniqueísta imposto pelas religiões e se voltaria à vida cotidiana. Foram catorze as questões direcionadas a ele, todas elas obedecendo a uma visão dicotômica, sobre a eternidade ou não eternidade do universo, sua finitude ou sua infinitude, acerca da identidade ou não entre alma e corpo, sobre a sobrevivência da alma à morte etc. Do silêncio que se seguiu a essas perguntas, derivam respostas, todas da ordem do indecidível, que são ensaiadas por Troy Organ: Buda manteve-se quieto pois concordava com as visões correntes acerca das questões; ou, pelo contrário, refutava essas visões com seu silêncio; Buda não tem uma opinião acerca dos assuntos abordados; ou simplesmente não nos conta sua opinião; ou, finalmente, não pode demonstrar sua visão porque a linguagem seria insuficiente para revelá-la. Com essa última proposta interpretativa, Buda alcança a ideia da meditação silenciosa, incomensurável para a linguagem – “da superação dialética dos contrários / na vida diária”, diria Leminski. Em razão disso, Organ³⁵³ diz que as últimas palavras de Buda não foram sobre a imortalidade ou sobre as questões metafísicas que lhe colocavam: sua última preocupação foi avisar aos discípulos sobre a necessidade de trabalhar diligentemente, já que tudo está fadado à decadência física³⁵⁴.

Mas, então, se a finalidade última do Zen afasta-se do reino lógico das palavras (em que pese a redundância), como explicar que nessa iluminação silenciosa resida o componente básico do exercício de um gênero poético – o haikai? A resposta vai no mesmo caminho da atitude do mestre quando, diante de um discípulo ansioso pela experimentação do novo despertar, lhe ordena que lave as vasilhas: a superação das dualidades, a transcendência do imanente e a síntese dos opostos realizam-se, no haikai, “nos eventos mais vulgares”³⁵⁵. Esta, aliás, a preocupação final de Buda – e disso trata Leminski ao analisar Bashô: “Os pensamentos mais sutis revelam-se nas condições mais materiais. E a mais alta poesia, nas circunstâncias mais pedestres e corriqueiras. Assim,

³⁵² ORGAN, 1954, p. 125.

³⁵³ Mais contemporaneamente, Kwangsoo Park desenvolve o raciocínio de Troy Wilson Organ em “An analysis of the Buddha’s paradoxical silence: neither the positive nor the nihilist view” (PARK, 2006).

³⁵⁴ É importante salientar que nem todo o silêncio oriental se concentra no seio do Zen-budismo. A esse respeito, considere-se o ensaio de Romain Graziani em *O silêncio e a prosa do mundo*, organizado por Aduino Novaes: “Os recursos éticos do silêncio e o ‘ensinamento sem palavras’ (*wu yan zhi jiao*) no taoísmo antigo” (GRAZIANI, 2014, p. 313-335).

³⁵⁵ LEMINSKI, 1983b, p. 88.

Bashô transformou uma prática de texto, uma produção verbal, em ‘caminho’ para o zen, a mais extraordinária aventura espiritual do bicho homem”. Ao contrassenso entre o silêncio zen do *satori* e a verbalização do haikai, o poeta responde: “desconfiamos que o haikai, talvez, não seja escrito em palavras. Duvidamos até que seja *escrito*. Ele é *inscrito*. Desenhado. Incrustado, como um objeto, em outro sistema de signos. Palavras mais que palavras: gestos, vivências, coisas-em-si”³⁵⁶. O haikai nada mais é que a captação do momento mais banal rumo à iluminação – o que implica, também, a apreensão (e a reprodução) do silêncio que o envolve.

Quando se observam as relações possíveis entre o silêncio zen-budista e o silêncio responsável pelo ritmo do poema, vê-se que a influência do Zen sobre a poética leminskiana vai além de um interesse puro pela cultura oriental e pelas estratégias construtivas do haikai – que despertara sua atenção. Mais do que isso, o silêncio oriental se encontra com o silêncio ritmado da oficina poética do curitibano (aprendido com suas referências crítico-teóricas de matriz vanguardista) e amplia seus sentidos para além dos jogos verbivocovisuais que são travados pelo poema em direção a um tipo específico de iluminação – uma iluminação da *forma*, como quem diz:

de som a som
ensino o silêncio
a ser sibilino

de sino em sino
o silêncio ao som
ensino³⁵⁷

c) Silêncio: obra-vida

Ao contrário do que se poderia esperar, não vou, aqui, me ocupar da prática do haikai em Leminski. Meu interesse recai sobre dois poemas (“Arte do chá” e “Lápide 1”) que, ao mesmo tempo que incorporam questões técnicas do silêncio em poesia, flertam – ainda que o segundo não o faça explicitamente – com a consciência mística do inquebrantável silêncio zen, revelando a síntese entre o raciocínio artístico lógico ocidental e a busca oriental pela espiritualidade nas coisas que a poética leminskiana realiza tantas vezes. Apresento o primeiro, de *Distraídos venceremos*:

³⁵⁶ Idem, *ibidem*.

³⁵⁷ LEMINSKI, 1983a, p. 133.

ARTE DO CHÁ

ainda ontem
 convidei um amigo
 para ficar em silêncio
 comigo

ele veio
 meio a esmo
 praticamente não disse nada
 e ficou por isso mesmo³⁵⁸

“Arte do chá”, além de incorporar o silêncio como estratégia técnica para a configuração do ritmo dos versos, ainda o traz como tema. Nele, o gracejo da imagem – referência clara ao ritual do chá-dô³⁵⁹, uma das práticas zen mais importantes – se cola à graça da linguagem. Isso se deve, em muito, ao jogo de rimas consoantes (amigo/comigo, esmo/mesmo), ao coloquialismo (“ainda ontem”, “e ficou por isso mesmo”) e, principalmente, ao que se segue à suspensão instalada no ocaso de cada verso. À exceção do caminho do terceiro para o quarto versos da primeira estrofe, todos os limites coincidem com uma pausa sintática – ou seja, segundo Agamben, apresentam o *enjambement* zero. Curioso é notar, no entanto, que, das duas únicas rimas tradicionais (há também rimas internas, mais e menos sutis, como a que se realiza entre “veio” e “meio”) que aparecem no poema, a primeira é destacada precisamente pelo encadeamento sintagmático que há entre os dois últimos versos da primeira estrofe. A pausa que ali se instala, mais do que todas desse primeiro quarteto, encena exatamente aquilo de que fala: depois de “silêncio”, o silêncio excruciante do fim do verso, a que se segue o primeiro verso rimado, que solavanca a dicção a princípio prosaica do poema e imprime força à imagem inusitada – destacada por Leminski do contexto zen para que a nós nos apareça como uma situação de indiscutível comicidade.

Em verbete para a revista *Serrote*, Antonio Cicero³⁶⁰ – assim como Bosi, Agamben, Pignatari e tantos outros – define a natureza do verso por oposição à prosa, de acordo com a etimologia clássica: a prosa, do latim *prorsus*, aponta para a frente; ao passo

³⁵⁸ LEMINSKI, 1987, p. 2.

³⁵⁹ Leminski explica o ritual em *Bashô*: “A cerimônia do chá é muito simples e, ao mesmo tempo, muito complexa. Alguém convida quatro ou cinco amigos. Estes se reúnem em volta de uma chaleira de água fervendo. O dono da casa distribui os utensílios para o consumo do chá. A água fervendo é derramada sobre a planta, que todos sorvem, em silêncio e tranquilidade. Por trás de toda essa simplicidade, inúmeras sutilezas. O lugar da casa onde se pratica ‘chá-no-yu’ deve ser especial e disposto de certa maneira. Os utensílios usados para a cerimônia (taças, chaleiras, colheres) devem ser obras de arte, de preferência assinada por artesãos famosos.” (LEMINSKI, 1983b, p. 87).

³⁶⁰ CICERO, 2009, s/p. Informação semelhante é replicada pelo ensaísta em “A poesia entre o silêncio e a prosa do mundo” (CICERO, 2014, p. 367-382).

que o verso, de *vertere*, sinaliza a volta, o retorno. No contexto da poesia metrificada e rimada, tudo volta, verso a verso: ritmo, quantidade de sílabas, acentos internos, rimas etc. Já na poesia de verso livre (em que pese a longa discussão sobre a real natureza do verso livre), questiona Cicero, em tese não há determinações necessárias, limites extrassintáticos, que definam sua unidade – e, portanto, o que nele *volta*. A resposta ao imbróglio é ensaiada pelo poeta-filósofo a partir de dois trechos de “A flor e a náusea” que, quando transcritos, como um experimento, em prosa, perdem a “unidade entre som e sentido que cada verso parece ter e que, por um lado, o separa e mesmo opõe ao verso que o antecede e/ou ao que se segue, e que, por outro lado, é por ele(s) contemplada”³⁶¹. Perde-se, então, a própria natureza assimétrica dos versos, o que leva Cicero à conclusão de que “não é propriamente um ritmo que o verso livre propõe, mas o modo espaço-temporal em que o discurso poético deve ser apreendido”³⁶². Esse modo espaço-temporal de leitura que o verso solicita é, no entanto, precisamente o que leva Décio Pignatari, em texto há pouco citado, a considerar as potencialidades icônicas do ritmo. Penso, assim, numa dupla via: ao passo que o ritmo do verso metrificado e rimado tem, como queria o concretista, uma natureza de ícone, a iconização dada por uma sintaxe visual ou mesmo pelo encadeamento dos versos tem, por excelência, natureza rítmica. O *enjambement* volta à cena, com a abordagem que Antonio Cicero lhe dá em seu verbete, na análise de outro trecho de “A flor e a náusea” de Drummond em que o recurso intensifica o que se observou antes. Sem perdas, serve de exemplo parelho a estrofe leminskiana de que trato agora:

ainda ontem
convidei um amigo
para ficar em silêncio
comigo

Se a expressão dos dois primeiros versos fosse construída em prosa (“ainda ontem convidei um amigo...”), perder-se-iam a contemplação espaço-temporal exigida pela estrutura em verso e, ainda, o ritmo icônico criado por Leminski – inclusive, aliás, pelo recuo gráfico do primeiro verso (e dos versos ímpares todos), com que o poema, sob nossos olhos, dança. Já entre os dois últimos versos, o decréscimo de sentidos seria ainda maior: em “ainda ontem convidei um amigo para ficar em silêncio comigo”, mantém-se, naturalmente, o sentido cômico de se pedir companhia para o silêncio, mas ausenta-se em

³⁶¹ CICERO, 2009, s/p.

³⁶² Idem, *ibidem*.

absoluto o significado de, depois da palavra silêncio, inscrever-se, isomorficamente, uma pausa que só é superada, uma linha abaixo, pela rima que fecha a estrofe – ritmada, como queria Agamben, submergindo no silêncio até que o poema emerja novamente na estrofe seguinte³⁶³.

Na segunda estrofe, outras voltas: a estrutura é praticamente a mesma da primeira: é um quarteto, com os versos ímpares recuados à direita, e com uma rima perfeitamente consoante entre os versos pares. A semelhança é formal, sintática e também semântica, sobretudo no terceiro verso (“praticamente *não disse nada*”), que é par perfeito do penúltimo verso da estrofe anterior (“para *ficar em silêncio*”), realizando, textualmente, aquilo que se anuncia no início do poema (a saber, o convite para o silêncio). Não há a cavalgada sintática nos dois últimos versos, mas, com a manutenção da rima, mantém-se, também, a expressão inusitada, visivelmente humorada e de matriz coloquial: “praticamente não disse nada / e ficou por isso mesmo”. Com isso, o poema, peça estruturalmente coesa, imerge em definitivo no silêncio – que é também seu tema – obedecendo à lição de Dante: “*pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt* (‘belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, com as rimas, no silêncio’)³⁶⁴.

Em “Lápide 1”, de *La vie en close*, não se observa o mesmo jogo formal travado no arranjo cômico de “Arte do chá”. Os sentidos são outros, paralelos ao imaginário zen referenciado pela apropriação poética do ritual do chá-dô:

LÁPIDE 1
epitáfio para o corpo

Aqui jaz um grande poeta.
Nada deixou escrito.
Este silêncio, acredito,
são suas obras completas.³⁶⁵

Formalmente, o poema apresenta coincidência plena entre a sintaxe frásica e a poética: os dois primeiros versos são, em si, sentenças fechadas, e os dois derradeiros, juntos, formam uma única frase que, bipartida em versos, não chega a formar um

³⁶³ A partir de observação gêmea, Antonio Cicero conclui em seu verbete para a revista *Serrote*: “Desse modo, o verso livre, exatamente por não se confundir com nenhum metro ou ritmo, mostra – mais claramente do que o verso metrificado – algo essencial sobre todo verso escrito: é que ele constitui uma unidade espaço-temporal irredutivelmente poética, em que são indiscerníveis o som, o sentido e a disposição gráfica do poema” (CICERO, 2009, s/p.).

³⁶⁴ AGAMBEN, 2002, p. 146.

³⁶⁵ LEMINSKI, 1991, p. 82.

enjambement. Há, como ocorre com frequência em Leminski, certa regularidade métrica – sem, contudo, que isso signifique um esquema estanque: os versos variam entre seis e oito sílabas poéticas (sendo que o primeiro, com uma acomodação na palavra “poeta”, pode ser lido também como um setissílabo). As rimas, consoantes, interpolam-se no quarteto, de modo que o poema se fecha, sonoramente, com o verso final – que retoma o primeiro em forma e sentido (a morte do poeta é justo o que permite dizer que suas obras estão, finalmente, completas). O tom foge ao coloquialismo que geralmente marca a poética leminskiana, muito em virtude do gênero que é mimetizado no poema – a inscrição tumular, o epitáfio, fato que também justifica o aspecto sentencial dos versos, traço indiscutível desse tipo de texto. Nenhuma gíria, nenhum gracejo mais escrachado: no início, uma nota grave (“Aqui jaz um *grande* poeta”); em todo o poema, a pontuação rigorosa, bem distinta da sintaxe visualmente rarefeita de tantos outros poemas do autor. Por oposição de forma e sentido, vale inclusive observar a lápide irmã, que, no livro, ocupa a página à direita, formando quase um único poema – um só lance de dados:

LÁPIDE 2

epitáfio para a alma

aqui jaz um artista
mestre em desastres

viver
com a intensidade da arte
levou-o ao infarte

deus tenha pena
dos seus disfarces³⁶⁶

Este artista é sem dúvida mais próximo do que se tem da imagem de Paulo Leminski, construída na base da lógica de que um poeta tem que ser mais que poeta, do comportamento contracultural, do excesso – e da morte derivada desse excesso. Até mesmo pela constituição poética dos versos, encontra-se nele um Leminski mais típico, mais íntimo de sua *persona*. Da comparação dos poemas surge, no entanto, a compreensão do poeta sobre as relações entre obra e vida, corpo e alma: ao corpo corresponde a obra, a poesia, o silêncio imaterial; à alma, inversamente, competem as intensidades da vida, inclusive a doença fatal. Com o silêncio do corpo, as obras completas; com a morte da alma, o pedido de piedade (“deus tenha pena / de seus

³⁶⁶ LEMINSKI, 1991, p. 83.

disfarces”) – o que mostra a ascendência do físico sobre o metafísico, ao contrário do que muitas vezes se pensa. Em “Lápide 1”, um aprendizado filosófico – e não apenas estético-formal – de um silêncio de leve sabor zen, que repousa, absoluto, no coração do poema, icônica e semanticamente:

Aqui jaz um grande poeta.
Nada deixou escrito.
Este **silêncio**, acredito,
são suas obras completas.

Do quarteto votado ao corpo, há três leituras, pelo menos, que gostaria de destacar. A primeira, bem literal, mantém o paradoxo em que se assenta o poema e traz o sentido de que, de fato, o grande poeta que jaz sob a lápide nada escreveu, devotou sua vida ao silêncio, e dele fez a matéria única de sua obra, que é toda ausência. Desse paradoxo fundamental nascem, a um só tempo, a comicidade do absurdo (quem nunca escreveu vai lá ser poeta – ou, ainda, ter obras completas?) e um inusitado aporético (que muito lembra o amigo que é convidado a ficar em silêncio com o outro). Daí, uma segunda leitura, ainda cravada numa compreensão mais ao pé da letra, pode considerar que, se esse era um grande poeta e nada deixou escrito – pressupostos sentenciados com gravidade nos dois primeiros versos –, provavelmente praticava uma poesia oral que não foi registrada e ficou em silêncio após se extirpar o corpo da voz. Mantém-se, com essa interpretação, a lógica básica do poema (poesia sem escrita, levando, com a morte, ao silêncio), mas amputa-se o absurdo da imagem que o constitui, num raciocínio quase cartesiano – e, naturalmente, antilemnskiano.

A terceira leitura que proponho, porém, aprofunda o paradoxo da primeira e pede compreensão especial: quando se diz “este silêncio”, o referencial de “este” é, também, o próprio poema – e o que ele anuncia. Com essa constatação, funda-se uma relação entre o silêncio do poeta sepultado e o silêncio que reside no seio dos versos que lhe servem de lápide. É, assim, um silêncio altamente comunicativo (que, autotélico, comunica a si mesmo e, eivado de alteridade, instrui um Outro), prenhe de sentidos, como aquele silêncio expectante que Alfredo Bosi detecta no final de todo verso – e, então, no ocaso de todo poema. Desse modo, o silêncio paradoxal do grande poeta sepultado é, inclusive, a fonte iluminadora dos poemas de outrem e, veja só, leva à criação de um novo poema (dessa vez, escrito em sua pedra tumular). É esta última compreensão a mais próxima do Zen: o poema trata de uma vida e uma obra que só encontraram sua completude no silêncio que, a elas, se seguiu – no silêncio dos versos de outros poetas. Então, como

ocorreu com o silêncio de Buda, que iluminou seu discípulo, o silêncio do poeta morto abre a percepção dos poetas que o sucedem. Mais: o poema faz o que encena: é na pausa ao final de cada verso e, depois do último, no silêncio derradeiro (como no do poeta defunto) que ele se constrói.

Leminski, como é consabido, é poeta de poemas intensamente ritmados; o que tentei expor, então, é que esse ritmo se faz com uma consciência muito clara do papel do silêncio em poesia – palavra a palavra, verso a verso, pela sintaxe, pelo espaçamento visual ou pela possibilidade do *enjambement*. Assim, é precisamente a trilha rítmica do silêncio nesses poemas, muitas vezes curtos e quase sempre rimados, que encaminha o sentido dos versos – de mãos dadas, graças à rima – para o silêncio final, com o qual deságua nos ouvidos do receptor, onde encontra sua expansão silenciosa. Com a conexão discursiva e visual forjada pelo ritmo, o poeta transforma os versos numa cadeia perfeita da intriga entre forma e sentido, numa figura sonora coesa, numa mônada.

A constatação desse cerebralismo, desse cuidadoso trabalho, não pode, porém, nublar um dado fundamental da poética leminskiana: ao mesmo tempo que se sobressalta em sentidos languageiros – para o gozo de olhos e ouvidos ocidentais –, essa poesia se insinua no reino dos sentidos puros e insuspeitados da luminosa orientação zen. Logo, se assim o poema se deseja, precisa estar atento ao que lhe pode conceder essa potência: seu sabor de *satori* – quando ocorre, lembra Suzuki, “o despertar de um novo sentido que revisará as coisas antigas e as olhará de um novo ponto de vista antes insuspeitado”³⁶⁷. É desse modo que, flertando, por vontade e consciência, com uma atmosfera mística, a iluminação intelectual, de caráter construtivista, fundamentalmente verbal, exibida a cada verso, se faz, em Leminski, irmã da iluminação anti-intelectual, zen, de natureza transverbal, em que poema e vida se lançam – com seu fim.

³⁶⁷ SUZUKI, 1969, p. 120.

GRAFIA NO TEMPO

À pureza com que sonha
O compositor popular

Um dia poder compor
Uma canção de ninar

(Leminski, *Caprichos & relaxos*)

A despeito da vasta produção bibliográfica que Paulo Leminski deu a lume, merece um lugar especial em sua obra a atuação como cancionista – e a fatura extraída das relações entre a poética leminskiana e a música. É fato bem estabelecido que a poesia de Leminski apresenta um trabalho com a sonoridade bastante evidente, mas essa preocupação com a melopeia não para por aí. Se acompanharmos a trilha oferecida por Toninho Vaz na biografia do poeta (*O bandido que sabia latim*), observamos que o primeiro contato entre Paulo Leminski e o meio musical se deu quando, ainda muito jovem, o autor esteve no Mosteiro de São Bento – lá, foi obrigado à prática do canto gregoriano. No entanto, um contato mais sistemático e espontâneo com um instrumento musical só se daria mais de uma década depois: apenas aos 26 anos (“tardiamente”, segundo ele próprio) Leminski procura aprender a tocar violão, ainda que de maneira um tanto quanto canhestra (como evidenciam as gravações disponíveis atualmente). A intenção seria exatamente ampliar sua produção artística também para o campo da música, transcendendo a fronteira do livro.

Isso se dá, entre outras coisas, por conta do encantamento de Leminski face ao terreno da música popular brasileira, que, para o período, ganha posição de destaque. Em depoimento dos anos 1970, o poeta assinala, por exemplo: “na nossa geração o centro da poesia se deslocou do livro pra música popular. Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o polo da poesia, do suporte livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros”³⁶⁸. Nos anos 1980, o cenário já se apresenta mais bem consolidado: “Os três grandes poetas que a minha geração (tenho 40 anos agora) produziu são para mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque”³⁶⁹.

Essa importância da MPB para toda uma geração de poetas – e especialmente para Leminski – chamou a atenção de Marcelo Sandmann, que, em *A pau a pedra a fogo a*

³⁶⁸ LEMINSKI apud SANDMANN, 2010, p. 204.

³⁶⁹ LEMINSKI, 1985, p. 23.

pique: dez ensaios sobre Paulo Leminski – volume de ensaios por ele organizado –, dedica um artigo ao tema. Em “Na cadeia de sons da vida’: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”, o estudioso mostra como diversos nomes de relevo da poesia e da literatura da segunda metade do século XX no Brasil tiveram grande aproximação com o meio musical – participando ativamente desse quadro, de maneira geral como letristas. Sandmann cita exemplos: “Torquato Neto, Capinam, Jorge Mautner, Waly Salomão, Cacaso, Antonio Cicero, Geraldo Carneiro, Alice Ruiz, Arnaldo Antunes etc.”. E conclui: “Leminski, portanto, não é exceção. Pelo contrário, confirma toda uma tendência geral da época, de ruptura de limites entre a arte culta e a arte popular e de massa, entre a poesia informada e a letra de canção, entre a experimentação formal e o desejo de comunicação”³⁷⁰. Mas, para além de o trânsito entre poesia escrita e cantada ter se tornado um movimento bastante natural, em Leminski configura-se uma questão de estratégia: “Além de meio para a criação, na passagem dos anos 70 para os 80, a música popular se afigura a Leminski como estratégia clara de inserção de sua produção num contexto mais amplo”³⁷¹. Muito interessado no alcance de um grande público, o poeta logra certo resultado: “De fato, a partir do início dos anos 80, o escritor verá canções suas, só e em parceria, gravadas por nomes de maior ou menor projeção na música popular brasileira, como o já citado Caetano Veloso, Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira, Blindagem, A Cor do Som, Itamar Assumpção, Guilherme Arantes, MPB-4, Ângela Maria, entre outros”³⁷².

A esse propósito, em *Toda poesia* figura um texto de José Miguel Wisnik especificamente sobre o trabalho de Leminski como cancionista. Wisnik, evidentemente, faz coro às formulações de Marcelo Sandmann, afirmando: “Não há dúvida de que Paulo Leminski viveu intensamente a tentação da canção”³⁷³. E, de igual modo, observa-se um movimento estratégico nas tentações do poeta: “O autor do Catatau (...) sonhava também com a cadência espraiada do refrão em massa, do reconhecimento horizontal do sucesso, não fosse ele um catalizador de polaridades”. Ao que se acrescenta: “Suas canções em parceria, mas sobretudo aquelas de que fez letra e música, apontam na direção desse projeto, que, se não se realizou plenamente com ele, encontra em Arnaldo Antunes sua perfeita tradução”³⁷⁴. O que ficou desse projeto ganhou, em 2015, edição luxuosa pela

³⁷⁰ SANDMANN, 2010, p. 202.

³⁷¹ Idem, p. 204.

³⁷² Idem, ibidem.

³⁷³ WISNIK, 2013, p. 457.

³⁷⁴ Idem, ibidem.

Iluminuras – também responsável por republicar o *Catatau e Agora é que são elas* –, que trouxe à lume o *Songbook Paulo Leminski* organizado por Estrela Ruiz Leminski, que tem se dedicado a revisitar a obra musical do pai.

Voltando à trilha cronológica, vê-se que é também no início dos anos 1980, com o lançamento do estrondoso *Caprichos & relaxos*, que a poesia do curitibano aumenta consideravelmente seu número de leitores, popularizando-se de forma bastante inesperada. A esse respeito, comenta Sandmann: “Nos mesmos anos 80, sua poesia começa a circular de modo mais amplo, sob a chancela da Editora Brasiliense”. E prossegue: “Assim, por um lado, a maior presença de material seu no rádio, no show e no disco alicerça sua visibilidade como escritor; e, em contrapartida, seu crescente prestígio como poeta, tradutor e crítico chama a atenção para essa sua outra faceta criativa, numa espécie de ciclo que se retroalimenta”³⁷⁵.

Entretanto, é preciso que se saiba que o fluxo da obra poética de Leminski não se deu apenas da palavra escrita para a palavra cantada. A partir do momento em que começa a atuar mais decisivamente no meio musical, a poética leminskiana recebe influxos cada vez mais claros da MPB, seja como referências mais ou menos explícitas para a construção dos poemas, seja, num plano mais formal, como uma preocupação cada vez mais sofisticada com o plano sonoro dos textos. Não à toa assevera o próprio Sandmann (antes de percorrer a trama da MPB em Leminski ao fim de seu artigo): “Mas dentro da produção literária restritamente voltada para o meio impresso, também a música popular tem presença relevante, como uma rápida apreciação dos seus três livros saídos pela Brasiliense revela”³⁷⁶.

Em *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, livro que reúne ensaios, artigos acadêmicos, poemas e depoimentos diversos sobre o poeta, merece destaque um outro texto que trata das relações entre poesia e música na obra agora em pauta. O poeta Ricardo Aleixo, em “No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski”, se coloca de um ponto de vista menos acadêmico e mais intuitivo, mas não deixa de lançar um olhar muito relevante sobre a atuação de Leminski como cancionista. Assim, assinala a respeito desse cancionista: “Ao distinto ouvinte que se posicione de um ‘ponto de escuta’ convencional, essas músicas revelarão, se tanto, um cancionista empenhado na junção de textos coloquiais, melodias sem grandes voos, ritmos básicos e harmonias calcadas nos famosos três acordes que fazem a fama e a fortuna dos pop-roqueiros de todas as

³⁷⁵ SANDMANN, 2010, p. 202.

³⁷⁶ Idem, p. 204.

épocas”³⁷⁷. Porém, com alguma boa vontade e uma aguda compreensão crítica das escolhas estéticas de Leminski, Ricardo Aleixo inverte a lógica: “Para mim – e para muitos de minha geração –, não: talvez pelo fato de, num momento de definição de rumos, eu ter tido como um de meus guias a errância criativa de Leminski, ouço essas canções com amor e gratidão, certo de que elas fazem parte de um programa estético-existencial sem par na cultura brasileira contemporânea”³⁷⁸. De fato, o acontecimento de Paulo Leminski no cenário artístico-cultural brasileiro entre os anos 1970 e 1980 – sobretudo em sua última década de vida, aliás – serviu para balançar, junto com alguns de seus colegas de geração, o jazigo em que se vinha assentando a poesia brasileira. A esse respeito, Ricardo Aleixo arremata com acuidade: “Se a poesia brasileira conseguir sair do ensimesmamento em que se encontra já há tantas décadas, muito será devido à ação de criadores como Leminski, que abraça(ra)m com firmeza – e disposição para errar e tentar outra vez – a tarefa de embaralhar a seu modo as cartas sígnicas, construindo, com isso, novas possibilidades para a arte da palavra em contextos que lhe são totalmente adversos”³⁷⁹.

A consciência desse programa estético-existencial fica muito clara nos ensaios de Leminski, mas principalmente um de seus depoimentos revela os anseios do poeta em seu contato cada vez mais íntimo com a música: “Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora, eu poeto no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida. Sobretudo, no corpo da voz, essa coisa quente que vai de dentro do corpo humano, para o beijo ou para o grito de guerra.” Para encerrar, revela: “Meus poemas, agora, são para serem ditos. Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos”³⁸⁰.

Em “Sintonia para pressa e presságio”, poema publicado originalmente em *La vie em close* e republicado na antologia de poesia dos anos 1970 e 1980 *Destino: poesia*, de Italo Moriconi, essa preocupação se mostra de maneira bem nítida:

SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO

Escrevia no espaço.
Hoje, grafo no tempo,
na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.
Soo na dúvida que separa

³⁷⁷ ALEIXO, 2004, p. 294.

³⁷⁸ Idem, ibidem.

³⁷⁹ Idem, p. 295.

³⁸⁰ DICK; CALIXTO, 2004, p. 290.

o silêncio de quem grita
do escândalo que cala,
no tempo, distância, praça,
que a pausa, asa, leva
para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
eis que a luz se acendeu na casa
e não cabe mais na sala.³⁸¹

A canção que colocarei sob perspectiva foi interpretada sob o título “Verdura” por vários artistas: o próprio Leminski, Caetano Veloso, o grupo curitibano Blindagem e, mais recentemente, Estrela Ruiz Leminski – filha do poeta (no grupo Estrelinski e Os Paulêra). Ao lado disso, também foi publicada em livro: primeiro, em *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*, em que constava uma rubrica que dizia “música: Paulo Leminski”; depois, em *Caprichos & relaxos*, onde some a rubrica e o que se vê é simplesmente um poema (assim como em *Toda poesia*). Sendo assim, uma vez que se instala sobre esse paradoxo (se é poema ou letra de música), proponho, em primeira instância, uma análise poética, centrada no texto escrito; num segundo momento, observo as implicações do momento histórico no texto; e, por último, procuro articular a análise com as ponderações relativas ao estudo da canção.

Eis, portanto, “Verdura”:

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

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa
a grama é bacana
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em copacabana³⁸²

³⁸¹ LEMINSKI, 2010, p. 93.

³⁸² LEMINSKI, 1980, s/p. Republicado em: LEMINSKI, 1983a, p. 84.

a) Verdura verbal

A primeira observação que precisa ser feita a respeito desse poema com o qual o público leitor e ouvinte se familiarizou sob a alcunha de “Verdura” é que, em livro, o poema não tem título – apenas quando cantado, portanto, assume o conhecido nome. A ausência do título colabora, porém, para que a maneira como o poema se apresenta se assemelhe ao que ele mesmo diz: ambas as estrofes se iniciam com “de repente”; os versos surgem, então, como do nada, *ex nihilo*, repentinamente – e, entre as duas situações descritas, não parece haver umnexo causal evidente. Isso é também o que afirma Wisnik no breve ensaio crítico ao fim de *Toda poesia*. Para ele, o texto vem em “dois jatos entoativos, que acompanham intuitivamente o gesto poético da surpresa dado pelos dois *repentes*”. Aliás, como foi dito, “no primeiro movimento o *repente* é o efeito brusco de uma aparição, marcada pelo excesso colorístico que salta à vista como revelação do outro, proliferando no fluxo fácil de rimas e aliteraões, concluído por uma resolução suspensa”³⁸³. No segundo, Wisnik vê a rendição diante da sedutora economia americana, e o que resta do fluxo de verdes da primeira parte seria apenas a grama bacana. Por outro lado, e nisso procuro centrar minha análise, Wisnik não vê “nexo causal e linear entre as duas partes” – e, mais, acredita se tratem de “duas situações mais virtuais do que realistas”³⁸⁴.

É bem verdade que o comentário do crítico é bastante breve – bem como, realmente, todo o texto –, mas a pressa da leitura não pode nublar o fato de que o tñeno fio narrativo composto pelas duas estrofes acena, sim, para um relativo nexo causal entre as ocasiões descritas; do mesmo modo, por mais que não se saiba exatamente o que Wisnik entende, aqui, por situações virtuais e situações realistas, o condensado enredo ficcional não está tão distante da realidade histórica de fins dos anos 1970 e início dos 1980 no Brasil governado pelos militares – que se encontrava, diga-se, prostrado, em situação vergonhosamente subalterna, diante do capital americano. Talvez por isso, meio que na contramão do que afirma ligeiramente Wisnik, Caetano Veloso diz, na contracapa de *Caprichos & relaxos*, que “Verdura” – além de ser “um sonho” e “genial” – “é um haikai da formação cultural brasileira”³⁸⁵. A situação real a que o poema faz alusão é analisada mais adiante; por ora, então, cabe escrutinar o sonho que se apresenta na primeira e se desmancha na segunda parte da narrativa.

³⁸³ WISNIK, 2013, p. 389.

³⁸⁴ Idem, *ibidem*.

³⁸⁵ VELOSO, 1983, s/p.

A primeira sequência sintática do poema diz: “de repente / me lembro do *verde*”. A palavra final da oração é, como se vê nos versos seguintes, aquela que colore toda a primeira estrofe, aparecendo insistentemente, por cinco vezes, no centro ou no final do verso, até que se inscreva terminantemente como um dos fundamentos simbólicos do poema. O verde, como se sabe, traz implicações semânticas importantes, sobretudo quando se trata do contexto brasileiro: metonimicamente associado à bandeira nacional, o verde também é metáfora de esperança. Ou seja: o excesso de repetição da cor funciona como uma espécie de bênção cromática para o encontro alvissareiro do casal que se esbarra na primeira porção do poema. Trata-se, portanto, de uma das cores simbolicamente mais alegres, diria o poeta, mas que também se afigura triste, no poema (em especial na transformação que sofre na segunda estrofe), nos olhos de Rosinha (em “Asa branca”), e no cerrado de Vinicius de Moraes³⁸⁶ – sem falar no verde mórbido da mata ceifada. E não é só visualmente que o verde colore a primeira estrofe de “Verdura”, cujo título já incorpora a cor e seus sentidos: além do conhecido significado vegetal, verdura também se confunde com verdor, vigor e viço, além de ser ainda “qualidade do que é tenro”³⁸⁷. Do ponto de vista sonoro, o verde também povoa os dez primeiros versos do poema, deixando o som do *e* – tônico ou átono – ecoar por 36 vezes, dominando todas as rimas, que são ora em *e*, ora em *i* (que se oculta no *e* átono ao fim do vocábulo em pauta). O *v*, de igual modo, repete-se por quatro vezes nos verbos *ver* e *vestir*, fora suas aparições em “verde”. A propósito, sonoramente, essa primeira estrofe revela uma ruptura entre o quinto e o sexto versos – precisamente, portanto, na sua metade –, especificamente quando se encontra a oposição “a cor mais alegre” vs. “a cor mais triste”; a partir de então, as rimas, que eram quase todas em *e*, passam a ser predominantemente em *i* – sendo que, do quarto ao sétimo verso, veem-se rimas cruzadas, e, do oitavo ao décimo, rimas em *i* emparelhadas, apresentando-se no seguinte esquema:

de repente	A
me lembro do <i>verde</i>	A
da cor <i>verde</i>	A
a mais <i>verde</i> que existe	B
a cor mais alegre	A
a cor mais triste	B
o <i>verde</i> que vestes	A
o <i>verde</i> que vestiste	B
o dia em que eu te vi	B
o dia em que me viste	B

³⁸⁶ Refiro-me aos versos de “O planalto deserto”, música de Tom Jobim com letra de Vinicius: “O céu azul, a terra vermelho-pungente / E o verde triste do cerrado.” (MORAES; JOBIM, 1961).

³⁸⁷ HOUAISS, 2002.

Existe, logo, uma coerência sonora, semântica e estrutural muito bem construída nessa primeira parte do poema, que também apresenta um enredo bastante transparente: a cor fundamental desses dez versos, que está, no presente, na camisa do par amoroso (“o verde que vestes”), é o que faz lembrar a cor da camisa que vestia quando se encontraram pela primeira vez (“o verde que vestiste”). O encontro fortuito é, a princípio, alegre, mas uma (novamente) inesperada virada acontece entre a primeira e a segunda estrofes para fazer lembrar também a potência triste da cor – agora simbolizando a esperança esfacelada.

A segunda estrofe se inicia com uma sequência sintática mais longa: “de repente / vendi meus filhos / a uma família *americana*”. A última palavra da oração, mais uma vez, vai fazer soar a nota fundamental em que se assentarão os versos seguintes. O *e* e o *i* da primeira estrofe invadem os dois primeiros versos da segunda (“de repente / vendi meus filhos”), mas, daí em diante, a predominância desses sons cai diante do *a* de “*americana*”, que aparece, agora, 25 vezes, contra 18 figurações do *e* (nenhuma delas em posição de destaque). As rimas são quase absolutamente em *a*, que varia entre o nasal e o não nasal. Essa estrofe, diga-se, apresenta um verso a menos que a anterior, conta apenas com nove, mas seus dois últimos versos são bem mais longos que os breves hexassílabos da primeira – o que permite vislumbrar certa simetria.

Mas é a assimetria semântica com a estrofe anterior, já indicada pela variação dos sons predominantes, que ganha verdadeiro destaque; afinal, há uma mudança de sentido brusca entre “verde” e “*americana*”. Quando entra em cena o elemento novo, estrangeiro, a lembrança idílica dá lugar a uma memória nefasta: o viçoso encontro do casal é sucedido pela necessidade de vender os filhos a uma família *americana*. Pululam elementos novos, sedutores: carro, grana, casa com um belo gramado e a possibilidade de retornar à terra natal para, finalmente, usufruir do sol de Copacabana. Nos sete últimos versos, aliás, esses elementos são colocados numa sequência dinamizada pelas rimas cruzadas, assim:

de repente	A
vendi meus filhos	B
a uma família <i>americana</i>	C
eles têm carro	D
eles têm <i>grana</i>	C
eles têm casa	D
a grama é <i>bacana</i>	C
só assim eles podem voltar	D
e pegar um sol em <i>copacabana</i>	C

O arranjo sintático, sonoro e semântico desses elementos é fundamental, principalmente se for notada a grande ironia dessa estrofe: a inusadíssima rima entre “americana” e “copacabana”. O verde alvissareiro de outrora oculta-se em apenas dois elementos (a grana e a grama bacana) e finalmente apresenta-se triste na constatação melancólica de que, só quando vendidas a uma família de gringos, as crianças do casal brasileiro poderiam gozar, de fato, das benesses que as praias tupiniquins têm a oferecer.

b) Verdura verdade

Entender “Verdura” como “haikai” (no sentido evidente de condensação³⁸⁸) da formação cultural brasileira, como Caetano fez, exige ainda outros exercícios analíticos – que, naturalmente, não podem esquecer as proezas verbais notadas há pouco. Para este novo exercício interpretativo, a mesma divisão do poema em duas faces distintas, oferecida pela cisão das estrofes, é um ponto de partida estratégico.

A primeira aproximação a se fazer entre o poema e a realidade nacional é, também, cromática – e já foi, em certa medida, acionada na análise anterior. O verde, lembre-se, ocupa uma porção significativa da bandeira brasileira; refere-se, também, aos bens naturais (sobretudo a ostensiva biodiversidade) encontrados pelos portugueses quando aqui aportaram (a tal “verdura sem par dessas matas” que Bilac inscreve no seu “Hino à bandeira nacional”³⁸⁹), que, em seu viço, apontariam para um futuro glorioso por desabrochar; e, ainda, é popularmente associado à esperança. A primeira estrofe, tomada pela cor e pelo sentimento trazido pela boa lembrança, é, nesse sentido, bastante luminosa; mas, novamente, a lembrança de que o verde é também a cor mais triste traz à tona o outro lado da moeda. Se for evocado o contexto de escritura do poema, o final da década de 1970, o que se vê é uma realidade de derrocada dos valores patrióticos – a ressaca da ditadura militar, o encolhimento da luta armada e a derrota representada pela Lei da Anistia³⁹⁰. O verde apresenta, assim, sua faceta melancólica, que é ampliada pela conclusão trazida na segunda estrofe.

³⁸⁸ Uma condensação alegórica no sentido benjaminiano, diga-se, uma vez que o poeta dispõe de elementos díspares (cores, objetos, pessoas, lugares) para evocar, a reboque de questões contemporâneas à composição, fatos da constituição histórica brasileira. Como nesse veio interpretativo de “Verdura”, Benjamin entende que “na alegoria o observador tem diante de si a *facies hipocratica* da história como paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2004, p. 180); ou seja, a imagem construída e paralisada na canção em pauta condensa sentidos múltiplos – extemporâneos e históricos.

³⁸⁹ BILAC, 1965, p. 780.

³⁹⁰ Informações e reflexões sobre a controversa Lei da Anistia podem ser encontradas em “Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro”, artigo de Flávia Piovesan que lembra a impossibilidade de considerar a tortura um crime político, uma vez que viola a ordem internacional e não se enquadra no conceito de anistia (PIOVESAN, 2010, p. 91-108).

A dinâmica em que se insere o casal protagonista do poema (composto pela voz enunciativa e pelo interlocutor virtual denunciado pelos verbos conjugados na segunda pessoa do singular) acompanha, guardadas as peculiaridades, a dinâmica geral por que passou o brasileiro médio entre fins dos anos 1960 e início dos 1980. A comparação não é arbitrária, em vista dos signos que a encetam – basicamente, a cor, o ano, a alegria seguida da tristeza e o capital americano. Assim se encadeiam os fatos: anuncia-se, para as massas, a modernização e a internacionalização da economia brasileira, na contramão do que se poderia esperar da virtual ameaça comunista (então, impõem-se o verde – e, por consequência, o amarelo – contra o vermelho); a modernização forçada, que na verdade respondia mais aos interesses estrangeiros que aos brasileiros propriamente ditos, perde fôlego e entrega, como produto final, a inflação e a instabilidade econômica; e, enfim, o capital e a influência político-cultural estrangeira, que aportaram e se instalaram seguramente no território nacional, acenam com a possibilidade a um só passo tentadora e arriscada da migração.

Uma remissão histórica mais cuidadosa é essencial para que se entenda essa dinâmica, e um dos momentos-chave dessa remissão é o chamado período do “Milagre brasileiro”, compreendido entre os anos de 1969 e 1973. Nesse período, nosso PIB crescia anualmente sempre acima dos 10%, sem que a inflação estourasse o chamado teto da meta, fazendo parecer que se vivia, de fato, um milagre; mas o que se ignorava era que os santos cobriam caro pela façanha. O crescimento sem precedentes tinha uma base definida e duração restrita, da seguinte forma: a economia mundial apresentava um cenário favorável e, para entrar a reboque no progresso, os países em desenvolvimento (entre eles, naturalmente, o Brasil) tomavam exorbitantes empréstimos externos, fazendo multiplicar-se exponencialmente a dívida em apenas quatro anos; do mesmo modo, o capital estrangeiro era injetado na indústria brasileira, sobretudo a automobilística, e se expandia o comércio exterior. Bóris Fausto, ao tratar desse momento significativo, lembra os aspectos negativos do Milagre, principalmente do ponto de vista social. São sobretudo dois aspectos: o crescimento do PIB não significou, de modo algum, distribuição de renda – assim, renda *per capita* e IDH não acompanharam o *boom* econômico, e apenas as classes média e alta eram favorecidas, enquanto os trabalhadores menos qualificados tinham seus salários comprimidos; *pari passu* havia uma notável desproporção entre o avanço econômico e o sucateamento dos programas sociais – desse modo, o potencial industrial brasileiro contrastava com baixas condições de saúde pública, educação e habitação. O bolo, sob a batuta de Delfim Netto, cresceu como se previra, mas não foi

dividido como deveria; daí, então, surgiram com força os movimentos sindicais, entre os quais se visualizava uma liderança que, décadas mais tarde, assumiria protagonismo no poder executivo.

Nos anos do Milagre, contudo, se não houve progresso social, o campo político também não indicava nenhum avanço. Assim, “ao êxito econômico”, observa Elio Gaspari, “não correspondeu progresso político algum”: “pelo contrário, entendeu-se que a ditadura era, se não a causa, indiscutivelmente a garantia da prosperidade”³⁹¹. Enquanto o PIB verdejava em seu áureo crescimento e a seleção canarinho trazia do México a Taça Jules Rimet, nos porões da ditadura a oposição, empalidecida, era esgarçada em cavaletes e estilhaçada em paus-de-arara. Essa contradição importante é estampada, por exemplo, no título lapidar do ensaio de Maria Hermínia de Almeida Tavares e Luis Weiss: “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, da *História da vida privada no Brasil*. Esse, que foi o período mais sombrio da ditadura, os verdadeiros anos de chumbo, coincidia estrategicamente com o propício momento econômico do Milagre, “que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo”, mas “concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social”. Combinavam-se, astutamente, o autoritarismo e a ilusão da prosperidade financeira – esta, com prazo de validade –, de tal modo que a oposição de classe média vivia “ao mesmo tempo sob o chicote e o afago”³⁹².

Mais perto do contexto do poema, em março de 1979, Figueiredo tomaria posse e o cenário de derrocada econômica se intensificaria, acompanhado pelo processo inarredável de abertura, que encontraria um terreno muito desfavorável. Já se anunciava, então, o período de recessão que marcaria o Brasil dos anos 1980, com a dívida externa duplicando-se em poucos anos e a inflação batendo a casa dos 100%³⁹³ – o país ia à bancarrota³⁹⁴. É nesse sentido que na segunda estrofe de “Verdura” opera-se a inversão dos sentidos – da alegria à tristeza, do viço à desolação: os filhos são vendidos, exportados, e o verde que se vê é da grana, ou da grama bacana – ambas de origem

³⁹¹ GASPARI, 2014, p. 214.

³⁹² TAVARES; WEISS, 1998, p. 332-333.

³⁹³ Todos esses dados e informações se encontram em *História do Brasil* (FAUSTO, 2012, p. 413-428).

³⁹⁴ Poucos anos mais tarde, em 1985, Chico Buarque também aproveitaria o tema, em “Bancarrota blues”, canção feita para a peça *Corsário do rei* em parceria com Edu Lobo que revela espantosa semelhança com “Verdura”: “O que eu tenho / eu devo a Deus / meu chão, meu céu, meu mar / os olhos do meu bem / e os filhos meus / se alguém pensa que vai levar / eu posso vender / quanto vai pagar?” (BUARQUE, 1987).

estrangeira, já que a grama do vizinho é sempre mais verde. Nesse período, aliás, o fluxo migratório para o exterior cresceu bastante entre os brasileiros. Num estudo populacional, afirma Teresa Sales sobre a época: o Brasil “a partir dos anos 80 passou a ver cada vez mais engrossadas as fileiras de seus habitantes que deixam o país à procura de melhor sorte como estrangeiros”³⁹⁵. A par dessas questões, o poema, que primeiro apresentava uma alegria luminosa emprestada pela repetição incessante da cor verde, assume uma postura crítica e profundamente irônica em relação à realidade nacional e finalmente age como uma triste alegoria daquilo que vinha ocorrendo no país.

É possível ainda radicalizar a interpretação pontual de Caetano e compreender, em “Verdura”, traços alegóricos da formação cultural brasileira num sentido mais amplo. O ponto de partida é o mesmo: a cor verde, base da bandeira nacional, símbolo das virtudes naturais que, desde a carta de Caminha a El Rei D. Manuel, acenavam com a certeza de um futuro próspero – as terras, afinal, eram férteis e verdejantes. A cor mais alegre, também no arco temporal dos séculos, transmutou-se em poucos anos na mais triste, com a exploração predatória da terra, que em tudo cedia aos interesses estrangeiros. Em dívida com a Coroa Britânica, Portugal vendia – como o casal do poema – seus filhos à família anglófona que imperava no mundo, repetindo, por séculos, a dinâmica de “Verdura”.

O significado histórico-metafórico do poema já foi ampliado até as raias do exagero; recuando, porém, ao momento concreto de sua gênese, o depoimento de Alice Ruiz, publicado no *Songbook Paulo Leminski*, o ilumina de uma perspectiva mais chã, literal, reafirmando seu teor de verdade. Alice lembra a cena: Leminski, abancado na mureta da varanda com o violão, compunha os versos iniciais da canção enquanto a mulher lia o jornal. Sobre a primeira estrofe, Alice canta a pedra: “Eu estava de verde quando a gente se conheceu. Já estava nisso, a música estava ali, o violão e ele ficava repetindo isso, esperando vir a inspiração final”. Tal inspiração viria justamente do jornal que estava às mãos dela: “lendo o jornal, vi a notícia de que muitas crianças, principalmente do nordeste, estavam sendo vendidas para famílias americanas. [...] Li pra ele a notícia e, imediatamente, ele achou a segunda parte, que é ‘de repente vendi meus filhos pra uma família americana...’³⁹⁶. O poema, enfim, nascendo junto com a canção, já entrelaçava o encontro idílico do casal à mais tenebrosa realidade brasileira.

³⁹⁵ SALES, 1991, p. 23.

³⁹⁶ LEMINSKI, 2015, p. 285.

c) Verdura musical

Antes de me aproximar de “Verdura” enquanto canção, é preciso fazer uma rápida incursão em textos que procuram discutir implicações e formas de abordagem da palavra cantada. O ensaio “Poesia e Música: laços de parentesco e parceria”, de Cláudia Neiva de Mattos, publicado precisamente no volume *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, de 2008, ajuda a encetar a discussão. Para a autora “palavra lírica e música aparecem articuladas em sua função essencial de manifestar os aspectos mais inefáveis, profundos e atemporais da experiência anímica”; e, além disso, “ambas seriam capazes de falar muito intimamente da e para a alma humana; sendo que a música, considerada uma espécie de linguagem universal dos afetos, faria isso com mais capacidade de atravessar as fronteiras linguísticas e históricas”³⁹⁷.

Muitas vezes, como indica o texto, apontam-se os laços de parentesco entre poesia e música, o que remonta para a origem da lírica: “verificamos que a discussão sobre o parentesco poesia \approx música gira em torno de suas analogias intrínsecas, suscitando perspectivas e conjecturas que apontam muitas vezes para certa ontologia da arte”³⁹⁸. Porém, quando se trabalha especificamente com a canção, o objeto muda de figura: no lugar de se observarem analogias entre os campos literário e musical, o que se vê é uma fusão, uma interação: “Já a discussão sobre a parceria poesia + música trabalha mais com possibilidades de interação sensível e comunicativa na realização vocal, suscitando também problemas e decisões de caráter técnico e funcional. Em ambos os casos está em jogo um projeto estético, mas as aspirações comunicacionais divergem”³⁹⁹. Ou seja, há uma natural preocupação estética tanto no ato de se fazerem poemas antenados para a irmandade ontológica entre música e poesia quanto na composição de canções, mas o caráter intrínseco que se dá à relação entre as duas artes no segundo exemplo revela aspirações muito distintas – como aquelas que se podem identificar, quiçá, no cancionário leminskiano.

A respeito do caráter fusional que ganha a relação entre palavra e música na canção, Francisco Bosco, em “Letra de música é poesia?” (publicado no barthesiano *Banalogias*, de 2007), pondera: “A letra de música é um objeto heterotélico, isto é, não tem finalidade em si própria, antes seu jogo de sentido se dá entre ela, a letra, e a canção

³⁹⁷ MATTOS, 2009, p. 86.

³⁹⁸ Idem, p. 95.

³⁹⁹ Idem, *ibidem*.

de que faz parte”⁴⁰⁰. Ainda mais porque, “se o poeta, para Mallarmé, tem a tarefa de ‘motivar o signo’, casando som e sentido, também o cancionista tem a tarefa de motivar a relação entre letra e música, fazendo parecer que os dois nasceram juntos”⁴⁰¹. Sendo assim, quando se analisa a letra sem a música, mutila-se o objeto artístico – e o que se tem é uma compreensão na melhor das hipóteses enviesada da composição.

Sobre a MPB, Bosco identifica um movimento similar ao que ocorre na poética leminskiana (seja a escrita, seja a cantada): “é preciso lembrar que o fenômeno da canção popular brasileira se caracteriza por ser um sistema complexo, híbrido, feito de contaminações entre oralidade e escrita, cultura de massas e vanguarda, nacionalismo e cosmopolitismo etc.”⁴⁰². E, retomando a questão a que se propõe o ensaio, arremata, derridianamente, com precisão: “Poema e letra de música são portanto coisas fundamentalmente diferentes: o poema está só, a letra está acompanhada – e eventualmente pode ter a solidão, por paradoxal que pareça, como suplemento”⁴⁰³.

Para avançar no debate, o ensaio de Ruth Finnegan “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”, publicado também em *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, serve de ponto de apoio – trazendo à baila, também, a questão da performance (até agora não mencionada). Segundo a autora, “há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance”. Nesse sentido, “mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente”⁴⁰⁴. A simultaneidade dos três elementos é fundamental para a constituição do objeto artístico em pauta, e a performance não pode ser menosprezada, uma vez que “é evanescente, experiencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes”⁴⁰⁵. Em razão disso, a autora considera a voz “mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais”; aliás, “a voz é, ela mesma, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem ‘música’ até que soe na voz”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁰ BOSCO, 2007, p. 183.

⁴⁰¹ Idem, ibidem.

⁴⁰² Idem, p. 187.

⁴⁰³ Idem, p. 189.

⁴⁰⁴ FINNEGAN, 2008, p. 15.

⁴⁰⁵ Idem, p. 24.

⁴⁰⁶ Idem, ibidem.

No que toca de maneira mais íntima o caso de “Verdura”, Finnegan comenta também o processo de composição, dizendo que, muitas vezes, letra e música são criados em conjunto, porém “há também diversos exemplos de como apenas um elemento é criado primeiro, e em separado. Às vezes, é a letra”. Por isso, “existem inúmeros casos de letras compostas por um autor, ou para serem musicadas no futuro, ou (talvez com mais frequência?) para existirem como peças autônomas, que são mais tarde musicadas por outra pessoa”⁴⁰⁷. Ademais, como veremos a seguir, “às vezes, diversas versões musicais alternativas são criadas, por diferentes compositores, para a mesma letra”⁴⁰⁸.

Mas o que, enfim, revelam as performances musicais desse poema, agora lido – fundido à música – como canção? De início, ao ouvir a interpretação do próprio Leminski, o que se percebe é uma disjunção, nalguns momentos (sobretudo nos quatro últimos versos da primeira estrofe, que soam com certa dificuldade⁴⁰⁹), entre a letra cantada e o acompanhamento musical – fruto, provavelmente, da limitada habilidade do poeta com o violão. Cada uma das outras três versões oferece soluções próprias: o grupo de rock Blindagem propõe uma aceleração, com uma pausa estratégica no antepenúltimo verso de cada estrofe, que oblitera o problema; Estrela Ruiz Leminski (com Os Paulêra) instaura, assim como o Blindagem, mais pausas na voz, mantendo o fundo melódico constante; já Caetano Veloso, em *Outras palavras*, reduz ao mínimo o acompanhamento instrumental (são poucos os acordes ouvidos de seu violão) e resolve o imbróglio da versão de Leminski por meio de modulações da voz – que são uma de suas características mais marcantes. Por considerar a versão de Caetano a que potencializa de maneira mais especial o material produzido por Leminski (além de ser, sem dúvida, a mais célebre das quatro gravações), é nela que pretendo me deter com especial atenção para articular “Verdura” à instrumentalização teórica oferecida por Luiz Tatit em “Elementos para análise da canção popular”.

Como ficou claro na análise da letra como poema, as duas estrofes se constroem sobre um esquema de vogais bem nítido. Sobre o papel das vogais, comenta Tatit: “As mesmas vogais que estabilizam a curva melódica numa sonoridade contínua, representando fisicamente as tensões emotivas, constituem a base para as inflexões entoativas da fala”. Continuando, explica: “O mesmo percurso melódico que registra a

⁴⁰⁷ Idem, p. 25.

⁴⁰⁸ Idem, ibidem.

⁴⁰⁹ A transição acidentada que Leminski faz entre “o verde que vestiste” e “o dia em que eu te vi” é o exemplo mais aparente da relativa falta de harmonia entre letra e música na versão que o poeta gravou, em estúdio, acompanhado por Kito Pereira.

tensão passional acusa, simultaneamente, uma tensão própria do discurso oral: ascendência, suspensão e descendência (distensão) dos tonemas⁴¹⁰. Essa relação com as vogais é muito bem trabalhada na performance de Caetano, e Tatit a correlaciona à fala: “A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção”⁴¹¹.

O que Caetano propõe é, então, uma radicalização desse gesto personalista no interior da canção. Ao iniciá-la com uma única pancada no violão (deixando sutis, quase inaudíveis, os poucos dedilhados ao longo da música), o baiano encena exatamente o que diz: o gesto é repentino: “*de repente / me lembro do verde*”. As pronúncias do *e* e do *i* também são notadamente acentuadas pela voz do intérprete, de tal modo que se cria um interregno de quase dez segundos entre as duas metades do último verso da primeira estrofe: ao cantar “o dia em que me viste”, Caetano estende ao máximo a duração do “que” – gerando suspense, tensão ou, como diria Tatit, trabalhando o processo de passionalização. A partitura da canção que consta no *Songbook* parece, aliás, incorporar esses traços essenciais da versão do baiano, incluindo marcações de pausas que não aparecem na interpretação do próprio Leminski. Assim, no centro do referido verso, sobre a nota mais alta da música, lê-se uma fermata, símbolo que indica a sustentação indefinida da nota – ao gosto, portanto, do intérprete:

Figura 5 – Terceira linha de “Verdura”

Fonte: *Songbook Paulo Leminski*, p. 284.

Já na segunda estrofe, ao alongar o *a* final em “americana” e “bacana” – além de enfatizá-lo nas outras palavras em que aparece –, intensifica-se musicalmente o tom irônico com que se encerra a letra. A propósito, o andamento mais desacelerado de “a grama é bacana” na voz de Caetano repercute mais uma vez na partitura do *Songbook*:

⁴¹⁰ TATIT, 1997, p. 102.

⁴¹¹ Idem, *ibidem*.

Figura 6 – Quinta linha de “Verdura”

14 D A

na e - les têm ca - sa e a gra - ma é ba - ca - na

Fonte: *Songbook Paulo Leminski*, p. 284.

Wisnik, ao comentar a tríade de conceitos básicos com os quais trabalha Luiz Tatit, resume: “na *tematização* predominam os ataques consonantais e a regularidade interna dos motivos melódicos e rítmicos [...] na *passionalização*, predomina o alongamento das vogais e o tensionamento do campo das alturas [...] a *figurativização* encena no ritmo e na melodia as instabilidades características da fala”⁴¹² Ou seja: em linhas gerais, pode-se dizer que, no caso de “Verdura” na interpretação de Caetano, vê-se perfeitamente “a presença simultânea da tematização [reiteração da melodia e da letra], da passionalização [tensão na sustentação de uma vogal] e da figurativização [dêiticos e figurações da fala] no mesmo campo sonoro” – lembrando que “o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral de dicção do cancionista”. Afinal, “a composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação”⁴¹³. Logo, em “Verdura”, esses elementos estavam latentes, aguardando para serem explorados pelo intérprete que tomasse posse da composição.

Na versão de Caetano – assim, como, aliás, em todas as outras – a nítida divisão semântica, sonora e visual que se viu no poema reflete-se inequivocamente na canção. Contudo, há um desacerto fundamental entre a forma como se canta e o que se diz que não fica imediatamente claro na leitura do texto enquanto poema. Viu-se, alhures, que o poema traz uma estrofe mais ensolarada, alegrada pela cor verde, e outra mais melancólica, em vista da constatação final (“só assim eles podem voltar / e pegar um sol em copacabana”). A melancolia é indisfarçável no silêncio do poema escrito; porém, uma vez cantados, os dois últimos versos – assim como toda a segunda estrofe, mas em especial os dois últimos versos, quando Caetano, por exemplo, muda o andamento rítmico – parecem encerrar a mesma alegria inicial. Para tomar mais uma vez a ilustração da

⁴¹² WISNIK, 2010, p. 219.

⁴¹³ Idem, p. 103.

partitura, as seis notas que recaem sobre “Copacabana e pe-”, reunidas em duas tercinas, são tocadas na duração que seria ocupada por apenas quatro:

Figura 7 – Sétima linha de “Verdura”

19 ♩ = 100 A E⁷ A E⁷ A

ba-na_e pe-gar um sol_ em Co-pa-ca - ba-na_e pe-gar um sol_ em Co-pa-ca - ba-na

Fonte: *Songbook Paulo Leminski*, p. 284.

Com isso, é legítimo afirmar que a ironia, vista anteriormente na sutileza da rima americana/copacabana, atinge níveis ainda mais altos com as performances musicais, que realizam de maneira cabal o gesto ensaiado pelo poema. É assim que, se Leminski desejava, segundo Wisnik, o reconhecimento horizontal, o alcance das massas, sem perder, é claro, a sofisticação que é marca de seu trabalho como poeta, “Verdura” foi peça-chave desse movimento. Se a vida do curitibano se encerrou antes que pudesse assistir a resultados mais caudalosos de seu esforço (ou melhor, se esse esforço seguiria adiante, se Leminski se consolidaria como cancionista), não sei – não se sabe; mas a gravação de Caetano Veloso, que potencializa, com reverência e irreverência, o trabalho do poeta, pode ser considerada sua glória musical.

Epílogo

TUDO DORME

QUEM FOR LOUCO QUE VOLTE

vida e morte
amor e dúvida
dor e sorte

quem for louco
que volte

(Leminski, *La vie en close*)

Ouviu-se a lição de Agamben: “A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem”. Esses limites da linguagem, já explicou o filósofo, não marcam o início do indizível, “mas a matéria da palavra” – que deve ser alcançada em sua substância. O exemplo é cabal: aqueles que voltaram à vida após uma situação de quase-morte, em seu retorno não morreram (evidentemente) e nem perderam a vizinhança inevitável da morte: “libertaram-se, isso sim, da *representação* da morte”. Precisamente por isso, se “interrogados sobre aquilo que lhes aconteceu, não têm nada a dizer sobre a morte, mas encontraram matéria para muitas histórias e para muitas belas fábulas sobre a sua vida”⁴¹⁴.

Tocar as fabulações da (e em torno da) vida de Paulo Leminski num contexto em que o poeta, como avisou Marcelo Paiva de Souza, já está assentado no *establishment* pede, portanto, esse encontro especial com a matéria aludido por Agamben. Esse encontro, porém, em sua instância primeira, só pode ser – e foi – realizado pelo próprio poeta, sujeito embrenhado *per se* na selva lenhosa da linguagem. Ao crítico que se põe a analisar essa vida enquanto signo (inclusive, aliás, no que tem de realização estética, necessariamente mediada pela forma), cabe destrinçar as fulgurações originadas desse encontro primeiro entre poeta e matéria linguística – o que pode levar à ideia de que se alcança essa matéria apenas em segunda potência. Acontece que é apenas em segunda potência, por vias indiretas e transversas, que se pode tocar essa matéria; e, então, isso torna esse encontro do crítico também uma experiência decisiva com a linguagem – muito provavelmente não para o poeta, Paulo Leminski Filho, nascido em 1944 sob o signo de Virgo e morto em 1989, mas muito certamente para sua obra, que instaura, à Horácio, sua sobrevivência (ou, em palavra benjaminiana, sua pervivência⁴¹⁵).

⁴¹⁴ AGAMBEN, 2012, p. 27.

⁴¹⁵ Em “A tarefa do tradutor”, o pensador alemão é preciso: “a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua ‘pervivência’” (BENJAMIN, 2011, p. 104-105).

Não se trata, como aliás se viu, de pavimentar a estrada entre vida e obra do poeta, mas de encontrar na matéria que realiza esse trânsito dados que acenam para uma compreensão poética & ética, estética & política do mundo, incorporada – ou melhor, sedimentada – pela forma do texto. A demanda desse mundo sempre em crise – em que o Estado de exceção é, sim, a regra (e disso não faltam provas) – é então ouvida por um escritor que com ele trava um crucial enfrentamento. Os jogos da experimentação mais vanguardista ou da referência mais clássica se inflam, assim, de um significado histórico material – com o qual o crítico se encontra indiretamente, o que lhe permite os anseios da interpretação. A interpretação, ao passo que absorve essa consciência – toda ela oferecida pela obra –, modifica a vida que se findou na medida mesma em que joga outras tintas sobre o Leminski que sobreviveu ao Leminski; e, no caso específico desse poeta, é sempre importante lembrar que a *persona* que fica repercute a densa carapaça com que o autor se envolveu em vida (e com a qual foi sendo envolvido ano após anos, até se tornar, como mito bem erigido, um estouro ao mesmo tempo literário, editorial e mercadológico). Para esse gesto interpretativo, que teve por finalidade escrutinar os contornos dessa carapaça, contribuíram alguns passos metodológicos.

A primeira parte desta tese foi em busca das figurações de Paulo Leminski em dois veículos midiáticos de relevo especialmente para o período em que o poeta começava a aparecer para o grande público, a revista *Veja* e o jornal *Folha de São Paulo*. Nesses periódicos, no que se escrevia sobre o autor, começavam a pintar traços do que viria a ser sua personalidade literária: são muitas as referências à sua aludida erudição mas também a seu apelo popular (muito construído pela sua aproximação a nomes de monta da MPB) – o que lhe fazia ser visto, nos primeiros anos, com certo espanto e bastante curiosidade. A isso se juntam as próprias ideias do poeta sobre a poesia – e sobre a linguagem –, que, em “Poesia: a paixão da linguagem”, revelam uma especial compreensão (e uma avaliação em alta conta) de si mesmo. Ali o poeta se afigura como um indivíduo plenipotente, altissonante, que se posiciona como um pensador selvagem – um criador, judoca e vanguardista, um erudito no meio do mato. Todo esse colorido vai aportar num texto seminal para a fortuna crítica leminskiana: em “Leminski: samurai-malandro”, Leyla Perrone-Moisés reúne um sem-fim de adjetivos que passaram a caracterizar terminantemente o poeta, todos eles seguindo a lógica antitética do samurai-malandro – do marginal eruditíssimo, do interiorano cosmopolita, do rigoroso desleixado. Morta a pessoa física do poeta, a tese foi buscar nas duas biografias que dele se escreveram (*O bandido que sabia latim* e *Minhas lembranças de Leminski*) novas leituras sobre sua vida

– dessa vez iluminadas pelas circunstâncias de sua morte, que revelam uma espécie de consciência e vontade de inadequação aos ventos que começavam a soprar no Brasil (em especial no contexto literário, mais próximo do autor) a partir de meados dos anos 1980. Disso partiu-se para as palavras que a crítica acadêmica, especializada, teceu em torno da obra leminskiana entre fins da década de 1990 e início do novo milênio – no que se revelou, à parte algumas contribuições singulares que observaram a tensão entre Leminski e a história, uma tendência geral de glosar as formulações de Leyla Perrone-Moisés ou, mais ainda, as próprias ponderações do poeta sobre sua obra e sobre a escrita poética de maneira geral. O último passo desse primeiro movimento foi, então, a partir do que se observou, lançar questões sobre como ler Paulo Leminski hoje – do que se concluiu haver uma necessidade de não se deixar arrefecer sua veia polemista, no que reside inclusive um significado histórico.

As questões todas levantadas na primeira parte do trabalho foram encontrar ressonância nas duas outras seções que o compõem. Na segunda, veio ao encontro da necessidade de se observarem as tensões leminskianas uma novela inédita em livro e, em princípio, incompleta: “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.” abre frestas para que a obra de Leminski seja decisivamente analisada por um prisma composto por inquietações de ordem estética e política como talvez nenhum outro de seus textos literários tenha feito. Nesse ponto, mais uma vez, a *persona* do autor se faz matéria – e o paralelo entre Leminski e os personagens colocados em cena (a saber, Privada Joke e Slogan) lança luz não só sobre sua biografia, mas sobre os sentidos latentes em quase toda sua obra. Desse busílis entre forma e história, literatura e política, nascem então – e inclusive – seu interesse pela escrita ensaística e sobretudo os quatro ensaios que colocam em perspectiva quatro figuras histórico-literárias: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. Nesses, quatro faces do poeta curitibano, quatro palpites sobre o passado e quatro leituras, também, sobre o presente – nas aproximações que se realizam entre o contexto político-cultural brasileiro leminskiano e momentos distantes e distintos da história humana. Dessas quatro faces, porém, distinguem-se especialmente na silhueta de Trótski os conflitos éticos (para não dizer as paixões políticas) que passam para a pena leminskiana – e, na imagem do revolucionário soviético, se divisa e se espelha com clareza a figura do poeta, como mais uma dobra do texto.

O último movimento do trabalho finalmente colocou em pauta dois dos objetos centrais da obra do poeta (faltaria apenas, creio, a narrativa-experimento do *Catatau*): poemas e canções – mais especificamente: poemas que ajudam a compreender o

aprendizado da escrita poética leminskiana com o silêncio, nas potências do ritmo, e a canção “Verdura”, pedra fundamental de sua obra. Na oficina leminskiana, encontrou-se uma construção da máquina do poema muito interessada nos meandros que o ritmo fornece e, ao mesmo tempo, certa obsessão pelos sentidos do silêncio – sobretudo em poesia –, que aparece como tema, forma e, mais, como elemento básico da lógica musical que se lê em cada verso do poeta (para não dizer em cada verso de toda a poesia). Centrais para essa compreensão foram, de um lado, a maneira como o curitibano lidou com o *enjambement*, entendido aqui como princípio constitutivo e fundador do verso – aquela potência latente no final de cada linha do poema –, e, também, sua aproximação com o imaginário oriental, principalmente no que o Zen deve ao silêncio plurissignificativo de Buda. Do silêncio ritmado da frase poética, seguiu-se para a intensa relação que Leminski manteve com a canção popular – como referência para muitos de seus versos, sim, mas sobretudo como obsessão pessoal de sua carreira. Essa obsessão deu alguns resultados valiosos: se o poeta, com seu aprendizado do meio musical, trouxe elementos dessa seara para sua poesia de livro, ele também produziu um número considerável de canções (algumas de grande alcance público) que foram reunidas em 2015 em seu *Songbook*. Dessas destacou-se “Verdura”, momento máximo do cancionista Leminski, que se realizou com perfeição pelo violão e pela voz de Caetano Veloso. Nessa canção, não se vê apenas um domínio do verso poético jungido à frase musical, mas um jogo de sentidos que alcança, com ácida ironia, recônditos da história brasileira.

Com “Verdura”, referência do poeta à história mais pessoal e ao mesmo tempo à mais coletiva, Leminski e este trabalho se voltaram ao trânsito entre vida, obra e história que regeu esses passos analíticos. Em tudo que o poeta produziu, uma marca clara de si – que não deixa nunca de ser uma marca indelével de um outro. À primeira vista autotélico, cabotino, narcisista, o curitibano tinha uma atenção muito forte – e uma tendência grande – à alteridade. Esta, talvez, a mesma paixão que viu em Trótski: uma paixão intelectual em torno da qual realizou-se em vida e obra. Assim, dentro das ambições leminskianas, para essa realização era preciso pelo menos flertar com a fama – e isso o poeta fez em vida, sem saber porém o tamanho da aura que lhe ficaria após sua morte. Isso Hannah Arendt observou com sua habitual perspicácia a respeito de Walter Benjamin (sobre quem diz que “eram poucos os que conheciam seu nome quando optou pela morte naqueles primeiros dias do outono de 1940”). No capítulo a respeito do pensador alemão em *Homens em tempos sombrios*, diz a filósofa: “A Fama, aquela deusa muito cobiçada, tem muitas faces, e a fama vem sob muitas formas e tamanhos – desde a

notoriedade de uma semana de capa de revista até o esplendor de um nome duradouro”⁴¹⁶. Leminski, em vida, talvez tenha experimentado muitas vestes da fama – e deveu muito disso à sua imersão no campo da canção popular –, mas em morte vem experimentando sua outra face, à revelia: “A fama póstuma é uma das variantes mais raras e menos desejadas da Fama, embora seja menos arbitrária e muitas vezes mais sólida que os outros tipos, pois raramente é concedida à mera mercadoria”⁴¹⁷.

Este momento, como já procurei afirmar nalguns pontos da tese, não é isolado, junta-se a um interesse crescente da crítica, do mercado editorial e, por consequência, do público, pelo que se produziu de literatura no Brasil durante os anos 1970 e 1980. Exemplo muito breve disso é que, depois de indiscutíveis cânones, no ano de 2016 a homenageada da Festa Literária de Paraty foi Ana Cristina Cesar, contemporânea do polaco. Essa fama póstuma, de que trata Arendt, tem também este caráter: nasce de um interesse que passa, necessariamente, por determinações históricas e pode ser momentâneo – o que nunca vai diminuir seu significado. Importante, contudo, é notar que, cômico da necessidade de resistência da arte – sobretudo em tempos sombrios, que, repito, talvez sejam perenes –, mesmo quando procurou cavar espaço na indústria cultural, o curitibano procurava recusar-se (e disso não faltam referências em seus ensaios) a tornar-se um simples produto de mercado. Este seu ganho em 1983, quando se esgotaram rapidamente as edições de *Caprichos & relaxos*, e ainda hoje, quando frequenta as listas de mais vendidos e as prateleiras mais à frente nas livrarias: mesmo que se tenha um interesse meramente fetichista pela aura que se depositou em torno do nome do poeta (aura esta que, lembro sempre, começou a ser forjada por ele próprio), quando se abre o livro abrem-se múltiplos caminhos para a densa (e, muitas vezes, polêmica) discussão sobre o lugar, a forma e o papel da poesia, da literatura, no mundo. Assim Leminski escapa do status de mera mercadoria, e por isso mesmo alcança sua fama póstuma – responsável pelo paradoxo que salva o poeta de ser comprado: afinal, no caso dele, “quem mais lucraria está morto e, portanto, não está à venda”⁴¹⁸. Noutras palavras: o pauloleminski ainda resiste.

⁴¹⁶ ARENDT, 2009, p. 165.

⁴¹⁷ Idem, *ibidem*.

⁴¹⁸ Idem, *ibidem*.

REFERÊNCIAS

a) Textos de Paulo Leminski:

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Ed. Criar, 1986a.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Ed. Criar, 2001.

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

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa*: o negro branco. São Paulo: Brasiliense: 1983b.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA, 2004.

LEMINSKI, Paulo. *Jesus a. C.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Leon Trotski*: a paixão segundo a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô*. São Paulo: Brasiliense: 1983c.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose*: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEMINSKI, Paulo. Minha classe gosta / Logo, é uma bosta (la capitulação de um nuvô romã). *Raposa magazine*. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, n. 0, jan/1981a.

LEMINSKI, Paulo. Minha classe gosta / Logo, é uma bosta (mais de um nuvô romã). *Raposa magazine*. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, n. 1, mai/1981b.

LEMINSKI, Paulo. Minha classe gosta / Logo, é uma bosta (capitulação III de um nuvô romã). *Raposa magazine*. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, n. 3, set/1981c.

LEMINSKI, Paulo. Candidatos ao paredão. *Raposa magazine*. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, n. 4, nov/1981d.

LEMINSKI, Paulo. Manual do contestador. *Raposa magazine*. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, n. 5, jan/1982b.

LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*. Curitiba: ZAP, 1980.

LEMINSKI, Paulo. O poder é o sexo dos velhos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 abr. 1982. *Folhetim*, p. 12.

LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEMINSKI, Paulo. Os últimos dias de um romântico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1982a. *Folhetim*, p. 7-8.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 322-350.

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

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

LEMINSKI, Paulo. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 1985.

LEMINSKI, Paulo. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

b) Textos sobre Leminski na mídia impressa:

ABREU, Caio Fernando. Janela aberta. *Veja*, São Paulo, p. 72, n. 576, 19 set. 1979.

ASCHER, Nelson. Caprichos medidos de um poeta versátil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1983. *Ilustrada*, p. 50.

BONVICINO, Régis. Morre Leminski, poeta-síntese dos anos 70. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jun. 1989. *Ilustrada*, p. 12.

CONTI, Mário Sérgio. Em voz alta. *Veja*, São Paulo, n. 785, set. 1983.

GONÇALVES FILHO, Antônio. A poesia já faz best seller. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jan. 1984. *Ilustrada*, p. 65.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Volta a trivialidade de Paulo Leminski. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1987. *Ilustrada*, p. 47.

MATOSO, João B. Democracia no jornal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1982. *Ilustrada*, p. 31.

PASCHE, Marcos. Sobraram apenas os óculos e o bigode. *Jornal Rascunho*, Curitiba, p. 4-5, abr. 2013.

SALOMÃO, Waly; LEMINSKI, Paulo. Encontro de dois guerreiros da poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1983. *Ilustrada*, p. 50.

SEVCENKO, Nicolau. Entrevista. *Veja*, São Paulo, p. 08, n. 803, 25 jan. 1984.

SOUZA, Okky. Herdeiro baiano. *Veja*, São Paulo, p. 146, n. 732, 15 set. 1982b.

SOUZA, Okky. Um brilhante maldito. *Veja*, São Paulo, p. 92, n. 697, 13 jan. 1982a.

SUCURSAL DE CURITIBA. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1989. *Ilustrada*, p. 03.

TAIAR, Cida. Paulo Leminski ataca outra vez. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1983. *Ilustrada*, p. 23.

VAZ, Toninho Martins. Paulo Leminski. *Veja*, São Paulo, p. 10, n. 699, 27 jan. 1982.

ZANINI, Ivo. Leminski mostra a alquimia dos “Caprichos e relaxos”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1983. *Ilustrada*, p. 29.

c) Textos críticos e biográficos sobre Leminski:

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o “samurai-malandro”*. Porto Alegre: Educs, 2009.

ALEIXO, Ricardo. No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CÁMARA, Mario (Org.). *Leminskiana: antología variada*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira & a poesia. *Novos estudos Cebrap*, n. 16, p. 40-53, 1985.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

KILANOWSKI, Piotr (Org.). *Paulo Leminski: meu coração de polaco voltou*. Tradução de Piotr Kilanowski e Konrad Szcześniak. Curitiba: Casa da Cultura Polônia Brasil, 2015.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Edusp, 2012.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume, 2002.

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

MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. 276 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – PPGEL/UFMG, Belo Horizonte, 2011.

MÜLLER, Adalberto. Poesia de comunicação. *Contexto*, v. 13, p. 239-254, 2006.

NOVAES, Sandra. *O reverso do verso – Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. 262 f. Tese (Doutorado em História) – PPGH/UFPR, Curitiba, 2003.

PASSOS, Lucas dos; SALGUEIRO, Wilberth. Política, amor e coprologia: aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski. *Texto poético*, v. 11, 2011.

PASSOS, Lucas dos. *A poesia de Paulo Leminski: limiar, humor, ruína*. 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPGL/Ufes, Vitória, 2012.

PEDROSA, Célia. Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida. *Alea*, v. 8, n. 1, 2006.

PELLEGRINI, Domingos. *Passeando por Paulo Leminski*. 2013. (Texto divulgado via e-mail.)

PELLEGRINI, Domingos. *Minhas lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski: o samurai malandro. In: *Paulo Leminski* (Série Paranaenses). Curitiba: Scientia et labor, 1988, p. 55-58.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

REBUZZI, Solange. *Leminski: guerreiro da linguagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

RUIZ, Alice. Múltiplo Leminski. In: *Múltiplo Leminski*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2012.

RUIZ, Alice. Sobrevida. In: LEMINSKI, Paulo. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 11-14.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: Edufes, 2002.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto). In: _____ (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 137-151.

SALGUEIRO, Wilberth. Tempos de Paulo Leminski: entre estória e história. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p. 105-122.

SALVINO, Rômulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.

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

SOUZA, Marcelo Paiva de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. *Contexto*, vol. 13, p. 199-217, 2006.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Prefácio. In: KILANOWSKI, Piotr (org.). *Paulo Leminski: meu coração de polaco voltou*. Curitiba: Casa da Cultura Polônia Brasil, 2015.

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

WISNIK, José Miguel. Notas sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 385-392.

d) Textos sobre o período de 1964 a 1989

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luis. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 319-409.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da Ditadura. *Boletim de pesquisas Nelic*, v. 10, n. 15, p. 5-33, 2010.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. 2. ed. São Paulo: Intrínseca, 2014.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 91-108.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre Contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 25-30.

SALES, Teresa. Novos fluxos migratórios da população brasileira. *Revista Brasileira de Estudos de População*, n. 8, p. 21-32, 1991.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978, p. 61-92.

e) Outras referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Mark. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, 2002.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone Moisés. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BEHR, Nicolas. *Umbigo*. Brasília: LGE, 2006.

BEHRENS, Roger. Seres limiaries, tempos limiaries, espaços limiaries. Trad. Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 93-112.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch. São Paulo: Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BIGNOTTO, Newton. As formas do silêncio. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014, p. 229-248.

BILAC, Olavo. Hino à bandeira. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

BORDELOIS, Ivonne. *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

BOSCO, Francisco. *Banalogias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOTTON, Alexandre Mariotto. Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno. *Graphos*, vol. 13, n. 1, p. 90-98, 2011.

BUARQUE, Chico. *Francisco*. RCA. 1987.

CACASO. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Augusto. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.

CICERO, Antonio. V de Verso. *Serrote*, março/2009.

CICERO, Antonio. A poesia entre o silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014, p. 367-382.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 127-135.

GRAZIANI, Romain. Os recursos éticos do silêncio e “o ensinamento sem palavras” (*wu yan zhi jiao*) no taoismo antigo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio e a prosa do*

mundo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014, p. 313-335.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MATTOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: MATTOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008.

MIRANDA, José Américo. Poesia e Vida. In: CURTISS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *Todos os poemas o poema*. Vitória: Edufes, 2014, p. 13-32.

MORAES, Vinicius; JOBIM, Antônio Carlos. *Sinfonia da alvorada*. Colúmbia, 1961.

MORICONI, Italo (Org.). *Destino: poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.

ORGAN, Troy Wilson. The silence of the Buddha. *Philosophy East and West*, vol. 4, n. 2, p. 125-140, 1954.

PARK, Kwangsoo. An analysis of the Buddha's paradoxical silence: neither the positive nor the nihilist view. *International Journal of Buddhist Thought and Culture*, vol. 6, p. 243-264, 2006.

PASCHE, Marcos. A crítica em estado crítico. *Jornal Rascunho*, Curitiba, p. 15, abr. 2009.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos estudos Cebrap*, n. 12, São Paulo, 1985, p. 48-61.

SÜSSEKIND, Flora. A literatura do eu. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & relatos*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 114-147.

SUZUKI, Daisetz. *Introdução ao Zen-budismo*. São Paulo: Pensamento, 1969.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

VELOSO, Caetano. *Abraço*. Universal, 2012.

VELOSO, Caetano. *Outras palavras*. Philips, 1981.

VELOSO, Caetano. *Songbook*, 2 v. Organização de Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.

VIGANÓ, Dario Edoardo. As faces de Jesus no cinema. *Teocomunicação*, vol. 41, n. 2, p. 185-199, 2011.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2010.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WEINBERG, Liliana. El lugar del ensayo. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n. 24, p. 13-36, 2012.

ANEXO

MINHA CLASSE GOSTA

LOGO, É UMA BOSTA.

(la capitulação de um nuvô romã)

Foi aí pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco.

E a enlouquecer para uma civilização que já era.

Induced madness, loucura provocada, o furor como obra.

No país, portas, janelas e paredes se fecham.

Ultra-Direita no poder, a assassina Direita das Américas.

A Inquisição computadorizada arranca a verdade ensanguentada de guerrilheiros, subversivos e suspeitos, os que pegavam no pau de fogo e os que mexiam com as ideias que levam as pessoas a pegar no pau de fogo.

Até segunda ordem: desativar o relógio da História, a bomba relógio da história do Brasil.

Toda oposição, cortada a ferro em brasa. Todo poder à censura.

Sístole.

E a gente, alguns milhares de cabeludos e desbundados, a nova geração da classe média urbana, tatus, toupeiras, avestruzes, descobria a aventura interna. Na droga, uma desistência, que é repúdio, nojo, vômito.

O projeto rondon da mente. As “mind guerrillas”, de Lennon.

No mundo, a diástole.

Uma onda da explosão da guerra do Vietnã no coração da MetrÓpole, em outra galáxia, chega até nós, no terceiro mundo, eco de um eco, spaghetti-western.

Embaixo, no papel de alicerce, a Casagrande & Senzala, nosso super-ego de sempre.

No cérebro, a fúria de uma tormenta química.

O roque, o som pauleira, Woodstock.

Aquário, o milenarismo da Nova Era.

As utopias libertárias juvenis, rebentos do individualismo extremo a que chegou o homem ocidental.

Cápsulas do tempo dos anos 60.

O reverdecer da América, América, aqui, como sempre, os Estados Unidos.

A droga fode com o tempo contábil, o tempo loteado, diagramado, avaliado em dinheiro pela burguesia que troca trabalho por salário, tempo do incenso contra o lógico tempo do relógio, fascista, leviatânico, totalitário.

O Complexo de Peter Pan, may you stay forever young. Consciência III.

Paz e amor: quietismo e porralouquice hippie. Ahimsa: pacifismo à la Gandhi, não violência. Nirvanas escapistas, hashish e Ravi Shankar. Naturismo ingênuo, salvar as árvores e os animais selvagens, anti-capitalismo romântico. Começa a consciência ecológica. A pele, o corpo, o sensorial. A tatuagem. Flores nos cabelos. Reflexos da divinomaravilhosa rebelião da juventude bem alimentada e liberalmente educada da Califórnia e de Londres, flor da lama de um mundo em adiantado estado de putrefação, barriga cheia, cabeça feita.

As elites jovens pegam Latinoamérica, Cuba, Chile, montoneros, tupamaros, todas as estações e temperaturas políticas, do Sul dos Estados Unidos à Terra do Fogo, via literatura e via livro, via música popular e via revistas, o sonho insurrecional, socialista utópico das Latinaméricas, passa, de contrabando, por entre o fogo de barragem de lixo cultural, que as multinacionais despejam, do alto de seus satélites repetidores, dentro dos cérebros das crianças da periferia do mundo civilizado. Jara, Atahualpa Yupanqui, Machu Pichu, pôster de Jimi Hendrix e Guevara, cabeludos como os Beatles, barbudos como Fidel.

O LSD abre as portas da percepção para novas fronteiras do imaginário. Descoberta das culturas desprezadas pela civilização ocidental.

Pele-vermelhas, índios mexicanos, negros, ciganos, Xingu.

Nem Washington nem Moscou.

Tibet. Índia. Nepal. Japão. Jamaica. Bahia. Drop City.

Reciclagem do lixo cultural.

Astrologia, Tarot. Ocultismo.

Uma segunda religiosidade reinventa os deuses que a burguesia matou, com seu materialismo míope. Misticismo, orientalismo, cultos kitsch: anti-positivismo. Gurus, koans, senseis, transmissão oral de um saber vital.

A imaginação no poder, Do your own thing, fique na tua.

Permissividade anárquica. Contra o horário. O salário. O emprego. A carreira. A gravata. O cabelo curto. O serviço militar. A caretice.

Nos interstícios da sociedade de consumo, nas frestas da abundância das grandes cidades do Ocidente, novo tipo de homem, nômade, captor, tenta reinventar o trabalho, a sobrevivência, a vida.

Cultura pop: a pequena Revolução dos Costumes, cosmopolita, da classe-média ocidental, circo para os que já estão empanturrados de pão.

Uma revolução nas super-estruturas, mas quando as super estão mais fortes.

Depois da ocidentalização do Oriente, a orientalização do Ocidente: penetração de valores asiáticos e negros, desprezados pela civilização branca-cristã, nas elites intelectuais, hinduísmo, yoga, macrobiótica, zen, acupuntura, artes marciais, I-ching, candomblé, meditação transcendental, soul & som, gurus, koans, toques, transmissão oral de boca a boca. Convívio e comunicação, restabelecer o contacto em profundidade entre as pessoas, destruído pela urbanização bárbara e pela competição capitalista.

Sociedade alternativa. Contracultura. Contestação.

A perspectiva da hecatombe nuclear. Big Brother pintando.

Protesto da vida contra o artificial e o laboratório, o absurdo abstrato da existência sob o capitalismo hiper-urbano, post-industrial: make love, not war. O pensamento mágico, analógico, sobrevive na margem, nas margens.

As melhores coisas da vida são grátis.

Não pode mudar o mundo? Mude você.

A escolha lumpen: o lado do crime, a marginalidade.

Cair fora, a estrada, a carona: até a Terra Prometida dos festivais de roque ao ar livre, days of music and understanding.

A hostilidade contra as leis, as polícias e as barreiras.

There's no countries. Imagine.

Acabaram os países. Power to the people.

Capitalistas e operário, otários por trabalhar no horário, acreditar em guardar dinheiro, querer carro, acreditar em progresso, casar com mulher virgem, na igreja e no cartório, deixando para amanhã as boas coisas da vida, quando o melhor do mundo é aqui e agora.

Hedonismo, o homem lúcido curte e brinca. O trabalho, sob o capital, é repressivo.

Massifica as pessoas, números no interior das grandes organizações. Engole nossas, forças, atrofiando o livre desenvolvimento das energias criativas.

A disciplina exigida pelo trabalho, dentro do sistema, abstratiza você roubando tempo, corpo, prazer e percepção.

School is out forever, grita a contracultura, a escola acabou para sempre, e soa engraçado num país que ainda não teve escola para todos.

Colonizados até os ossos.

O colonizado importando tudo – até a revolta contra a metrópole.

MINHA CLASSE GOSTA

LOGO, É UMA BOSTA.

(mais de um nuvô romã)

Misaventuras de Privada Joke, pistoleiro e mártir. Provações de Slogan, herói dialético.

– Tenho medo das minhas mãos. Julinho Karatê olha as próprias mãos como se elas pudessem sair sozinhas por aí, Julinho atrás, dor, dor, provocar dor.

Paquito era existencialista praticante. Só dava alteração.

Um dia, cagou na mesa da professora.

Ele forneceu padrões insurrecionais para muita gente.

– Classemédia só concebe revolta, quando anarco-individualista.

– Queria o que? Quem se revolta em boa ordem e disciplina coletiva e o operariado.

Slogan. Tudo é política. Esta luz que me ilumina é política.

Piove? Governo ladro.

Política é saúde, disse Maiakovski, diz Slogan.

Slogan. Que é a liberdade do indivíduo para quem quer a liberdade de toda uma classe social?

– Fora do poder, não há salvação.

Slogan gosta de citar Golbery do Couto e Silva.

– O poder nasce do fuzil.

E Mao.

Estados, sensações, vertigens. Aventuras sem ação, invenção da alma, a zonzeira. Em contacto com as margens, via tóxico, a classemédia urbana nova safra.

O chuncho. O trambique. A viração. O bico. Onde alguém chuta e alguém caminha.

A gíria das beiras da sociedade, a enxurrada verbal das penitenciárias, se infiltra nos apartamentos e nas casas de família, nas rodas dos herdeiros e nas bocas que mamãe beijou. E explode nas glórias da tv.

Mirinho. Muito na finalidade. O aponte. Pintou sujeira no lance. Dispensa. Pinote.

Uma batalha dos anos 60.

Mais de dez pessoas já sabem o que quer dizer barato.

Nos lares, a família cria escravos.

Slogan. Um homem sempre certo, quanto ao principal. Um homem pânico. Privada

Joke. Um homem pálido de anos e anos num país sem sol, a História da Literatura

Universal. Pisa de leve sobre o chão da cidade que o viu nascer, crescer e negar. De

leve. Bem leve. Quase voando.

Minha poética por uma política.

Enlouquecer. A capricho. Enlouquecer, destruindo a sensatez e a razão que inscreveram dentro dele as forças e formas que o oprimem.

O máximo que Privada Joke pode fazer.

Privada Joke escreve GAVITA CRUZ E SOUZA ELOUQUECEU. “O martírio de Cruz e Souza, açúcar preto, Mallarmé mandinga, não para aí. No fato de o Marechal-de-Campo Guilherme Xavier de Souza ter achado graça em dar a um negro, filho do seu escravo Guilherme, uma educação de nobre europeu.

O destino caprichou no tormento do poeta, tatuando em sua pele os emblemas mais dolorosos da carência. Em 1896, sua mulher Gavita enlouqueceu...”

– Incapaz de abordar um problema universal.

– A dor é universal, Slogan.

– Melodramático demais. Você que provocar o que? Compaixão? Revolta? Cruz e Souza, a singularidade suprema... Do martírio dele, como você diz, não se extrai nenhum ensinamento, a vida dele não é didática, seu drama não coincide com o de nenhuma coletividade, esgota-se em si mesmo...

– A entrega à missão poética, a dedicação, a fidelidade ao ofício, no ferro em brasa da vida que ele teve, tudo isso, pra você, é o que? Abstrações? Não eram pra ele. Nem para os que frequentam hoje os infernos simbólicos que ele deixou.

– Livre iniciativa estética, propriedade privada dos latifúndios improdutivos do ego e da beleza em si... Esse libertarismo individualista não resiste ao grau de autoritarismo necessário para substituir uma economia capitalista... O preço pelo fim da injustiça é muito alto, Joke.

– O geral é que é concreto, cara. A classe social, o Estado, o salário mínimo nacional.
– Abstrações. O individual é que é concreto. Minha dor de corno. Meu fracasso. Meu bode. Minha montanha russa de estados.

“No meio da noite, Gavita acorda berrando. Cruz faz carinho nela, amansando a loucura que produz fantasmas, pesadelos que não passam. Gavita tem um pesadelo acordada, um pesadelo longo, o apito de uma fábrica, uma locomotiva ao longe, mais longo que da última vez, um pesadelo que não passa com carinho. Os gritos de Gavita sobem do casebre do Encantado até as estrelas. A poesia é inútil, acende a loucura, não sabe apagar. Na mesa, o dom daquele dia:

“Tu é o louco da imortal loucura”...
O Assinalado”.

Que o intelectual pequeno burguês só tem um motivo para assumir a causa do trabalhador. O ético. Que não é bem assim. O intelectual que vive de salário secreta mais alta que qualquer trabalhador braçal. Identifique-se com teu salário, centauro classemédia, cabeça de grão burguês, corpo de funcionário.

É isso que o zen quis dizer, Slogan, quando disse: embaixo de cada um, tem chão bastante para fazer zazen. Discípulo pronto, mestre aparece imediatamente.

– Só há vida no Terceiro Mundo, Joke.

– História você quer dizer?

– Tem alguma coisa de fundamentalmente novo, nas Américas. Em tudo. Todos nós, brasileiros, argentinos, cubanos, peruanos, mexicanos, gringos, jamaicanos... Aqui, o capitalismo mercantil fez seu pé de meia pra deslanchar no capitalismo industrial. Assassinando o corpo e a alma do índio, torturando e explorando o negro até a morte. A América é um crime do tamanho de um continente, uma casa organizada por seus ladrões, o luxo e o lixo da Europa. Pegue uma nau, uma miniatura de nação. O capitão

do navio é nobre, a tripulação é a ralé, os bandidos, raspa de masmorra. Um motim a bordo é luta de classes, é a revolução em escala bonzai, aquelas arvorezinhas que os japoneses conseguem reduzindo carvalhos às dimensões de um brinquedo. Eles trouxeram tudo isso para vá. A Europa enterrou o índio. E quebrou a espinha do negro. Mas em alguns lugares o índio não ficou bem enterrado. E vai começar a incomodar. E a espinha do negro já está ereta de novo.

– ... as articulações profundas...

– Na superfície, Slogan, está a verdade... Verdadeiro dentro, verdadeiro fora...

Organizando o espaço, você organiza a conduta, organizando a conduta, você organiza o pensamento. Veja a arquitetura das escolas...

– E das fábricas.

– Das fábricas. Um espaço totalitário, vertical... A arquitetura é ideológica. Impõe ordem, sagra um poder... É como o estilo dos livres.

– Como assim?

– O sistema investe certas formas de poder, formas artísticas, culturais, programa as pessoas para ficarem fascinadas diante de certos estímulos, grupos de cores, combinações de palavras... Certa altura, qualquer construção vai estar comprometida, até os ossos, pela decadência da ordem social.

Hora de demolir, depredar, desmistificar, só o quebra-quebra é crítico, de oposição, tem que anarquizar, Slogan...

(Não percam, na próxima, novas capitulações)

MINHA CLASSE GOSTA

LOGO, É UMA BOSTA.

(capitulação III de um nuvô romã)

Só um louco seria negro na Santa Catarina do século passado, brandindo a singularidade suprema (como os simbolistas gostavam da palavra “suprema”, a dor suprema, o mistério supremo!) de ser filho de escravos e ler Mallarmé no original, branca – a loucura de Cruz, formas alvas, brancas, claras, de luars, de neves, neblinas.

O Dr. Gama Rosa pensou em nomeá-lo promotor público na Laguna de 1883. “Só sobre seus cadáveres os políticos locais tolerariam um promotor negro”.

“O louco da loucura mais suprema”

Slogan se sente viver dentro de uma fraude, um vício total, tamanho do planeta, um horror chamado capital, debaixo de toda fortuna, pessoal, nacional, multinacional, um grande crime, como ser feliz, no tempo infeliz da política, no cancerígeno tempo da consciência política.

– Câncer?

– Vianinha, Paulo Pontes, Bob Marley. E Lennon.

– Lennon?

– Nova York é câncer.

Giletes nos cotovelos, soco-inglês na mão direita, Julinho Karatê abre caminho na multidão, tubarão nadando, ave de rapina, pronto para qualquer parada, o inimigo absoluto.

Nas farmácias feéricas, borbulha o pólen dos tóxicos.

Qual dos monstros sabe imitar letra de médico? A réstia fajuta.

A identidade falda. A cara e a coragem. Bagulho em cima, a seção, a destilação, o harpão dos barbantes.

Fim da fome. Do sono. Da tara. Pela rua, vampiros, lobisomens, os homens-fera, dão um rolê mascando chicletes imaginário, dançam tontos, com a lucidez dos deuses invisíveis à multidão, a confraria dos que fazer um troço errado, na raiz, maligno, comer a irmã, matar o pai, jogar roleta russa.

O sangue das melhores famílias se mistura, na seringa, ao fenil, ao metil, a química – alquimia, de novo. Até a rebordosa. A neura, de novo. A batalha, de novo. Tudo, de novo.

Privada Joke prensa Slogan. Cobra as militâncias, de que ele tanto fala. Slogan vacila na base. Evoca vagas articulações com sindicatos via diretórios, manifestos assinados, paredes pixadas com jornalistas em greve. Signos. A militância de Slogan se passa toda no plano dos símbolos. Slogan fica vermelho.

– O medo pequeno-burguês da ascensão das massas populares se traduz no artista e no intelectual como temor da barbárie.

Tem gente de Direita por razões estéticas. Temem por seus cristais, tapetes persas e vasos Ming, nas trepidações sociais... O vandalismo da plebe desenfreada...

– Furo a parede branca pra que a lua entre e confira com essa que, frouxa no meu sonho, é maior que a noite.

No ar, a cerração e o medo provinciano de novo. Pavor que aconteça qualquer coisa. O telefone toque. A abertura acabe. O bandido assalte. A polícia prenda. O filho fuja. O operariado tome o poder. A campanha!

– No Brasil, o ar está cheio de sinais de austeridade, ordens, decretos, proibições, imperativos, ordinário-marches. Precisamos de novos símbolos, novas ideias de impulso... Ideias grandes...

– Sinceramente, Joke. Não sei o que você vê nesse tal de Julinho?

O cara é um sádico infantil, nazista. Vive num mundo de gibi. Pensa que dor é brincadeira.

– É um mestre. Mas seu ensinamento é difícil. Ele traduziu, ao pé da letra, a violência que está aí no ar, nas filas, na concorrência, na competição... Ele olha a dor de cara... Sacou que o negócio é na porrada...

Slogan. A coisa louca toda, a droga, papai do céu, o pacifismo, não são negações da ordem capitalista bosta nenhuma, extensões de possibilidades dela. Um reajuste na rota, o navio é o mesmo. Privada Joke. É um exagero bichando o coração do sistema, pau no peito do vampiro, forma de utopia. Utopias é duro de digerir, nem existem, só apontam, tem a natureza das direções, lugares sem fim, assolados pelos deuses do futuro, tornados...

– O que esperar, Joke, de uma geração que tinha o sonho adolescente de ser delinquente juvenil?

– Que de errado em ser delinquente juvenil?

– Mas nos Estados Unidos?

Bolo sim. Símbolo, não. Ou depois.

– Ninguém, Joke, nenhum grupo está a salvo da alienação. Nem mesmo o grupo que assumiu de corpo inteiro a dialética. Os homens que viveram e aprenderam sob a disciplina férrea de Lênin tinham um objetivo histórico exato, ser o setor organizado do proletariado, sua vanguarda. A fidelidade ao papel levou os bolcheviques a um rigor de organização que só se acha nas castas sacerdotais das religiões, os santos da revolução. Graças a isso, estiveram à altura da História, quando a História aconteceu. Agora, Joke, o grupo que viveu 20 anos na clandestinidade, em prisões, Sibéria, exílio, num jogo de gato e rato com a polícia, vai para o poder. E o que acontece? Leva para o governo e a administração de uma nação e de um povo a mentalidade e o vinco autoritário, que só faziam sentido no interior de um pequeno partido na oposição e na clandestinidade, preparando-se, uma só vontade, uma só ação, para um objetivo insurrecional. No poder, o grupo está alienado, psicopático contra qualquer oposição, por menor que seja, vendo conspiradores em todos os críticos, inimigos em toda discordância, mesmo que de detalhe.

– Está se sentindo bem, você?

– Se a alienação atinge os que falam e agem em nome da dialética, que dizer da gente, pequenos fantasmas no pesadelo latinoamericano, brincando com espelhos, reflexos, miragens, espécie de monstros, de seres atípicos?

– Temos falta de razão. Não de loucura. O capitalismo, sozinho, já produz loucura bastante para as pessoas conscientes ainda acrescentarem mais.

– Dois loucos no bairro, um passa os dias chutando postes para ver se acendem. O outro, as noites apagando palavras contra um papel branco.

– Você é daqueles que, na tribo, não admiram os guerreiros, admiram o pajé.

– Não. Na tribo, eu admiro são as mulheres.

“250\$000 por mês.

Isso é salário para um príncipe?

Cruz e Sousa, arquivista na Estrada de Ferro Central do Brasil.

Um verso, um trem, verso, tem”

“A terra é sempre a tua negra algema,
Prendo-te nela a extrema Desventura”.

Slogan, puto da cara quando se toca em literatura na frente dele. Gosta de falar de construção civil. Problemas trabalhistas. Política e administração municipal. Papos masculinos. Lógico, pensa em literatura o tempo todo. Mas enchendo o espírito das coisas concretas dos homens reais sente-se mais útil. Mais espesso. Mais compacto. Mais tijolo, tábua e areia. Mais coisa com coisa. Quase como se fosse trabalhador braçal, uma consciência defendida da alienação pela própria realidade objetiva com que lida, pau a pau, pedra a pedra.

Assim bane o demônio encarregado de atormentar intelectuais engajados da classe média, soprando, alienado, esteticista, decadente, bobo da corte, lírico, lixo da História.

“Gavita acredita-se sinhá, senhora de vasta escravaria. Quer café. Não. Quer jantar. Não. Quer café, jantar, almoço.

Na cozinha, Cruz queima a mão na chaleira quente. E despeja na água fervendo toda a segunda estrofe:

“mas essa mesma algema de amargura,
mas essa mesma Desventura extrema
faz que tu’alma suplicando gema
e rebente em estrelas de ternura”.

No encantado, lá fora, um violão debulha a cascata das baixarias”.